EL REGRESO

por

RUGGERO ZANGRANDI

Esta es la historia de un grupo de prisioneros italianos y de su peregrinación por diversas cárceles de Alemania durante la última etapa de la Segunda Guerra Mundial. El realismo y la naturalidad que el autor pone al servicio del relato le confieren un interés sostenido y, con frecuencia, apasionante.

De ahí que la lectura de estas páginas nos lleve a compartir íntimamente cuanto pasa por el fuero interno de los cautivos, en especial de aquellos que Zangrandi enfoca más de cerca: Pablo, Aldo, Arístides...

Junto a ellos participamos de la miserable condición a que se ven reducidos: la incertidumbre permanente sobre el hoy y el mañana que consigo trae cada día; el miedo bajo las múltiples formas que crean los interrogatorios, los bombardeos y la suerte de tantos compañeros de infortunio, testigos o actores de tragedias individuales, convertidas en destino común a todos.

Mas por encima de tales penurias, innumerables en cantidad y género, se impone quizás con más fuerza que ninguna otra, por lo inmediata y permanente, el hambre. Para la mayoría, cualquier recurso se vuelve justificado con tal de poder comer algo más, un poquito más. Por eso es un privilegio llegar a ser peón de limpieza o verse obligado a remover escombros, porque estos menesteres comportan pequeños suplementos en la ración diaria. Este libro nos revela que la guerra puede ser un infierno también para aquellos que están muy lejos de los frentes de batalla.

EMECE EDITORES, S. A.

Administración y ventas: **Luxuriaga 38 - T. E. 23-1098**
Departamento de créditos: **Luxuriaga 38 - T. E. 23-1090**
Departamento de Ediciones: **Alsina 2061 - T E. 48-6043**

Correo Argentino C. C. | Tarifa Reducida | Concesión Nº 5623

Registro Propiedad Intelectual Nº 730.932

$ 50.- m/n.

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

FICCIÓN

39
SEPTIEMBRE
OCTUBRE

CUENTOS - ENSAYOS - CINE - MUSICA - LIBROS
TEATRO - CRONICAS - ARTES PLASTICAS

NOVEDADES GOYANARTE

Diciembre 1962

Edgardo Amenta:
Asesinato de Perfil ..... $ 150

Guy des Cars:
La Catedral de Odio ..... $ 150

Rodolfo Seijas:
Carta a Sartre ..... $ 80

Luis Van Trossero
Casino ..... $ 120

Varios (selección de cuentistas argentinos):
Solos ..... $ 120

Clara Victoria:
Como una rueda ..... $ 80

DE PROXIMA APARICION:

Guy des Cars:
Sangre de Africa

John Gunther:
Europa por dentro, hoy

Pamela Moore
Chocolates for breakfast (13ª edición)

Editorial GOYANARTE S.R.L.

Administración
ASAMBLEA 1406 - 9º Piso
T. E. 922-3378

Depósitos
JOSE LUIS CANTILO 4444
BUENOS AIRES - República Argentina

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

10 long-play por $ 845
al contado

Una excepcional oferta del

CID

para formar o ampliar su discoteca

15.000 socios del CID, amantes de la buena música, se deleitan a lo largo de todo el país con los discos del CID.
Integre esta legión de privilegiados. Elija entre esta selección de 20 discos, grabados por los mejores intérpretes para el CID.
El precio de 10 discos LP 33 rpm., es de $ 5.250, pero Ud. puede adquirirlos por solo $ 2.750, pagando $ 845 al contado y luego tres cuotas mensuales de $ 635 cada una.
Los discos se presentan en sobres individuales de impecable diseño. Esto le permitirá dedicar uno o más discos para regalar a sus amistades, aunque es probable que después de oírlos Ud. quiera guardarlos para su propio placer!

Elija entre estos títulos:
CID 11 - Schubert Trios Nº 1 y 2.
CID 12 Mozart: Conciertos para flauta y orquesta
CID 14 - Prokofieff Conciertos Nº 1 y 5.
CID 15 - Obras para cello de Debussy, Hindemith, Couperin, Ravel, etc
CID 17 - Haydn: Sinfonías Nº 94 y 100.
CID 26 - Giovanni Gabrieli: Sinfonías Sacras
CID 35 - Mozart: Sinfonía Nº 40 - Schubert Sinfonía Nº 8
CID 36 - Tchaikovsky Sinfonía Nº 6.
CID 37 - Dvorak: Sinfonía Nº 5.
CID 38 - Brahms: Sinfonía Nº 4.
CID 39 - Sinfonía de la danza; Rimsky-Korsakoff, Sibelius, Bizet.
CID 40 - Mozart: Quinteto en mi bemol Cuarteto en Fa.
CID 41 - Vivaldi: Concerto Grosso - Mozart: Pequeña serenata nocturna - Bach: Preludio en mi mayor.
CID 42 - Mozart: Sonata en La menor Concierto Nº 20.
CID 43 - Brahms: Concierto en Re para violín y orquesta.
CID 44 - Schumann Concierto en La para cello y orquesta.
CID 45 - Liszt: Concierto Nº 1 - Saint-Saens - Concierto Nº 2 para piano y orquesta
CID 46 - Beethoven Septimino en Mi bemol
CID 47 - Brahms: Quinteto en Si menor, para flauta
CID 51 - Debussy: Obras para piano.

Para aprovechar esta oferta -válida también para los actuales socios del CID- basta con llenar la tarjeta y enviarla por correo adjuntando el pago inicial.
Para los primeros 1000 suscriptores el CID aceptará el pago inicial en Bonos del Empréstito.

ENVIE HOY MISMO SU TARJETA!

Estas grabaciones han sido realizadas, entre otros, por la orquesta de conciertos Lamourex, la de la Opera del Estado de Viena. Entre los directores figuran nombres como el de Kiril Kondrashin, F. Prohaska, V. Golschmann, Leonard Serkin, los pianistas Alfred Brendel, Sviatoslav Richter, Emil Gilels; David Oistrakh en violín; Reginald Kell, en clarinete y otros grandes virtuosos.

CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO

Sres. CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO Viamonte 723 - 3er. piso - Buenos Aires - T. E. 31-8149

Solicito a Uds. me envíen a vuelta de correo los 10 títulos que marco ×

CID 11 - CID 12 - CID 14 - CID 15 - CID 17 - CID 26 - CID 35 - CID 36 - CID 37 - CID 38 - CID 39 - CID 40 - CID 41 - CID 42 - CID 43 - CID 44 - CID 45 - CID 46 - CID 47 - CID 51 -

para lo cual adjunto cheque / giro Nº por $ 900
(incluidos $ 55 para gastos de franqueo). Me comprometo a pagar 3 cuotas mensuales de $ 635 cada una a partir de los 30 días de recibidos los discos.

Nombre .....
Dirección ..... Localidad .....

Wells

Casimires muy finos 3 CABOS

olivetti

La esperanza en la formación de un mundo mejor que aliente la creación de más altos niveles de vida, está sin duda relacionada con la rápida aplicación científica y tecnológica a la labor industrial.

En el campo de la mecánica de precisión, OLIVETTI ARGENTINA, la mayor industria latinoamericana de máquinas para oficina, se encuentra a la vanguardia de los métodos productivos, con la fabricación de máquinas y equipos para oficina

Su establecimiento en Merlo - Prov. de Bs. Aires - con una superficie cubierta de 31.000 m² al que se han incorporado los últimos perfeccionamientos técnicos y científicos, permitirá lograr una línea de producción más amplia y en constante aumento

Así, OLIVETTI ARGENTINA, al igual que las otras trece fábricas Olivetti distribuidas en distintas partes del mundo - todas las cuales se distinguen por una misma unidad de estilo y de trabajo - contribuye a concretar esperanzas en la "formación de ese mundo mejor" que todos anhelamos.

ULTIMAS NOVEDADES

EN LIBROS DE ARTE

TEXTO EN CASTELLANO

Miró, por Walter Erben

$ 1.000.-

8 planchas en colores, 68 láminas en blanco y negro.

Escultores Modernos

Títulos publicados:

PICASSO - RICHIER - CHADWICK - ARP

32 reproducciones en blanco y negro en cada volumen.

c/u. **$ 230.-**

En distribución:

Ballet en la Argentina

Fotografías:
ANNEMARIE HEINRICH

Texto:
ALVARO SOL

228 fotografías

$ 1.100.-

EN VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS

Carlos Hirsch S.R.L.

FLORIDA 165 • BUENOS AIRES

T. E. 33-1787 / 30-7122

TALLER DE MARCOS
GRABADOS
PINTURERIA ARTISTICA
REPRODUCCIONES

MODIGLIANI

PARAGUAY 1501

(esq. Paraná)

BUENOS AIRES

LEA Y DIFUNDA

"Eretz Israel"

Revista ilustrada con material original de Israel

★

Pasteur 341, 3º - Tel. 47-0159

BUENOS AIRES

fj

TEORIA Y PRACTICA DEL TEATRO

TEATRO Y PUBLICO

por JOAN DOAT

Examen de las leyes de la psicología que intervienen en las relaciones entre la representación teatral y la comunidad humana. **$ 250.-**

APOLOGIA DEL TEATRO

por PIERRE AIME-TOUCHARD

Un meduloso estudio de los puntos de contacto del teatro con la religión y la moral y su repercusión sobre el público, y, al mismo tiempo, un suscinto análisis de los diferentes estilos teatrales **$ 250.-**

STANISLAVSKY DIRIGE

por V O. TOPORKOV

Un estudio de los métodos de Toporkov hecho por un discípulo suyo, con abundantes ejemplificaciones prácticas. **$ 260.-**

MEDIO SIGLO DE TEATRO FRANCES

por RENE LALOU

Un panorama que abarca desde 1900 hasta nuestros días, donde se analizan los estilos que determinan épocas en el trabajo escénico **$ 240.**

EL TEATRO Y LA JUVENTUD

por LEON CHANCEREL

Temas fundamentales del arte escénico: la improvisación mediante los juegos dramáticos, el uso de la máscara, la representación de las obras los problemas concernientes al arte del actor **$ 250.-**

COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA S. A.

DISTRIBUYE PUBLEX S. A • MAIPU 43 • BUENOS AIRES

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

GALERIA

Bonino

Pintores Argentinos y Extranjeros

MAIPU 962 - 31-2527

Buenos Aires

GALERIA

Van Riel

FLORIDA 659

Buenos Aires

58 años

sin cobrar intereses!...

Desde 1904, fecha en que "La Piedad" inauguró el más liberal sistema de ventas a crédito que existe en el país, nunca quiso cobrar a sus clientes un solo peso de interés. Y a través de 58 años, siguió demostrando con nuevas y valiosas ventajas que el Carnet de "La Piedad" es una auténtica facilidad para comprar al contado!

EL CREDITO

LA PIEDAD

ES EL CREDITO Nº 1

Bmé. Mitre y Cerrito

"IDEA"

ARTES Y LETRAS

Ensayo, Cuento, Teatro, Poesía, Pedagogía, Historia, Sociología, Folklore, Artes Plásticas, Crítica, Música, Bibliografía . . . del Perú, América y el Mundo.

SUSCRIPCION ANUAL: 3 Dls.

13 años de publicación ininterrumpida. Al servicio de los ideales de los hombres libres de esta época. Y en contacto con todos los pueblos del Mundo.

Director:

MANUEL SUAREZ-MIRAVAL

Dirección:

Avda. GENERAL VARELA 1864

LIMA ● PERU

NOVEDADES

EDICIONES PARA BIBLIOFILOS

PABLO NERUDA: **La insepulta de Paita** (con 9 grabados en madera de Luis Seoane).

RAFAEL ALBERTI: **Sobre los ángeles** (con 10 grabados en madera de Luis Seoane).

FEDERICO GARCIA LORCA: **Llanto por Ignacio Sánchez Mejias** (con 9 grabados en madera de Luis Seoane).

MIGUEL DE UNAMUNO: **Del diario poético** (con 11 grabados en madera de Luis Seoane). De cada obra, tirada única de cuatrocientos ejemplares numerados. Cuatro bellísimos libros de colección. El valor literario de los textos está enriquecido con magníficos grabados en madera, impresos en color y en negro, de Luis Seoane, cuya vibrante imaginación plástica y fervor por la obra poética ilustrada se han expresado en forma magistral.

Nº 1: Con una serie completa de los grabados impresos por separado, firmados y numerados por Luis Seoane, dos grabados fuera de serie y un juego de la impresión de cada color ..... **$ 5.000** (adquiridos)

Nº 2-15: Con una serie completa de los grabados impresos por separado, firmados y numerados por Luis Seoane y dos grabados fuera de serie .... **$ 4.000**

Nº 16-75: Con una serie completa de los grabados, firmados y numerados por Luis Seoane y un grabado fuera de serie ..... **$ 3.000**

Nº 76-400: Ejemplares numerados ..... **$ 1.500**

PABLO NERUDA: **Obras completas** (Colección Cumbre) ..... **$ 2.000**
Segunda edición aumentada con **Tercer libro de odas. Estravagario. Navegaciones y regresos. Cien sonetos de amor. Las piedras de Chile** y **Cantos ceremoniales.** Cronología de Pablo Neruda y bibliografía por Jorge Sanhueza. Tomo de dos mil páginas profusamente ilustrado y encuadernado en piel.

PABLO NERUDA: **Plenos poderes** (Poetas de Aver y de Hoy) ..... **$ 100**
Admirables poemas inéditos que serán fervorosamente recibidos por los lectores del gran poeta.

ENRIQUE ESPINOZA: **La noria** (Poetas de Ayer y de Hoy) ..... **$ 130**
"Cien sonetos sumamente prosaicos" por uno de los poetas de la generación de "Martín Fierro".

JORGE MEDINA VIDAL: **Las puertas** (Poetas de Aver y de Hoy) ..... **$ 100**
Con **Las puertas**, la singular vocación poética del poeta uruguayo Jorge Medina Vidal queda definitivamente afirmada.

H. A. MURENA: **Relámpago de la duración** (Poetas de Aver y de Hoy) ..... **$ 125**
"...la palabra había perdido su fluencia anterior, para conquistar un nivel más profundo, más denso. Con esa palabra me volví hacia la realidad cuyo sonido procuro dar en estos poemas mediante ironía, cotidianeidad y patetismo...".

GUILLERMA SANHUEZA, VIRGILIO CUTINELLA, EMILIO CARILLA y FRANCISCO ROMERO: **Sarmiento y la educación pública** (Biblioteca Pedagógica) ..... **$ 225**
Los ensayos ganadores del "Premio Lorenzo Luzuriaga" de la Editorial Losada. La preparación de los autores en la materia y la profunda investigación sobre la que descansa cada trabajo, han dado como resultado un completo panorama de las ideas de Sarmiento sobre la educación.

JULIO BARRENECHEA: **Israel. Un árbol por cada muerto** (Cristal del Tiempo) ... **$ 100**
"Seis millones de árboles se han plantado para recordar otras tantas víctimas. Transformados en árboles, los muertos regresan desde el fondo de la tierra afirmando la vida".

JUAN OROPESA: **En perpetua fuga** (Novelistas de Nuestra Epoca) ..... **$ 180**
Apasionante y lúcida novela de un distinguido escritor venezolano.

Editorial

BUENOS AIRES
ALSINA 1131

LOSADA S.A.

URUGUAY - CHILE
PERU - COLOMBIA

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

EL VATICANO

por

Charles Pichon

566 págs. Tela . . $ 700.-

He aquí una obra nueva y moderna que estudia exhaustivamente la más antigua institución del mundo, tanto en su aspecto religioso como histórico, artístico, económico y orgánico.

Entre sus capítulos destacan por su importancia:

- EL CONCLAVE
- LA CORONACION
- EL SANTO OFICIO
- DE LA TEBAIDA AL OPUS DEI
- LA CONGREGACION DE RITOS
- TRIBUNAL DE LA ROTA
- EL REINO DESCONOCIDO: LAS FINANZAS

HISPANO ARGENTINA LIBROS, S. R. L.

PASAJE RIVAROLA 130

T. E. 45-2051 - BUENOS AIRES

REVISTA DE PSICOANALISIS

EDITADA POR LA ASOCIACION PSICOANALITICA ARGENTINA

Volumen XIX - Nº 1/2

1962

SUMARIO

Relatos y comunicaciones presentados en el Simposium anual 1961 sobre la obra de Melanie Klein

REDACCION Y ADMINISTRACION:

RODRIGUEZ PEÑA 1674

T. E. 44-3518

LE LIVRE DE POCHE

Ofrece un reflejo completo de la literatura francesa e internacional

MAS DE 600 OBRAS

Publicadas con el texto íntegro y presentadas en las series

"LITTÉRATURE" **"POÉSIE"**
"THÉÂTRE" **"HISTORIQUE"**
"CLASSIQUE" **"ENCYCLOPÉDIQUE"**
"EXPLORATION" **"CHRÉTIEN"**
"POLICIER"

Precio: Volumen simple ..... $ 100.—
„ doble ..... $ 150.—
„ triple ..... $ 220.—

Envíe este cupón y a vuelta de correo recibirá el CATALOGO ILUSTRADO de la colección **"LE LIVRE DE POCHE"**

Nombre .....

Domicilio .....

Localidad .....

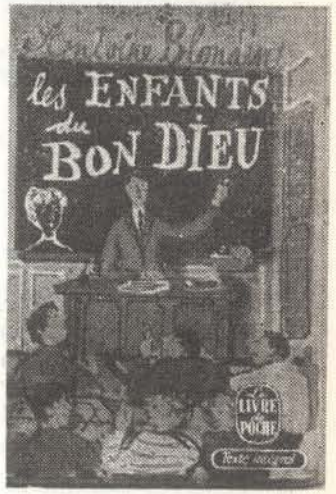
Teléfono .....

LIBRERIA HACHETTE S. A.
RIVADAVIA 739/45 **BUENOS AIRES**

Distribuidora exclusiva en la República Argentina:

LIBRERIA HACHETTE S. A.

RIVADAVIA 739-45 • **T. E. 34-7819**
BUENOS AIRES



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira

REVISTA FICCION

TARIFA DE AVISOS

1 página	$	2.000.— m/n.
½ página	$	1.200.— m/n.
¼ página	$	750.— m/n.
Contratapa	$	2.000.— m/n.
1ª solapa	$	1.500.— m/n.
2ª solapa	$	1.200.— m/n.

LIBRERIA

FIORENTINO

LIBROS DE ARTE
EXTRANJEROS

PSICOLOGIA
LITERATURA

RIVADAVIA 5061 BUENOS AIRES

EDICIONES CENTURION presenta:

EL

DICCIONARIO INFANTIL

más importante del mundo

EL EJEMPLAR $ 200.-

ENCUADERNACION DE LUJO ▪ INDICE UÑERO

IMPRESO A 6 COLORES ▪ DIBUJOS MODERNOS

DIJO "LA NACION" el 28 de noviembre de 1962:

"DICCIONARIO INFANTIL, por Roberto Del Villano (Centurión): Modernas concepciones pedagógicas asignan señalada preponderancia al dibujo y al color como eficaces auxiliares para la enseñanza primaria. Con esos elementos el educador Roberto Del Villano ha compuesto este diccionario infantil, con una grata presentación visual, cuyo objetivo es suscitar el interés del niño. En ese sentido cabe señalar el vistoso ropaje en que se halla envuelta esta obra, con gran despliegue gráfico y sentido didáctico. Para ilustrar el abecedario se han buscado muchas palabras de fácil acceso al mismo, vocablos que representan personas, animales, vegetales u objetos. Un breve texto para ubicar la palabra y muchísimos dibujos, a todo color, fijan con facilidad la idea que se desea sugerir. En suma, un nuevo esfuerzo para el mejor conocimiento de las palabras, tan útiles para la vida de relación del mundo infantil."

EN TODAS LAS LIBRERIAS DEL PAIS
y en **EDICIONES CENTURION**
Dorrego 1747 - T. E. 772-6680 - Capital
Interior: Rogamos enviar giro - Flete: sin cargo

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

OBTENGA SU SUSCRIPCION EN FORMA TOTALMENTE GRATUITA

Lector amigo:

Si cuenta Ud. entre sus amistades con personas igualmente inclinadas a la buena lectura y a la correcta información, sería para nosotros de incalculable utilidad sugiriera a 3 de ellas las amenas ventajas que reporta la lectura asidua de FICCION. Por 3 suscripciones que obtuviera, le ofreceríamos una CUARTA a título gratuito. Podría Ud. así encomendar esta tarea a alguien que obtendría para sí el importe de la CUARTA suscripción; o bien conservar ésta para Ud. mismo, o para obsequiarla a algún amigo.

Si Ud. consiguiera suscripciones a mayor plazo, por ejemplo una de 6 números ($ 240), una de 12 números ($ 440) y otra de 18 números ($ 600) —total 36 números— quedaría la tercera parte del total —o sean 12 números— para ser aplicada a su propia suscripción (a su vencimiento), para ser obsequiada a alguno de sus amigos, o como beneficio de la persona a quien hubiere encargado Ud. esta misión de ayudar a FICCION.

Nuestro agradecimiento y nuestro más cordial saludo.

La suscripción a FICCION por 6 números resulta por un año si la revista continúa siendo bimestral; por un año y medio si se transforma en trimestral, o por 6 meses si resolvemos publicarla mensualmente.

PRECIO DEL EJEMPLAR: $ 50

Suscripción para la Argentina y países limítrofes		Suscripción para otros países	
6 números	$ 240	6 números	3 dólares
12 números	$ 440	12 números	5 dólares
18 números	$ 600	18 números	6 dólares

REVISTA-LIBRO FICCION - Paraguay 479 - Buenos Aires

Lista de Suscriptores

1) Nombre ..... números $ .....
Dirección .....

2) Nombre ..... números $ .....
Dirección .....

3) Nombre ..... números $ .....
Dirección .....

4) Nombre ..... números $ .....
Dirección .....

Adjunto cheque o giro por el total ..... $ .....

REMITENTE: .....
Nombre y Dirección

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

ULTIMAS PUBLICACIONES DE AMERICALEE

BIBLIOTECA DE CULTURA SOCIAL

El Desarraigo Argentino, por Julio Mafud

El Origen del Espíritu, por Carlos Lugo

Revisión de los Griegos, por Luis Franco

Novelas Rebeldes de América, por Gregorio Scheines

Autoridad y Delincuencia en el Estado Moderno, por Alex Comfort

Contenido Social del Martín Fierro, por Julio Mafud

Análisis de la Vida Argentina, por Emilio De Mattei

BIBLIOTECA DE PSICOLOGIA

Comportamiento Sexual en la Sociedad, por Alex Comfort

Psicología Humana, por J. de Sousa Ferraz (6ª ed.)

Nociones de Psicología Educacional, por J. de Souza Ferraz

Psicología de la Angustia y la Timidez, por J. de Sousa Ferraz

Nociones de Psicología del Niño, por J. de Sousa Ferraz

EDITORIAL AMERICALEE

TUCUMAN 353 • Tel. 32-0958 • BUENOS AIRES

FICCIÓN

REVISTA-LIBRO BIMESTRAL

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 730.932

PARAGUAY 479 • **T. E. 31 - 5163**

Horario: 9 a 13, de lunes a viernes

Director
JUAN GOYANARTE

Secretario de Redacción
SAUL ARONSON

Condiciones de venta y suscripción

Número suelto $ 50.— m/arg.

Suscripción Argentina y países limítrofes	Otros países
6 números $ 240 m/arg.	6 números 3 dólares
12 números $ 440 m/arg.	12 números 5 dólares
18 números $ 600 m/arg.	18 números 6 dólares

La suscripción se entiende en **números** de la revista, es decir que si se transforma en revista trimestral o mensual, el suscriptor recibirá siempre la cantidad de números contratados, aunque aumente el precio del ejemplar.

Los firmantes de los artículos publicados en esta revista asumen la responsabilidad de las opiniones emitidas en los mismos. Nuestros colaboradores pueden pertenecer a los más opuestos credos políticos o religiosos. La publicación de un escrito no significa, por lo tanto, adhesión a su contenido, sino información, amplia y tolerante, como exige la cultura contemporánea.

FICCION publica materiales que han sido exclusivamente escritos para ella. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia. No se devuelven las colaboraciones enviadas espontáneamente, ni se sostiene correspondencia sobre ellas.

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

Precios de los números atrasados de

FICCION

Nº	1	$ 90.—
„	2	„ 40.—
„	3	„ 5.—
„	4	„ 5.—
„	5	„ 40.—
„	6	„ 5.—
„	7	„ 5.—
„	8	„ 5.—
„	9	„ 90.—
„	10	„ 5.—
„	11	„ 80.—
„	12	„ 5.—
„	13	„ 5.—
„	14	„ 5.—
„	15	„ 5.—
„	16	„ 40.—
„	17	„ 5.—
„	18	„ 5.—
„	19	„ 5.—
„	20	„ 5.—
„	21	„ 5.—
„	22	„ 5.—
„	23	„ 5.—
„	24/5	„ 150.—
„	26	„ 40.—
„	27	„ 5.—
„	28	„ 5.—
„	29	„ 5.—
„	30	„ 40.—
„	31	„ 600.—
„	32	„ 600.—
„	33/4	„ 60.—
„	35/7	„ 80.—
„	38	„ 50.—

La colección completa: $ 2.100.— m/n.

a) 34 volúmenes con más de 6.400 páginas de texto.
b) Casi un millar de artículos, cuentos, crónicas, con toda la actividad literaria mundial de último momento.
c) Más de 300 autores argentinos y extranjeros.

CANJE

Si le sobran alguno o algunos de los números que cuestan $ 600.— (números 31 y 32) se los canjearemos por su equivalente en números de $ 5.—, es decir, por 120 números de $ 5.—, a su elección.

Sumario

Shonosuké, por Orígenes Lessa 1
Flor, teléfono, mujer, por Carlos Drummond de Andrade 8
La primera confesión, por Aurelio Buarque de Holanda 15
Circo de conejitos, por Marques Rebêlo 20
El regionalismo en la prosa de ficción, por Afrânio Coutinho 27
Sentido del nacionalismo brasileño, por Helio Jaguaribe 32
Música del Brasil, por Vasco Mariz 37
El teatro brasileño de nuestros días, Por Hélio Antonio Scarabôtolo 43
Poesía brasileña contemporánea, por Ramiro de Casasbellas 51
Arte moderno del Brasil, por Lorenzo Varela 58
Meditación en la Plaza de los Tres Poderes, por Córdova Iturburu 65
Brasil: actual prosa de ficción, por Haydée M. Jofre Barroso 71
Letras Argentinas, por Pilar de Lusarreta 80
Letras Norteamericanas, por Oscar Uboldi 82
Letras Francesas, por Celia de Diego 83
Discos, por Marcelo Eguren 85

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Jorge A. Carnevale: *El hombre que quiso ser Dios*, por Haakon Chevalier 88
Ariel Ferraro: *Por cuenta y riesgo*, por Eduardo Jonquières; *Pintura argentina contemporánea*, por María Laura San Martín; *Poema para un desconocido*, por Mario Luis Descotte 88
Jorge Eduardo Fuentes: *El judío de los salmos*, por Sholem Asch; *Travesía española*, por Miguel Ángel Cárcano 91
Brian Healy: *Formas de la realidad nacional*, por Carlos Mastronardi 92
Pilar de Lusarreta: *El televisor*, por José de Thomas; *¡Y yo soy el héroe!*, por Alberto M. Oteiza 93
Ángel Mazzei: *Cuentos quietos*, por Ana O'Neill 95
Ana Medveny: *Cuentos completos* y *Teatro completo*, de Anton Chejov; *La dramática vida de Anton Chejov*, por Irene Nemirovsky; *Viento de trópico*, por José Francisco Socarras 95
Ana O'Neill: *Rastrojo*, por Estela Laplace de Lacau; *English translators and translations*, por J. M. Cohen 98
Celia Paschero: *The sad essence*, por William Shand 100
Juan Pinto: *Cuarenta años de poesía argentina*, por José Isaacson y Carlos Enrique Urquía 101
Víctor Sáiz: *Hombre, cultura, nación*, por Francisco Hipólito Uzal 102
Nélida Salvador: *Abeja mínima*, por Raquel Zipris; *El sueño debe morir mañana*, por Ariel Canzani D. 103
Teresa Sánchez Cuevas: *Amor joven*, por Johannes Allen 105
Papel y Tinta, por Pilar de Lusarreta 106
Noticias 109
Libros recibidos 111

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

ORÍGENES LESSA *

Shonosuké

CLEMENTE VIDAL dejó su automóvil a la puerta del bar y entró dispuesto a beber rápidamente un aperitivo. Siempre era mejor estar allí, tranquilamente, solitario en su mesa, que escuchar la charla odiosa y pedante de sus compañeros de club envueltos en humo de cigarros y maledicencias. Paseó su mirada perezosamente por el modesto bar y por los bebedores dispersos en el salón, bebiendo por el simple gusto de beber, sin imposiciones sociales, sin determinismos elegantes.

De pronto surgió una figurita amarilla. Dos trazos telegráficos simulando ser ojos. Una ligera elevación, con dos agujeritos, queriendo ser nariz. Boca ancha y pálida, dientes salientes.

—¿Retrato, señor?

Clemente Vidal lo examinó con atención, mientras la figurita extraña, sin cuello, camisa sucia, saco arrugado, un gorrito sobre el cabello negrísimo, insistía mostrando unas caricaturas.

—¿Retrato, señor?

Clemente lo midió con una sonrisa.

—¿Cuánto?

—Cinco cruzeiros.

—Adelante...

El japonesito sacó el lápiz del bolsillo, puso sobre la rodilla una hoja de papel, clavó una mirada penetrante en el caballero elegante, y comenzó a dibujar. Uno, dos, tres garabatos. Zás, zás, zás... Ya iba saliendo el hombre, con la curva aquilina de la nariz, los párpados hinchados, el aire desdeñoso al mirar y sonreír, el cigarro enorme ayudando al rictus orgulloso de la boca...

Mientras dibujaba, Clemente Vidal lo examinaba. Era el tipo

* Surgido al conocimiento del público —y también a su vocación definitiva— en un concurso de cuentos, este autor ha incursionado con éxito en la traducción, la novela y el periodismo. Por la vivacidad de su estilo (frases breves, coloridas, directas), la sobriedad de sus descripciones, la variación de matices que lo llevan desde la nota pintoresca hasta la irónica o la sentimental, su talento de narrador y su humor, aunque a veces se trate de un "humor negro", hacen de Lessa uno de los buenos cuentistas brasileños del momento.

Algunas de las mejores muestras que posee su país en el género, pertenecen a sus libros *Passa-és* y *Desintegração da morte*.

común del caricaturista internacional, a cinco o diez cruzeiros el dibujo, uno de esos trotamundos que aguantan cualquier cosa en cualquier tierra, armados con un lápiz barato y una hoja no menos barata de cartulina.

—¿Le gusta, señor?

A Clemente le agradó. Por el precio... Por la extravagancia de la idea... Aquello sería natural en un bar o en un cabaret de París o de Londres. En uno de San Pablo, a esa hora de tanto movimiento, era una originalidad suya que seguramente sería comentada con éxito en su club...

—¿Quiere una copa?

—Gracias, señor.

Él insistió. Sentó al japonesito a su lado, hizo traer un "americano", y comenzó a mirar los otros dibujos que traía como muestras. Curiosos, con un trazo interesante, una cierta originalidad, una línea muy personal. ¿Quién sería ese hombrecito? Indagó. El muchachito le fué informando muy sumariamente, con una sonrisa. Hijo de obreros. Seis años en el Brasil. Familia hambrienta. Anteriormente pastelero, ex vendedor de maní, aprendiz fracasado de albañil, camarero sin mayor éxito. Un gran amor por el arte. Sin estudios, sin dinero. Amigo desesperado de los libros. Un poquito de inglés. Un portugués bastante inteligible. Lecturas. Una colección inútil de dibujos. Ahora artista ambulante, con almuerzos y cenas bastante ordenadas, cosa que durante mucho tiempo desconociera.

Clemente Vidal, interesado, comenzó a ver en la cara sin expresión del muchacho la posibilidad de una broma formidable. Riquísimo, culto, con varios viajes a Europa, varias cópulas en París, varias borracheras en Roma y Venecia, Vidal era un Mecenas n San Pablo. Conocía y discutía de arte. Centenas de cuadros y estatuas de su galería habían alimentado a muchos artistas compatriotas y provocaban la admiración y el espanto de los amigos. Hacía estudiar a dos cantantes pobres en París, alimentaba y vestía en Roma a tres futuros genios de la pintura nacional. Todo de su bolsillo. A costa del Estado, cuando fuera senador precoz y preclaro, había facilitado los estudios de decenas de otros artistas, y era mirado como el padre del futuro arte brasileño, como un animador "d'annunziano", como un Médicis o un figurón del Renacimiento, espantosamente surgido en el país de la maledicencia. "Papá Vidal", como lo llamaban. Su nombre patrocinaba todas las muestras de arte, su dinero financiaba conciertos, su palabra estimulaba a los novatos,

su bodega embriagaba artistas, críticos y admiradores. Todo aquello hecho seriamente. No estimulaba por espíritu bromista, no animaba por snobismo. Cuando hablaba de arte, fuese extranjero o nacional, cuando discutía sobre cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, cosas de Rusia, de París o de las "favelas", era siempre como entendido, como autoridad en la materia, como creyente. Pero mirando a ese japonesito, que devoraba muy abochornado las empanadas que había pedido, Clemente Vidal comenzó a imaginar un "bluff", el primero que cobraba cuerpo en su cerebro de senador prematuro. ¿Y si lanzase a ese muchacho? ¿Y si echara mano de aquel individuo para hacer una jugada magnífica, una broma inmortal en la tontería inconmensurable de ese público? Sabía Vidal, en el fondo, que las admiraciones literarias y artísticas, como las glorias más incondicionales, son efecto simplemente de la sugestión y del snobismo.

Él mismo había admirado así a mucha gente, obligándose a pagar millares de francos por obras de arte que francamente nada tenían sino el deseo snob de admirar. Era algo firmado por fulano, o por mengano; París decía que zutano era un genio. Fulano había dicho en Roma que mengano compendiaba la historia del arte. Y allá iba él y otros coleccionistas profesionales, forzados a desembolsar montones de liras o de francos por las obras de ese "coloso", ese "extraordinario", ese "genial" artista. Un poco de vanidad personal acariciaba aún su pensamiento. Él tenía prestigio. Él era escuchado. Había lanzado artistas de valor. En parte por mérito suyo, en parte por el mayor mérito de ellos. Pero aquel japonesito, sin valor personal ¡si él llegaba a lanzarlo, sería obra suya, gloria suya, inconfundible broma suya!

Sonreía mientras el muchacho hablaba. La idea iba cobrando mayores proporciones. ¡Lo haría glorioso! Dentro de un año sería famoso, aclamado como genio, vendería cuadros por fortunas, y entonces Clemente Vidal contaría a todos la extensión y el sentido de la suprema broma que gastara al público.

—¿Cómo te llamas?

—Shonosuké Shini...

—Ni una palabra más. Escucha: tú eres un gran artista. Ven mañana a verme, a mi casa...

Le dejó una tarjeta y salió.

* * *

Clemente Vidal vistió a su muchacho, fotografiándolo antes con sus trajes miserables y, saboreando por anticipado la gran broma,

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

llamó a tres amigos de confianza, les contó sus planes y expuso la forma de llevarlos a cabo, antes de instalar al japonesito en un "atelier" e iniciar la publicidad.

Días después comenzaron a circular las noticias. Un diario de la tarde publicaba un extenso reportaje novelado sobre el artista extraño y original que pasara hambre, que vendiera pasteles, que fuera camarero, pero que traía en sí el dominio de un arte vigoroso, personal, liberado de todos los moldes clásicos (era tan fácil para quien no los conocía...), diferente de todo lo que hicieran desde Apeles hasta Foujita, con todos los altos y bajos en la escala de todos los artistas presentes y pasados.

El periodista había sido contratado. Actuaba de acuerdo al plan trazado. Había arrojado su reportaje como una cosa imprevista, llena de afirmaciones vagas, sin responsabilizarse, hablando de cosas generales, de arte personal, de ausencia de influencias clásicas, de fuga a los modelos tradicionales, de trazos originales...

Una semana después venía un crítico. Decía haber visitado el "atelier" de Shonosuké. Tampoco se comprometía, pero aprovechaba la ocasión para embestir violentamente contra el arte nacional, insinuar perfidias sobre la mujer de un pintor en boga, ridiculizar a la Academia Nacional de Bellas Artes y maldecir al público por su indiferencia hacia las cosas del espíritu. Sobre el propio Shonosuké, decía poca cosa. Pero el lector desprevenido se quedaba imaginando que el humilde artista era todo eso que los otros no eran.

El director de un tercer periódico —el tercer iniciado en la maniobra— aceptó de inmediato algunas ilustraciones en página destacada, hechas por el japonesito.

Comenzaron a aparecer las notas de redacción, las sugestiones a los cronistas desprevenidos por parte de la dirección. En la página de sociales, en la sección de arte, en todas partes aparecía el nombre de Shonosuké.

* * *

Un cronista de corazón sensible, conociendo sus horas de hambre y su origen humilde, sin haber visto sus cuadros, lo aclamó como a un futuro Foujita, el Foujita brasileño, precisamente. Los diarios tienen gran circulación. El hombre gana admiradores. Todas esas tonterías son leídas. Las frases se fijan en la memoria del lector.

Y Clemente Vidal y sus amigos, de acuerdo con la combinación previa, comenzaron a hablar con seriedad del pintor que trabajaba

con entusiasmo, inspirado y en trance, produciendo febrilmente...

Dentro de un año —garantizaba Vidal—, dentro de un año Shonosuké sería reconocido como genio por todo San Pablo...

La profecía prometía cumplirse. Un poco por la sugestión, otro poco por la necesidad de serle gratos, toda la inmensa cofradía de su galería de arte y especialmente de su bodega, comenzaba a manifestarse de acuerdo. Se comentaban las ilustraciones publicadas. Presentaciones firmadas por Vidal abrían al muchacho las puertas de casi todas las revistas de la ciudad. Los representantes de publicaciones de la capital enviaban a Río de Janeiro reproducciones de sus dibujos. Doña Fulana y doña Fulanita, que entendían de arte, hablaban con reservas, pero ya comenzaban a hablar del japonés:

—Promete...

Quien escuchaba decir "promete", repetiría más tarde que había escuchado decir "es un coloso".

Y los diarios insistían. Y las notas se sucedían. Y la seriedad de los conjurados continuaba. Y el japonesito seguía trabajando.

* * *

Vino la exposición. Fué un escándalo, un clamor. Vidal había ordenado precios altísimos para los cuadros. Los estudios más modestos costaban seiscientos, ochocientos cruzeiros. El precio imponía respeto... Y, para dar el ejemplo, el día de la inauguración Vidal adquirió dos cuadros, uno de quince mil y otro de doce mil cruzeiros, que el artista, como era natural, no cobraría. Pero la noticia fué conocida, la masa de publico la tomó por cierta, la exposición se llenó, los comentarios se expandieron rumorosos, el periodismo colaboró, y las noticias, las críticas, las discusiones se multiplicaron.

—Para que Vidal pague semejante fortuna...

—Si el diario dice eso...

Llovieron los compradores. Nadie quería quedarse atrás. La galería de doña Fulana, las paredes de doña Fulanita, tenían que adornarse con otros tantos miles de pesos en cuadros. A los pocos días todo había sido vendido. Shonosuké se había enriquecido, espantado, boquiabierto, sin poderlo comprender.

