

La Novela Hispanoamericana

Por CARLOS REAL DE AZUA

A fines del mes de octubre pasado, y en uno de los salones de la Facultad de Derecho de Buenos Aires se llevó a cabo un coloquio sobre la novela hispanoamericana. Formaba parte, entre otros muchos, de los actos organizados para el Tercer Festival del Libro Americano, auspiciado por la O.E.A. con la colaboración de la Universidad argentina. Invitados por el Comité organizador de la muestra, en el que actuó ese fervoroso amigo del Uruguay que es Javier Fernández, Angel Rama y yo fuimos a Buenos Aires a participar en la reunión: allá nos encontramos con que el rol de los intervinientes era hispanoamericano y presentaba nombres que sólo en una gran capital: la porteña, Nueva York, Río, parece posible reunir. Desarrollado entre una proliferación de reuniones (se nos dijo) de desigual nivel, el coloquio contó con un público muy numeroso, devoto y (me atrevería a decir) de resistencia ejemplar. No sé que en el hervor cultural de Buenos Aires, en su inabarcable dispersión, la reunión haya tenido ecos escritos. Por los asistentes, por el tema mismo (más que por el estilo del debate o sus conclusiones concretas) creo que merece, por lo menos, el rastro de una crónica, la tentativa de un replanteo.

★ Un coloquio porteño

PRESIDIDO por José Luis Romero, que se limitó cordialmente a abrir el acto y dar luego la palabra, el debate se desarrolló linealmente tras el largo escritorio de una cátedra, en una especie de solución anfibia entre la "mesa redonda" y una peculiar conferencia-corral. La hilera ofrecía, como dije, y con la cuota inevitable del azar y las deserciones, un cuadro bastante coherente de varios tipos creadores, de varias categorías de escritores. Miguel Angel Asturias. Ciro Alegria y Augusto Roa Bastos representaron, en altas pautas de nivel y en diversidad de naciones, lo que suele entenderse, en general con justeza, el grupo más característico de la novela hispanoamericana: embanderada, populista, rural, agonista y, a menudo, agónica. Bernardo Verbitsky llevaba la voz de los narradores del medio ciudadano porteño, entre los que constituye uno de los ejemplos más fieles, logrados y pertinaces. Ernesto Sábato y Angel Rama, críticos y ensayistas, son también narradores de corta obra éditada (aunque Rama tiene también un resto importante); ambos también derivan de su propia circunstancia, que es urbana, comprometida, intelectual. Julio Caillet-Bois y yo, en fin, no llevábamos —a lo que sé del primero— más que nuestra investidura de profesores y ocasionales críticos y nuestra, casi segura, condición de lectores de los escritores compañeros y de los muchos que, con su presencia, éstos asumían.

No es probable que lo dicho en el debate merezca quedar marcado con piedra blanca en la foja de ninguno de los que participaron en él. La engañosa apariencia dialogal que solo recubre, en puridad, una sucesión de monólogos, el reiterado recomenzar de una misma cuestión, la falta de un claro punto de partida y de un precisado propósito, deslindados y asentidos, son características de todas estas controversias que llevan a la desesperación a los que creen en la vigencia de la lógica y al escepticismo a los que confían en la capacidad de los hombres para entenderse. Entre gente notoria y que tiene una historia previa de relación humana tampoco suelen faltar muy latentes antagonismos: cualquier expresión, cualquier alusión les hace renacer y algunos parlamentos llevan una nominada carga de agresividad que puede dejar perpejo a quienes no estén en autos —y son casi todos— de tantos olvidables resquemores. La intervención de los más difundidos creadores, Asturias y Alegria, sobre todo —mostró también un trazo que no necesita prueba pero que

allí la ofreció y en forma sobreabundante. Sabido es que los más orgánicos y poderosos escritores no tienen por qué ser, y no lo son casi nunca, los más articulados expositores sobre el propio género en que trabajan, sobre la forma artística que han enriquecido y no sería exagerado afirmar que la deliberación a que me estoy refiriendo se convirtió, en algún momento, en un intercambio entre gentes que habían escrito novelas y gentes que tenían ideas sobre ellas. Para Asturias, por ejemplo, la novela hispanoamericana es un caudaloso y, al parecer, omnívoro proceso, que arranca desde los tiempos del Popol Vuh, arrastra a su paso historiadores y poetas, puede anexar a los cronistas de Indias y no es extraño, lo que ya resulta superlativo, a las elaboradas estancias, semibarrocas, semi-"ilustradas", del Andrés Bello de la "Silva a la Agricultura en la Zona Tórrida".

Dejando al margen estas improbabilidades y aunque el debate registró eso que se suele llamar "un estado de conciencia", faltó en él, como falta en casi todos sus congéneres, esa voluntad indispensable, ese propósito humilde de buscar una verdad —o más modestamente: una conclusión— a través de una convergencia de puntos de vista, de un intercambio, de una imbricación de las perspectivas parciales en las que inicialmente se está afinado pero a las que se será capaz de modificar y hasta de renunciar si los argumentos, si las razones de los otros que las objetan son mejores que las nuestras que las defienden. En suma: sin una mínima humildad, sin un previo designio de colaborar hacia una conclusión común no hay con-vivio posible, si es que la convivencia es autolimitación, objetividad, tolerancia. En los debates de escritores es calculable que se sabrá argumentar mejor que en los de otras profesiones, pero es previsible también que no faltará quien vaya a entonar su preparada aria de solista, la suelta, en el momento que le parezca oportuno y se encierre después en un silencio entre displicente y enfurruñado.

Como no quiero dejar esto en alusión, sólo transparente para los que estuvieron en el acto, como me gusta llamar a las gentes por sus nombres, no puedo dejar de señalar la actitud de Ernesto Sábato. Autor de muchos ensayos y de una narración de éxito, más brillante que durable. Sábato, cuya inteligencia vistosa, rápida, eficaz (si no profunda) nadie podría discutir, sólo en pocas ocasiones habló, aunque lo hizo largamente, ante el fervor de un grupo muy delimitable del público. No dijo nada desacertado, y que lo que expresó responde a con-



