

11074422

NO SE PRESTA



randra

COLABORADORES:

- | | |
|----------------------|----------------------|
| Rodolfo Mondolfo | Armando Zárate |
| Luis Mario Schneider | Alvaro Yunque |
| Georges Arnoux | Gustavo A. Roldán |
| Raúl Dorra | Laura Devetach |
| Yolanda Dethou | Alejandro Beni Orosz |
- Héctor N. Schmucler

AÑO I - Nº. 1
MARZO 1958
CÓRDOBA
REP. ARGENTINA

RANDRA

Publicación de los alumnos de la Facultad de Filosofía
y Humanidades de la Universidad
Nacional de Córdoba

Director:

GUSTAVO A. ROLDAN

Comité de Redacción:

LAURA DEVETACH

ETGLE PASCUAL

LUIS FELIPE CARRER

ARMANDO ZARATE

NILDA PALACIOS

VIRGINIA ROBLEDO

Secretaría y Redacción:

AV. GRAL. PAZ 120

CORDOBA - REP. ARGENTINA

RANDRA

NUMERO 1

MARZO 1958



EDUCACION Y DEMOCRACIA

En la discusión de las relaciones entre democracia y educación puede revestir interés un examen de las doctrinas socialistas, desde un punto de vista muy distinto de los que se aplican habitualmente: desde el punto de vista pedagógico, es decir, considerando lo que en esas doctrinas es problema, exigencia o programa de educación.

Puede decirse, en efecto, que un gran problema de educación universal, o sea de universal formación de la personalidad humana en la libertad, se perfilaba ya en la imagen de la sociedad futura trazada por Marx y Engels en el **Manifiesto comunista**: "una asociación en la que el libre desarrollo de cada uno sea condición del libre desarrollo de todos".

En esta fórmula tan densa de significados, era ya evidente el aspecto educativo de la constitución y de la acción atribuidas a la sociedad futura, sociedad que debía brindar a todos los hombres las condiciones y los medios para el libre desarrollo de su personalidad, a fin de constituir libres personalidades humanas en todos, y hallar siempre en éstas las fuentes de la propia actividad y de la propia elevación progresiva.

Esta concepción y exigencia tenía su expresión más explícita en Ferdinand Lassalle, cuando definía la tarea de elevación y de educación inherente a la futura democracia socialista con las siguientes palabras: "llevar al ser humano a su

(Capítulo IV de un libro: "Problemas de cultura y educación" (Ed. Hachette, Buenos Aires) de inminente publicación).

propio desarrollo positivo, a su progresivo desenvolvimiento, en otras palabras, realizar las finalidades humanas, el progreso de cultura de que es capaz la especie humana; en síntesis, la educación y el progresivo desarrollo de la especie humana en la libertad”.

En su visión de la sociedad futura, Marx, Engels y Lasalle no tendían, pues, a una simple tutela de la libertad conquistada y realizada ya por esa sociedad, sino a un desarrollo progresivo de su potencialidad: desarrollo que se extiende a todos en una afirmación universalista de las exigencias de la personalidad y de la libertad que, tal como lo expresaban el mismo **Manifiesto comunista** y el escrito de Marx **Para la crítica de la filosofía del derecho de Hegel**, no son privilegios de clase, sino objeto de una reivindicación universal que opone el título **humano** a todo título **histórico** de los derechos. Ahora bien, el desarrollo progresivo de la personalidad, cuya exigencia se afirmaba en esa forma, requiere de parte de cada uno un ejercicio activo y constante de su libertad mucho más de lo que pueda requerirlo la simple conservación y defensa de una condición ya alcanzada.

En procura de esa reivindicación, los fundadores del socialismo democrático se consagraban a despertar la conciencia de clase del proletariado, el que debía encontrar en la filosofía de la libertad su propia arma espiritual, y convertirse él mismo en arma material de su conquista y realización. Sabían que sólo la acción consciente que nace de una exigencia íntima, viva y enérgica, puede determinar las modificaciones del ambiente social que permitan y favorezcan el desarrollo universal de las personalidades humanas. Si faltaran las condiciones interiores de la conciencia y de la voluntad en la colectividad o en los individuos que la componen, sería vano que existie-

ran las condiciones exteriores (aún necesarias) de la legislación y del estado material. Sería inútil conferir un derecho a quien careciera de la conciencia del mismo y de la voluntad de ejercerlo. El problema de renovación y progreso social que constituye el programa de la democracia socialista es antes que nada un problema de renovación y desarrollo consciente de los espíritus, de formación de las voluntades.

Lo que se afirma teóricamente como derecho debe ser sentido realmente como exigencia, en virtud de la cual, mientras se reclama el respeto de los demás en nombre del derecho, se reconoce el deber de la actividad propia, desarrollándola efectivamente. Y así este despliegue de actividad, que es condición y medio para el logro del fin, resulta a un tiempo realización continua y progresiva del mismo. Porque el fin que vive en las conciencias y suscita e informa la acción, ya no es solamente un ideal, sino una realidad efectiva y fecunda. La exigencia universal de desarrollo de la personalidad tiene así en la afirmación y realización propias su vida y su desarrollo progresivo.

Sin embargo, en este punto se nos presenta una dificultad que nace de la relación entre personalidad individual y sociedad: dificultad que es más grave y radical que la que plantea Rousseau, renueva Tolstoi y acepta Bertrand Russell, o sea, la de la exigencia de escoger entre dos fines educativos, que consisten, respectivamente, en hacer del educando un hombre o un ciudadano. No se trata solamente de la antinomia entre la formación del ciudadano, que subordine las exigencias de la personalidad a las de la colectividad y del orden social, y la formación del hombre que debe reivindicar los derechos de la persona fuera (e incluso contra) de la sociedad y su organización.

El problema más radical consiste en una an-

tinomia inherente al mismo ser del hombre, que incluye necesariamente en sí tanto la individualidad como la sociabilidad. Justamente sobre este punto Marx se ha detenido con vigor e insistencia; y en relación con sus observaciones discutimos y aclaramos el problema.

Es generalmente conocida la afirmación de la esencia **social** del hombre expresada por Marx en las glosas VI y VII a Feuerbach, criticando la solución que éste había dado al problema de la religión: "VI. Feuerbach resuelve la esencia de la religión en la esencia propia del hombre. Pero no hay tal esencia humana, considerada como algo abstracto inherente al individuo particular. En su realidad ella no es más que el **conjunto de las relaciones sociales...**" "VII. Feuerbach, por lo tanto, no ve que el sentimiento religioso mismo es un **producto social**, y que el individuo abstracto que él analiza pertenece en realidad a una determinada forma social".

No nos interesa aquí señalar que en estas dos glosas, tal como lo he demostrado otra vez¹, el reproche que se dirige a Feuerbach, en el sentido de no haber comprendido que el hombre es producto social o el conjunto de las relaciones sociales, es un reproche inmerecido, porque era justamente de Feuerbach de donde Marx derivaba ese concepto de la **socialidad** de la esencia humana (del cual, sin embargo, corregía su forma abstracta, introduciendo el concepto concreto de la **historicidad**). Lo que importa ahora es que semejante reducción de la esencia humana al conjunto de las relaciones sociales parece que amenaza resolver totalmente la interioridad espiritual humana en la exterioridad de las relaciones sociales, y suprimir, por consiguiente, el principio de actividad personal del hombre, reduciéndolo a puro producto pasivo o reflejo de la sociedad.

