Gaceta Literaria

actualidad

13

AÑO III

cinco pesos el ejemplar

ABRIL - MAYO DE 1958

hay hombres que no pueden ser comprados

carl sandburg

legisladores no reconocidos

por osvaldo seiguerman

La obra del poeta y del novelista quedará en la historia, y merecerá un lugar en ella, si se ha estremecido con el dolor, el júbilo y la tristeza de los hombres; si ha sido la crónica y el juicio de sus conflictos, de sus esperanzas y de su áspera marcha hacia las regiones de la claridad que vendrá.

Nacida de la eterna colisión entre tradición y revolución, entre ortodoxia y herejía, la literatura norteamericana tiene, por ello, asegurado su puesto en la historia. Porque fué la voz y la consciencia del hombre del nuevo mundo, de su individualidad y de la compleja madurez ética de los tiempos modernos. Plena de impulsos críticos y de auto-análisis, partió a la búsqueda de la íntima esencia del individuo común, de ese individuo que era parte y todo de una realidad en vigoroso desarrollo. Esta pasión de la verdad vibra en el "ser poseído por Dios" de los sermones de Cotton Mather en la época del puritanismo, atraviesa el pensamiento de Franklin y los personajes de Fenimore Cooper, revestidos con el ánimo heroico de los colonizadores, de los aventureros solitarios que se enfrentaban con la naturaleza hostil, luchaban con ella y la vencían. El mismo Poe, el desesperado inquisidor de lo alucinante y demoníaco, creó también su imagen del carácter norteamericano independiente y audaz, que se negaba a adaptarse a la ley general de quietud y mansedumbre. Emerson, en su conferencia ante la Harvard Divinity School, en 1838, dijo: "La virtud más en boga es el conformismo... El que quiere ser hombre no debe ser conformista". Y Thoreau, cuyas características personales parecían heredadas de los héroes de Cooper, desarrolló las ideas de Emerson hasta convertirlas en el núcleo fundamental del pensamiento de su época.

Sobrevino después el tiempo de las grandes esperanzas, Lincoln y la guerra contra los esclavistas, hecha en nombre de los sagrados derechos humanos. Norteamérica crecía, y su ancho pecho estaba abierto a todos los vientos, a la fe en una existencia de libertad y de razón.

Entonces, Walt Whitman, el gigante evangélico, cantó en *Hojas de hierba* a sus hermanos, los hombres de abajo.

Camarada, éste no es un libro.
Quien lo toca toca a un hombre.

Despreciaba la ley y el orden establecido, y admiraba a aquellos que recorren su camino aunque el infierno arda; a aquellos cuyo espíritu no ha sido nunca subyugado.

Mis cantos no son solamente de [lealtad,
También son cantos de insurrección.
Ven, yo haré el continente [inseparable,
Haré la más espléndida raza que haya [existido frente al sol,
Haré atractivas y divinas tierras
Con el amor de los camaradas,
Con el amor por la vida de los [camaradas.

Entretanto, la historia había preparado la escena para la primera gran desilusión. Los ideales igualitarios y el espíritu de la Declaración de los Derechos del Hombre, toda la utopía de los años heroicos empezó a resquebrajarse y a caer bajo la presión de la realidad. La guerra civil sólo había servido, en última instancia, para que la industria del norte, pequeña y dispersa hasta entonces, se agrupara y creciera desmesuradamente hasta convertirse en el moderno capitalismo. Norteamérica se industrializó, se mecanizó, y el individuo ético de Franklin y Emerson se transformó en el explotador agresivo e inescrupuloso. Surgieron los Estados Unidos "efervescentes y atropellados", que convirtieron el instinto de propiedad en religión, y en código moral un individualismo llevado al grado de instinto selvático.

Whitman, que como ningún otro norteamericano conocía a su país, que como ninguno había penetrado tan profundamente en el corazón del pueblo y descifrado sus esperanzas y secretos temores, comprendió el peligro.

El orgullo, la competencia, la división, la testarudez desconsiderada, la licencia inaudita están ya apoderándose de nosotros. ¿Quién detendrá esta bestia enorme y desaforada? ¿Quién enfrentará al leviatán?

La conducta de los hombres libres entró en colisión con el "ideal de la actividad privada", y se vió enfrentada a una ruda disyuntiva: o adaptarse, empequeñeciéndose y falseándose a sí misma, o seguir adelante, internarse en zonas ásperas y desconocidas, desafiando todo lo escrito y sancionado hasta entonces. Gran parte de los escritores creyó en los nuevos mitos, se dejó seducir y ablandar.

El nuevo siglo, advino junto con la certeza de una estabilidad y prosperidad infinitas. La posición política y económica, el desarrollo de la industria y la posesión de nuevas colonias contribuían a crear una asfixiante atmósfera de conformismo y auto-satisfacción. Fué un período de ilusiones fáciles, de decadencia y de franca hostilidad hacia una concepción realista en la vida y en el arte. Estaban la sagrada moral de la Bolsa de Comercio, la ética del Gran Negocio, cuya idealización del privilegio y del progreso material llegó a convertirse en materia prima del periodismo y la literatura de segundo orden. Obtenían éxito los poemas y novelas amables y pulidos, más bien ñoños, que enternecían al ciudadano común y aumentaban su amor por la tierra natal poderosa, amplia y perfecta. El sentimentalismo, la benevolencia, el progreso hacia una per-

(Continúa en la página 6)

foto henri leighton

ANIBAL PONCE

por hernán rodríguez

"Cuando la cultura se la disfruta como un privilegio, la cultura envilece tanto como el oro".

Sólo treinta y nueve años de edad tenía el intelectual más completo de la Argentina contemporánea cuando su existencia llegó a un fin accidental, en las circunstancias, diríamos, del destierro, si así pudiera llamarse a la noble hospitalidad del pueblo mejicano.

Más de una vez se ha señalado con justicia el oprobio que para la Argentina significó el extrañamiento de Aníbal Ponce, provocado por el asesinato moral que quiso infligirle la reacción criolla. También se ha advertido, con razón, que al alienar de sí al discípulo y continuador de Ingenieros nuestro país quedó privado del más lúcido espejo de su conciencia nacional. El motivo que se dió para expulsarlo de su cátedra, en inútil explicación leguleya de una oligarquía disfrazada con las actas del 53 y del 80, no merece siquiera la concesión de un comentario.

Queremos aquí referirnos tan sólo al valor de la actitud de Ponce frente a las proyecciones sociales y políticas de sus ideas filosóficas. No añadiremos otros juicios a los que con sobriedad y acierto emite Juan Antonio Salceda en su reciente biografía de nuestro pensador. Por cierto que en ella no se ha pretendido agotar el análisis de la obra científica de Ponce, pero tal empresa no cabe en un tomo de formato corriente, y mucho menos en el ámbito de un artículo. Nos preocupa en este momento la definición personal del escritor ante las fuerzas hostiles que retribuían con desgarbada saña la limpia afirmación de sus ideas.

En julio de 1936 se inicia en España una rebelión fascista, muy pronto convertida en invasión por parte de las potencias del *Eje*. Ese acto de agresión, que continuaba los golpes del militarismo japonés en China y del imperialismo mussoliniano en Etiopía, tuvo su eco natural en la Argentina, país hispanoamericano donde, por otra parte, la colonia española es muy numerosa e influyente.

Casi todos los españoles que aquí residían se pronunciaron a favor del gobierno legítimo de su país. También la clase obrera se manifestó en tal sentido, y gran parte de la clase media hubo de acompañarla. Pero en cambio, las *esferas dirigentes* del país, contra lo que podría esperarse de una nación republicana, educada en los ideales de Moreno y de Sarmiento, se manifestaron indiferentes, irónicas, frente al heroico sacrificio del pueblo español, y más generalmente, refractarias a su causa. Así lo hicieron órganos periodísticos como *La Prensa* y *La Nación*: así lo dió a entender la actitud de tantos intelectuales argentinos. Esta reacción negativa *configuró* nuestra posición oficial, más o menos difusa, y así fué como la simpatía que centenares de miles de personas sentían por la lucha de los republicanos se amortiguó bajo una sarcástica neutralidad pro-fascista. La causa de la República Española no era elegante: no estaba de moda.

Tal vez habría sido mucho pedir, si se hubiera pretendido que esos argentinos, indiferentes al holocausto de la madre patria, comprendieran el tremendo peligro de la conspiración nazifascista mundial, de la cual la guerra española no era sino una de las primeras etapas. Más natural habría sido pedirles que prestaran su adhesión, como ciudadanos de una democracia, a la defensa de una república tan afín con la nuestra, que fuerzas de tipo monárquico, despótico, inquisitorial, estaban en trance de destruir. Nuestros intelectuales debieron ser los primeros en sentir ese imperativo. Sin embargo, ¡cuántos fueron los llamados, y cuán pocos los que respondieron!

En esta encrucijada dió Aníbal Ponce otra prueba terminante de su consecuencia ideológica, y de su rectitud moral. El digno discípulo de Ingenieros levantó con energía y elocuencia su voz y su acción en solidaridad con la República Española. No fué, en verdad, el único intelectual argentino que así lo hizo, pero la claridad de su conducta debe abrumar las conciencias de algunos que por extraña confabulación se plegaron al bando franquista, y de muchos que contribuyeron a recluir a los republicanos españoles y sus simpatizantes en una especie de lazareto moral, entretejido de indiferencia, sarcasmos y calumnias.

A los apáticos, a aquellos que siendo republicanos se abstuvieron de ayudar a la gran república en llamas, cabría formularles algunas consideraciones, que Ponce no les hizo por no perder tiempo, pues su labor educativa se dirigía al más sano auditorio del pueblo argentino. ¿Qué esperaban, diremos nosotros, esos escritores, profesores, dramaturgos, periodistas y profesionales? ¿No los despertaba acaso el tremendo resplandor de la hoguera, que muy pronto envolvería al mundo entero? ¿No les bastaba el ejemplo de los esclarecidos artistas, literatos y hombres de ciencia que desde todos los países alentaban al valeroso pueblo ibero? No, eso no era suficiente. Por lo visto, esperaban en vano la palabra monitora de Eliot, de Valery, o de Lawrence de Arabia. Hubo, es muy cierto, cómplices internacionales de estos falsos neutralistas criollos. ¡Cuán diferente su actitud tan pronto como la segunda guerra mundial se definió en favor de las Naciones Unidas! ¡Con qué presteza se sumaron a la moda de la *literatura comprometida*, se adhirieron póstumamente al sacrificio de los guerrilleros antifascistas europeos —aunque casi en forma exclusiva al de los *maquisards* franceses— y siguieron *comprometiéndose* luego en la guerra coreana y la sublevación húngara! ¡Con qué sutil pirueta evitaron un natural *compromiso* con los pueblos de Guatemala y Egipto! ¡Con cuánto trabajo evitan *comprometerse* en el tremendo problema argelino! ¡Cuántas fatigas para no *complicarse* en el repudio a las bombas nucleares! ¡Cuántos ecos despierta en sus corazones la *sublevación en la granja*, que no despertó la sublevación en España! ¡Cuánto horror intelectual fomentado por las utopías pesimistas de Aldous Huxley y de George Orwell, que no se desperto ante las espantosas realidades de la aberración nazifascista!

No, esta *literatura comprometida* no tiene nada que ver con la labor de Aníbal Ponce. Una moda literaria puede imponer el *compromiso* obligatorio, aunque por falta de principios pueda resultar un mero alarde aventurero. Pero el pensador que busca la verdad y no la moda, que pone la sinceridad por encima de la *pose*, que no cree en la belleza de un estilo sin contenido humano, está exento de la obligación de *comprometerse* si no siente un imperativo interno que lo mueva a ello, como respuesta a una situación exterior que constituya una causa digna de ese empeño. Y cuando abrace una causa, no lo hará por amor al *compromiso*, sino por respeto a la verdad, única guía de su trayectoria en las empresas del intelecto.

Aníbal Ponce, como Unamuno, tomó partido cada vez que debió definir su concepto de la verdad. Ponce lo hizo con más acierto que el filósofo hispano, porque lo iluminaba una interpretación científica de la condición humana. Pero aquí queremos destacar la identidad de su posición ética: amor a la verdad, energía en su defensa, sacrificio por su preservación, confianza en el valor supremo de su significado. Esta actitud, regla inexorable de la filosofía, no puede identificarse con los ribetes *snobs* de la *literatura del compromiso*.

Ponce mismo recordaba con cierta amargura la posición de Erasmo, que se manifestara dispuesto a la retractación en caso de correr peligro su integridad física. Sin embargo, él también sabía que Erasmo se arriesgó a terminar sus especulaciones en la hoguera. Por ello hubo de expresar, en notable dilucidación del valor intelectual como contraparte del valor físico: "El secreto del valor no está en el coraje, sino en la dignidad". Y así levantó su voz, así edificó su obra, penetrada de saber científico, de humanismo auténtico, y de belleza literaria, como un desafío "a quienes pueden castigar".

Para subrayar este aspecto principalísimo de la obra de Ponce, recordemos su juicio sobre el trato que la sociedad capitalista suele dar al hombre de ciencia, en quien el pueblo deposita razonablemente su confianza, teniéndolo por pionero de una humanidad mejor: "Aprovechar de él cuanto pueda representar un adelanto en la técnica, impedir en él las amenazas posibles de su mentalidad disciplinada y de su crítica sin velos".

La verdad, objetivo perenne del filósofo y del hombre de ciencia, coincide con la causa de las masas laboriosas del mundo. Este es el mensaje que Aníbal Ponce recogió de sus maestros, y que transmitió como una tea encendida a las nuevas generaciones de Hispanoamérica. Y ese mensaje trae dentro de sí, como el fruto de su semilla, esta otra enseñanza profunda: nunca una situación circunstancial, nunca una oportunidad pasajera, deben tomarse como pretexto para ofuscar la verdad, ya sea ética, científica, o ambas a la vez. Siendo la única amiga del porvenir humano, siendo la luz que redimirá a los sufrientes del mundo, la que asegurará la justicia y el bienestar en la tierra, y la que nos abrirá las rutas del espacio universal, ninguna forma organizativa, ninguna estructura política, ninguna fijación dogmática de interés momentáneo debe interponerse como obstáculo en su ruta, pues la acción implacable de la dialéctica hará desarrollar rápidamente los gérmenes de su propia destrucción. Entre nosotros, sirva esta consideración como responso para los que en 1938 decretaron la destitución de Aníbal Ponce: para los que quisieron inútilmente sofocar aquella voz heterodoxa que a través de su obra nos sigue hablando hoy, más viva que nunca.

concurso teatral Gaceta Literaria

obras en un acto

condiciones

Podrán intervenir autores estrenados o noveles ☆ Las obras deberán ser inéditas y no representadas o mencionadas en otros concursos, ni conocidas en audiciones de teatro leído ☆ Los temas serán libres ☆ Deberán enviarse tres ejemplares de cada obra, escritos a máquina ☆ Las piezas, firmadas con seudónimo, deben remitirse juntamente con un sobre lacrado en el que figure el seudónimo elegido y en cuyo interior se registren los datos personales del autor.

jurado

Ha sido integrado por Pablo Palant, Onofre Lovero y Luis Ordaz.

premios

1 — Se seleccionarán tres obras, pudiendo mencionarse otras si el jurado lo creyera oportuno.

2 — Las tres obras seleccionadas serán publicadas en tomo especial (con noticias sobre las obras y sus autores), por Editorial Stilcograf, entregándose cien ejemplares al autor que merezca figurar en primer término, y cincuenta a cada uno de los dos restantes.

3 — La obra que obtenga el primer puesto será llevada a escena por la compañía del Teatro de los Independientes durante la próximo temporada. En lo relativo a las otras piezas, se procurará que sean estrenadas por conjuntos libres.

clausura y fallo

El concurso teatral de Gaceta Literaria quedará clausurado el 30 de setiembre de este año debiendo expedirse el jurado dentro de los treinta días siguientes. **Gaceta Literaria** facilitará toda la información que los autores consideren necesaria e irá registrando en sus páginas los títulos de las obras que vaya recibiendo.

Informe y envío de obras:
Donato Alvarez 1572 T. E. 59-9671
Buenos Aires

GACETA LITERARIA

reg. prop. intelectual número 518.449

publicación de la EDITORIAL STILCOGRAF

director

Pedro G. Orgambide

redacción

Osvaldo Seiguerman
Gregorio Weinberg
Luis Ordaz
Hernán Rodríguez
Hugo Panno
F. J. Solero
Enriqueta Muñiz
Horacio Clemente
Gustavo Soler

diagramación

Juan Miguel Castillo

redacción y administración

Donato Alvarez 1572 - 59-9671 - Bs. As.

el cielo entre los durmientes

cuento de humberto costantini

Ni un alma por la calle. Como si el sol de la siesta, cayendo a pique y después derramándose por todos lados, hubiera empujado a bichos y gente a quién sabe qué escondidos refugios, a donde el sol no puede penetrar pero ante los cuales se queda montando guardia, rabioso y vigilante como un perro en acecho.

Por la calle vamos Ernesto y yo. Hace cinco minutos, un silbido me arrancó de la sombra de la glicina y me mostró entre dos pilares de la balustrada un rostro enrojecido y contento. No hubiera sido necesario que me dijera ¿salís?, con un grito breve y exacto como un pelotazo. Yo lo estaba esperando o, mejor dicho, yo estaba esperando un pretexto cualquiera para dejar aquella modorra del patio adonde me llegaban ruidos lejanos e incitantes entreverados con el aleteo de algún mangangá.