Y las discusiones en torno a su nombre proseguían: El juego de los colores en el arte de Shonosuké... Shonosuké y las mujeres... Los conejos de Shonosuké... El negro... y el blanco en el pincel de Shonosuké... La expresión de sentimientos en la obra de un pintor nipón... ¿Aún es posible el genio?, estos y otros temas inundaban diarios y revistas.

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

Había detractores, es claro. Artistas, críticos, profesores. Pero obsérvese bien: envidiosos, despechados, hombres fuera de época, fósiles, cerebros obtusos, impotentes, pederastas del espíritu, eunucos del arte...

Fulano hablaba porque nunca había conseguido vender un cuadro por quinientos cruzeiros. Aquel otro berreaba porque a su exposición sólo concurrieran las moscas. El crítico tal protestaba porque nunca le ofrecieran dinero...

Y así los verdaderos entendidos se encargaban de defender la obra del artista imprevisto y victorioso.

Un año después, ya no existían más dudas. El Foujita nacional había vencido en toda la línea. No solamente San Pablo, sino todo el país creía en él. Hasta de París lo llamaban...

Fué cuando Clemente Vidal y sus amigos resolvieron desenmascarar el truco. Contarlo todo. Revelar la broma. Mostrar que le habían hecho una jugada memorable a la estupidez del público. Probar que eran poquísimos los que se salvaran. Mostrar que hasta París había caído en el lazo... Clemnte Vidal aguardaba con una voluptuosidad sin nombre el día de la revelación, hasta el punto de llegar a asustarlo un poco. La gloria creada era realmente impresionante. No estaba bien que un hombre como él, lleno de responsabilidades políticas, respetado en los medios artísticos, se burlara del público —que era lo mismo que decir: su electorado— con una pillería de aquellas. Tal vez no estuviese bien. Pero la gloria de realizar una jugada así, inédita, y el respeto por su nombre, que se vería perjudicado cuando se estudiase la obra de Shonosuké, le dieron el coraje final para revelar el secreto. Había quienes no estuvieran de acuerdo; esos harían coro en su favor, aclamando su espíritu y vengándose de los tontos. Solamente doña Fulana y doña Fulanita se disgustarían, pero ellas desdeñaban todo lo que el senador prematuro hacía. No importaba...

* * *

Cuando la noticia explotó, el escándalo llegó a hacer temblar las paredes. Hubo carcajadas, insultos, censuras:

—Eso no se hace... —dijo un crítico que cayera en el lazo— Es una falta de respeto hacia el público...

Un caudillo electoral, que comprara algunos cuadros, amenazó con el puño en el aire:

—Y pensar que es un senador. Pero el electorado habrá de vengarse ¡Vaya si se vengará!

—Qué broma de mal gusto... —dijo doña Fulana.

Pero quienes más se divertían eran los "pasados de moda", los impotentes, fósiles, eunucos y otros peyorativos según los que habían admirado al "artista". Ahora se vengaban. Humillaban a los compradores, a los apologistas, a los ingenuos.

—Pasados de moda ¿eh? ¿Impotencia, no es cierto?

Y un rumor de carcajadas se arrastraba por los salones elegantes, por los clubes, por las redacciones. Tan grande, que casi hizo pasar desapercibido el suicidio del japonesito, en su "atelier" abandonado.

* * *

Y lo interesante del caso, es que Shonosuké *era* realmente un hombre de genio...

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

Flor, teléfono, mujer

No, no es un cuento. Soy apenas un sujeto que algunas veces escucha, y otras no, y que así va pasando por la vida. Aquel día escuché, sí, porque era una amiga quien hablaba y siempre es dulce escuchar a los amigos, aún cuando no hablen, ya que ellos tienen el don de hacerse comprender hasta sin señales. Hasta sin ojos.

¿Se hablaba de cementerios? ¿De teléfonos? No recuerdo. De cualquier manera la amiga —¡bueno, ahora recuerdo que conversábamos sobre flores!— se puso súbitamente grave, y su voz se marchitó un poquito.

—¡Conozco la historia de una flor, pero es muy triste!

Y sonriendo:

—Pero usted no va a creerme, estoy segura.

¿Quién sabe? Todo depende de la persona que lo cuenta, y de la manera en que lo hace. Hay días en que ni siquiera depende de eso: es cuando estamos poseídos de universal credulidad. Además, argumento máximo, la amiga aseveró que la historia era verdadera...

—Era una muchacha que vivía en la calle General Polidoro, comenzó ella. Cerca del cementerio San Juan Bautista. Ya sabe usted que quien vive cerca de allí, quieras que no, tendrá que relacionarse con la muerte. Como a todas horas pasan por allí los entierros, la gente acaba por interesarse; aunque no resulta tan emocionante como los barcos, los casamientos, o aún el carruaje de un rey, siempre merecen ser mirados. La muchacha, naturalmente,

• Poeta, cuentista, periodista, y actualmente Director del Servicio del Patrimonio Histórico (Ministerio de Educación), nacido en Itabira, Minas Gerais, en 1902. Participó activamente en el movimiento modernista, y se inició como poeta en 1930 publicando *Alguma poesía*, libro al que siguieron *Brejo das almas*, 1934, *Sentimento do mundo*, 1940, *Poesías*, 1942, *A rosa do povo*, 1945, *Poesía até agora*, 1948, *Claro enigma*, 1951, y últimamente *Viola de bolso* y *Fazendeiro do ar*. Si como poeta se lo considera uno de los representantes máximos de la poética brasileña, a la que ha dado algunos de sus momentos más felices, como cuentista (*Contos de aprendiz*, 1951) resulta admirable por la pureza de su estilo y la viva imaginación que nutre cada uno de los temas que trata. Su prosa pura, rica, madura, nos ofrece páginas que, en alguna medida, lo hacen continuador de aquel gran maestro de nuestros cuentistas que es Machado de Assis.

prefería ver pasar entierros antes que no ver nada ¡y si hubiese tenido que ponerse triste delante de tanto cuerpo desfilando, aviada habría estado! Si el entierro era realmente importante, (de un obispo o un general, por ejemplo), acostumbraba a quedarse en la puerta del cementerio para espiar un poco ¿Ha notado usted cómo la corona impresiona a la gente? Por demás. Hay una especial curiosidad por ver lo que está escrito en ella. Muerto que da pena es aquel que llega sin flores —por disposición de la família o por falta de recursos, da lo mismo—; es como si las coronas no solamente prestigiaran al difunto, sino que lo dignificaran. A veces la muchacha llegaba a entrar en el cementerio para acompañar el cortejo hasta la sepultura. Así es como debió haber adquirido la costumbre de pasear por allí adentro, ¡mi Dios, habiendo tantos lugares para pasear en Río! Y en el caso de ella, cuando estuviera más aburrida, habría bastado con tomar un tranvía en dirección a la playa, descender en el Morisco y reclinarse en la varanda. Tenía el mar a su disposición, a cinco minutos de la casa: el mar, los viajes, las islas de coral, todo gratis. Pero por pereza, por la curiosidad de los entierros, que sé yo por qué, comenzó a pasear por San Juan Bautista, contemplando las tumbas ¡Pobrecita!

—En el interior eso no es raro...

—Si, pero ella era de Botafogo[1].

—¿Trabajaba?

—En su casa. No me interrumpa, ni venga a exigirme el certificado de nacimiento de la muchacha, ni su descripción física. Para la historia que estoy contando, eso no interesa. Lo cierto es que de tarde acostumbraba pasear, mejor dicho, deslizarse por entre las ruinas blancas del cementerio, abstraída en su manía. Miraba o no las inscripciónes, descubría la figura de un angelito, una columna partida, un águila, comparaba las sepulturas ricas con las pobres, hacía cálculos sobre la edad de los difuntos, consideraba los retratos en medallones; seguramente era eso lo que hacía allí, ¿qué otra cosa, si no? Quizá subiera al morro, donde está la parte nueva del cementerio con sus tumbas más modestas. Y debe haber sido allí donde, una tarde, ella recogió una flor.

—¿Qué flor?

—Una flor cualquiera. Una margarita, por ejemplo. O un clavel. Para mí fué una margarita, aunque es mera suposición; nunca pude saberlo con certeza. La recogió con ese gesto vago y maquinal que la gente tiene ante una rama en flor: se la recoge llevándola a la

[1] Barrio de Río de Janeiro.

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

nariz —no tiene perfume, como inconscientemente ya se esperaba—, después se la estruja antes de arrojarla a un rincón. Y no se piensa más en eso.

También ignoro si la muchacha arrojó la margarita al suelo, en el cementerio, o en la calle, cuando regresaba a su casa. Ella misma se esforzó más tarde por aclarar este punto, pero no pudo hacerlo. Lo cierto es que ya había regresado, estaba en casa, bien quietecita desde hacía pocos minutos, cuando el teléfono sonó, y atendió.

—Holá...

—¿Dónde está la flor que sacaste de mi sepultura?

La voz era lejana, pausada, sorda. Pero la muchacha rió. Aún sin comprender.

—¿Qué cosa?

Colgó. Retornó a su habitación, a sus obligaciones. Cinco minutos después el teléfono volvía a llamar.

—Holá.

—¿Dónde está la flor que sacaste de mi sepultura? Cinco minutos sirven para que hasta la persona más falta de imaginación siga una broma. La muchacha rió de nuevo, ya preparada.

—La tengo aquí, conmigo, ven a buscarla.

En el mismo tono lento, severo y triste, la voz respondió:

—Quiero la flor que me robaste ¡Quiero mi florcita!

¿Era hombre, era mujer? Tan distante como venía la voz, se hacía entender pero no se dejaba identificar. La muchacha prolongó la conversación.

—¡Ven a buscarla te estoy diciendo!

—Ya sabes que no puedo ir a buscar ninguna cosa, hija mía. Quiero mi flor, y tienes obligación de devolvérmela.

—¿Pero quién es que habla?

—Dame mi flor, te lo suplico.

—Si no me dices el nombre, no te la doy.

—Dame mi flor; tú no precisas de ella, y yo sí. Quiero la flor que nació en mi sepultura.

La broma era tonta, no variaba nunca. y entonces la muchacha, aburrida, colgó. Aquel día no pasó nada más.

Pero al otro día sí. A la misma hora sonó el teléfono. La muchacha, ajena a todo, fué a atender.

—Holá.

—Dónde está la flor...

No escuchó nada más. Colgó el tubo, irritada. ¡Qué broma esa! Molesta, volvió al trabajo. No pasó mucho tiempo sin que la cam-

panilla volviese a sonar. Y antes de que la voz quejosa comenzara:

—Oiga usted, cambie de disco. Ya estoy cansada.

—Me tienes que devolver mi flor —retrucó la voz quejosa—. ¿Por qué fuiste a revolver justo mi sepultura? Tienes de todo en el mundo mientras que yo, pobre de mí, ya he terminado con él. Me hace mucha falta esa flor.

—Este chiste fué flojísimo. ¿No sabe otro?

Y colgó. Pero, volviendo a su habitación, ya no iba sola. Llevaba consigo la idea de aquella flor, es decir, sobre aquella persona tonta que la viera arrancar una flor en el cementerio, y ahora la aburría por el teléfono. ¿Quién podría ser? No recordaba haber visto a ningún conocido, ya que era distraída por naturaleza. Por la voz no era fácil acertar. Seguramente se trataba de una voz disfrazada, y era imposible saber si pertenecía a un hombre o a una mujer. Qué raro... era una voz "fría". Y venía de lejos, como de los alrededores. Quizá más lejos aún... Como usted comprenderá, la muchacha ya comenzaba a tener miedo

—Y yo también.

—No sea tonto. El hecho es que aquella noche le costó bastante conciliar el sueño. Y desde entonces fué muy poco lo que pudo dormir. La persecución telefónica no cesaba; siempre a la misma hora y en el mismo tono. La voz no amenazaba, no crecía de volumen: imploraba. Parecía que la endiablada flor constituía para ella la cosa más preciosa del mundo, y que su sosiego eterno —admitiendo que se tratara de una persona muerta— dependiera de la restitución de una simple flor. Pero sería absurdo admitir tal cosa, y la muchacha, además, no quería convencerse. Al quinto o sexto día escuchó sin inmutarse la eterna cantilena de la voz, y luego hizo suya la oportunidad; que se fuera al infierno, que dejara de ser imbécil (término muy apropiado porque convenía a ambos sexos), y finalmente, que si no se terminaba la broma, ella tomaría sus medidas.

"Las medidas" consistieron en llamar a su hermano y después a su padre. (La intervención de la madre no había conseguido ahuyentar la voz). Por el teléfono, padre y hermano dijeron las mil y una a la suplicante voz. Estaban convencidos de que se trataba de algún gracioso absolutamente falto de gracia, pero lo curioso es que cuando se referían a él, decían "la voz".

—¿La voz llamó hoy? —indagaba el padre, no bien retornaba del centro.

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

—Naturalmente. Es infalible —suspiraba la madre, bastante desalentada.

Los insultos no servían para nada en este caso. Era necesario usar el cerebro. Indagar, hacer averiguaciones en el vecindario, vigilar los teléfonos públicos. Padre e hijo se dividieron entre ambos las tareas. Pasaron a frecuentar los negocios, los cafés más próximos, las florerías, las marmolerías. Si alguien entraba y pedía permiso para usar el teléfono, el oído del espía de turno se agudizaba. ¡Pero, nada! Ninguna reclamaba la flor en cuestión. Por otra parte, quedaban aún los teléfonos particulares. Uno en cada departamento, diez, doce en el mismo edificio. ¿Cómo descubrir la voz?

Dicen que el hermano comenzó a llamar a todos los teléfonos de la calle General Polidoro, después los de las calles transversales, después los de la línea dos-seis... Discaba, escuchaba el "holá", comparaba la voz —no era—, y colgaba. Trabajo inútil, ya que la persona de la voz debía andar por allí cerca —calculando el tiempo de salir del cementerio y llamar a la muchacha— y tan bien escondida estaba, que sólo se hacía escuchar cuando quería, esto es, a una cierta hora de la tarde. Ese detalle de la hora también inspiró a la familia algunas diligencias. Pero infructuosas.

Claro que la muchacha dejó de atender el teléfono. No hablaba más, ni siquiera con las amigas. Entonces "la voz", que no dejaba de suplicar, si era otra persona la que estaba atendiendo el teléfono no decía ya "dame mi flor", sino "quiero mi flor", "quien robó mi flor tiene que devolvérmela", etcétera. "La voz" no mantenía ningún diálogo con esas personas. Su conversación era solamente con la muchacha. Y "la voz" no daba explicaciones.

Eso durante quince días, un mes, acaba por desesperar hasta a un santo. La familia no quería escándalos, pero tuvo que quejarse a la policía. Pero, o la policía estaba muy ocupada en prender comunistas, o las investigaciones telefónicas no eran su especialidad; lo cierto es que no se pudo descubrir nada. Entonces el padre recurrió a la Compañía Telefónica, donde fué recibido por un caballero amabilísimo, que se acarició el mentón, aludió a factores de orden interno...

—¡Pero es la tranquilidad de un hogar lo que vengo a pedirle! Es la tranquilidad de mi hija, de mi casa. ¿O me veré obligado a privarme del teléfono?

—No haga eso, mi estimado señor. Sería una locura. Entonces sí que no se podrá descubrir nada. Hoy en día es imposible vivir sin teléfono, radio o refrigeración. Le doy un consejo de amigo: vuelva

a su casa, tranquilice a la familia y aguarde los acontecimientos. Vamos a hacer lo posible por descubrir esto.

Bien, usted ya estará percibiendo que no se adelantó nada. "La voz" continuó mendigando la flor; la muchacha comenzó a perder el apetito y el ánimo. Andaba pálida, sin ánimo para salir a la calle, o trabajar; no quería ver más pasar los entierros. Sentíase miserable, esclavizada a una voz, a una flor, a un vago difunto que ni siquiera conocía. Porque —ya dije que era distraída— ni siquiera se acordaba de qué sepultura había arrancado aquella maldita flor. Si al menos lo supiera...

Un día, el hermano volvió del San Juan Bautista diciendo que por el lado por donde pasara aquella tarde, había cinco sepulturas nuevas.

La madre no dijo nada, salió, entró en una florería del barrio, compró cinco ramilletes colosales, cruzó la calle como si fuese un jardín vivo y los fué dejando sobre los cinco sepulcros. Volvió a la casa, y aguardó la hora insoportable. Su corazón le decía que aquel gesto propiciatorio habría de aplacar la amargura del enterrado, si es que los muertos sufren y a los vivos les es dado consolarlos, después de haberlos afligido.

Pero "la voz" no se dejó consolar o sobornar. Ninguna otra flor le convenía sino aquella, menuda, estrujada, olvidada, que quedara rodando en el polvo y ya no existía más. Las otras venían de otra tierra, no brotaban en su sepultura; eso no lo decía la voz, pero era como si lo dijese. Y la madre desistió de nuevas ofrendas, como fuera su propósito. ¿Flores, misas, qué se ganaba con eso?

El padre jugó su última carta: espiritismo. Descubrió un médium poderosísimo a quien expuso largamente el caso, y le pidió que estableciera contacto con el alma despojada de la flor. Asistió a innumerables sesiones, y aunque era grande su fe, los poderes sobrenaturales se negaron a cooperar, y la voz continuó, sorda, desdichada, metódica. Si era realmente de un vivo (como a veces la familia aún conjeturaba, aunque cada día más se apegaba a una explicación desanimadora, a falta de cualquier explicación lógica para aquello), debía de tratarse de alguien que hubiese perdido toda noción de piedad; y si era de un muerto, ¿cómo juzgar entonces a los muertos? De cualquier modo, había en la súplica una tristeza húmeda, una infelicidad tal, que hacía olvidar su sentido cruel y reflexionar: hasta la maldad puede ser triste. No era posible comprender; no más que hasta este punto. Alguien pide continuamente una cierta

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

flor, y esa flor no existe más, no le puede ser devuelta. ¿No es esto algo realmente sin esperanza?

—Pero, ¿y la muchacha?

—Carlos, ya le previne que mi historia de la flor era muy triste. La muchacha murió algunos meses después, exhausta. Pero, cálmese, para todo hay esperanza: la voz nunca más volvió a suplicar.

La primera confesión

Casi a la entrada de la iglesia, me detuve junto a la alcancía de limosnas para las almas:

—Profesora, ¿para qué necesitan limosnas las almas, eh?

Mis compañeros se echaron a reír, con una risa en sordina. "Huele-Cielo" es quien rió más, mostrando los dientes podridos, justificando el apodo con la cabeza bien echada hacia atrás, y la nariz casi en posición horizontal.

Doña Paulina frunció el entrecejo y cerró firmemente los labios: censuraba la pregunta e imponía silencio.

Pero mi curiosidad continuaba abierta. Me acerqué a la maestra, mañosamente, y entre curioso y tímido:

—Diga, profesora, ¿para qué, eh?

La fisonomía de Doña Paulina se preparó para una sonrisa; pero la severidad disciplinaria le cerró otra vez los labios y tornó a avivarle las arrugas que se le formaban en el entrecejo.

—Pero, profesora...

Me zamarreó el brazo:

—¿Qué pregunta es esa? ¡Vienes a confesarte y aún estás pecando!

Y un pellizcón me convenció de que era mejor dejar para más adelante la satisfacción de mi curiosidad.

Iba a confesarme. Un chico de ocho años, naturalmente no tiene idea muy nítida, muy segura, respecto del pecado. Pero como ya en ese tiempo yo era dado a la reflexión, encajaba en este concepto del pecado —además de lo que el catecismo llama "capitales"—, las acciones y omisiones opuestas a los diez mandamientos y a otras disposiciones de la doctrina cristiana. En realidad, al no comprender en qué consistían ciertos pecados como la impureza, o el desear la mujer del prójimo, para mí se estrechaba más el ámbito en que se encuadraba la representación mental del delito. De cualquier modo, tenía una noción exacta sobre algunas de esas violaciones a las leyes divi-

* Este profesor, filólogo y traductor, nacido en Alagoas en 1910, es autor de notables trabajos literarios y de otros que entran en las diversas materias que hacen a la cultura general. Como cuentista escribió *Dois mundos*, un libro de historias cortas que mereció los honores de la reedición por el agudo análisis que presenta, y los recursos de imaginación y limpieza de estilo.

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

nas. Sabía, por ejemplo, lo que era el robo, una de las más graves entre ellas. El robo o el hurto, porque debo confesar que no sabía distinguir muy bien entre uno y otro.

Cuando llegó mi turno, ya estaba yo con el pecado engatillado, loco por verme libre de él. Entregado a esa preocupación, mal reparaba en unos murciélagos que volaban inquietos por las inmediaciones del altar mayor. El corazón me latía fuertemente. Los otros chicos estaban a mi izquierda, a pequeña distancia. Unos ya confesados, procurando cumplir la pena impuesta por el sacerdote, con los labios moviéndose rápidamente para arrancar del alma la suciedad de los pecados a fuerza de oraciones; algunos con la obra de limpieza hecha por la mitad, tal vez, e interrumpida para un descanso; otros ya libres, limpios y felices; pocos aún en la espera. Cualquier tentativa de conversación era enérgicamente repelida por la cara severa de doña Paulina, que a veces ponía el dedo índice en ejercicio, dejando oír un "¡chist!" complementario. En esas ocasiones no podía dejar de recordar la gramática, especialmente la parte de interjecciones. Las de silencio: "¡chitón!", "¡silencio!", "¡chist!". La profesora ilustraba la explicación haciendo "¡chist!" con ese mismo gesto.

Me arrodillé al lado del confesionario (la silla quedaba exactamente encima de una lápida ya muy gastada), y fuí acercando la boca a los agujeritos. La gruesa voz del sacerdote salió con una lentitud majestuosa; era aquella misma voz que me impresionaba tanto en las misas cantadas:

—Diga los pecados.

¡Los pecados! El sacerdote pensaba que yo tenía muchos. Me hice un autoanálisis; mi pregunta a la profesora no era pecado. No podía serlo. ¿Qué tiene de raro que la gente quiera saber para qué las almas necesitan dinero? Bien, pero en aquel mismo día yo había cometido uno: mamá quería que yo me pusiera un traje con cuello de marinero, y yo protesté —¡no salía y no salía!—, me enfurruñé, pateé diciendo que esa no era ropa de hombre, y terminé llorando y ella riendo: "¡Miren a este mamarrachito queriendo ya ser hombre! Está bien..." Pero tampoco eso era pecado; mamá finalmente había hallado gracia en mi tontería y yo, satisfecho, le había dado un beso en la frente. "¡Mañoso! Pórtese bien, ¿oyó, hijito?" En realidad sólo había un pecado. E iba a contarlo en seguida —ya estaba demorándome mucho— para aliviarme. Estaba seguro de la absolución porque el arrepentimiento era sincero. Después de todo, yo había oído decir que de ese mismo vicio padecían muchos sacerdotes.

—Escondido, saqué una fruta del banano del señor Tiburcio, nuestro vecino. Hace ya mucho tiempo...

Miré, sin querer, una Nuestra Señora rodeada de ángeles, en el techo de la iglesia. Hacía un año, o menos, de aquel episodio y eso me parecía mucho tiempo. Es posible, sin embargo, que anduviera por ahí un deseo subconsciente de preparar atenuantes, ¡tanto tiempo! Ahora, que tenía ocho años, oía a mamá decir para librarme de los castigos de mi padre: "Hombre, deja eso, Neco. ¿Para qué estar ahora pegándole por todo? ¡Un chico de esa edad ni sabe lo que hace!" Imaginen, entonces, un año antes.

Y yo iba describiendo al confesor, con apreciable lujo de detalles las circunstancias en que ocurriera el crimen; las dudas que me habían asaltado; la tentación, por fin, venciendo todos los escrúpulos...

Un alivio grande, creciente, me iba llenando por completo a medida que el alma se vaciaba. Oía, de cuando en cuando, los murmullos de mis compañeros. ¡Qué importaba todo aquello!

No había ninguna valla entre el fondo de mi casa y el de mi vecino. El banano —que estaba cerca del límite de nuestro fondo— se destacaba en medio del verde monótono de unos "malvaiscos" entre los cuales nos ocultábamos, otros chicos y yo, guardando siempre cierta distancia entre unos y otros. Era por la tardecita. Yo andaba solo, perdiendo el tiempo por allí, cuando mis ojos fueron atraídos hacia la fruta. En el cacho aún verdoso se destacaba una banana ¡tan amarillita! Se me hacía agua la boca. ¡Qué belleza! Banana-manzana, era de esa clase, la que más me gustaba. Miré hacia todos lados. Nadie. Los rumores que venían de las casas próximas, vagos, diluídos, amortecidos por el camino, parecían hacer más espeso el silencio que me envolvía. Y la fruta estaba allí, tentándome. El "no hurtar" me subía a la conciencia como una poderosa fuerza latente que ahora emergiese para constituir un serio obstáculo a la realización de mi deseo. Como que estaba leyendo en el aire las palabras terribles del catecismo de tapas verdosas: "No hurtar". "El banano es del vecino", "¡La banana es tan amarilla! ¡Debe estar de sabrosa!" "¡No hurtar!" Y yo dudaba, convertido en el fiel de la balanza. Estaba bien cargado el platillo de la virtud, pero cuando crecía en mí la tentación, el otro platillo resultaba con un peso mayor. Después, nuevamente el equilibrio, con el fiel en posición vertical. Claro que así duraba poco. La lucha no cesaba. Estaba seguro de que jamás nadie se enteraría de mi crimen. Segurísimo. Sin embargo, sentía bien clara la presencia de un espectador que mis ojos

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

no podían distinguir. (Hecho semejante al que se daba cuando iba a fumar, escondido). Y la virtud tal vez habría triunfado en la pelea si mi gula no encontrase, para la victoria integral, la colaboración de un largo palo.

Todo esto, naturalmente, fué dicho en un lenguaje muy simple: nada de balanza, ni de otros artificios literarios que a mi edad estaba lejos de conocer.

A través de los orificios del confesionario yo percibía vagamente los ojos del sacerdote vueltos hacia mí. No hablaba; con un casi imperceptible balanceo de cabeza, seguía la historia de mi hurto. Parece que se acomodó mejor en su banquillo cuando el palo entró en escena. Procuré responsabilizarlo como cómplice de mi delito. De no haber encontrado a esa endiablada vara... No dije "endiablada", como es lógico: eso sería un nuevo pecado. Pero cargué las tintas sobre el pobre pedazo de palo. Con él en la mano, la gula estaba armada, lista para el triunfo. Era fácil, ahora, la obra de anulación de las últimas reservas de resistencias. La banana, cada vez más amarilla, distinguiéndose bien de las otras, cada vez más verdes. La tentación. Masticaba en seco. En fin, ¿qué mal haría? ¡Una banana sola! ¡Si se tratara del cacho entero! Y la comparación de lo que sería ese pecado —¡el cacho!— con el que yo quería cometer, reducía enormemente, casi anulaba, mi culpa. ¡Una banana! Los cachos de unos bananos de mi padre habían sido hurtados, enteritos, en noches de fiesta en el pueblo. Aprovechaban el barullo de la banda de música, en las noches de novena, para derribar el banano. ¡Una banana! En el mercadito la gente compraba dos por unos centavos. Una sola no valía nada, ¡ni diez centimos!

Esa lucha interior que, en el papel parece larga, en la realidad pasó en pocos minutos. Pienso que el valor, o falta de valor de la fruta, fué el último argumento de la gula para sobornar mi conciencia. Sea como fuere, la virtud sólo comenzó a perder terreno desde que me encontré dueño y señor de ese palo. Y con poco trabajo, la banana cayó, para satisfacción de mi gula.

Escuché un estallido seco que partía de la mata de "malvaiscos". Me estremecí. Alguien, escondido allí, había presenciado el hurto. ¡Qué vergüenza, mi Dios! ¿Con qué cara me presentaría? ¡Qué vergüenza! Inquieto, me aproximé: era un gallo picoteando entre los árboles.

Iba anocheciendo ya. Una sombra leve, fluctuante, venía cubriendo la loma próxima, donde acostumbraba corretear con mis compañeros. Dejé a un costado la vara. Estaba solo. Comencé a caminar

hacia la casa, asustado, nervioso, como cuando acababa de fumar. Creo que tenía miedo de que notasen en mi boca el olor de la banana hurtada.

* * *

Percibí ciertas risas de mis compañeros, ahora menos veladas. La fuerza disciplinaria de la profesora parecía que comenzaba a declinar... El sacerdote aumentaba, con el tono solemne de su voz, la gravedad de mi falta:

—Has pecado, hijo mío... No lo hagas más. No toques las cosas ajenas. Dios lo ve todo...

Y me aplicó la pena —padrenuestros, avemarías y otras oraciones—, cuya cantidad no recuerdo.

Me levanté, pronto a cumplir mi sentencia.

—¡Chico, hablaste demasiado alto! ¡Escuchamos todito! —dijo Jorge. Quedé desconcertado:

—¿Cierto? Era por eso que ustedes se reían...

—Quien tenga bananas en el fondo que tenga cuidado. Este bicho es como el mono.

"Huele-Cielo" no pudo gozar mucho su broma: doña Paulina le lanzó unas miradas terribles.

Pero las risitas no se terminaron en seguida. Casi me desesperé al comienzo. Después, pensé: no importaba que hubieran escuchado todo, yo sentía el alma pesada con aquella culpa, y el alivio parecía ser mayor con esa confesión en común. Eso era algo que yo sentía, aunque no supiera definirlo bien.

Comencé a rezar, de rodillas, con un deseo inmenso de purificarme.

Una sombra dulce fluctuaba en el aire; iba, de a poco, tomando posesión de la iglesia. El sacristán encendía las velas en los altares, para la novena: era el mes de mayo. Murciélagos espantados cruzaban el templo en varias direcciones. Había ahora más suavidad, algo así como un aire de perdón en la fisonomía austera, humana, del Señor de los Pasos, grande como una persona de verdad, con la negra cruz enorme al hombro, y esos ojos inmensos que antes me miraran llenos de censura cuando, en silencio, junto a mis compañeros, me preparaba para la confesión.

Me sentía feliz. Faltaba, solamente, que la profesora me dijese para qué precisaban dinero las almas...

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

Circo de conejitos

ISABEL, Beatriz, de los ojos color de miel, Loló y Silvino, en la farándula infantil de mis amores, bailaron con Dodó y dos conejitos.

Sí, dos conejitos. Llegaron en un cesto con tapa, un domingo tibio de noviembre, cuando en la casa de tía Bizuca, donde yo vivía, en Andaraí, las ramas de la huerta apuntaban hacia los primeros "sapotis" hinchados.

—Son de raza —dijo don Manuel, el chacarero, valorizando el regalo que me traía—. Angoras legítimos —mostraba, levantándolos por las orejas, y a mis protestas por tamaña barbaridad, me fué explicando que ese era el procedimiento usual y correcto para sujetar conejos.

Angoras o no, jamás hubo conejos tan queridos; para mí, eran realmente bellos con su pelaje blanco, sus ojos rojos y sus orejitas rosadas; dos amores.

Mi vida hasta ahí había sido una sucesión de juegos y más juegos, "pique", "cabra-ciega", travesuras en la chacra que subía hasta el morro, barullentas correrías en las salas vacías del sótano habitable, yo no podía creer que fuese otra la finalidad de la chiquilinada. Fueron ellos, esos blanquísimos pompones quienes me hicieron ver, más allá del mundo despreocupado de las diversiones, otro mundo mayor que el colegio ofrecía a los otros chicos: el de las obligaciones. Para mí la escuela había sido suave. Largas las vacaciones, pocas las clases en el pabellón abierto de los menores y a las que asistía cuando me parecía bien. En las manos inteligentes de doña Judith, maternal y paciente, los métodos modernos dulcificaban asperezas. Existía, sobre todo, la orden expresa de mi tía, para que no me exigieran mucho. Fueron

• Seudónimo de Edi Dias da Cruz, escritor nacido en Río de Janeiro en 1907, a quien el movimiento modernista encontró cuando se empeñaba en sus primeros intentos literarios, entre los que se destacan las novelas *Oscarina* y *Três caminhos*. Premiado por su libro *Marajá*, este hábil cuentista, sagaz periodista y siempre activo hombre de negocios, pasó a destacarse como virtuoso de la técnica narrativa, sabiendo extraer las mayores sugestiones en el manejo del diálogo.

Aunque aparentemente su estilo parece brillante pero superficial (como se da en *A estrêla sobe* y los cuentos de *Estela me abriu a porta*), esta característica le sirve para usar de la ironía con la maestría que lo consagrara, recurso aprovechado en sus análisis psicológicos y en el buceo de los conflictos personales y sociales de nuestra época.

ellos, repito, quienes me trajeron la noción de las primeras obligaciones pero, lejos de rebelarme contra ellas, ¡con qué amor y alegría me les entregué! "Es la hora de ponerles el agua a los conejos", y ningún cataclismo tendría fuerzas para impedirme hacerlo. Los peinaba, llevábalos a pasear por el jardín de rosas, sólo rosas, que eran la pasión de mi tía en el reino de las flores; y hasta le rechazaba a Taninho los paseos dominicales en el automóvil de su padre, un "Mercedes Benz", para quedarme con ellos, movedizas fuentes de mis meticulosos cuidados. Un esclavo; confieso haber quedado relegado a esta categoría frente a las necesidades de estos pequeños tiranos inocentes.

No sólo tiranos, también sabios, me aventuro a llamarlos aquí (quién sabe cuantos secretos traían debajo de tanta blancura), tanto así, que no dejaron perderse por el mundo la serie de revelaciones que me trajeron a mí, naturalmente.

Los amé con la ternura de un enamorado. Los hartaba de caricias. A mis nerviosos abrazos sucedíase una lluvia de protestas de mi tía: "Un día de estos, acabarás matando a estos bichitos a fuerza de apretarlos tanto". Los cubría de besos, me dejaba estar por los rincones solitarios de la casa, olvidado de las horas, en interminables conversaciones con ellos, respondiéndoles cosas como si me las preguntasen. Perdí la realidad, dejé de distinguirlos fundiéndolos en un único conejo, un conejo mayor que todos sus congéneres jamás vistos, casi de mi tamaño, viviendo como las personas, hablando y riendo como personas, vistiéndose "a la marinera", como yo.

Con el amor vino el séquito de sus dolores. ¡De cuántas torturadas horas de mi infancia ustedes, adorables bichitos, fueron la causa! Los amaba demasiado como para no sufrir con mi amor. Los celos hicieron su aparición en mi corazón y, feroces, me consumían. ¡También, no era para menos! Tenía un rival, y de qué fuerza, ángeles del cielo; un rival terrible, Silvino, un mulatito dos años mayor que yo, que tía Bizuca había tomado para criar cuando sólo contaba tres días, al morir la madre, una negra que gastara sin usura su juventud sirviéndola fielmente.

Si en la casa tenía yo el prestigio de la sangre, él conservaba el del tiempo, del que servíase con buena suerte, principalmente entre la gente de servicio: "Eso sucedió antes de que usted hubiese venido aquí", me decían cuando se hablaba de acontecimientos pasados, "Silvino es el que conoce eso bien". Y realmente lo sabía; mirándome por sobre el hombro, con una sonrisa burlona que mal se percibía, contaba todo "a" por "a", y "b" por "b", detalladamente, pues no ignoraba que haciéndolo así me humillaba más. Era el más antiguo,

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

no podía negarse; y lo aprovechaba bien. Se defendía del "intruso", que eso era finalmente yo, un intruso para el astuto y humanísimo Silvino.

Terrible rival, hábil como puede serlo el más pintado, rival de las oportunidades esquivas como lo recuerdo ahora, los ojos bailarines, la cara redonda de mico, la mota muy corta, la astucia de los gestos juveniles, la dentadura soberbia de fortaleza y blancura.

Le dolió el regalo del chacarero. ¿Por qué no lo había recibido también él? ¿Qué había hecho yo para merecerlo? Él, sí, tenía derecho. Ayudaba a Manuel en la chacra, cargando estiércol en la carretilla, barriendo el vivero de las begonias, llevándole la comida, regándole las plantas, ayudándolo en la poda sistemática de los "ficus benjamins", pared verde y compacta que defendía el terreno de los ojos atrevidos de la vecindad. Era justo. Pero había sido yo quien recibiera el regalo, yo, gracias al gran canalla de Manuel, miserable chacarero, "no era por nada que se les tenía rabia a los portugueses". Y eso, sólo porque yo era el sobrino. ¡Ah! ¿no había recibido un regalo? ¡No importaba! Me sabría disputar el afecto de los bichitos. ¡Lo sabría y lo supo! Si, por ejemplo, yo les daba lechuga, él la substituía en seguida por la que corría a buscar, ya que sólo él conocía, en la huerta que no le guardaba secretos, el cantero en que crecían las hojas más frescas, los tallos más tiernos.

En la lucha abierta, yo sabría tomar mis providencias: eran míos, ¿no es verdad? Pues entonces, a aguantar, ¡qué diablos!, y los tenía sobre las rodillas día y noche, sin consentir que él los tocase ni siquiera con un dedo. ¡Que los mirase únicamente con los ojos! Los acariciaba delante suyo para que sufriera: "Angelitos..." Y que él sufría era evidente, pero no se daba por vencido y me sonreía, quizá pensando: "¡Ya llegará el día!" La paciencia tuvo su premio y vino un día, negro día, en que tuve que ir al colegio; un colegio diferente, serio, riguroso, con horarios a los que no podía escapar, pues como decía tía Bizuca, ya estaba hecho un hombre, era necesario entrar con el paso firme por el camino del estudio si quería llegar a ser algo en la vida.

Lo que padecí, sólo Dios lo sabe. Clases interminables del señor Silva, que enseñaba de todo menos gimnasia, explicando siempre aburridamente la lección que tomaría en la clase siguiente: gramática, geografía, ¡con lo que a mí me importaba saber verbos y sustantivos, y si el mundo era redondo o cuadrado! Para mí, el mundo estaba formado por mis conejos y yo. El señor Silva hablaba alto, pero yo no alcanzaba a oírlo; mi pensamiento se sumergía en la duda cruel: ¿qué

estaría haciendo Silvino con mis conejos? Devoraba con ojos impacientes el reloj implacable del corredor, interminable corredor sonoro, pista de la astucia donde los celadores, surgiendo inesperadamente en la puerta de las aulas, sorprendían a los desprevenidos alumnos en falta. ¿Qué estaría haciendo? Y los minuteros se demoraban. Me perdía en el laberinto de las conjeturas: ¿los estaría acariciando, haciéndoles cosquillas, llevándolos a comer a la huerta?... El señor Silva me arrancaba de mis problemáticas suposiciones:

—¿De qué estoy hablando, Francisco?

Y como no lo sabía, ganaba castigo tras castigo.

En casa, apenas llegaba, arrojaba la cartera por un lado, daba un beso apresurado a mi tía, y corría a verlos. La blancura de los pelos no guardaba marcas de las odiadas manos negras. Los ojos rojos no denunciaban nada. Los golpeaba celoso, furioso. Los asustaba; ellos querían huír con sus orejas paradas, entonces yo los abrazaba, casi llorando, como un loco.

En la reunión del comedor, tía tejía y yo permanecía preso de los deberes escolares, y entonces era él, ¡grandísimo bandido!, quien tocaba el tema para herirme:

—¿Sabe, niño Francisco? Hoy fuí con sus conejos hasta la panadería. Yo me mordía:

—¿Sí?...