¹ Feuerbach y Marx, traducc. de M. H. Alberdi. Ed. Claridad, Bs. As.

El problema que así se plantea puede resultar con mayor evidencia de algunas páginas de los **Manuscritos económico-filosóficos de 1844** de Marx, cuyas principales líneas merecen ser citadas en la límpida traducción hecha por Norberto Bobbio (Einaudi, Turín). Pero hay que señalar que aquí, al comienzo mismo, Marx presenta también la solución del problema, en la coincidencia que establece entre el hombre como resultado o producto de la sociedad y el hombre como punto de partida o productor de la sociedad misma:

"Tanto el material del trabajo como el hombre en cuanto sujeto son, del mismo modo, tanto el resultado como el punto de partida del movimiento... Por lo tanto el carácter social es el carácter universal de todo el movimiento: así como la sociedad **produce al hombre** en cuanto **hombre**, así el hombre **produce** la sociedad. La actividad y el espíritu son **sociales** tanto por su contenido como por su **origen**: por eso son actividades **sociales** y espíritu **social**. La esencia **humana** de la naturaleza existe solamente para el hombre **social**; en efecto, sólo aquí la naturaleza existe para el hombre como **vínculo con el hombre...** como **fundamento** de su propia existencia **humana...** En consecuencia, la **sociedad** es la unidad esencial del hombre con la naturaleza, llegada a su acabamiento...

"La actividad social y el espíritu social no existen solamente bajo la forma de una actividad **inmediatamente** social y de un espíritu **inmediatamente social...** También cuando yo desarrollo una actividad **científica...** desarrollo una actividad **social**, porque actúo como **hombre**. No sólo me es dado como producto social el material de mi actividad —como la misma lengua de que se vale un hombre de ciencia para desarrollar su propia actividad—, sino que es una actividad social mi misma existencia, de modo que lo que yo

hago, lo hago para la sociedad y con la conciencia de ser un ser social.

“Mi conciencia universal no es otra cosa que la forma **teorética** de aquello de lo que la comunidad **real**, el ser social, es su forma **viviente**... Hay que evitar fijar... la “sociedad” como abstracción frente al individuo. El individuo es el **ser social**. Sus manifestaciones de vida —aunque no aparecen bajo la forma inmediata de manifestaciones de vida **en común**, esto es cumplidas a un tiempo con otros— son, pues, una expresión y una confirmación de la **vida social**...

“Por más que el hombre, según lo que se ha dicho, sea un individuo **particular**, y que sea justamente su particularidad la que lo convierte en un individuo y un ser real **individual** de la comunidad, es, sin embargo, la **totalidad** ideal, la existencia subjetiva de la sociedad pensada y sentida por sí misma, de igual modo que existe también en la realidad tanto en forma de intuición y de espíritu real de la existencia social, cuanto en forma de totalidad de las manifestaciones vitales del hombre” (págs. 123-125).

Así la concepción del hombre como ser social y de la esencia humana como conjunto de las relaciones sociales se aclara como vínculo indisoluble, acción continua y dependencia recíproca entre el individuo y la sociedad, inseparables en su existencia y en el proceso de su formación y evolución progresiva, que puede concebirse precisamente como proceso real e histórico de la educación.

Es indudable que la sociedad actúa sobre la formación y transformación del hombre.

“Los **sentidos** del hombre social son diversos de los del hombre no social”, dice Marx (**ob. cit.**, pág. 128), casi admitiendo por un momento, como opuesta a la existencia del hombre social, la de un **hombre no social** (es decir, extraño a toda so-

ciudad), que en realidad él, junto con Feuerbach, excluye de manera absoluta.

“Sólo a través del total desarrollo objetivo de la riqueza del ser humano, resulta en parte educada, en parte producida, la riqueza de la sensibilidad subjetiva del **hombre**, y del mismo modo un oído para la música, un ojo para la belleza de la forma; en una palabra, los únicos **sentidos** capaces de un goce humano, esos sentidos que se confirman como fuerzas esenciales del **hombre**. Efectivamente, no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (el querer, el amor, etc.); en suma, el sentido **humano**, la humanidad de los sentidos, se forman únicamente a través de la existencia del objeto **que les es propio**, a través de la naturaleza **humanizada**. La **educación** de los cinco sentidos es una obra de toda la historia del mundo hasta nuestros días” (**ob. cit.**, págs. 128-129).

Pero de esta educación y de esta historia, el hombre no es sólo un producto, puesto que es precisamente su productor. Más tarde Marx dirá en **El Capital**, remontándose a Vico: “la historia del hombre se distingue de la historia de la naturaleza en que **nosotros hemos hecho la primera y no la segunda**”; es decir, en el proceso de la educación que se desarrolla en toda la historia de la humanidad, el hombre es el creador constante y progresivo de sí mismo; es el resultado como **ser social**, en cuanto es él mismo, como ser social, la causa activa operante.

La educación es un intercambio continuo de acción recíproca entre la personalidad individual y el ambiente social; hay interdependencia, y no sólo dependencia unilateral, como la que reconocía Rousseau y la que volvieron a reconocer Tolstoi y Bertrand Russell en la educación del ciudadano. Siempre hay interdependencia en la misma

educación del hombre, el que existe solamente como ser social y, por consiguiente, es siempre necesariamente ciudadano, como lo definía Aristóteles hace muchos siglos.

Esta interdependencia entre los dos términos, que exige la realidad y la acción de ambos (la persona individual y el ambiente social) es sostenida y explicada por Marx como el "vuelco de la **praxis**" en la tercera de sus glosas a Feuerbach, en la que se critica el concepto de la educación propia del materialismo. "La doctrina materialista según la cual los hombres son el **producto** del ambiente y de la educación, y varían con las variaciones del ambiente y de la educación, olvida que el ambiente es modificado a su vez justamente por los hombres y que el mismo educador debe ser educado... La coincidencia entre la variación del ambiente y de la actividad humana puede concebirse y entenderse racionalmente sólo como **praxis** revolucionaria y autotransformación".

Es evidente que hay aquí un concepto activa del proceso educativo en el que el hombre es sujeto operante al mismo tiempo que es objeto de la operación; aun más, puede ser este segundo término sólo en cuanto sea el primero, ya que Marx considera absurdo que se distingan como seres separados los educadores de los educandos. La doctrina materialista, dice justamente en el período intermedio que omití transcribir entre los dos arriba citados, "termina necesariamente dividiendo a la sociedad en dos partes, una de las cuales se concibe como situada por encima de la otra", precisamente porque esa doctrina no ve la unidad e identidad entre sujeto y objeto del proceso educativo: no ve que este proceso se realiza como **praxis** que se vuelca sobre sí misma, es decir, como progresiva autotransformación del sujeto humano.

Por lo tanto, no podemos hablar de "nueva

perspectiva conforme a la cual considerar al hombre como componente activo y responsable de una comunidad", cuando vemos que Dewey afirma, como exigencia deontológica de la democracia, esa reciprocidad entre la actividad de los sujetos humanos y su elevación espiritual, entre su libertad y su responsabilidad, que Marx había reconocido ya como la esencia misma de todo el proceso histórico de la educación, sin la cual éste sería incomprendible e irrealizable.