Gallegos

vicciones muy arraigadas en él lo corroboraría la circunstancia de ser la abreviatura, más o menos ocasional, de páginas que le hemos leído y de conferencias que le hemos escuchado. Por enésima vez, es probable, con una indignación fría, automática, recurrente, se enfureció Sábato con Carlos Ibarguren que, según él, habría afirmado que el tango no era argentino; por enésima vez, es probable, omitió precisar lo que había dicho en realidad Ibarguren. Antes de que el presente virtuosismo musicológico lo complicara, la hipótesis dominante era la de que el tango había nacido en el arrabal porteño; Ibarguren lo recordó alguna vez para sostener que, en estas condiciones, el tango no podía ser considerado expresión cabal de lo argentino, (de "lo argentino" entendido como un todo). Esto no implica negar que no sea una de las versiones de cierta veta de lo argentino pero el error de Sábato no resulta casual puesto que le sirve de anécdota pintoresca para su ataque virulento contra los que afirmarían que la ciudad, lo urbano no sería "argentino", ni por extensión, (como importaba en el momento); "americano", ni lo uno ni lo otro la novelística que ella suscitara. No dudo que haya quien sostenga el despropósito; (que lo haya sostenido, más bien), pero hoy hay que resucitar laboriosamente este monigote dialéc-

tico para darse después el gusto feroz de destruirlo. En todo el resto, las ideas de Sábato, paráfrasis de las muy conocidas de Sartre en *Qu'est-ce que la littérature* eran razonables; tuvieron, sin embargo, el gran inconveniente de desnivelar, operísticamente, una discusión igualitaria, de desviarla a refutaciones de lo que nadie había sostenido, de centrarla en agrios sobreentendidos que a nada útil llevaban.

★ Los varios modos de existencia

EL debate no tenía itinerario fijo (alguno preparado se desechó) pero, y por acuerdo previo, fue enderezado desde el principio hacia dos preguntas muy abarcadoras. ¿Existe una novela hispanoamericana? era la primera. ¿Hay una originalidad de la novela hispanoamericana?, fue la segunda.

La interrogación inicial puede aparecer pecando de obvia, de retórica; bien mirada no lo es tanto, bien mirada tiene contestación en más de un plano. Pues lo cierto es que si existen, y existen indisputablemente, una cantidad de libros, de autores, de lectores capaces de configurar una "novela hispanoamericana", todavía —aunque dejemos de lado una "esencia", un ente de razón que también se llamaría de igual modo— otros modos de existir serían —serían infinitamente— más controvertibles. Si "esse est percipi", para poner un ejemplo ¿existe un número suficientemente grande de lectores, de críticos, de centros de recepción, de eco, de difusión, para los cuales la "novela hispanoamericana" sea un conjunto de percepción efectiva, de experiencia común? No me refiero a cuatro, o cinco, o diez novelas, no me refiero a esos pocos, poquíssimos hombres para los que estar al corriente de ella es una tarea esencial de sus vidas, una labor especializada que requiere buenos contactos y una diligencia especialísima. No me refiero, en suma, a los miles de lectores que pasaron por "Don Segundo Sombra", "La Vorágine" y "Doña Bárbara" (que es el primer caso) ni al querido y presente Ricardo Latcham, que cumple mejor que nadie con el segundo. Lo real es, entonces, que si hay "unidades de percepción" para un suficiente número de gentes que se llaman novela o literatura peruana, mexicana o argentina, ya no lo es tanto que, para un número de gentes considerable (Pasa a la pág. 29)

LIBROS

ULTIMOS DIAS !!

APROVECHE ESTA GRAN LIQUIDACION

TOTAL POR RENOVACION DE STOCK
y también...

DISCOS DESDE \$ 1.95

GALERIA LIBERTAD
18 DE JULIO 968
ENTRE J.H. Y OBES Y RIO BRANCO

La Novela...

(Viene de la pág. 27)

—aun dispersas en América— exista otra que se llama "novela hispanoamericana". Dénse por salvadas las barreras del lenguaje, que hacen imprescindible el uso de un glosario para leer a Asturias, a Roa Bastos y a la mayor parte de los "novelistas de la tierra"; existen muchos hombres en América que pueden hablar con igual familiaridad de José María Arguedas, de H. A. Murena, de Manuel Rojas, de Juan Rulfo, de Juan Carlos Onetti? Como hacer la pregunta es ya contestársela, es indudable que dentro de este género de existencia, que es la más efectiva que un género o una literatura puedan tener, lo único verdadero es la presencia de una constelación de novelísticas nacionales, de unas novelas, de unos novelistas alojados en sus respectivas literaturas. Cuando más, puede aceptarse que, sobrenadando de ellas, habría una docena de novelas, una docena de autores "hispanoamericanos". Pero aun para esta situación, y véase hasta qué punto ella es condicionada, frágil, esos autores y esos libros dependen, y en forma decisiva, de que las grandes editoriales del norte o del sur, mexicanas, argentinas o chilenas, "Emecé", "Losada" (sobre todo) el "Fondo", "Zig Zag", "Nacimiento" los tomen o los hayan tomado en sus manos. Ellos son la novela hispanoamericana. Para el amplio resto, en un ámbito común de resonancias, de comparaciones, de jerarquización, sin un intercambio de experiencias, sin un mundo vivo, y continuo, de lectores, la novela hispanoamericana es una entidad puramente potencial, es —lo más que puede decirse— una mera posibilidad.

★ Una obsesión americana

DARA contestar por separado a la gran interrogación de la originalidad, debe suponerse que existencia y valor son independientes (lo que no todos creen). Debe aceptarse también que originalidad y valor no son sinónimos, no funcionan entre sí como



Alegría

simples tautologías. Debe creerse por fin, que la cuestión todavía tiene sentido.

Alguna vez he dicho que estas acuciantes interrogaciones sobre el existir, sobre el valor, sobre la originalidad de una cultura o de sus diversos incisos es característica del infradesarrollo intelectual, de la inseguridad, del escepticismo, de la sensación angustiosa de marginalidad, de insularidad que éste provoca.

Toda cultura normal no discute su existencia cuando se sabe expresada por una cuantía material de obras. Toda literatura normal conoce que su desenvolvimiento se erige sobre una ceñidísima red de influencias y relaciones, suponiendo así que sólo importa una primordial y decisiva originalidad: la que yace en la voz distinta, la que obra en el sello inconfundible de sus principales creadores, de sus escritores fundamentales. Sólo en casos como el hispanoamericano, en literaturas marginales en las que la imitación se ejerce desde unos pocos y deslumbrantes centros, con unos pocos y reiteradísimos modelos que se reciben desde otros centros muy numerosos, materialmente alejados, culturalmente inferiores; en que operan así las influencias visiblemente, masivamente, con todo un océano por medio para ser apreciadas; sólo en estos casos la preocupación colectiva de una originalidad puede subsistir más allá del momento fundacional en que tiene su pleno sentido. Puede sobrevivir hecha obsesión cuando ya existe una literatura contante y sonante que ha traspuesto, incluso, las propias fronteras dentro de las que se creó.

