de "tough guys" o de banqueros. Se la consigne a base de puños y pistola o a base de chequera. La montaña no va hacia Mahoma, y el camino hacia la montaña está empedrado de balas o dinero, de balas y dinero, y sobre todo de dinero.

Y el público lo siente. Por irreflexivo que sea, a fuerza de repetición temática su inconsciente percibe la diferencia. Sólo le han dejado la morralla: las chicas monas. La seda, el mink y el nylon ya no le pertenecen. El gran sexualismo de recámara acolchada —sueño inconcluso de adolescencia— ya no es para él. La Super-hembra no está fabricada para lo humano, sino para lo inhumano. A lo humano le queda el breakfast y la vida a plazos.

De aquí proviene muy posiblemente uno de los factores importantes en el desarrollo de la criminalidad. El gran erotismo es un motor muy fuerte para la acción en la adolescencia; y en la adolescencia que persiste en una humanidad mal madurada. Y si el camino es tener... hay que tener. El dólar fácil pasa sobre toda moral. Hay que ser super-hombre, luego inhumano, so pena de no poseer nunca la super-hembra que día a día hacen parpadear los proyectores ante millones de ojos, el sábado en la noche, en Technicolor y Cinemascope.

Tay vez se haya dicho por ejemplo "Marilyn Monroe se ha casado con un jugador de beisbol y todo el mundo sabe por la prensa en los Estados Unidos que su máxima ambición es ser "una buena madre de familia". ¿Y qué? prescindiendo del hecho de que su marido era millonario y ha sido uno de los grandes ídolos del deporte yanqui, la Marilyn Monroe que cuenta en el mito es la otra. Y lo importante es que todos quisieran ser padres de esa familia engendrada en la entraña mitológica de la superhembra que representa.

De aquí también la misoginia. El gran erotismo es lo más caro. Si no se puede adquirir se abofetea. Y si se puede adquirir se desarrolla la compensación de la anterior inferioridad posesiva buscando a reducirlo a objeto de posesión absoluta, de uso. Si siempre se ha podido adquirir, el desprecio es expresión de la posición superior que tiene el poseedor frente a los demás mortales.

La bofetada de Gilda es así el principio de una nueva relación que ha proseguido su camino. Pero es a la vez una venganza trasferida a la super-hembra fuera de la ley y que va dirigida contra la inmensa protección policíaca otorgada a la hembra menor, rapaz y ávida de pescar marido o divorcio que signifiquen seguridad económica, principal seguridad en un mundo altamente comercializado.

¿Y la super-hembra? Busca a elevar el precio: "Cómo pescar un millonario"... o cómo ser poseída por sobre varias pruebas de machismo que justifiquen la otra propiedad del super-hombre... los riñones. Y con riñones siempre se puede hacer dinero en última instancia, en la jungla de asfalto.

¿Y la hembra menor, es decir el noventa por ciento de las mujeres norteamericanas restantes? Claro está que han aprendido la lección. La chica mona ha comenzado a subastarse. No es tonta y sabe que en esa lucha por la vida no puede aspirar a la posición de la super-hembra. Pero calcula y establece presupuestos.

Maggie Mac Námara es esta nueva expresión de rebote del mito de la super-hembra. "La luna es azul" es expresión de pública subasta: las que tienen virginidad o cualidades de futura matrona pueden conseguir un mundo con ciertas seguridades: renta, mobiliario, posición económica tranquila. Claro está que hay que anunciarse. La virginidad y el pudor son artículos comerciales para las no super-dotadas, y como el detergente o la pasta dentífrica hay que hacerles publicidad.

Si este carácter se desarrolla, asistiremos aún, dentro del cine norteamericano, a un mayor desarrollo de la misoginia, que además de la que se dirige contra la super-hembra está encontrando una expresión velada pero bastante virulenta en lo que se refiere a los caracteres cinematográficos secundarios. Obsérvense si no las esposas de los segundos actores o lo que de ellas se dice.

En ese mundo de transacciones queda sin embargo una esperanza: en el curso de 1954 la actriz más taquillera en los Estados Unidos ha sido Audrey Hepburn. Contra la virgen rapaz y la superhembra deshumanizada ¿acaso sobrevivirá en Hollywood el mito de la *Mujer*?

LETRA Y ESPIRITU

FIDELIDAD DE ITALIA

Por Tomás SEGOVIA

DESDE hace algunos años, los lectores de lengua española han empezado a conocer, a través de traducciones argentinas principalmente, a una serie de novelistas italianos cuyo número y calidad es una verdadera revelación. Estos novelistas nos traen el testimonio de un resurgimiento verdaderamente asombroso en un país tan maltrecho como Italia. Es cosa de preguntarse qué teoría van a inventar ahora los que creen en una dependencia directa y absoluta del espíritu con respecto a la política o incluso la economía. Y no es que los italianos hayan hecho tabla rasa de la realidad, se hayan escastillado en esteticismos y hayan producido un arte preciosista contra viento y marea, contra el viento y marea de la realidad. Al contrario, estos escritores de la post-guerra no se han salvado de los desastres de nuestro tiempo a través de una infidelidad, sino precisamente encontrando una fidelidad tal vez más profunda.