Sin embargo, Marx tampoco introducía con ello una perspectiva nueva; antes bien, era el heredero de una larga tradición histórica: la tradición de la pedagogía activista. Esta, más allá de los antecedentes que tenía en la filosofía moderna, especialmente en el romanticismo y el idealismo alemán, y anteriormente en Rousseau, pero más remotamente aun en el Renacimiento, podemos hacerla remontar a la antigüedad, al primer maestro de todos los educadores, Sócrates, quien, como es sabido, no quiso escribir nada y limitó su enseñanza a la forma oral, no tanto por los motivos que Platón le hace expresar en el **Fedro**, como por la exigencia misma de su método, que quería ser una **mayéutica**. En otras palabras, Sócrates quería hacer dar a luz al discípulo mismo los conceptos y las orientaciones espirituales, es decir, hacérselas conquistar o engendrar activamente y no comunicárselas e imponérselas con su propio discurso. Por ello no veía el elemento esencial de una verdadera enseñanza en el discurso del maestro sino en la respuesta del discípulo. El discurso del maestro (**logos**) se habría podido preparar anteriormente y también escribirlo: pero lo que no podía prepararse y escribirse previamente era la reacción del alumno, su parto provocado.

En el **diálogo** con que Sócrates reemplazaba al **logos** habitual de los otros maestros, el elemen-



to más importante lo constituía la actividad mental del discípulo, que Sócrates se proponía únicamente promover y estimular; sólo por la intervención y el desarrollo de esta actividad libre y espontánea del educando, el proceso de la educación adquiriría realidad y eficacia.

Esta intuición fecunda no podía perderse, y la vemos renovarse especialmente en la pedagogía activista de Plutarco y de Plotino, de quienes la heredan los pedagogistas del Renacimiento, que a su vez la transmiten a los modernos. Estos son tributarios de esa tradición activista, aun cuando, como ocurre tal vez con algunos pedagogistas norteamericanos de nuestra época, nada saben de tales antecedentes históricos. Porque la idea se ha convertido ya en elemento integrante de la cultura, se ha difundido en el aire, por así decir, y la respiramos casi sin darnos cuenta, y como contribución nuestra sólo podemos aportar una mayor claridad de visión mayor extensión de sus aplicaciones y el vigor de su afirmación como necesidad vital y exigencia moral y social.

Claro que esta pedagogía activista no debe reconocerse sólo teóricamente como el único camino para hacer fecundo y eficaz el proceso de la educación y convertir la tradición histórica de la cultura en un desarrollo ilimitadamente progresivo: ella debe sentirse y reclamarse siempre como una exigencia de dignidad de las personas de los educandos, de respeto de su personalidad y de realización de su libertad y responsabilidad. Sin la vigilancia constante de la conciencia pública, sin su continua e inflexible intervención en defensa de los principios democráticos, las teorías de la pedagogía activista quedan como puras teorías sin aplicación práctica o, lo que es peor, resultan prácticamente negadas y vilipendiadas, y escarnecidas aun como teorías. Y ello ocurre dondequiera prevalezcan las tendencias totalita-

rias, cuya transformación en **régimen** dominante es preparada y posibilitada precisamente por el debilitamiento y el derrumbamiento de las defensas activas de las ideas y exigencias de libertad.

Continúa

RODOLFO MONDOLFO

SOBRE EL PAISAJE Y LA TIERRA LITERARIA

El problema de la cultura americana, que en el fondo es el problema de nuestra propia seguridad, posee caracteres totalmente diversos a los enfoques culturales a que estamos acostumbrados.

Los motivos son diversos e innumerables y a veces imposible didácticamente de delimitar. Quizás la razón principal radique en esas superposiciones de culturas inmensas y arrolladoras. Aquí aún no hay planificación, sino acumulación desordenada. No se posee como en otros pueblos fisonomía cultural, entendiendo por fisonomía cierto orden un tanto estático, que permite abarcar en una sola mirada un conjunto de manifestaciones.

Observando las expresiones culturales de nuestra América, resultarían para cualquier estudioso que se guíe por esquemas meramente críticos, un tanto desconcertantes, y a veces hasta pueriles. No se comprendería cómo aún se discute si en América lo auténtico es la base cultural autóctona o la hispánica. Si en América el problema reflejado en lo anterior al coloniaje es lo verdadero, o si por el contrario la colonización destruyó y dió elementos más potentes para considerarla como la regidora de nuestros planteamientos actuales.

Pero todo tiene su justificación en este pueblo joven que se debate en valorar hasta los detalles más nimios. Cada americano interesado en estas cuestiones tiene mucho del filósofo grie-

go: curiosidad, que es el punto de partida y quizás el que más interese para llegar a la comprensión de lo verdadero, de lo vital.

Algunos tanteos, aunque un tanto aislados acusan ciertos planteamientos ponderables. En el terreno de la problemática cultural, basta citar a Leopoldo Zea para darnos cuenta de la revaloración que se está realizando. Con justeza manifiesta el pensador mejicano que fuimos un tiempo eco y sombra de la voz y del cuerpo europeo. Pero desaparecida esa voz y ese cuerpo a raíz de las dos guerras que azotó al mundo, estamos en igualdad espiritual. Ahora que ya no somos ni eco ni sombra, debemos construir nuestra propia voz y nuestro propio cuerpo.

El maestro Pedro Henriquez Ureña afirma que aquí se hace expresión y no juego, entendiéndose que la expresión es lo serio, lo comprometido; y el juego la evasión, la gratuidad.

¿Es que es posible accionar de otra manera cuando los problemas son urgentes de resolver? ¿Cuándo se trata de una vez por todas de poder contestar qué es esto de América?

Pero si bien aquí se pesa, tampoco se deja nada sin pesar. Los platillos de la balanza de América están hechos de aceptación. Nada rehúsan. Están continuamente abiertos y sin reservas. Más tarde se verá lo auténtico, lo perdurable, lo sanguíneo.

El desarrollo para el encuentro con lo vital se realiza por elementos afines o diversos entre sí y no en forma global. Los caminos son tantos y además arriesgados, a pesar que muchos de ellos siempre están de actualidad. La investigación de la lengua, del hombre, de las costumbres, del paisaje, de la tierra, son los más comunes.

Comencemos por distinguir el significado de ciertos términos que a menudo son usados sinóni-

miamente, y que por lógica consecuencia sus usos acarrearán dificultades cuando se los desea llevar al campo práctico.

Continuamente utilizamos los significados de terreno, suelo, tierra y paisaje, no como equivalentes (que aún no sería grave) sino como idénticos. Decimos "la tierra no es fértil" o "qué hermosa tierra", "me acuesto sobre la tierra", confundiendo a ésta con el terreno o el suelo o el paisaje. El terreno pertenece al habla de la agricultura y el suelo al de la Geología. Pero donde el problema tórnase complicado es al querer delimitar el concepto de paisaje y de tierra.

La tierra es una abstracción o sustancialidad que resulta de la espiritualización de lo geológico o natural con lo humano o anecdótico. En cambio el paisaje es un conjunto de elementos naturales donde puede intervenir el elemento humano; pero ello no es imprescindible para su apreciación. Puede o, no puede estarlo. En el de la tierra existe una obligación de él. De allí que el paisaje no es determinante de un estado.