Por eso no le contesté nada y en seguida estuve con él en la puerta. Se sabe que saldríamos a caminar. Ernesto es así y nuestros doce años no soportan otras tratativas que ese "¿salís?" liso y directo, viniendo de un mechón caído sobre los ojos, de una transpirada camiseta amarilla y de unas ganas de hacer muchas cosas que le brillan en la mirada.

Un saludo —¿qué hacés?— y caminamos. El agua de la zanja, un agua barrosa, oscura, caliente, cubierta de protuberancias verdes como el lomo de un sapo, se agita por momentos a impulso de invisibles zambullidas o respira a través de unos globos lentos, pesados, que levantan nuevas ampollas en su pellejo y hacen un extraño ruido de glogloteo como si ya estuviera por soltar el hervor.

Caminamos. La tierra quema en los pies y es lindo sentir ese mordisco cariñoso, de cachorro, con que la tierra nos juguetea por las pantorrillas. Pero más lindo es no sentir nada de eso sino esas ganas locas de meterse en la tarde como en una selva. ¿No es cierto, Ernesto?

Caminamos. Un aguacil grande y rojo viene a despedirnos, pasa zumbando a nuestro lado y siguiendo la línea de yuyos que bordea la zanja, llega hasta el puente de la esquina y vuelve volando a toda máquina amagando un encontrón.

—¡A que no lo agarrás!

Caminamos. Las cuadras del barrio quedan atrás. Los paraísos se cambian en plátanos y después otra vez en paraísos. Flechillas, lenguas de vaca, huevitos de gallo. Esta es otra zanja, no la nuestra. ¿Habrá ranones por aquí?

Caminamos. Aquella montaña. ¡A saltarla! La sangre nos golpea en el pecho y en el rostro. La vida es una alegría retenida en los músculos y es ese olor a sol, a sudor y a piel caliente que viene de la ropa de Ernesto.

Caminamos. Ernesto sabe de muchas cosas. De trabajos, de aventuras, de casas abandonadas y de extraños nombres de calles. Mientras caminamos me habla. Me cuenta un disparate y yo me río. Me río como un loco. Me río tanto que Ernesto se contagia de mi propia risa y empieza a reírse él también. Le salen lágrimas de los ojos, se aprieta el costado, no puede parar. Yo lo miro y me da más risa todavía verlo reír. Caminamos tambaleantes, empujándonos, atorándonos de risa. La risa se nos atropella en la boca, nos crece incontenible por todos lados, nos acompaña por cuadras y cuadras esa risa sin por qué, como si una bandada de gorriones enloquecidos nos estuviera siguiendo.

La esquina. Otra cuadra. La risa. Ladridos detrás de un alambre. Otra cuadra. Magnolias, jardines, postes del teléfono. Otra cuadra. Las alpargatas de Ernesto levantando el polvo en las veredas. Otra cuadra. El cielo, la soledad de la siesta, el silbido de una urraca. Otra cuadra, otra cuadra...

Apoyo de pronto mi mano en el hombro de Ernesto y señalo el terraplén del ferrocarril. —¡A ver quién llega primero!

Salimos como balas. Una ametralladora de pasos y el crujido de los terrones resecos. Oigo el jadeo de Ernesto y apenas veo su camiseta amarilla pegada a mi costado. Me pongo enormemente contento cuando dejo de verla y cuando siento que el jadeo va quedando atrás. Apenas por un par de metros pero llego primero arriba. Y desde arriba lo miro triunfante.

Ernesto tiene la cara negra de tierra y un sudor barroso le forma ríos en la nuca y la espalda. Yo debo estar igual porque en la manga que me pasé por la frente queda una gran mancha negra y húmeda.

A Ernesto se le ocurre caminar por la vía y vamos pisando los durmientes o haciendo equilibrio sobre los rieles. Lo más lindo son los puentes. Cuando, allá abajo, vemos la calle entre los durmientes deslizándose como un río. Algunos son muy altos y hay que pisar bien para no caerse. Yo camino despacio, aparentando indiferencia pero sintiendo en todo momento un ligero vértigo que me obliga a clavar la vista en mis pies, a calcular cada pisada, hipnotizado por ese lomo de tierra que se mueve sin cesar debajo mío.

Ernesto, en cambio, se mueve con maravillosa soltura. Me habla, grita, se da vuelta, corre... Es imposible seguirlo. Anda por ese andamiaje de hierro, madera, viento y cielo como por el patio de su casa. No digo nada pero pienso que estamos a mano con lo de la carrera.

Llegamos a un puente de poca altura y como viene un tren decidimos verlo pasar desde abajo. Descendemos la pequeña cuesta y nos hubicamos a un costado del puente. Oímos el bramido del tren que se acerca y luego un ruido infernal que hace trepidar toda la tablazón. Las vías parecen curvarse bajo las ruedas. Un pandemonio de vapor, chispas, truenos y aullidos que nos sacude hasta las entrañas. La verdad, sentimos un poco de miedo y deseamos que venga otro tren para reivindicarnos.

Las vías pasan a menos de tres metros sobre la calle. Con un buen salto es posible alcanzar los durmientes y colgarse de allí como de un pasamanos. La idea surge como una pedrada y casi de los dos a un tiempo. Quedarnos colgados cuando pase el tren.

La tarde es un desierto de sol y tierra enardecida.

El cascabeleo de algún lejano carro de lechero y el canto metálico de la cigarra no cortan el silencio sino que lo hacen más denso aún, más expectante.

Esperamos el rumor que nos anuncie la llegada de un tren. Los minutos transcurren lentos en el calor sofocante del reparo que forman las paredes del puente. Se mastica un yuyo o se sube de vez en cuando a mirar el reverbero distante de las vías.

—A no soltarse, ¿eh?

—No, a no soltarse.

De pronto llega. Es apenas un murmullo perdido entre cien murmullos iguales pero para nosotros imposible de confundir.

Con cierta parsimonia nos preparamos. Frotamos las manos en la tierra, ensayamos un salto, otro salto. Subimos a verlo, ya está cerca. Tomamos posiciones.

—¡Cuando yo diga saltamos!

El silencio, avasallado ahora por aquel torrente que se agranda y se agranda. Nos miramos y miramos los durmientes allá arriba.

—A no solt...

—¡Ahora!

Me falla un salto. Al segundo estoy arriba, balanceándome todavía por el impulso. Ernesto ya está allí, firmemente prendido. Me guiña el ojo. Quiere decir algo pero no lo escucho porque un ruido ensordecedor me oculta sus palabras. —¿No quemará la locomotora?— Ya viene. Allí está. Hierros, fuego, vapor y un ruido de pesadilla.

No sabemos cómo fué. Cuando queremos acordarnos los dos estamos a diez metros del puente, mirando como los últimos vagones se deslizan haciendo oscilar las vías.

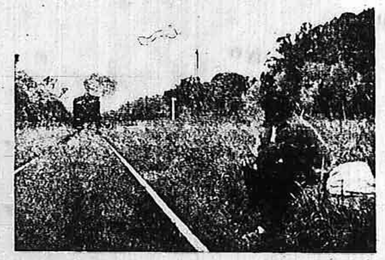
La tarde se nos acuesta entera encima de los hombros. Nos acercamos al puente, cabizbajos, avergonzados.

—¡Vos te soltaste primero!

—¡Tenías una cara de miedo vos!

Otra vez el silencio. La sierra sin fin de la cigarra nos chista y se ríe de nosotros. Estamos agitados, desfigurados por el calor y la excitación pasada.

—Si vos te quedabas, yo me quedaba...



—Yo también, si vos te quedabas, yo me quedaba.

Nos tiramos al suelo para esperar otro tren. La tierra pegándose a la piel mojada. El reverbero de la calle o quizás las gruesas gotas de sudor que me empañan la vista. Ernesto hace garabatos con una ramita.

Y el tiempo que se desliza silencioso sobre las vías como un tren infinito formado por el latido de nuestros corazones.

La cigarra. Un gorrión con el pico entreabierto y las alas separadas. Los ladrillos del puente y allá a lo lejos una pared blanca que nos saluda como un pañuelo.

—Un, dos, tres... (antes de que cuente veinte aparece) cuatro, cinco...

Silencio. Las voces de la siesta.

Ahora sí. Es un tren éste. El rumor lejano pero inconfundible. Nos ponemos de pie. Ninguno dice una palabra. El temor de soltarse y la decisión de permanecer hasta el fin. El contacto de la tierra caliente en las palmas de las manos.

—¡Cuando yo diga!

El ruido que crece segundo a segundo. Ernesto se agazapa para saltar. —¡Ahora!— digo, y salto con todas mis fuerzas.

El ennegrecido durmiente queda aprisionado entre mis manos. A un metro mío, Ernesto se columpia en el suyo.

El ruido ensordecedor. La cara roja de Ernesto entre sus dos brazos en alto. Su camiseta amarilla y su pelo caído sobre la frente.

Terremoto de hierro, vapor y chispas. El ruido infernal. El puente que se hunde con el peso del tren. Un miedo espantoso. Pero estamos colgados todavía.

Me doy cuenta de que estoy gritando a todo lo que doy. Ernesto también grita y patalea y me mira gritando y pataleando como un loco.

El tren no termina nunca de pasar. Las ruedas a medio metro de las manos. Una montaña encima de mi cabeza. El calor, el ruido. Todavía no sé si voy a quedarme hasta que pase todo. Y grito para darme coraje y también porque es necesario gritar. Lo veo a Ernesto congestionado, enloquecido, con las venas del pescuezo hinchadas por los gritos y por el esfuerzo.

Gotas de sudor se me meten en la boca. —No doy más, me quedo hasta que se quede Ernesto—. —No doy más, me quedo hasta que se quede Cacho.

¿Cuánto faltará todavía? La cara de Ernesto gesticulando y escupiendo sudor. Sus piernas tirándome patadas. ¿Cuánto faltará todavía? Grito y lo pateo para hacerlo bajar. ¿Cuánto faltará todavía? El ruido. La vibración del puente metiéndose hasta los tuétanos. ¿Cuánto faltará todavía? Los sesos a punto de estallar. Borrachera de ruido, calor alaridos y miedo. ¿Cuánto faltará todavía?

Algo dulce que nos acaricia los brazos. El tren que se aleja y el cielo azul a pedazos entre los durmientes.

Un silencio que crece de la tierra. El silbido lejano de la locomotora.

Seguimos colgados y nos miramos sonriendo.

La tarde canta en la voz de las cigarras.

¿Te acordás, Ernesto, cómo cantaba?

indio (perú) — foto de tito vallaco

EL CHOLO CESAR

por hugo acevedo

En la vidriera carcomida por los números y golpeada por un sol de tortura, la mascarilla vacilaba como un niño enfermo ante un precipicio. Sentí la necesidad del deber y la saqué de allí, sin pensar en mí mismo. Por lo demás, caía la siesta: árboles, árboles, árboles protegiendo el silencio; gallinas obscenas poniendo su huevo bajo un cloqueo turbio; silbidos de zorzal en la parra caritativa, olorosa a sangre verde; y como un suspiro de prolongación del río, la acequia yéndose hacia el tajamar de los perros.

Mucho camino para llevar un huésped sin nombre.

¿César Vallejo? No lo conozco. ¿Por qué he comprado este libro? Claro, la mascarilla. Pero *murió mi eternidad y estoy velándola*... ¿No lo conozco? Esta voz, este rostro me han visitado antes. No recuerdo bien, pero creo que bajaba yo hacia las casas (la culebra pendía de la vara de mimbre) un anochecer de invierno, y las piedras, devueltas al animal primario, me mordían hasta el tobillo sacándome astillas y chispas del cuerpo, mi cuerpo ahora indeterminado en el vientre de la Vieja Madre. Crecía la noche, se erizaba del mismo suelo. Si hubiera podido entonces, con todo mi cuerpo hubiera soplado hacia la Luna para que por los ojos se me saliera el fino hilo de música que me ataba al secreto, que me ataba a mí, a mi pena y al denuedo de andar pegado a unos huesos que nunca me han querido.

Y ese rostro, esa voz subían ya como la noche ante mis ojos de antepasado.

También la tristeza tiene su origen; sólo cuando se ignora éste, es la tristeza un honor. Radiante de ser muerte socavada por una vida extraña, no pedida, no interrogada; honrado de ser vida que no se explica sino por la muerte descifrada, ¿cuándo esa voz, ese rostro no los tuve —yo, simple andino, andino quizá sin saberlo— en la entraña secreta de mi pueblo? César Vallejo no fué, en mi pesada infancia de melancolía, el descubrimiento de un rostro y de una voz: por sobre el nombre ignorado, se reanudaba el coloquio. ¡Apegarse a una materia remota con un lenguaje reciente! Materia de cerro, de puma, de hueso fundido hasta el temple de un llanto que no llora, que no se busca a sí propio sino por el conjuro del viento, del Sol y la Luna; lenguaje caminado por el poder de la cruz y la espada, ya mío no obstante (¡y tan bello!).

Al fin América me había hablado con la castiza violencia del rayo. Como el rayo, también la voz de Vallejo, reencontrada, buscaba su pedazo de tierra exangüe en mi corazón. Tengo derecho de saberlo así, porque esa mascarilla que golpeó en mi piedad una siesta de enero no había merecido ni siquiera los ojos del comerciante ni del pobre diablo abatido que cree regresar de su escritorio al hogar.

Pregunté, pregunté. No lo conocía nadie. Mendoza era un desierto. Así anduve años, más años, con Vallejo a solas; sintiendo como él la misma zozobra definitiva de quedar recluso en la soledad, para siempre, el único, cuando los hermanos, con quienes piensa uno haber estado jugando mientras los mayores salen, no contestan, no contestan. ¡Barcas de papel fletadas de dulce para una mañana que no llegará! En Vallejo. Y yo: "¡Eh, muchachos, no se vayan todos detrás de esa pelota blanca!" Pero se iban, hacia la luz, hacia el día, mientras yo me quedaba, perdido, a tientas, sola mi alma en el pulso de la noche, y sentía que la pelota rebotaba cada vez más oscura en mi memoria. No lo conocía nadie... No. La primera fogata de la victoria fué encendida al fin. Ramponi lo conocía. "El Cholo César —me dijo—, ¡qué poeta!" Era justo que la resonancia llegara a través de otro gran poeta. Vino después otra noticia, y otro anoticiado, y otro más: el retrato por Picasso ocupó los atelieres, y los versos del Cholo caminaron los labios borrachos de ellos de mis camaradas. *Amadas sean las orejas Sánchez.*

Pero César Vallejo ha seguido siendo en mi oscuridad ciudadana y en la tormenta de mi claridad andina el recuerdo de mis instintos, de mis sogas, de mis maderas y de los hierros que definitivamente me confunden con la tierra recién salpicada. Poeta, sí; pero poeta por fatalidad, por desgracia de especie, por desfogue de miseria. ¡Ah no, no hemos sido alimentados con pulpa de corazones! Pensad en el trueno del silencio desbarrancado, en la piedra codiciosa de intemperie, en las agujas del ají y las estrías del aguardiente, y sí: en partir, irse, alejarse siempre, aunque por fuera se vuelva. Solo, solo.

A César Vallejo, al Cholo, le pegaron todos sin que él les haga nada. Le pegan aún: unos por incomprensión, otros por indiferencia y algunos —jóvenes, para mayor pena— por imitación de sus palabras ateridas. Hasta cuándo durará este castigo, nadie lo sabe. Por eso le pegan, por inercia; todos. Son golpes asestados al alma de América. A los hombres como él —a los americanos, a nosotros— les llaman la "reserva" de la humanidad. ¡Injuria a cuenta de la contención! Pero el Cholo César, cobre que asciende, roble que vigila, planeamiento de un mundo que se lame las llagas y que es, al cabo, tan limpio como la Luna y tan sonoro como el Sol; este peruano universal como la honra (y como el martirio) harto de golpes ha iniciado el camino. ¿Hacia dónde? Hacia su presencia, hacia la redención de la tristeza, hacia el pan y la música: no se le vió morir en París —morir de dos muertes: España y América—, poniéndose el alma como quien el saco cuando se viene el alba, para que con una kena o un santito de palo nos pretendan hacer olvidar ahora la causa por la que luchan los pueblos todos de la tierra.

PROFECIA DE AMERICA

Al cumplirse veinte años de la muerte de César Vallejo, creemos necesario publicar un fragmento del ensayo que en ese entonces escribió Juan Larrea, uno de los más lúcidos y profundos intérpretes de la obra del poeta peruano.

por juan larrea

César Vallejo, el poeta peruano cuya figura domina una extensión de tiempo y de espacio literarios tan dilatada como todavía imposible de determinar, ha muerto en París después de lentos años de vida difícil, inaparente, miserable.

Bajo el cincel de espuma de una respiración entrecortada, entre el ir y venir del péndulo que pulimentaba la hora aquella dura de su agonía, estos mismos ojos que tanto le vieron vivir fueron llamados a contemplar cómo de aquel último bloque de agitada angustia iba naciendo su instintiva, su dominadora estatua.