Pero el reclamo está (además) acechado de un grave peligro. Originalidad "masiva" quiere decir lo mismo que rasgos diferenciales comunes. Pero podría darse una novelística de rasgos diferenciales corporativamente muy marcados y escasa originalidad, parca diferenciación entre los que la cultivan. Una obsesiva atención a la originalidad novelesca hispanoamericana como conjunto es asunto inocente cuando permanece como tema de críticos. Pero cuando se hace exigencia de lectores que exigen, buscan y premian determinadas pautas, cuando a adquirir fuerza preceptiva se hará presión psicológica que actúe sobre los propios autores y es entonces que la originalidad grupal puede pagarse con la impersonalidad de cada uno. Una pintoresca noche de malón en la que todos los gatos son pardos y los artistas reales y los repetidores se cubren con un mismo manto. Esto, más que un riesgo es ya una realidad evidente en buena parte de esa gran narrativa social de impregnación telúrica que nuestro continente produce. A veces es sólo la referencia nacional, la alusión local, el modismo lo que permite distinguir —y Emir Rodríguez Moneg hace poco lo advertía — un peruano, un venezolano, un centroamericano. Y si bien es cierto que siempre los escritores secundarios de una li-

teratura son confundibles (sobre todo cuando sus temas son similares), en el caso hispanoamericano este peligro asciende sobre sus niveles habituales y lesiona a más de uno que merece existir: existir, plena, individualmente. Machado hablaba de la querrela de los originales y los novedosos; no es difícil que la preocupación colectiva por la "originalidad" haya soslayado, esté soslayando la más radical exigencia de una "autenticidad" profunda, desembarazada, de cada novelista, de cada obra.

★ Los tres caminos posibles

LOS varios estudios conjuntos de la novela hispanoamericana (Sánchez, Torres Ríoseco, Zum Felde, entre otros) algunos congresos literarios realizados en el Norte, han debatido ya los medios de aislar los rasgos que harían distinta de la europea y la estadounidense a la novela hispanoamericana en su conjunto. Trataron de alinear, precisarse mejor, los trazos comunes que es posible abstraer de las novelas hispanoamericanas singulares. Como consecuencia de todo esto han corrido así varios criterios: la novela hispanoamericana es novela de la tierra frente a la novela europea que es novela urbana; es novela beligerante frente a la europea que es "pura", o "estética"; es novela testimonial frente a la europea que es indirecta u objetivante; es novela realista frente a la novela europea que sería "fantástica", surrealista o imaginativa.

Las anteriores son posiblemente las cuatro líneas de clivaje más usadas y las innumerables excepciones que a un lado y otro quedaban no parecían intimidar. Aun hay más: resultaría inevitable que llegados a ellas se sienta la tentación de fraguar alguna "esencia" de la novela hispanoamericana, alguna bien dibujada entelequia. Que sea una esencia de la que participen unas o por la que queden descartadas otras no detendrá, se decía, a sus descubridores: unas novelas serán plenamente americanas; otras pasarán a una segunda clase de novelas escritas en América, de obras de autores americanos, de libros "parahispanoamericanos".

Creo, y en la ocasión que refiero intenté hacerlo, que puede elegirse otra vía y, como cada uno cree en lo suyo, pienso que sólo por ella puede llegarse a despejar el problema.

Existe un camino fácil, intachable, seguro, poco ambicioso, cortísimo. Consiste en recordar que hay una novelística universal y novelistas dentro de ella. ¿Qué cosa de sustancial faltaría a la mayor edad de la novela hispanoamericana si llegáramos a establecer que dentro de esa novela universal suenan dentro de ella con timbre distinguible, inconfundible unas voces americanas? Digase una voz Manuel Rojas, una voz Lina Co Rego, una voz Uslar Pietri, una voz Carlos Martínez Moreno.

Pero también puede seguirse otro trámite más ambicioso, más metódico, menos simple. Consiste en analizar si la "distintividad" de la novela hispanoamericana no se dará por la acentuación intensiva, cuantitativa, de al-

gunos de los ingredientes de la novela, de cualquier novela, dentro de un continuo —que nunca se rompe en soluciones de continuidad—, con el cual, junto de la novelística universal. No se trata de establecer algún monopolio, alguna esencia aislante sino de fijar sobre qué términos carga el acento esa narrativa continental que se quiere individualizar, qué cosas es más o es menos que la europea o la norteamericana la narrativa de Hispanoamérica.

Porque existe (es indudable) una novela universal. Con un desarrollo mucho más breve que el de otros géneros (apenas dos siglos), de ejercicio mucho más libre y diversificado que los otros, posee un núcleo de características, un haz de elementos fijos que perfilan eso que la reducción y el análisis fenomenológico se empeña en aislar bajo el nombre de "esencias". Como toda obra de arte la novela es un objeto estratificada (es una de las pocas cosas seguras que ha agregado sobre ella la crítica literaria de nuestro siglo). En calidad de tal encorpa, expone, corta de una tela de realidad, de materia bruta; configura esa tela en una temática en un mundo propio de seres, ámbitos, signos; tiene un lenguaje, una manera expositiva, una técnica; porta significados intelectuales y emotivos variados; posee un "sentido", un significado total, un "mensaje" latente o expreso que apunta, alude, es alusivo a un orden analógico del suyo propio, al que de algún modo ordena, hace transparente, inteligible. Que este orden sea el del mundo, tal como el juicio promedial lo entiende es una correspondencia que se da con todos los géneros literarios pero, más que cualquier otro, nuestro tiempo ha puesto en claro que la novela, sobre sus tradicionales funciones, es un instrumento de excepcional fineza, de calibre filosófico, para indagar qué cosa es la realidad, qué son los fenómenos.

Porque la novela —que se constituye en estratos —también tiene "funciones" (y es otra pista que cabría seguir en lo que nos está importando) y se puede recordar que, (con otros géneros literarios unas, preeminentemente otras), tiene una función expresiva, una función de "acción vicaria" o de experiencia integral (en las que insisten los anglosajones) una función cognoscitiva, una función testimonial, una función de ilusión y "diversión", una función configurativa y muchas otras secundarias o sólo ocasionalmente importantes.