En el paisaje hay elementos concretos que intervienen en su formación y de los cuales es imposible abstraerse. Si alguien me solicita que dibuje o describa un campo, tendré por lo menos que apoyarme en algún árbol, o en una planicie desierta, o en alguna casa y si deseo, en algún hombre. En cambio si se me pide de una ciudad me valdré de elementos como el de un grupo de casas, de automóviles o de hombres. Imposible resultaría si se me pidiera pintar o describir la tierra. ¿Qué haría? ¿Qué representaría para poseer gráficamente la noción de ella? Nada, pues la tierra es una esencialidad que acapara elementos de lo más discordantes entre sí.

Por eso no siendo el paisaje determinante como la tierra, resulta a veces un fracaso literario en algunos escritores que se apoyan en él.

Chateaubriand elabora "Atala" sobre el paisaje americano. Toda su obra se brinda en el marco geográfico de América. Pero "Atala" es una novela americana? Sus personajes actúan en función de tierra europea. Sus sensibilidades viven en el paisaje, pero no lo padecen. Es que el autor de "El Genio del Cristianismo" captó la descripción que pertenece al paisaje y no lo esencial que entra en el ámbito de la tierra.

Un caso similar es el de Zogoibi de Enrique Larreta.

Es que el paisaje es lo impersonal y la tierra lo propio. Esta es un estado dinámico de cosas y aquél son esas cosas. Pero la tierra no excluye al paisaje, todo lo contrario, lo contiene obligadamente. El paisaje es lo primero a considerar para remitirnos a la comprensión de la tierra.

El paisaje nos pertenece a todos, no así la tierra que es una vivencia profunda. Podemos gustar del paisaje, pero no vivirlo. Podemos no gustar de la tierra pero sí vivirla. Porque el paisaje es lo colorista, lo estético, en cambio la tierra es lo ético, lo perdurable.

Siefriend al decir que América es un territorio unido por la geografía y desunido por su historia consideró al paisaje como determinante. Su criterio tiene esa falta grave de otorgar al paisaje una concepción unitaria, una sustancialidad.

Si pensamos detenidamente comprobaremos todo lo contrario. América es un territorio desunido por la geografía y unido por un espíritu histórico. Hay diferencias entre los pueblos americanos, pero la diferencia es accidental, es una diferencia de paisaje.

Luis Alberto Sánchez afirma que el americano siente poco el paisaje. Ello es una virtud, pues trasciende un localismo resultante de ele-

mentos estáticos para transformarse en lo fundamental desde la tierra.

Realizando una mirada retrospectiva de nuestra literatura, nos señala claramente que si bien el Romanticismo aportó valores incalculables a nuestro desarrollo cultural, falló un tanto en las expresiones artísticas. Tuvo escaso valor para el encuentro con lo nuestro bajo este enfoque.

Es que se hacía mucha literatura de paisaje a pesar de que sus postulaciones buscaban lo esencial. Analícese el caso Esteban Echeverría; en su "estética romántica" enarbolaba que toda expresión literaria debía partir de lo nacional, de lo autóctono, sin embargo "La Cautiva", donde el autor de "Elvira o la novia del Plata" escribe con esa intención, nos resulta a través del tiempo un libro poco americano.

No era cuestión de hablar de la pampa, de su fauna y de su flora, de las estancias y de sus habitantes, del indio y sus costumbres, sino de vivirlos, de sentirlos.

Recién con el Modernismo comienza nuestra literatura continental a tener un cierto equilibrio que nace de una madurez espiritual. Lo que permite comenzar a vivir, a padecer lo auténtico.

Piénsese actualmente cuáles son nuestras mejores obras artísticas, cuáles nuestros mejores novelistas o poetas. Y especialmente porqué interpretamos que son los mejores. Es que llegando a lo actual se incide en eso que Erly Danieri comunica: "la vuelta a la tierra buscando su verdadero acento".

LUIS MARIO SCHNEIDER

EUGENE O'NEILL

Estamos aquí acaso para decir: casa, puente, puerta, cántaro, árbol de fruta, ventana? O a lo sumo para decir: columna, [torre?

Nada más para decir, comprende bien.
O para decir lo que las cosas nunca creyeron ser en su [intimidad?

No es la secreta astucia de la tierra,
de esta tierra silente,
lo que apremia a los amantes
a fundir sus sentimientos en el encantamiento?

R. M. Rilke

I

Con la llegada del cristianismo al mundo pagano, al mundo de "sol y carne" (Rimbaud) cambió por completo la idea del placer sexual. Dejó de ser placer para convertirse en pecado. Fue combatido y reprimido.

Afortunadamente resultó ser más fuerte y más vital de lo que suponían sus enemigos. La sexualidad siguió existiendo con toda su fuerza primitiva y en momento dado quedó como algo único vital en el hombre excesivamente civilizado, último puente con su naturaleza.

Así lo entendieron ciertos espíritus como D. H. Lawrence que proclamó el regreso a la naturaleza como protesta contra el maquinismo que amenazaba destruir la personalidad humana, convertir al hombre en una unidad de cálculo.

"El aire, el fuego, el agua eran amantes con los que luchábamos. La máquina es el gran eunuco, el ser neutro que nos desviriliza". (D. H. Lawrence).

En el transcurso de los últimos cien años puede observarse un extraño fenómeno: poetas y artistas (renunciando o no al arte) huyen de su obra para refugiarse en lo que les parece más verdadero: la vida. Como ejemplo podría citarse la fuga de Rimbaud, el exilio voluntario de Gau-

guin o la negación de la conciencia artística en nombre de la conciencia moral de Tolstoi.

El deseo de huír de lo artificial late también en los versos de Mallarmé:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir; là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
d'être parmi l'écume inconnu et les cieux!

Otros (como Rodin, O'Neill o Van Gogh) buslo vital, lo verdadero en el arte mismo.

El concepto del sexo en O'Neill es muy distinto a pan-erotismo de Lawrence. El amor no es el fin del hombre, sino el medio de afirmar a sí mismo frente al mundo, donde la muerte, esta gran "soidad interior" (Rilke) acecha al hombre bajo distintos disfraces: a veces como terror primitivo en el alma de Brutus Jones ("El emperador Jones"), a veces como el sentimiento del vacío alrededor de John Lowing ("Días sin fin"), a veces como algo simbólico, "el mar... ese viejo demonio", materialización del mal que siente el viejo Chris ("Anna Christie").

"Las vidas —dice Nina Leeds ("Extraño interludio")— son simplemente extraños y sombríos interludios en el eléctrico despliegue de Dios Padre". El hombre debe realizar su "yo" antes de desaparecer, liberar su personalidad, su Unico (Stirner). En la obra de O'Neill no es el destino el que mueve las vidas y las conciencias, sino este terror al vacío interno, el miedo de desaparecer, perder su personalidad única e insustituible.

Por esto la posición vital del hombre frente al mundo es la autorrealización, ya sea por medio de la contemplación de su "yo" interno a través de distintas transformaciones, como lo entiende Novalis, ya sea por la acción del "yo" sobre el mundo externo.

Luego, la vida es la muerte lenta del mundo doble de "yo" y "no-yo", de "YO" esencial y "YO" casual, de la personalidad y de la proyección de

esta personalidad hacia afuera. Porque las cosas que rodean la personalidad humana forman parte de ella, son su "Otro", como diría Berdiaev, que necesitan de su presencia para adquirir vida y significado.