De este modo, el día 15 de abril se verificó ante nosotros una gran obra del espíritu. La convulsa y desde hoy imperecedera voz de los Andes, elevada sobre un cataclismo de contratiempos y fracasos a la categoría de artículo de suprema taciturnidad, aquella voz en cuya entraña se respira la naturaleza íntegra y la configuración del drama geológico de un continente en donde el hombre adquirió un sentido primordial del ritmo al extraer la música contenida en la quena de sus huesos, se había ido al fondo de su silencio, de ese omnímodo silencio necesario al esplendor de su universo expresivo. La anexión verbal de los Andes pudo darse allí por consumada. Porque así como Darío, en el proceso de universalización espiritual del castellano, puede decirse que tradujo Centroamérica al español al volcar sobre nuestro idioma la magnificencia y suntuosidad de su trópico de abundancia, Vallejo ha vertido a lenguaje hispánico el extracto planetario de la cordillera andina, sus derrumbes, angosturas y pedregosidades, sus arideces y altas tensiones, sus libertades sísmicas, sus oasis de infinita ternura, y, sobre todo, esa su vertical soledad suspendida como una plomada del hilo de luz delgado y pleno que pone allí al sentido en comunicación con el foco creador más puro. Nunca, nunca, en lo que va de mundo, ni aun incluyendo el clamor de los profetas bíblicos, se ha oído un acento más embargado por la materia exclusiva del hombre, una más expresa vocación de muerte. Voz enteramente proletaria, a ras de infortunio, en la que se han concentrado los tesoros ascéticos del pedernal golpeado hasta la flagrante efusión del espíritu.

Cuántas veces los que fueron amigos de César Vallejo en Europa, los que le vieron venir después de publicar en Lima sus dos libros de poemas, "Los heraldos negros" y "Trilce", se preguntaron: ¿Por qué esta voz tan originalmente despojada, esta voz de cadáver en embrión, en la que tienen ya cadencia y ritmo las descomposiciones andinas del silencio, habrá dejado su patria, donde se encuentra su natural y proporcionado escenario? ¿Por qué César Vallejo, con su frente cortada a pico sobre los precipicios de un mundo adverso, con sus ojos tan sobrios, tan puntuales, tan exactos, su pingüe nariz de orquídea en bruto contrastando con la cuadratura radical y descarnada de su mandíbula, busca en Europa las vicisitudes de una vida gobernada visiblemente por una razón exótica?

Los acontecimientos fueron dando poco a poco respuesta a estas preguntas. Enviado extraordinario de un mundo y de una raza extraños, vino aquí, por lo pronto, a colmar su desmedida capacidad de dolor, a darse cuenta de hasta qué extremo occidente puede llegar el hombre a sentirse material y moralmente desdichado; vino aquí a confrontar su suma y compendio de humanas temperaturas con la destemplada senilidad de esta civilización, cuyo mezquino oleaje reducese a lamer los pies de la tristeza; vino, sobre todo, a levantar acta de cómo para él y para cuanto su personalidad significaba no había lugar en el convite. Desde la ventana de su cuarto de hotel, durante muchos años, ha contemplado Vallejo París con una encendida voluntad de amor, y todas las mañanas encontrábase con un alba usada, de segunda mano, vivida y revivida, impropia a todas luces para satisfacer su anhelo. Subió y bajó así repetidas veces los escalones todos de la pobreza; fué acumulando cotidianismo civil, sinsabores y adversidades innúmeras, hambres de toda suerte, esa suma de desvalimientos que constituyen el ritual obsesivo de la miseria cuando ésta se convierte en el eje de una vida, en algo así como el alfiler que inmoviliza a la mariposa y del que nunca, por más que aletee, podrá libertarse. De tan trabajosa gestación fué naciendo el sentido de su existencia, plasmándose su drama interior con la amargura como protagonista. Su vena poética, cuyo caudal había acusado desde su llegada a Europa muy graves disminuciones, se dirige a pasos de crepúsculo hacia una extinción que parece cada vez más ineludible.

Años 23, 24 y 25; inviernos ateridos, con domicilio intermitente y alimentación incierta, sin ropa con que abrigarse. Años 26, 27, 28, de crisis interior, de forcejeo contra otra especie más correosa, si cabe, de la miseria. Los versos que por excepción escribe entonces limítanse a presentar al vivo lo que pudiera llamarse su materia orgánica, su fibrosa estructura, contrayéndose a ser, en lugar de ramos floridos, astillas quebradas, desiguales, punzantes, testimonio directo del destrozadísimo estado en que se halla su psiquismo. Nadie como Vallejo ha ilustrado quizá el hecho de que sea uno solo el conducto natural que sirve a la expresión verbal del pensamiento y a la ingestión alimenticia de que depende el animal hombre... Llega así un momento en que, alterados los conceptos, la noción de *hombre* parece reducirse a ser la compañera inseparable, complementaria, en relación de macho a hembra, de la voz *hambre*, del hambre en la plenitud de sus acepciones.

ilustración de carlos alonso

Diaria derrota victoriosa la de su voluntad, que va determinando insensiblemente la trayectoria natural de su destino. Otro género de cuidados empieza por entonces a reclamar su atención. En pugna con un medio envolventemente hostil, la víctima del planteamiento de una operación vital que no estaba en manos de nadie, ni aun de sus más allegados, ni evitar ni torcer, fué tomando cuerpo en su conciencia una esperanza tan antigua como el hombre, aunque conformada a las especies históricas actuales: la esperanza en un más allá humano, en un mundo mejor, dentro de cuyo organismo no pudieran darse ni los individuos ni los pueblos víctimas. Preocupaciones de carácter político-social absorben automáticamente sus días y sus noches. Siendo en parte el agente expresivo de un pueblo estancado, explotado socialmente, retenido al margen de la civilización, ¿cómo podía no volverse Vallejo hacia la esperanza que hoy ofrece a cuantos son capaces de concebir el acceso a una existencia menos gravemente injusta? Por el juego natural de sus coordenadas vitales abraza Vallejo la causa de la revolución y, luego de un detenido estudio de sus teorías, ingresa en el partido que a ella conduce por el camino a su juicio más corto. Este paso vendrá a acarrearle, durante la etapa que inaugura, un suplemento de persecuciones y nuevas desdichas. Como consecuencia se verá forzado a trasladarse a España y allí presenciará el año 31 —admirable oportunidad— la proclamación de la República y supeditará su tranquilidad personal a las exigencias de una actividad política especialmente revolucionaria. Su persona ingresa entonces de un modo concreto dentro del campo gravitatorio del destino hispánico, con cuyos hondos designios puede decirse que hace para siempre causa común...

...Pronto hará dos años que el mundo hispánico ha entrado en convulsión. El pueblo español, inocente y en legítima posesión de su doble derecho material y moral, es víctima de una guerra desencadenada por los intereses de esas mismas clases sociales que gozan de las rentas que produce la esclavitud de los pueblos americanos. Vallejo siente sublevarse su ser ante el espectáculo atroz del pueblo agredido, asesinado. No solamente se subleva en él su ideología: las entrañas mismas se le ponen de

(Continúa en la pág. 15)

NOTICIA SOBRE VALLEJO

por r. bazin

El peruano César Vallejo (1893-1938) está aún muy lejos de la gloria sancionada por el premio Nóbel. Todavía no es conocido en Europa sino por un reducido grupo de hombres; no de los menores, por cierto, ya que Aragón ha hablado ante su tumba y Picasso ha dibujado su retrato. Nosotros pensamos, sin embargo, que César Vallejo es un poeta de suma grandeza. Nacido en la sierra del norte, llegó a Lima sólo cuando tenía veinticinco años. Oscuras historias de provincia lo arrojaron en la cárcel. En 1923 se radica definitivamente en París (aparte de una expulsión policial que lo llevó a vivir en Madrid de 1930 a 1932). Casado con una mujer francesa, murió en París y en la miseria —o de miseria— en 1938. En realidad hay tres Vallejo, que nunca se han interferido (en la expresión, se entiende, pues la unidad del *hombre* Vallejo es indudable). Por una parte, el periodista y el político, que puede ser definido con una palabra: Vallejo comunista (su viaje a Rusia lo convenció definitivamente). Por otra parte, el novelista: *Tungsteno* (1930), creó un nuevo indigenismo peruano. Ya no la explotación del campesino, sino la del minero. En tercer lugar, y sobre todo, está el poeta.

César Vallejo parte con *Los Heraldos negros* (1918) de la influencia conjunta de Herrera y Reissig y de Lugones. *Trilce* (1922) es una obra de ruptura que nos señala que Vallejo ha hallado su lenguaje; en adelante, libre ya en el uso de su instrumento, profundiza su poesía en los *Poemas humanos* (1939); *España, aparta de mí este cáliz* (1936), poema nacido de la gran sacudida que le produjo la guerra española, inaugura un nuevo camino.

En un párrafo tan breve no hay oportunidad ni aun para bosquejar la evolución de César Vallejo. Bastará con intentar subrayar las características principales de su poesía. No se trata de una "melodía interior", sino de una palabra interior; el *tono* de la poesía de Vallejo (no el vocabulario ni el estilo) se convierte de más en más en el del lenguaje hablado. Ahora bien: ése es el tono popular del Perú. Esta palabra no es materia de monólogo, sino de diálogo; de un diálogo doloroso con alguien que no contesta, que no contestará jamás, que no puede contestar. Vallejo habla al silencio. Y allí golpea, allí llama, y a menudo allí simboliza la resistencia por el muro implacable y sarcástico del número y de la biología. Para Vallejo la realidad fundamental es la muerte; pero no la muerte que ha de venir, sino la que está en la vida, la que es la vida. Nadie, por lo que yo conozco, ha tenido nunca, en este sentido, el sentimiento de "no estar en el mundo", como decía Rimbaud. Del mismo modo, uno de los temas principales de Vallejo será el regreso a la madre, el sentimiento de la infancia, el abandono del huérfano.

Vallejo es un poeta abandonado, una víctima de la *Geworfenheit*, como expresa el existencialismo. Por eso Vallejo es un poeta eminentemente indígena, no por la anécdota, ya que el ambiente peruano solamente aparece en sus primeras poesías, y el paisaje francés (París o Ile-de-France) es muchas veces el telón de fondo de sus últimos poemas. Ello no impide que la sensibilidad de Vallejo "suene" esencialmente peruana, serrana aun. Su desolación de vencido por el solo hecho de vivir es tan profunda, que trasciende hasta en su poema a la República Española, que es un himno.

legisladores no reconocidos

(Viene de la página 1)

fección milenaria y un universalismo ambiguo eran el tema del día, objeto de pregones y alabanzas. Una profetisa de menor cuantía, Victoria Voodhull, fundó un periódico para predicar "la religión universal del porvenir, el hogar universal, la ciencia universal llamada universología" y otras ridiculeces. Y William Dean Howells llegó a sentenciar que los poetas y novelistas norteamericanos no podían crear los cuadros sombríos de los escritores rusos, franceses y alemanes, pues según él había un abismo entre el bienestar de los Estados Unidos y la miseria y la injusticia de la sociedad europea. Los escritores norteamericanos debían ocuparse de "aspectos más risueños de la vida, que son más norteamericanos". Quien describiera escenas tan trágicas como las que muestra Dostoievsky en *Crimen y Castigo*, "haría una cosa falsa y desacertada", muy alejada de "los alegres horizontes norteamericanos".

Pero los poetas verdaderos, los escritores que morían cada día con la agonía de la inteligencia y la verdad de su país, aquellos cuya rebeldía no podía ser comprada, lanzaron su desafío al coro monocorde de los felices y satisfechos.

Ya en 1893, Stephen Crane había escrito *Maggie, una mujer de la calle*. Despiadadamente objetiva, la novela describía la vida de una sociedad sin virtudes, hueca y ciega, pero tiranizada por tabúes que terminaban por aniquilar a Maggie, la prostituta, único ser puro de la caterva. Crane atacó a todo lo que se miraba como decente, insultó a la pulcritud y al buen tono que ahogaban a la literatura de su tiempo. Más tarde escribió *El experimento de la miseria*, cuento que, como él mismo decía, "es la protesta del infeliz que... lanza con elocuencia impersonal, con una fuerza que no le viene de sí mismo, un gemido que es el de todo un grupo, una clase, un pueblo".

Y un poeta de la desesperación, Robinson Jeffers, amargo y pesimista, contempló la vida que se hundía a su alrededor en la "brillante y agónica república"; descubrió las afrentas a la dignidad y a la justicia que nacían de la desigualdad entre los hombres; y expresó su desgarrada visión del destino humano. Desgarrada y esclarecedora al mismo tiempo, porque aspiraba a la verdad y a la sinceridad.

Mientras esta América se acomoda en
[el molde de su vulgaridad,
y rápidamente se espesa hasta vol-
[verse imperio,
. . . . . .
Mas en cuanto a mis hijos, preferiría
[tenerlos a
distancia del centro que se espesa;
[la corrupción
No ha sido nunca obligatoria; cuando
[las ciudades
yacen a los pies del monstruo, nos
[quedan las montañas.

Jeffers volvió su santa cólera contra el espíritu rutinario y el utilitarismo, contra la maldita sensatez de rebaño que petrifica y deseca la poesía de la vida.

La gente práctica, me han dicho,
Se fatiga del mar porque sus olas
[suben y bajan
Interminablemente, sin objeto
[visible...

Luego, "murmurando de la moral", entró en la literatura Theodore Dreiser, gigante desigual, rústico e inmensamente curioso y compasivo, resuelto a escrutar a "este animalla llamado hombre"; a penetrar los escondrijos y los rincones secretos que el convencionalismo tenía ocultos tras el biombo. Se rebeló con vehemencia contra las máximas y los ídolos corrientes, en la actitud del individuo que se aparta de la tribu y somete a juicio todas sus leyes y tradiciones, por eternas e inapelables que ellas aparezcan. Fué un gesto extraño y peligroso, y los habituales filisteos alzaron sus voces al cielo. Pero en este gran demoledor sólo había una pasión; pasión por la claridad, y una dolorida y ferviente solidaridad con los sufrimientos humanos.

En las llanuras de Illinois, un poeta había salido a los caminos a vender sus rimas a cambio de pan y a llevar al pueblo su versión de la belleza. Vachel Lindsay extrajo del "jazz" y de los himnos religiosos los ritmos para cantar a la magia de la infancia y al trabajo; a John Brown, el amigo de los esclavos, a la trágica vida de los negros en Chicago; y a la sombra de Abraham Lincoln, atormentada por el desengaño y la certidumbre del desastre. Menospreció la ley de la quietud y golpeó en las puertas de los que dormitaban.

No permitáis que las almas jóvenes
[sean sofocadas
Antes de hacer cosas raras y pavonear
[plenamente su orgullo.
El único crimen del mundo es que sus
[hijos se emboten,
Sus pobres sean como bueyes,
[insípidos, con ojos de plomo.

Edgar Lee Masters, que también venía de los campos dorados y abiertos al sol, escribió la *Antología de Spoon River* con el austero realismo de los antiguos epitafios griegos. Habló de la vida y la muerte de los seres comunes, de su patética verdad, de su miseria, así como de su escondida belleza; de los orgullosos y los corrompidos; de los proscriptos y los parias. Por boca del poeta hablaron los que siempre estuvieron callados, los humillados y ofendidos, todos aquellos que ahora yacían bajo las lápidas del pequeño cementerio en la colina.

Habló Mrs. Williams, la modista, de sensibilidad que nadie había advertido.

Mis ojos abiertos a la belleza
Han visto muchas cosas además de
[las cintas...

Y Chandler Nicholas, el solterón, cuya vida no preocupó a ninguna mujer:

Estoy madaro, gusto de compañías;
Soy útil, mas no me usan.

Estos seres anónimos habían existido; trabajaron, dieron su simiente y se apagaron en silencio, sin atreverse a reclamar su derecho a la poesía, al pan de la amistad. Fueron ignorados y postergados en un país donde el desprecio por la integridad humana se había convertido en ley pública.

Llamáis a esto una República,
donde la felicidad se persigue,
[la alegría se derrota,
el pensamiento se sofoca, la expresión
[se impide,
donde la enfermedad, la mentira,
[el robo, la hipocresía
son alentados e impuestos por
[la Gran Bestia
y donde la Estupidez se entroniza
y se divierte matando moscas
con un cetro de plomo.

El lirismo y el ímpetu heroico de Lindsay, y la descarnada imagen de realidad de los poemas de Masters confluyeron en la obra del tercer poeta venido de la llanura. Carl Sandburg, periodista, atleta de circo, lavaplatos y soldado, amasó con nuevos ritmos y nueva sangre sus cantos acerca de las grandes ciudades industriales; acerca de la vida de los obreros, oscura, ruda y destructora; y de los anónimos dramas de soledad y miseria. Sus imágenes fueron nutridas por el habla y el folklore populares, por su instinto igualitario; por su odio a la crueldad, a todo lo falso y estridente. En *El Pueblo, Sí*, Sandburg hizo la afirmación de su fe en las masas humanas, en el gran torrente que viene desde los orígenes y que, a través del dolor y los errores, y la ignorancia de centenares y miles de años de opresión, busca el camino total y definitivo.

El pueblo seguirá viviendo.
El pueblo que aprende y se equivoca
[seguirá viviendo.
Será engañado y vendido y otra vez
[vendido,
y volverá a la tierra nutricia en busca
[de raíces a que asirse,
el pueblo tan peculiar en la renovación
[y la rehabilitación.
No os podéis reir de su capacidad
[para recuperarse.
El mamut descansa entre sus dramas
[ciclónicos.
. . . . . .
En la oscuridad, con un gran fardo
[de pesares,
el pueblo marcha.
Por la noche, y arriba una palada
[de estrellas permanente,
el pueblo marcha.
¿Dónde? ¿Y luego qué?