Silvino veía que la llaga estaba abierta, sangrando, y revolvía más el cuchillo en ella, gozando mi agonía:

—Bueno, voy abajo, a ver si están bien —y se iba despacito, con las manos en los bolsillos y una sonrisa de venganza satisfecha en el ángulo de la boca.

Mi desesperación llegaba al máximo. Un poco más y reventaba. La lapicera temblaba en la mano nerviosa, y hacía una letra mil veces peor de lo que verdaderamente era; saltaba palabras en la copia del libro *Corazón*; treinta y nueve menos quince me resultaban doce en un problema de naranjas...

* * *

Mayo plácido, ameno, mayo de campanadas llamando al Angelus al caer de la tarde, en la capilla del asilo; ese mayo trajo a la casa de tía, además de una pareja de canarios y algunas mandarinas tempranas, un infausto acontecimiento: la muerte de Silvino, atropellado por un camión de hielo, cuando había ido hasta la plaza para llevar una carta al correo.

No murió en seguida. Vino gimiendo conmovedoramente en los

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

brazos de transeúntes solícitos, con el cajero del almacén al frente abriendo camino, explicando entre gestos el accidente.

Por la noche deliraba, y el delirio lo llevó a confesar una infinidad de travesuras menudas: dulce de guayaba hurtado de la despensa, carreteles de hilo que volaban del cesto de costura, cucharitas de plata enterradas en el fondo... Y más aún, permitió aclarar el gran misterio de las rosas. Durante meses, diariamente, aparecía sembrado de pétalos el suelo donde crecía el rosal, sin que ningún viento nocturno hubiese soplado con furia destructora. Como el rosal estaba cerrado por altos muros, la repetición cotidiana del hecho preocupaba bastante a tía Bizuca, que ya aceptaba la suposición de doña Marocas Silveira, espiritista, de que todo fuese obra de algún espíritu travieso y mistificador. Y era él, Silvino, el vándalo de las flores, que poseído por no sé qué extraña voluptuosidad, iba calladito por las madrugadas —ya que se despertaba con los gallos— a deshojarlo ocultamente sin que nadie lo descubriese.

Tía se rió mucho con el inesperado descubrimiento.

—Ah, grandísimo pícaro, entonces eras tú, ¿eh, sinvergüencilla?... Deja que te cures, que vas a ver lo que es bueno... —lo amenazó.

Ella ignoraba la gravedad del accidente. Recién lo supo al día siguiente, por la mañana, cuando los rayos X confirmaron el diagnóstico del sequísimo Dr. Gouveia, que movía la cabeza:

—Nada, señora mía, nada es posible hacer fuera de lo que ya se hizo. Sólo un milagro; imagínese: fractura del coxis interesando seriamente la columna... ¡sólo un milagro! —repetía con un nítido acento materialista.

—Pero, doctor...

Él la atajó, sin piedad:

—Le voy a dar morfina para que sufra menos.

Tía, entonces, se dedicó a él por entero. Incansable, abnegada, yendo de un lado para otro, viendo esto y aquello todo el santo día, lo veló durante cuatro noches sin pegar un ojo.

La quinta noche, serían ya las once, alumbrado por el velador envuelto en un papel marrón porque él no soportaba la luz, Silvino despertó del pesado letargo que le provocara su última inyección:

—Madrina —susurró.

—¿Qué pasa, hijo? Estoy aquí —y tía, rápida, salió de las sombras donde encogida en un banquito, quedara insomne, velándolo.

—Ya lo sé. ¿Me da la mano?

Cuando tuvo la mano de tía, se la llevó con mucho esfuerzo a los

labios; lágrimas corrían de sus ojos, antes tan redondos y picarescos, y que en ese momento se mostraban desorbitados.

—Su bendición.

Tía adivinó que algo sucedía:

—¡Qué tontería, hijo! Duérmete.

¿Hijo? Silvino hizo un esfuerzo, buscó la boca que se confesaba maternal, y repitió:

—Su bendición, por favor. Estoy cansado de sufrir, madrina.

Le apretó la mano más fuertemente, soltándola luego. La cabeza se había inclinado hacia el lado de la pared.

—¡Francisco! ¡Alexandrina! ¡Dios mío! Una vela...

Todos corrieron. Tía ya se había arrodillado, y también nosotros caímos de rodillas, rezando. La vela comenzó a arder, blanca, muy blanca, trémula y brillante en la mano morena del pequeño muerto. Tía sollozaba a gritos.

* * *

Tía Bizuca, ojeras violáceas bien marcadas, más delgada, más desgastada dentro de su amplio vestido negro, no ahorró nada para el entierro. "¡Pobre Silvino!" —lloraba por los rincones, entre los brazos consoladores de las vecinas. La casa se llenó de gente, porque el pícaro, muy alegre y servicial siempre, había sido muy estimado por el vecindario.

Lo acompañé hasta el cementerio, en el primer taxi que seguía al coche fúnebre, llevando en el rostro el placer de la novedad, a través de las calles que los hombres descubrían. Allá lo dejé para siempre, en la tarde calurosa, opalina, sonriente; allá lo dejé, cubierto con rosas, con todas las rosas que el rosal precioso de tía ofreció aquel día, rosas blancas, hermanas de las que él, por tanto tiempo, deshojara tan pródigamente.

En la casa vacía de sus carcajadas, roncas, amplias —já, já, já—, me sentí *único* en el amor de mis conejos. Poco, sin embargo, duró la alegría de la exclusividad. La falta de competencia, quizá, me arrancó el apasionado estímulo; tal vez el fútbol a que por entonces me entregué con ardor; lo cierto es que no puedo decir qué fué lo que me arrancó de los albos objetos de mi primera pasión. Por otra parte, ya no poseían la famosa blancura de los días de rivalidad. Sucios, abandonados, vagaban olvidados por el fondo de la casa, por la huerta, por donde les placía, libres, revolcándose en el barro, en la tierra, en el depósio de carbón cercano al gallinero.

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

Dejé de verlos, sin ir más a la huerta. Manuel, cuando me encontraba en la cocina, repetía su cantito:

—El niño Francisco ya se está haciendo un hombre. No quiere saber más nada de conejos —y guiñaba un ojo, por debajo de las cejas espesas.

—Sí, es cierto —respondía yo, confuso, y esquivándome por el corredor echaba a huir de ellos, leguas afuera. Murieron un día, ciegos; los ojos como cuentas vistosas perdieron el color, se cubrieron de un velo opaco. Murieron un día, llenos de quistes en el vientre, que asustaban a tía: "Virgen Santísima, ¿será bubónica lo que tienen?" No, era vejez, explicó Manuel quien, por lo visto, sabía todo lo concerniente a semejantes animales. Murieron. Tía, apenada, esperó que también yo me entristeciera. Como, sin embargo, no diera muestras de tristeza alguna, traté de encubrir este brote de peligrosa insensibilidad:

—Fué mejor así, tía. Pobrecitos, estaban sufriendo tanto...

Tía se alejó:

—Es cierto, hijo, tienes razón. Fué mejor así.

En lo íntimo, lo que yo sentía era una completa liberación. La pelota era mi idea fija. Jugaba de "back" bastante mal, es cierto; jugaba como lo puede hacer un chico, ¡pero jugaba!

El regionalismo en la prosa de ficción

Desde el Romanticismo, con la valorización del "genius loci", fué adquiriendo significación la creciente importancia del Brasil regional. Las influencias geográficas, económica, folklórica y tradicionales que dejaron trazos muy marcados y características bien diferenciadas en la vida, costumbres, temperamento, lenguaje, expresiones artísticas, maneras de ser y sentir, actuar y trabajar, se hicieron notar en la vida intelectual brasileña a partir del momento en que la conciencia nacional maduró para la independencia política y cultural. Existe, sin embargo, una diferencia esencial entre el regionalismo tal como era visto por los románticos y el que fué puesto en práctica por las generaciones realistas, por ejemplo. En José de Alencar, Gonçálves Dias, Bernardo Guimarães, el regionalismo es una forma de escape del presente hacia un pasado idealizado por el sentimiento, y artificializado por la transposición de un deseo de compensación y representación que podríamos llamar onírica. Esa modalidad del regionalismo incurre en una contradicción al sobrevalorizar lo pintoresco y el color local del tipo, al mismo tiempo que procura encubrirlo atribuyéndole cualidades, sentimientos y valores que no le pertenecen a ella sino a la cultura que se le sobrepone. Ya se ha señalado que el indio de Alencar era un europeo de taparrabo y flecha.

Coincidiendo con el movimiento de valorización, análisis e interpretación de la realidad brasileña, el Realismo prosiguió aquella marcha introspectiva proveniente del Romanticismo, sumergiéndose en el alma nacional para buscar la comprensión de sus valores y motivos de vida y, al mismo tiempo, buscando en ella las fuentes de nutrición e inspiración intelectual. Sin embargo, se desnudó la mentalidad del país bajo la influencia realista, perdió ese "saudosismo" ("escapismo

* Notable crítico, ensayista, periodista y profesor universitario, nacido en Bahía en 1911. Autor de importantes trabajos; entre ellos se destacan los incluídos en la importante obra *A literatura no Brasil*, de la que fué su director. Une al vasto caudal de sus conocimientos una notable experiencia en la búsqueda de información histórica sobre las letras de su país, y un sobrio y muy cuidado estilo.

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

romántico") para considerar la existencia contemporánea y el ambiente vecino.

Del simple localismo al amplio regionalismo literario, existen varias maneras de interpretar y concebir el regionalismo. Hay quien lo ve aliado a la mediocridad y a la estrechez, confundiéndolo de esta manera con el provincianismo de mal sentido, tan deformante como el cosmopolitismo que significa la contracara del universalismo. Es un regionalismo aislante, autosuficiente, que provoca la rivalidad entre las regiones y posee un contenido de limitación y oposición.

Otra concepción es la que reduce el regionalismo a sinónimo de localismo literario, una literatura regional que no pasa de la explotación y exposición del pintoresquismo, de las formas típicas y el colorido especial de las regiones. Es otra forma de "escapismo romántico", propia de épocas y civilizaciones cansadas que se refugian en el pasado y en el pintoresquismo local.

De acuerdo con George Stewart, podemos definir el regionalismo de dos maneras. En un sentido amplio, toda obra de arte es regional cuando tiene por escenario alguna región particular o parece germinar íntimamente de ese fondo. En este sentido, una novela puede ser localizada en una ciudad y tratar un problema universal, con lo que la localización es incidental. Más estrictamente, para que una obra de arte sea regional, no solamente tiene que ser localizada en una región, sino que también debe retirar su sustancia real de esa localidad. Esa sustancia deriva, en primer lugar, del fondo natural —clima, topografía, flora, fauna, etc.—, como elementos que afectan la vida humana de la región; y, en segundo lugar, de las maneras peculiares de la sociedad humana establecida en esa región y que la diferencian de cualquier otra. Este último es el sentido del regionalismo auténtico.

Gracias al sentido de verdad del Realismo, la mentalidad literaria brasileña perdió el sentimentalismo en su concepción de la regionalidad, y pasó a comprender que el regionalismo literario consiste, según Howard W. Odum, en presentar el espíritu humano en sus diversos aspectos, en correlación con su ambiene inmediato, en retratar al hombre, la lengua, el paisaje, las riquezas culturales de una región particular, consideradas en relación a las reacciones del individuo, heredero de ciertas peculiaridades de raza y tradición. A través del Realismo se comprobó que la cultura regional, conforme lo remarca B. A. Bodkin, puede ofrecer a la literatura "un tema (el paisaje físico y cultural, las costumbres locales, leyendas, mitos, tipos, lenguajes, etc.), una técnica (formas de expresión nativas y populares, estilo, ritmo, imaginería, simbolismo), un punto de vista (la idea social de

una sociedad y los valores culturales movidos por la tradición, que ejerce el papel de libertadora y no de aislante".

De ese modo, la masa regional brasileña proveyó a los escritores realistas de amplia fuente de temas, sugestiones, lenguaje nativo, tipos humanos y formas de conflicto social y moral.

• • •

Al encarar la literatura brasileña como parte de una cultura regionalmente diferenciada e interregionalmente relacionada, queda implícito el reconocimiento de la importancia del concepto de regionalismo para la crítica y la historia literarias, por otra parte ya aplicado este concepto por Viana Moog. En el orden particular, no hay que olvidar tampoco los trabajos de Gilberto Freyre en lo que respecta a la interpretación sociológica, sin dejar de mencionar nombres más antiguos, como Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu o Tavares Bastos. Y lo hacemos teniendo presente, además de esa importante tradición de estudios regionalistas en el Brasil, la más reciente orientación de la nueva ciencia del regionalismo, como poderoso instrumento de investigaciones y estudios históricos, según el desarrollo que vienen teniendo en los últimos años en Estados Unidos.

Brasil no escapó a la ley general del desenvolvimiento de las civilizaciones y culturas evolucionadas "lógicamente desde puntos de partida regionales, creciendo incesantemente desde la unidad elemental o el grupo regional". Es natural, entonces, la aplicación de la teoría al estudio de su organización nacional y de su historia, inclusive la cultural y literaria. Los movimientos de penetración y prolongamiento de la tierra; la independencia; el federalismo y el municipalismo; los ciclos económicos; las rivalidades entre los diversos estados por el control del poder federal; las alternativas de dominio de las varias provincias, acompañando las vicisitudes del poder económico; las oposiciones norte y sur, provincia y metrópoli, interior y costas; las especializaciones regionales de cultura y civilización con paisaje cultural y artístico propio, hasta con un tipo humano psicológica y socialmente diferenciado, formas de cocina, de arte y de idioma peculiares; hasta un tipo de hombre-frontera, el mestizo, que viene luchando por ampliar su área de participación, ascendiendo a posiciones destacadas en lo político, lo social y lo cultural; he ahí toda una serie de ejemplos de lo que nos sería lícito llamar la acción de la "frontera" y de las "secciones" o "regiones" —para emplear la terminología del historiador norteamericano Frederick J. Turner, el pionero de esa teoría de interpretación histórica— ejemplos en la organización y en la

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

evolución brasileñas de regionalismo económico, político, social e intelectual.

Sin otra base que el espíritu de rivalidad y de revancha, Franklin Távora trazó en 1876, en el prefacio de *O Cabeleira*, el manifiesto de lo que él designó "literatura del norte", y que intentó realizar en su obra de ficción. La batalla para dividir las letras brasileñas en dos secciones, Sur y Norte, se originaba en su espíritu regionalista mezquino y estrecho, hecho de autosuficiencia, de aislamiento, de complacencia y orgullo con los aspectos inferiores y mediocres de la región, al que mejor corresponde la denominación de provincianismo. Sin embargo, la actitud de Franklin Távora encierra la señal de una nueva conciencia del problema y que, en su caso, se levanta frente al regionalismo romántico de Alencar.

De allí en adelante, toda una producción literaria surge del laboratorio regional. Del norte al sur del país aparecen escritores procurando captar en prosa, con la máxima veracidad, los temas, las costumbres, los tipos, el lenguaje de las variadas regiones que componen geográficamente el país. Se crea, inclusive, un tipo de héroe —el héroe nacional— de estatura casi épica en sus aspectos de superhombre que lucha contra un destino fatal, trazado por las fuerzas superiores al ambiente.

No hay que olvidar tampoco un aspecto típicamente brasileño del regionalismo: el "sertanismo", la valorización e idealización del "sertão" y del tipo del sertanejo. Desde el movimiento romántico, y sucediendo al indianismo, ese filón atraviesa de punta a punta nuestro regionalismo. Al comienzo era un proceso de idealización y sentimentalismo, de hechura optimista, a través del cual el "sertão" era visto solamente en su aspecto rosado, bueno y saludable, poblado de criaturas sanas, vigorosas, de almas puras. Es el Brasil supuestamente más *brasileño*. Un período más tarde, ese "sertanismo" se corrompe en la representación caricatural y grotesca, cuyos tipos constituyeron una enorme galería de nuestra novela y teatro, hasta nuestros días. El "Juca Mulato" es el símbolo poético de la idealización sentimental, mientras el "Jéca Tatú" es la representación pesismista del "sertanejo" corroído por la desesperación y la enfermedad. De todas maneras el "sertanismo" es una reacción nativista más vigorosa que el indianismo, y sobre todo más auténtica porque se basa en una realidad nacional más entroncada a la raíz de nuestra civilización.

Lo esencial en esa literatura regional es que no se pone en cheque la unidad del país, el común lastre de origen lusitano y que aquí se amalgamó con las contribuciones indígena y negra, y más tarde, con

las alienígenas diversas. El regionalismo es un conjunto de retazos que arma todo el cuadro nacional. Es la veriedad que se entremuestra en la unidad, en la identidad de espíritu, de sentimientos, de lengua, de costumbres, de religión. Las regiones no dan lugar a literaturas aisladas, pero con sus diferencias contribuyen a la homogeneidad del paisaje literario del país.

Al estudio literario no le interesa la división regional geográfica, basada en el criterio de las regiones naturales. Lo que importa aquí son las regiones culturales, marcadas por la importancia que tuvieran como focos regionales de producción literaria, aún cuando la división que resulta de la aplicación de ese criterio no se aleje mucho de la que fuera establecida por el Consejo Nacional de Geografía, en 1944, como base para las investigaciones geográficas.

Las regiones culturales o literarias, encaradas en el presente capítulo, son las siguientes: *nortista, nordestina, bahiana, central, paulista, gaúcha*, a las que podría unirse una especie de sub-región, constituída por Río de Janeiro y la zona suburbana, que es una verdadera pequeña provincia literaria, en la que bebieron Lima Barreto, Macedo y hasta Machado de Assis.

* * *

Al analizar la amplia influencia que tuvo la provincia regional en la formación y desenvolvimiento de la literatura brasileña y la contribución regionalista, se llega a la convicción de que la literatura se fortalece siempre que se aproxima a sus raíces, y tanto más cuanto más profundamente éstas se hundan en el suelo. En todos los tiempos, y aún en nuestros días, los focos locales actúan como fuentes fecundas de cultura, de variedad, de estímulos espirituales y artísticos. La literatura o los escritores, en el Brasil, mueren siempre que se distancian de esas fuentes locales.

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

Sentido del nacionalismo brasileño

Conciencia histórica: El acontecimiento más importante de nuestra época, tan rica en innovaciones tecnológicas como en sucesos políticos y sociales, quizá sea el hecho de que, por primera vez, en ella el hombre adquirió plena conciencia de su propio proceso histórico. Las primeras conquistas, en tal sentido, datan evidentemente del siglo anterior. Toda contribución humanista, desde Grecia hasta nuestros días, acude en apoyo a tal resultado. Solamente a partir de la comprensión total de los fenómenos sociales, y de las investigaciones de la sociología del conocimiento sobre el sentido de cada ideología, se hizo posible transformar el proceso de desenvolvimiento económico-social en un verdadero proyecto socialmente controlado.

El nacionalismo consiste, esencialmente, en una finalidad: la de asentar o afianzar el aparato institucional que es preciso asegurar para el mejor desarrollo de la comunidad. Este es el caso del nacionalismo brasileño, provocado por las transformaciones experimentadas por nuestro país a partir de 1920, y cuyo desenvolvimiento exigió de inmediato la ordenación político-jurídica indispensable.

Es decir, entonces, que el nacionalismo resulta un movimiento suscitado por el desarrollo del país, destinado a acelerarlo y racionalizarlo. No obstante, esta finalidad no es la resultante de un propósito gratuito de personas o de grupos sino que, por el contrario, es un fenómeno inherente al proceso. Sin embargo, puede ser asumido consciente y deliberadamente por cuantos aspiren a la promoción de nuestro desarrollo, que pasa a constituirse en el objetivo ideológico más decididamente representativo de todas las clases brasileñas, ya que este desarrollo corresponde a los intereses y situación de cada una de las camadas sociales, con excepción dentro de ellas, de los sectores vinculados a nuestras estructuras semicoloniales.

Por lo mismo, al reflexionar sobre las contradicciones que se verifican en el nacionalismo brasileño, se hace indispensable elucidar aquellas que resultan de su formulación inadecuada.

Nacionalismo de medios y de fines: A este respecto, la primera observación que es preciso hacerse, está vinculada con el sentido necesariamente "finalista" que debe conservar el nacionalismo que, como ya se ha expresado, no es una imposición de nuestras peculiaridades, ni mucho menos una mera expresión de las características nacionales. Por el contrario, es un medio para lograr un fin: el desarrollo. Por lo mismo, solamente puede ejercerse mediante el empleo de los instrumentos más adecuados para la realización de esa finalidad. Subsiguientemente, se tendrá oportunidad de señalar una importante distinción al respecto, resultante del hecho de concebirse el desarrollo en términos mecánico-formales, o en otros histórico-dialécticos. Como podrá observarse, los medios más adecuados —y por lo tanto, su empleo será más nacionalista— para la realización de dicho desenvolvimiento no son, necesariamente, aquellos que se manifiestan como tales dentro de la perspectiva de un espacio abstracto, sino los que de esta manera se revelan en la situación efectiva del país. Señalada ya esta importante circunstancia, se hace imprescindible elucidar cuantos equívocos tiendan a confundir el nacionalismo con la circunstancia de que sean nacionales los agentes o los recursos puestos al servicio de la obtención de un fin cualquiera.

De esta manera, por ejemplo, lo que hace nacionalista la actual política del petróleo no es el hecho de que la "Petrobrás" sea un ente del Estado brasileño, dirigida por brasileños, etc., ya que de una manera general la política nacionalista del petróleo podría ser realizada por la "Standard" u otra empresa cualquiera siempre que, concretamente y dentro de la situación presente del país, esa resultara la forma más eficaz de explotar el petróleo nacional, al par que de proporcionar el pleno uso y control de la materia prima a la economía brasileña. Es decir que, lo que en verdad hace nacionalista a la actual política petrolera es, por el contrario, la circunstancia de que en las condiciones del país, y en la presente coyuntura internacional, únicamente la "Petrobrás" puede asegurarnos la más eficiente explotación del petróleo, proporcionando así a nuestra economía el pleno uso y control de dicho combustible, por estar dotada de las facilidades de que dispone. Ahora bien, la distinción entre el equivocado nacionalismo de medios y el nacionalismo de fines, aparece marcado por el hecho de que el apoyo a la "Petrobrás" se origine más en la circunstancia de tratarse de una empresa nacional, o monopolio estatal, que de ser el vehículo más eficaz para atender a nuestras necesidades.

Este nacionalismo calificado como "de medios", sólo en parte expresa una de las facetas del complejo colonial, destinado a erigir

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

la propia condición en ideología; y constituye una de las formas suicidas que observara Toynbee, y que designara como "zelotismo", que puede adoptar una sociedad subdesarrollada en sus vínculos con otras más adelantadas. Por el contrario, el nacionalismo sólo se realiza en la medida en que reconoce su fin —que es el desarrollo—, para lo cual debe valerse de todos los medios apropiados, sea cual fuere el origen de los agentes, siempre que en las condiciones concretas se revelen siendo los más eficaces.

Unilateralismo y sistema: La otra observación que puede hacerse con respecto a los requisitos del nacionalismo, se refiere a su carácter sistemático. Dado que el nacionalismo, como queda dicho, es "finalista", y que el desenvolvimiento resulta un fenómeno social global, toda medida encarada aisladamente y sin articulación sistemática, pierde su sentido nacionalista. Es decir que el nacionalismo es la característica de una política, nunca de providencias dispersas. Originado por la necesidad de integrar políticamente una comunidad, sólo puede ser realizado cuando los problemas globales de la comunidad no son perdidos de vista.

Es expresión de tales equívocos, por ejemplo, el proyecto que prohibiría en el Brasil el funcionamiento de bancos extranjeros, y que es sostenido por algunos sectores. Más adelante, tendremos oportunidad de analizar el problema del capital extranjero, cuyo tratamiento e importancia son incorrectamente considerados por los cosmopolitas. No obstante, y en lo que respecta a la disciplina requerida por el capital extranjero, se hace evidente que el régimen de los bancos no puede ser considerado aisladamente. En la medida en que se reconozca, aunque sea supeditándola a condiciones especiales —más apropiadas— el grado de utilidad del capital extranjero, se observará que constituye una medida contradictoria dado que excluye uno de los canales de ingreso de capitales del exterior, y uno de los instrumentos que les permite operar en el país.

Nacionalismo formal y nacionalismo dialéctico: Un último requisito de carácter general que debe ofrecer el nacionalismo brasileño, es el que se refiere a su sentido dialéctico. Como fenómeno histórico, el nacionalismo no representa una aspiración permanente de las comunidades. Como ha quedado demostrado, el nacionalismo es un fenómeno que sólo comenzó a darse dentro de la cultura occidental y a partir del Renacimiento; en nuestra misma cultura, según todo lo indica, a medida que las expansiones y generalizaciones del desarrollo económico-social consigan tornarlas innecesarias hasta acabar trans-

formándolas en obstáculos, ellas irán desapareciendo. Las transformaciones que luego de la Segunda Guerra Mundial fueron sucediéndose en el seno de las naciones más desarrolladas, son suficiente indicio de este hecho.

Tantos Estados Unidos, como Rusia, no son más nacionalistas de lo que lo eran en el siglo XIX. Las necesidades de defensa que son resultante de su mutuo conflicto, y mucho más que esto, las necesidades de mantener a toda costa sus respectivos niveles de vida frente a las extensas regiones del mundo que aún continúan subdesarrolladas, son los mecanismos que mantienen en estos países una estructura nacional. En este sentido, uno de los casos más reveladores lo constituye el europeo; en efecto, las comunidades europeas, habiendo agotado en nuestros días sus posibilidades de desenvolvimiento dentro del escaso margen de las nacionalidades, se ven resentidas en virtud de la vital necesidad de superar este encuadre, y pasan a constituir una unidad más amplia y más transnacional: la comunidad europea. Sin embargo, se oponen a esta unificación muy distintos factores, desde sus más antiguas tradiciones hasta aquellos emanados de la diversidad de sus niveles de productividad y de renta "per capita". Sin embargo, esa unificación se verifica subjetivamente en la formación de una conciencia europea, entre los sectores más esclarecidos del Viejo Mundo, tanto como objetivamente en la adopción de instituciones supranacionales tales como los mercados del carbón y del acero, y actualmente el Mercado Común Europeo.

Por lo tanto, es imprescindible comprender también dialécticamente el nacionalismo brasileño. A largo plazo nos conducirá a formas supranacionales que aún es prematuro concebir, pero que es evidente que habrán de vincularse con la mayor integración de la América latina. A breve plazo —esto dicho en el sentido histórico del término— la concepción dialéctica del nacionalismo brasileño debe conducir a la comprensión de que solamente se realizará a través de la transformación de nuestras estructuras tradicionales. Por eso, significa un equívoco formalista y estático, identificar el nacionalismo brasileño con la salvaguardia de nuestras características actuales. Y, paradójicamente, el nacionalismo es antinativista y antifolklórico. Lo que no significa el repudio cultural a nuestras tradiciones, ni la pérdida de sensibilidad para las contribuciones del arte popular. Apenas significa que dichas contribuciones abandonan la vida para sumarse al museo, y que nosotros las incorporamos como

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

comprensión del pasado y no como formas aprisionadoras de nuestro futuro.

Desde el punto de vista económico, la concepción dialéctica del nacionalismo es especialmente importante para alertarnos contra todas las formas de protección de las actividades marginales y de baja productividad, por el simple hecho de ser nacionales.

Música del Brasil

El pueblo brasileño fué siempre extremadamente musical; como, por otra parte, lo fueron sus elementos formativos. Desde el siglo XVI venimos observando este fenómeno; los misioneros explotaron, entonces, el agrado del indio por la música, llegando hasta a despreciar el canto llano y a sobreponer textos cristianos a las melodías indígenas, con el propósito de administrarles mejor la fe.

Tres razas contribuyeron para la eclosión de un tipo brasileño: la blanca, la negra y la roja. No exageramos al afirmar que el elemento amerindio tuvo, relativamente, poca intervención en la concreción de la música nacional brasileña. Influencia poderosa fué la negra, en cambio. A partir del último cuarto del siglo XVI, había comenzado el tráfico de esclavos negros llegados de África para substituir la mano de obra roja, que se revelara inadecuada en virtud de la considerable indolencia y el pronunciado anhelo de libertad de los indígenas. Esos millones de negros, que entraron en el Brasil desde entonces hasta 1850, tuvieron un rol destacado en la formación del alma y del sentimiento brasileños. En la música, la mayor contribución de los africanos fué ritmica: imprimieron acentuada lascivia a nuestras danzas, y en ella introdujeron un carácter dramático o fetichista.

La influencia blanca —es decir, portuguesa, española, francesa e italiana— fué, sin embargo, más relevante. "Los portugueses fijaron nuestro tonalismo armónico, nos dieron la cuadratura estrófica; probablemente la síncopa, que nos encargamos de desarrollar al contacto con el sentido ritmico del africano"[1]. De Portugal, también vinieron los instrumentos y la literatura musical europea. Dignas de mención son las diversas influencias: española, a través de los *boleros, fandangos, seguidillas, habaneras* y *zarzuelas;* latinoamericanas, por intermedio del *pericón,* y más recientemente del *tango;* italiana, sumamente importante a partir del siglo XVIII en virtud de la creciente popularidad de la ópera en el Brasil; francesa, ejercida por los cantos infantiles; austríaca, a través del *vals;* y finalmente, la música de *jazz* norteamericana.

[1] Mario de Andrade, *Pequena história da música* (pág. 185).

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

Esta lluvia sucesiva de ritmos populares extranjeros sobre el pueblo brasileño vino a alimentar, aún más, su afición por la música. Todo este copioso y variadísimo material se amalgamó y, en los últimos 25 años del siglo pasado, produjo las primeras figuras eruditas de la música brasileña.

No obstante la naturaleza aplastante, llena de contrastes y de exuberancias inauditas, el nacionalismo musical en el Brasil sólo se reveló, en líneas vigorosas, con Heitor Villa Lobos, esto es, casi un siglo después de las primeras y decisivas afirmaciones del movimiento romántico: Glinka y Chopin. El "Weltschmerz", la nostalgia de la tierra natal, el placer de recordar las tradiciones regionalistas, la idea de retorno a la vida simple dentro de las costumbres del pueblo, la glorificación del salvaje en su estado de pureza nacieron con el romanticismo, y el Brasil participó de este movimiento, especialmente en la literatura, aunque con el atraso impuesto por las muchísimas millas que lo separan de Europa.

Producto del romanticismo, y uno de sus aspectos más representativos, es el nacionalismo musical, sin duda (y aún hoy) uno de los movimientos intelectuales más importantes del arte de los sonidos. Escribir música pura, abstracta, no discutimos que debe ser el anhelo supremo del artista. Nada desmerece, sin embargo, al compositor que se dedica al estudio del folklore de su país, a fin de revelar al mundo erudito las joyas de sus cantares y de sus danzas. ¿Existe algo más atrayente para un compositor que tomar una célula melódica del folklore, desarrollarla de acuerdo con el estilo en que se formó, pulirla, y construirle una moldura armónica capaz de valorizarla? Inventar una línea melódica bella y amplia no requiere esfuerzos sobrehumanos. Lo que revela el temperamento de un autor es el tratamiento dispensado a aquella frase musical. ¡Con qué cariño infinito Glinka, Chopin, Mussorgsky, Borodin, Smetana, Dvorak, Prokofieff, Stravinsky, Pedrell, Bartok, Falla, Sibelius, Villa Lobos y tantos otros, trabajaron los temas populares!

Además, en algunos países —como en el Brasil—, el nacionalismo musical tomaría un aspecto patriótico. He aquí lo que nos dice el gran Mario de Andrade: "El criterio actual de la música brasileña debe ser de combate... Si un artista brasileño siente en sí mismo la fuerza del genio que ni Beethoven ni Dante sintieran, está claro que debe hacer música nacional. Porque como genio sabrá fatalmente encontrar los elementos esenciales de la nacionalidad. Tendrá, pues, un valor social enorme sin perder en nada el valor artístico, porque no existe genio, por más nacional que sea, en el que no se

encuentre algo del patrimonio universal. Y si el artista forma parte del noventa y nueve por ciento de sus iguales y reconoce que no es un genio, entonces debe hacer arte nacional, igualmente. Porque incorporándose a la escuela italiana o francesa será apenas uno más en el horno, mientras que en la escuela recién iniciada será un artista benemérito y útil. César Cui sería un ignorado si no fuese por el papel que desempeñara en la formación de la escuela rusa. Turina tiene importancia universal, y en la escuela española su nombre es imprescindible. Todo artista brasileño que en el momento actual haga arte nacional es un ser eficiente como valor humano; mientras que el que realiza arte internacional o extranjero, no siendo un genio, es un inútil, un nulo[2].

En el siglo pasado, hablar de música erudita auténticamente brasileña era motivo de bromas. Dominaba entonces la música operística italiana a pesar de las tímidas incursiones de los maestros alemanes y franceses. Los jóvenes talentosos del Brasil iban a estudiar o a perfeccionarse en Europa y miraban con profundo desprecio todo cuanto les recordase las diversiones de los negros esclavos, o las melodías de los indios. El 5 de marzo de 1887, fecha del nacimiento de Heitor Villa Lobos en la ciudad de Río de Janeiro, el público selecto y numeroso del "Club Beethoven" o de la "Sociedad de Conciertos Clásicos", rendía homenaje a la fantasía para piano de la ópera "Sonámbula", deliraba con la "Traviata", o soportaba a Bach "snob" y estoicamente.

Ese público respetable, compuesto en su mayor parte por gente que viajaba mucho, ignoraba la "Sertaneja" de Brasilio Iteberê da Cunha, y el "Samba" de Alexandre Levi. ¡Ni lejanamente presumía el suceso que aquella música nacionalista obtendría en París, cuarenta años más tarde! No presentía el vigor intelectual; sonreía incrédulo a quien asegurase que aquel movimiento renovador dejaría entrever, por primera vez a un mundo perplejo, la pujanza embriagante de la naturaleza y del alma brasileñas.

Pero el nacionalismo musical en el Brasil produciría una serie de malentendidos, siendo el más importante de todos ellos el exotismo[3]. En su ansiedad por producir algo típicamente brasileño, algunos autores nacionalistas se desviaron de su objetivo mayor, centralizando

2 Mário de Andrade, *Ensaio sobre música brasileira* (pág. 5).

3 "Lo que realmente gusta en el brasileñismo no es la expresión natural y necesaria de una nacionalidad, sino el exotismo, lo antes jamás escuchado en música artística, las sensaciones fuertes, "vatapá, yacaré, victoria-regia". (Mário de Andrade, *Ensaio sobre música brasileira*, pág. 3).

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

apenas uno de los múltiples aspectos del folklore, en vez de exteriorizar una noción de conjunto, una única atmósfera del Brasil sonoro.

Del nacionalismo musical en el Brasil —más expresivo en el terreno orquestal y pianístico que en la ópera, al contrario de lo que sucediera en Rusia o en Bohemia— deriva algunas veces un cierto exclusivismo, muy disculpable en los pueblos ricos en folklore. No es extraño que nos encontremos con una obra amerindia o negra exhibida como música brasileña representativa. Renato Almeida ya ha señalado el aspecto exterior y superficial de nuestra música. Ella debe expresar la realidad brasileña, un sentimiento psicológico único, y no simplemente algunas manifestaciones externas, tales como bailes, cantos, danzas, pregones, etc. Coeuroy dijo en su *Panorama da música contemporánea,* que, "si para crear música nacional bastara sólo reproducir cantos populares, la curiosidad del etnólogo quedaría satisfecha, pero el arte ganaría poco, y eso es lo que se ha verificado en muchas ocasiones. Si el músico, como sucede generalmente, basa la materia original en la forma usada en otros tiempos, zozobra en el academicismo monótono y en la escolástica asfixiante". El arte de los sonidos debe representar, más que la diversión momentánea, el despertar de la emoción estética más sublime, sin conformarse con interesar apenas por éste o aquél aspecto típico. Pero ¿dónde están los compositores capaces de retratar todos los problemas nacionales?

Se nos podrá retrucar, con muchísima razón, que en países de gran extensión territorial y de considerable riqueza folklórica, existe más de un idioma nacional en música. En Rusia no es difícil distinguir a Mussorgsky, el mujik, de Tchaicowski, ruso de frac y galera, universalista. Así como diferenciamos fácilmente al ruso rural del ruso urbano, identificamos al americano neoyorkino de la *Rhapsody in Blue* de Gershwin del americano de las planicies de la suite *Gran Canyon,* de Ferde Grofé. En el Brasil, las distinciones también son muchas: poseemos buenos trabajos folklóricos cariocas (Villa Lobos, Lorenzo Fernández), paulistas (Camargo Guarnieri), sureños o "gaúchos" (Luis Cosme), nordestinos (José Siqueira y Radamés Gnattali), amerindios (Lorenzo Fernández y Villa Lobos), negros (Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Brasilio Itibere y Frutuoso Viana). Los mensajes transmitidos son bastante contradictorios, bien o mal presentados, pero siempre atrayentes. ¿Conseguirá el compositor brasileño reunir un día todas esas voces y hacerlas cantar al unísono? ¿O continuará haciendo investigaciones en éste o aquél campo folklórico, convencido de la imposibilidad de éxito en la lucha por un

sentimiento único, que sea trazo de unión entre las tres razas dispares?

El ideal supremo de la corriente nacionalista, repetimos, no debe ser la presentación de éste o aquél aspecto del alma brasileña, sino la creación de un lenguaje musical espontáneo y nacional, espejo del folklore de todas las regiones del país. Pero han sido pocos los compositores que en todo el mundo se lanzaron a tan elevado ideal de nacionalismo. En el Brasil comenzamos hace poco a realizar incursiones en ese terreno decisivo para la perfecta expresión de la nacionalidad. La mayoría de los artistas se apodera de una célula y la adorna simplemente. Algunos la visten con los ropajes suntuosos y multicolores; pero son pocos. Y mucho menos son los que se aventuran por el nacionalismo puro: el Villa Lobos de los "Choros", y Camargo Guarnieri.

El compositor carioca fué un pionero, el que aplanó el camino espinoso de la brasilidad para que pudieran pasar las nuevas generaciones, el que les señaló la senda exacta. Su obra atravesó, de la manera más brillante posible, las dos primeras etapas del movimiento y penetró en el "mare tenebrosum" del nacionalismo puro exteriorizando, de vez en cuando y sin recurrir directamente al folklore, una brasilidad espontánea e inmaculada. En el "Noneto", en algunos de sus "Choros", en su última música de cámara, y alguna que otra "Bachiana", consiguió la perfecta expresión musical del Brasil.

Villa Lobos creó la música nacionalista en el Brasil, despertó el entusiasmo de su generación por el opulento folklore patrio, trazó con líneas vigorosas la verdadera brasilidad sonora. Su obra representa el sólido cimiento sobre el cual los jóvenes compositores brasileños están construyendo un templo monumental.

La música nacionalista, repetimos, tuvo por encima de todo un mérito impagable: reveló el Brasil al brasileño. ¡Pero, cuántos años de lucha! Lo mejor de la obra de Alberto Nepomuceno aún no ha sido comprendido en virtud de su acentuada brasilidad. Músicos de valor fueron forzados a esconder sus obras típicas bajo denominaciones extranjeras, y el mismo Villa Lobos fué silbado por el público y por la crítica [4]. De no haber sido por la Semana de Arte Moderno, realizada en San Pablo, en febrero de 1922, el brasileño quizá estaría aún ignorando a su tierra. Fué entonces cuando se hizo tabla rasa con los

[4] Aún en 1933, el famoso crítico Oscar Guanabarino escribía en estos términos sobre la música basada en el folklore: "El folklore es algo muy interesante. Cuando éramos niños, escuchábamos un proverbio muy filosófico que decía así: "el casamiento es una fortaleza sitiada; los que están adentro quieren salir, y

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

viejos prejuicios, imponiéndose la realidad nacional. Y en ese movimiento renovador de la inteligencia brasileña, la música representada por Villa Lobos tuvo parte sobresaliente.