Sí, las primaveras te necesitaban. Muchas estrellas esperaban que tú las percibieras.

Rilke

El hombre vive mientras percibe su "yo" externo. Porque la diferencia entre el espíritu y la materia está en que el primero puede nombrar las cosas que lo rodean. Cuando un hombre muere, su "yo" externo, su mundo circunstancial deja de existir, se transforma en la materia, en ser, en la presencia en el mundo.

Y el hombre está solo, en el mundo creado por él, ante la vida y la muerte y esta soledad también es única e inconfundible.

Hay dos clases de amor en la obra de O'Neill: el amor-contacto, el amor de la piel y otro de sangre, que nace inconscientemente y es el ser del hombre en el mundo, no el ser anónimo, neutro, sino el ser activo, único. No es la presencia en el mundo, sino la acción sobre el mundo. El hombre puede equivocarse y, como Fausto, reconocer a Margarita en un fantasma, pero el amor que es la lucha de dos sangres que se atraen, la lucha que "nació hace cien millones de años, cuando una célula se dividió en tú y yo, dejando un anhelo eterno de convertirse en una misma vida de nuevo" siempre aparece para dar un nuevo sentido a la existencia.

"Mesa, soy Ysé, soy yo", dice Ysé en "Partage de Midi" de Claudel al "reconocer" a Mesa. "Soy yo, soy tu destino", podría decir.

Pero a pesar de la importancia que le da al amor, el drama de O'Neill no es el drama del sentimiento. Es la lucha de una personalidad vital,

como la de Dion Anthony, con el mundo de "hombres que no alcanzan a medir toda la extensión de su soledad" (Wladimir Weidlé - "Les abeilles d'Aristée"). Dion debe luchar porque su "personalidad humana no está completamente aplastada, todavía consigue iluminarse gracias a una chispa creadora" ("Weidlé"); pero es demasiado débil y, sobre todo, demasiado solo y su talento, que no logra encontrar su expresión, se convierte en neurosis. Debe cubrirse con una máscara, porque nadie puede soportar el aspecto de un rostro humano. Puede quitársela sólo ante Sybel, testigo mudo, el ser, anónimo y vivo, que es la tierra. Es vencido, su personalidad muere y la máscara se convierte en rostro.

Es el destino del hombre en el mundo de los autómatas. Es mucho mejor volver al primitivismo, arrojarse, como Yank a los brazos del gorila. Porque "no hay belleza alguna en el hecho de parecerse a una vaca, pero hay algo más horripilante: parecerse a una máquina" (Claudel).

La angustia de Dion es la del hombre frente a una máquina, la angustia del "espíritu humano frente a algo en que no puede expresarse" (Kierkegaard).

Su drama está en su naturaleza vital. El "ama a la vida antes que el sentido de la vida" (Dostoievski). Cuando su personalidad muere, su "yo externo" cambia, pero no de color como un camaleón, sino de piel como una serpiente. No es Brown el que lleva la máscara de Dion, sino Dion que interiormente se transformó en Brown.

Con su muerte, el mundo de su yo desaparece y la máscara queda proyectada fuera del espacio y del tiempo y por ésto la segunda muerte tiene el significado de símbolo solamente: una sombra que se disuelve.

En el mundo de O'Neill existe el bien y el mal. La vida no es una serie de movimientos de la con-

ciencia que no tienen sentido. Además hay libertad, tan indispensable para la realización del individuo, ya que sin ella y sin la facultad de elección no puede haber personalidad. Pero el hombre, aunque libre, es responsable por sus actos. Ante quién? O'Neill no da respuesta definitiva. Quizá lo es ante sí mismo como los "santos sin Dios" de Camus.

"Dios es la negación del universo. No es nada y es todo. No hay mal, no hay cuerpo, no hay universo si El existe" (Merejkovski). Para O'Neill el mundo existe fuera de Dios, pero también él admite que hay alguien para ver el ser de las cosas y de los actos más allá de la forma ("Rumbo a Cardiff"), en cuyo amor pueda renacer la vida que también es amor ("Días sin fin"). Como también admite la existencia de una eternidad, aunque no parezca en nada a la unión con Dios, porque en ésta unión se disolvería la personalidad humana tan cara a O'Neill.

La muerte es necesaria porque sólo amenazado por esta "sombra, tenebroso compañero" (Nietzsche) puede el hombre realizar su vida que, eterna, perdería su significado.

La muerte no es la negación de la vida, es vida que se transforma en algo distinto que está fuera del alcance de nuestros sentidos. Por ésto Goethe identifica la muerte y el resurgimiento. Por ésto Rilke considera a la muerte como coronación de la vida.

"Escuchad a esa mujer que canta. Su canto sería tan conmovedor si ella no tuviera que morir?" (S. de Beauvoir).

Pero para dar sentido a la muerte, hay que realizar la vida en toda su plenitud.

Dion Anthony, a pesar de sus fracasos, a pesar de su desaparición, realizó su personalidad porque se atrevió a "mirar cara a cara a su locura" (Bau-

delaire), a su desesperación y esto le dió derecho a Sybel a la pregunta:

"¿Cómo se llama ese?" responder:
"El hombre".

II

En sus comienzos el tema preferido de O'Neill son los hombres frustrados por el maquinismo y el dinero, "los ex-hombres" como los llama Gorki.

A él, como a Graham Greene, "le gustan los vencidos, no puede querer a los triunfadores": A los triunfadores como Billy Brown, Marco Polo o Sam Evans.

Yank, el hombre primitivo muere aplastado por la sociedad llena de prejuicios que desprecia su desconcierto y "falta de lugar en el mundo".

Anna Christie se salva. Pero esta salvación es sólo aparente: en el fondo ella sabe que, tarde o temprano, será vencida.

En "Lázaro reía" O'Neill afirma la vida más allá de la muerte. Lázaro dice: "no temas, Calígula: no existe la muerte". Y su risa simboliza el triunfo de la vida sobre el temor. Es "la alegría que quiere la eternidad" (Nietzsche).

"El deseo bajo los olmos" es algo más que un drama rural. Es el triunfo del amor frente a la muerte. Del amor que nace de la lucha de dos seres que se realizan el uno en el otro, "dos antorchas que reflejan su doble llamarada en sus espíritus, espejos gemelos" (Baudelaire). Y el supremo sacrificio de Abbie es el de Margarita.

Hablando de "Electra", J. Wood Krutch dijo que O'Neill "posee una percepción instintiva de lo que debe ser una tragedia moderna". Al escribir esta trilogía, O'Neill quiso crear "La Orestíada" norteamericana. No lo consiguió porque sustituyó lo trágico por lo patológico. Desde luego, lo patológico puede presentarse en forma trágica pero

en los personajes de una tragedia de esta clase no puede haber ni responsabilidad humana, ni culpa trágica, ni purificación final que es en definitiva la esencia de la tragedia.

“Días sin fin” es la lucha eterna entre el bien y el mal que se desarrolla en el alma del hombre. John Lowing (como su antepasado Iván Karamazov) vive el desdoblamiento de su personalidad hasta que una parte de su ser muere.

“Dinamo” es la tragedia de una personalidad mística que no puede renunciar a su misticismo. Reuben niega a Dios pero lo busca en su misma negación.