Lo primero que llama aquí la atención es una cuestión de vitalidad. Francia, por ejemplo, a pesar de no haber quedado tan destrozada, nos ha ofrecido muchas menos renovaciones en el terreno de la creación. Sartre, como novelista, es una figura secundaria, y el mismo Camus es un caso un poco aislado, un gran ejemplo humano, y también sin duda un gran escritor; pero que, tal vez a causa de su mismo aislamiento y de las responsabilidades que esto le imponía, ha avanzado cautamente en el terreno del arte, se ha prohibido cierta despreocupación creadora, y ha visto frenado

Manzù: Il piccolo David

por unos escrúpulos seguramente muy franceses ese impulso suscitador de entusiasmo y emulación que tienen otros artistas de fuerza menor que la suya. La gran lección de Camus ha sido la honradez, y esta lección es en nuestros días de un valor inapreciable. Pero la gran lección de los novelistas italianos es la de la sobrevivencia de lo vivo; es una lección de esperanza, y por lo tanto de fidelidad; porque la esperanza, entre otras cosas, es una forma de la fidelidad. Si Camus nos ha enseñado que *debemos* ser fieles a ciertas cosas que hoy nos aparecen terriblemente amenazadas, estos novelistas que surgen, llenos de vida, entre la ceniza y las ruinas, nos han enseñado que esta fidelidad es *posible*.

Es tentadora la idea de que el genio de Italia es el genio de los renacimientos. Y, precisamente, qué fidelidad tan honda y segura tiene que ser la de un pueblo que, cuando los demás se sienten extraviados y alejados de los núcleos vitales, encuentra lozana en su fondo una semilla viva y perenne que ofrecer.

Italia nos había dado ya una prueba de esa vitalidad inextinguible con su cine de postguerra. Es cierto que muchos reniegan hoy del llamado neorrealismo, y sin duda la causa de esta repulsa está en alguna medida en lo antipático de los términos de "neo" y de "realismo"; pero no deberíamos olvidar que en una época todos habíamos perdido casi completamente nuestras esperanzas en el cine, y que Italia fué entonces la única que supo volver a llenar de vida un arte que parecía condenado a la más estúpida vaciedad. Desde que empezaron a llegar estas primeras películas neorrealistas, se sentía ya que aquel resurgimiento tenía que estar evidentemente respaldado por una fuerza más general. Algo se sabía de la existencia en Italia de una poesía moderna de calidad, si bien los textos mismos eran y siguen siendo bastante desconocidos; también el arte había trascendido más, aunque nombres como los del escultor Manzù o el pintor

Tosi no sonaban entre nosotros; y después empezaron a llegar las traducciones de novelas, y a fines de 1953, un voluminoso número del *Sur* dedicado a las letras italianas.

La novela italiana de la post-guerra ofrece un panorama de insospechado vigor y riqueza. En él encontramos, por lo menos, dos novelistas de primer orden: Cesare Pavese y Guido Piovene. Y una variedad de temperamentos, de métodos, de temas, cuya amplitud puede ser sugerida con sólo mencionar nombres como Corrado Alvaro, Carlo Levi, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Elio Vittorini, por ejemplo.

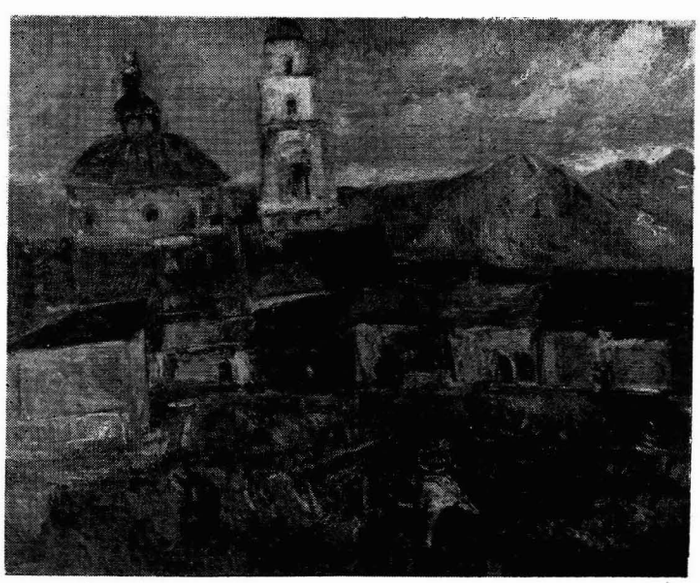
Es muy difícil intentar desentrañar líneas generales en un panorama tan abigarrado, y otros artículos de esta serie se ocuparán de comentar algunas figuras aisladas; pero tal vez sea interesante, aun a riesgo de caer en apreciaciones personales, sugerir algo acerca del sentido de este fenómeno en su conjunto. Fidelidad, renacimiento, esperanza, como ya queda apuntado, son, a mi ver, las palabras que más espontáneamente evocan el espectáculo de este panorama. Estas tres palabras me parecen estrechamente ligadas, me parecen como tres incisiones hacia un mismo centro, un centro para el que no encuentro una definición mejor que la vida, lo vivo. Ya en el Renacimiento clásico, según creo, esto está claro. Es sabido que el Renacimiento no es un descubrimiento de los antiguos, sino de lo vivo de los antiguos. La Edad Media conocía a los antiguos, cuyas obras nos legó en manuscritos; pero en la Edad Media los antiguos estaban muertos; la vida estaba en otra parte. Y entonces Italia volvió a encontrar y a hacer germinar la semilla viva de lo antiguo, que allí sin duda no había muerto del todo, como lo muestra su misma fecundidad. Por eso es re-nacimiento; la Edad Media es simplemente nacimiento — en lo cual tal vez haya más grandeza.