Estratos y funciones son conceptos que pueden emplearse. Su uso, lo confieso, me parece dificultoso y largo y creo que puede acunarse otro que sirve más docilmente el propósito diferenciador. Es el de "movilización". La movilización nos ayuda a marcar de que altura la obra aranca, qué fuerza dominante desencadena el proceso creador. Llegar a señalarlo no implica olvidar que toda novela moderna cabal carezca de esos "estratos" que se enumeraban, de esas funciones que generalmente, y pluralmente, ejerce. Y vaya a cuenta de una demostración que no es posible realizar aquí pero que se esbozará en los ejemplos, que

La obra más completa del arte teatral

HISTORIA DEL TEATRO UNIVERSAL

Profundamente ilustrado

En cuatro tomos de 550 pág. cada uno encuadernados en tela y con rotocromos —en sus colores—

Desde los orígenes hasta nuestros días, una amplia exposición informativa y analítica de autores, obras y hechos teatrales, realizada por Silvia D'AMICO crítica de renombre mundial.

Una obra imprescindible en la literatura universal por su calidad, jerarquía y concisión; no puede faltar en la biblioteca del erudito como en la del lector que quiere estar debidamente informado del movimiento teatral de todo el mundo.

Adquirla o envíe un cheque como muestra

EDITORIAL

LOSADA S. A.

COLOMBIA 1040 TEL. 87841
MONTEVIDEO

ARGENTINA COLOMBIA CHILE PERÚ

Confort y color con CARMICA

SILLAS y MESAS modernas, Estructuras en tubo sensado

Fabrica: SIMECAR

CREDITOS VENEZUELA 463 TEL. 7-97-73

VENTAS POR MAYOR Y MENOR

La Novela...

hay novelas de movilización temática, novelas de movilización expresiva, novelas de movilización técnica, novelas de movilización ideológica, novelas, por fin, de movilización significativa.

★ El tema, fuerza decisiva

CONTRA mucho de lo que sostiene el formalismo no es imposible defender que lo que acaba de llamarse movilización temática es la forma normal de ponerse en marcha la creación novelesca. Descubrir un asunto, una materia que se cree fértil, inventar, correlativamente, dentro de ese descubrimiento es tan lo habitual, tan lo dominante que aun otros casos de aparentes partidas son sólo máscaras de él. Pues, si bien se observa, el alcance del estrato temático es tan imperioso que cuando reflexionamos en esas novelas que parecen nacidas de otros móviles: ofrecer una visión o un "tempo" distinto de la realidad, romper el curso cronológico, dar vezazmente el fluir interno de la percepción, invertir la relación canónica del hombre y de las cosas (toda esa buena parte de la novelística moderna desde Dujardin hasta Robbe-Grillet); aun en esos casos, digo, se ve entonces que esas razones son el tema eficiente, e inescapable de la obra y no el mero episodio, la anécdota indiferenciada que deberá plegarse servicialmente al propósito, que será sometida al "nuevo trato".

Establecido esto, no es sin embargo imposible concluir que en toda la novela hispanoamericana la "movilización temática" parece adquirir una fuerza excepcional. Cuando Ciro Alegria escribe la novela del "ayllu" peruano, Rómulo Gallegos la de la sabana, Rivera la del infierno cauchero del Amazonas, Miguel Angel Asturias la del mundo de Estrada Cabrera y Osorio Lizarazo la de las consecuencias del asesinato de Galtán parecería que (con toda la latitud que va desde la felicidad estética de encontrar un gran asunto hasta el deber moral de revelar algo impostergable) el "tema", más que movilizarlos, los precipitase, los regimentase con una fuerza imperativa, durable, irreplicable.

Pero hay más todavía: existen novelas hispanoamericanas y se me ocurren, casi al azar, *El Cristo de espaldas*, de Caballero Calderón y *Los dueños de la tierra* de David Viñas en las que el autor llega a su tema, lo explora, lo organiza en la actitud de un oficiante que exorcisa a los demonios, en la postura del médico que abre una pústula. En muchísimas narraciones hispanoamericanas —y podrían alinearse al lado de las que cito cien más— esa actitud catártica, este gesto de objetivar un mal, de darle forma fiel, eficaz y terrible parece

predominar sobre cualquier otro móvil intrínseco o extrínseco. Con encarnizados fines de redención nacional y social o los que se entienden tales es como si se quisiera encorpar un contorno para que pueda ser destruido, erigir un blanco para la rebelión, la ira, el empeño tenaz.

La concencia, más puramente estética, de un mundo a alumbrar, inédito y rendidor, de un mundo que espera la tarea novelesca y puede desvanecerse antes de que ella lo salve suele mezclarse con la anterior actitud: no es, sin embargo identificable con ella.

Fijados estos dos matices tal vez resulte firme la provisoria conclusión de que la novela hispanoamericana siente con más fuerza que la europea la movilización temática, responde ella con más total responsabilidad, concluye un compromiso más entero con todo lo que un asunto implica.

Esta preeminencia de lo temático explana, en buena parte, la calidad de testimonio que las grandes narraciones hispanoamericanas poseen; les da, en un continente cuya realidad desborda todas las posibilidades de los estudios históricos sociológicos y antropológicos, un alto y supernumerario valor. Para destacarlo, bastaría recordar que la mayor parte de las buenas novelas americanas son documento no sólo importante sino frecuentemente único sobre fenómenos que sin ellas hubieran quedado sin registro. Esta es la verdad literal y no se destruye con decir que lo que pasa es que la técnica novelesca permite acceder a otras honduras que aquellas a las que llegan los métodos de la ciencia. Ricardo Latham se ha especializado en señalar con fino olfato este valor de muchas de las presentes novelas de estos países; Agustín Yáñez también se aplicó alguna vez a ello. Uso un ejemplo del primero: *Nueva Burguesía* para el surgimiento de una clase sindical conservadora y oficialista en el México de los últimos decenios y sólo agrego por mi particular devoción a su obra el testimonio de todo el ciclo de ascenso y decadencia del azúcar en la serie de Lins do Rego que inició *Menino do Engenho*.

Es claro, sin embargo, que la primacía de la movilización temática tiene peligros, y grandes. Tal vez sean los peligros que acosan, sustancialmente, la salud de la novela hispanoamericana. Tender a descansar en "contextos", en resonancias que se confundirán inextricablemente con la obra misma, con el "texto", es el primero. Contextos emocionales, pragmáticos, localistas; contextos que se traducirán en beligerancia decidida, en insurrección nacional o social o en satisfacción de reconocimiento, de desciframiento de intrincadas alusiones.

No es difícil demostrar que esos contextos no son, por sí, "extraestéticos", que no hay obra que se experimente en virginal soledad, que no hay



Onetti

libro que, por alejado que esté de nosotros en el tiempo y en los intereses no dependa para su recepción de un último, de un tenue sentido de la realidad, de una pauta previa de "como pasan las cosas". Pero si siempre los contextos existen y siempre enriquecen el disfrute no es menos cierto que la gran obra se impone contra ellos y sobre ellos, que los fuerza, los hace retroceder aunque no llegue a destruirlos y, tampoco es menos cierto que, recíprocamente, cuanto menos importante es la novela o es el poema más los necesita, más depende de que funcionen.