Las influencias más importantes que O'Neill experimentó en su obra son:

La de Gorki (“Anna Christie”, “Viaje a la noche”).

La de los expresionistas alemanes, principalmente a través de Kaiser. Esta influencia se manifiesta en O'Neill cuando sustituye la realidad fotográfica por otra realidad, deformada deliberadamente que deja de ser verosímil para convertirse en verdadera (“El mono velludo”, “El emperador Jones”, “Lázaro reía”).

La de Dostoievski en la concepción de algunos de sus personajes como Jim Harris (“Todos los hijos de Dios tienen alas”), Eben Cabot (“El deseo bajo los olmos”, Sybel (“El gran dios Brown”), etc.

La de la tragedia griega con sus coros y sus máscaras.

Mucho se habló de la influencia de James Joyce sobre O'Neill. Esto no parece ser así porque hay una gran diferencia entre el monólogo interior, el flujo de la conciencia de “Ulysses” y el del “Extraño interludio”: el de Joyce es el pensamiento humano en su estado primitivo, el pensamiento que simplemente registra los accidentes que impresionan a los sentidos y el de O'Neill es el pensamiento regido por la razón.

GEORGES ARNOUX

CUALQUIERA ESTA LLAMANDO.

Quién me clava la sangre a las espaldas desde un hondo latido que despierta?

Quién me dice el ritual de los mutismos el estupor con ojos

los pómulos violados

trepando por los días que se adentran? quién?

Y el rostro desbordando sus arroyos se sacude un silencio de caminos... pero quién?

Me hace bulla la tierra como un pecho nombro venas tocándome los ríos

ya estoy puro coloso tejido de montañas Cualquiera está llamando:

un asombro callado

un solo de tembetas

el filo de los labios despedazando vientos o nadie tan siquiera.

Cualquiera está llamando.

Y en un galope denso me invaden los caminos

Cualquiera está llamando

Entonces

esta ansiedad abierta de manos y de surcos

entonces las raíces cavando en alaridos

para encontrarle al suelo su hora de ser hembra.

Y sin embargo el sol.

Los soles sin embargo.

Inevitablemente su júbilo incendiario

arrodillando brazos

crucificando alientos

mientras la tierra suda su gesta de semillas.

Y avanzo solo y terco sembrador de estaciones.

Cualquiera está llamando

voy a encordarle al aire su garganta infinita

se va quedando entero mi día a retumbarme.

RAUL DORRA



GIRASOL Y SOL

1

El ama lo horizontal,
ese blando ardor,
pero tú,
eres la caña que hiere y el vello que brota
para sostener una flor ciega.

2

Las parvas,
como hombres,
han quedado sobre la ternura
de la tierra arada.
Rodeándolas,
el pasto de cabellos quemados
se mueve
entre viento frío y sangre amarilla.

3

Sol,
sol
de mañana abrilena,
sangre amarilla
amarillo limón.
Como un pomelo
insatisfecho de su existencia
te redondeas los cabellos sueltos
y
te alisas refregándote en el horizonte.

4

Girasoles,
girasoles, mariposa y viento.
Ya
tenéis los ojos negros
de tanto mirar el sol,
y mejillas amarillas
ladronas de luna llena.
Girasoles,
ya no escucháis
el dolor de verdes pelos
brotando en tronco
de sol.

5

El monte oscuro
tiene pastos blancos y altos,
blancos de tanto beber
amarillo melón.
Solos
los espinillos lloran.
Y la greda caliente
les rodea el cuerpo.

YOLANDA DETHOU

POEMA

Quisiera ir a donde vaciaron mis quince años.
 Quisiera que me den de una vez la parte
 que me toca de la luna
 y los sueños que con mi animal de medianoche
 salté los obstáculos que ahuecó la sombra
 allí donde envejecen caracoles y toros del alba.
 Quisiera ser el palio que corona
 y no el hombre,
 y cuando baje a la ciudad
 con mis lámparas intactas en cada mano,
 separar sin esfuerzo los pájaros del cielo.
 Si únicamente tuviera la libertad
 que destrozaron los cabecillas endiosados
 en la cañada.
 Si únicamente mi nuevo pie
 aprendiera a ser águila a mis ojos,
 y habitando
 más allá de lo que yo mismo estoy buscando
 pudiera lanzar golondrinas a los paseantes
 de la calle.
 Si un día
 el pozo de sal, hermoso como una niebla de ma-
 [riposas
 entre las brisas del amor humano,
 lamiera los sufrimientos con sus lenguas vivas.
 Y en un duelo detrás del cielo
 al mundo le dieran
 una costura larga en la última gota de la cara.
 Y lo desnudaran sacrificado en la plaza,
 aunque truene su ecuador de lágrimas
 y sus garras de hierro.
 Que Dios no espere a los muertos
 para que podamos vivir perfectamente!

ARMANDO ZARATE

VERSOS DE LAS SIERRAS

Algo brilla

Voy en la noche oscura sin linterna.
 No hay un farol de rancho por las sierras.
 Pero algo brilla en la orfandad del mundo:
 la luz con alas de los tucu-tucus.

Milagro

Amigos de la noche luminosa,
 amigos que en milagros no creéis;
 hoy un milagro he visto aquí en las sierras:
 Amigos, ¡hoy he visto amanecer!

Un cactus agresivo

Un cactus agresivo y en el medio,
 blanca y dulce y graciosa y bella y fina
 la más inesperada de las flores
 ¡Si la Naturaleza es humanista!

Noches

Bebo un agua con luna y con estrellas
 que me nutre, pero me embriaga...
 ¡Noches orgíacas las de mis sierras!

El libre amor

Voy subiendo un camino de la sierra...
 En todas partes encontrando voy
 chanchos, pollos, corderos, potrillos...
 ¿Y quién le exige cuentas al amor?

Semejanza

Agua, quizás los dos nos semejamos,
 agua de las vertientes montañosas:
 Agua, los dos corremos para abajo.

ALVARO YUNQUE

POEMA

Total,
 si a todos nos hiere la tristeza
 del deber cumplido
 y estamos
 al comienzo de las horas
 donde hemos llegado demasiado temprano.
 Tendremos que agachar
 la cabeza
 para saber si Dios existe y quizás
 levantarla de nuevo y volver
 a bajarla
 para que quede finalmente
 en cualquier parte
 porque hemos llegado
 demasiado tarde.
 Roguemos
 a nuestro brazo que se alargue
 para poder
 estar
 —tan sólo—
 como hombres.

GUSTAVO A. ROLDAN

LA BICICLETA

Cuando los otros chicos me dijeron que habían hecho una bicicleta de madera, creí que el corazón se me desprendía como un botón mal pegado y rodaba por el suelo.

Y lo más asombroso era que la bicicleta andaba.

Estábamos todos en la esquina, sentados en el borde de una zanja. El suelo de tierra, era claro y liso como una frente. Nuestros juegos lo habían humanizado un poco.

En aquella época, era yo demasiado blanca y mi pelo demasiado amarillo. Casi como la barba del choclo joven. Y mi boca, sonreía a veces. Pero mis ojos eran serios casi siempre. No puedo decir siempre, porque a pesar de todo, conservaba muy apretada en el fondo, mi esencia de niña.

Odiaba lo que no podía salir de mis manos, ni tan siquiera hipotéticamente. Odiaba las máquinas, las palabras difíciles; quería que todo saliera de mí, de mi pensamiento. Que todo estuviera a mi alcance.