Son del recordado Ronald de Carvalho las palabras siguientes: "No deseamos ser griegos, ni romanos, ni franceses, ni italianos, ni portugueses, ni espartanos. Pesa sobre nosotros la fatalidad de lo grandioso. Nuestra alma es un eterno conflicto de razas diferentes, dominadas por la brutalidad del ambiente cósmico en que nos movemos. Quedan atrás, por lo tanto, las gentilezas de cierto arcaísmo falso que ha desviado las corrientes de nuestra imaginación. El Brasil no es el "caboclo" falsificado de la ciudad, ni el verso alejandrino de Leconte de Lisle, ni las imitaciones de Marinetti o de Cocteau. El Brasil es el hierro y la piedra, el oro y la floresta; es la tierra llena de sol, es la energía del hombre nuevo que recibiendo en sus venas la sangre de las razas más vigorosas del universo, tiene una imperiosa misión que cumplir: la de crear con una voz única, nacida de un concierto de voces encontradas y dispares. El Brasil es el tumulto, la inmensidad, el transbordamiento".

Ese es el mensaje de este Brasil brasileño, consciente de su riqueza material e intelectual, que la música nacionalista, de la que Villa Lobos es su legítimo y más genial representante, viene expresando vigorosamente, con indiscutible éxito.

los que están afuera quieren entrar". Pues bien, el folklorista va al interior de San Pablo y escucha al campesino decir:

"Casamiento es chiquero
El cerdo de afuera está luchando
porque quiere entrar.
El cerdo que está adentro, está luchando
por zafar."

¡Cuánta poesía! ¡Cuánta belleza, cuánta filosofía en estos campesinos! Diviértanse".

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

El teatro brasileño de nuestros días

En la historia literaria del Brasil, existe una fecha que marca una profunda transformación estética en las letras y en las artes. Esa revolución estética se llama "Semana de Arte Moderno", y comenzó en 1922. Sus inspiradores e iniciadores son conocidos por todos nosotros: Mario y Osvaldo de Andrade, Menotti Dell Picchia, Renato Almeida, Tarsila do Amaral, Guilherme de Almeida, Manoel Bandeira, Graça Aranha, Renald Ronald de Carvalho y algunos otros intelectuales. Ese espíritu renovador, que tonificó y asentó la novela, la poesía y las artes plásticas en el Brasil, no alcanzó al teatro: el movimiento de 1922 lo olvidó, no le concedió importancia, o simplemente ocurrió que el teatro no reunía aún condiciones para recibir el impacto de esa saludable renovación. El caso es que se mantuvo al margen de la corriente intelectual que inspiró el movimiento modernista.

De la crisis política, social y económica de 1930, surgió en el Brasil un teatrólogo de talento e inspiración, Joracy Camargo, que con su pieza *Dios se lo pague* amplió el alcance de la comedia nacional brasileña, dándole contenido político y humano, y presentando al público los mil y un problemas de la crisis en que el mundo se debatía. *Dios se lo pague* fué la producción teatral brasileña más representada en el Brasil y en el exterior, y más traducida hasta la presente fecha; durante 20 años mantuvo en los teatros brasileños, con pequeñas interrupciones, creando a su alrededor una verdadera escuela de actores, críticos e intelectuales. Joracy Camargo escribió más de 50 obras teatrales, que fueron representadas en todos los teatros del Brasil; sus temas satíricos levantaron grandes polémicas en nuestros medios artísticos y literarios: *El bobo del Rey, Anastacio, El burro, María Cachucha* y *El Rey de los mendigos* son sus obras más conocidas y de mayor éxito. Pero Camargo no es solamente un gran teatrólogo. Es también una figura importante en la vida del teatro brasileño. Autor, actor, director, dirigente de la clase teatral, defensor de los derechos del hombre que trabaja en el teatro... En fin,

una personalidad múltiple de nuestra escena. El actor Procopio Ferreira, por otra parte, está íntimamente ligado a la obra teatral de Joracy Camargo, y fué una de las grandes figuras del Teatro Brasileño de la década 1935-1945. Dotado de gran personalidad, sabía extraer del público la emoción exacta que pedía el texto.

EL TEATRO, ADULTO. Ya el teatro brasileño alcanzó su mayoría de edad. Surgen actores, autores y directores que preanuncian el gran movimiento. Uno de esos precursores es Nelson Rodrigues, discutido autor de *Vestido de Novia*, obra que causó verdadera revolución en el ambiente teatral brasileño e inauguró la época de los grandes temas universales para el teatro nacional; *Vestido de Novia*, en efecto, provocó "innovaciones de fondo por la revelación del psicoanálisis, por la importancia dada a la sexualidad, tema central de nuestra época, y por las innovaciones de forma mediante el uso de técnicas expresionistas, tales como la deformación, la focalización y desfocalización de la imagen, la aceleración o el retardamiento del ritmo, etc.". Aunque sus piezas no siempre agradan al público, por la repugnancia de las situaciones chocantes, o la atmósfera de la representación desagradable, no se puede dejar de reconocer que Nelson Rodrigues hace teatro, verdadero teatro. Él mismo, en una oportunidad, declaró que "hacía teatro desagradable". ¿Y por qué desagradable? Porque implica un esfuerzo intenso de los intérpretes, del propio autor y del público; desagradable, porque mis obras son portadoras de una carga casi insoportable de angustia. Es un teatro que tiende hacia abismos espantosos y sacrifica cualquier alegría y cualquier esperanza. La alegría no pertenece al teatro. Ni el optimismo. La fuerza de una obra y su pureza teatral se pueden medir por su capacidad para crear desesperación".

Vestido de Novia fué puesta en escena por el grupo de "Los Comediantes" en 1943, en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Pero desde 1940 en adelante, el teatro brasileño se había vinculado a la política; casándose con la estética, sirvió a la filosofía como su portavoz, se envolvió en la sociedad y en las universidades, y al tomar parte en la vida artística, literaria y social del Brasil, pasó a reflejar los problemas, las ansias y las esperanzas de toda una sociedad. Lo cierto es que la revolución estética brotada con el Movimiento Modernista, en 1922, alcanzó al teatro recién en 1940. Desde esa fecha en adelante, la dramaturgia brasileña y el arte escénico sufrieron el formidable impacto del Arte Moderno.

Pero antes, en 1938, había surgido en el Brasil una figura que

representó papel decisivo en los destinos del teatro: Ziembinsky, escenógrafo, director y actor, recién llegado de Polonia y portador de influencias rusas y alemanas. Fué el inspirador del grupo de vocacionales denominado "Los Comediantes", marco inicial del teatro moderno brasileño.

"Sea debido al influjo de la Segunda Guerra Mundial, sea debido al sorprendente progreso económico y cultural de las grandes ciudades brasileñas, el hecho es que, de repente, abandonamos lo anecdótico, la "Salita de visitas", lo pintoresco-social, y comenzamos a pensar en términos universales. Descubrimos el Simbolismo, el Expresionismo, los escenarios sintéticos, no realistas; la importancia del sonido y de la luz; el valioso aporte de los ritmos de la danza y de la mímica; la estilización en los gestos y movimientos; descubrimos, principalmente, la idea de dirección, esa idea de consecuencias incalculables, de que el espectáculo debe poseer una unidad capaz de abarcar todo: texto, escenarios, actores, en una sola visión e inspiración artística".

La verdad es que, actualmente en el Brasil, el teatro tiene a su servicio toda una generación, apta técnica y estéticamente para elevar el espectáculo a alturas jamás alcanzadas anteriormente en nuestro país. El arte escénico se esparció por todo el país, a través de grupos profesionales y vocacionales, a través del teatro universitario y del teatro experimental.

No vamos a realizar aquí la crítica o selección de los mejores autores, actores, directores y escenógrafos que construyen el teatro moderno brasileño, sino simplemente a informar acerca de sus últimas tendencias y los recientes trabajos de sus principales artistas.

LOS QUE "HACEN" EL TEATRO DE HOY

Los actores y directores del actual teatro brasileño no son personas improvisadas; casi todos estudiaron e hicieron teatro en las mejores escuelas. Muchos, en Nueva York, en el Actor's Studio, o en el Old Vic y en la Royal Academy de Gran Bretaña; otros, realizaron sus experiencias en Italia, Alemania o Francia. Sin embargo, cuando se integran en el ambiente teatral de Río de Janeiro o de San Pablo, adquieren aquella fe, aquel espíritu de equipo, aquella voluntad férrea de dar el máximo para conseguir un teatro nacional de alto nivel. Solamente para registro, debemos mencionar alguna gente de primera línea, que está llevando bien alto el estandarte del moderno teatro brasileño: entre las actrices tenemos a Cacilda Becker, Tonia Carrero, Fernanda Montenegro, María Della Costa,

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

María Fernanda, Henriette Morineau, Nidia Lycia, Natalia Timberg, Beatriz Veiga, Cleyde Iaconis, Ana Edler, María Sampaio; los actores más conocidos son Paulo Autran, Sergio Cardoso, Walmor Chagas, Sergio Brito, Jardel Filho, Rodolfo Mayer, Muniz Freire, Milton de Moraes, Italo Rossi; entre los autores más representados podemos mencionar a Guilherme Figueiredo, Silveira Sampaio, Pedro Bloch, Nelson Rodrigues, Ariano Suassuna, María Clara Machado, Abilio Pereira de Almeida, Lucía Benedetti, Henrique Pongetti, Gianfrancesco Guarnieri; los directores que más trabajaron durante los últimos años fueron Adolfo Celi, Gianni Ratto, Flaminio Bolini Cerri, Ruggero Jacobbi, Ziembinsky, Sandro Polonio.

Como ya quedó dicho, la revolución iniciada por el grupo de "Los Comediantes" en la década del 40, dió inmediatamente sus frutos con la aparición de gran número de grupos vocacionales y estudiantiles. Entre estos últimos debemos destacar el "Teatro do Estudante do Brasil", entidad organizada y dirigida por Pascoal Carlos Magno, que tuvo el gran mérito de servir de escuela de entrenamiento para las grandes figuras del teatro profesional y de la que surgieron Sergio Cardoso, Nidia Lycia y muchos actores de gran importancia. El trabajo proselitista del teatro del Estudiante de Pascoal Carlos Magno cubrió el país entero. Se fundaron en las Universidades grupos teatrales, escuelas dramáticas y cursos de crítica teatral, creándose, en fin, un clima propicio para el desarrollo del arte dramático y escénico. Hoy, el Teatro de la Universidad de Bahía es el que encabeza, en orden de importancia, todos los grupos; en 1960 puso en escena la *Ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, con música de Kurt Weil y bajo la dirección de Martín Gonçalves, teniendo como estrella principal a María Fernanda.

Después de 1945, surgió en San Pablo un movimiento de vocacionales con Alfredo Mesquita, Decio de Almeida Prado, Abilio Pereira de Almeida y otros nombres de relieve a su frente, que se transformó luego, merced a la profesionalización, en teatro estable y en grupos homogéneos. Son exactamente las grandes compañías de teatro de la ciudad del San Pablo de hoy.

Simultáneamente, en Río de Janeiro, comenzaban a surgir organizaciones teatrales creadas con espíritu nuevo en lo que respecta al repertorio, a la "mise-en-scène", etc. Ahí está el ejemplo de los "Artistas Unidos", uno de los mejores conjuntos teatrales brasileños, frente al cual se encontraban figuras como Carlos Brandt y Helio Ribeiro, con la colaboración inestimable de Mme. Henriette Morineau, notable actriz francesa radicada en el Brasil. Del grupo de

"Artistas Unidos" forma parte una talentosa y competente estrella argentina, Susana Freyre, quien el año pasado interpretó *Gigi* de Colette, con el aplauso general de la crítica y del público.

En ese movimiento renovador del teatro brasileño debemos destacar, en primer lugar, el Teatro Brasileiro de Comedia, de la ciudad de San Pablo, que tuvo como principal figura a Cacilda Becker. Para ese teatro fueron contratados grandes directores extranjeros; el primero de ellos, Adolfo Celi, que por entonces se encontraba en la Argentina participando en un film con Aldo Fabrizzi. Con la llegada de Celi al TBC, se imprimió una nueva orientación a esta agrupación artística, que ya en 1949 contaba con uno de los elencos más homogéneos del país.

Otros directores fueron llamados al TBC: Ziembinsky, Salce, Ruggero Jacobbi, Flaminio Bolini Cerri, fueron algunos de los que prestaron su colaboración al teatro nacional brasileño. De ese conjunto del TBC salieron tres de las más importantes compañías profesionales del Brasil: la de Tonia-Celi-Autrán, la de Sergio Cardoso y Nidia Lycia y la de Cacilda Becker.

Entre los autores brasileños, Guilherme Figueiredo es especialmente conocido en la Argentina a través de sus obras *Un Dios durmió en mi casa* y *La zorra y las uvas*, en las que transportó al teatro nacional brasileño las farsas y los dramas del teatro griego, y los temas universales del teatro.

Sus piezas, desde *Un Dios durmió en mi casa* (medalla de oro al mejor original brasileño del año, ofrecida por la Asociación Brasileña de Críticos Teatrales), pasando por *Don Juan*, por *La zorra y las uvas* (también medalla de oro), para llegar a *Los fantasmas* y *Maria da Ponte*, presentan un enriquecimiento paulatino y seguro, tanto en la técnica dramática, cada vez más compacta y teatral, como en la creación de personajes que crecen de estatura en cada obra, como símbolos cada vez más profundos y más simples del eterno desentendimiento humano.

Su Anfitrión de *Un Dios durmió en mi casa* no llega a ser un símbolo; es, sencillamente, un marido celoso que cae en la ingenua estrategia urdida por él mismo. En esta pieza, la habilidad de la trama que procura reconstituir los elementos naturales que habrían dado origen a la leyenda sobrenatural, la irresistible comicidad de las situaciones y el brillo del diálogo, son superiores al valor exclusivamente humano de los personajes.

Ya el Esopo de *La zorra y las uvas* es el símbolo de aquellos para quienes el amor a la libertad supera a los demás amores. Esta pieza

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

conoció o conoce el éxito en Río de Janeiro, San Pablo, Viena, Buenos Aires, Madrid, Roma, Moscú, Leningrado y Pekín.

Sócrates, cuya pasión está dramatizada en *Los fantasmas* pierde la vida en su búsqueda de la verdad. Esta última obra, aún sin estrenar, es, sin duda, la mejor de las escritas por Figueiredo. En ella, además del admirable estudio de la personalidad del filósofo, combínanse en un todo armoniosamente dramático el conflicto histórico, famosas personalidades de la época, poesía, filosofía, y algo que podría llamarse sobrenatural.

Por su parte, Ariano Suassuna colocó en boca de sus personajes del nordeste brasileño los problemas eternos de la religión, la moral y la justicia social entre los hombres. Sus piezas *El santo y la puerca* y *Auto de la compadecida*, ya fueron traducidas al español y representadas en el Río de la Plata. Actualmente es el autor más representado en el Brasil, junto con Pedro Bloch, Guilherme Figuereido y Abilio Pereira de Almeida. El primero de ellos, justamente Pedro Bloch, conquistó fama con su obra *Las manos de Eurídice*, representada durante algún tiempo en Buenos Aires, mientras que *Los enemigos no mandan flores* tuvo mucho más éxito en el Brasil que en Buenos Aires. En sus psico-dramas, Pedro Bloch subordina su arte dramático, sus motivos estéticos, a los objetivos éticos: quiere enseñar, y por eso su obra tiene alcance didáctico.

Maria Clara Machado es una gran autora del Teatro Infantil brasileño; sus piezas para niños *El fantasmita Pluft, El caballito rojo, El rapto de las cebollitas, La brujita que era buena*, etc., son ya muy difundidas en Brasil por su alta calidad artística. Además de talentosa escritora de obras para niños, Maria Clara Machado aportó a ese género teatral, difícil, delicado, y de gran responsabilidad educativa, la técnica e inspiración de las artes contemporáneas. Ella transportó al escenario las historias ingenuas de la infancia, vestidas con ropaje de fantasía, sueño e inspiración.

En lo que respecta a Abilio Pereira de Almeida, es el autor que retrata la vida de la sociedad moderna de San Pablo. Describe el escándalo burgués, la "dolce vita" y la corrupción social, política y económica de las grandes ciudades, como un retratisa cínico y agudo de la vida moderna, complicada con los problemas del sexo, de la infidelidad, de los vicios. Sus obras han sido traducidas en varias lenguas, y ya sabemos que *Deliciosamente amoral* fué extensamente representada en la Argentina.

No descuidó el gobierno brasileño el problema del teatro: un organismo oficial, el Servicio Nacional del Teatro, fué fundado en 1937,

bajo la dependencia del Ministerio de Educación y Cultura. Durante el último gobierno, ese organismo estuvo a cargo del escritor Edmundo Muniz, quien dió gran impulso a sus actividades. Abrió diversas salas de espectáculos, y puso en escena obras de autores nacionales, que las empresas comerciales y profesionales no se atrevían a representar; mantuvo al Conservatorio Nacional del Teatro y al Teatro Nacional de Comedia en franca actividad. Esa compañía oficial, que sirve de unión entre lo tradicional y lo nuevo que va surgiendo y aún no tiene público, tiene actualmente como director a Clovis García, conceptuado crítico teatral. Corresponde consignar que el teatro fué uno de los pocos sectores de la vida administrativa y cultural brasileña que no sufrió reducción ni cortes en su presupuesto en los últimos tiempos; cuando el ex presidente Quadros dió órdenes expresas de economía, autorizó que no se cortasen los rubros del Servicio Nacional del Teatro, y que continuasen las obras de construcción y reformas de los doce teatros que ese Servicio está preparando en las capitales de los estados. A su vez el gobierno de San Pablo concede anualmente a las compañías teatrales residentes y actuantes en ese estado, una subvención de 15 millones de pesos para la divulgación y popularización del teatro. Destaquemos como dato interesante, que el Servicio Nacional del Teatro tiene un presupuesto anual de 50 millones de pesos.

En relación a las tendencias del Teatro Moderno, Almeida Prado reconoce que "dos son, quizás, las aspiraciones del momento en la búsqueda de la realización: integrar el teatro en la evolución general de la literatura, y procurar nuevas técnicas, nuevas formas de expresión".

Partiendo, pues, de ese concepto, podemos señalar, por lo menos, dos tendencias en el teatro brasileño, aun cuando algunos autores no están totalmente definidos: la primera de ellas, influencias de Giraudoux y García Lorca, aportando a la escena un lenguaje preciosista, voluntariamente poético, rico en imágenes raras y adjetivos nobles, como el usado por Pedro Bloch, Henrique Pongetti y algunos otros.

La segunda, el expresionismo alemán de Brecht, influencias de O'Neill, Tennessee Williams y uso de temas freudianos, que representan en su obra Nelson Rodrigues, Silveira Sampaio y otros.

Al margen de esas tendencias, debemos reconocer que los temas de la comedia de costumbres y de la tragedia de la vida burguesa y proletaria están avasallando a los autores brasileños. Éstos se sienten inexorablemente inclinados hacia dichos asuntos, y muchos deben su éxito a los fascinantes y poderosos dramas arrancados de la vida brasileña. Los autores que se dedican a ese género son Guilherme de

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

Figueiredo, Abilio Pereira de Almeida, Silveira Sampaio, Antonio Calado, Gianfrancesco Guarnieri y Ariano Suassuna, entre otros.

Todas las experiencias teatrales del mundo moderno están siendo cultivadas por la gente de teatro del Brasil: el teatro clásico, el neoclásico, la "Commedia dell'Arte", el expresionismo, el simbolismo, el "Théâtre Populaire", las experiencias soviéticas, Pirandello, Brecht, Samuel Beckett, O'Neill, Ibsen, Sartre, Miller, Tennessee Williams, G. B. Shaw, Sagan, Ugo Betti, la mímica, el teatro concreto. Es un teatro audaz y heroico. Un tanto tumultuoso, sin duda, del que surgieron algunos problemas que están afectando tanto a las compañías como al público teatral.

Problemas como el del dilema de conservar al público en permanente contacto con el repertorio de la compañía, y al mismo tiempo montar piezas de vanguardia y de puro interés artístico; o como el de la pronunciación modelo para el lenguaje teatral. ¿Cómo, en efecto, representar obras de Shakespeare en forma tal que no se vea detrás de un Otelo a un cearense, de una Desdémona a una "gaúcha", o de Julieta a una paulista? Otro problema, eterno, es el de la falta de salas para la representación: hay siempre un déficit de 30 % y aún persiste el problema de los gastos que demanda el montaje de una obra, a pesar de la ayuda gubernamental y el problema de la falta de crítica con capacidad orientadora.

Sin embargo, todos estos obstáculos tienden a desaparecer, quedando en pie lo único que realmente importa: que el teatro brasileño vive un momento de ebullición, de entusiasmo y de vitalidad.

RAMIRO DE CASASBELLAS

Poesía brasileña contemporánea

Las historias literarias de América suelen saltearse, con lamentable puntualidad, a la poesía del Brasil; embarcadas en su planteo hispánico, olvidan esa contribución decididamente necesaria y, en definitiva, positiva, de los poetas brasileños. Olvidan que, más allá de las diferencias idiomáticas y de las fronteras oficiales —que poco interesan al arte— el Brasil ofrece un relevante núcleo de obras que deben inscribirse entre las conquistas mayores del nuevo continente. En nuestra época, los nombres de sus poetas permanecen a la par —y, a veces, por encima— de los del resto de la comunidad latinoamericana. En una lista estricta, quizá se esfumaran, por ejemplo, Leopoldo Lugones, o José Santos Chocano y, naturalmente, Amado Nervo o, ¿por qué no? Bernárdez, Hidalgo, Ortiz Saralegui. Sin embargo, sería absurdo no incorporar a esa lista a Drummond de Andrade, a Mendes, a Ricardo. Un exagerado nacionalismo descuida la obra de estos autores y un agravante se cierne sobre ellos: la falta de comunicación directa. Las librerías de Buenos Aires no permiten un conocimiento siquiera parcial; las bibliotecas, tampoco; las traducciones superan ese desierto, aunque en mínima medida. Jorge Amado es un *best-seller* y sus libros están aquí, al alcance de los lectores. Carolina María de Jesús llegó hasta nosotros, pero después del suceso de su *Quarto de despejo*. Mucha gente adivina quién es Vinicius de Moraes, si bien luego del éxito del film *Orphée noir*, algunos ya lo conocen mejor. Vemos a João Gilberto o a Elisette Cardoso en la pantalla de televisión, pero sería difícil hallar traducciones de Dante Milano o ejemplares de algún libro de Mario de Andrade. Es un sistema siempre igual: se admira la entonación de Nelson Gonçalvez pero pocos perciben la poesía de ciertas canciones de Noel Rosa que interpreta. Esta —repetimos— incomunicación, que llega inclusive a la prensa escrita y en distintas escalas al cine, el teatro, y que sólo parecen quebrar el *show business* y el fútbol, perjudica, aniquila una difusión de cultura cada vez más obligatoria, especialmente cuando se piensa que Brasil es, hoy por hoy, una de las más asombrosas realidades americanas, que no sólo radica en Pelé, Niemayer o Jobim.

Vamos a intentar, en la breve extensión de este artículo, una revisión panorámica de la poesía contemporánea del Brasil, confiando

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

en la posibilidad de un futuro intercambio verdadero y no de un esporádico cruce de señas.

(GUERRA AL SIGLO XIX)

Los últimos estertores parnasianos y simbolistas dominaban en 1916, cuando la pintora paulista Anita Malfatti trasmitió las expresiones de la plástica europea de vanguardia, en una exposición hoy ya legendaria, que Monteiro Lobato recusó en un artículo lógicamente titulado: "¿Mistificación o paranoia?". Era el primer índice de la renovación que iba a desbordarse años después; en 1920, Oswald de Andrade anunciaba la existencia de quien él denominaba su "poeta futurista": Mario de Andrade. Y transcribía algunas composiciones de su libro *Paulicéia Desvairada*, editado recién en 1922. Mario de Andrade explicaba así su concepción poética, emparentándose quizá con el surrealismo que André Breton definiría en 1924: "Cuando siento el impulso lírico, escribo, sin pensar, todo lo que grita mi inconsciente. Y después pienso, no sólo para corregir, sino para justificar lo que escribí". "Arte es despojar luego al poema de las repeticiones fastidiosas, los sentimentalismos románticos, los pormenores inútiles o inexpresivos". Brasil se adhería, así, a la corriente de avanzada que, una vez más, tomaba sus bases en Europa. Ya Apollinaire, el gran visionario, había exclamado en *Alcools*, su libro de 1913, proclamando la necesidad de que el poeta tomara conciencia de su época y su mundo:

"Estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana." El bocinazo futurista, la constructiva destrucción de Dada, la ensimismada huida del expresionismo alemán, regaban el camino de la emancipación para la poesía. Hacia 1922, el ultraísmo nacido en España, crecía en la Argentina; César Vallejo publicaba *Trilce*, en Lima. En febrero, el Teatro Municipal de San Pablo es el escenario de la Semana de Arte Moderno y se concentran los esfuerzos del grupo inicial: Mario y Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Renato de Almeida; la acogida del público no es favorable, pero la labor ya está en marcha; revistas, conferencias, recitales, artículos. El movimiento, al que se ha bautizado "modernismo" (nada tiene que ver, se comprende, con el que capitaneó Rubén Darío a fines del siglo 19, en las letras españolas), entra en su primera etapa, la de representación, que se extenderá hasta 1930. Es la etapa de los pioneros, de interés horizontal, caracterizada por dos tareas fundamentales: arrasar con lo anterior y preparar y concretar lo nuevo. Los

recursos del parnaso y el simbolismo estaban agotados; había que buscar otros caminos, huir de la retórica frialdad del primero y de la desaliñada morosidad del segundo. Esto lo comprendieron no sólo los poetas principiantes sino algunos de quienes habían comenzado su obra dentro de aquellas fórmulas, cuya senectud los llevó a militar en el modernismo. De 1922 a 1930 se suceden los años de experimentación y definición. Sus figuras de atracción pasan a ser: Mario de Andrade, defensor de la autonomía literaria de Brasil, que pasa de los efectistas versos de *Paulicéia* a la densa nacionalidad de *Clã do Jaboti* (1927); Ribeiro Couto, heredero del unanimismo en *Um homem na multidão* (1926); Manuel Bandeira, el lírico sereno de *O ritmo dissoluto* (1924). Entre 1922 y 1930 se producen también, las escisiones dentro del modernismo. La primera, llevada adelante por el grupo "verde-amarelo". "Queríamos un arte que tuviese patria", precisó uno de sus adalides, y uno de los nombres más consistentes de la poesía contemporánea brasileña. Cassiano Ricardo, modernista ortodoxo en *Vamos caçar papagaios*, y telúrico en *Martim Cererê* (1928). El "verdeamarelismo" intenta, así, una aplicación positiva del movimiento renovador del que procede, después de sus elaboraciones estéticas. Cassiano Ricardo, "un hombre incorporado a los acontecimientos", como lo juzga Tristão de Athayde, dueño de un lenguaje directo en su tesitura, pero de profunda resonancia, proseguirá más tarde una obra atenta a dos factores esenciales: su devenir humano y el devenir de su tiempo. Actitud de la que hay certidumbre emocionada en uno de sus recientes libros: *O arranhacéu de vidro* (1956). Los corifeos del grupo "verde-amarelo" se oponen al núcleo "Pau-Brasil", acaudillado por Oswald de Andrade, de intención primitivista, "que pretendía evocar tan sólo al Brasil selvático, anterior al desembarco del europeo, pues consideraba fallida, entre nosotros, a la civilización", según anota Hennio Morgan Birchal. Y se oponían a las tesis de Graça Aranha, el novelista de *Canaã*, cuyo espaldarazo y adhesión significara un triunfo para el naciente modernismo de 1924. Graça Aranha confía en el esfuerzo civilizador externo. Los "verdeamarelistas" exaltan, en cambio, los puntos fundamentales de la evolución histórica y técnica del país. Con Cassiano Ricardo, están Menotti del Picchia, poeta menor, sin trascendencia tangible; Plínio Salgado, una especie de Blaise Cendrars, cuyo poema *Cobra Norato* adquiere súbita fama, y Sergio Milliet, en quien el crítico terminará superando al poeta. Otra capilla, dentro del modernismo, es la que se reúne hacia 1928, en la revista "Festa", de Río de Janeiro, y de la que sólo conviene rescatar

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

a Cecilia Meireles, autora de pulcro formalismo y calmos mensajes intimistas.

(Después de la tormenta)

1930 se convierte en un año clave para el modernismo; inicia aquí su segunda etapa, que podemos llamar de "expresión". Delineadas sus rutas, encontrado su ámbito y su lenguaje, concluye la representación. La tormenta batalladora contra el reaccionarismo cede paso a la consolidación ; la poesía deja de ser un arma y se transforma en instrumento. Este proceso coincide, precisamente, con la aparición –literaria– de los dos mayores poetas brasileños del siglo: en 1930, Carlos Drummond de Andrade –que en Belo Horizonte había fundado "Revista", órgano de difusión de los nuevos escritores minenses– publica *Alguma poesia*; y Murilo Mendes da a conocer *Poemas*. Hay un tercer poeta, Jorge de Lima, que un año antes, en 1929, con *Novos poemas*, había dejado señal lúcida de su evolución poética, desde la tradición a la actualidad, especialmente con su largamente repetido "Essa negra Fulô". De Lima halla sus temas en el nutrido acervo de su tierra, el noreste brasileño: una profunda consustanciación con seres y paisajes, y no su retórico manejo como turística persecución del exotismo (a la manera de Chocano, por ejemplo), es lo que otorga a sus producciones de la época un acento de cálida comunicación; De Lima no hace costumbrismo fácil, sino una integración de su poesía con tales elementos folklóricos. Posteriormente se alejará de ellos en busca de proposiciones más íntimas y calcinantes, a las que encuentra respuesta en la religión. También hacia la religión se encamina Murilo Mendes, hasta su conversión al catolicismo. No es extraño que ambos escritores se asocien para un libro: *Tempo e eternidade*, de 1934. Drummond de Andrade, por su parte, superada la fase "divertimento" de su poesía inicial –tan afín a la de muchos de sus coetáneos– se irá entregando paulatinamente a una depurada y tocante comunicación humana.

Generalmente se califica como "segunda generación modernista" al ciclo encabezado por Augusto Federico Schmidt y Vinicius de Moraes. Sin embargo, el modernismo descubre en su consolidación, su propia tumba: claro, no fué una escuela con objetivos precisos, sino una reacción, una corriente de reacción. Pasados los fervores, establecida la liberación para una poesía estancada –ya más entregada al oficio y el dominio de la técnica, que a la preocupación de su mensaje y su contenido– cada poeta se dirige hacia su propia ruta. Por eso, la segunda etapa modernista a la que denominamos,

a propósito, etapa de "expresión" significa, también, la evaporación de la corriente que la promovió hacia 1922. Parece, entonces, superfluo tildar de modernistas a las composiciones de Schmidt o Moraes, o a las de los poetas posteriores. El primero de ellos, inclusive, se opone a las líneas dominantes del movimiento. Y deja constancia de su posición, al escribir: "No quiero más Brasil, ni geografía, ni pintoresquismo". Schmidt se evade, un poco a la manera de los simbolistas, de su contorno terreno, hacia una problemática presuntamente metafísica. Como anota con propiedad Manuel Bandeira "la insistencia en los grandes temas universales, sobre todo la obsesión del misterio, ya sea el de la muerte, o el del mar, o el de la noche, o el de las amadas, llenan su poesía de resonancias extrañas". Esa poesía, demasiado densa y ampulosa en los comienzos, ha ido ajustándose con el tiempo, perdiendo su frialdad discursiva rumbo a una no del todo obtenida vibración sentimental. Vinicius de Moraes, que debuta en 1933 con *O caminho para a distancia*, muy en las coordenadas de Schmidt, recién alcanzará su voz particular en 1940, con las *Cinco elegias*; después, en un regreso a las formas clásicas de la versificación, su poesía comienza a bañarse en una cierta tonalidad romántica y a exigirse una mayor llaneza, no exenta de hondura; índice típico lo ofrece, entre tantos, el "Soneto de aniversario" e, inclusive, las letras de varias canciones que ha escrito en los últimos años y su frondosa poesía erótica.

En esta exposición, algunos autores han quedado en el camino, autores en los que igualmente puede rastrearse el proceso ascendente de la poesía brasileña del siglo. Rodrigues de Abreu, Murilo Araújo, Augusto Meyer, Emilio Moura. Dante Milano, cuyas *Poesías*, reunidas en 1955, revelan a un trágico examinador de su hora, con continuos destellos de talento.

Brasil es un constante vivero de poetas; abundan de manera sorprendente, en una profusión donde las notas altas, como es natural, se denuncian solas. Sin embargo, no exageraríamos al afirmar que entre los escritores que siguieron a los maestros y epígonos del modernismo, no hay poetas inexpugnables. La década 1930-1940 marca un momento culminante de la poesía brasileña; podríamos extenderla, con elasticidad, hasta 1945, en que comienza a dibujarse una nueva generación, igualmente poblada de nombres y obras. De ella, se destacan algunas presencias esenciales. Milton de Lima Sousa, cuyo primer libro, *Abecedario interior*, sale en 1947; su tensa sensibilidad, se explaya maduramente en *Caos intacto*, de 1952. Lo que asombra primero en las composiciones de Lima Sousa es la baraúnda

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

de imágenes con que va estructurando su canto; y, al mismo tiempo, la economía precisa de su lenguaje —tal vez influido por mucha poesía inglesa contemporánea— y el ritmo progresivo en que se desenvuelve su lirismo. Surge algo también de aparentemente hermético en la obra de este poeta, pero eso obliga a entrar en su complejo universo con más decisión de entrega que cautela, con más necesidad de escuchar lo que nos dice que de descifrarlo. *Ermo de pupila* (1955) lo muestra, en fin, como uno de los más sólidos autores postmodernistas. También conviene señalar a João Cabral de Melo Neto, un sencillista a destiempo, de quien existen positivas muestras poéticas en *O cão sem plumas* y *Duas águas*; Thiago de Mello, Geir Campos, Domingo Paolielo, Cyro Pimentel, Vicente Augustos Carnicelli o el doliente Pedro Morato Krähembül, que se suicidó en 1958, a los 36 años; sus poemas, reunidos en *Bagagem avoenga*, testimonian con versos crudos, sin retórica vana, la desesperanza, el dolor de vivir, la soledad, la vecindad de la muerte.

Las nuevas promociones atraviesan todavía el lógico período de la búsqueda. Desde 1950 hasta ahora, llama la atención un movimiento originado en Río y San Pablo: el concretismo. Sus adalides, fatigados por la inexpresividad de la lengua literaria hasta entonces empleada, trataron de sustituir el verso por el espacio, según aclara uno de sus impulsores, Haroldo de Campos. El intento tiene corifeos, pero los resultados decepcionan. Otros escritores se conectan con más lúcidas expresiones de la poesía de vanguardia e insinúan valores meritorios. Tal el caso, por ejemplo, de Héitor Martins y Ary Xavier, de Belo Horizonte, que aún no llegaron a la treintena. Con diferencia de edades y de caracterizaciones poéticas, queremos mencionar a Fernando Castro, Lélia Coelho Frota, Ana-Maria de A. Amaral y José Escobar Faria.

Entretanto, los poetas "viejos" continúan engrosando su obra. Opinamos, párrafos más arriba, que Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade, configuraban los exponentes máximos de la poesía brasileña contemporánea. Sería bueno, entonces, cerrar este panorama con una referencia menos vaga a su trayectoria. La de Mendes aparece con insospechada progresión, en un tomo de casi 500 páginas, editado en 1959: *Poesías* (1925-1955). Lírico —como, en el fondo, lo son casi todos sus contemporáneos—, católico pero no beato, renovado en cada libro, él mismo aparece haber definido su quehacer, parafraseando un versículo bíblico, en uno de sus textos: "La poesía sopla donde quiere". Retoma así, de alguna manera, la clásica proposición de Lautréamont. Mendes ha ido rescatando esa poesía de

amor que une y aprieta; ha estado atento a recibir los estímulos de la realidad y a devolverlos con su visión de hombre, de místico a veces, pero de místico pegado a la tierra. Lo ha hecho, y lo hace, mediante un estilo poético brillante, no exento de humor ni de belleza en el más auténtico sentido de esta palabra.

Carlos Drummond de Andrade (10 libros de versos, 5 de prosa) lleva aún más lejos esa toma de conciencia frente a la poesía y al contorno que habita, que aludimos en Mendes. Su humanidad, su capitalización de las experiencias y las vivencias, es todavía mayor. Ningún compromiso obstaculiza su discurso, como no sea el de dar continuo testimonio de ese "sentimiento del mundo" que es su magnífica norma poética (y el título de uno de sus libros). Drummond sabe que "la vida es gorda, oleosa, mortal, subrepticia" y que "llega un momento en que de nada sirve morir". Vivir, en definitiva, es "un regalo de la suerte" y debe ser recibido con "simplicidad"; y es, además, "una orden", algo que no admite mistificaciones. A través de sus poemas, se lo ve despojado: jubiloso y angustiado, tímido y entusiasta, esperanzado y caviloso. La poesía es su manera de ser y estar, de compartir y fijar posiciones. Una poesía de enorme pureza y claridad, pureza de sueño y verdad cuyo primer impacto es el de conmover. El ininterrumpido suministro de "noticias humanas", como alguna vez llamó a sus poemas, atraviesa un ciclo de retorno a las formas clásicas, con *Claro Enigma* (1948-1951), *Fazendeiro do ar* (1952-1953) y *A vida passada à limpo* (1954-1958), aunque temáticamente unida a los mismos presupuestos. Pero, recientemente, con *Lição de coisas* (1962) no sólo vuelve al verso libre, sino que experimenta con las palabras, dentro de una óptica personal y rica. Esto demuestra que, evidentemente, Drummond no quiere estar "à la page" sino que no cesa en su constante tanteo, que no se conforma con esta o aquella conquista, que no envejece sino que, dueño de todas las facultades expresivas de su poesía, no retrocede ni se estanca: va hacia adelante en líneas medidas o en líneas pulverizadas, a la cita diaria con su semejante. Por eso exclama:

"La bomba
no destruirá a la vida.
El hombre
(tengo esperanza) liquidará a la bomba."

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

Arte moderno del Brasil

De O Aleijadinho a Brasilia

Advertencia: Cuando se me pidió nada menos que un panorama de la historia del arte brasileño, circunscrito, además, a un espacio aterradoramente escaso, no dudé un solo instante en rechazar el pedido. Pero en el curso de la conversación se me dijo por qué no hacía al menos un guión en el que se recogieran aspectos salientes del tema. No pude negarme, y la siguiente nota es el resultado de mi aceptación. Está compuesta tan sólo por una trama elaborada con algunas de mis fichas sobre el arte brasileño, y estructurada en torno a citas cuyos conceptos comparto tan plenamente que no valdría la pena ponerme a elaborarlos por mi cuenta. He excluído, dentro de lo posible, todo análisis crítico, prefiriendo, dada la consabida "tiranía del espacio", presentar informaciones y juicios concluyentes extraídos de trabajos pertenecientes a reconocidas autoridades en la materia.