El peligro de que el luchador anti-Stroessner, el exilado guatemalteco de hoy, el beligerante antimperialista de toda Iberoamérica preclen "sobre todo" por sus contextos *Sobre la misma tierra*, *Hijo de Hombre* o *El Papa verde* no es menos real que el otro, (menos probable), de quienes se acercan a esas obras totalmente vacuos de esas pasiones americanas y pierden así buena parte del valor que esos libros —u otros semejantes— tienen para nosotros. Me refiero aquí a un lector utópico. Pero cuando la movilización temática arrastra una materia muy distinta a la europea ocurre entonces que por más auténtica, por más circundante que esta materia sea, se hace posible que el lector de otras latitudes reciba su impacto desde el ángulo desvalorizador y concesivo de "lo pintoresco". Recuerdo que un catador de extranjeros tan delicado como era André Gide calificaba así a *Green Mansions* de Hudson y aunque este libro no sea de los mejores del gran anglocriollo, el adjetivo traducida, de cualquier manera, otra escala, otro enfoque que aquel con que Gide la hubiera juzgado de ser obra temáticamente europea.

★ Urbe y campo

EN este primer y ya dilatado rubro concluyo así en la primacía y el peso de la movilización temática como rasgo distintivo entre la novela europea y la novela hispanoamericana. Creo que debe dejarse de este modo, en concepto, en abstracto, la diferencia; no prolongarla, en cambio, a ningún tema especial, a ningún asunto o materia dadas. Si es forzoso hacer esta salvedad es porque tras todo lo dicho tampoco es evitable afirmar que en el futuro ya no tendrá carta de ciudadanía en la crítica del continente (ya no será posible que la tenga) la dicotomía tan transitada de una novela de ciudad y de una novela del campo, de una narrativa terrígena y de una narrativa urbana.

Se habla de "temas" de esta índole, pero una elemental comprensión de lo literario saben que "materia" y "ámbito" —que las dos cosas pueden ser la ciudad y la tierra— no son "tema" y que las dudas que acechan la re-

levancia estética del "tema", de la materia organizada y configurada no pueden existir cuando la relevancia que se discute es la de la materia bruta y conmutable o la del simple ambiente físico-social del conflicto. (Salvo que, en este segundo elemento, la narración se centre en él y en sus efectos en cuyo caso deja de serlo y es transferible a calidad de "tema").

Hacer centrar la originalidad americana en las realidades de la tierra, el trabajo agrario, el indio radicado en su primitivo habitáculo, la naturaleza desmesurada de la cordillera, la selva o la sabana provocó en el debate que comenté la cólera reiterada de Sábato y es indudable que Hispanoamérica es "tanto" sus crecientes aglomeraciones edilicias; caóticas, violentas, ricas, vivientes como su imperioso campo remanente e inflamable. Pero no se termina el conflicto con declararlo empatado porque el asunto está muy cargado aún de equívocos. Por un lado, todavía, el "sector telúrico" tenderá a subyugar su especificidad, su calidad diferencial como sostén de originalidad temática frente al carácter cosmopolita, occidentalizado, de la vida en nuestras ciudades; el "bando urbano" sostendrá por el otro el profundo sello caracterizador de lo porteño, lo carioca o lo santiguero frente a los otros estilos ciudadanos del mundo. Pero podría afirmar también, y esto es lo que no se ha hecho, la no menos notoria universalidad de las estructuras de nuestra vida agraria, ligadas ellas como están por tantas identidades, por tantos condicionamientos a las de los otros continentes no-europeos. Cuando las formas culturales europeas parecían sinónimo de "lo universal" (como lo creyó en alguna oportunidad Zum Felde) las otras aparecían como meros localismos, meros particularismos. Hoy sabemos cómo esas formas de vida y cultura europeas eran "locales", cómo estaban condicionadas a un "status" colonial del resto del mundo y cómo, si hoy tienden a hacerse universales no es por otra cosa que por una similitud de condiciones, por una nivelación (o por un reclamo de tal) técnica, económica y espiritual. No es ingresar todavía en la logomaquia recordar que ese "status" colonial era también "universal" y aún, si bien más diluidamente, lo sigue siendo y que si sus productos culturales aparecían de vigencia más limitada era porque las intensas presiones económicas y políticas que los marcaban permitían un margen infinitamente más angosto de aparente autonomía que aquel que podía asegurarse a sus expresiones culturales el contexto social europeo, más rico, diversificado y estable.

★ Tradicionalismo técnico

QUE los novelistas más "artistas" de la narrativa hispanoamericana hayan sufrido poderosas influencias formalistas; que Roa Bastos experimente en sus primeros cuentos el poderoso impacto de Borges, Miguel Angel Asturias el de Joyce y el de Valle Inclán, Carpentier el de Faulkner y el de Sartre se acompaña más naturalmente de lo que podría parecer con este otro que es el de que la innovación técnica parezca por ahora en la novela —mucho más que en la poesía— privilegio europeo y anglo-americano.

Que casi todos los nuevos narradores hispanoamericanos se salgan de un realismo literal y empirista, que casi todos eviten la narración lineal es evidente; que alguno necesite ir más allá de los procedimientos elaborados por la novela europea, que aspire a inventar otros distintos lo es mucho menos. Que Carpentier en "El Acoso", que Onetti en casi toda su obra, que Asturias en "El Señor Presidente" que Marechal en "Adán Buenosayres" quiebren caprichosamente el tiempo, descompongan la realidad en una pluralidad injerarquizable de versiones, utilicen el discurso interior, jueguen con la creación verbal o quieran aplicar "tempo" y magnificación épica al prosaísmo de nuestro tiempo formará un rol no más importante que el que puede presentar cualquier novelística europea particular. Diríase que es con una fluida cautela, con una ex-

JOSE TUNEU & Cía.

Dr. MARTIN C. MARTINEZ 1636 Teléfono: 4 40 00

Corchos — Tapas Coronas

A MEJOR CALIDAD

SEA GENIAL!

TOME

GENIOL

La Novela...

tremada prudencia funcional con que la obra de nuestros mejores creadores maneja y se incorpora tales procedimientos. En *Hijo de ladrón*, por ejemplo, Manuel Rojas conduce con cordura clásica los cortes del tiempo y no es imposible filiar tal parsimonia en cierta actitud reiterada con que la literatura hispanoamericana, desde el mismo Barroco, ha diluido los elementos más disonantes de cada estilo, de cada escuela, de cada moda.