Por eso nadie me entendía. Sólo me miraban callar y sentarme en los rincones como se mira lo irremediable. Resignadamente.

No se porqué a veces revienta ante nosotros un recuerdo de la infancia, sin motivo, sorpresivamente.

Así evoco de pronto aquel invierno pequeño. Porque los inviernos y los veranos crecieron conmigo. Como mis manos y mis pies.

Soñaba con tener una bicicleta. Pero no una como todas las demás. Las cosas que yo deseaba nunca eran como las demás. Quizás por eso no entendía a los otros niños. Ni ellos a mí. Se mofaban de mi silencio. Yo los despreciaba a veces y a veces me eran indiferentes como pequeños animales que chillaban demasiado.

Sin embargo, hoy quiero a los niños porque los comprendo, aunque les tenga un poco de miedo.

Y comenzaron a contarme cómo era la bicicleta.

Sentí resbalar por las yemas de mis dedos, los trozos de madera torcida. Incluso sentí las pequeñas astillas. Y el sabor seco del árbol antiguo y el olor que algún día había tenido, cuando aún mamaba de la tierra.

Era casi un ser. Me parecía verla rodar infinitamente, hacia lo que yo buscaba incansable.

Quise verla. En mi ingenuidad, pedí que no me arrebataran ese derecho.

Se miraron todos, un poco sonrientes, un poco inquietos. Eran un puñado de burbujas. Yo no los comprendí. No los comprendía nunca. ¿Qué más daba?

—Se ha roto, respondieron.

Me decepcioné un poco. Pero no importaba. Rota o nó, existía. Fue posible, aunque más no fuera por poco tiempo. Y después de todo, qué era el tiempo frente a la existencia de una cosa distinta?

Imaginé el sol, como una lengua sobre la madera amarilla. Y la rueda rota como un hueso. Todo lo imaginé yo sola. Sol, madera, rotura.

Quise verla aún rota.

Volvieron a mirarse todos. Chispeaban. Saltaban como maíces que florecían en el aceite.

Fuimos a una casa. Cruzamos un patio de ladrillos húmedos. Se me ocurrió que temblaba como el lomo plano de algún animal. Pero la que temblaba era yo.

Y entramos a una habitación. Era infinita. Se proyectaba ante mí su entraña. El suelo, estaba manchado de harina. En la penumbra parecía un reguero de leche, un chorro de esperanza.

De pronto me di cuenta de que estaba sola allí.

Afuera, algunas hojas amarillas remolineaban sobre el patio endurecido. Y el sol, era terriblemente indiferente con sus escupitajos cálidos.

Volví a la penumbra. Era yo. Sola. Infinitamente yo e infinitamente sola.

Los mosaicos blancos y grises me sonreían como lápidas. Todo era ajeno a mí.

La puerta grasienta, el moho de las paredes, las telas de araña.

Tampoco allí había encontrado mi creación, ni la encontraría nunca fuera de mí. Entonces no sabía expresarme, pero lo sentía en todo mi cuerpo, arañándome las vísceras, como un viejo gato histérico.

Todo lo que es, es en nosotros, como creí una vez que todas las cosas eran en Dios.

LAURA DEVETACH

NOTAS

EL CINE SUECO DE HOY

Desde la lejana y apacible Suecia llegó hasta nosotros, rompiendo la gruesa "cortina de monopolio" una serie de expresiones cinematográficas que conmovieron nuestro medio. Eitchelbaum, Horovitz, Roland, C. Agosti, Cohn y muchos otros críticos cinematográficos reconocidos, han "navegado por los lagos" del cine sueco.

Para la mejor ubicación de esta cinematografía es indispensable presentar algunos antecedentes de la misma. Historiaremos que desde 1909, cuando se fundó una de las más importantes productoras de la época, —la Svenka—, y pasaron por ella varios grandes artistas, entre ellos Sjöstrom y Stiller, se ha producido una larga serie de películas de diversas cualidades, en las cuales se notaba evidentemente la influencia del entonces extraordinario cine Danés, el que, para mayor información del lector, estaba considerado por los grandes directores del cine yanqui, como los maestros del cine. Sin embargo, los dos artistas mencionados, a poco tiempo, hacen del cine sueco un gran arte nacional. Sus películas se llenan de poesía y sinceridad. Predominan en ellas los bellos paisajes de la hermosa Suecia y los medios de la naturaleza son utilizados, por primera vez, como elementos principales en los films. En esa época (1917) V. Sjöstrom produjo "Los Proscriptos" considerada por el crítico y teórico Luis Delluc, uno de los más importantes de todos los tiempos, como el film más bello del mundo. Estas joyas se conservan hasta hoy en las cinematecas más importantes como muestras de una época importante del desarrollo del arte cinematográfico.

Y así, en esta escuela, en este ambiente se fue creando una industria cinematográfica muy distinta a las que paralelamente se desarrollaban en otros países, especialmente en los Estados Unidos, Francia y Alemania. Los estudios Suecos son pequeños y los recursos que se utilizan son de tipo artesanal, recurriéndose en cambio a un lenguaje cinematográfico, que en algunos casos no tiene nada que envidiar a ninguna de las producciones de los clásicos del cine, como R. Clair, Eisenstein, Renoir, Dreyer, Epstein, Poudovkin, etc. Eso nos hace notar, una vez más, que en ese país se han conservado y enriquecido las mejores tradiciones y expresiones del lenguaje cinematográfico y del cine como arte.

Pero, conjuntamente con estas inmejorables expresiones técnicas del cine sueco nos trae una vez más un problema fundamental. Es el de que si es o no obra de arte una manifestación parcial del que la gestiona. El caso del pintor no figurativo, del escritor superrealista, del escultor abstracto, y por fin del que hace exhibición de grandes recursos técnicos cinematográficos y se aparta de la vida, que sus imágenes nada tienen que ver con ella, y que para peor la desfigura, o, más concreto, busca sus elementos más negativos para filosofar y divagar sobre los mismos. Y eso es lo que pasa con el cine sueco de hoy, o por lo menos con los films que más lo representan. Queremos hacer en síntesis, un comentario sobre los artistas más importantes de esa cinematografía, que han llegado hasta nosotros. Comenzaremos con *Igman Bergman*, cuyas películas se han visto con mayor frecuencia y es el más importante. En nuestra ciudad se han proyectado de este autor "El Puerto" (1948), "La Sed" (1949), "Juventud Divino Tesoro" (1950), "Un Verano con Mónica" (1952), "Secreto de Mujeres" (1952) y "Noches de Circo" (1953). Todas estas películas han sido objeto de profundos análisis y de debates, donde especialistas han "cavado" profundamente y "han hilado finito", y en muchos de los casos han descubierto cosas e ideas que seguramente ni siquiera el autor de las obras las tuvo.

—En todas sus obras este realizador utiliza una técnica impecable, un lenguaje depurado, que se puede incluir en cualquier antología de la técnica cinematográfica. Pero, a servicio de qué?, de quién?