El último período de descontento, irreverencia y escepticismo —y a la vez de un esplendor como no se había repetido desde la Edad de Oro de Emerson, Whitman y Poe —comenzó después de la primera guerra mundial y duró casi veinticinco años. Dos Pasos compuso su sombrío fresco de la realidad norteamericana iniciado con *Tres soldados* y *Manhattan transfer*; Edward Estlin Cummings, un joven poeta de vuelta de la vida militar en Francia, publicó *El enorme aposento*, satirizando la mentalidad de cuartel y el concepto escolar del heroísmo guerrero; y Caldwell empezó sus novelas sobre las gentes del sur. James T. Farrell escribió *Studs Lonigan* y *Un mundo que nunca tiene*, vastos ciclos construídos con odio y piedad acerca de un sistema en que las criaturas humanas se mueven entre la maldad y la desolación. Pero al mismo tiempo las salvaba de la negación absoluta enfrentando su fracaso, y afirmando que ese mismo fracaso era la indicación de lo que existía en el hombre que puede y debe ser salvado.

Y Sinclair Lewis inició la serie de novelas en las que provocaba a la gente decente y correcta, y atacaba con sistemática irreverencia el Decálogo norteamericano. Mostró a su país cómo la tierra de la abundancia, donde la dicha se mide por las estadísticas, y la suprema flor de la cultura es el corredor de bolsa; país donde la esclavitud es defendida por quienes la sufren y donde se adora al dios Tedio. Esta desdichada tierra está dirigida por una raza de individuos que, vistos de lejos, parecen respetables: robustos, bien alimentados, dotados de una gran energía "que los impulsa a través de una nube de polvo levantada por ellos mismos". Pero, contempla-

(Continúa en la página 12)

los tranvías

Estaban allí los tranvías, mirando con sus caras de bobo.
Inmóviles, recordaban los caballos de tiro
y resignaban el devenir y nos miraban
con sus caras de vacas que rumiaban boletos.
Largos coches pasaban,
rubias motonetas
sonrientes,
hélices bailarinas,
y los sonsos tranvías suspiraban
desconsoladamente, sin moverse, y un niño,
orinaba a sus ruedas.

Era el apocalipsis
de los sonsos tranvías, tan hipopótamos,
tan repletos, como buenos burgueses; tan felices que eran;
verdes, amarillos, naranjas;
desvelados, ruidosos,
siempre llenos de luz,
a quemarropa con la niebla, con el sol, con los gatos;
con la luciérnaga en la giba;
siempre como Don Juanes tan atropelladores, tan soberbios,
tan únicos...

Pero de pronto se han estado muriendo,
pues sucede que chicas y muchachos van a jugar al rugby,
que los novios están enloquecidos,
se hacen el amor
y se besan
en medio de la calle;
entonces, he aquí que se desesperan y blanden la palanca de cambios,
que hacen sonar la campanilla,
que se arrancan el trole,
que descarrilan y entrechocan;
pasa que empiezan a morirse,
que nos están mirando con sus caras de vaca.

HORACIO CLEMENTE

un hombre solo

cuento de julio césar silvain

ilustración de maltz

Don Pedro apretó el paquete contra su cuerpo y trató de apresurar el paso. "Casi una hora fuera de casa —pensó—. Quizá ha llegado y, al no encontrarme... Este almacenero con su charla. ¡Como si me importara! Habrá preguntado, hablado, ¡qué barbaridad! Tanto cuidado y..."

Sentados sobre el umbral, jugaban los mismos chicos que cuando saliera. Preguntó. No, nadie había ido a buscarlo. Sí, estaban seguros. No se habían movido de allí. Tranquilizado, subió jadeante las escaleras. Cruzó un saludo con el inquilino de la pieza contigua a la suya. "¿Lo habrá escuchado quejarse? —se preguntó temeroso—. ¡Se escuchan tan claros los ruidos de una pieza a otra!" Llegó junto a su puerta.

—¡Don Pedro! ¡Don Pedro!

Pablito estaba a su lado.

—¿Me deja jugar con Tony?

—Mirá, ahora está durmiendo, está cansado.

—Pero don Pedro, ¡hace un montón de días que no me deja! ¿Siempre está durmiendo?

—Es que... ¿sabés? con este calor duerme mucho. Mañana... ¡Mañana venís!

Pablito bajó corriendo las escaleras mientras hacía picar la pelota. —"No sospechan nada"— pensó don Pedro mientras cerraba la puerta de su pieza. Dejando el paquete sobre la mesa, se acercó al sillón. Silencio. Entre las mantas, la cabeza blanca y negra de Tony resaltaba. "Ya no se queja" —pensó— y sintió como si dentro se le apretara algo. Al acariciarlo ,Tony abrió los ojos.

—¡Ah, dormías! —dijo aliviado.

El perro suspiró y tornó a cerrar los ojos. La mano iba y venía sobre la cabecita.

—Descansá Tony, chiquito, que ahora va a venir el médico y te va a curar. Dormí tranquilo.

Cansado se sentó en la silla y deshizo el paquete. Tomó una rodaja de salame y comenzó a masticarla, mientras los dedos engrasados arrancaban un trozo de pan. Lentamente, don Pedro ingería su almuerzo.

"¿Habrá entendido? —pensaba—. Yo le expliqué bien claro." Recordaba sus propias palabras, dichas en un susurro junto al teléfono:

—Ya sabe, doctor... si no encuentra la pieza pregunta por don Pedro, el sastre; como si fuera un amigo. Perdone, ¿no? Pero no diga que es el veterinario. Usted sabe... es una casa de inquilinato, la gente... usted sabe...

—No se preocupe, amigo, he comprendido perfectamente. En el día de hoy estaré allí.

La voz clara, joven, que le llegaba a través del hilo lo había reconfortado.

Masticaba lentamente. "Para esta gente un perro es cualquier cosa, no comprenden. Se burlarían de mí si se enteran de que llamo al veterinario."

Recordó al perro de don Francisco, el carbonero del galpón del patio. Cuando estuvo enfermo, llamó al inquilino de la sala, que es vigilante, y le pegaron un tiro.

—Un perro es un perro. Muerto uno se consigue otro... y asunto arreglado —había dicho don Francisco.

Y cuando Pablito trajo el cachorro que encontró en el baldío, su madre lo obligó a echarlo a la calle. Los gritos de doña Rosa habían sacudido el patio.

—¿Te has vuelto loco? ¿Te creés que con ustedes cuatro y tu padre no tengo bastante ya? ¡Ahora cargar con eso! ¡Faltaba más!

Y tomados de una oreja, perro y chico, fueron llevados hasta la calle. Desde entonces Pablito venía muchas veces a jugar con Tony.

"No... esta gente no comprende. No son como uno" —pensó—. Y él, que no tenía otra alternativa que vivir allí, en esa casa de inquilinato, no se atrevió, desde el comienzo, a llamar al veterinario. ¿Qué dirían los otros? Se reirían de él. ¡Gastar en médico para un perro! No se animó a llamarlo e intentó la cura con aspirinas y vino caliente, como Ana, su vieja. le había tratado a él. Pero Tony vomitó el vino al primer día y continuó con las aspirinas. No dió resultado. El enfermo empeoró evidentemente y se decidió a llamarlo, avergonzado al solicitar su complicidad para ocultar la visita ante los otros inquilinos.

Ana lo hubiera llamado el primer día. Ella era así. Si había algo que hacer no le importaba la opinión de los demás. Pero la vieja ya no estaba desde hacía tres años. ¡Cómo deseó tenerla ahora a su lado! No hubiera existido esa tortura de la indecisión y el ocultamiento. ¡Y cuánto lo quería ella a Tony! Pero él temía siempre la opinión de los demás, el ridículo, la burla, aparecer descolocado ante una situación.

Con un suspiro, enhebró la aguja y trató de coser. Arrimó la tela a los ojos en un desesperado esfuerzo porque éstos vieran más de lo que podían, pese a los lentes. Había sido un buen sastre y habían vivido mejor. Pero sus ojos no respondían ya y el pulso inseguro de la mano era incapaz de puntear una solapa con la minuciosa prolijidad de antes. ¡Y menos mal que había conseguido trabajo! Coser pantalones baratos para una casa mayorista. "Trabajo de costurera", lo llamaba con desprecio don Pedro. La enfermedad de la vieja se había comido las pocas reservas y ahora ese jornal de aprendiz le permitía, aunque más no fuera, mal vivir.

Cosió durante un rato. Algún quejido interrumpía de tanto en tanto el vaivén de la aguja. Hacía calor. A poco un sopor lo invadió, bajó la mano y quedó adormecido.

Dos golpes secos dados sobre la puerta lo despertaron sobresaltado. Hasta Tony alzó la cabeza.

Al abrir, un hombre joven llevando una valijita negra bajo el brazo, preguntó:

—¿Don Pedro?

Y, ante la afirmación, penetró rápidamente, tendiéndole la mano.

—¿Nadie le preguntó nada?

—No, encontré en seguida la pieza, de acuerdo a sus indicaciones. Preferí la hora de la siesta para evitar encontrarme con alguien.

Don Pedro agradeció con una sonrisa. "Habrá pensado encontrar a un hombre más pobre que lo que puede ser un sastre" —se dijo—. "No interpretará". Y sintió una necesidad enorme de justificarse.

Ya el veterinario estaba al costado de Tony. Separó las mantas. Tocó, palpó, miró, preguntó, tomó la temperatura. "Como si fuera una persona" —pensó don Pedro—. Y lo invadió una ola de ternura.

El médico revisaba concienzudamente.

—Usted comprende, doctor... uno no tiene más remedio que vivir entre esta gente...

Sobre el cuerpo de Tony —un lienzo blanco lo cubría— el veterinario, la cabeza apoyada, auscultaba los pulmones.

—Ellos no comprenden... y como uno vive entre ellos, tiene que adaptarse. Se reirían de mí si supieran.

—Por favor, señor, silencio. Así no puedo escuchar.

La voz fué seca y don Pedro, callado ahora, hizo un esfuerzo para no seguir explicando y explicando.

—¿Cuánto hace que está en este estado?

—Casi veinte días, doctor. ¿Está grave? ¿Se va a curar, no?

El médico comenzó a lavarse en la palangana, silenciosamente, mientras don Pedro, anhelante, aguardaba la respuesta.

—Lo siento mucho amigo, pero... ya no hay nada que hacer. Si me hubiera llamado hace veinte días es probable que lo hubiéramos salvado. Ahora... es tarde.

Don Pedro adivinó en la voz un reproche y sintió vergüenza. En ese mismo instante, comprendió el significado de las palabras. Tony iba a morir.

—Lo más humano es ayudarle a evitar el sufrimiento —dijo el veterinario—. Aquí le dejo esta pastilla, hágasela ingerir y será cosa de un momento.

Don Pedro sintió el piso huidizo bajo los pies. Quiso hablar y decirle cuánto lo quería a Tony. Pero sólo preguntó:

—Y... ¿será suficiente con una?

El médico sonrió profesionalmente.

—Una de esas pastillas alcanza para matar dos hombres. No se preocupe. No va a sufrir mucho.

Desde su silla, lo veía brumosamente, a través de la miopía y las lágrimas. Deseaba acariciarlo y no se atrevía. Lentamente, iba tomando conciencia de la plenitud de su tragedia, y los pensamientos dispares se confundían sucesivamente.

"Si hubiera estado Ana... Claro, habrá pensado que un sastre tiene un buen pasar. Creerá que soi un avaro. Que por no gastar... Tony sabe que le he dado mi comida cuando no hubo para dos... ¡Ah, si estuviera la vieja!..."

Aunque la consulta había costado más de lo que él ganaba en un día, no era por eso.

"Creerá que es porque soy un avaro." Deseó llamarlo nuevamente y explicarle... "Tampoco lo entendería... Igual que las gentes de la casa... Solo... Solo... Solo..."

Y su rabia dolorosa tendió hacia sus vecinos, culpándolos de todo. "Si no hubiera tenido que vivir entre ellos —pensaba— hubiera llamado antes al médico." Ellos eran los responsables. Los imaginaba trajinando por la casa, ajenos a su dolor, a su pena. Se reirían si lo vieran llorar. Solo. Estaba solo. La próxima muerte de Tony lo dejaba abandonado en el tumulto del mundo.

Nunca más las charlas nocturnas. Esa comunicación en que, a veces, sin palabras, bastaba el pensamiento que —él sabía— Tony interpretaba. Las noches frías, en que los chijetes de aire helado se colaban bajo los resquicios de la ventana; acurrucado en la cama, con Tony a su lado sobre las frazadas. A veces lo dejaba meterse entre dos de ellas. Y así, conversaban de los seres queridos. Le hablaba de la vieja que se había ido, para que Tony no la olvidara. Y de Mina, su hijita, que había muerto hacía mucho, antes que naciera Tony. Le contaba cómo podrían jugar los dos si viviera ella, pues la imaginaba siempre niña, siempre pequeña. De

(Continúa en la pág. 12)

el rostro de elia kazan en la muchedumbre

Lo peor que puede ocurrirle a un artista de nuestro tiempo, es sentirse cabalmente preparado para afrontar sin temor los problemas de la época, y sin embargo, tener que transigir con el miedo en el momento decisivo de las definiciones. Algo de eso debe ocurrirle a Elia Kazan —creador de un Arte popular como el Cine— cuando ha de afrontar la traducción de sus inquietudes, o por lo menos, la rebeldía en potencia que emana de los temas que gusta tratar. No es la primera vez que disimula su impotencia tras una indiscutible maestría cinematográfica. Nadie mejor que Georges Sadoul para definirlo y se impone la transcripción del juicio: "La evolución de Elia Kazan muestra la línea trazada por los financistas de Hollywood a los realizadores "leales". Adaptando a T. Williams en *Un tranvía llamado Deseo* (1951), Kazan dió al Mal el rostro de un obrero, "sucio polaco" por añadidura. En "Viva Zapata" (1952) donde Steinbeck remodelaba según su tesis la historia mexicana, la revolución conducida por las masas estúpidas corrompía a sus jefes por el triunfo. *El hombre de la cuerda floja* (Man on the Tightrope, 1953), se inscribía en la serie antirroja. *Nido de ratas* (1954) identificaba sindicalismo y pistolerismo y exaltaba la delación..."

Existen otros datos: en *La luz es para todos*, Kazan describía la aciaga suerte de los intelectuales judíos sin encarar a fondo el antisemitismo yanqui; en otra película de la llamada serie "negra", permanecía igualmente apartado de los verdaderos problemas. Tiene por allí un trabajo que enloqueció a cierto público —*Al este del paraíso*— donde con razón se lo volvió a llamar "maestro del Cine", pero en este caso ya no hacía frente a ninguna preocupación social o material del individuo, limitándose a cercenar con fines cinematográficos, una larga serie de historias nada moralizantes del citado Steinbeck.

La insistencia de Elia Kazan, su delectación por los temas que pueden promover largas discusiones, resulta inconcebible cuanto que él mismo ha afirmado su deseo de "neutralidad" su repugnancia ante todo posible conflicto y su insensibilidad ante los tonos polémicos del arte que utiliza. Se trata del caso más concreto de hombre que gusta agitar las aguas pantanosas de una sociedad mal organizada, y luego se espanta de los monstruos que suben a la superficie. Toda su filmografía acusa las características señaladas y salvo sus producciones de tono escapista (*Baby Doll* y la citada *Al este del paraíso*) pareciera que es el director sobre quien recae la responsabilidad de hacer un Cine yanqui preocupado y profundo, pero asimismo, lo suficientemente convencional como para dejar tranquilos los altos intereses que financian su producción. Es decir, el artista que sabrá escamotear con oficio la verdad final de un alegato que en un principio se insinúa netamente combativo. La artimaña puede haber surtido su efecto popular, su buscado propósito podrá haber engañado una y otra vez la ingenua emoción del espectador común, pero el observador sin compromisos con la emoción y la técnica, no puede ser embaucado: indudablemente Elia Kazan está en el Cine para cumplir determinados planes. Y uno de ellos podría ser el propósito de "no mostrar el verdadero rostro de la muchedumbre".

Tal desalentadora tendencia está presente en su último "film" conocido (*Un rostro en la muchedumbre*) y esta vez con caracteres ofensivos para el cándido pueblo yanqui. La historia del singular "astro" de la televisión que comienza introduciendo un aire de realidad y verismo en su programa, para concluir en la peor abyección —burla, escarnio y desprecio por su público— no resulta fuerte para apuntalar unas cuantas críticas a la Política y a la Televisión. Existen en las profundidades de ambos terrenos, importantes vetas que el realizador ha querido soslayar; fenómenos humanos, sociales y económicos que han escapado al análisis. Desde luego que el guión de Bud Schulberg (al igual que en *Nido de ratas*) necesitaba un director menos esquivo a la discusión, para concretarse en una obra sin las falsedades que contiene, los convencionalismos y las afectaciones que son ya vicio en el oficio de Kazan. La figura protagonista absorbe por entero la atención del espectador velando los defectos conceptuales, ya que formalmente nada podrá discutírsele jamás a cualquier película de Kazan. Interesa señalar cuán escaso respeto merece al autor la libre expresión de todo un pueblo, cuando insinúa que un impostor sin escrúpulos puede pensar por toda una comunidad y hasta ordenar detalladamente la "demagogia" a utilizar en una campaña electoral. Podrá reprochársele al crítico que ha tomado una historia ficticia por un hecho cierto y que Kazan (o Schulberg) solamente han querido señalar los peligros de un fenómeno tal, pero aun admitiendo que hemos confundido lo fantástico con lo real, todavía la película resulta falsa por cuanto no se nos ha dado a conocer el verdadero rostro de ese pueblo, movido caprichosamente al azar de unas frases, unas canciones y una simpatía aldeana elevadas a categoría superhumana, cómo caprichosamente una pobre mujer despechada puede destruir en un instante (moviendo unos controles) todo el edificio pacientemente construído por el casquivano astro popular.