Creo no equivocarme mucho si al trazar un somero panorama de lo que podría corresponder a los "momentos estelares" de la Historia del Arte Brasileño, comienzo por suponer que desde el punto de vista internacional el mismo nace con O Aleijadinho y el barroco brasileño del siglo XVIII, deja el siglo XIX sin mayor gloria, y crece y se expande en el XX con lo que yo llamaría la generación de los arquitectos.

Acaso el artista brasileño menos discutido –si es que puede discutírselo– sea O Aleijadinho. Aunque aún no se ha hecho un estudio profundo y amplio sobre la historia de la escultura americana, si se exceptúan las obras precolombinas, pocas dudas pueden caber de que las realizadas por el mulato brasileño son las más importantes que se hayan logrado en el continente. Hasta tal punto que podría afirmarse que con O Aleijandinho no sólo se abre en la historia del arte brasileño la primera de sus páginas universales, sino que también y al mismo tiempo surge el primer artista ultraamericano de América (siempre con la apuntada salvedad del arte precolombino).

La página más viva que conocemos sobre este misterioso y excepcional creador, se la debemos –a mi juicio– a un artista argentino: el fotógrafo Horacio Cóppola, que realizara los documentos gráficos más puros sobre gran parte de las obras de O Aleijadinho. Podríamos haber elegido lo que suele suponerse son citas más autorizadas

–por ejemplo, algún ensayo brillante del profesor paulista Lourival Gomes Machado–, pero el trabajo de Cóppola reúne en su brevedad, además de las ventajas que ofrecen los ojos de un artista que ha visto las cosas en el lugar, las imprescindibles referencias al sitio, el paisaje, la época y la personalidad del creador lisiado.

He aquí las palabras de Cóppola, tomadas del prólogo a su álbum de fotografías de esculturas de O Aleijadinho (Ediciones de La Llanura, Buenos Aires, 1955): "Antonio Francisco –acaso ya desde niño *o aleijadinho* (el lisiadito), para la gente de la barriada– nació en Villa Rica (Ouro Preto), un rincón brasileño de paisaje mineral zigzagueado por ríos de arenas auríferas entre líneas rojas de sierras cruzadas y verdes valles bajos. Se sabe que fué hijo de madre negra y de padre portugués, quizás de Manuel Francisco Lisboa, hábil carpintero analfabeto. Entre todos los lisiados, será "O Aleijadinho" para los coetáneos y la historia. Encarnará al hombre de cuerpo torturado y de espíritu creador que dió forma y expresión a su amor a la vida, a su intimidad con la belleza. Artesano desde la cuna, podemos imaginarlo predestinado para ejercer el arte de su tiempo: arquitecto, escultor y ornamentista sacro, en un aislado instante de América. Su labor de artista lo eleva hacia posiciones de privilegio y las Hermandades Religiosas –únicas fuentes de trabajo de la época– debieron considerarlo y distinguirlo para poner en sus manos libros preciosos, biblias, incunables, estampas, leyendas y vidas de los santos. Osado e ingenioso, su espíritu logró nivel de cultura artística para cuajar su *manera* que, desde elementales atisbos bizantinos, góticos y barrocos, se instala en el estilo Luis XV, moda traída por el rey Don Juan V de Portugal. Jefe de artesanos en taller propio, O Aleijadinho impondrá en los largos años de su vida esa su manera, vital y poderosa, más allá de la torpeza de sus oficiales, colaboradores e imitadores; aunque la muerte de Antonio Francisco le pone un punto final. El cedro brasileño y la *pedra-jabão* (esteatita) tomaron vida en atrios, portadas y tímpanos, altares, púlpitos y fuentes bautismales, con ángeles y flores, dioses, santos y profetas; formas y expresiones plenas de reminiscencias de varios estilos, cuya asociación sorprende como la convivencia de plantas exóticas traídas desde climas opuestos a un nuevo paisaje. La admiración por su genio forjó leyendas sobre su vida y enfermedad no identificada que, cumplidos los cuarenta años, comenzara a deformar su cuerpo. La tradición creó el *milagro* de su arte y lo recuerda con pies y manos amputadas, negándole así el instrumento indispensable para la realización de su obra, obra de hombre de carne y hueso y con manos acaso

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

mutiladas, pero manos que fueron hasta sus últimos años, capaces de asentar recibos y firmarlos con rúbrica abundante. Olvidadas y perdidas las circunstancias reales de su vida, sus maderas y piedras labradas dan auténtica fe de quién era y qué fué aquel mulato americano de las sierras mineras del Brasil dieciochesco".

Pero vale la pena detenerse un poco más e intentar una reseña del *back-ground* desde el que se alzó la figura de O Aleijadinho: el barroco brasileño. Dice Luis Moura, en un trabajo titulado *Los orígenes del barroco*: "A través de las órdenes religiosas que se asentaran en el Brasil en el trancurso de su colonización, se formaron en nuestro país núcleos de intensa producción artística que se desarrollaron en regiones determinadas por la expansión económica. Iglesias, conventos, capillas y monasterios concentraban todos los esfuerzos artísticos, la maestría del artífice colonial y la riqueza esplendorosa del país naciente.

Las primeras obras de consideración, que datan del siglo XVII, surgieron en las prósperas regiones del ciclo del azúcar y en otros centros importantes de la colonia, están todavía concebidas, principalmente en cuanto a las arquitecturas, siguiendo los modelos manieristas. En el curso del siglo, y de modo más acentuado en lo que se refiere a la ornamentación de los interiores, se efectúa una transición de la forma clásica, estable y ordenada hacia la forma dinámica y profusa del barroco. Este estilo es cultivado durante todo el siglo XVIII, alcanzando su más amplio desenvolvimiento en el arte de las zonas auríferas, para luego insertar elegantes pormenores rococós, y finalmente, moderarse bajo la influencia del neoclasicismo naciente. Estas producciones artísticas reunidas bajo la genérica designación de barroquismo, constituyen el punto sobresaliente de nuestro patrimonio artístico". Entre las conclusiones del estudio de Moura, no deja de interesar, en este caso, la siguiente: "La Iglesia de San Francisco de Asis, en Ouro Preto, concebida y en parte realizada por Antonio Francisco Lisboa, O Aleijadinho, representa la concreción de los ideales de la arquitectura barroca brasileña, y está considerada como uno de los ejemplos de proporciones más perfectas y de más delicada armonización de dicho estilo en el arte mundial. Según Germain Bazin, conservador general del Museo del Louvre, es el único templo en el mundo occidental que presenta unidad de creación, reflejándose en todo él el espíritu y la genialidad de un solo y gran artista: O Aleijadinho."

En esta especie de ficha en torno a valores universales del arte brasileño, pasaremos ahora por alto el siglo XIX. Son, creemos, los

siglos XVIII y XX los ciclos en que estos valores aparecen. Y al llegar al presente siglo es necesario registrar, por lo menos, el acontecimiento capital, el suceso fundador, fecundante y significativo que da paso libre a una auténtica modernidad en el Brasil: la famosa Semana de Arte Moderno de San Pablo, realizada en febrero de 1922 y cuyo XXXX aniversario se ha celebrado en Brasil profusamente este año. Uno de los escritores brasileños menos dados a dejarse llevar por el entusiasmo conmemorativo, Carlos Drummond de Andrade, se vió forzado a declarar que "la Semana" —como se la denomina por antonomasia—, "terminó por ser el marco de una nueva actitud, si no *un rumbo nuevo de la inteligencia brasileña*" (el subrayado es nuestro).

Y voces muy autorizadas, tanto brasileñas como extranjeras, vieron en ella el signo renovador que habría de caracterizar al Brasil contemporáneo no sólo en el terreno del arte, encontrando que en la pujante técnica paulista, en el espectáculo arquitectónico de Brasilia, en la novelística y en la sociología, en la música de Villa-Lobos, en fin, en todas las grandes manifestaciones del espíritu y de la vida brasileños, hay algo de la semilla que lanzara al fértil terreno del país la Semana de Arte Moderno de 1922.

En cuanto a las artes plásticas, de un modo concreto, el crítico Lourival Gomes Machado, actual director de cultura de la UNESCO, dice de la Semana: "He procurado definirla, en cuanto actividad artística en devenir, como una especie de reciprocidad dialéctica, en que la audaz apertura brindada a la influencia extranjera "amorosamente robada al exterior" (como he tenido la osadía de escribir) resultó ser un recurso para mejor distinguir el Brasil mismo sin el "pince-nez" académico; pero, focalizado desde ese ángulo, el objeto de examen mostróse tan vivo e inédito, que acabó por alterar la propia óptica importada. Y de ese modo se estableció una visión auténticamente nuestra de nosotros mismos".

(Cabría reflexionar: así como la inocencia genial de O Aleijadinho, utilizando los más variados datos de las técnicas y las maneras de la arquitectura "extranjera", logró —por fidelidad a ritmos que estaban en el paisaje geográfico y humano que lo rodeaba—, una obra a la vez que profundamente brasileña, universal, así ahora, al abrir la Semana de Arte Moderno las puertas a lo universal, lograba un acento netamente brasileño para el quehacer artístico futuro).

Como agentes generadores destacados del proceso que desembocó en la famosa Semana no es posible, por muy breve que sea esta nota, dejar de citar dos nombres que simbolizan acaso las notas más altas

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

del espíritu del movimiento y que figuraron entre sus precursores y sus mantenedores después: un brasileño, el poeta Manuel Bandeira, y un extranjero, el pintor judío ruso Lasar Segal. Al proceso se refiere P. M. Bardi —alma mater de la fundación del gran Museo de Arte de San Pablo— cuando expresa en su libro *The arts in Brazil*: "Así, la primera exposición (en Brasil) de Lasar Segall en 1913 rompió la sucesión de exposiciones de pinturas *hors concours* y *grands prix* a imitación de los Salones de París. Los años 20 trajeron asimismo algo de la nueva atmósfera a la ciudad del café. Los poetas se deshicieron de la influencia de los "crepuscolari" y de lo que había sido aún peor: de la impronta de los Parnasianos, y buscaron inspiración original en la inmensidad del Brasil y en sus misteriosas tradiciones. Mario de Andrade, en su estupendo poema narrativo "Macunaíma", descubrió el espíritu de la selva e inventó una nueva leyenda, mientras Villa-Lobos extrae una música inesperada del gran acervo del folklore afrobrasileño. Se invita a Marinetti y a Blaise Cendrars y los alumnos de Léger y de Lovis Corinth importan nuevos cánones formales que escandalizan a los académicos que en París no habían ido más allá de Bonnat y de Chabas. A las diversiones de la novedad, Oswaldo de Andrade aporta un nuevo sistema ético-moral, extraído de las páginas de Montaigne y denominado "Antropofagismo". Más tarde Le Corbusier llega para inaugurar una nueva fase en la arquitectura con su brillantemente trazado Ministerio de Educación en Río de Janeiro que puso fin al victorianismo y al eclecticismo cultural que habían cruzado el Atlántico en su momento".

El mismo crítico italiano agrega luego: "El arte moderno brasileño, algunos ejemplos del cual, sólo parcialmente representativos, figuraron en la Bienal de Venecia y en las que se organizaron en San Pablo siguiendo las mismas líneas..." debe su mayor impulso a Lasar Segal. Nacido en Rusia, Segal emigró a Berlín antes de la primera guerra mundial, en donde tomó parte en las más polémicas manifestaciones del Expresionismo, junto a Chagall y Soutine. Dejó Alemania en 1913 para emprender un romántico viaje al Brasil, llevando consigo el fruto de la más apasionante labor de la "revuelta antiacadémica", que exhibió en San Pablo, causando una tremenda controversia, pero introduciendo, al mismo tiempo, por vez primera, el concepto de contemporaneidad y el contacto con el arte vivo de Europa. Regresa a Europa en vísperas de la conflagración y vuelve a Brasil en 1920, para establecerse definitivamente en el país que

tanto lo había fascinado. Su presencia alienta a los jóvenes y crea una atmósfera favorable a la actividad artística".

Cabe agregar a las palabras de Bardi que, gracias a Segal, Brasil es el único país americano que cuenta con la presencia permanente, durante alrededor de cuarenta años, de uno de los fundadores del arte moderno en Europa. Un gran artista que no se limita a "estar", que se convierte en uno de los espíritus brasileños de mayor autenticidad nacional. Y ya llegamos a la generación de los arquitectos. Lejos estamos de aquel intento "ilustracionista" de Don Juan VI cuando decidió traer una Misión Artística francesa, encabezada por el secretario perpetuo de Bellas Artes del Instituto de Francia, Joaquín Lebreton. Lejos también la influencia del positivismo de Augusto Comte que dominara el pensamiento brasileño durante un largo período de su historia.

En esta etapa —la actual—, encontramos a Brasil plenamente liberado de toda suerte de tabúes. Incorporado plenamente al curso más vivo de la historia estética contemporánea. Ahora bien, si se exceptúa la figura de Portinari, es indiscutible que lo que más ha trascendido internacionalmente —y lo que ha alcanzado, por su repercusión urbanística y social— mayor vigencia en el país mismo, es la arquitectura.

Toda una generación —en el sentido más amplio del término— de arquitectos, dió y sigue dando la tónica del arte brasileño ante el mundo. Una generación presidida por la tan modesta como extraordinaria personalidad de un maestro admirable: Lucio Costa. Sobre la labor de esta brillante generación dice uno de sus más profundos conocedores, Mario Pedroso, en su ensayo *Introduçao a arquitectura brasilera*: "Uno de los rasgos característicos de nuestra arquitectura es sin duda la levedad, la elegancia de las soluciones estructurales, debidas al empleo sistemático del cemento armado. Toda la obra de Niemeyer y sus principales colegas debe su proverbial levedad, su belleza plástica, a las propiedades intrínsecas de flexibilidad, de maleabilidad de este material. Otra contribución muy significativa, y quizá aún más original, de esta escuela, son las diversas soluciones que ofreció a los problemas de la luz y del calor. Por una parte la estructura libre sobre pilotes y por consiguiente el terreno abierto, disponible. (Este principio de Le Corbusier tuvo solución magistral y en escala verdaderamente monumental, por primera vez, en el Ministerio de Educación). Por otro lado, las fachadas de vidrio protegidas por el *brise-soleil*. Era natural que las soluciones más audaces y eficaces para tales problemas provinieran de un país de clima tro-

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

pical y subtropical". Pero donde verdaderamente entra en el problema de fondo Mario Pedrosa es cuando se refiere al espacio: "El ideal del espacio arquitectónico en el Brasil sería el de no distinguir entre lo que está en el interior y lo que está al aire libre. No hay uno solo de nuestros arquitectos que haya descuidado este aspecto de la construcción. Lucio Costa, el genial autor del plano de Brasilia, es un maestro en la integración de las construcciones con el medio que las circunda; otro, en este mismo aspecto, es Alfonso E. Reidy, constructor de dos obras maestras de la arquitectura brasileña, sino de la mundial: el conjunto residencial de Pedregulho, y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. De Niemeyer dice el prestigioso crítico: "...ese carioca típico a pesar de su apellido germánico, que es el *enfant terrible* de nuestra arquitectura; sus hallazgos, a veces geniales, hacen desde luego "escuela" aunque a veces con resultados menos buenos".

Sería extensa la lista de jóvenes arquitectos, y aún la de contemporáneos de los maestros citados que se han destacado por una u otra razón en la escuela arquitectónica brasileña. Pero sería por demás injusto no citar al menos el nombre de un "jardinista" excepcional, Burle Marx, verdadero "pintor" de jardines-paisajes. Y, finalmente, Segio Bernardes, de quien dice el mismo ensayista: "...sus méritos fueron reconocidos muy tempranamente en la Segunda Bienal de San Pablo", en la que fué premiado. Y añade: "Su gusto refinado por las composiciones abstractas, sumado a la búsqueda no menos cuidadosa de nuevos materiales, lo convierten en una de las estrellas ascendentes de la nueva generación, la de los que tienen menos de cuarenta años".

Brasilia –a pesar de todas las discusiones– sería ni más ni menos que "la coronación de esa corriente arquitectónica" que va de O Aleijadinho a Niemeyer. Y su belleza plástica se sobrepone victoriosamente a las más sesudas críticas a que se ve sometida con frecuencia.

Dentro de esta generación –que hemos llamado caprichosamente, por parecernos un recurso de valor gráfico–, de los arquitectos, tuvieron especial relieve buen número de pintores, escultores, dibujantes y grabadores: Portinari y Brecheret, Bruno Giorgi y Mario Cravo, Alfredo Volpi y Héctor dos Prazeres, José da Silva y Cicero Dias, Di Cavalcanti y Guignard... De ella descienden los más jóvenes representantes de la plástica brasileña (algunos de los cuales, como Aldemir Martins y Manabu Mabe ya obtuvieron consagración internacional).

Meditación en la Plaza de los Tres Poderes

Estoy en el centro de la Plaza de los Tres Poderes, junto a los hermosos, extraños y monumentales guerreros de bronce de Bruno Giorgi. A mi frente y a mis espaldas las líneas puras de los palacios del Supremo Tribunal y del Planalto; a mi derecha el escultórico bloque de mármol del Museo de Brasilia y a mi izquierda la estructura impresionante del Congreso, con las cúpulas contradictorias del Senado y la Cámara de Diputados y su alucinante par de geométricas torres de cristales y hormigón hundiéndose, vertiginosamente, en el azul de un cielo deslumbrante. Un sentimiento inesperado de júbilo, de entusiasmo, me exalta. Está hecho ese sentimiento de confusas y heterogéneas sensaciones. El ámbito dilatado de la plaza me envuelve en su diafanidad de mediodía y me clavan agujas de perfección en el espíritu las líneas impecables de estas geometrías precisas y transparentes que sostienen, que levantan, en impecables brazos de claridad, la vastedad infinita del firmamento. Tengo la impresión de hallarme en el ámbito misterioso de una plaza del De Chirico de la época metafísica perfeccionada por los rigores de Mondrian. Hay lugares del mundo construídos por los hombres en los cuales se siente el peso de la historia y hasta la presencia de las divinidades que los poblaron llamadas por las impetraciones de los cultos desaparecidos. En esta Plaza de los Tres Poderes yo me he sentido arrebatado por una sensación de vértigo, la sensación de hallarme en un recinto sagrado visitado por los inconcebidos dioses del futuro.

¿De dónde vienen estas sensaciones? ¿Cuáles son las causas de estas inquietantes impresiones? Estoy, me es evidente, inmenso en la atmósfera de un dilatado poema cuyas palabras arrebatadoras son la tersura y la limpidez de estas superficies y estas líneas, la proporcionalidad estricta de estos volúmenes monumentales, su claridad, su transparencia, el perfecto equilibrio en que juegan, como valores análogos, estas formas, estos colores, estos grandes vacíos entre los cuales corren la línea del horizonte y sobre los cuales reposa la encendida cúpula celeste. Es la tensión estricta de este acorde de ele-

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

mentos dispares, musicalmente organizados, la causa profunda de la sensación extraña que me domina.

No he experimentado esta sensación en Brasilia sólo en esta singular Plaza de los Tres Poderes. La he sentido ante la delicada levedad del Palacio de la Alborada, sobre la irreprochable cinta de cemento de las rodovías espectacularmente superpuestas, entre los monumentales paralelepípedos de cristales de las supercuadras. La monumentalidad, la audacia, las sorpresas de la novedad, el equilibrio, la armonía de estas construcciones, son las categorías a cuyo través se manifiesta, de atrevida manera, el espíritu de nuestro tiempo. Porque Brasilia no es, en definitiva, sólo una nueva y admirable ciudad, sólo una contribución audaz a la solución de un complejo problema político, económico y social. Brasilia es una vasta obra de arte, significativa y perdurable, cuyas esencias consagran el triunfo de la geometría como instrumento de expresión poética y la conjunción afortunada de la voluntad de belleza y de la técnica.

La poesía, esa realidad enigmática de definición difícil, fué, durante mucho tiempo y para mucha gente, algo inseparable de la idea de lo envolvente, de lo crepuscular, de lo muelle y hasta de lo remoto. No se decía poesía sin pensar en las atmósferas lechosas, fosforescentes y translúcidas del claro de luna o en las penumbras difumadoras e idealizadoras de cosas y de seres de los tiempos desaparecidos. Cuando durante la primera mitad del siglo XIX las máquinas empezaron a invadir el mundo y a imponer las consecuencias de su imperio naciente a la sensibilidad, a la visión y hasta a los modos de vivir, los artistas de la época, los artistas y los poetas, aun los geniales, volvieron las espaldas, con desdén, al mundo nuevo que se anunciaba en los engranajes y los émbolos creados por la ingeniería y se refugiaron en la media luz de los crepúsculos, de las noches lunadas y de la historia. Edgar Poe llamó al progreso "éxtasis de papamoscas"; Jacques-Louis David, algo antes, había puesto sus ojos, en busca de inspiración, en la convencional grandeza espectacular y estatuaria de la república romana, y Eugéne Delacroix se sumergió en las tinieblas sugestivas de la Edad Media o viajó, en procura de temas y de motivos, a las lejanías difusas de un Oriente de fábula y de leyenda. La arquitectura se orientó al neoclásico y al neogótico y fundió los estilos en unidades heterogéneas, caóticas, en que la mezcla inverosímil de las formas del pasado con las de los países remotos dió nacimiento a esa arquitectura artificiosa, falsa, desordenadamente imitativa, que Pevsner, con urticante exactitud, llamó "baile de máscaras".

Cuando en 1909, en el Manifiesto Futurista, F. T. Marinetti lanzó, con inusitada violencia, su úkase de destrucción de los museos y "muerte al claro de luna" ese grito de guerra pareció una descabellada, una caprichosa *boutade* de un poeta desorbitado. No era, en rigor, sino un sensato llamado a la realidad. Una poesía nueva, una belleza hasta entonces inadvertida, invadía el mundo. Eran la belleza y la poesía alimentadas por las formas y las energías de la máquina, por los hallazgos y las invenciones de la técnica, una poesía y una belleza templadas por la luz, por la fuerza y la velocidad, regidas por los equilibrios de la geometría, y en cuyos perfiles brillaban las precisiones y las tersuras de los cristales, de las cintas de hormigón y de los aceros pulidos.

Los primeros en columbrar el rostro severo y transparente de esa nueva belleza, de esa nueva poesía, tras de cuyas líneas alentaba, como una expresión de los nuevos tiempos, la presencia ordenadora del número, fueron, evidentemente, los arquitectos. John Ruskin y William Morris, aquellos dos pioneros del gran sueño de embellecer el mundo mediante los recursos de lo cotidiano, fracasaron dolorosamente por rechazar la técnica industrial, por renegar de la máquina, por no advertir el mensaje estético que la máquina y la técnica traían al ámbito de sus días en las descarnadas y todavía primarias estructuras de sus realizaciones. Quisieron hacer del habitat del hombre una hermosura construída con las manos ya anacrónicas de los artesanos. Su sueño fué un gran sueño frustrado por una actitud a contra historia. La marcha de la máquina, la marcha de la técnica, eran ineluctables. El mundo había comenzado a transformarse bajo las leyes de su imperio. Un gran arquitecto de nuestro tiempo, tal vez el fundador de la arquitectura de nuestro tiempo —Le Corbusier— lo advirtió con claridad, y con análoga claridad advirtió la belleza fascinante que se desprendía de las creaciones de la técnica como consecuencia de las imposiciones de la función y del pleno aprovechamiento de nuevos materiales. La necesidad de la levedad y de la resistencia en unos casos, de la economía en otros, estaba simplificando formas, aligerando estructuras, limpiando perfiles, purificando volúmenes, dinamizando líneas y levantando o tendiendo sobre la tierra realidades de hormigón y de acero en cuya esencia se anunciaba, estaba ya presente, el esplendor de una belleza inédita. Le Corbusier demostró haber comprendido esa nueva realidad cuando habló de la "estética del ingeniero", una estética desprendida de las imposiciones de la función. Como afirmó Platón que "la belleza

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

es el resplandor de la verdad" Le Corbusier podría haber proclamado que "la belleza es el resplandor de la función".

Pero no obstante la primacía que en este orden de cosas parece inevitable atribuirles, la verdad es que no sólo los arquitectos advirtieron los signos de una belleza nueva en las realizaciones de la ingeniería industrial y constructiva. La advirtieron, asimismo, algunos poetas. Pienso en Walt Whitman y en Verhaeren. La advirtieron algunos músicos. Pienso en Strawinsky y en Honegger. La advirtieron no pocos artistas visuales. Pienso en los futuristas y en los cubistas, en los suprematistas y constructivistas rusos, en los neoplasticistas, en los concretos, en sus consecuencias más recientes, Seuphor y Vasarely, Ben Nicholson y Max Bill. ¿Pueden concebirse estos movimientos, sus estéticas rigurosas, sin la existencia previa de la máquina? La geometría es la musa de esos artistas tan representativos de nuestro tiempo. No pocas de sus obras han demostrado, por lo demás, que el lirismo, es decir, ciertas efusiones inefables del espíritu, pueden manifestarse, a través de los rigores estrictos de la geometría, mediante las palabras que fluyen de los dictados severos del compás y la regla. Todos esos artistas, sus obras, por otra parte, en mayor o menor medida, han conmovido, conmueven y sacuden al hombre de hoy con las resonancias misteriosas de una belleza impecable y actual. ¿Pero qué obra entre tantas se halla dotada de particularidades capaces de arrebatar de entusiasmo, a semejanza de las alas de una música, como esta Plaza de los Tres Poderes? Vuelvo los ojos a la vasta explanada en que me encuentro, limitada, abajo, por las perfectas y ligeras moles de sus construcciones y, arriba, por el dilatado cielo fugitivo. Esta monumentalidad y esta desnudez de acentos tan actuales, en que los bloques de cristales y de hormigón se armonizan, en analogía de valores plásticos, con los vacíos espaciales que sostienen, como columnas invisibles, la vasta cúpula celeste del firmamento, esta monumentalidad y estos despojamientos me conmueven como una sinfonía de dimensiones inabarcables. No es ésta, por cierto, la fría y limitada belleza de una máquina, cuya hermosura deriva exclusivamente del régimen de su estructura o de las exigencias de su funcionamiento. Aquí hay, de toda evidencia, algo más. Ese algo más es su poesía, una belleza buscada y encontrada por un espíritu que aspira a revelar una inefable realidad interior. Esta no es, en una palabra, la obra admirable de un constructor, de un técnico. Es, sencillamente, la consecuencia de una concepción y una realización poéticas. "El arquitecto —ha escrito

Auguste Perret, el maestro de Le Corbusier— es un poeta que piensa y habla en términos de construcción".

La voluntad de poesía, una avasallante voluntad de poesía, preside, es evidente, la concepción y las realizaciones de Brasilia desde la ordenación urbanística del plano piloto de Lucio Costa —una aeronave que vuela hacia el futuro— hasta el detalle más insignificante de las estructuras arquitectónicas imaginadas, realizadas o sugeridas por Oscar Niemeyer. ¿No es Niemeyer, en suma, más que un arquitecto en el sentido tradicional de la palabra, un escultor monumental, es decir, un creador de bellas y expresivas formas monumentales? Ahí están, para demostrarlo, la fantasía original, el impecable equilibrio, la perfección irreprochable, la sugestión de una hermosura inédita y hasta el extraño misterio, animado de acentos de futuro, que presiden invariablemente sus creaciones. Él mismo, por lo demás, ha proclamado, proclama, la persecución de tales propósitos en sus declaraciones y en sus escritos. La palabra poesía se repite, en ellos, con una reiteración significativa. La belleza es su objetivo. El viejo sueño de Ruskin y de William Morris, frustrado por su incomprensión de las posibilidades de la técnica, de embellecer el ámbito habitado por el hombre a través de la dignificación estética de la ciudad, de la casa y de las cosas de que se sirve; el sueño recogido, ya con espíritu actual, por los funcionalistas del Sprit Nouveau y del Bauhaus de alcanzar la integración de las artes bajo la hegemonía de la arquitectura; el vasto sueño de Mondrian de incorporar las artes, de fundirlas en la vida misma; ese dilatado, ese ambicioso sueño de hacer del mundo una obra de arte, de hacer del ámbito habitado por el hombre una realidad clara, precisa, transparente y ordenada; el sueño tal vez más atrevido y conmovedor acariciado alguna vez por la fantasía humana y por su sed esencial de orden, de belleza y de armonía, ese desmesurado sueño tiene un admirable, un emocionante principio de realización en esta ciudad flamante —hija de la audacia, de la razón y del lirismo— que quiere ser, y lo es a veces en considerable medida, impecable y sugestiva, misteriosa y nueva, sorprendente, poética.

A través de las realizaciones de la técnica del siglo pasado y del actual, inicialmente feas, luego tan sólo frías, más tarde funcionalmente estrictas, despojadas, un espíritu, un nuevo espíritu, es evidente, pugnaba por expresarse. El espíritu de nuestro tiempo. Ese espíritu ha logrado, por fin, a lo largo de ardientes y azorosas experiencias, encontrar el vocabulario que necesitaba su lirismo para

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

manifestarse. Las ordenadas estructuras de Brasilia —esta Gran Pirámide de nuestra era— lo demuestran con la fuerza luminosa y vital, la armonía y las precisiones de una poesía, de una belleza, en que la técnica se espiritualiza sostenida por los rigores fascinantes de la geometría.

Brasil: actual prosa de ficcion

El Modernismo, nacido sin padres ni tutores, fué el realizador del nacionalismo constructor que desde entonces es característica de toda obra literaria en el Brasil; para cumplirlo hacía falta una generación sin rastros de esclavitud, libre de tradiciones, carente de pasado, capaz de actuar de acuerdo con sus propios designios sin que la perturbara, como dice un destacado crítico, "ni el polvo de las catacumbas ni el hedor de los siglos". Estos hombres van a aparecer después de la guerra del 14 y de la revolución social y espiritual que la sigue, para despertar a los hombres de su sopor y su rutina de siglos: y son los que van a lanzarse en una violenta cruzada contra la tiranía de letras y de situaciones.

Actualmente el Brasil sorprende por su espectacular capital, Brasilia, pero pocos son los que piensan que este fenómeno no habría podido darse sino luego de triunfar el modernismo; para que en estos aspectos de la cultura nacional que son la literatura, las artes plásticas, la música o la arquitectura, hoy pueda admirarse a un Bandeira, un Portinari, un Villalobos o un Niemeyer, tuvo que desarrollarse todo un movimiento de carácter estético y sentido revolucionario, que en su primera hora reflejó las perturbaciones universales producidas por la guerra. En ese momento todas las manifestaciones espirituales se arrastran pasivamente y sin grandes ideales; y el pueblo brasileño, como sus artistas, no sabe vivir sin esas fuerzas inspiradoras. Por eso los románticos tuvieron el ideal de la Independencia, y los naturalistas el de la República.

Un escritor profético

Fué Graça Aranha (autor de un ensayo social con forma de novela, *Canaán*), que retornaba de Europa imbuído de las ideas de transformación política, social y artística, quien abrió el camino al modernismo con lo que llamó su "teoría de expansión dinámica del pensamiento", es decir, la belleza como motivación suprema de la vida, y la filosofía y la ciencia integrándose en las realizaciones de toda obra de arte. Graça Aranha, animador del movimiento de reacción contra los escritores que preferían un pronombre bien colocado a una idea clara y que se enterraban en la selva clasicista de un

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

lusitanismo casi mítico, previó con proféticos ojos que nada podía esperarse de las normas intelectuales caducas por el tiempo y el uso, así como nada podía esperar el país de los valores corrompidos de la hora; pero no supo ver con igual claridad que debía dar la voz de "¡alerta!" contra los excesos que seguirían. Tras el pregón demoledor en que se daba el adiós a los arcaísmos literarios artificiosos y estériles, en que abdicaba toda señal de evolución, el escritor profético se definió en la conferencia pronunciada en la Academia Brasileña de Letras, reducto de sus adversarios, y pasó a colocarse ante las huestes disidentes iniciando una época que participó de la lucha callejera y de la polémica de barricada, divirtiendo a todo Río de Janeiro. (Recordemos las imprevistas consecuencias de esa conferencia: cuenta un escritor, que al término de la misma el conferencista fué llevado en hombros por los jóvenes mientras que Coelho Neto, que algún tiempo después respondiera a sus conceptos, fué alzado por los más viejos; esto acentúa, caricaturescamente, el sentido de esta escuela de protesta contra todos los excesos que va a ser, justamente, y durante bastante tiempo, madre de todas las exageraciones...).

Lo cierto es que muchos de esos "irreverentes que dejaron a los académicos mucho más perplejos que los bárbaros a los senadores romanos" —según nos sigue diciendo este escritor—, acabaron mal: acabaron siendo académicos. Pero, volviendo a ese momento de iniciación en el que todas las armas eran buenas para echar abajo venerables ídolos, sin detenerse a decidir si eran legítimos o no, vemos que el grito de Graça Aranha ("en vez de inclinarnos a la unidad literaria con Portugal, precipitemos nuestra separación. No nos hemos reunido para perpetuar nuestro vasallaje a Herculano, Garret o Camilo, como proclamamos al nacer la Academia. ¡No somos la máscara mortuoria de Portugal!"), no obtiene grandes resultados ya que la honorable institución desdeña renovarse y se niega a desaparecer. Los desórdenes comienzan siempre con la incomprensión y ésta atrae el caos, que en este conflicto aparece particularmente en la juventud, que encauza su impaciencia por las vías del pensamiento político y la actuación pública, teniendo como meta el desenvolvimiento total del país. Lo cierto es que en todo el país se inicia una época en la que se pierde el miedo a todo, se traslada la irreverencia literaria al terreno social que anticipa la rebelión política, se subvierten todos los valores y se agitan los días que ceñudamente ven aproximarse la famosa "Semana de Arte Moderno", luego de la escandalosa exposición que en 1916 hiciera la pintora Anita Malfatti.

En febrero de 1922, las fuerzas de reacción se dan cita en el Teatro Municipal de San Pablo para inaugurar esta "Semana" artística, que incluía exposiciones, conciertos, conferencias, recitales y cuanta expresión artística estimulaba el entusiasmo de los que hoy llamaríamos "jóvenes iracundos"; sus resultados están a la vista: la reestructuración de los valores del espíritu, rescate de la libertad del verso, abandono de las directivas portuguesas, en la prosa: identificación de las letras con el medio ambiente para reflejar la vida, las luchas, los sentimientos y aspiraciones del pueblo, la ampliación del mundo poético, y un tomar partido por el hombre y por la humanidad en el que inician su aprendizaje los novelistas que luego crearán los dramas rurales, al estilo de José Lins do Rego, y la tragicomedia de la comunidad, como lo intenta Jorge Amado. La literatura brasileña ha sido siempre un estado mental y espiritual del pueblo y de identificación del individuo; por eso no es fácil encontrar en sus escuelas y movimientos orfandad del calor popular y falta de sentido nacional y social a sus obras, características que se ven con mayor claridad en el modernismo: ese fué su sentido general como deseo de reforma literaria y ampliación del campo mental y espiritual del hombre del Brasil.

Entonces, ¿cómo definirlo, cómo encuadrarlo en límites que siempre serían vagos y confusos? ¿Cómo querer clasificar a estos inclasificables teóricos a los que repugnaba toda definición? El carácter destructivo del movimiento está dado en su abandono de principios y técnicas, como anticipo de una ruptura despreciativa con la inteligencia anti-nacional que asumía forma de elocuencia vacía, de énfasis artificial, de retórica chirle y academicismo deliberado; sus hombres se fijaron dos metas: actualizar y abrasileñar las letras del país ubicándolas en la época y el continente, librándolas de regresar al coloniaje del que el arte suele ser vehículo para los zarpazos políticos, económicos y sociales; hacer literatura de actualidad y no de archivo, *con* y *para* mestizos de negros y de indios, y no creado y dirigido por personajes desalojados de Atenas o Florencia aunque hubieran nacido en Matto Grosso o Pernambuco... En suma: querían trasladar a las playas cariocas, a las avenidas paulistas y a las selvas del interior a los protagonistas de una auténtica epopeya americana. Primera y única revolución devastadora de la literatura brasileña, traía savia suficiente para hacerla constructiva y, sabiéndolo, no entraba agazapada y con paso disimulado al país, como otros movimientos, sino que lo hacía con paso altanero como lo hiciera el romanticismo en su momento, al que lo ligan muchos puntos de

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

contacto, entre ellos, la introducción de elementos cotidianos en la obra, uso de una llamada *lengua brasileña,* nacionalismo sin retaceos, aprovechamiento de las raíces populares, desobediencia a todo extranjerismo, inspiración folklórica en temas y formas; y divorciándolo de las diferencias de métrica, dado que fué imperativo de los hombres del 22 la indisciplina, la quiebra de la métrica aceptada, la imposición de una sequedad decretada dictatorialmente. No obstante, de no haber sido por esos contactos románticos, el destino del modernismo habría sido bastante diferente.

Pasando revista a las innovaciones modernistas, observamos que una de las más importantes fué la aproximación de la lengua escrita a la hablada en procura del "saneamiento verbal", buscado no ya como reacción antilusitana sino como finalidad y hasta como olvido voluntario de lastres intelectuales. Y mientras en Río y San Pablo voluntario de lastres intelectuales. Y mientras en Río y San Pablo los fieles al "objetivismo dinámico" estrechan filas junto a Graça Aranha, se fundan revistas para combatir a *desvairistas* que siguen a Mário de Andrade, *primitivistas* como Oswaldo de Andrade y Raúl Bopp, *nacionalistas* (o *verde-amarelistas,* por los colores de la bandera nacional) a los que hacen evolucionar más tarde Cassiano Ricardo y Menotti del Picchia, *independientes* con simpatías volcadas hacia cualquiera de estos grupos, y *espiritualistas* entre los que se contaban Cecilia Meirelles y Murilo de Araujo. Sorprende y conmueve el vigor de este movimiento, tanto como extraña su larga existencia; no lo hubo igual en el arte brasileño, y bien merece el nombre de "divisor de aguas", con que lo definiera Tristão de Athayde.

En el campo de la prosa, específicamente, a partir de 1930 la libertad creada por la revolución modernista del 22, trae aparejada la democratización de la cultura, y la novela contemporánea —vista hoy a través de la perspectiva del tiempo— pasa a vivir tres etapas. Bien definida y personal la que va desde ese año hasta 1945; original y prolongándola en otra esbozada en nuevas teorías, la de 1945-1955; fuertemente creadora e imprevisible la que se extiende desde 1955 hasta nuestros días, llámase *neomodernismo* o *posmodernismo.*

Breve revisión del modernismo

La primera de estas etapas reunía muchos hombres que provenían de escuelas anteriores, y se caracterizó por su espíritu polémico y su preocupación de libertad estética; sus jefes fueron funestos para la burguesía literaria, y durante años embistieron contra el arte oficialista que resulta un curioso fenómeno para un pueblo de permanente

oposicionismo político. Para sus novelistas, los personajes y el ambiente acaban por subordinarse a las ideas obedeciendo a lo que llaman "dinámica de la narración", a la exposición de problemas vigentes; en sus libros está presente —y victorioso— el *realismo social* que es otro de los trofeos conquistados por el modernismo, registrando conflictos de la comunidad y tormentas pasionales individuales desde el cuadro de realidad que se trazan en el enfoque de hombres y clases sociales desde ángulos desprovistos de temores. Sus antecedentes están en Monteiro Lobato, que rescató con su pluma al hombre del interior "perdido en la confusión de fermentaciones sociales en que hasta entonces viviera, para dislocarlo de la bárbara maraña de mezclas sanguíneas y de la confusión de sus luchas permanentes"; y en Lima Barreto, quien en sus novelas llevó esta inquietud y este planteo literario al terreno urbano, al captar con visión penetrante la realidad del Brasil de su época para plasmarla en vibrantes acuarelas *.