Pero esto no es el simple resultado de la carencia de una ambición. Por novedosos que sus métodos sean, la novela hispanoamericana parece contentarse, en último término, con lo que es la realidad en su imagen tradicional. Esa realidad, en suma, se le presenta lo suficientemente rica e inexplorada como para alimentar cualquier ambición narrativa y esto se hace más claro si se atiende a que la exploración técnica de la novela europea o anglo-americana no es de ninguna manera un virtuosismo sino una tentativa por calar en estratos no alumbrados del Ser, en formas más ceñidas a la percepción primigenia, en cuadros más fieles de vivencia. La mueve una ambición filosófica, a fin de cuentas, que traduce una insatisfacción definitiva frente a los réditos posibles de esa "realidad ingenua" que la narrativa hispanoamericana todavía está lejos de agotar, todavía está lejos de pensarla con displicencia.

★ La novela expresión e ideología

TRAS la movilización temática y técnica se recordaba una "movilización expresiva". Son los casos, a menudo valiosos, en que una anécdota breve y esquemática, servida por medios narrativos ricos pero no torturados dan intensamente, en significados, lenguaje y mundo, el tono, el sonido de una personalidad. No quiere esto decir, ni lo necesita, que la obra sea autobiografía o testimonio, (aunque pueda serlo) y, para poner un ejemplo cercano, creo que los cuentos de Francisco Espindola son un paradigma de este impulso; que aún, para seguir con casos uruguayos, las narraciones de Onetti y las de Hernández también lo son.

Mucho llevaría a barruntar que esta movilización expresiva es una de las que más directamente acceden a la calidad literaria y que, aunque conocer la obra no sea tan puramente como quería Du Bos conocer "el alma" que la creó, la dirección que esta posibilidad lleva arrastra una experiencia más cabal del arte que otras que se han revisado.

Se recorren, con todo, los roles de la buena narrativa continental y salvo —es posible— el caso de Manuel Rojas, no es fácil encontrar ejemplos menos controvertibles que los ya muy discutibles que mencionábase. Y es probable, así, que como la movilización técnica (aunque no tanto como ella) no sea tampoco el de la movilización expresiva un término sobre el que pueda cargarse el acento para la tarea de caracterizar la narrativa continental.

También puede hablarse de movilización ideológica en cualquier novelística universal, en la americana. Se escribe mucho para cohesionar una doctrina, para demostrar una tesis sobre la realidad social, una idea encarnada en actantes criaturas que se instrumentalizan, en conflictos cuya solución se predetermina. La movilización expresiva pasa en este caso a segundo plano; la movilización técnica queda reducida a buscar la producción del impacto más simple y convincente y el mismo tema puede sufrir dos destinos sólo aparentemente distintos. En la mayor parte de las veces suele hacerse estéticamente canjeable, indiferente y únicamente su probable docilidad al propósito demostrativo será tenida en cuenta. Otras (menos) una norma apuntará a ciertos asuntos con dirección preceptiva pero esa dirección también estará marcada por la ideología. En su *Meditación Americana*, Marinello, por ejemplo, reclamaba contra Carpentier y otros novelistas compatriotas



Luis de Hego

que no se atiende al reflejo "superestructural" de las pugnas nacionales (el pistolero estudiantil en el caso de aquél: *El acoso*) sino a temas "estructurales" que, como los de la producción del azúcar, podrán demostrar como funcionó la dominación imperialista en Cuba.

Por lo que se de la novela hispanoamericana creo que sólo a los novelistas más notoriamente afiliados al Partido Comunista: Teitelboim, Amado, Gravina, entre otros, pueden ser examinados desde el proceso que estoy imaginando. En casos menos evidentes, la movilización ideológica no parece distinguible de la temática y rigen para ella muchas de las observaciones factibles para ésta.

★ Las variedades del Mensaje

LA "movilización significativa" no es fácil de defender y podría, tal vez, dejarse toda "significación" en su calidad más pasiva, más resultante de ser un estrato último de toda obra rica y bien configurada. Puede, con todo, verse en ella una convergencia de la movilización ideológica y de la movilización expresiva, impregnando el compuesto de intención pragmática y de dosis —variables— de subjetividad.

Pero la misma significación se despliega en espectros de amplitudes muy variables y es inevitable así atender a dos esenciales. El de la beligerancia social es uno; el del "sentido de la vida" es otro.

A una primera, a una despistada vista el ser una narrativa de denuncia estridente, un instrumento de beligerancia política, de acción en ocasiones riesgosisima parece un rasgo tan dominador de la novela hispanoamericana que no es extraño que a él se hayan aferrado todos los empeños por deslindar una "esencia". Un compromiso contra el latifundio, la explotación imperialista, la servidumbre semifeudal, la prepotencia pretoriana, el cipayismo y el encanallamiento gubernamental. Toda la novela revolucionaria mexicana, Pareja Diez Canseco, Asturias, Gallegos, el último Amorim y la mayor parte de los escritores de fila entran en este rubro. Pero la literatura europea desde Rousseau hasta el Romanticismo, desde Dickens, Zoia y Tolstoy hasta Orwell, Goytisolo y los "iracundos" ingleses (no es también "denuncia social"? ¿No lo es también aunque enfoque otros fenómenos y sugiera otras respuestas?

De cualquier manera no es erróneo

aceptar que la excepcional cuantía de este elemento es uno de los renglones más firmes de esta caracterización intensiva, cuantitativa que estamos buscando.

Más allá, sin embargo, de la precisa y urgente circunstancia la obra de todos los grandes novelistas porta también la significación de un "sentido de la vida", de un complejo intelectual y emocional de visión y conducta, un tono vital y moral que esas obras prestigian adoptivamente. Casi no hay novelista importante del que no pueda reconstruirse con precisión su "mundividencia" aunque no se trata tanto de una imagen racionalizable sino de ese algo que se desprende, por ejemplo, de los grandes libros de Dickens, de Balzac, de Tolstoy y de Dostoiesky, de ese "algo" que en nuestro siglo nos obliga a recordar ahora a Conrad, a Chesterton y a Thomas Mann, a Hesse, a Saint Exupery, a Kazantzakis.

No me parece aceptable la crítica de Sartre a la noción de "mensaje" aunque si el elemento de distancia, presunción, estatismo, magisterialidad que suele connotarla. Pero un "mensaje" puede ser solamente la envoltura de un "llamado", la apelación resultante de un "sentido" que agrupa, sobrelleva, coordina, los variables significados que toda obra porta.