Conviene no dejarse seducir por los efectos que tan hábilmente maneja Kazan; ese final estruendoso y expresionista también quiere convencernos de que "el Malo siempre acaba mal", pero un momento antes de los gritos tarzanescos desde el piso 20º, lo había absuelto al ignominioso individuo, reservándole un pequeño programa de menor cuantía, como para que siga ganándose la vida. Y los dos seres buenos de la historia se irán juntos, no se sabe si a brindar por el derrumbe del malvado o a buscar un juez bonachón que los una en matrimonio. Y la cadena de propaganda del analgésico y la trenza de los caudillos electorales, jamás se sabrá cómo saldrán adelante con sus programas.

Todo en fin tiene muy poca seriedad, cuando se ha complicado desde el principio en la historia, algunos valores fundamentales de la existencia humana, como son el Arte, la Política, la Emoción Popular y la influencia de Hombres Elegidos. Todo marcha al sacrificio para servir las exigencias estéticas de Elia Kazan, animador de una escuela dramática "sui-géneris", donde se fabrican muchachos de genio y temperamento (Brando, Dean, Griffith) que actuando bajo las órdenes de su "creador", nunca podrán darnos el auténtico rostro de la juventud americana, porque el temor de Kazan ante los problemas vitales de su pueblo, le hacen desleirse, perderse y desaparecer, como un rostro más en la muchedumbre.

hugo panno

rosaura comienza su peregrinaje por la ciudad

de "rosaura a las diez" a "300 millones"

del largo al corto metraje argentino

Siguiendo la trayectoria realista-pintoresquista de gran parte del cine argentino, "Rosaura a las diez" intenta un camino de renovación, con algunas reminiscencias de la escuela realista francesa de pre-guerra. Su director Mario Soffici, ha tomado, como es sabido, el argumento de la novela homónima de Marco Denevi, con encomiable fidelidad, pero a veces ajustándose demasiado a lo literario del asunto.

Soffici marca las primeras secuencias de "Rosaura a las diez" con un tratamiento naturalista que recuerda a muchas películas de ambientación, a esa época en que el sainete definió un gusto y una modalidad en el teatro, y, por extensión, en el cine. Recién en la mitad de la película comienza a afirmarse su lenguaje cinematográfico. Sobre todo, a partir de la secuencia del casamiento de Camilo Caneggato, que por su sugerente clima recuerda algunas buenas películas de Duvivier, donde palabra, imagen y sonido se unen en un verdadero montaje cinematográfico.

Si con los 'raccontos" logra crear un clima, si con el montaje consigue el ritmo necesario, ¿a qué abusar de ese fondo musical que no ayuda, sino que "abarata" muchas de las escenas de la película? El solo de órgano, por ejemplo, interfiere y molesta la dramaticidad en la secuencia de la comisaría. Por otro lado, ya es hora de que el tango deje de ser el fondo musical obligado de prostitutas y pistoleros, los que, por su parte, se mueven en un muy artificial ambiente de bajo fondo. Y es de lamentar. Porque ese Camilo Caneggato, cuyo fatigado corazón inventó la imagen de Rosaura, más hubiera ganado viviendo a fondo su conflicto en el simple marco de las relaciones humanas, sin necesidad de ser zarandeado por los laberintos de una trama policial que disminuye la verdad del personaje.

primer plano del corto metraje "300 Millones"

Algunos críticos, después de ver "Rosaura a las diez" proclamaron ya un resurgimiento del cine argentino. Para que este resurgir se produzca habrá que atender no sólo a una renovación técnica y estética, sino a todo el proceso de cambio que se insinúa en nuestro país. Sin caer en determinismo, pero entendiendo que todo arte sigue las fluctuaciones de su época, creemos que, en gran parte, la renovación de nuestro cine depende del mayor o el menor acercamiento que éste tenga con los problemas vivos de nuestro medio.

Si bien todas las formas de expresión son válidas, reconocemos como antecedente histórico en nuestro cine a una forma realista, no siempre profunda y muchas veces lindante con el naturalismo, pero que, con todas sus limitaciones, nos mostró algo de la vida de nuestras gentes. Este reconocimiento no indica un acatamiento ni mucho menos. Realidad, para el hombre de hoy, puede expresarse en la forma analítica-documental de De Sica-Zavattini ("El techo", por ejemplo), tanto como en la existencial búsqueda de Sjöber-Lagerkvist, en "Barrabás". En un caso se expresan las necesidades inmediatas del hombre, en el otro conflictos singulares de su espíritu. Y un arte integral no puede prescindir de ninguno de estos elementos, ya que existen en el hombre.

Ahora observemos el panorama de la Segunda Muestra de Realizadores de Corto Metraje. La falta de medios complotó contra su éxito. Pero sería injusto centralizar en ello las responsabilidades. Porque en verdad lo que se exhibió fueron esfuerzos aislados de un aprendizaje sin la suficente calidad como para definir con madurez una muestra que represente al corto metraje. Tal la tónica general donde algunas excepciones equilibraron un poco la balanza.

La escasez de elementos se evidenció en la primera película presentada: "Un teatro independiente", realizada por el Seminario de Cine Buenos Aires, aunque se compensó con la honradez vocacional puesta en juego.

"Continuidad plástica", con realización, montaje, dirección de Pepe Arcuri, incursionó en el arte abstracto. No fué feliz su traslación de formas y ritmos que exigían al máximo una técnica depurada.

En cambio en "Comentario", de Osías Wilenski, trama y técnica se complementaron. Se evidenció un verdadero lenguaje cinematográfico que, en este caso, servía a un tema de significación social de nuestro tiempo. Utilizó con éxito el montaje y el efecto auditivo-visual.

"Sinfonía en do bemol", producción, dirección y argumento de Rodolfo Kuhn, al estilo de la mejor escuela renecliana logró crear una sátira surrealista de nuestra sociedad y nuestra época. El film estuvo realizado con más elementos que los anteriores, y en 35 mm. Fué, en general, una buena realización, pero denotó algunas vacilaciones. Es claro que la sátira es un género difícil, aún para grandes directores, y es necesario un extremo rigor para gobernarla.

Por su sencillez, por la lucha sobre la carencia de medios técnicos en su realización, por la gracia infantil del dibujo, por la intención antibélica de su argumento, el cartón animado "Mambrú" fué una feliz sorpresa para el espectador. Sobre una idea de Isidro Miguel y Héctor Franzi, dibujó y realizó el segundo de los nombrados.

Llegamos así a "300 millones", la adaptación cinematográfica (en 35 mm.) de la conocida obra de teatro de Roberto Arlt. Su adaptador y realizador Simón Feldman no logró trasladar el espíritu de la obra, esa "dosis de humanidad y piedad" que exigía Arlt. Naturalmente que sintetizar en 15 minutos todo el complejo mundo de "300 millones" es, de por sí, un gran riesgo. Esos dos planos de la realidad (ya que sueño y fantasía gravitan como una segunda realidad en "300 millones") exigían un difícil equilibrio, una coherencia cinematográfica que abarcara las distintas parcialidades del tema, para traducirnos su unidad esencial. Para lograr esto es necesario una gran técnica y un gran talento. Tal el riesgo a que se sometió Feldman al adaptar y realizar esta obra. Su trabajo no estuvo a la altura de su ambición. No pudo darnos, en su traslación cinematográfica, la soledad de esa muchacha que agota en una noche su capacidad de sueño. Y se mostró esquemático cuando para crear un clima de irrealidad confió en la sugerencia de una cortina negra, o cuando, para indicar realidad, se sirvió de un solo de bandoneón. Teniendo en cuenta la preocupación que anima a Simón Feldman y la labor de equipo del Seminario de Cine Buenos Aires, habrá que considerar este corto como una etapa más en un difícil camino de perfeccionamiento.

"Cachivache", de Enrique Dawidowicz, con algunas reminiscencias de "El globo rojo", no llegó a crear el clima poético previsible en la intención.

carlos g. orgambide

úrsula duerme

drama de julio imbert

personajes

la madre,
es una mujer avejentada, gruñona, explosiva.
Es inválida y se mueve en su silla de ruedas.

cecilia,
la hija menor, pasa de la niña a la mujer.
No es hermosa, y ya transmite una pronunciada vibración pasional.

baldemar,
es rudo, violento y desagradable.
Cuenta entre veintidós y veinticinco años.

un muchacho,

La decoración es sencilla y rústica. Muéstrase una habitación amplia. Puerta al fondo, a la que se llega desde el exterior subiendo seis u ocho escalones. Una ventana grande a un lado de la puerta, a derecha. En lateral hay una escalera que conduce a la habitación alta de la casa.

LA MADRE — (Dura, rabiosa.) ¡Dónde se habrá metido esa cochina! Seguramente está echada por ahí, entre las pajas del henil... No sabe hacer otra cosa que echarse. Todo lo descuida, en nada piensa, como no sea en ella misma. ¡Es una desvergonzada! Dormir o dormitar; sólo abre los ojos para mirarse. ¿Qué hace Ursula? ¡Duerme! Dormida o despierta, siempre está echada. Y es feliz si alguien le resbala en el oído una palabra picante, o la toca con un dedo... (A Cecilia.) ¡Linda hermana tienes! ¡Di que no me puedo ni mover, si no ya me la buscaba yo mismita y me la traía arrastrándola de su linda trenza!

CECILIA — (Avivando el fuego.) Se ha de poner agua de azahar en el pelo, porque huele a naranja.

LA MADRE — ¡En basta le voy a restregar la jeta cuando la agarre! ¡Verás! ¡Y ese imbécil que no hace más que arruinármela diciéndole que es una flor!

CECILIA — ¿Baldemar?

LA MADRE — Sí, Baldemar, que anda babeándose el hocico como un caballo.

CECILIA — Le regala dulces, almendras y claveles del aire.

LA MADRE — (Acercándosele.) Y ella, qué le da. ¿Has visto algo?

CECILIA — No, no vi. El le regala y le dice cosas...

LA MADRE — ¿Qué es lo que le dice? ¡No me ocultes nada!

CECILIA — No sé; le pone la boca cerca del oído.

LA MADRE — (Tomándola de un brazo.) ¿Y ella?

CECILIA — Ella le dice: "No me pidas eso. No te daré. Quédate aquí, recostado junto a mí, si quieres. Pero no me pidas eso. No puedo dártelo. Es un pecado, Baldemar... Darlo es un pecado mortal."

LA MADRE — ¡Ah, la cochina sabe bien lo que es venial y por aquello que se haría merecedora de la condenación eterna! Pero peca constantemente, porque desea lo que no debiese desear, piensa lo que no debiera pensar, olvida lo que no debiese olvidar, ¡y no por falta de advertencia, no! Su aliento, su calor, sus olores, toda ella es culpable de sí misma. No hace otra cosa que echarse, y echándose así como se echa se priva de la vida espiritual de la gracia y se convierte en enemiga de Dios.

CECILIA — Madre...

LA MADRE — (Toma a Cecilia de los cabellos.) Si sales a tu hermana, ¡te revientó! (Cecilia se pone a llorar. Su madre la suelta, y escapa hacia un rincón.) ¡A dos hembras, como alumbré, hubiera preferido un borracho! Prefiero un eructo, un salivazo, a un jazmín que no hace más que oler y deshojarse. ¡Al menos, un hombre, por inútil que sea, a veces derriba un árbol y hace fuego, o nos carga, al fin, en el cajón, sobre los hombros! ¿Quieres dejarte de llorar?

CECILIA — (Lloriqueando.) Me has hecho mal... me duele...

LA MADRE — Sí, sí; todo nos duele a nosotras. Y echamos sangre, a charro, como un... (Transición.) Oye, Cecilia; no llores. Dime: Ursula está en el tinglado, ¿verdad?

CECILIA — Sí.

LA MADRE — ¿Sola?

CECILIA — Sí.

LA MADRE — ¿Y no has visto rondar por ahí al colmenero?

CECILIA — No.

LA MADRE — ¿Estaba sobre el heno?

CECILIA — Sí.

LA MADRE — ¿Dormía? (Se le acerca.)

CECILIA — Sí.

LA MADRE — Boca arriba, naturalmente.

CECILIA — Sí; recuesta la cabeza sobre un montículo de heno y mira volar las golondrinas y las tijeretas. Le gusta contemplar a las tijeretas balancearse en el alambre, y que la trenza le cuelgue en el aire, junto al borde del piso... Siempre termina durmiéndose.

LA MADRE — ¡Lindo entretenimiento! (Pausa.) Y espera, ¿eh? ¡Espera que el otro también se le eche! (Toma a Cecilia de un brazo. La sacude.) ¡Ya estás allí! ¡La despiertas y le dices que ya la estoy viendo venir! (Le da un empellón.)

CECILIA — ¡Madre!

LA MADRE — (Toma su Biblia.) Leeré aquí. Antes que termine el tercer salmo, estaréis a mi lado; tú muda, ella hincada, y arrepentida. ¡No te digo más! (Abre el libro y lee; Cecilia sale de un salto.) "Bienaventurado el varón que no anduvo en consejo de malos, ni estuvo en camino de pecadores, ni en silla de escarnecedores se ha sentado..." (Entrecierra el libro; dice:) Antes que mujer de ese pecador, hijo de pecador, nieto de pecador... ¡muerta! ¡Mil veces muerta! El pan partido en mi mesa... (Transición. Deja la Biblia en cualquier lado; alguien sube la escalera exterior.) ¡Ah, es verdad! ¡Las llagas llegan a lo más secreto del vientre! (Golpean a la puerta. Pausa. Luego, gritando como loca:) ¡No entrarás! ¡No pisarás el...! (La puerta se abre de un empellón.)

BALDEMAR — (Plantándose decidido.) ¡Y qué! ¡Todo es inútil! (Mirando a sus costados y a lo alto de la escalera.) ¡Ursula!

LA MADRE — ¡Que el corazón se te parta si vuelves a nombrarla!

BALDEMAR — (Avanzando hacia la escalera.) ¡Ursula! ¡Quédate en la cama! ¡Subo a buscarte allí! (Sube.) ¡Quiero sentir, quiero oler el calor de cuando duermes! (Desaparece.)

LA MADRE — ¡Maldito! ¡Maldito de Dios! (Va de un lado para otro en su silla, sin saber qué resolución tomar. Baldemar aparece en lo alto.)

BALDEMAR — ¡Dónde está!

LA MADRE — ¡Quién eres para preguntármelo!

BALDEMAR — (Bajando.) ¡Pregunto dónde está! ¡Si ha ido lejos! ¡Si volverá pronto!

LA MADRE — ¡Contesta tú, que yo pregunto también! ¡Que soy yo quien tiene derecho a preguntar ahora! ¡Di, di si vienes a escarnecernos! ¡Porque no eres otra cosa que entrañas de escarnio, y tu palabra la mortificación y la blasfemia!

BALDEMAR — ¡Soy tenaz, me conoces! ¡Y tengo ya alguna experiencia...!

LA MADRE — ¡Sí, la experiencia del mal! ¡Toda ella, sí!

BALDEMAR — ¿Quién es el que zahiere ahora?

LA MADRE — (Se lleva una mano al corazón. Con voz flexible.) Hablemos sin jadear. Dejemos la violencia.

BALDEMAR — Y bien: te contesto. Te contesto sosegadamente. Vengo a buscarla.

LA MADRE — ¡Para qué!

BALDEMAR — Para llevármela.

LA MADRE — ¿Estás loco? ¿Llevártela? ¿Adónde? ¿Sabes lo que dices?

BALDEMAR — Todo lo tengo perfectamente organizado. Y me conoces decidido.

LA MADRE — (Saltando otra vez.) ¡Antes que contigo... muerta! ¡Muerta, te repito! (Entra Cecilia, fatigada.)

CECILIA — (Al encararse con Baldemar, exclama:) ¡Tú! (Luego, bajando la voz, a su madre:) Un enjambre de abejas le está labrando un panal en la trenza. Como en una rama se le han arracimado.

BALDEMAR — (Tomándola fuertemente de un brazo y zamarreándola.) ¿A Ursula te refieres?

CECILIA — Sí; está dormida en el tinglado... la trenza le cuelga y un racimo de abejas se le ha prendido...

BALDEMAR — ¡La matarán! ¿Entendéis? ¡Si despierta la matarán!

LA MADRE — (Rodando su silla hasta Baldemar.) ¡Corre! ¡Sálvala! ¡Hazlo por ti, Baldemar!

BALDEMAR — ¡Al fin me lo concedes! (A Cecilia.) ¡Voy a encender una estopa y preparar humo en mi fuelle! ¡Es la única manera!

LA MADRE — ¡Sí, sí, corre! ¡Antes que muerta... tú!

BALDEMAR — (A Cecilia.) ¡Ayúdame! ¡Vuela hasta allá y vela a su lado! ¡Si abre los ojos dile que no se mueva, que aguarde, y explícale! ¡Que no se levante! ¡Sacudiría la trenza a sus espaldas y las abejas la envolverían, la matarían al instante! ¡Quiera Dios que no despierte! (Sale corriendo.)