Y es esta misma Italia, otra vez invadida, dominada y despedazada como en tiempos de Felipe II, la que nos ofrece ahora otro ejemplo de fidelidad a la vida. ¿No es lícito pensar que tenía que ser este pueblo meridional, mediterráneo (como le gusta decir a Camus); este pueblo alegre, vital, poco racionalista y que algunos juzgan superficial el que se mantuviera fiel a las cosas originarias cuando esta fidelidad era casi una extravagancia? Los totalitarismos de nuestro siglo son sin duda la última y feroz consecuencia de un racionalismo rígido, autoritario y abstracto. Pero Mussolini, contrariamente a Hitler, no gobernaba sobre un pueblo sistemático, "profundo", lógico, sino sobre un pueblo más fiel a la vida que a las ideologías, a lo concreto que a lo abstracto, a las situaciones que a los propósitos.

Alberto Moravia y Palma Bucarelli

Todo un siglo de historia parece haber escogido la fidelidad a unos principios sistemáticos antes que a la asistemática realidad, y cuando todos se sentían en el deber de ser infieles a la vida en nombre del Nuevo Orden o de cualquier otro orden impositivo, toda una generación era fiel en la sombra, y esperaba su momento para mostrarnos que por debajo de las leyes están los hombres vivos, por debajo de la historia la naturaleza viva, por debajo de los racionalismos la realidad viva. Y que ningún sistema abstracto, aunque esté respaldado por la más poderosa policía, puede pretender absorber toda nuestra capacidad de fidelidad.

LIBROS



EL "PEDRO PARAMO" DE JUAN RULFO

Por Alí CHUMACERO

CASI desconocido apenas hace dos años, con la publicación de su libro inicial *El llano en llamas* (1953) Juan Rulfo atrajo poderosamente la atención de la crítica y de los lectores enterados. Su inmediato prestigio nació de unos cuantos cuentos —sencillos algunos, complicados los menos— sobresalientes por la cualidad que ha de ser imprescindible en todo cuentista: la de saber "contar". Frases llanas, provistas de un poder afín a lo terrible y vibrando al transcurrir de argumentos desagradables, siembran esas páginas de premeditadas sorpresas aptas para asombrar incautos pero firmemente estructuradas con la tranquila desesperación de un ávido cálculo literario. Hechos insólitos, recogidos en monótonas maneras monologales, se incorporan a la literatura joven de México por medio de esa manía evocadora de Juan Rulfo. Su libro contiene el balance de varios años de aprendizaje y, con no pocas muestras, se sitúa entre los mejor logrados de nuestras últimas generaciones.

Pero no sólo los temas y la forma de relatarlos hicieron que *El llano en llamas* arrastrara tan repentinamente la curiosidad, a menudo inclinada a preferir lo trágico, de los pocos que se interesan por la literatura mexicana. Había ahí otro diestro ingrediente de igual importancia, que entre nosotros ha sido pretexto, sobre todo desde que apareció la novela de la Revolución, para armar "pastiches" cuyo dudoso valor literario desciende en ocasiones por la cuesta baja de lo folklórico Me refiero al uso del lenguaje popular con intenciones artísticas. Rulfo, apartándose de esa semitradición, adivina el alcance de las palabras en boca del campesino y, además de explotar en su provecho la tradicional riqueza del habla circunscrita a labios torpes aunque no carentes de malicia, sabe adaptar a su régimen expresivo los giros y las significaciones de tales fórmulas maduradas por el tiempo y atávicamente vivas en el trato diario de la gente. El buen uso, cuando no el abuso, de esas frases lo lleva a elevar a dignidad artística lo corriente, aquello que en el recodo de un camino se deja oír sin más propósitos que señalar una cosa por su nombre o recordar un hecho pasajero. Como muy pocos de los escritores que han desmedido su entusiasmo por redimir el habla popular, Juan Rulfo capta con probidad e inteligencia los matices favorables a la creación de su obra.

Tal parece, pues, que el cuento es el campo idóneo en que se ejercita la pluma de Juan Rulfo. La novela es otra