Es evidente que este mensaje puede estar inscrito en una ideología, en una filosofía, en una religión dadas pero que un gran escritor por inscrito que en ellas esté no consiga dar, pese a todo, su personal acento, resultaría sobremanera discutible. Hay un "sentido" en Brecht que no es puramente el del comunismo; hay otro en Bernanos que no es, connotablemente, cualquier sentido católico.

Entendido esto así no parece difícil concluir que la novela americana es mucho más tenuemente una novela de "sentido de la vida", de mensaje —si se quiere— que la europea. Y en muchos casos, sobre todo, sin que este mensaje falte, es visiblemente menos personal, más tácito, más mostrenco que los que suelen ofrecerse en otras novelísticas. Porque ¿cuántos "mensajes" de "novelistas sociales" de estos países no caben en la enumeración de estos pocos ingredientes que son rebeldía, solidaridad, compasión, resistencia, esperanza?

Ese sentido último de la conducta, ese postrero fallo sobre el sentido o el sinsentido de las cosas, ese ser vía de acceso a un orbe de valores situados más allá de toda causación social, no se da en la novela europea angelicamente desgajado de las circunstancias históricas y sociales que los condicionan y en que abre su curso el conflicto. En casi todos los nombres que se mencionaban, por el contrario, es imbricado en ellas, aunque trascendiéndolas, que el mensaje, el "sentido", ultimamente, resplandece. Como decía Sartre, en esto plenamente acomodado en la tradición occidental: se sirve "lo eterno" a través del "tiempo". Fue uno de los infinitos temas que quedaron en el aire en el debate de Buenos Aires el ejercicio de esta posibilidad o una eventualidad distinta: sería uno de los rasgos de la narrativa hispanoamericana y de su insoslayable beligerancia servir al tiempo y sus endriagos para "después" servir lo eterno (o en expresión más laica: lo menos circunstancial del hombre). Tal se insinuó allá, aunque sin mucha firmeza, por algún novelista beligerante: los problemas no-socialmente-cau-

sados del hombre (para los que creamos que los hay) una vez solucionados (para los que creen que pueden serlo enteramente) los primeros. Pero en lo que seguramente no hubiera habido discusión, como no puede haberla, es que, más acá de lo programático, ciniendos a lo existente, la narración hispanoamericana ofrece, en términos de este "sentido de la vida", de este mensaje, un material más parvo que el de casi todas aquéllas con las que pudiéramos contrastarla.

★ Una posibilidad: el hombre y sus obses

UN último enfoque posible quedaría y es el que, si no recuerda mal, insinuó Angel Rama en el convivio porteño. De existir una originalidad, un haz de rasgos distintivos del hombre americano, ella marcaría sus obras espirituales; se trasfundiría en su poesía, en su novela, en su música, en su plástica. Por mi parte no veo, con lealtad, si es posible llevar estos posibles matices caracterológicos a signar todo un género continental, toda una forma estética trabajada en cerca de veinte países. No veo, sobre todo, si pueden ser hipostasiados en algo distinto a la originalidad personal de los que la portan y si hay algún conducto por el que se viertan que no sea la autenticidad profunda (de alguna manera sinónimo de arte logrado en su más lato sentido) de la obra que creen. Rastrear la originalidad, buscar —descartado el espejismo de una "esencia"— los trazos comunes de la novela es indagar los rasgos



Roa Bastos

generales y verificables de un conjunto de objetos que no sólo los identifican entre sí, que no sólo los distinguen de las narrativas europeas o de otras partes sino que los diferencian neta, específicamente, de otras manifestaciones plásticas, musicales o ideológicas con que pueden coexistir. Que en un allende haya un matiz hispanoamericano, un tono común de índole similar a aquel que Pedro Henríquez Ureña: "sobriedad, contención, matiz", apuntaba para lo mexicano, es probable. Pero también es difícil, también está asediado por todas las inseguridades de lo imaginable, de lo indemostrable. Y, de cualquier manera, no descarta el problema de si hay notas diferenciales más visibles en esos objetos —novelas— que esos hombres crean.

BOEING JET
INTERCONTINENTAL

PLAN "JET" FAMILIAR

en primera clase: desde 300 a 600 dol. de reducción
en clase turista: desde 200 a 440 dol. de reducción.

SOLICITE INFORMES A SU AGENTE DE VIAJES O A:

FRANCE

VIDART: Recuperación de la nacionalidad

(Viene de la Pág. 32)
 Lunfardesco parnasillo del tango a contadas incursiones existencialistas al clausurado ruedo campesino. Presos en la telaraña paralizadora del cinematógrafo que nos convierte en meros espectadores de la sobreviviente realidad, en seres pasivos sumergidos en una penumbra donde la multitud cambia soledades. Por todo ello tal vez busquemos compensar nuestra autenticidad perdida con el definitivo escamoteo de la ficción teatral. (No se ha pensado que el osor del teatro independiente se debe a la casi cotidiana necesidad de enjugar nuestro déficit psíquico, de dar alimento de "personajes" a nuestras desnutridas "personas"?)

Sobre este fondo de tinieblas, quien sabe si premonitoras de una nueva claridad, se mueven unas pocas luces valientes. Y puede ser que en tal sentido el año 1960 contenga en su proyección al futuro —imprevisible hoy por carencia de perspectivas— ciertos gérmenes saludables que nos librarán algún día del alejandrismo que nos postra.

La Revolución Cubana ha sacudido la extroversión europeizante de nuestros artistas e intelectuales y los ha hecho contemplar el drama verdadero de América Latina en términos mucho más crudos que los del plantamiento ardeliano.

La crisis moral y económico-social

del Uruguay, que Benedetti con lucidez desolada atribuye a nuestras propias faltas sin considerar la unánime marea de hipocresía, materialismo y desintegración ética —similar a la del Bajo Imperio romano— que anegó la cultura de Occidente y partió de la guerra mundial N° 2, nos despierta ante el espectáculo de nuestras llagas abiertas al sol de la historia. Y así se desmoronan los estereotipos del optimismo, se derriten los ídolos de arcilla, se empieza a ver claro al resplandor del desencanto.

El triunfo de dos narradores uruguayos en el concurso de Life; un digno esfuerzo editorial, compensado por la calidad de lo editado, a cargo de Alfa y Asir; un reiterado intento de otorgar a la creación teatral clima nacional sin caer en el nacionalismo; un grupo de siete poetas —no todos uruguayos— que publican un pulcro y honesto cuaderno, ya en el N° 2; una revista como Tribuna Universitaria que trata de interpretar nuestro "aquí y ahora"; y quizá también un nostálgico y hermoso homenaje a Gardel en el Solís son, entre otros, los síntomas de algo que comienza a sustraernos de la servil contemplación de lo transatlántico. Ojalá que lo anotado —muy poco aún— sea el anuncio de que América comienza a florecer como misión y pasión en nuestro antiheroico escepticismo, en nuestra hedonística esterilidad.