LA MADRE — (A Cecilia.) ¡Rápido, infeliz! (Cecilia Sale.) ¿Es que no tienes sangre en las venas? (Se acerca a la puerta.) ¡Maldición! (Le grita a Cecilia: ¡Dios te acompañe, hija del alma! (Vuelve al centro de la pieza. Junta las manos y alza la mirada.) ¡Que duerma esta vez, que no despierte! ¡Que mi ruego llegue a lo alto, en silencio! ¡Que no sople el viento, que no conten los pájaros, que no respiren los hombres! (Musita un rezo, luego va de un lado a otro. Parece enloquecer. Vuelve a tomar la Biblia; las manos le tiemblan. Lee:) "Cercáronme dolores de muerte, y torrentes de perversidad me atemorizaron. Dolores del sepulcro me rodearon, previniéronme lazos de muerte. En mi angustia invoqué..." (Deja su lectura. Vuelve hasta la puerta que da al exterior, pero advierte que si intenta salir, la silla volcará.) ¡Malditos escalones! (Torna al centro de la escena, busca algo por todos los rincones, y, desesperada, se dirige a la escalera que lleva a lo alto de la casa, se arroja de la silla al suelo y sube cinco o seis peldaños, arrastrándose dificultosamente, asida a los balaustres. Pero resbala y cae. Al fin logra el último escalón y desaparece. Silencio y algún ruido arriba. Luego vuelve sostenida por dos muletas, y baja como puede, apoyándose en el antepecho de la escalera, cayéndose y levantándose con ayuda, nuevamente, de los balaustres y del barandal. Al llegar al pie de la escalera, masculla su ira y su dolor.) Podría decir como mi libro que los órdenes de sus dientes espantan. Podría decir que sólo un humor espeso fluye de su boca. Podría decir que negra hiel... ¡Pero no, no lo diré! (Pasa bajo la ventana un grupo de muchachos cantando.) ¡Callad! ¡Os ruego que calléis! ¡Estoy muriendo y os ruego que calléis! (Va hacia la ventana. El canto cesa. Se oye un rumor y una voz que dice: "Ayudadme a subir". Luego, risas.) ¡No riáis siquiera! ¡Enmudeced, os ruego! (Cesan las risas y asoma por la ventana la cabeza de un muchacho.) ¡Hijos, os ruego que dejéis de cantar! Una colmena de abejas labra un panal en la trenza de Ursula... Ursula duerme, ¿sabéis? Si despertara, treinta mil abejas le inyectarían su veneno. Escuchad en silencio y yo os explicaré esto en baja voz. Baldemar, el colmenero, prepara humo para adormecerlas con su fumigador, y enjambrarlas. Es preciso atontarlas, y él, como apicultor, es hábil en este procedimiento. ¡Nunca espantéis a las abejas, hijos míos! Es conveniente que lo sepáis: al comenzar la primavera, un caballo de gran fuerza y corpulencia fué picado por una abeja y deshizo a coces tres de las colmenas de Baldemar. Cien mil abejas agitadas, enloquecidas, le saltaron encima y le clavaron su aguijón. Nada pudo hacerse para salvarlo de esa muerte horrible. Si vosotros cantáis, Ursula despertaría, y al erguirse, al golpear su trenza contra sí misma... ¿entendéis? ¡Os ruego, hijos míos! ¡Pensad cuánto más débil es el pecho de Ursula que el de un percherón! ¡Medid cuál es la diferencia entre sus dos alientos!

(Continúa en la pág. 15)

el hijo

cuento de a. a. balán

Romilda era flaca, de pómulos salientes. No agradaba a los hombres del barrio. Sin embargo, tenía una cabellera tupida y negra, y ella buscaba inclinar siempre el rostro para que largas crenchas le cayeran hacia adelante, lo cual sabía que producía buen efecto. Más no podía ofrecer, por el momento, a la vista de los hombres, aunque guardaba para exhibir en mejores días, unos pechos a los que sólo faltaba un inteligente armazón de lencería. Pero, ¡qué podía hacer de momento! Su niño necesitaba ir a la escuela. Guardapolvos... zapatos... Sobre todo, zapatos: jugaba mucho a la pelota. Hubiera querido prohibírselo, pero temía pasar por mala. Le preocupaba lo que el hijo opinaría de ella cuando fuera grande, en momentos en que pasara revista a su pasada infancia. Por ahora, había que darle zapatos, y no coquetear mucho con los hombres.

Planchaba un pantaloncito para su hijo. Sobre una mesa de patas flojas, apretaba una plancha que la hacía crujir. A veces, descansaba simplemente sobre el mango de la plancha apoyando las dos manos, y con la cabeza hundida entre los hombros levantados por la presión, comenzaba un rápido ensueño o un repaso de sus recuerdos.

Romilda tuvo un marido hermoso, obrero fornido, que llevaba siempre la gorra echada hacia la nuca. Con los brazos abiertos, como dispuesto a cargar siempre con el trabajo, Ladislao se paseaba saludando a los vecinos y deteniéndose un instante ante ellos, silencioso y con los brazos abiertos, dando la inquietante impresión de que aquí iba a comenzar algo. Los vecinos solían, entonces, sonreirle, repitiéndole tímidamente "Buenos días, buenos días". Ladislao, viendo que los asustaba, se marchaba, quitándose gentilmente la gorra, y oía a sus espaldas un elogio a su bonhomía.

Romilda perdió a su marido en un accidente de fábrica. Había explotado un caño de amoníaco, y no se sabe si cegados o desesperados, los obreros saltaron desde los pisos altos de la fábrica aplastándose contra el suelo. Pero dentro de la cámara, quedó Ladislao con su enorme mano pegada a la palanca de trabajo.

Romilda lo lloró mucho, y dos años después, sintiendo que se le desvanecía el recuerdo de su imagen, halló el curioso recurso de ir a ver repetidas veces la película "El delator", en que Víctor Mac Laglen le recordaba la estampa gigantesca y obreril de Ladislao.

Crió a su niño con la esperanza de que fuera un obrero fornido, taciturno, como Ladislao. Que anduviera con la gorra echada hacia la nuca, y que si empuñara una palanca, ni la muerte pudiera arrancar de allí esa mano. Eso quería para el futuro de Jorgito, su hijo.

Romilda miró el pequeño reloj despertador que estaba sobre una repisa: las cinco. Ya iba a aparecer Jorgito, para su vaso de leche; el chico entraba cuando aparecía el vendedor de uvas, que todas las tardes, con su pregón melódico, le precisaba la hora de ir a beber la leche. Jorgito ya corría cuando oía el pregón aún desde la vuelta de la esquina.

Pero, ¡las cinco! Y Romilda aún tenía que realizar compras de tienda y almacén.

Desenchufó la plancha. Tomando una jarra lechera que estaba sobre la repisa, junto a lreloj, llenó un vaso de leche. ¡Para Jorgito! Un vaso alto, limpio, luciente, como una columna de salud y bienestar, para que Jorgito crezca.

Lo dejó al borde de la mesa, en el lugar de Jorgito. Lo tapó con un cartón circular, de los que se usan en las cervecerías. Ya vendrá Jorgito a prenderse a él, y con un antiestético pero inocente glu glu, lo vaciaría hasta el fondo, de un tirón, como una proeza.

Romilda salió, y se dirigió a la calle comercial del barrio. Parpadeó ante la mortecina luz de la tarde, que era mucho más fuerte que la de su cuarto, donde estuvo encerrada toda la tarde. Miraba hacia todas partes mientras andaba, como descubriendo el mundo y la vida. Y se acordó de que su vestido era de tela muy delgada, y su combinación también. Menos mal que es negra, y sobre el negro, la luz no sabe modelar las formas. Y después de todo, ¿por qué se preocupaba tanto de esas cosas Romilda? Otras buscaban la complicidad de telas y luz para mostrar su desnudo al andar vestidas. Romilda casi decidió volver a la vida y los hombres; pero no: Jorgito...

Jorgito necesitaba medias. Entró a la tienda del turco Zara, que la saludó "buenas tardes buenas tardes", sin coma de por medio. Tras las negras cejas, bigote y cabello del turco, todo era sonriente, pero sonrisa y ojos salían de esas tinieblas como de detrás de un escondite, y eso amedrentaba a Romilda. Le dió un par de medias, asegurando que eligió las mejores, ya que eran para Jorgito. Romilda pagó las medias, y mientras el comerciante las envolvía, contó el dinero que le quedaba.

Recorrió la calle comercial. Le daba gusto responder al festivo saludo de los comerciantes, entre los cuales, su condición de "madre que se sacrifica por el hijo" provenía del hecho de que ella no respondiera a los flirteos de nadie. Después de todo, era un solo hijo que tenía, y no mantenía un palacio. Pero de cualquier modo, se veía al hijo con un lujo que ella no ostentaba, y se sabía que lo inscribiría, este año, en el Colegio Nacional, además de que desde hacía tiempo se lo veía ir con un estuche de violín. La querían. Los comerciantes la querían, y recogían de las mujeres del barrio encomios hacia Romilda; y ellos, a su vez, decían una buena frase referente a la puntualidad de sus pagos. Por eso, aquella tarde, aunque Romilda no llevaba mucho dinero, nada dejó sin comprar: nadie dudó de que fiaba sobre seguro. Compró muchas cosas y se fué con muchos paquetes.

Cruzaba las calles con una pila de paquetes que le obstruía la vista, corriendo serio peligro con el tráfico, pero entre la pila de paquetes y ella, interpuso otra pila de ensueños. Soñó que Jorgito crecía, se hacía grande, tan alto como su padre, y sobre su corpachón, su cabeza seguía siendo de niño; y llevaba una gorra, echada hacia la nuca, como él. Soñó que ella estaba sentada, anciana, en un sillón, tejiendo tricotas para su hijo, y su hijo le traía un pan envuelto en un diario. Soñó que ella no comía esos panes, que los guardaba, y seguía tejiendo tricotas para Jorgito.

Eso soñaba, entre consciente e inconscientemente, y llegó frente a la puerta de su casa.

Como a una cuadra de allí, una multitud se arremolinaba alrededor de unos caballos, uno de los cuales parecía caído. A un costado, sobre una chata desprendida de los caballos, divisó al diarero rengo al que solía comprar alguna revista, y a un vigilante.

—Estúpidos —dijo—. Hay un caballo caído, y todos se aglomeran como si no tuvieran otra cosa que hacer.

Trató de abrir la puerta con el pie, ya que tenía las manos ocupadas. No se abrió la puerta. Esperó a que alguien pasara, para pedirle que la abriera. Pero no pasaba nadie, en esa calle habitualmente bastante transitada.

—Estúpidos. Capaz que todo el mundo está allí, en esa multitud, mirando lo que pasó, que seguramente es algún caballo muerto.

Ya furiosa, pateó la puerta. Nadie salió a abrir. Optó por dejar los paquetes sobre el umbral y abrió. Juntó los paquetes en el regazo, y cruzó rápidamente el patio, ya que levantando la pollera dejaba ver la combinación. Pero no vió a ningún inquilino en el patio.

Se extrañó. ¿No hay nadie en el mundo? ¿Fueron todos a mirar boquiabiertos al caballo muerto? Si Jorgito está entre esa multitud, cuando vuelva...

En el ánimo de Romilda, una rebelión contra no sabía qué, la embargó. Impotente para luchar contra las cosas y menos para reformar al mundo, las lágrimas pugnaban por salir, como protesta contra algo. Ese algo era su propia miseria y la frivolidad de la gente. El mundo seguía rodando, la gente, pachorrienta, tenía tiempo para pararse a mirar caballos caídos, mientras ella corría del taller de costura a la tabla de planchar, y de la tabla de planchar al taller de costura.

Su furor aumentó al entrar a la habitación.

—¡Jorge! —gritó rabiosa, al sospechar que su hijo sería otro boquiabierto mirando al caballo.

Sobre la mesa estaba el vaso de leche, con el cartoncito circular encima, y una nube de moscas pugnando por colarse por la ranura.

—¡Jorgito! —volvió a gritar furiosa. Dulce, dócil, con la mirada gacha por sentirse culpable, y una sonrisa que pedía perdón, Jorgito apareció por la puerta.

—¡Idiota! —gritó la madre—. Con el vaso de leche aquí preparado desde hace dos horas, y vos...

—Mamita, estábamos jugando a la pelota, cuando apareció a todo galope una chata con cuatro caballos, y...

—¡Qué me importa! Estoy cansada de historias. Vos sabés que a las cinco tenés tu vaso de leche, y que tu mamá no puede andar llamándote y esperándote.

Jorgito se fué despacito a la mesa. Se sentó, quitó el cartón de la boca del vaso, y tras espantar a las moscas, comenzó a sorber la leche.

La madre se sentó frente a él, a mirarlo. Sobre el rostro de Jorgito, el vidrio jugaba luces de vitral; un fantaseo de cuentos de hadas envolvió a la tarde y al niño. La madre casi lloraba de dicha en esos momentos, los únicos dulces de su vida.

—Igualito a Ladislao. Ahora lo veo. Y será fuerte, ya se nota. Quisiera verlo grande ya, aunque yo me volviera instantáneamente anciana.

De la banderola cubierta de polvo, el sol retiraba sus últimos rayos. Un grillo comenzó su cri cri. Romilda fué a encender la luz.

Con el vaso tomado con las dos manos, y jadeante de haber bebido toda la leche, Jorgito preguntó a la madre:

—Mamita, ¿es cierto que yo estoy muerto, como dice toda esa gente?

El estupor heló a la madre. Miró a Jorgito,

Y ante su vista, Jorgito desapareció.

Romilda se echó sobre la mesa: en el otro borde, estaba el vaso de leche intacto, lleno hasta el borde, con el cartoncito cubriéndole la boca y las moscas pugnando por entrar.

Oyó golpes en la puerta.

No pudo moverse de la mesa.

Abrieron despacito la puerta. El rengo diarero, al frente de una multitud silenciosa que llenaba el patio, llevaba el cuerpo inerte de Jorgito. Un comedido dijo:

—Señora, estaban jugando a la pelota, cuando apareció a todo galope una chata con cuatro caballos, y...

nocturno en barracas - xilografía de balán

legisladores no reconocidos

(Viene de la página 6)

dos más de cerca, uno se halla con seres más bien estúpidos, hinchados por la certidumbre de su propia importancia; reverentes adoradores de fetiches, prestos a despedazar al primer hereje que se atreva a decirles que quizá todo eso no vale la pena. Seres que no reconocerían a la ética, la cultura o el arte, así se encontraran con ellos cara a cara.

Con sus ácidos cuadros de la vida norteamericana, Lewis terminó definitivamente con todo aquello que se había convertido, para las gentes de orden, en un símbolo de las virtudes tradicionales.

Han transcurrido casi veinte años desde el fin de la Gran Insurrección. Hubo una guerra, con el dolor, la sangre y el desengaño de los que creyeron luchar por el advenimiento final de la justicia.

Nada quedó de todo aquello.

Algunos rebeldes de la vieja guardia han muerto. Otros aparecen desorientados por las oscilaciones y los bruscos retrocesos de una realidad demasiado compleja, y se han detenido en la mitad del camino. Otros, en fin, han entonado su *mea culpa*, se golpean el pecho ante el muro de los lamentos y dan las razones de su súbita reconciliación con un modo de vida que hasta ayer les resultaba insoportable.

Entretanto, una tendencia que venía creciendo a partir de 1930, y que permaneció en segundo término mientras hablaban los últimos rebeldes, tuvo un violento desarrollo en estos años de indignidad. La irreverencia y el disconformismo fueron reemplazados por una concepción primitivista, que se apartaba de la polémica y retrocedía a la introspección psico-patológica, a un sentido existencial de la vida y de la muerte.

Esta tendencia ha cristalizado en profundidad en las novelas de William Faulkner. Cósmico e irracional, altamente inteligente y a la vez penetrado por los impulsos elementales del instinto, el mundo de los personajes faulknerianos delimita un largo y todavía no terminado período de hesitación en la literatura norteamericana. Los temas esenciales de Faulkner son: la tradición del Sur interrumpida por lo que él llama el "caos" contemporáneo; ese mismo "caos" y sus implicaciones de pesimismo y negatividad; y el destino futuro del hombre, cuya salvación estaría en la vuelta a la vida primitiva, a las virtudes feudales de estoicismo, simplicidad y acatamiento —una especie de barbarie razonada—. Para Faulkner, todos los personajes que pertenecen a uno u otro aspecto de la vida moderna —no a un sistema, sino a la civilización moderna *en general*— son neuróticos, inadaptados, inhibidos por complejos retrospectivos y víctimas de aberraciones sexuales. El experimenta un no disimulado disgusto, no ya por las injusticias e imperfecciones del mundo en que viven sus criaturas, sino por esas mismas criaturas, por su desagradable aspecto de bestias revolcándose en el basural. Todas ellas sienten, además, un irrefrenable ansia de muerte. Bayard Sartoris, en uno de sus ensueños, ve de esta manera la aún larga agonía de su vida:

Tres veces veinte y diez años más tiene el hombre que arrastrar su obstinado cuerpo por el mundo y engañar sus insistentes demandas . . . Setenta años Y él sólo tenía veintiséis. No había hecho mucho más de la tercera parte. Infierno.

Hecho el inevitable cotejo con las cualidades morales que Faulkner mira con simpatía, surge consecuentemente la nostalgia por un mundo de virtudes antiguas, que se ha perdido ante el empuje "desintegrador" de la civilización contemporánea.