Continuadores son Jorge Amado—Rachel de Queiroz y Érico Veríssimo—Marqués Rebêlo. El primero, escritor apasionado, de irregular estilo, creó un ciclo novelístico íntimamente ligado a su tierra aunque con características y valores universales, aproximándose con honestidad a los problemas nacionales; si bien sus novelas (especialmente *Tierras sin fin,* y *S. Jorge dos Ilhéus*) son una cruda documentación de las precarias condiciones del pueblo, las transgresiones a la ley y a la moral, y de los lentos e inevitables cambios, no reniegan del soplo poético que encontramos en *Mar muerto,* el pintoresquismo que matiza la rudeza de muchas páginas en *Grabriela, clavel y canela,* o la espléndida fantasía de *Los viejos marineros.* Voz femenina de parecida dimensión la de Rachel de Queiroz, a partir de *O Quinze,* que atestigua la legitimidad del movimiento y su evolución como escuela.

Agudo, de frase simple y marcante, Érico Veríssimo aprovecha sus libros para expresar puntos de vista; más que escritor, es un sociólogo frustrado que se sirve de la novela para cumplir con su vocación, y esto se observa particularmente en *O tempo e o vento,* su trilogía sobre la epopeya de la formación riograndense. Escritor cauteloso, creó una estupenda galería de personajes para servirse de ellos en la relación de ese panorama del mundo y del hombre, contemplado y trazado desde el ámbito ciudadano.

* Cf. Jofre Barroso, H. M., *Esquema histórico de la literatura brasileña,* Ed. Nova, Bs. As., 1959.

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

Así como José Lins do Rego —prosista vigoroso, solidario con los más débiles, quien en los mensajes de *Menino de engenho, Banguê, Moleque Ricardo* o *A usina* mostró el entrelazamiento de los problemas individuales y el del latifundio en decadencia —hizo de sus novelas verdaderas radiografías sociales, Marques Rebêlo trasladó a la órbita urbana esas mismas encrucijadas del hombre moderno; menos sociólogos que Veríssimo (y mejor cronista que él), inquieto, de frase brillante e ironía burlona, con el autor de *Oscarina, Três caminhos* y *Marafa,* aún sin coincidir con él por entero, vamos a tener que encontrarnos en alguna encrucijada literaria.

Estos escritores expresan en sus libros las inquietudes ante los problemas de nuestro tiempo, en esa frontera entre magia y realidad que es el Brasil. Mientras tanto el modernismo prosigue su marcha; los hombres de su segunda etapa abandonan la inspiración instintiva y encaran fríamente sus objetivos; más interesados en los "¿por qué?" que en los "¿qué?", evolucionan dejando de lado la polémica formulista, y en vez de adoctrinar prefieren dialogar con el público. Los personajes se ven agobiados por la conciencia, perdiéndose en sus conflictos mientras el novelista investiga el *cómo* y el *porqué* de cada acto humano; literatura de problemática no pueden divorciarse del tema pero tampoco se resignan a subordinarse a él. Y esto lo vemos a partir de Graciliano Ramos, quien en su preocupación por develar el misterio de las criaturas sondea sus sentimientos, analiza cada circunstancia que les hace vivir, y cuando parece que está a punto de perderlas —¡hasta ese punto ellas acaban por independizarse de él!—, imprevistamente las recupera. *Vidas sêcas,* o *Caetês,* son el resultado final de una suma de valores, e interrogantes cuidadosamente apuntados, que evidencian la estatura literaria de quien se maneja solamente con personajes de ex profeso miserables.

Cyro dos Anjos escribió *O amanuense Belmiro* (larga reflexión *de* y *ante* la vida); señor de un estilo impecable, levemente burlón pero con una buena dosis de contenida ternura (¿quizá timidez para enfrentarse con sus propios sentimientos? porque de alguna manera el escritor los expone en el libro...), este lírico tan concreto en la organización de su tema, ejemplifica al novelista que está a mitad de camino entre realidad y fantasía sin definirse, no se sabe bien si por pereza, por inseguridad, o para tener más ocupado al lector...

Todo lo contrario de Octavio de Faria, quien en la serie de *Tragedia burguesa* (fruto de 20 años de ininterrumpida tarea literaria) ¡se retrata hasta en sus propias indecisiones! Personajes, autor, ideas,

se apelotonan en una masa intrincada y oscura en la que pocas veces encontramos un hilo de luz; sus protagonistas son elementos de una personal Tabla de la Ley, trampeándose a sí mismos y a la sociedad; su creador vacila entre ser narrador o tomar parte en un juicio en el que acabará por ser juez, fiscal, testigo y parte; y sus ideas se reducen a guarismos de esa gran operación aritmética que es el vivir. Apetencias en descubierto, convulsiones escondidas, choques, persecución de lo auténtico, son los pilares que usa de Faria, aunque a veces se contradiga; y otras, no tengo clara la idea, ni definida la respuesta para lo que le apasiona y quiere transmitir al lector.

Y llegamos así a la tercera etapa, de búsqueda de la propia definición, perseguida —a veces obtenida— en base a valores y símbolos universales. Es la etapa a la que pertenecen los últimos libros de Jorge Amado, desprendiéndose del cordón umbilical que para él es la tierra, para refrescar su cabeza en las alturas de lo fantástico, un poco juguetonamente, y sin embargo ¡con qué dramática seriedad! La de José Geraldo Vieira (*A mulher que fugiu de Sodoma, Território humano*), de fecunda y desordenada producción, rica de expresión y múltiple de experiencia; este hombre culto para el que la ciudad guarda sus mejores temas de inspiración, se desinteresa de los tipos y se preocupa por dar a través de tensiones y contrastes la significación del valor de la conducta.

Ya en otra línea, Clarice Lispector amalgama paisaje y personajes, mientras la fantasía adquiere estado de magia al calor de una íntima ebullición emocional, en la que colaboran los recursos de la buena técnica que la ayudan a descubrir el mundo "a la manera" de Clarice Lispector. Mientras para Lucio Cardoso, llamado "el Julien Green brasileño", la novela es un claroscuro fantasmagórico, en el que se entierran sus criaturas en una impresionante articulación de sensaciones externas y angustias interiores.

Esta es la contribución de los escritores de una generación empeñada en llevar adelante la tradición de la prosa de ficción de su país, representándolo socialmente; para ellos es más importante el tema que la forma, por eso se desligan de las obsesiones estéticas del modernismo, aunque eso no signifique que falten quienes se ciñan al rigor del lenguaje inclinándose más a la artesanía que a la creación imaginativa. (Algo así como *reflexión* por encima de la *inspiración*...)

Por eso Mario Palmeiro, por ejemplo, autor de una obra bien construída, correctamente escrita, y bastante penetrante, *Vila dos*

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

confins, en este momento tiene que conformarse con ser el autor de un buen libro, apenas; eso, porque el lector se ha tornado más exigente, prefiriendo menos figuras importantes, pero más sólidas. En cambio Fernando Sabino (*O encontro marcado*) posee sobrios medios expresivos y una notable claridad para contar la historia de una juventud que busca desprenderse de las taras de un mundo burgués que, a su vez, lucha por dejar de serlo; de esta manera logra causar un impacto en la sensibilidad del lector al que cuenta cosas que él oscuramente intuye, que viven dentro suyo, o a su alrededor.

La ejemplificación y el resumen de esa búsqueda vamos a encontrarla en Guimarães Rosa, revolucionador sin métodos y maestro a despecho de su desinterés en dejar escuelas detrás de sí, tan cerebralmente elocuente y líricamente contenido en su extraordinario libro *Grande sertão: Veredas.*

Rico como la novelística es el cuento brasileño; tratar de encerrar en pocas líneas el cuadro que presenta en nuestros días sería tarea tan ingrata como infiel. Conformémonos con recordar que con las felices pinturas cariocas de Marques Rebêlo; el talento de Aníbal Machado, que nos dejó esa joyita que es *A morte da porta-estandarte*; ese curioso Orígenes Lessa, tan buen humorista en *Passa Três* como imprevisible en *Omelette em Bombaim*; otra vez Guimarães Rosa con su inolvidable *Sagarana*; João Alphonsus, dotado de gran riqueza interior que con *Galinha cega* demostró que hasta el tema más simple y humilde se puede transformar en una obra de arte; Ribeiro Couto, empeñado en ser un gran poeta hasta cuando narra cuentos; la dramática violencia de Alfonso Schmidt; los deliciosos cuentos de Xavier Placer; la densidad de Almeida Fisher y Breno Accioly; la ironía finísima y la ternura (ya evidenciada en sus piezas de teatro para niños) de Lucia Benedetti, se prosigue vivificando en el Brasil la corriente naturalista y psicológica del cuento.

En resumen: las generaciones que plasmaron desde 1930 hasta nuestros días la moderna ficción, nacieron casi de una voluntaria transmisión de poderes; antes, se estaba *por* o *contra* alguna cosa; ahora en cambio se está *a cuenta* de tal otra. Ni agitación, ni deseo de escandalizar; afuera de dinámicas nerviosas, pero también afuera de apatías. Las unen a las de aquellas que dieron forma al modernismo de la primera hora iguales motivaciones comentadas desde adentro y hacia afuera en lo social y en lo humano; y aunque es igual el campo de acción —el lector— debe ganárselo, palmo a palmo. No tenemos rutilantes generales porque todos prefieren ser

soldados rasos. A falta de manifiestos, sobra la acción, y si no abundan las banderas lo cierto es que tampoco hay banderías disolventes.

Los objetivos tienen que obtenerse lentamente, como cuadra en una época preocupada por los cohetes teledirigidos y los viajes espaciales, asustada por los ensayos atómicos que hacen fruncir el entrecejo allá por la ONU, y que no acaba de acostumbrarse a los cuartelazos y a eso que ahora se llama "equilibrio de poderes". El progreso técnico y los compromisos internacionales que van enrareciendo el clima a nuestro alrededor no dejan tiempo ni voluntad para otras preocupaciones, y en la creciente deshumanización del nombre la evolución rehuye las aventuras. Los primeros modernistas sabían lo que deseaban y cómo lograrlo; los actuales coinciden en lo primero, y ahora van en busca de lo segundo.

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

Bomarzo, por Manuel Mujica Lainez *

Entre los novelistas argentinos de nuestro tiempo, Manuel Mujica Láinez es uno de los mejor dotados. Escribe bien —lo cual no es hoy muy corriente—, se da y nos da el placer de un estilo de categoría; la lengua existe para él como algo primordial o al menos digno de tenerse en cuenta. Pero si hay refinamiento en su decir y corrección gramatical, esto ni pesa ni deslusce ni quita personalidad a su manera, pues sabe usar del hipérbaton que no desquicia sino que aligera la oración; usa con frecuencia de elípsis admisibles y metáforas novedosas.

En *Bomarzo,* última de sus novelas, Mujica Láinez ha roto o aflojado los lazos de ambiente y de raza. Ha llevado la acción más allá de las fronteras sentimentales, territoriales y familiares para desarrollar la anécdota y bucear en el espíritu de su protagonista en un período deslumbrante y complejo de la historia del mundo: el renacimiento italiano.

Hay escritores que una vez lograda la popularidad o la fama o ambas cosas (y sin duda son éstos los de mayor y mejor éxito) repiten la novela con que lograron el triunfo, variando solamente el nombre, el lugar y los pormenores de lo que se llama "el argumento". Pero hay, también, los que se empeñan en la búsqueda de un camino nuevo, impulsados por la apetencia de renovarse, acuciados por la curiosidad de saber hasta donde pueden llegar sin desfallecimientos o con desfallecimientos que pueden vencerse por la voluntad y el trabajo. Hay, en fin, quien no quiere —o no se interesa— en consagrarse; lo que quiere es... bueno, otra cosa; un minuto de satisfacción de sí mismo, el verdadero, el único premio que existe íntimamente en el arte. Y quizás el más filoso.

* * *

Mujica Láinez no se ha conformado con hacer, en *Bomarzo,* la reconstrucción sabia y prolija del ambiente, la efervescencia del período renacentista con sus contradicciones y sus contrastes, la violencia y las delicadezas características. Ha querido ahondar en el espíritu, en la conciencia de un personaje moral e intelectual típico del Renacimiento y lejos de eludir las dificultades con grandes pinceladas coloristas, se ha adentrado por las oscuras galerías interiores, tratando de apurar los medios expresivos y la comprensión. Para lograrlo ha tomado la dificultosa primera persona, en el relato, forma que encarna un gran peligro por lo que respecta al público. Pero ¿qué autor consciente no se trasmuta más o menos en su héroe?, ¿hasta qué punto podemos no ser nosotros mismos o permanecer fríos observadores de nuestras criaturas, obras no sólo de nuestra mente sino de nuestra sangre, ya que muchas veces les damos horas de sueño, placeres, necesidades tales como las decantadas vacaciones, los viajes, etcétera?

Mujica Láinez ha entrado con un sentido moderno y sin escrúpulos en la intimidad de una conciencia típicamente reaccionaria que, espejo de su tiempo, lanza contra las ruinas de una estructura moral y material perteneciente al feudalismo la bomba (¿diré atómica?) de los nuevos ideales basados en la economía capitalista y el crecimiento de los estados. Un sentido revolucionario, no exento de crítica ni

aun de sátira, por los más respetados conceptos de la moral y del gusto del período inmediatamente anterior y cierta tendencia a humanizar los sentimientos y a justificar los abusos, de valuación de la vida sensual: el amor por las riquezas y el lujo y el fausto; la avidez por la adquisición de todo —empezando por el conocimiento y acabando por los vicios— el contacto cultural, los viajes, el cosmopolitismo, etcétera.

Vidas limitadas por la naturaleza, pero ilimitadas por la ambición que en su desmedida apetencia buscan hasta la inmortalidad, no aquella del recuerdo en los que quedan, de sus hazañas, en la historia, sino hasta la de la carne que se rebela a su destino y saquea la ciencia y la magia, para librarse de lo que, dramatizando, suele llamarse "comercio con los gusanos".

No sé que es lo más costoso para el autor de este tipo de novela, si presentarla de tal modo que resulte novelesca sin dejar de ser verdadera— en la medida que la historia es verdadera —o si lograr que lo puramente novelesco pase por histórico; no sé a qué alquimia es preciso someter lo real y lo ficticio; pero en *Bomarzo* esta difícil aleación está conseguida. Sin densidad ni apelmazamiento erudito, desfilan los tipos y se insinúan las grandes figuras del tiempo *como en las tapicerías,* para dar mayor relieve al contrahecho Pier Francesco, ávido, indeciso, desesperadamente potente e impotente, que vive en las páginas de *Bomarzo* como vivimos todos, cada cual en su tiempo y en sus horas, como anegado por lo circundante y luchando contra el sentimiento de que lo externo lo iguala y lo confunde. Vive, suprema virtud de un personaje de novela, con naturalidad. Desespera y se sofoca en su atmósfera.

* * *

Es preciso poseer gusto por el boato, saber mezclarlo y dosificarlo con los hechos corrientes, rechazar el *bric-à-brac* de baratillo de lance, para hacer una pintura de ambiente, de calidad estética; lo que ofrece demasiado es peligroso —todos los paisajistas que van a Suiza o al Brasil lo saben— y el Renacimiento italiano es un dédalo para quien no esté pronto a apurar la documentación y escoger, con suma delicadeza y suprema discreción. Difícil prueba, pues la documentación nos posee con pasión de coleccionistas. Esto ha sido superado en *Bomarzo* y logradas muchas escenas en que la atmósfera de superstición, magia y encantamiento, se desarrollan como en una embriaguez de pesadilla o una pesadilla de embriaguez. Páginas de suprema angustia y de misterio, ante la ambigua actitud de Julia, la noche de bodas; el difícil trance de la fallida posesión; la angustia de mostrar al desnudo la giba del protagonista, que los sastres disfrazan, el eructo de recuerdos infames a los que el desdichado echa mano para excitar sus sentidos. La novela es audaz sin complacencias, interesante en el sentido menos lato y, además, importa un proceso interior de categoría. Mujica Láinez nos desnuda a Pier Francesco para dejar al descubierto su joroba interior; nos muestra cómo hablaba y sobre todo, cómo *se* hablaba en su secreta, recóndita intimidad, aquel representante de una de las horas más magníficas de la civilización europea. Nos muestra a qué leyes se sometía, de cuáles y por qué subterfugios se evadía, en qué raíces espirituales e intelectuales entroncaba y cómo, en fin, los mismos problemas que hoy nos acosan, se presentaban en la conciencia del Orsini.

Así, la figura central de *Bomarzo,* lejos de parecernos extraña, nos es próxima y por ella sentimos una solidaridad humana y actual.

PILAR DE LUSARRETA

* *Editorial Sudamericana.* Buenos Aires, 1962. 649 págs.

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

El filo de la tristeza, por Edwin O'Connor *

No hay duda que Edwin O'Connor está preparado para asumir un papel de importancia entre los escritores americanos contemporáneos. Nacido en 1918 y como se estila en quien se dedica a las letras en los Estados Unidos, ocupó muchos puestos en diarios, en revistas, en la radio, la televisión; en la guerra y en la paz y finalmente, a los treinta y tres años, fatigado de haber sido el actor predispuesto y siempre a mano de ese tremendo drama que es el constituirse en la primera nación del globo, O'Connor empieza a escribir. *El Oráculo, El último hurra, Benjy,* jalonaron su llegada a *The Edge of Sadness* o *El filo de la tristeza.*

El padre Hugh Kennedy, de cincuenta y cinco años relata, en primera persona, sus contactos con el mundo no religioso que lo rodea. A la manera del padre Brown, el de Chesterton, Hugh Kennedy desde su parroquia nos relata, con humor, con precisión, con sincero interés, todo lo que ve, lo que presiente y de su análisis nos queda un segmento brillantemente descripto de una, de cualquier comunidad. La reflexión religiosa le permite, con galanura, referirse al problema humano desde un punto donde el pensamiento y la descripción se unen sin provocar las molestas explicaciones. Y hace suya una personal descripción de la fabulosa duplicidad individual del hombre de hoy frente al acontecer ajeno y total y a su propia e íntima reacción.

Y dice O'Connor: "Sé muy bien que el muchacho que mata con tal increíble exactitud e inconciencia, un momento después olvida su mañana libre para ayudarme a celebrar misa", y asegura que la gloria y el significado del hombre se revela, precisamente, en esta perturbadora dualidad que permite que desde el error se llegue hasta la mayor miseria: que la víctima-héroe sucumba a la tentación normal asumiendo el pecado de todos.

La esencia de la tristeza del padre Kennedy está en esta posibilitada caída del hombre que, junto a su pecado, redime los pecados de toda una comunidad que, no por irrealizables o irrealizados, dejan de ser pecados. Persuasivo, descriptivo, *El filo de la tristeza* de O'Connor es un libro escrito con notable fluidez y revela con profunda claridad la ignominiosa caricatura del bien y del mal, que a menudo es el origen de tanta infelicidad.

"Nada en ella —dice O'Connor refiriéndose a Helen— sugería la figura trágica, no irradiaba esa triste cosa que es la infelicidad —lejos de eso— pero, sin embargo, yo sabía que algún elemento de la felicidad le faltaba. El filo de la tristeza era visible; era claro que ella no había encontrado... ¿qué? Lo que todos deseamos encontrar". Sobre esta dualidad está escrito el libro de O'Connor, con sugerentes pensamientos, que permiten acercarnos, por la ficción, a una reflejada forma de nuestra propia desdicha.

OSCAR UBOLDI

* *Little, Brown and Co.* 460 págs.

Carnets, de Albert Camus *

Se previene en una breve explicación liminar que estos *Carnets* no constituyen lo que Camus denominó *Cuadernos* y llevó desde 1935 hasta su muerte.

Los *Carnets* —cuyo primer volumen comentamos— están formados por pequeñas notas que el novelista tomó desde 1935 hasta 1942. Se trata de reflexiones, apuntes de viaje, impresiones, diálogos sorprendidos o inventados.

Algunos datos biográficos preceden estas notas: casado en 1934, a los 21 años, adhiere al Partido Comunista. Estudios, diplomas, viajes. Ruptura de matrimonio y separación del P. C. Trabajos periodísticos y actividades en el *Théâtre de l'Équipe* (que se llamó anteriormente *Théâtre du Travail*), novelas, cuentos, ensayos.

Carnets empieza con los comentarios de Camus sobre su pobreza y la vida en Argelia. En tanto va gestando los personajes de sus obras. Ve las situaciones más graves y trágicas en contraposición con la validez del hombre, dentro de lo irrevocable. El absurdo. Esta palabra recorre las páginas de *Carnets* como las de todas sus obras. El absurdo rompiendo la real o pretendida armonía de las vidas. La enfermedad, las pasiones y, sobre todo, la muerte —impuesta o natural— deshaciendo ilusiones, esperanzas, trabajos.

Se siente la soledad de Camus, voluntaria, dolorosa, surgida de las circunstancias o metafísica.

Mersault, el extranjero, es Camus. En *Carnets* se asiste al nacimiento de este personaje en la mente del escritor. Se lo ve acompañándolo en su itinerario como un ente vivo, agitándose en su entraña para metamorfosearse con experiencias.

Camus manifiesta su propósito de no evadirse del deber de escribir sobre los hombres, de no escapar a su contacto, aceptando lo que puedan darle: trozos de amistad o de emoción.

Al condenado a muerte y al sacerdote que lo asistió en sus últimos momentos —personajes de *El extranjero*— los asumió en toda la intensidad de sus conflictos. Rechazó abiertamente, en cambio, los discursos políticos carentes de la más elemental resonancia humana: palabras y normas mentirosas —dice— a las que el hombre debe adaptarse como la única manera de subsistir.

La tierra sería una jaula espléndida —advierte— para animales que no tuvieran nada de humanos.

Fué la guerra lo que más lo hirió. Al oír su declaración, la buscó en el cielo, en el mar, en el canto de las cigarras, en los cipreses de la colina, sin encontrarla. Sólo estaba en las columnas de los diarios y en los altoparlantes de las radios. Pero más tarde llegaría en el barro y en la sangre, en el odio de la bestia y en el inmenso asco.

El comienzo de la guerra y de la paz son iguales —alega—. El mundo y el corazón las ignoran.

Camus experimentó como propio el dolor de los combatientes, connacionales o extranjeros. Hombres todos, dóciles al engranaje que los arrastraba a la muerte. Lanzó entonces un llamado para que no aceptaran ese sacrificio inútil e injusto. Si todos los hombres —manifiesta— se rebelaran, la guerra no existiría.

No obstante, comprendió que nadie puede eximirse de lo que condena a todos. Y, rechazado para el ejército por incapacidad física, Camus escribe:

* Gallimard. París, 1962. 252 págs.

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

En sus *Carnets* aparece el *hombre extranjero* en el mundo, con su inocencia (que es adaptación al medio), su asombro continuo, su inseguridad, su indecisión, sus gustos insignificantes, ingenuos, mientras lo envuelve la tragedia.

En una de las notas de *Carnets*, menciona la conclusión de su novela fundamental: "He terminado *El extranjero*". Y esa frase adquiere un significado que sobrepasa la parquedad de la reseña.

Más adelante apunta: "He dado fin a la primera parte de *El absurdo*. Y meses después confirma: "He puesto punto final a *Sísifo*. Los tres absurdos terminados."

Se refiere a *El mito de Sísifo* en el que dá al símbolo del trabajo sin pausa y sin término la plenitud de su sentido.

Cabe pensar en el fin violento, inesperado, "absurdo" de Camus. Se recuerda su sentimiento de fraternidad, su rebeldía y su orgullo para aceptar la fatalidad del sino.

El hombre —como Sísifo— debe crear sobre la destrucción.

Esta es la consigna estampada en la última nota de *Carnets*: Lo que cierra la ruta obliga a emprender el camino.

CELIA DE DIEGO

PARÍS, Agosto de 1962.

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

Discos

ULTIMAS NOVEDADES EN Odeon

LA VOZ DEL JOVEN CARUSO (fragmentos de óperas de Verdi, Donizetti, Boito, Mascagni, Puccini, Massenet, Ponchielli, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Bizet, y canciones de Trimarchi, Denza y Tosti), por Enrico Caruso (tenor) y acomp. piano y orquesta. Sello ANGEL COLH-119 (un disco 33 r.p.m. de 30 centímetros).

Es de presumir que ninguna discoteca-museo, salvo algunas aisladas excepciones (Ponselle, Muzio, Borgioli, De Luca, entre otros), ha de contar con ejemplares que inquieten más o menos seriamente a los cantantes líricos actuales. Los rudimentos de una técnica recién nacida, no lograban registrar en todo su esplendor las voces del Siglo de Oro de la ópera, de manera que los melómanos debemos conformarnos ahora con las aseveraciones de la crónica histórica, la anécdota fabulosa o el testimonio trémulo y harto sospechoso de nuestros abuelos. Sin embargo, es menester tener fe. De lo contrario, no es posible concebir cómo, en un pasado tan cercano, esos maullidos y bocinazos que Tetrazzini, Bori o Galli-Curci inmortalizaron en la "cera", pudieran electrizar auditorios e invadir la leyenda. También es probable que, a las insuficiencias comentadas, se uniese la necesidad por parte de los intérpretes, de modificar, atenuar o controlar la mecánica y dinámica de su emisión, con los resultados artísticos consiguientes.

Con estas conjeturas a modo de pantalla disculpatoria, me he acercado a este disco en el que se han reimpreso las primeras grabaciones de Enrico Caruso, en los albores de nuestro siglo. La voz del gran artista napolitano suena con una diafanidad tenoril ausente en sus grabaciones de madurez, aunque desprovista también del *phatos* que después alcanzaría en el apogeo de su gloria. La antología cuenta con algunas gemas; un *Amor ti vieta* que es una lección de *legato*, un *Celeste Aida* con un Si bemol a *mezza-voce* que no creíamos posible, una canción de Tosti —*La Mia Canzone*—, detallada con impecable *allure* y flexibilidad. El joven Caruso exhibe, además, la precariedad de su formación musical y cultural, que jamás alcanzaría a vadear. Notas falsas, arbitrariedades de solfeo,

entradas a destiempo que algún cabezazo del pianista congeló en el ataque.

En síntesis, un disco apto para experiencias disímiles: investigación histórico-crítica, placer estético y diversión ruidosa.

RECITAL NELLIE MELBA (fragmentos de óperas de Bemberg, Donizetti, Händel, Thomas, Puccini, Gounod y Lalo, y Canciones de Tosti y Arditi), por Nellie Melba (soprano) y acomp. orquestal y pianístico. Sello ANGEL COLH-125 (un disco 33 r.p.m. de 30 cmts.).

En la misma tónica que el anterior y con igual afán recopilador-evocativo, *Angel* ha compuesto también un Recital Melba, una de las diosas fundamentales del Olimpo canoro de comienzos de siglo. También su nombre se ha hecho sortilegio, se ha nimbado de halos divinos, ha condescendido hasta una inmortalidad modesta de pizarra de Heladerías. Pero esta placa presenta atractivos aún más singulares que la de Caruso, porque los discos de Melba cantaban hasta ahora en selectos y cerrados gabinetes de discófilos, mientras que el tenor napolitano —*enfant gâté* de la fonografía— no interrumpió un solo día su vida sonora. Como en todos estos registros arqueológicos, lo que se escucha tiene un parentesco muy lejano con lo que debió ser la realidad. No obstante, los dones privilegiados de Melba consiguen traspasar esta valla de limitaciones y brillar con luz propia. Claro que es necesario juzgar con inferencias, suponer que una cantante capaz de filar un Do natural tiene que haber sido dueña absoluta de un Do pleno, y que hay una suma de estridencias e imperfecciones imputables a problemas acústicos sin solución en aquella época. Pero la audición no tiene mayores tropiezos, el traspaso ha sido realizado con refinados escrúpulos, y pueden gozarse prodigios de *legato* y *coloratura* que justifican por sí solos tan mentada celebridad.

BARTOK: *Concierto para Orquesta* y *Dos Retratos*, por la Orquesta Filarmónica Real de Londres. Dir.: Rafael Kubelik. Sello ANGEL SLPC-12.122 (un disco Estéreo de 33 r.p.m. de 30 centímetros).

El rol solístico que Bartók encomendó a los instrumentos —o grupos de instrumentos— para dialogar las alternativas de esta obra, sugirió este rótulo de "concierto para orquesta", aunque básicamente no se trate más que de una sinfonía en cinco movimientos. Con tal estructura, no podía pedirse material más adecuado para la experimentación estereofónica, capaz de ubicar a cada interlocutor orquestal con la precisión del oído humano.

Independientemente de este valor de "adaptación", es bien conocido el alto rango musical de este Concierto, el cual le valió a Bartók su consagración definitiva en su patria de adopción. Estas cualidades están testimoniadas en la edición que comento, a la que el maestro Rafael Kubelik, al frente de la Orquesta Filarmónica Real de Londres, prestigia con su prominente autoridad. En el mismo nivel, una obra juvenil del compositor: Dos Retratos Op. 5, con un discreto solo de violín a cargo de Steven Staryk.

SCHUMANN: *Concierto en La para Cello y Orquesta Op.* 129; FALLA: *Suite Popular Española* y *Danza Ritual del Fuego;* HAYDN: *Divertimento*, por Daniel Shafran (violoncelo) y Nina Musinian (piano). Sello CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO Nº 44 (un disco de 33 r.p.m. de 30 cmts.).

Daniel Borisovich Shafran es un excelente *cellista* ruso, con un vasto *curriculum* de éxitos y una suma de méritos musicales que los justifican, y que este disco permite apreciar. El *Concierto en La menor* de Schumann requiere algo más que un virtuoso. Detrás de un arco alerta, debe situarse un artista capaz de responder a los estímulos de su sutil mensaje poético. Las *Canciones Españolas* de Falla, demandan un instrumentista capaz de "cantar" lo *jondo* hasta su más recóndita esencia. Shafran triunfa en la empresa, merced a una nobleza de sonido y a una cultura técnica y espiritual de alto nivel. Una transcripción de la *Danza Ritual del Fuego* y otra de un *Divertimento* de Haydn, completan dignamente la entrega.

DEBUSSY: *La Cajita de Juguetes, Danza Bohemia, La Plus que lente, El pequeño negrito, Reverie, Homenaje a Haydn, De un cuaderno de esbozos, Máscaras*, por Jorge Zulueta (piano). Sello CLUB INTERNACIONAL DEL DISCO Nº 51 (un disco de 33 r.p.m. de 30 cmts.).

El CID aprovechó la estadía de Jorge Zulueta en Buenos Aires, para realizar un doble homenaje: a Claude Debussy, con motivo de su año centenario; al pianismo argentino, en la figura de uno de sus representantes eminentes. En esta colección de lujosas miniaturas, Zulueta patentiza su elevado abolengo musical, justifica el predicamento que con su arte ha conquistado en el extranjero. A falta de iniciativas oficiales, el CID acomete la parábola del hijo pródigo, y esta es una acción valiente que debe aplaudirse.

Discos populares

Sello ODEON

El Sello Odeon ha editado una serie de atractivas plaquitas de 33 r.p.m. en un diámetro manuable de 17 cm. Además del inevitable ritmo de moda (*Piedad Kitty* y *Multiplicación*, dos *twist* cantados por Manolo Muñoz) "DTOA-2995", mi entrega cuenta con el concurso de dos conjuntos ya consagrados: Los Fernandos en *Cuando calienta el sol* y *Banco gris* "DTOA-3010" y *El poeta lloró* y *Te desafío* "DTOA-3000" con Los Wawanco en *Déjame la puerta abierta* y *Yo no bailo con Juana* "DTOA-3011", ambos a la altura de su bien ganada popularidad.

Sello RCA VICTOR

Jolly Land debería insistir en la canción melódica, más afín a su temperamento que *El perrito pekinés* y otros juguetes rítmicos. Lo prueba un registro de *Quizás, quizás, quizás* "31Z-0029" y *Fué la Luna*, con *Cuando, cuando, cuando* en el acople "31Z-0030" en los qus su arte nos brinda agradables sorpresas. El lote se completa con una excelente grabación de los Mac Ke Mac's: *Medianoche en Moscú* y *Multiplicación* "31A-0068" y dos discretas versiones de Fernando Borges y Paula Galés. Son ellas, respectivamente, *Apenas* y *Mi sueño azul* "31A-4018" y *Mi barquito de papel* y *No te quiero* "31C-1002".

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

Libros

EL HOMBRE QUE QUISO SER DIOS, por Haakon Chevalier. Trad. José María Aroca. *Editorial Seix Barral, S. A.*, Barcelona, 1962, 362 páginas.

Si algo tenemos que reprochar a esta obra, es su título. No creemos que Sebastián Bloch, ese torturado gestor del Monstruo que asoló a Hiroshima, se haya arrogado la omnipotencia, ni tampoco que llegara a intuir cuál era el Bien y cuál el Mal en la caótica empresa que llevaría al fin de una guerra y al comienzo de una Era en que la conciencia del desastre inminente vibra en cada ser humano.

A través de sus páginas conocemos a Bloch, el hombre cuyo rostro emana "una irrealidad demasiado real", que es tal vez, la de ser demasiado humano. Pero no sólo a él; Haakon Chevalier se encarga de desnudar el alucinante mundo que rodea a Bloch. La extraña y desesperante red que comienza a estrecharle, y en la cual se ve atrapado mucho antes de que la imagen del Monstruo llegue a concretarse.

La historia se inicia con Mark Ampter, agente del Servicio de Seguridad, y su misión de acercarse a ese misterio llamado Bloch. Ampter fracasa, porque ha conocido al hombre y ha sido ganado por él. Pero esa derrota poco interesa a un engranaje que ya está en marcha, y lo arrastra y continuará utilizando hasta sus últimas consecuencias.

Una trama sin defectos, armada día a día en torno a un dombre, y en la cual todos los valores de ese ser Mente-Creadora caen avasallados uno a uno. Y así la amistad se niega, y luego el amor, y más tarde la gratitud y la confianza. Es cuando por fin el elemento —porque ya no es más que eso— sirve, es útil. Está dispuesto.

El arma existe, y su concreción se lleva a cabo. Pero el Monstruo no sólo aniquila los doscientos mil seres de una ciudad como tantas, con niños que ríen y gente que espera. Sino que termina con su autor. Está fuera de su alcance. Ya tiene existencia propia.

"¡Has dejado de ser humano!", grita Tanya, su mujer, hacia el final. Y Sebastián comprende, y asiente. Sebastián Bloch, que está solo.

Cabría aún un reparo; y es la marcada insistencia de Chevalier por revelar los múltiples sistemas de represión del comunismo utilizados por la Unión. Lo que nos inclina a pensar que no es precisamente objetividad lo que priva en el relato, y sí en cambio, el compromiso.

JORGE A. CARNEVALE

POR CUENTA Y RIESGO, por Eduardo Jonquiéres. *Editorial Mundonuevo*, Buenos Aires, 1961, 79 páginas.

Con su último libro *Por cuenta y riesgo*, diríase que el poeta Eduardo Jonquières ha saltado la barrera de todos los sonidos en vigencia, para caer de pie sobre la plataforma de lo trascendente.

Impetuoso y compenetrado como un ebanista del medioevo, nuestro autor labra con seguro impulso las múltiples entalladuras mágicas de su legítimo artificio que, por sus diestras y mesuradas proyecciones, alcanzan a veces

evidencias certeras y deslumbrantes. Pero ¿dónde reside el secreto de la misteriosa clave vital de estos poemas, que sin evadirse del espacio del hombre, se nos revelan concebidos como por quien ejercita una sentida y desacostumbrada liturgia?

Como Paul Klee y como muchos otros artistas rebeldes con quienes el autor de *Por cuenta y riesgo* guarda una ceñida concomitancia en la razón, pero no en la condición expresiva del universo, Jonquières abomina existencialmente de la forma aparencial en que se encuentran dispuestos los más valiosos atributos de la Tierra, para los que propone un acondicionamiento ideal, arbitrario y dinámico, no exento de una gracia medular y madura, como por ejemplo, cuando dice: *Si el mar quedara a salvo de ser agua...*

Pero —insistimos— aunque parezca paradójico, el poeta no pretende evadirse de esa jaula de la condición humana, que aprisiona y circunscribe sus días; por el contrario, como un legítimo taumaturgo prodigioso, vencedor de las leyes de la gravedad y de la realidad, pliega sin inmutarse sus pesados barrotes y los carga sobre sus espaldas como un bártulo sagrado, difícil de separar en este tránsito obligado y perentario. Y a despecho de tan injusto pero intransferible equipaje que, al final de cuentas, todos llevamos por las supremas instancias que el vivir nos impone, él exclama con una irónica y lúcida amargura: *Si el honor de ser hombres nos cayera como un regalo de la tierra.*

Ni lo retórico ni lo sentimental tienen cabida en las brillantes motivaciones de este libro magnífico que, por la calidad de sus dones poéticos de ley, plenos de aciertos y libres de tutela, se nos ocurre como de indiscutible jerarquía en esta pródiga época donde, como dice el Evangelio, son muchos los llamados y pocos, muy pocos, los dignos de conseguir la hoja signada del laurel codiciado.

ARIEL FERRARO

PINTURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA, por María Laura San Martín. *Editorial La Mandrágora*, Buenos Aires, 1961, 265 páginas.

Aun cuando Blaise Cendrars sostuvo siempre que la crítica de arte era una actividad estéril e inconducente, está comprobado que el original poeta de *Les profonds aujourd'hui* exteriorizó así un resentimiento o elaboró una frase al uso para burlarse de los tontos o puristas. Porque ya hemos visto cuan meritorio y trascendente ha sido en la época actual su constructivo papel y el de los hombres que la han ejercitado, sobre todo en materia de artes plásticas. Desde Apollinaire en adelante, hasta llegar a los nombres señeros y capitales de André Bretón, André Malraux, Lionello Venturi, Michel Ragón, Juan-Eduardo Cirlot, Michel Sauphor y otros muchos que, luego de haber dictaminado a favor o en contra de todas las temerarias tentativas debidas a los innovadores de nuestro siglo, han señalado las virtudes y los defectos de sus realizaciones y han indicado por donde convergen hacia un porvenir seguro los múltiples caminos inequívocos.

En nuestro país, el primer crítico de quilates fué el peruano Atalaya. Sus pronósticos y predicamentos respecto de los artistas integradores de la llamada generación del siglo, resultaron sencillamente infalibles. Y por ello mismo hoy podemos decir sin temor al exabrupto, que esos "iniciados", que tuvieron en el esteta de la tierra de Vallejo, su más valiosa orientación preceptiva llegaron a la consagración deseada o se proyectaron por obra y gra-

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

cia de sus perfeccionadas virtudes, más allá de nuestras propias fronteras territoriales.

Con Atalaya se inicia, también entre nosotros, la bibliografía seria del arte argentino. Y al cabo de unos años, esta nueva inquietud literaria, progresa, prolifera y construye.