CACERES: Necesitamos la vigencia de una vida espiritual

(Viene de la Pág. 32)
 Francisco Espinola narrando sus cuentos. Esta lectura de textos es una lectura crítica: el autor marca todos los elementos que ha utilizado para componer sus obras. El público aprenderá a leer estos cuentos y podrá descubrir, a través de la buena lectura, los valores complejos y perennes de la obra de Espinola, más allá de sus intensos temas y de los datos exteriores recogidos con amorosa y terca mirada por el artista; percibirá el poder con que éste ha trascendido la realidad, llevándola, mediante sabia invención de rasgos estilísticos, a un plano de gran arte.

Esta buena lección puede ayudar a corregir algunos errores graves que inciden sobre nuestro proceso cultural: la falsa oposición, quizá creciente, entre lo universal y lo nacional (líneas concertadas con misteriosa plenitud en la obra de Espinola); la confusión entre pintoresquismo y versión artística; el desconocimiento de los valores más hondos del folklore. Este desconocimiento lleva muchas veces a considerar y mostrar como folklore a expresiones limitadas, esporádicas y hasta innobles, desprovistas del acento que caracteriza el verdadero arte popular y que llega a hacer del mismo aquella fuente a la que se refirió, con verdadero estilo vivo, Eduardo Dieste, en su original ensayo titulado "Basa folklórica del conocimiento".

Con tales errores se vinculan, en gran parte, las carencias de nuestra cultura y el empobrecimiento de un estilo de vida y de expresión que sufre cada vez más, devorado por el cosmopolitismo confuso y frívolo, contrafigura de los valores nobles de la universalidad.

Fuera de los pasos silenciosos de algunos creadores solitarios y de algunos esfuerzos heroicos para difundir las obras nacionales (pienso en las empresas de edición que han aparecido en este año y cuyo crecimiento debemos custodiar celosamente), nada compensa esta pérdida de carácter, esta compleja amenaza, esta confusión en medio de la cual se siente con dolor al hombre aislado, sin posibilidades de diálogo, en un ambiente árido y empobrecido en el que se sufre la falta de medios para asistir de veras a la formación de un pueblo que necesita fuertes y trascendentes apoyos si ha de realizarse en toda la plenitud a que es llamado. Esta falta de asistencia podrá ser resuelta alguna vez?

De todos modos, no se perciben claramente signos que nos hagan confiar en el triunfo de algo que es esencial para la vida de la cultura, para la realización intrínseca, personal, de creadores y sentidos, para la redención de todos —porque "todos debemos salvarnos"—. Eso que se siente tan lejano como necesario es la vigencia de una vida espiritual cuya primacía debe resplandecer sobre todas las estructuras, y en particular, sobre la vida cultural.

Esther de Cáceres.

La construcción...

así: al consideramos a la Revolución Cubana el hecho cultural del año es porque creemos discernir una remoción ideológica y psicológica de grandes proyecciones para la vida intelectual del país. Es evidente que la adhesión a Cuba ha sido más presta e indiscriminada entre los intelectuales de menor beligerancia en la realidad concreta del país: pelean "allá" lo que al parecer no pueden o no quieren pelear " acá " y en la medida en que "allá" se formula como un esquema limpio sin la realidad concreta y barroca que tendría " acá ", como en verdad tiene "allá". Pero esto que para algunas puede ser un simple desahogo y una justificación de la conciencia inactiva, para otros más maduros y graves es la coyuntura para comprender algunas cosas: que un país no es una élite de intelectuales ni sería beneficioso que lo fuera; que la realidad de una sociedad es un juego dinámico de fuerzas que pueden ser puestas en un movimiento creador —no merced al ajedrez político que acecha a nuestra izquierda nacional— sino por esas grandes creencias que son claras y hondas y arrastran a los seres humanos capaces de creer: que es forzoso entrar bien pertrechado ideológicamente

en ese mundo, no sólo por este limpio aparato crítico, sino con una creación que impulse y oriente; que hay una comunicación de pensamiento viable con nuestra juventud formada ideológicamente en uno de los peores momentos pedagógicos, el de la "guerra fría", y a la que esta revolución pintada al rojo se ofrece como una coyuntura decisiva, similar a la de la revolución española para la anterior generación; que la acción está abierta y que es imprescindible.

Vale obligación decir desde ya, que todo este fervor no servirá de mucho —aparte de una formación individual— si no efectúa dos operaciones: una que asciende de la circunstancia emocional a un entendimiento de las ideas y los principios animadores; otra que lo revierte al contorno diferenciado en que vivimos. La atención con que seguimos hoy el progreso nuevo de la cultura cubana se origina en el valor pedagógico que otorgamos a la experiencia.

Un año grávido de futuro, en definitiva, un año en que los escritores se han sumergido voluntariamente en el fluir de su tiempo histórico —quizás porque ellos mismos tienen tiempo y esperanza creadora— descubriendo que son ellos quienes pueden hacer su tiempo, que la realidad no es fija e inmóvil, sino la consecuencia de las ideas dinámicas que ellos aportan yendo al encuentro, a la comunidad, con un pueblo.

ASOCIACION ESPAÑOLA PRIMERA DE SOCORROS MUTUOS

1853 — 25 DE SETIEMBRE — 1960

AVISO

Se pone en conocimiento de los asociados que por resolución de la ASAMBLEA REPRESENTATIVA, a partir del 1º de Enero de 1961, regirán las siguientes cuotas sociales:

- SOCIOS ACTIVOS \$ 25.00 mensuales
- SOCIOS MENORES hasta 15 años con respaldo familiar „ 20.00 „
- SOCIOS MENORES hasta 15 años sin respaldo familiar „ 22.00 „

LA GERENCIA GENERAL

¡"NUGUETEE" SU CALZADO...



... Y LO TENDRÁ SIEMPRE LUSTRADO!

La famosa Pomada NUGGET imparte un brillo esplendoroso al cuero y lo mantiene flexible durante más tiempo. Compre NUGGET y léngala siempre a mano pues usando NUGGET defiende su calzado.



POMADA "NUGGET"

LA POMADA QUE DA MÁS VIDA Y BRILLO AL CALZADO



AHORA

la clásica bebida familiar

LIMOL

en su tamaño

COLOSAL