Y la nueva generación de poetas y novelistas vive bajo esta gran sombra destructora, hincada en el mismo suelo y creyendo en idénticos mitos. Los libros de Truman Capote —tal vez el más sobresaliente de los escritores jóvenes— son, asimismo, parte principal en esta anunciación del Némesis para las esperanzas del hombre. En *Otras voces, otros ámbitos*, el personaje principal es también el Sur, un pueblo hundido en el polvo, en el recuerdo de seres y cosas ya extinguidas. También aquí se trata de un mundo arcaico que se detuvo de pronto, que cristalizó en silencio y para siempre. Los individuos que se mueven en él son apáticos, como sin sangre, deambulan a través de viejas historias, de frustraciones y deseos inconclusos; y su existencia es una sucesión de soledad, leyendas siniestras y violencia; una lenta desintegración de todos y de todas las cosas.

—*Nos hundimos, ¿sabes?*, dice Randolph, uno de los personajes principales. *Se hundían en la tierra, esa casa, ellos, todos ellos se sumergían con la casa.*

El inevitable deseo de muerte está contenido en la confesión que Randolph hace a su sobrino. En ella se confunden vagas teorías acerca de los sueños, una latente homosexualidad, y su certeza de que la vida no tiene significación ni finalidad alguna.

¿La partera tuvo la perversidad de darme unas palmadas para traerme a la vida. ¿Lo hizo en verdad?

Capote, como la mayoría de los escritores de su generación, ha elegido un territorio moral y físico absolutamente aislado e intemporal, donde el curso del tiempo y de la vida es apenas una remota referencia. También aquí se inscribe la parábola faulkneriana de muerte y pesimismo; de nostalgia por la pérdida de una infancia que simboliza el misterio y el encanto de las edades pasadas. Para Capote, hombres y mujeres se pierden definitivamente en una niebla de desolación y hastío sin remedio. A todos ellos les ha sido dicho: "No hay esperanza".

Tampoco Masters, Crane o Jeffers tuvieron esperanza. También ellos fueron los poetas del pesimismo. Pero su desesperación venía de una piedad infinita, de su solidaridad con la desdicha y el dolor, con la angustia de los olvidados y los faltos de pan. Ellos no acusaron al hombre por su ignominia, sino al código de egoísmo y esclavitud que ata las manos, el pensamiento y la dignidad de ese hombre. Los que vinieron después se han vuelto de espaldas al gran drama, a la obstinada lucha de la criatura humana por sobreponerse al hambre, a la fealdad y a la ignorancia; desconocen su lento y trabajoso ascenso a las alturas de la belleza y el conocimiento. Todo esto ha desaparecido de las novelas y poemas escritos en los últimos años. Y con ello, el sentido de humanidad que determinó las grandes épocas de la literatura.

Porque junto a la muerte y la degradación están el calor del sol, algo y alguien a quien esperar, y ciertos breves momentos de lo que hemos convenido en llamar *felicidad*. Y una literatura cuyas motivaciones residen en un solo costado de la realidad, que lo ahonda y exacerba hasta ocultar el resto; que rehuye toda afirmación vital estancándose en la pura desesperación metafísica; una tal literatura cae en el falseamiento de la verdad, que es única y total.

Se ha abierto un paréntesis. Los poetas y los novelistas, esas "trompetas que llaman al combate", han enmudecido.

Pero frente a la sumisión, a la moral corriente y al orden establecido; frente a las conversiones públicas de los pecadores arrepentidos; frente al nihilismo universal y a la negación de todo significado de la vida; frente a la sospecha y el miedo; frente a todo esto están los nuevos rebeldes, los que ahora, seguramente, crecen y están escribiendo nuevos cantos de lealtad y de insurrección.

Ellos son los "legisladores no reconocidos" de Shelley, los que atravesando el silencio y el tiempo adverso han de restituir a la literatura norteamericana su acento de protesta y de simpatía por el hombre, las voces que la hicieron fuerte y profunda en el pasado.

un hombre solo

(Viene de la página 7)

Adolfo, el hijo que ya era hombre y que se había ido a andar por el mundo, del que nada sabía desde cinco años atrás. Y Tony lo miraba comprendiendo todo, lamiendo acaso una mano. No serían nunca más las noches de verano, las noches cálidas en las que corría la cama bajo la ventana abierta y, mirando el cielo, le hablaba de su infancia, de sus deseos del niño. Le decía:

—¿Sabés, Tony? Hace muchos años, cuando yo era chico —porque yo fui chico—, en Italia, ¿sabés Tony? Italia es otro país que queda muy lejos... mi padre me enseñaba el oficio y yo cosía y cosía junto a la ventana. Pero yo envidiaba a mis amigos. . si, Tony, mis amigos, que salían al monte todas las mañanas a llevar las ovejas, con unos perros muy grandes. Y el domingo, corría y corría por el monte con todas las ganas amontonadas de la semana.

Don Pedro sonreía cuando decía esto a Tony; lo miraba en los ojos, como invitándolo a irse los dos juntos a correr por el monte.

Esas noches no serían más, nunca más.

Sin Tony, la vida, la unión con la vida quedaba rota, deshecha. Era su propia muerte.

Abrió la mano transpirada y la pequeña pastilla estaba pegada en su palma. Nuevamente reaccionó su dolor contra la impotencia, contra aquello que lo había llevado a esa situación que podía no haber sido así.

"—Si me hubiera llamado hace veinte días."

Como no siendo él mismo, acarició la cabecita trémula, febril, en un movimiento monótono, inconsciente, que podía no terminar nunca.

Al escuchar el segundo golpe, recién recordó que ya había escuchado el primero. Automáticamente se dirigió hacia la puerta y la abrió. La sonrisa de doña Rosa le golpeó como una groseria. Y las entrecortadas palabras que siguieron llegaban desde lejos y era un esfuerzo denso el comprenderlas.

—Don Pedro... nosotros... los inquilinos... usted sabe... Como Tony está enfermo... Nosotros lo apreciamos, don Pedro... En fin... Su situación... Pensamos que a lo mejor no puede... Y como lo quiere tanto a Tony... En fin... Juntamos esto para que llame a un veterinario.

Hacía unos segundos que doña Rosa, turbada, se había alejado, cuando don Pedro cerró la puerta. Al abrir la mano, un billete de cincuenta pesos se acurrucaba en el hueco.

La habitación comenzó a girar, a nublarse. El silencio era algo estrepitoso que se derrumbaba dentro de él. El aire parecía faltarle en el pecho. Sin saber cómo, llegó a la ventana, abriéndola. Un aliento cálido y bullicioso trepó, desde la calle. A su lado, Tony lo contempló suavemente. La equeña pastilla se humedecía en la mano.

Acarició la cabeza del perro, pero no podía verlo a través de las lágrimas. Un sollozo contenido convulsionó su cuerpo. Con movimiento rápido le abrió la boca a Tony y sepultó la pastilla en lo hondo.

3 NOVEDADES DE *PLATINA*

LOS ANTI-NORTEAMERICANOS
por ALVAH BESSIE
Una nación bajo el terror de las comisiones ingadoras. **¡Nunca habrá leído un libro tan valiente!**
370 páginas ..... **$ 70.—**

MEXICO INSURGENTE
por JOHN REED
El libro que fué ocultado al conocimiento popular. Hoy de nuevo a la luz para comprender la epopeya de los campesinos mexicanos.
264 páginas ..... **$ 50.**

UNA CITA CON LA VIDA
(Calles de tango)
por BERNARDO VERBITSKY
Los sueños y esperanzas de los muchachos de un barrio porteño.
130 páginas ..... **$ 26.—**

EP
EDITORIAL PLATINA
SANTA FE 2970 • T. E. 78-1705 • BUENOS AIRES

don ismael

relato de thomas m. simpson

Ella quiso decirle: "Buenas tardes, don Ismael", pero éste permanecía tieso con los brazos en cruz, parado sobre un cerco de ladrillos, y las mangas del saco, demasiado largas, le flotaban como trapos al viento. Don Ismael había empezado a construir su casa (¡por fin, después de tantos años!), y ella quiso decirle: "¡Qué lindos van a quedar los azulejos!", pero don Ismael tenía un sombrero tan enorme que le cubría casi por completo la cara.

Sin embargo, le pareció haber visto su rostro casi blanco, estremecido por la tristeza, con la mirada de alguien que presiente una despedida fatal y quiere permanecer a toda costa. Y de pronto advirtió que el cerco había crecido y era tremendamente alto, y creyó verlo sentado en el borde, lejanísimo, llorando mudamente con la cara escondida entre las manos y las piernas sin apoyo en el aire. Y en ese instante en que lo vió así, tan alto sobre el nivel de la vereda, quiso decirle algo ("No hay que desanimarse, don Ismael") y observó que llevaba unos pantalones como nunca le había visto: a rayas negras interrumpidas por remiendos, los girones de las botamangas sobre los zapatos desmesurados.

Recordaba ese muro: era el cerco de la casa en que vivía don Ismael cuando ella era pequeña. A veces él la alzaba para que viera el jardín. Pero su mujer decía que era malo. (¿Por qué? ¿Por qué?) A ella le había gustado por ese diente de oro que mostraba al hablar y que tanto la intrigó. Ella se perdió una vez, y fué don Ismael quien la salvó del abandono irremediable y la devolvió a su casa. Era una de esas tardes de otoño en que, caminando al azar, nos sale al paso una callecita de ambiente submarino, extranjera entre las otras calles; a ambos lados, las casas emergen del silencio, y tres árboles mustios se desesperan bajo la luz solar, únicos en la paz de la cortada inmóvil, sumergida en un cielo de pacífico azul. Con una callecita así se encontró ella cuando el temor de no volver *nunca, nunca más* a su casa la hizo lagrimear. Y por el otro extremo de la calle venía don Ismael, y tomándola de la mano la rescató, le devolvió sin regaños la seguridad que había perdido por vez primera. Pero su mujer decía que era malo. Lo recordaba bien porque lo decía todas las tardes en su casa, cuando visitaba a su madre, y ésta repetía después lo malo que era don Ismael. Y mientras en la cocina lloraban juntas, casi felices en la comunión del secreto, el tiempo imprimía en don Ismael una pátina de cuadro abandonado, viejo, lleno de regiones obscuras. El cuerpo se le pudría. Y don Ismael andaba como defendiéndose, escudándose vagamente con los brazos, acorralado por tigres invisibles. A veces un zarpazo lo alcanzaba en el pecho, y don Ismael se detenía en plena calle, encogiéndose de dolor. Y ahora se hallaba en aquel muro. Ella quería decirle algo, sí, ¡pero don Ismael estaba de pie, rígido, con el travesaño de los brazos haciendo cruz sobre su cuerpo! ¡Y qué alto sobre el nivel de la vereda! Sin duda era por eso qué nadie lo veía, que nadie lo miraba. Ella quiso decirle algo, pero don Ismael era un espantapájaros, un espantapájaros humano, de madera, dos palos en cruz con un disfraz, y el sombrero le cubría casi por completo la cara.

Sin embargo le pareció haber visto que sonreía: fué una sonrisa de un solo diente, de un solo diente de oro brillante, pulido como una joya; una sonrisa sin labios, sin sonrisa, una mueca de espanto que desapareció bajo el sombrero. Y ella sintió temor y tuvo deseos de consolarlo, pero vió que don Ismael estaba perdiendo el equilibrio. Quiso gritar, y el miedo la paralizó. Don Ismael se caía irremediablemente.

"¡Don Ismael! ¡Don Ismael!"

en torno de "un dios cotidiano"

No hace mucho tiempo, David Viñas señalaba que nuestra novelística ha recorrido, desde sus orígenes, dos caminos separados. Uno, el de Payró, Arlt y todos los que estuvieron metidos en la carne y en la real angustia de los hombres; otro, el de los Larreta, Mallea y Murena, el de aquellos pulcros redactores demasiado exquisitos para el paladar de los que se debaten y sienten el áspero roce y los encontronazos de la lucha.

Viñas aspira a continuar los pasos de Arlt y Payró. Entre nosotros, esto no es poco mérito. Pretender destapar algunos rincones malolientes en un país de intelectuales adocenados, implica cierta dosis de coraje muy digna de respeto. Esta audacia del autor de **Un Dios cotidiano** es, tal vez, su actitud más valedera.

Viñas emprendió su cruzada en **Cayó sobre su rostro,** haciendo el vigoroso retrato de Antonio Vera, colonizador, estanciero y caudillo político que ha determinado una época en la historia argentina. Había en el libro una buena dosis de ímpetu y el estentóreo vocerío de todos los manifiestos iniciales. Era una clara reacción contra el estilo atildado de los que recorren la segunda alternativa. El autor usó un lenguaje preciso, crudo y casi palpable, y construyó imágenes de una psicología típicamente nacional. Pero, al mismo tiempo, existía en él una violencia deliberada, un demosiado evidente deseo de asustar a las personas respetables y sosegadas, y complacer uno que otro despunte mosoquista.

Esta misma violencia, exacerbada, se trasladó a **Los años despiadados.** Aquí el objeto de juicio era una infancia y adolescencia que, forzosamente, no estuvieron en situación de elegir su destino; y que, por lo tanto, no podían ser más que objeto de comprensiva indagación. Arlt ya había tratado esos "años despiadados" en **El juguete rabioso.** Pero en su libro había el indispensable elemento de piedad hacia la condición humana, sin el cual toda literatura se disminuye y deshumaniza. "Que nadie menosprecie la composición", exigía Theodore Dreiser.

Viñas ha llegado a su tercer libro teniendo en las manos un estilo que está en el camino de lo definitivo. **Un Dios cotidiano** esquiva con buena fortuna los riesgos del bizantinismo o la simplificación esquemática; es de estructura clara y coherente; y discurre desprovista de saltos y rodeos desagradables, con un ritmo permanente, sin desmayos. El estilo de Viñas perdió, tal vez, cierta fuerza primigenia; su lenguaje se ha domesticado; pero en favor de una mayor nitidez y severidad, de una construcción más pausada y madura. Desde las primeras páginas, el autor se complace en mostrar los planos psicológicos en que se coloca cada personaje, y en diferenciarlos a renglón seguido. El Director y Porter son los caracteres logrados con mayor acierto de realidad; si bien existen como mitad y extremo de una misma postura de acecho y desassosiego. Ferré, en cambio, ha quedado en la débil figura de un infalible, que se alza contra la autoridad paterna y habla de dudas y perplejidades sin tenerlas en absoluto.

Un Dios cotidiano toca un tema en cierto modo "tabú" para nuestra pía república de las letras. Es un cuadro de los conflictos de duda, rebelión y egoísmo que burbujean bajo la aparente quietud de la vida religiosa; de la atmósfera de falangismo confeso y militante en que se educa a los alumnos de un colegio de curas; y de las pasiones muy mundanas y la fe vacilante de muchos apostólicos. Porter, hablando del colegio, dice:

...Esto sirve nada más que para esconder los trapos que han ensuciado en otro lado. Nos usan para eso... Tapa de mugre, eso es lo que somos

No obstante, al terminar la última página, subsiste en nosotros esa compleja impresión de debilidad, de cosa incompleta, que nos acompañó durante la lectura de los libros anteriores. Ese cuadro de un padre descreído, autoritario y superficial que pretende dirigir el destino del hijo; esa hermana que usa perfumes perturbadores, que fuma y se cruza de piernas(!), todo eso se nos ocurre un poco ingenuo y provinciano. Viñas se vuelve contra objetivos accesorios. Que el protagonista polemice con el Director acerca de los deméritos de los libros de Hugo Wast, es posible. Pero que el autor —so pretexto de hablar el personaje— se despache a lo largo de tres páginas contra un escritor que cualquier mentalidad normalmente dotada rechazaría, esto es ya índice de deficiencia conceptal.

Lo mismo puede decirse de su no olvidada inclinación a la violencia, que aquí aparece con arrebatos disminuidos. La violencia de Viñas es ilegítima por dos razones: por ser una actitud deliberada, "a priori"; y por ser violencia en sí misma, una suerte de "machismo", un fin y no un medio. Es el gesto de un muchacho enojado, nada más.

La violencia "per se" y la rebelión contra circunstancias secundarias; esta iconoclasia que se ejerce sobre ídolos hace tiempo derrumbados, hablan claramente del restringido ámbito de las irreverencias de Viñas. La violencia, en **Un Dios cotidiano,** es meramente deportiva. Acerca del tratamiento benévolo que Ferré prodiga a otro sacerdote, Porter le dice:

— A Adij yo lo traté como un conscripto que se hace el fanfarrón y se pelea con alguno... Yo lo paré... Yo lo traté como un tipo de la calle, usted como un colega, o un misionero o un apóstol.

Yo sentía una bola amargo sobre la lengua.

— ¿Tendría que haberle dado un puñetazo?

—Un buen puñetazo. Como si hubiera sido un "puching-ball" de los suyos... (Porque Ferré —detalle significativo— sabe boxear.)

El mismo Porter expresará más adelante:

—Hay que vivir en escándalo...

Y este rebelde, este predicador de la violencia y del vivir en escándalo, culmina su insurrección dejando el colegio y la sotana para ir a sacarse fotos al parque, con traje oscuro, medias blancas y una muchacha buena y gordezuela a su lado.

Se nos ocurre que la rebeldía de Viñas es un poco como la de Porter. Y que tanto estruendo y llamadas a la atención del público son —para no salirnos de la jerga del protagonista— puñetazos en el aire.

Porque la rebelión del escritor debe ser una continua e implacable exigencia consigo mismo, un "motor perpetuo" que lo obligue a ir más allá de las apariencias exteriores. Debe ser una auto-conminación a inquirir en las profundas relaciones de causa y efecto, en los hechos que condicionan la realidad visible. El disconformismo no puede quedarse en tintas aguadas ni huir persistentemente de una respuesta definitoria.