—Todos los personajes de Bergman, especialmente las mujeres son seres neuróticos, extraviados. Los pobres, borrachos y libertinos; los ricos degenerados e insatisfechos. Los hombres parecen vivir en un terrible abismo, en un callejón sin salida, donde debemos seguir viviendo resignándonos. La vida es sucia, los seres incorregibles. Todo un infierno... un calvario que aceptamos y en contra del cual no levantamos un sólo dedo para mejorarla. En las películas de Bergman la sociedad no existe. No hay obreros, no hay explotados. No hay patrones, no hay explotadores. Tampoco hay hambre. (La muestra en toda su crueldad accidentalmente en una de sus películas "La Sed"). El hambre de Bergman es algo que solamente aparece en las parejas de jóvenes que se escapan, se evaden de la vida y de las responsabilidades y tienen hambre porque se les acaban las meriendas que llevaban, (Mónica). La sociedad matrimonial, una serie infinita de insatisfacciones de todo tipo (Secreto de Mujeres), el amor puro, sí, pero solamen-

te temporario (Juventud Divino Tesoro, Mónica, etc.). Las mujeres perdidas en el medio en casi todas las películas. Eso como temática. El fatalismo predestinado es el clima. Buhos, gotas que caen en ritmo, gatos, payasos, rayos solares, etc. etc., están en sus películas con el objeto de simbolizar un destino, un final desaventurado, una desgracia. Usa una fotografía audaz; explota con extraordinario talento y con sensibilidad las bellezas de la naturaleza. Tampoco deja de ser "insistente" en fotografiar mujeres desnudas y otras escenas, que implican el calificativo de "prohibidas para menores de 40 años" antes de ser censuradas por nuestras episcopales, puritanas y antidemocráticas comisiones a tal fin designadas. Pero eso es lo de menos ya que como lo decíamos, pone delicadeza en sus trabajos y sabe darle poesía a estas escenas. Finalmente debemos destacar que en este director, de neta concepción existencialista, se observa una continuidad en toda su obra. Mónica, prepara Secreto de Mujeres; Juventud Divino Tesoro prepara sus sucesoras y Noche de Circo es su obra cumbre, y así adelante. Podríamos decir. Nublado, Oscuro, Negro, etc. etc., una temática sin variaciones, tanto, que en varias de sus películas utiliza la misma escenografía.

De Alf. Sjöberg hemos visto poco; Barrabás, no así la Señorita Julia. Es un verdadero artista de las imágenes. Sin embargo no realizó la gran película que sus posibilidades y conocimientos le permiten.

Un gran documentalista es Sucksdorf, cuyas películas casi no llegan, pero sí los extraordinarios comentarios de todo el mundo.

Arne Mattson, presentó en nuestro medio dos películas: "Un Verano de Felicidad" y "Por los ardientes amores de la Juventud", cuya técnica es correcta, pero su temática, folletinesca e intrascendente. Sin embargo y a pesar que la segunda de ellas es menos pesimista, en la primera se nota una influencia neta del espíritu pesimista y del final que destruye todo. Estuvo en nuestro país dirigiendo. Veremos que tal será una argentina en "desnudos" a la sueca. En conclusión: Nosotros opinamos que los artistas que están provistos de una sensibilidad mayor y distinta a los demás hombres en general; deben cumplir con su paso por nuestra sociedad. Creemos que existen angustiados, pero que no lo somos todos. Que hay ladrones pero que tampoco todos los somos. Que vivimos malas épocas, pero que no todas las serán. Que el mundo está en crisis y que nosotros la venceremos. Todo eso se puede ver a través del azul, rojo, amarillo o verde. Con símbolos o sin ellos. Con sanos y enfermos. Con mujeres decentes y corrompidas. No hay

necesidad de buscar los personajes positivos. Pero sí buscamos la vida. En ésta (en la vida) tenemos problemas interiores. La psiquis existe pero no en función de nosotros solos, aislados de la sociedad. Los complejos son consecuencia de choques externos e internos, y no solamente internos. Y eso, no se ve en las películas suecas de hoy, que se presentaron hasta ahora en nuestra ciudad y creo que en la Argentina. Nos preguntamos: ¿qué clase de artistas son estos?

Nos contestamos: "Seguramente allí debe haber gente que se preocupa por la vida, pero que ni llegan aquí, ni sabemos de ellos.

ALEJANDRO BENI OROSZ

REPORTAJE A ARAM KHACHATURIAN

Entrevistamos al Maestro Aram Khachaturian en su camarín del teatro R. Indarte, luego de un ensayo.

Nuestra primer pregunta se refiere a algo que lo preocupa vivamente: ¿Qué es el realismo en música?

—El realismo es algo muy importante. Es una verdadera categoría filosófica. Es una concepción tan rica como la vida misma, como las múltiples facetas de la existencia. Artista realista es aquel que en su obra refleja la autenticidad de la vida y con ella hace un puente entre su espíritu y el pueblo que recibe la obra.

—¿Qué diferencia existe para el oyente entre la música formal y la realista?

—Cuando la música es buena, el oyente comprende que está escuchando algo de calidad, cualquiera sean los principios en que se base el autor. Cuando se trata de música realista el compositor habrá sabido transmitir a través de ella, las aspiraciones, los anhelos, las vivencias del pueblo. Y cuando digo pueblo, no digo el reducido círculo de amistades y parientes de que se suelen rodear algunos autores. Me refiero a amplios auditorios. Tampoco generalizo. El auditorio a quien se dirige el músico es de gente que amen el arte. Que lo comprendan. Y para esto no basta tener cultura, hay que "sentir" la música.

—¿Cree Ud. que puede expresarse con música las ideas, con tanta facilidad como en otras expresiones artísticas?

—Sí, sí se puede. Todo depende de una feliz armonización de los elementos formales de que dispone el compositor. Ciertamente es, que en el manejo de estos elementos, se puede engañar al oyente más que con cualquier otro arte.

—¿Qué opinión tiene de nuestro folklore y del tango?

—Estoy muy entusiasmado con el folklore argentino.

Es una música riquísima. Se encuentran atesoradas en ellas infinidad de motivos sinfónicos que aún no han visto la luz. En cuanto al tango, también tengo un alto concepto de su riqueza temática. Claro que hay tangos deformados. Música que podríamos llamar "de restaurant". Los auténticos, son verdaderos poemas sinfónicos. Los otros, son comunes a un tipo de música que existe en todos los países y que dista de ser arte. Máximo Gorki solía definir esas expresiones como "música para los gordos".

—¿Qué opina de la música norteamericana?

—En Norteamérica hay excelentes compositores y magníficas orquestas sinfónicas.

¿Y el jazz?

—Me gusta, aunque no lo considero seriamente como música. Sí es un buen ritmo, con magníficas instrumentaciones. Las orquestas de jazz son de gran envergadura, y en verdad me gustaría mucho componer algo para que ellas la ejecuten.

¿Qué puede decirnos del Rock?

—No lo considero arte musical. He adquirido aquí algunos discos, que los utilizaré junto con mi hijo de 16 años, para rebajar de peso haciendo gimnasia.

HECTOR N. SCHMUELER

RANDRA

...es una publicación de los alumnos de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de
de la Universidad de Córdoba, des-
tinada a todos. ...vivirá en la
medida que los alumnos le
presten el vital alimento
de su colaboración
y estímulo.
...tendrá la al-
tura que deter-
mine el nivel
del espíritu de
sus colaborado-
res. Será espejo
y medida de
cada hora.
...mostrará lo
que somos y lo
que aspiramos ser.