Entre los libros de arte verdaderamente esclarecedores, editados en los últimos tiempos, se destaca muy especialmente: *Pintura argentina contemporánea* de María Laura San Martín, a quien podemos considerar sin más trámite, como juez y parte de las últimas aportaciones generacionales, puesto que se trata de una pintora que ha testimoniado los advenimientos de muchas modalidades y las ardorosas polémicas derivadas de las escuelas epocales que han consolidado los mejores atractivos, concatenando época por época hasta llegar a la transitoria desembocadura del arte no figurativo con sus inmanencias aparenciales arbitrarias, deslumbradoras y disidentes involucradas en el informalismo. Poniendo de manifiesto un ejemplar empeño de docente, nuestra autora, con minuciosidad sutilísima a la vez que constructiva, enfoca en sus proyecciones esenciales todos estos ciclos, subrayando sus antecedentes y pormenores evolutivos, sus consecuencias inmediatas y catalogando por cierto a los cultores más asimilados de los mismos.

Antes que un enfoque histórico de una realidad contemporánea, el trabajo de María Laura San Martín es una documentada y lograda monografía, enaltecida por la observación sustancial, mesurada y contundente en la emisión de los juicios que emanan de los siete capítulos que lo integran.

Uno de los mayores defectos que hemos señalado anteriormente a este tipo de libros argentinos similares, es el de su indigencia geográfica. Sin embargo, *Pintura argentina contemporánea* ha sorteado con esmerada generosidad este arraigado vicio nacional, ya que el ochenta por ciento de los más valiosos artistas del interior llegan a ocupar hasta sitiales de gran preferencia dentro de su seria y formal estadística.

Certeras son también sus apreciaciones inherentes a la idiosincrasia de nuestros plásticos, a quienes insta a evadirse de su virtuosismo artesanal, para proyectarse firme y decididamente hacia otros aspectos fundamentales que son intransferible pertenencia de toda legítima voluntad de creación.

El volumen está presentado con prolija dignidad tipográfica y posee 78 ilustraciones en blanco y negro y en colores que le confieren un alto valor ilustrativo.

ARIEL FERRARO

POEMA PARA UN DESCONOCIDO, por Mario Luis Descotte. *Editorial Galatea*, Buenos Aires, 1961, 76 páginas.

Lo fundamental y cotidiano de la vida sencilla a lo largo y a lo ancho de los días, fructifica con su más claro acierto en esta nueva entrega poética de Mario Luis Descotte.

Su variante motivacional, gestora de la acendrada preocupación por el logro de una virtual unidad temática, se manifiesta con idéntica soltura, incursionando en los más diversos módulos expresivos que van desde el impecable y sintético impacto de la copla, hasta el canto libre de voluntaria proyección antiacadémica. Es decir, tal como conviene a un auténtico representante de esa generación numerosa, pero huérfana de encasillamiento real para los teóricos y antologistas de nuestra literatura, la cual, pese a ello, posee una importancia primordial, por cuanto significa todavía el eslabón no hallado —que no es lo mismo que decir perdi-

do— para poder encadenar a los briosos innovadores martinfierristas con sus eclécticos colegas de la generación del 40. De allí que Mario Luis Descotte, se nos presente con la suma de defectos y virtudes arquetípicas, de los que están históricamente en un lugar sin comunidad y en una comunidad sin lugares comunes.

Debe ser por ello que, pulsando la gama de cualquier registro —y aún reactualizando ritmos y elementos de desusada vigencia—, esta poemática simple, luminosa y volátil como la chispa producida por la frotación de flamantes pedernales, se proyecta en una llama pura e ignecente, capaz de constituirse en la viva semilla de un fuego cabal y abrasador, por la razón de que se nutre y fortalece con la madera genuina del que lo enciende. De ese mismo individuo que, integrado o disperso a través de ocho obras similares, canta a voz desnuda para ese desconocido sin incógnita que es el hombre.

No podría ser de otro modo, no, puesto que Mario Luis Descotte, haciendo caso omiso del título del volumen, lo nombra con las mejores voces de una convocación sin disimulo, en el título de ocho de los treinta y dos poemas que constituyen este libro que es, en síntesis, una valiosa carta de ciudadanía de un poeta legítimamente civil, timbrada con un sello de intenso y colorido sentimiento.

ARIEL FERRARO

EL JUDÍO DE LOS SALMOS, por Sholem Asch. Trad. Eloy Lorenzo Rébora. *Compañía General Fabril Editora*, Buenos Aires, 1961, 352 páginas.

Por *Junto al abismo* conocimos a Sholem Asch y vislumbramos a su gran protagonista: el pueblo judío.

Decididamente grandilocuente y hasta conmovedor, el autor de *El judío de los salmos* posee esa retórica ceremoniosa de las oraciones, y sus novelas —que por momentos revisten un carácter de epopeya— discurren largamente acerca del proceso humano capaz de precipitarnos al odio.

En este libro abunda la sordidez, el despotismo. Hay también ternura, dolor y un mensaje de profundo sentido religioso, entrañablemente unido a la esencia de un pueblo. "Enardecido por el temor y la ira, a un mismo tiempo, echóse el fusil a la cara y apuntó derechamente al corazón de Ijiel. Quizá fué el grito de terror que lanzaron los otros judíos cuando lo vieron dirigir de nuevo el cañón de su arma contra el pecho del esposo de Reisel, o tal vez fué la calma y la confianza que se reflejaban en los ojos de Ijiel cuando dijo en alta voz: "No le temo al impío porque Tú estás conmigo."

Ijiel encarna el perfil de un estoico creyente. El santo rabino pronuncia palabras verdaderamente reveladoras, al tiempo que pertende acelerar la llegada del Mesías practicando, con sus discípulos, la humildad y la pobreza.

En las descripciones de Wydawski, sentimos que Asch no logra despojarse de una marcada parcialidad al juzgar a los *gois*. Porque vemos en este conde una especie de prototipo del aristócrata polaco de fines del siglo pasado que, en alguna medida, desborda la realidad de los hechos.

El estilo es seco pero vigoroso. La miseria, el hastío, hasta la ansiedad de esos seres son descritos a través de la pureza y transparencia del espíritu de Ijiel.

Hay un gran paralelismo entre sus padres. A pesar de lo opuesto de sus quehaceres —la mujer mantiene el hogar con su trabajo, él dedica toda su atención al estudio de los libros—, sur-

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

ge constantemente una profunda fe que mueve cada uno de sus actos.

El judío de los salmos es una obra de gran aliento. Auténtica por su contenido y por su lenguaje, casi descarnado.

A lo largo de cuarenta y cuatro capítulos, Sholem Asch bucea infatigablemente en busca de una verdad, en procura de un absoluto.

JORGE EDUARDO FUENTES

TRAVESÍA ESPAÑOLA, por Miguel Ángel Cárcano. *Emecé Editores*, Buenos Aires, 1961, 174 páginas.

A manera de prólogo de su *Travesía Española*, Miguel Ángel Cárcano se refiere con amplitud a las distintas influencias que, paso a paso, fueron sentando las raíces de la idiosincrasia argentina; esto es, de los sucesos europeos que de una manera u otra se infiltraron en el país y actuaron de modo vigoroso en el ánimo del criollo.

Pero ocurre que de las distintas influencias a que alude Cárcano, la única que, en suma, parece considerar valedera y hasta decisiva para el posterior desarrollo de nuestra comunidad es la hispana. "Hemos vivido tres siglos bajo el dominio y la influencia española —dice—. Actuamos y pensamos todavía a la española. Son inútiles las protestas de Sarmiento y sus geniales proclamas de libertador; el cuadro institucional que quiso imponernos Alberdi en sus "Bases"; la importante corriente de inmigración italiana y vasca, la influencia francesa que comienza con el romanticismo y continúa con Anatole France y Paul Valéry".

Su inclinación nos resulta, si no en alguna medida tendenciosa, excesivamente arbitraria al conceder a la península un predominio tan marcado sobre nuestros hábitos y aun sobre nuestra cultura y que, en muchos aspectos, distamos de sentir.

Desde Cádiz, "la ciudad más argentina de España", hasta Toledo, "que habla con sus dos mil años de historia", el autor pone de manifiesto una inusitada fluidez al recordar costumbres o describir caracteres. Hay, además, el aspecto histórico, que encara con la agudeza del ensayista. Y todo lo otro: toros, plazas, cante jondo y franquismo, plasmados con el auténtico sentido de las vivencias profundas.

"Durante diez días llueve en Sevilla —escribe—. Sevilla con lluvia no es Sevilla. Un andaluz mojado no es un andaluz. La alegría y la gracia se comprimen y enfrían bajo la lluvia. El paraguas corre a la mantilla y el "ancho"... Sevilla bajo la lluvia se paraliza y calla".

A través de lo singular de su libro, Cárcano deja entrever la convicción con que elaboró cada capítulo, dando a *Travesía Española* el carácter de una obra de adhesión que nos llega palpitante y desbordada.

JORGE EDUARDO FUENTES

FORMAS DE LA REALIDAD NACIONAL, por Carlos Mastronardi. *Ediciones Culturales Argentinas*, Buenos Aires, 1961, 201 páginas.

Mastronardi es un Poeta. Con mayúscula. Y es el poeta, por cierto, quien escribe el ensayo que nos ocupa. Poeta, por el manejo de una prosa sintética, sobria y de múltiples resonancias. Como ensayista demuestra inteligencia y observación. Fertiliza un campo tantas veces estéril en claridad y franqueza —clave de su estilo.

"A pesar de la solemne vaguedad del título" —aclara— "este libro considera algunas cuestiones locales desde el plano de lo concreto y verificable." La labor impuesta es ardua, pero cumple su cometido con objetividad científica. Ahonda, metódicamente, aspectos dispares; rastrea caminos y vericuetos inverosímiles; une hilos en la conglomerada madeja nacional. Busca, con empeño singular. Sí, busca la "realidad", la esencia, entre el laberinto heterogéneo de la psicología ciudadana: "Una insatisfacción sustancial, pero ceñida a la experiencia y ajena a toda quejumbrosa divagatoria, sería el primer paso hacia un estilo concreto, hacia una definitiva expresión del ser argentino".

Partiendo de las reseñas objetivas de los viajeros extranjeros del siglo pasado, Mastronardi esboza los instantes cronológicos del hombre argentino. Martín Fierro surge como un símbolo del primer momento nacional. Individualista. Su vida, marginando entre civilización y barbarie, es unida al posterior afincamiento en la tierra. El alud ión inmigratorio de principios de siglo trae como consecuencia el cercenamiento con el pasado, y como resultante el tipo humano actual. Crece la ciudad, por último, e impone su forma de vida al resto del país.

Afirmado sobre oraciones ágiles y rotundas, marca los caracteres de la personalidad colectiva con increíble acierto. Rasgos que han penetrado en nuestra literatura para sumarse a esa "crisis de espontaneidad" que la bastardiza.

Analiza a través de las letras, porque ésta toma el total de la realidad con selectiva e inmutable veracidad. Con *pureza*. Al dedicar capítulos a los autores que definieron aristas de nuestras múltiples facetas, la atención del autor se divierte hacia la crítica literaria. Hacia el final del libro divaga entre cuestiones filológicas. Pero hace la salvedad desde un principio, al expresar claramente: "El objetivo de nuestro interés, sin embargo, no es un objeto sociológico; más bien intentamos señalar el influjo que ejercen los hábitos y los usos del alma colectiva sobre la expresión literaria que nos es propia". Sin embargo, estas "divagaciones" no son irrelevantes. Sigue fiel a su finalidad primera de manera, quizás, sutil y didáctica. En realidad, todo el ensayo es enseñanza. El afán de que los autores noveles no cometan errores mediocrizantes es instintivo en Mastronardi. Un llamado de atención sincero y consciente.

Este libro no sólo es recomendable, sino imprescindible. El lector hallará en él temas de diverso interés y esa necesaria degustación al recrear visión tan sagaz. Vislumbra —para los pesimistas— un horizonte alentador. Vislumbra futuro.

Antítesis de lo sofisticado y negativo, es la cordura en medio de la crisis valorativa actual.

BRIAN HEALY

EL TELEVISOR, por José de Thomas, *Editorial Talia*, Buenos Aires, 1962, 62 páginas.

Cuando nos encontramos ante la sátira nuestro primer movimiento es la risa; aunque, generalmente, la sátira comienza con un cosquilleo que acaba en una herida.

Sólo la exageración inherente al género puede mitigar la angustia que sentimos, el malestar que, acto a acto, nos cerca como un agua amenazadora. Pero en esa exageración hay, comúnmente, tanta verdad, que no consuela. Es como ver las arrugas en un espejo de au-

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

mento. Las arrugas están, que si no estuvieran no las reflejaría, agrandadas, el cristal.

El Televisor de José de Thomas es así: una sátira angustiosa que tiene mucha gracia. Una gracia amarga porque nos enfrenta a la estupidez, a la injusticia, a la mezquindad de una clase media moral, o un mediopelo intelectual aflictivo, real, cotidiano.

Claro que nos encontramos frente a un autor formado, que cuenta en su haber media docena de obras estrenadas, profesor y director de arte escénico, lo cual es enorme ventaja, para "ver" de antemano la escena. Lo más curioso es que, acabando de leer *El Televisor*, me entero por los periódicos de que el Centro psico-médico de Turín ha realizado un interesante estudio sobre la influencia que la televisión ejerce sobre la vida familiar con particular referencia a la formación física e intelectual de la juventud. El video es considerado el responsable de la caída del nivel medio de la inteligencia y... del aumento de los suicidios. Así, la realidad más escueta, la de la ciencia y la estadística, viene a confirmar el arte, y de éste, lo más exagerado: la caricatura, que al fin sátira es caricato.

PILAR DE LUSARRETA

¡Y YO SOY EL HEROE!, por Alberto M. Oteiza. *Ed Municipalidad de La Plata*, Buenos Aires, 1961, 172 páginas.

Más teatro editado. Buena señal. Eso quiere decir que nuestro público lector evoluciona. Claro que para contrarrestar este avance están, del otro lado, las interminables reediciones de la novela de misterio, de "combois" (así les llaman la mayor parte de sus devotos) las policíaco-pornográficas y todas esas publicaciones de baja estofa, que mucha gente lee y aun devora, con la excusa de viajes, gripes y otras calamidades.

Pero vengamos a lo que provoca estas líneas: *¡Y yo soy el Héroe!*, drama en tres actos y nueve cuadros, de Alberto M. Oteiza.

Ante todo, tengo que decir que me desagradan personalmente los signos de admiración en los títulos. Los han desacreditado los que vemos en las carteleras comerciales de los teatros, que corresponden, más o menos, a las novelitas aludidas en el primer párrafo. Títulos tales como *¡Salga pato o gallareta y resultó tijereta!*, y cosas por este estilo.

Pero salvada esta objeción, debo confesar que *¡Y yo soy el Héroe!* tiene las condiciones de una obra de aliento y responsabilidad, escrita y construída por un hombre que no elude la empresa, bastante ardua por cierto, de decir algo y enseñar algo al público que va a pasar el rato. Nada de cuerpear la seriedad del asunto —pacifistas que son responsables y víctimas de la guerra—, la eterna antinomia del que quiere una cosa y se ve obligado a hacer la contraria.

Alberto M. Oteiza ha escrito y estrenado cuatro o cinco piezas, quizás más. Todas ellas tienen noble factura. Oteiza se propone algo más que estrenar, sea como fuere y para lo que sea. Hace bien, porque creo que está dotado de las condiciones innatas del autor dramático: visión de la escena, parquedad en el diálogo y lo que podríamos llamar línea directa que va a desembocar en lo que se propone.

Si buscamos un antecedente a su manera de conducir el diálogo, iremos a parar, naturalmente, a Chejov, porque como ese maravilloso innovador de los procedimientos de la escena, Oteiza ha sabido encontrar en el diálogo, simple y picado, sin parlamentos ni discursos a cargo del "capo" de la compañía, el "espejo" de la vida.

Y en esta similitud, va implícito el mejor elogio.

PILAR DE LUSARRETA

CUENTOS QUIETOS, por Ana O'Neill. *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 1961, 145 páginas.

No le falta, precisamente, dinamismo a esta colección, a pesar de lo que pueda hacer presumir su título. La pasión narrativa se advierte en Ana O'Neill, y con ella, una especial fuerza para dar vivacidad al detalle, al rasgo aparentemente secundario. Las divisiones que la autora formula son válidas, inclusive, para su caracterización. En un mundo pequeño, integrado por los minuciosos repliegues del ser humano, "los otros" se instalan con tal amplitud, con tan generosa participación, que en momento alguno pueden quedar ajenos al demorado estacionarse de la materia narrativa. Hay en Ana O'Neill una dúctil investigadora de la psicología humana que encuentra en la narración un marco cómodo para demostrarlo, pero la precisión, la agudeza de su registro escrutador se evade un poco del vaso constrictor del cuento. Está constantemente cerca de la novela y uno de los más altos momentos de su libro, bello por la exactitud de sus personajes, por la presencia viva, cálida de lo humano que cubre todos los intersticios de su modalidad narrativa. es un embrión de novela que exige, desde ahora, la amplitud del tratamiento. Se llama *Nubes bajas*, con una protagonista, Carmen, sagazmente dibujada y con un fondo dramático tan fluidamente presentado, que su acierto es un doble acierto de fijación de análisis. La variada complejidad de la circunstancia tiene análogo desarrollo eficiente en todo el libro. La naturalidad es la condición esencial y su referencia a lugares, a cosas que condensan el espíritu de un ambiente logran una grata y duradera sensación de intimidad. La ternura preside sus instantes y su mirada exalta la belleza de páginas como el inventario de los libros de *Aire de flauta* o la contenida y sombría evidencia trágica de *Año Nuevo*.

ÁNGEL MAZZEI

CUENTOS COMPLETOS y *TEATRO COMPLETO*, de Anton *Chéjov*. Trad. E. Podgursky y A. Aguilar. *Editorial Aguilar*, Madrid, 1957 y 1959, 1308 y 1130 páginas, respectivamente.
LA DRAMATICA VIDA DE ANTON CHÉJOV, de Irene Nemirovsky. Trad. Susana L. de Gomara. *Fabril Editora*, Buenos Aires, 1962.

Hace muy pocos años las obras de Chejov pasaron a integrar esas hermosas y cuidadas ediciones encuadernadas de la Editorial Aguilar. Están presentadas en dos tomos. Uno de cuentos, el otro con sus obras de teatro. El de teatro es completo. Salvo que haya quedado alguna obra oculta bajo inmensas capas de nieve... Ambos incluyen fotografías del autor en distintas épocas de su vida. Manuel Peyrou informa en un pequeño prólogo que precede a *Extraña confesión* (Emecé, 1945), que "el gobierno ruso comenzó la edición completa de las obras de Chejov en 1930, terminada en 1938."

Sudamericana publicó, más o menos en 1950, su teatro, y en ese tomo faltan

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

Platonov y *El espíritu del bosque*. Distintas editoriales publicaron anteriormente en castellano cuentos y obras de teatro de Chejov en España y Argentina (no estoy informada con respecto a otros países sudamericanos) sin incluir todo el material que comprende ahora esta edición de Aguilar. Además los datos concernientes a su persona transcriptos en la solapa o en breves notas publicadas en esas colecciones, anteriores a 1945, no siempre coinciden con los aparecidos con posterioridad a esa fecha. Los dos tomos de Aguilar no cuentan con sus novelas, que son pocas, ni con su libro de viajes. No es propósito de este trabajo enfocar directamente a Chejov y sus obras, sino aspectos de su personalidad a través de la *biografía* de Irene Nemirovsky, *La dramática vida de Anton Chejov*, publicada este año por Fabril Editora, y a través de los prólogos que firman Jesús López Pacheco para sus obras de teatro y J. E. Zúñiga para sus cuentos de la citada edición de Aguilar.

La esencia de esta *novela* sobre Chejov (hombre-escritor extraordinario) está elaborada partiendo de datos más o menos concretos. Cartas de amigos y familiares; cartas de escritores que condensan impresiones como las de Tolstoi, Grigorovich, Bunine, etc., no siempre elogiosas. Fragmentos de cartas y escenas de amor que no siempre lo favorecen. Se han tomado también como testimonio las expresiones contenidas en algunos diálogos de sus dramas, comedias y cuentos. Actitud discutible, por supuesto. La autora hace más hincapié en las reflexiones personales y subjetivas de sus personajes (los de Chejov) que en aquellas proyectadas con intención universal y objetiva. Esto no significa que no haya aquilatado cabalmente su personalidad, su prodigioso talento, que no haya comprendido su excepcional capacidad y vocación para dar y consagrarse. Estima de mayor importancia sus conflictos anímicos de orden doméstico y los ubica dentro de su obra, más allá de los límites que abarcan. No logra abstraer lo contingente de lo necesario. Estos desencuentros con I. N. no interrumpen el clima del relato chejoviano en sus partes más anecdóticas, magia y realismo consubstanciados.

Nacido en Rusia en 1860, desciende de una familia de siervos. Es el abuelo quien compra la libertad para sí y para sus hijos. El padre del escritor fue un "tendero brutal apasionado por Dios y por la Iglesia" (sin ningún entusiasmo por el trabajo), pasión que en los hechos dañaba cruelmente a sus hijos. La madre abnegada, inhábil, provista de una caudalosa capacidad de llanto, provocado por el carácter y la conducta de su marido. Sus hermanos, dotados casi todos, inadaptados, salvo su única hermana, ni dotada ni desubicada, lo adoraban y lo enloquecían. Desde su infancia es acosado por problemas económicos de extrema urgencia proporcionados generosamente por su familia en pleno. El frío en Rusia, se sabe, cualquiera sea el régimen político, no se sofoca con una pequeña estufa. A pesar de todo, a los 26 años era ya conocido como escritor. No resulta fácil imaginar cómo, además, pudo recibirse de médico. Pero no resulta difícil comprender por qué antes de los 45 años muere tuberculoso. Y caso curioso además, la capacidad creadora se revela en él, antes oficio, arte después. Esta biografía —¿o biografía novelada?— incursionando minuciosamente en la vida de Chejov hombre-médico-escritor en el mundo que habitaba, habitándolo en toda su plenitud, denuncia indirectamente los rasgos de una sociedad injustamente organizada, sometida sin trabas —valga la paradoja— a la censura oficial. Leer a Chejov, leer sobre Chejov, escribir, releerlo, es descubrir permanentemente lo inefable, lo maravilloso, lo inmanente en lo cotidiano y recíprocamente. Asombrarse, contradecirse tantas veces, desconcertarse. Por eso en última instancia es posible comprender a veces algunas conclusiones de la autora de este libro.

Para Tolstoi el teatro de Chejov... "no vale absolutamente nada"... No le gusta Shakespeare... "pero su teatro querido A. Pavlovich es todavía peor que el de él...". (No deja de ser un aliciente para los ignorados. ¿Los que nada encontramos actualmente en las novelas de algunos *objetivistas* franceses seremos también motivo de burla o asombro para nuestros sucesores?) Se me ocurre que la perdurabilidad de una obra no está en relación directa con sus valores intrínsecos que nadie puede determinar con criterio absoluto. Depende con seguridad de vaivenes cuya sutileza aún se nos escapa. Esta enunciación se basa en los hechos que cualquier crítico o lector puede comprobar a lo largo de los siglos, no solamente en literatura, por supuesto. Ni el éxito inmediato —al que todos aspiran— ni el mediato —al que algunos se resignan— son garantía de nada. Las obras desaparecen, aparecen, ¿y quién sabe por qué? Considerando la evidencia de algunos intereses y los enfoques de alguna publicidad puede admitirse algún adelanto en ese sentido. Un prólogo de J. J. Bernard destaca en una breve semblanza crítica y biográfica algunos rasgos de I. N., rusa de nacimiento, francesa por adopción, quien murió en 1942, a los 40 años, prisionera de los nazis. Termina con esta pregunta... "La tuberculosis con sus momentos de calma"... "o por lo menos, ilusiones, ¿no tiene acaso la humanidad que les faltaba a los verdugos de Irene?" En líneas generales la tuberculosis primero es consecuencia, es efecto, y es causa después. Al igual que el nazismo. Y dice I. N. en el epílogo: "...Ahora corría el año 1914"... "una revolución más cruel se acercaba".

Volviendo a Chejov, tanto López Pacheco como Zúñiga insisten más en el Chejov universal. Para el primero "su fuerza de vidente, casi profética, partió de la realidad y a la realidad volvió". Destacan que creía en "la conciencia de la supervivencia del esfuerzo de cada hombre en la vida de los hombres que le suceden". Leyendo a éstos últimos uno se siente penetrando horizontes inmensos, que es justamente lo que Chejov trasmite muchas veces, pero evidentemente no a todos. A través de I. N. la obra de Chejov gira dentro de atmósferas en las que apenas se descubre un hueco para atraer un poco de aire. Diría que para esta autora se trata de un escritor que en sus páginas volcara sus *penas*, en lugar de utilizarlas —tal la interpretación más justa para mí— como experiencias que jamás deberían repetirse. Aunque encuentro un encanto profundo en su libro, considero que en el estudio elaborado por L. P. y Z. se fundamenta una proyección de su obra con proyección hacia el futuro, que esta autora no comprendió. Se trata de trabajos exhaustivos, precisos en el análisis, concretos en los conceptos. Tanto en I. N. sentimental e individualista, como en los segundos, racionales y realistas, los elementos de juicio logran ubicarnos en distintos aspectos de la obra y la idiosincracia de Chejov. Del escritor que afirmaba fervientemente que la vida de todos se elevará cuando todos trabajemos.

ANA MEDVENY.

VIENTO DE TRÓPICO, por José Francisco Socarras. *Ediciones Zulia*, Bogotá, 1961, 260 páginas.

Cuentos auténticamente americanos. Las heridas que sangran en los valles y montañas de América son tan penetrantes que el autor no pudo sustraerse a una culminación sentenciosa. Si por una parte remarcan las injusticias que padecen las clases pobres y analfabetas del continente, por otra sacrifica los va-

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

lores estéticos del cuento. De los hechos ya se desprendían las conclusiones. No sucede con todos. Cabe señalar una notable armonización de intenciones complementadas por un análisis dado sin inútiles demoras, aliado de un suspenso bien manejado. Los diálogos y monólogos estructurados con inteligencia y habilidad nos dan la pauta de los personajes sin caer en un pintoresquismo burdo carente de esencias recónditas. Los personajes se mueven libremente, aun en aquellos que terminan con una moraleja. Se sigue con profundo interés el itinerario interior y exterior de las situaciones. Con trazos breves el sufrimiento y la ternura dejan una huella honda y amarga. A veces en pocas palabras o en una secuencia rápida descubrimos un sentimiento, un propósito, una frustración. Otras, en una frase cortante, y aparentemente sin trascendencia, se nos revela toda una composición social. Ironías de espíritu contemplativo y candentes de humanidad nos aprietan el pulso a cada instante. Tanto como los lineamientos dramáticos en la concepción de algunas escenas, que además nos quitan la respiración. Hay momentos logrados con tanta intensidad y con tal economía de palabras, que es preciso reconocer un talento de profundos alcances, aunque desigual.

José Francisco Socarras es de Colombia y ha reproducido expresiones comunes a sus habitantes, "concretamente del Departamento del Magdalena, para comunicársela a los pobres del resto del país y, es un deseo, a los del continente". Por tales razones un extenso vocabulario agregado al final, enriquece el interés del lector. Las notas explicativas que preceden a los cuentos nos informan que fueron escritos "por los años de 1940 a 1945". Se leen como un testimonio vital en el que se siente que el autor se ha volcado con la misma pasión que en sus páginas de ficción.

ANA MEDVENY.

RASTROJO, por Estela Laplace de Lacau. *Emecé Editores*, Buenos Aires, 1961, 136 páginas.

Bien está que surja y se reconozca el mérito de una novela donde, como se hace notar en la solapa de esta obra premiada en el Concurso Literario Emecé 1961, se presente "un drama humano, contado con naturalidad y frescura, sin recursos artificiales ni situaciones forzadas". Otra cosa es, sin embargo, que por mal entendida sobriedad, o desorientado pudor, se tiendan puentes sobre situaciones que si bien no es menester abordar en vergonzante detalle, tampoco es posible soslayar. Queda, por un lado, un cuadro fresco y vívido de situaciones familiares y ambiente provinciano, y por el otro "enfoques forzados" de situaciones que no pueden salvarse con tanta facilidad, amén de poca profundidad psicológica, en circunstancias que —como el reencuentro de la protagonista con su antiguo festejante— constituyen verdaderas "claves" del relato. Así como entre la vieja actitud del escritor que dejaba a los novios tomados de la mano al final del libro, en idílico y casto recato, y la malsana curiosidad de las generaciones posteriores, obstinadas en espiar bajo las sábanas, existe toda la gradación que va de lo falso a lo morboso, así también es medida, sobria y suficiente la descripción del momento de la seducción de la protagonista —algo precipitada, sin embargo, en quien aparece educada en forma tan convencional y con tan escasa propensión a los experimentos sensuales (en fin, también puede aducirse lo contrario... para mal y fracaso de toda una pedagogía, o falta de ella)— pero no resulta igualmente aceptable la

ortodoxa explicación del casamiento por conveniencia, o por lo menos, no está enteramente de acuerdo al orden de reacciones que se le atribuyen a la protagonista. No dudo de que hay mujeres virtuosas, pero ni siquiera a las santas del martirologio les fué ahorrado el estremecimiento de la carne —condición indispensable de la aureola— y éste ya es un puente que no convence. O bien el casamiento no era enteramente de conveniencia —después de todo, buenas prendas tiene el mozo...— o la autora debió dejar constancia de otra manera, que no sean las frases tan razonables con que soslaya lo que, en la realidad, sería tremendo paso. Luego, cuando de todas maneras se produce la felicidad idílica y todas las dificultades se allanan con el mismo tono razonable: "luego, con buena voluntad, ambos supieron elegir lo mejor de cada uno y apartar lo mediocre y enterrar para siempre lo que debía volver a aflorar", surge de pronto lo inaflorable: el pasado. Y ante el encuentro casual, los muchos años de vida en común, de cariño, de lucha compartida, amenazan ser llevados por la sudestada. En otro puente característico, el reaparecido parece no advertir la obra del tiempo y la distancia y en el trecho más o menos breve de un viaje a San Antonio de Areco, intenta cambiar el curso no ya de una vida, sino de toda una familia. Admitamos que sea así. Pero lo que resulta menos plausible es el tercero y final de los puentes: ¿es que entre todas las consideraciones que se hace la insomne protagonista no entra para nada el papel a desempeñar por el hijo? ¿Tan fuera de la realidad la ha puesto el encuentro casual que no sólo está dispuesta a tirarlo todo por la borda, sin justificación auténticamente valedera, sino que hasta deja de tomar en cuenta la más inocente de las víctimas de su tremenda virtud de antaño, próxima a convertirse en no menos tremendo delito? No se trata de enjuiciar actitudes, que todas caben dentro de la gama humana, sino matices psicológicos. La autora, que tantas dotes muestra en la descripción de ambientes y costumbres, que tan prolija es al presentar una obra realmente inobjetable desde el punto de vista más ortodoxo y convencional, peca en la arquitectura de sus razonamientos, en la rapidez de sus fórmulas, en lo forzado de su corte moralista, sin real balance de situaciones y estados de ánimo tal como, a esta altura de la literatura y la psicología, no podemos ignorar surgen en el imperfecto ser humano. No es idealizándolo —ni arrastrándolo por la alcantarilla de instintos a los que se quiere ver indoblegables— como ha de ayudárselo a triunfar sobre sí mismo.

ANA O'NEILL

ENGLISH TRANSLATORS AND TRANSLATIONS, por J. M. Cohen. Publicación de "The British Council and The National Book League", por *Longmans, Green & Co.*, Londres, 1962.

Ezra Pound ha dicho: "La literatura inglesa vive de la traducción, es alimentada por ella; cada nuevo impulso es estimulado por este medio y toda época supuestamente sosegada resulta ser un período de traducciones." Esta cita, mencionada en la contratapa, ubica la posición del autor y, por extensión, el serio enfoque de la tarea del traductor dentro de la esfera del habla inglesa. Muy extensa es la lista de obras mencionadas al final y todos los nombres nos resultan familiares: no son pocas las instancias en que el idioma inglés sirvió de intermediario entre el original y el español.

Particularmente interesante resultan los comentarios sobre la traducción de poesía donde, con toda justicia, hace notar el señor Cohen que el milagro de

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

la auténtica traducción lírica se produce solamente cuando el traductor está a la altura del poeta. En este orden de ideas resulta desde ya discutible su afirmación en el sentido de que si Shelley no se hubiera dedicado a la poesía original habría sido el más grande traductor del siglo XIX... Resulta igualmente ilustrativo el estudio que hace el autor de la diferencia entre el objetivo del traductor de la época victoriana —con su énfasis en la realidad— y el de la época isabelina para quien Plutarco, Plinio y Homero eran moralistas, historiadores bardos que no diferían el clima y ambiente— al menos en forma sustancial— de su propia época. Cita como ejemplo de los victorianos a Thomas Carlyle (1795-1881) cuyas versiones de historias alemanas resultan más germanas aún que el original, en teutónica pesadez de estilo. Por contraste, menciona las versiones de David Wright, que tiene presente que el relato épico antiguo era expuesto ante un público incapaz de leer y que, por lo tanto, por lejana que fuera la fuente histórica, las hazañas habían de ser narradas de forma tan vívida como si hubieran sucedido el día anterior Comenta asimismo, el frecuente fenómeno —en todas las lenguas, por lo demás— de que con frecuencia, sobre todo en las traducciones poéticas, el resultado acusa un estilo sospechosamente similar al propio del traductor, máxime si también es poeta, citando al caso las traducciones de D. G. Rossetti y Browning, y hasta el famoso "Rubaiyat de Omar Khayyam" del que afirma no había original al que Fitzgerald, su "traductor", tuviera que atenerse, tratándose realmente de algunos versos del astrónomo poeta persa que en su versión inglesa acusa alguna de las peores características de la poesía victoriana. Menciona particularmente la labor de Roy Campbell (1901-1957), el primero en traducir eficazmente la obra de Baudelaire y cuyas versiones en el idioma inglés de las poesías de San Juan de la Cruz no han sido superadas.

Después de dar algunas normas útiles a todo traductor, cualquiera sea el idioma al que se dedique, hace notar J. M. Cohen que la vida de una traducción difícilmente excede los cien años, y cuando logran mayor longevidad esto debe atribuirse más bien a sus méritos intrínsecos que a su propia fidelidad.

Este librito forma parte de la colección "Writers and their Work", integrada por valiosos estudios breves sobre las figuras literarias más destacadas de Inglaterra, a cargo de autores especialmente capacitados y responsables.

ANA O'NEILL

THE SAD ESSENCE, por William Shand. *Edición del autor*, Buenos Aires, 1961, 61 páginas.

¿Cuál es "la triste esencia"?: la del hombre actual encerrado en su pequeñez insoluble. *Soy tan pequeño, casi invisible / todo cuanto me rodea / es más grande que yo / ...Si por lo menos fuera más grande / que cualquier cosa! / ¡Cualquier cosa! Un botón, un caracol. /* dice William Shand en uno de los poemas de su libro, resolviendo la queja angustiosa del hombre en un lenguaje casi infantil, con lo que aumenta el patetismo de la misma, sublimando al mismo tiempo el dolor latente: doble juego que establece el equilibrio de una auténtica tensión poética.

La tesitura dramática del libro es, en todo momento, atemperada por notas de aguda ironía, de suave nostalgia, de madurez que navega el abismal filo de sabiduría y resignación. Sin estas notas de equilibrio, podríamos afirmar que el poemario de William Shand es otro canto más a la desolación del individuo frente a los azarosos destinos de la vida actual. En cuanto a los temas, nada nuevo aporta su voz. Pero hay evidente originalidad en el tratamiento de los opuestos planos de mansedumbre y rebeldía; acusación e irónica atemperancia; dolor angustioso y serena contemplación estética.

El tono empleado es el de la media voz, el de sordina, el de los ecos. William Shand no vocifera sus dolores; los susurra para sí con una cierta sonrisa irónica. No se toma demasiado en serio, y por esto mismo, cuando asoma una nota de angustia en sus poemas, reparamos en ella y recibimos su impacto, porque la sentimos válvula de escape de una mayor desesperanza íntima.

El optimismo, raras veces manifiesto, se limita a una inexpresada fe en la vida y en la belleza, condensada, casi siempre, en una simbólica flor: *Aún es posible / la hermosa anticipación / de un silencio, que / tal vez se acerque todavía, a mi camino*. Generalmente, la flor asoma al final de un contexto de abrumadora resignación gris, como cuando W. Shand dice, en uno de sus más bellos poemas: *Ahora el sol entibia a la muerte. / Y nos convertimos / en un coro manso: / sin voz, sin expresión... Ahora la gente debe / sacarse el sombrero / (e inclinar la cabeza) / cuando se difunden / vuestras doctrinas. / Pero en este día primaveral / me siento despreocupado: / soy incapaz de ver más allá / de aquella flor / que lujuriosamente me reclama.* *

CELIA PASCHERO

* Versiones libres de fragmentos de poemas de Shand, originalmente en inglés.

CUARENTA AÑOS DE POESIA ARGENTINA (1920-1960). Tomo Primero: 1920-1930, por José Isaacson y Carlos Enrique Urquía. *Editorial Aldaba*, Buenos Aires, 1962.

Antología: piedra de toque de poetas y generaciones. Antólogo: colector y juez. Más juez que copilador. Asomarse al encasillado de una antología, es asomarse a tiempos que se fueron, a hechos culturales que son historia del espíritu. De ahí la difícil responsabilidad de quienes asumen ese rol de escandir versos, sobrepesar poemas, lo imponderable. Con el tiempo las antologías suelen convertirse en cementerios con equívocas sombras errantes que no debieron incluirse en ellas. La historia cronológica de nuestra poesía ya cuenta con numerosas antologías. También las hay personales. Muchas. Es el miedo a morir dos veces que hace que un poeta se autoantologue. Pero de pronto una antología nos revela el proceso creador de una época en la cultura de un país. Ello ocurre con esta fundamental antología realizada por José Isaacson y Carlos Enrique Urquía. Dos poetas con signos propios que ya ocupan un lugar en nuestra literatura. Un hecho importante surge de esta realización: se advierte una clara unidad estructural en los creadores, aun confrontando las distintas expresiones de los grupos posteriores al novecentismo. Esa inentigibilidad y disonancia que Hugo Friedrich señala como característica fundamental de la lírica moderna, en los poetas de la generación del 22 (Boedo y Florida) que los antologistas han destacado, aparecen atenuadas. Un sentido de claridad gobierna a nuestros poetas. Tal vez esta unidad no específicamente oscura, resalte por el mismo concepto con que Isaacson y Urquía han trabajado. Ellos afirman: *"El mundo del poeta es el mundo de todos los días. Qué importa si el pleito filosófico entre el idealismo versus el materialismo continúa"*. Esta actitud de los autores les ha permitido no ser arbitrarios, evitando la proclividad al "ismo". El primer tomo de *"40 años de poesía argentina"* que abarca de 1920 a 1930, responde a esa referencia bibliográfica de clarificación que entronca con

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

obras como *Poesía argentina del Siglo XX*, de Juan Carlos Ghiano; la historia de la filosofía argentina de Luis Farré; la historia de la literatura argentina dirigida por Rafael Alberto Arrieta; la de las artes plásticas de Córdova Iturburu, la del teatro argentino de Luis Ordaz y, también, el *Breviario de la literatura argentina contemporánea* del que esto escribe. Todas estas manifestaciones responden, juntamente con las publicaciones de las Ediciones Culturales Argentinas que edita la Dirección General de Cultura, bajo la dirección del profesor Héctor Blas González, a una necesidad de balance, de valoración de toda nuestra cultura. Los cincuenta y siete poetas seleccionados por los autores representan el curso creador de la poesía argentina en las primeras tres décadas de este siglo. Trascendiendo todo "ismo" más allá de toda capilla, los antólogos han realizado la difícil tarea que se habían impuesto, con una austeridad selectiva, cuyos frutos agradecemos. Claro está que podría agregarse uno que otro nombre, cambiar un poema por otro: lo subjetivo en arte y en literatura —por suerte— hace difícil una ciencia de la literatura, como ciencia pura. Para eso habría que matar la sístole y diástole que vitaliza la sangre, el cerebro y da pulso al sentir. Pero nombres y arquitectura del libro, los versos digitados entre tanto verso, son inapelables. No es una antología espejada en otras antologías. Puede haber coincidencia y eso es simple homenaje al poeta que la provoca; pero esta cosecha antológica es un eesncial quehacer de quienes asumieron la responsabilidad de una tarea tan necesaria en estos momentos de crisis general de nuestra cultura. Y digo crisis, implicando una continuación.

En esta antología no predomina un gusto personal, subjetivo, sino una clara objetivación poética, realizada en la selección del *hecho estético*, el poema. Hacía falta una obra de esta naturaleza. Hacía falta hacerla así, con el fervor de quienes saben qué es creación, qué es desvelo en la búsqueda de la palabra creadora y excluyente a la vez. Isaacson y Urquía, que ya habían demostrado su amplitud de criterio al iniciar la publicación de la revista "Amistad", estaban preparados para realizar esta antología que, indiscutiblemente, representa el máximo esfuerzo y a la vez la más importante contribución a la historia de nuestra poesía. Poetas que llegan del modernismo o del novecentismo, como Lugones, Capdevila o Arrieta; los más representativos que integran la generación del 22, como Jorge Luis Borges, César Tiempo, Alfredo Bufano, Luis Franco, José Pedroni, entre otros, señalan un cau.'al poético auténtico. Pulsando esta antología podemos repetir lo que otras veces hemos afirmado: que nuestra poesía está a la par de cualquier gran poesía contemporánea. Lo universal a través de lo nacional surge en estas páginas con una pluralidad de valores admirables. Ahora el simple lector o el investigador tiene una ruta clara y estimativa de nuestra poesía (1920-1930), que tendrá inmediata continuación en los dos tomos siguientes, completando el ciclo.

JUAN PINTO

HOMBRE, CULTURA, NACIÓN, por Francisco Hipólito Uzal. *Editorial Losada*, Buenos Aires, 1961, 194 páginas.

Leí una vez no sé dónde ni cuándo, que el crítico teatral de un diario inglés, al salir del estreno en Londres de *Bodas de sangre* de Lorca, exclamó: "Es un asunto de lo más funeral que haya podido verse" y a renglón seguido añadía que *Macbeth* era una farsa capaz de arrancar crujientes carcajadas si se la comparaba con las bodas lorquianas. Sospecho que dicho crítico, socarrón y

eufemista, debió emitir así su curiosa idea sobre la capacidad mental de los traductores. Pues bien, algo similar me ocurre a mí con los políticos metidos en cualquier lance y aun más si el lance es de desvelo literario. Cuando supe que Francisco Hipólito Uzal, autor de *Hombre, cultura, nación* era el diputado más votado por la ciudadanía, me acordé en seguida del suspicaz crítico inglés, y me dije: "aquí, funeral tenemos".

Confieso mi sorpresa; Uzal cumple una importante labor de difusión, porque sin temor a exagerar, se puede decir que no son pocos los que desconocen los variados aspectos cívicos puestos en candelero por el autor comentado. Puede afirmarse que Uzal es autor de una obra concentrada y a un mismo tiempo amarga y desolada al descubrir con certeros trazos los valores mínimos del hombre moderno y señalar aquellos que podrían humanizarlo. El núcleo de su fuerza reside en su propia experiencia de la vida pública. Al margen y más allá de la literatura, este libro bien escrito, por añadidura (no hay que olvidar que Uzal, además, o en primer lugar, es periodista) cumple una función social en el sentido de que logra un hondo dramatismo más allá de cualquier propósito de belleza.

Uzal analiza la situación de la nación y del hombre a través de esquemas de categorías estrictas. Es evidente que no todos los ciudadanos han adquirido conciencia de sí mismos y a eso obedece la crisis moral de nuestro tiempo.

Hombre, cultura, nación, hace pensar que si los políticos argentinos supiesen escribir y sentir como Uzal y sus obras obedeciesen al precepto unamuniano de sentir el pensamiento y pensar el sentimiento, hace años que habríamos dejado atrás el laberinto. Con la lectura de este libro se llega a la conclusión siguiente: necesitamos políticos humanos e inteligentes como Uzal y menos cháchara de comité o acera fronteriza de diario.

VÍCTOR SAÍZ

ABEJA MÍNIMA, por Raquel Zipris. *Editorial Brigadas Líricas*, San Rafael (Mendoza), 1961, 87 páginas.

Este tercer volumen de la colección "Brigadas Líricas", que con encomiable fervor dirige Rafael Mauleón Castillo desde San Rafael (Mendoza), nos pone en contacto con la primera entrega poética de Raquel Zipris, cantante de destacada actuación en nuestros círculos musicales que a esa experiencia artística añade ahora un testimonio diverso de su sensibilidad expresiva.

Urgida por el afán de liberar en su palabra una ternura caudalosa que brota de las raíces más auténticas de su ser, la autora vuelca en sus poemas esa rica efusión vital para proyectar su canto en el contorno móvil de las horas "como una abeja mínima / que lleva en su boca / la miel nocturna / de una profunda / melancolía..." (p. 11).

Esa necesidad de compartir las tristezas y alegrías de cuantos la rodean, se resuelve a veces en el propósito más complejo de hallar en la poesía un territorio límpido y despejado donde su alma —en ascendente búsqueda de belleza, a través de muchos fracasos e insatisfacciones en los que "todo el azul no alcanza / para el enorme desencanto que la destierra." (p. 37) — encuentre por fin su destino: pulsar esa nota única de la propia soledad hasta que la angustia de vivir se transforme en una ebriedad fugitiva y luminosa.

Pese a su generoso contenido humano y a la espontánea fluencia que lo ani-

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

ma, el mensaje poético de Raquel Zipris no alcanza en todo momento su necesaria plenitud. Un ajuste más riguroso de los recursos formales ha de otorgar sin duda a sus versos el positivo logro que estas páginas anticipan.

NÉLIDA SALVADOR

EL SUEÑO DEBE MORIR MAÑANA, por Ariel Canzani D. *Editorial Losada*, Buenos Aires, 1962, 76 páginas.

Casi simultáneamente con su traducción al italiano, realizada por Piero Raimondi —*Il sonno deve morire domani*. Padova, Rebellato Editore, 1961— aparece en nuestro país esta nueva selección poética de Ariel Canzani D., viajero infatigable que a través del repetido itinerario de los días trata de imponer su palabra "contra esa angustia que tan bien sabe quemar los ojos y nos acompaña desde la gestación hasta la tierra" (p. 7). Para vencer ese angustioso asedio cotidiano, es preciso no dormir, no claudicar ante las falsas señales que nos tienden la desidia o la confianza. Estar de pie y alerta debe ser la consigna del hombre que no quiere dejarse atrapar por los astutos disfraces del vacío. Y para ello hay que matar el sueño, desterrarlo de nuestras inercias habituales, "así tal vez / girando siempre / en la zozobra / de días sin descanso / sin ese reflejo / de muerte / que nos va / dando fuerzas / podamos construir / el caos / que debe estar, / moverse / con nosotros." (páginas 13-14).

Después del lúcido e impostergable insomnio, terminarán las farsas y las comedias, caerán las máscaras de la hipocresía y todo resultará de una increíble transparencia. Pero esa liberación que intenta el poeta para los que con él soportan la sed y el miedo, no es fácil de lograr y no ha de hallarse por supuesto en las páginas de los libros, sino en el vivo testimonio de los seres que lo acompañan en sus andanzas interminables. Por eso interroga a los peces, a las mariposas, a los pájaros, a las hormigas y trata de descifrar el mensaje que de alguna manera han escrito ellos en el aire, en el mar, en la tierra. Dios, que podría brindarle la respuesta esclarecedora, no contesta a sus preguntas porque sus fuerzas se han ido desgastando en una agonía infinita y ahora está atado, igual que nosotros, "a la impotente / culebra de la nada" (p. 19).

Una comprobación tan terrible no impide que el poeta persista en su afán de encontrar la salvación y aunque claudique por momentos y comprenda que no podemos destruir el sueño, sabe que "al desesperado mirar en las tinieblas / se lo puede vencer con el sencillo, / el simple mirar que resta todavía" (p. 74).

En esa ansiedad por huir del letargo y de la implacable náusea para dar con la luz y con las pequeñas cosas que encierran aún la pureza del mundo, residen los efectos más valiosos de este libro con el que Canzani prosigue consignando su preocupación por los dramáticos problemas vitales de nuestra época.

NÉLIDA SALVADOR

AMOR JOVEN, por Johannes Allen. Trad. Patricio Canto. *Editorial Goyanarte*, Buenos Aires, 1961, 121 páginas.

Sin duda, están al día los relatos de jovencitas liberales. Ahora bien, "jovencitas liberales" han abundado en todas las épocas desde que el mundo es mundo, sólo que el siglo xx siente una especial conmiseración por ellas y hasta es capaz de aceptarlas y comprenderlas.

La generalidad de la gente —en nuestro mundo de costumbres hispanas— no las acepta aún en el año que corremos, pero se nota una cierta preocupación sociológica por comprender sus problemas que, en última instancia, son ajenos a ellas mismas, aun cuando sean la raíz de su soledad, disipación y aburrimiento en la vida.

Elena, la protagonista danesa de la novela de Johannes Allen, es la narradora de las experiencias que marcan el paso de la juventud sana a la madurez —¿se le puede llamar madurez?— corrompida.

La novela en sí está llevada con interés. Hay una preocupación en el autor por rodear a su "jovencita liberal" de todas las probables o determinadas fallas que pudieron haberle llevado a una actitud desafiante para con su ambiente. Las ilusiones, el deseo, las desilusiones, el fracaso, están acertadamente descriptos.

Quizá peque Johannes Allen de cierto "puntillismo" en la narración de escenas íntimas pero, al fin, ya nos vamos acostumbrando a eso —¿pasará a ser una constante de la literatura de esta época?

Tal vez pudiera recomendarse su lectura a la gente joven si se tuviera la certeza de que ésta ha de sacar el provecho positivo de la narración. Pero, desde luego —y a fuer de escandalizar a alguna madre puritana— no sería desacertado recomendarla a los mayores. Muchos casos "Elena" tienen su origen en hogares que no son hogares. De ahí mi sugerencia.

TERESA SÁNCHEZ CUEVAS

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

Papel y tinta

El mundo ha sido hecho para llegar al libro.
MALLARMÉ

• EL PELIGRO DE LOS PLURALES

En una campaña de reajuste y fiscalización del lenguaje de los argentinos en que estamos enrolados unos cuantos idealistas empedernidos o impenitentes, cabe la revisión de los títulos de las películas, sobre todo de aquellas en las que traduciendo caprichosamente o sustituyendo *ad libitum* los títulos originales, los encargados de este trabajo se entregan a verdaderas orgías de creación literaria, dejándose arrastrar por una imaginación tan corrosiva para la lógica del idioma como para el sentido común.

No digo nada del buen gusto, porque el buen gusto es una cuestión de gustos y, aunque el proverbio asegure que "sobre gustos no hay nada escrito", sobre gustos se ha escrito tanto que resulta difícil y peligroso abordar el tema: es como hablar de la princesa Margarita, de la Madre o de la Democracia.

Dejemos pues de lado esos títulos llamativos, destinados al mediopelo sentimental, esos corazones desgarrados, hechos picadillo; las copas desbordantes de bebidas con o sin alcohol, con o sin veneno; dejemos de lado los veranos suecos (15 grados a la sombra) y vengamos a las cosas simples y honestas. Vengamos a "Topaze" de Marcel Pagnol, desarrollada en 90 minutos de "film" y anunciada en las carteleras y en los anuncios con la siguiente traducción: "Todos somos sinvergüenzas".

Bueno: ¿cuántas vergüenzas corresponden a cada individuo? Yo creo que la vergüenza es como el hígado, como el cerebro, como la lengua —en el sentido de cuerpo carnoso y móvil que sirve para deglutir, decir y maldecir— que tocan a uno por cabeza. Si le cortan a uno la lengua, ¡zas! se queda sin poder decir esta boca es mía; si pierde uno la vergüenza, que es una cosa así como un paraguas moral, la pierde uno definitivamente. No hay reeducación que valga ni ortopedia que lo arregle. El hombre no tiene vergüenzas de repuesto. El título cinematográfico de "Topaze", el título "comercial", además de ser idiota, es un disparate idiomático; un abuso y una falta de respeto al plural. El uso arbitrario del plural puede llevar muy lejos. No, no se debe decir "Todos somos sinvergüenzas", como no se debe decir, v. g., "todos estamos enfermos de los hígados" o "todos pusimos nuestras cabezas en las almohadas" o "todos padecían de tumores en los cerebros". En suma: que la vergüenza —como pundonor u oprobio— es una para cada uno y la falta de ella, una también.

"Las vergüenzas" —y eso en un lenguaje familiar o casero— son otras cosas que, por decoro, no menciono aquí.

• • •

• LOS MENDIGOS

Gaya Nuño, escritor español, acaba de publicar un "Tratado de la mendicidad", libro digno de servir como complemento a esa literatura picaresca que fué delicia y pintura genial del Siglo de Oro español. Sólo que para Gaya Nuño, el mendigo ha ido perdiendo con el correr del tiempo la "grandeza" de sus antepasados y, a veces, sus ribetes de pícaro o sus vuelos de señor.

Sin generalizar, puesto que es casi exclusivamente a los mendigos de España a quienes se refiere, Gaya Nuño —que no llega a aconsejar esta carrera, pero muestra sus ventajas y su porvenir— nos ilustra sobre los *trucos* de la mendicidad peninsular que, aunque él se empeña en pintar decadente en cuanto al ingenio y trufa, parece, a través de sus páginas, emparentada estrechamente con la truhanería o casta bellaca de ciegos y lazarillos. La mezcla de devoción y supersticiones, de desenfado y gazmoñería es digna —en algunas de sus páginas— del "Cancionero" de Horozco, donde aparecen el Ciego y el Lazarillo en la realista escena del golpe del primero contra el pilar de piedra:

CIEGO — "Aguija, vamos ayna,
"¡Ay, que me he dado, mezquino!

LÁZARO — "Pues que olistes el tocino,
"¿cómo no olistes la esquina?"

• • •

• ENCICLOPEDIA DE BOLSILLO

Las enciclopedias son como las personas; con el tiempo crecen, aumentan de peso y se vuelven engorrosas y anticuadas. Desde las primeras que vieron la luz, el tratado de Marciano Mineo Felice Capella que reunía los conocimientos de las siete ciencias: gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astrología y música (siglo v), y la de de Isidoro de Sevilla y la de Salomón, Obispo de Constanza, y la de Neckam, monje sapientísimo, hasta los 36 volúmenes de la del Instituto Treccani y los 5020 de la inconclusa que en el siglo XVI se escribió por encargo y a expensas del emperador Cang-Hi, y realizaron en su mayor parte misioneros jesuitas, amén de las infinitas modernas, incluyendo a las de Bacon y Diderot, todas han ido aumentando de tal modo que no sabe uno cómo pagarlas, dónde ponerlas ni cómo hacer para encontrar tiempo y echarles un vistazo.

Por eso es digna de acogida la aparición de una "Enciclopedia de bolsillo" recientemente lanzada al mercado por la editorial Garzanti, de Milán. Dos discretos volúmenes impresos en papel de distinto color. Realizada con un sentido ágil y completo, útil y "funcional", trata una totalidad de casi veinte materias, un índice de todas las grandes obras literarias y musicales con indicación del género, nombre y datos del autor, un panorama de la producción económica mundial en cuadros sinópticos, de deportes y de las ciencias de último momento.

Algo así necesitamos, pero en nuestra lengua.

• • •

• ¿QUÉ BUSCA EL LECTOR?

¿Qué busca el lector en la novela? Tal es el interrogante que se plantea Mariano Baquero Goyanes en su disertación y folleto "Panorama actual de la novela". ¿Qué quiere el lector? ¿Lo que a través de la historia del género hallaba antes de los tiempos actuales o un avance en sus apetencias intelectuales? Cosa es de mucha meditación. El proceso arranca de la novela medioeval y renacentista en que los lectores —generalmente las lectoras — consideraban la novela como un medio de entretenimiento en su vida mentalmente ociosa, una fisura por donde escapar de la realidad.

Por eso, sin duda, fué género despreciado por poetas y humanistas. Con el transcurso del tiempo, de la narración de puro entretenimiento llevóse el género a situación de adquirir nueva estima en el campo de las letras, llegando a convertirse en algo así como vector de la comprensión espiritual.

Arriba M. Baquero Goyanes a la conclusión siguiente: "El ocio aplacado con la irrealidad, ha pasado a ser tiem-

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

po de instrucción activo, al punto que la novela ha alcanzado a sugerir a los propios intelectuales."

De eso depende, sin duda, su vuelco hacia adentro y el cambio de la técnica narrativa.

• • •

• PLATERO Y YURIKO-ITOH

Cuando una persona tiene el nombre de Yuriko-Itoh, que en lengua nipona quiere decir Lirio Blanco, puede darse el lujo intelectual de traducir "Platero y yo" al japonés.

Todo lo japonés ejerce en el espíritu de los hispano-parlantes un atractivo misterioso, o explicable —¿qué más da?— que nace, sin duda, de la ductilidad y gracia de esa mezclada raza, sobre cuyos orígenes, como el de los vascos, se sabe poco y se dice mucho; de las palabras que alcanzamos a pronunciar con variantes pavorosas, del aino, del nipón, etc., y de que, aunque la religión oficial del Imperio siga siendo el "chin-to", no podemos prescindir del hecho que el Japón haya sido evangelizado por San Francisco Javier.

Pero lo curioso es que esa atracción comienza a ser recíproca; no es ésta la primera noticia que tengo de la traslación de obras clásicas españolas o de lengua hispana al japonés. Lo encantador en esta noticia es que ahora se trata de un libro moderno, si no actual. Un libro que tiende a ser clásico como es clásico el nombre de su traductora; aunque represente algo tan efímero como es una flor. "Platero y Yo" es así, también, como una flor, lleno de frescura, vivo de rocíos mañaneros y al par duro como la piedra.

La señora Yuriko-Itoh, sabe el castellano tan bien como para haber comprendido la sustancia sutil de Platero. Aprendió el español en México y en otras capitales americanas por las que su marido ejerció funciones diplomáticas. Ahora vive en Madrid.

Encantadora y delicadamente, Yuriko-Itoh ha ido devanando ese sutil y perfumado aroma que Juan Ramón Jiménez supo poner en su producción, ese no se sabe qué de nostalgia y de esperanza, demasiado delicado para llamarse "sello", leve como una estela pero duradero como un perfume antiguo de vieja madera.

En las librerías de Japón, "Platero y Yo" es hoy el libro de moda en una lujosa edición de papel de bambú y con ilustraciones del pintor local Fukuzawa.

• • •

• COSAS DEL GENIO

Los genios o son soberbios como Satán o modestos como el Cordero. Wagner pertenece al primer género: "El mundo me debe lo que yo pido". Joaquín Rodrigo al segundo. Tanto que España tardó más de la cuenta en percatarse de lo que es y lo que vale el maestro que acaba de obtener el Premio Internacional de la Radiodifusora Francesa.

Rodrigo es un hombre que anda solo y, a veces, silba, bajito, una melodía entre las frondas, por los jardines de Aranjuez. Un Aranjuez de otrora, que él se pinta por sus aromas, por sus rumores, por sus silencios, un Aranjuez con camellos y todo.

O va por las calles y es un señor ciego, como otro ciego. Solamente que él lleva dentro de sí una luz. Su luz, la que le crea las imágenes, la que le alumbra el universo íntimo que le ha permitido escribir su "Concierto" y la "Invocación y danza" que le ha valido el galardón de Francia.

Habla, como es natural, modestamente de la obra premiada: "—Pues verá usted, es una pieza que dejé, entre otros papeles, sin concluir... una de esas cosas que uno hace en un momento de entusiasmo, como en una embriaguez y luego abandona, sin causa... Mi mujer la encontró, la leí, no me pareció mala, le dí término y la envié al concurso con el seudónimo de "Mío Cid", al fin soy Rodrigo también yo..."

Y cata aquí que el "andante" levanta en vilo al jurado que ve en esa pieza musical mucho de lo que hace tiempo fué gala de la música francesa: originalidad e independencia; ningún miedo a la melodía, ni pizca de ansia de parecer moderno. Porque Joaquín Rodrigo no lo necesita, no es moderno, es nuevo o mejor aún, personal.

La obra está dedicada a Falla. Y es como para Falla. Secreto y discreto susurro, de jardín dormido, antiguo, saturado de perfumes, transido, y a la vez renaciente en cada aurora.

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

Noticias

● El Fondo de Escritores Asociados es una cooperativa editorial formada en su mayor parte por escritores argentinos. Ha publicado ya el primer tomo de su colección "La Razón Ardiente". Se trata de *La vigilia y el viaje* (poemas 1944-1960), de Edgar Bayley, uno de los iniciadores de los movimientos artísicos de vanguardia en nuestro país. En esta misma colección se anuncian antologías poéticas de Raúl Gustavo Aguirre ("Señales de vida") y Rodolfo Alonso ("El amor del dolor"). Próximamente, se iniciará una nueva colección: "Cuadernos de intemperie", de formato más reducido. Su primer libro será "Mano al tiempo", de Luis Yadarola. El Fondo publicará también anualmente la revista "Poesía Buenos Aires", con carácter de antología mundial (bilingüe: original y versión castellana) de la poesía contemporánea, así como de su problemática. Todas las publicaciones del Fondo gozarán de una presentación gráfica muy cuidada, habiéndose hecho cargo de la primera colección mencionada el pintor Alfredo Hlito.

● En el último número (366) de la prestigiosa revista francesa "Cahiers du Sud", se publica una antología poética de nuestro compatriota Rodolfo Alonso. La misma fué seleccionada y traducida por Roger Munier, joven filósofo y ensayista francés, cuyo primer libro, "Contra la imagen", acaba de ser editado en Montevideo por la editorial Alfa.

● El *Centro Internacional de Estudios Poéticos*, con sede en Bruselas, y cuya dirección ejerce Fernand Verhesen, ha designado corresponsales permanentes en nuestro país a los poetas Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso. El Centro, que "tiene por fin suscitar, reunir y comunicar estudios de alta calidad sobre los problemas que presenta la poesía", cuenta ya con representantes en Argentina, Austria, Brasil, Bulgaria, Canadá, Checoeslovaquia, Chile, Colombia, Cuba, Dinamarca, España, Finlandia, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Guatemala, Holanda, Honduras, India, Italia, Israel, Japón, Marruecos, Mozambique, Nicaragua, Paraguay, Perú, Polonia, Portugal, Uruguay y Venezuela. Además, el Centro organiza las "Bienales Internacionales de Poesía", edita su "Courrier" y el "Journal des Poètes", cuenta con una "Biblioteca Internacional de Poesía" (con más de 21.000 libros y revistas), y reúne una "Documentación Poética Internacional" (que tiene ya más de 31.000 referencias). La sección argentina del Centro iniciará próximamente sus actividades con una serie de actos dedicados a la poesía contemporánea en nuestro país y en el mundo.

● La editorial TALÍA que dirige Emilio A. Stevanovich, además de la revista trimestral que lleva el nombre de la risueña musa de la Comedia, publica mensualmente obras de autores argentinos.

Las próximas serán: *El televisor*, de José de Thomas; *Soledad para cuatro*, de Ricardo Halac. Reeditará la obra de Juan Carlos Ghiano, *Narcisa Garay, mujer para llorar*, acompañada de *La Moreira*, del mismo autor. Luego verá la luz la obra dramática de ambiente histórico de Celia de Diego, *Más allá de mañana*.

También se reeditará *El Puente* y *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza.

Luego saldrá *Historia para ser contada*, de Osvaldo Dragún.

Sin alardes, la continuidad en el esfuerzo y la clara visión de Emilio A. Stevanovich van dejando una luminosa estela en el ambiente cultural del país.

● La editorial Bellas Letras, de Praga, acaba de adquirir para su colección "Prosistas contemporáneos" EL BANQUETE, de Víctor Sáiz, que pronto aparecerá traducido al checo. EL BANQUETE le había proporcionado a Víctor Sáiz la satisfacción de un Premio Losada y una mención de los premios mu-

nicipales, así como una crítica elogiosa en América y Europa.

* * *

Publicado en *La Razón* del 28 de julio de 1962.

LOS GRAVAMENES Y TRABAS IMPIDEN A LA INDUSTRIA EDITORIAL RECUPERAR SU DOMINIO EN LATINOAMERICA

Hijo y nieto de editores es don Antonio López Llausás, gerente de la editorial Sudamericana de Buenos Aires. Pertenece a una dinastía de editores que se inició en Barcelona en 1861. Nacido en esa ciudad en 1888, se graduó de abogado en 1930, trabajó con su padre en el negocio editorial y estuvo al frente de la sucursal de la agencia Havas, de París, en la ciudad condal. Salido de la tutela paternal empezó a editar por su cuenta, exiliándose voluntariamente al estallar la guerra civil española. En París trató de reunir en torno de una revista a los intelectuales españoles que iban dejando su patria, pero al no lograrlo, trabajó para la editorial Hachette en un programa a desarrollar por esa editorial en Buenos Aires. En 1939, un distinguido grupo de intelectuales argentinos —Carlos Mayer, Victoria Ocampo, Eduardo Bullrich, Alejandro Shaw y Alfredo González Garaño— funda la editorial Sudamericana y llama a López Llausás para ocupar la gerencia. Desde entonces comparte con Julián Urgoiti la dirección de la empresa y de la Librería del Colegio. Con la incorporación de su hijo, Jorge López Llovet, la dinastía de editores llega a la cuarta generación.

Don Antonio López Llausás está siempre en batalla, y los años no le pesan. Está al día en los movimientos culturales y al minuto en la lucha constante por el logro de mayores realizaciones en su misión de editor. Lo hemos entrevistado para que nos hable de los problemas que enfrentan los editores argentinos desde hace bastante tiempo, originados en una serie de trabas estatales. Y el editor, que estuvo recientemente en Europa, lo mismo que su hijo, nos habla en primer término del panorama general, en el mundo, de la industria editorial.

—En el mundo, la industria editorial está en plena prosperidad, y muy especialmente, en los últimos tiempos, la española, refiriéndose tan sólo al aspecto de producción y exportación. Esto se debe a una política del libro bien orientada. En España, el papel destinado a libros, está subsidiado, o sea que las fábricas cobran este papel dos pesetas menos por kilo que el dedicado a otros usos. Otra cosa ocurre en la Argentina donde el papel estaba libre de impuestos y gravámenes hasta hace pocos años en que se gravó la importación en un 20 por ciento. Cuando los editores y la Cámara del Libro estaban batallando para que se suprimiera este impuesto, surgió otro del 10 por ciento que se denominó de fomento a la industria de la celulosa, y últimamente, el ministro Pinedo, en los pocos días que estuvo en el ministerio de Economía dió otro decreto gravando con el 20 por ciento todas las mercaderías importadas, incluso el papel y el libro.

—De ello se deduce —agrega— que por cada 100 pesos de papel, los españoles pagan 80 y los argentinos 150 pesos. Esta diferencia de 70 pesos significa que en una edición de 5.000 ejemplares el papel entra en el costo del libro, en la mitad. Añada a esto la mano de obra más barata que tienen en España, lo que les permite producir a un costo casi a la mitad de lo que cuesta al productor argentino. Vamos ahora a ver las diferencias que hay en la comercialización de los libros en España y en la Argentina. En España, cuando a un editor le piden libros los países americanos, por ejemplo, los empaqueta, los manda a correos y salen en cualquiera de las líneas directas a Latinoamérica. Al día siguiente de haber salido los libros, convierte las facturas en letras que, hasta un plazo de 180 días y con una tasa de interés del 6½ por ciento se las descuentan en cualquier banco. Quiere decir que en pocos días el editor reembolsa el importe de su envío. En la Argentina, en cambio, cuando el editor recibe un pedido de cualquiera de los países americanos, alista los paquetes, pero no puede enviarlos, si se trata de algunos centenares. Tiene que pedir permiso para mandarlos. En el correo no se los reciben porque tienen los galpones llenos, lo que se hace sólo al cabo de una insistencia de semanas. En el galpón permanecen muchas veces dos o tres semanas, porque como no es una carga muy apreciada por las compañías de navegación, éstas tampoco quieren llevarse los paquetes. Pero, por fin se hace el envío. Como hay pocas líneas directas de Buenos Aires a Venezuela, Colombia o México, la mayoría de las veces los paquetes van a un puerto de Estados Unidos y de allí son trasbordados a otros barcos que los llevan a destino con tardanza de cinco a seis meses...

—¿Y cuándo cobran el importe de estos libros?

—El editor argentino ha hecho lo mismo que el español: giros o letras, pero que, desgraciadamente, ningún banco de plaza se los descuenta. Tiene que enviarlos a un banco de la ciudad donde reside el librero destinatario. Este librero, aun cuando el giro sea pagadero a los 90 ó 120 días, como no ha recibido los libros, naturalmente, se niega a pagar y cuando llegan, tampoco se esfuerza en avisar al banco que ha recibido los libros. Este proceso dura, a veces, un año. ¿Cuál sería la solución? Establecer tarifas reducidas para enviar por avión y que el banco de la Nación descuente los giros al exterior. Nos habla luego de las coediciones, entre editores de diversos países, que editan donde resulta más económico y mejor, con mayores tiradas. Aquí no pueden hacerse porque está prohibida la reexportación de libros. Pero surge el peligro y ya empieza a presentarse, que los editores argentinos editen en España o algún otro país.

Libros recibidos

ALACENA (México)
Carlos Fuentes: **Aura.**
ALFA (Montevideo)
Generoso Medina: **Las aguas como sueños.**
AMERICALÉE
João De Sousa Ferraz: **Psicología de la angustia y la timidez.** Trad. Alberto Giordano.
AMERICANA
Lorenzo Bianchina: **El eunuco.**
ASOCIACIÓN DE ESCRITORES VENEZOLANOS (Caracas)
Pedro Díaz Seijas: **Apunte y aproximaciones.**
CANDELABRO
Aarón Megued: **Jedva y yo.** Trad. Heriberto Háber.
COLOMBO
Norma Pérez Martín: **La búsqueda.**
Aurora Venturini: **La trova.**
COLUMBA
Aldo Vallone: **Pirandello.** Trad. Delfín Leocadio Garasa.
Manuel Gonzalo Casas: **Sciacca.**
CUADERNOS DEL SIROCCO
Horacio Salas: **El tiempo insuficiente.**
DE ANDREA (México)
Manuel Blanco González: **Un amor para Electra.**
Roque Dalton: **La ventana en el rostro.**
Othon Castillo: **Sed en el puerto.**
Velia Márquez: **El Cuauhtémoc de plata.**
Luis Córdova: **Gran Lago.**
Manuel Moyron Buenrrostro: **Sabor de estrellas.**
José M. Camps: **Tres obras dramáticas.**
DEL AUTOR
Alma Vincit: **Delia Quiles.**
Alfredo Silva Estrada: **Del traspaso.**
Julio Huasi: **Las bodas universales.**
DÍAZ BAGU (Córdoba)
Jorge Torres Roggero: **Las circunstancias.**
EL MATADERO
Lubrano Zas: **Mi casa está lejos.**
EMECÉ
Romualdo Brughetti: **Las nubes y el hombre.**
Ernesto J. Fitte: **El descubrimiento de la Antártida.**
Kingsley Amis: **Una extraña sensación.** Trad. María José Crespo Boedo.
Paul Brickhill: **Piloto sin piernas.** Trad. J. C. Torres.
Julien Green: **Moira.** Trad. Silvina Bullrich.
Beverley Nichols: **Asesinato a pedido.** Trad. Raquel H. de Busto.
Alex Fraser: **Lugares oscuros.** Trad. Raquel H. de Busto.
Henry de Montherlant: **Don Juan.** Trad. Maurice Rémy y Viviano Parravicini.
Ernst Wiechert: **Cualquiera.** Trad. Nélida Mendilaharzu de Machain.
César H. Belaúnde: **La política en el pensamiento de Pío XII.**
EUDEBA
Giacomo Gambetti y Enzo Sermasi: **Cómo se mira un film.** Trad. Jaime Potenze.
Jérome-Antoine Rony: **La magia.** Trad. Eugenio Abril.
Hubert Deschamps: **Las religiones del África negra.** Trad. Abelardo Maljuri.
Albert-Marie Schmidt: **La literatura simbolista (1870-1900).** Trad. Manuel Lamana.
Giulio César Castello: **El cine neorrealista italiano.** Trad. Juan Carlos Rosetti.
FABRIL EDITORA
Ivonne Castellan: **El espiritismo.** Trad. Daniela de Segni.
Fernand Niel: **Albigenses y cataros.** Trad. María del Carmen Carlé.
Hernan Larrain Acuña: **La génesis del pensamiento de Ortega.**
Pierre Ducasse: **Las técnicas y el filósofo.** Trad. Nilda Sito.
John Hersey: **El comprador de niños.** Trad. León Mirlás.
Saint-John Perse: **Crónica.** Trad. Lysandro Z. D. Galtier.
Mouni Sadhu: **Hacia la paz del hombre.** Trad. José Pérez Ruiz.
Herbert Kühn: **Los primeros pasos de la Humanidad.** Trad. Armando Vertón.
Jery Sohl: **Las haploides.** Trad. María Vivanco.
Albert Maltz: **El hombre no quiere morir.** Trad. Mario Muchnik.
Helen Walker Puner: **Freud, su vida y su obra.** Trad. Edmundo Zimmermann.
Regine Pernoud: **Los orígenes de la burguesía.** Trad. Ricardo I. Zelarayán.
Amaro Villanueva: **El mate, arte de cebar.**
D. H. Lawrence: **Hijos y amantes.** Trad. Ana Teresa Weyland.
Peter Cheyney: **Las damas no esperan.** Trad. Noel Palmer.
Isaac Asimov: **Un guijarro en el cielo.** Trad. Eduardo Goligorsky.
Bernardo González Arrili: **Vida de Lisandro de la Torre.**
Jules Senger: **El arte de la oratoria.** Trad. Saúl Aronson.
François Gregoire: **Las grandes doctrinas morales.** Trad. Nélida B. de Suárez.
María Teresa León: **El Cid Campeador.**
Geneviève Darmois: **Materia, electricidad y energía.** Trad. Ricardo Zelarayán.

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

Jack Schefer: **Shane, el desconocido.** Trad. Cotta.
Irma Hoesli: **Mozart, las cartas de un genio de la música.** Trad. Inge S. de Luque.
Otto Friedrich Bollnow: **Filosofía de la esperanza.** Trad. Arturo Orías Medina.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA
Carlos Fuentes: **La muerte de Artemio Cruz.**

FREELAND
Dante Sierra: **Pueblos y pescados se pudren por la cabeza.**

HACHETTE
Rodolfo Kusch: **América profunda.**
Cinco años en Buenos Aires (1820-1825), por un inglés.

KAPELUSZ
Maurice Pradines: **Tratado de psicología general** (tomo 2, parte 1ª). Trad. Nelly A. Fortuny y Elba B. Roggeri.
Hildegard Hiltmann: **Compendio de los tests psico-diagnósticos.** Trad. Juan Jorge Thomas.

KRAFT
Saul Bellow: **Las aventuras de Augie March.** Trad. Ada Emma Franco.
Ernesto Palacio: **Teoría del Estado.**

LA MANDRÁGORA
Alan Yotuel: **Guerra revolucionaria y comunismo** (tomo IV).
Nira Etchenique: **Roberto Arlt.**
Luisa Pasamanik: **El ángel desterrado.**

LAS TRES MARIAS
Horacio Núñez West: **Canto a la provincia de Buenos Aires.**

LOSADA
Eugène Ionesco: **Teatro III.** Trad. María Martínez Sierra.
Antonio Buero Vallejo: **Teatro II.**
Luis Araquistain: **El pensamiento español contemporáneo.**
Italo Calvino: **Idilios y amores difíciles.**
Dionisio Ridruejo: **Escrito en España.**
Iverna Codina: **Detrás del grito.**
Carlos Vaz Ferreira: **Moral para intelectuales.**
Carlos Vaz Ferreira: **Fermentario.**
Luis Pico Estrada: **Unos cuantos días.**

PLEAMAR
Aldous Huxley: **El arte de ver.** Trad. Felipe Jiménez de Asúa.

PROYECCIÓN
Henri Desroche: **En el país del kibutz.** Trad. Alberto S. Bianchi.

RECONSTRUIR
Herbert Read: **Arte, poesía, anarquismo.**
Manuel Villar: **España en la ruta de la libertad.**

RUEDA
Max Dickmann: **Los atrapados.**

SUDAMERICANA
Manuel Mujica Lainez: **Bomarzo.**

TAURUS
Alphons Silbermann: **Estructura social de la música.** Trad. María del Carmen Otonel.

TROQUEL
Curt A. Honroth: **Grafología emocional objetiva.**
Pietro Spinucci' **Orientaciones actuales de la literatura norteamericana.** Trad. Raúl Gustavo Aguirre.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL
Adolfo Prieto: **La literatura autobiográfica argentina.**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN
Juan Dalma: **La estatua ecuestre del Colleoni y su enigma.**

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA (Caracas)
Segundo Serrano Poncela: **Del Romancero a Machado.**

• • •

Todos los trabajos de autores brasileños del presente volumen han sido traducidos por Haydée M. Jofre Barroso, a quien agradecemos su valiosísima colaboración.

Revista Ficción nº 39 se terminó de imprimir el día 17 de noviembre de 1962 en los Talleres Gráficos Américalee, Tucumán 353, Bs. As.

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

INSTITUTO DE LENGUAS Y CULTURAS

Se halla abierta la inscripción para los Cursos 1963

PLAZAS LIMITADAS

Arte de escribir
Seminario de escritores
Sintaxis superior razonada
Profesorado en composición literaria
Cultura literaria
Técnica del cuento
Técnica del teatro
Ensayo y ensayistas
Novelistas contemporáneos
Análisis literario
Poética y poesía
Traductores literarios
Correctores
Televisión integral para escritores
Films para TV
Televisión educativa
Latín y griego
Alemán - Francés
Inglés - Ruso

Informes: de 16 a 21 en Moreno 1921

INSCRIPCION DESDE EL 1º DE DICIEMBRE

TAMBIEN POR CORRESPONDENCIA:

Redacción - Arte de escribir
Sintaxis superior razonada
Técnica del cuento
Estética, estilística y géneros literarios

INFORMES Y FOLLETOS A:

Seminario de Escritores
''STYLOS''
Casilla de Correo 2179 - Buenos Aires