¿Por qué los Antonio Vera han marcado —y marcan aún, o pretenden hacerlo— una parte importante de nuestro destino como nación? ¿Por qué la juventud debe atravesar, como tributo doloroso e innecesario, los "años despiadados"? ¿Por qué la deshumanización, la esterilidad de la vida religiosa? ¿Por qué la negación a enfrentar las preguntas que hace el hombre esa criatura atormentada por la brevedad de su destino y que, sin embargo, quiere dárle valor y supervivencia a través de la muerte?

Estos son los interrogantes que surgen de la misma limitación de los libros de Viñas. Son las respuestas que Viñas no ha podido dar aún.

manuel chaize

Aníbal Ponce
Juan Antonio Salceda
A 20 año de su muerte, el primer estudio completo de su personalidad y de su obra. Vinculación de Ponce con el pensamiento de Mayo. Una obra que llena un vacío en la bibliografía argentina, por el autor de "Prometeo", inteligente estudioso del humanismo.
237 páginas ..... **$ 48.—**

La Libertad
Roger Garaudy
Un análisis marxista de la evolución del concepto de libertad a través de los tiempos, en las distintas sociedades, como punto de referencia fundamental para la caracterización de toda ideología. Uno de los trabajos más importantes del moderno racionalismo, inaugurando una nueva colección.
512 páginas ..... **$ 96.—**

editorial lautaro s.r.l.
Sánchez de Bustamante 68 4º Piso - Of. 5

concurso de cuentos

"Gaceta Literaria" llama a concurso a todos los autores residentes en el país.

Los cuentos que se presenten han de escribirse a máquina, a doble espacio, en papel tamaño carta.

No habrá limitación de temas. Los trabajos serán firmados con seudónimo. En sobre aparte, en cuyo frente se inscribirá el seudónimo, se incluirán los datos personales del autor.

La recepción de obras se cerrará el 2 de julio de 1958. Los cuentos premiados serán publicados en "Gaceta Literaria" y en un volumen de la Editorial Stilcograf.

Ediciones Stilcograf

ENSAYOS
León Poliakov
BREVIARIO DEL ODIO
Pedro G. Orgambide
HORACIO QUIROGA

NOVELAS
Osvaldo Seiguerman
HISTORIA SENTIMENTAL
Roberto Hosne
GENTE SENCILLA
Pedro G. Orgambide
EL ENCUENTRO
Humberto Costantini
DE POR AQUI NOMAS

En preparación:
Luis Franco
BIOGRAFIA PATRIA
Carlos Mastrángelo
BARRO LIMPIO

T. E. 58-2115 — BUENOS AIRES

dan tres vueltas y luego se van

La Máscara ha iniciado sus actividades del corriente año con "Dan tres vueltas y luego se van", poema dramático en tres actos divididos en siete cuadros, de los poetas Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari. Y si resulta digna de elogio la actitud que significa seguir firmemente en la huella del autor nacional, también debe subrayarse otro hecho por demás significativo. Mientras son tan comunes las escisiones en el campo de la escena independiente, malhiriendo al movimiento, en esta circunstancia, por el contrario, se produjo la fusión de dos elencos, "Juan Cristóbal" y La Máscara, resultando el de esta última robustecido en forma notable.

la obra

Dan trece vueltas y luego se van fué escrita hace un cuarto de siglo (apareció editada en 1934) y lo grave no es todo ese tiempo transcurrido (los "siglos", como lo señalara en sus palabras finales uno de los autores), sino el que se advierta tanto.

De haber sido estrenada en los días en que fuera escrita, tal vez hubiese tenido un valor mayor al limitado que ahora podemos asignarle. En verdad resaltan demasiado las fallas de estructura y sentido y ellas son las que, en definitiva, desarticulan y avejentan la obra.

Ante el espectáculo que ofrece La Máscara podría hablarse, si no de influencias decisivas (lo que requeriría un estudio mucho más detenido), sí de un clima peculiar de cierto teatro, cierto cine y cierta novelística que hunden sus raíces disconformistas y desasosegadas en los años de la primera post-guerra mundial. González Tuñón y Olivari, transitan una senda recorrida tan magníficamente por el expresionismo (desde Wedekind hasta Brecht), sin desechar el realismo romántico y prieto de alegorías humanas que se descubre en algunas obras de Pagnol y Gantillon, por ejemplo. Insistimos en que no señalamos influencias, sino un "tempo" dramático, teatral, que posee una fecha y ha cumplido un importante ciclo del teatro moderno. Bastaría recordar que *La ópera de dos centavos* se estrena en 1928, convirtiéndose, de inmediato, en suceso de la escena europea, y ese mismo año, casualmente, el profesor Topaze enseña a sus alumnos que "el dinero no da la felicidad".

Esto valdría como ubicación "temporal" de la obra, en la que se procura contraponer un realismo circunstante brutal y enfermizo, al lirismo poético, pero escapista, que brota de unos versos hermosos, a pesar de todo:

y no se inmute, amigo, la vida es dura,
con la filosofía poco se goza.
Si quiere ver la vida color de rosa...

¡eche veinte centavos en la ranura!

En cuanto a su forma, diríamos que se trata de dos obras que han fundido sus partes, pero sin lograr esa línea substancial que, al serles común y propia, las recorra e identifique. El primer acto es el mejor logrado en todo sentido y permite suponer que nos hallamos ante una creación importante. Pero ya al entrar en el segundo, la pieza se quiebra, bifurca su estructura y lo que empezó como sátira poético-social, muy bien expresada desde el punto de vista dramático, toma por un camino laberíntico que recorre un submundo poblado de viciosos y explotadores de drogas. Se llega hasta el "gangsterismo" de las viejas películas yanquis sobre el tema y, lo que es peor, se acentúa la morosidad y el deleite con quel os autores reflejan los entretelones más repugnantes del vicio. Por momentos llegamos a suponer que en vez de enjuiciar a una sociedad que provoca y explota su propia degeneración, se busca ansiosamente la disculpa particular de esos individuos, a quienes se hace aparecer como seres marcados por un destino implacable y sin escapatoria. Resulta algo así como una especie de "pathos" trágico actuando entre las ciénagas más purulentas de la escoria humana. Marcus, el personaje de oposición, carece de la vitalidad dramática que hubiese requerido para lograr el propósito que le encomendaron los autores. El héroe del neorromanticismo revolucionario, que pedía Gorki, no logró ser trabajando en profundidad, y apenas quedó en estampa.

la versión

Carlos Galdolfo tuvo a su cargo la dirección del conjunto de La Máscara y puso una vez más de relieve su inteligencia y capacidad, aunque se equivocó a menudo al plantear y desarrollar algunas escenas y personajes de la obra. Pensamos, por ejemplo, que las fallas propias del tema se acentúan cuando se desequilibra el juego escénico y observamos que entre realizaciones de la más pura escuela expresionista se mezcla un "verismo" (el de Dan en el 4º cuadro, entre otros) recargado de pesados detalles que caen innecesariamente en lo patológico.

En la interpretación deben destacarse, sin embargo, los trabajos de Oscar Matarrese (de fuerte temperamento dramático), Augusto Fernandez (pero en desacuerdo con los excesos veristas de su Dan), Martha Sauvage (honda Edery, de rostro tan expresivo), Samuel Zarember (emotivo en su lineal Marcus) y Luis Riba (aunque su máscara resulta demasiado forzada). Todos ellos fueron secundados con irregular eficacia por un elenco numeroso que animó cerca de cuarenta personajes. Lo que da una idea, asimismo, de la abrumadora tarea cumplida por la dirección. Lástima grande que ese esfuerzo, digno de aplauso, no haya producido un espectáculo de mucha mayor significación.

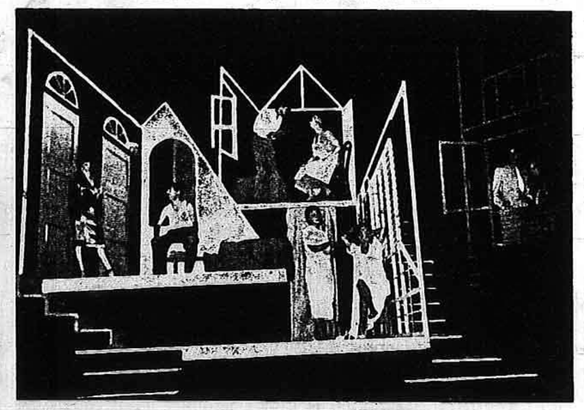
luis ordaz

F I C C I O N

la revista libro de américa

dirigida por juan goyanarte

paraguay 479 **buenos aires**



"La jaula de cañas huecas", promesa de un buen autor

dos obras significativas

Las cooperativas teatrales han significado a menudo entre nosotros el intento de ofrecer buenas obras, escapando a las habituales exigencias de divos y empresarios. Esta realidad ha vuelto a ponerse de manifiesto en dos espectáculos, singulares por muchos motivos, aunque su aceptación y resonancia hayan sido bien distintas, sobre todo en lo que se refiere a la crítica especializada. Nos referimos a "Los chismes de las mujeres", comedia en diez cuadros de Carlo Goldoni, ofrecida al aire libre en el Teatro Caminito, y a "La jaula de cañas huecas", drama en dos tiempos de Vito de Martini, estrenado en el Lassalle.

"los chismes de las mujeres"

Utilizando una ágil versión de Tulio Carella de esta graciosa comedieta de Carlo Goldoni, Cecilio Madanes ideó y logró concretar un espectáculo novedoso y de gran calidad artística. Plantó su tablado en la pinturera cortada boquense que inspirara a Juan de Dios Filiberto una de sus piezas más nostálgicas y populares y que ahora lleva, en su homenaje, el nombre con que la evocara dicho músico, y realizó el milagro —ese milagro de arte y atracción popular que nunca se sabe del todo en dónde y cómo se origina—, de lograr un cauce viviente de espectadores que, partiendo de los puntos más alejados de la ciudad y de sus aledaños, desembocaba en el tinglado alzado a unos pasos de la famosa Vuelta de Rocha. La crítica, por su parte, también aplaudió sin retaceos.

Resulta difícil hacer nombres, pues todos los intérpretes y colaboradores técnicos participaron de la manera más eficaz; sin embargo, debemos señalar los trabajos de Beatriz Bonet, Aida Luz, María Elena Sagrera, Marta Quinteros, Nathan Pinzón, Frank Nelson, Jorge Luz y Alberto Rinaldi, como elementos valiosos que, contando con una escenografía magníficamente resuelta por Luis Diego Pedreira (quien trazó asimismo el colorido vestuario), y la música para ondas Martenot de Rodolfo Arizaga, permitieron a Cecilio Madanes demostrar su fina sensibilidad y su seguro dominio de la escena.

"la jaula de cañas huecas"

El otro espectáculo, el del Lassalle, halló un eco mucho menor y, lo más lamentable, fué muy mal recibido por la crítica. Y creemos que en esto hubo cierto apresuramiento en los juicios, pues no sólo se negó tercamente todo mérito a la obra, sino que se llegó hasta a decir que Vito de Martini nada tenía que ver con el teatro.

La verdad es que se ha sido injustos. Vito de Martini, del que ya conocíamos "El Dios indiferente" —pieza de honda inquietud espiritual, pero con ciertos altibajos en la estructura— aparece en "La jaula de cañas huecas" con un lenguaje escénico mucho más ceñido a las necesarias exigencias de los personajes. Podemos reprocharle el innecesario hermetismo de su obra —que sin duda es un defecto—, pero sin pasar injustamente por alto las muchas bondades que contiene y, sobre todo, no llegar al absurdo de negarlo como autor. Nosotros pensamos, por el contrario, que Vito de Martini es uno de nuestros jóvenes autores más promisorios y del que se puede esperar una labor importante. Puede decírsele que está equivocado al abordar y resolver —o no resolver, mejor dicho— algunos aspectos de su última pieza, pero es indudable que se está buscando afanosamente como autor, a través de una tarea dramática muy difícil por la hondura de sus propósitos y la elevación de su mira artística.

Si la obra nos puso en contacto con un verdadero autor, la interpretación nos hizo gustar trabajos notables de Josefina Ríos, María Maristany, Luisa Pittaluga, Gloria Ugarte, Elena Cruz, Luis Medina Castro y Panchito Lombardo (a Edgardo Cané lo hallamos fuera del tipo que su personaje hubiese requerido). Pero hubo algo más: la revelación, siempre grata, de Zelmar Gueñol en una labor excelente, y la dirección tan segura y equilibrada de Fernando Siro. Domingo Cullen solucionó con habilidad y buen sentido de lo moderno los complicados problemas escenográficos que le planteara la obra.

L. O.

ESCENA LIBRE

- **En el Teatro de los Independientes, donde se representa con gran aceptación del público el drama de John Steinbeck "La fuerza bruta", se encuentran muy adelantados los ensayos de "El señor Pérez no está de acuerdo", de León Mirlas. La puesta en escena está a cargo de Onofre Lovero; la escenografía será de Gastón Breyer y el vestuario de Eduardo Fasulo.**
- **En Nuevo Teatro acaba de estrenarse "Los indios estaban cabreros", farsa de Agustín Cuzzani. Este espectáculo se desarrolla en la sala de Fray Mocho mientras en el local de Corrientes 2120 continúa representándose "El cajero que fué hasta la esquina", de Aurelio Ferretti. La dirección corresponde a Alejandra Boero y Pedro Asquini. Anuncian, como próxima novedad, "Las nueve tías de Apolo", comedia de Juan Carlos Ferrari, como los anteriores, autor argentino.**
- **Las representaciones de "Dan tres vueltas y luego se van", de Enrique González Tuñón y Nicolás Olivari, sufrieron, como es público, una interrupción de carácter dictatorial a raíz de las gestiones que ciertas Damas de la sociedad realizaron ante el último intendente de la revolución. Ahora, superada la medida antipopular, vuelve La Máscara a ofrecer esta obra de interesante contenido y buena realización por parte del elenco.**

campo polémico

EL CONFLICTO DE LA F.A.T.I.

En este último tiempo ha recrudecido cierta campaña de desprestigio contra la F.A.T.I. (Federación Argentina de Teatros Independientes), en la que, además, se ha llegado a atacar, con desusada virulencia, la labor personal de José Marial, su presidente. Por otra parte, varios elencos acaban de constituir la Unión Cooperadora del Teatro Independiente. Es ante esta situación, algo confusa por cierto, que GACETA LITERARIA ha entrevistado a José Marial. En nuestro próximo número haremos lo propio con la dirección de la nombrada Cooperativa, en el deseo de contar con todos los elementos de juicio que permitan entender mejor el problema.

—¿Cuáles son, Marial, los propósitos de la F.A.T.I.?

—Reunir a todos los elencos de nuestra escena libre y lograr, con tal conjunción de fuerzas, la labor orientadora y defensiva, a la vez, que el movimiento exige.

—¿Cree usted que la F.A.T.I. cumple su cometido?

—Nuestro campo de acción es inmenso y sabemos que aun queda mucho por realizar, pero la verdad es que estamos haciendo todo aquello que se halla dentro de nuestras posibilidades.

—Hemos oído ciertas críticas respecto al desenvolvimiento y eficacia de la entidad...

—Sí, no negamos ciertas deficiencias, pero tratamos por todos los medios de superarlas. Y tal vez si ayudasen un poco quienes nos critican, sería mucho más fácil la tarea.

—¿A cuántos elencos agrupa la F.A.T.I. en la capital?

—A la gran mayoría de los que poseen vida orgánica. Por ejemplo: Fray Mocho, La Máscara, Gente de Teatro, La Cortina, Instituto de Arte Moderno, I.F.T., Teatro Independiente Popular, Pequeño Teatro Libre, Florencio Sánchez, O.L.A.T., Preludio, Telón, Evaristo Carriego, La Farsa, etc., etc.

—¿Y del interior?

—Baste decir que tenemos afiliados en casi todas las ciudades importantes del país. Es precisamente con estos núcleos que más nos urge concertar una Convención o un Congreso —pensamos que a fin de año—, para establecer de una vez por todas las relaciones firmes y orgánicas que requiere nuestro movimiento.

—¿Qué motivos supone usted que provocaron la creación de la Unión Cooperadora de Teatros Independientes?

—La pregunta habría que hacérsela a los elencos que la constituyeron, y no a mí. Apenas conozco la declaración de principios aparecida en algunos diarios, y la verdad es que me ha extrañado mucho el no haber sido consultado, pues en dichas agrupaciones tengo buenos amigos personales. Habrá que esperar, y si en realidad logran cumplir una tarea positiva, qué haya sido en buena hora; aunque siempre sea de lamentar la división de fuerza en momentos que se requiere la unión de todos.

—¿Usted cree que la decisión puede ser provocada por el reciente convenio firmado con "Argentores"?

—Sólo puedo decirles que el convenio obedece a la preponderancia de una F.A.T.I. bien organizada y el respeto que ya se ha granjeado. La Federación ha decidido barrer con toda una serie de prejuicios estériles que imperaban en el campo de las relaciones puramente gremiales, y dar un paso que conceptúo de gran importancia.

—Hemos leído por ahí algunos reproches a lo que se estima una "entrega" al enemigo, por aquello de que "Argentores"...

—Planteo absurdo. Todas las agrupaciones afiliadas a la F.A.T.I. fueron consultadas en su oportunidad y encontraron ventajoso el convenio. De no ser así, nada se hubiese hecho.

—Ahora bien, Marial, hemos observado que no sólo se ataca al convenio y a la Federación, sino también, y con notable violencia, su actividad personal de crítico.

—Bueno, una cosa es discutir el convenio y los aciertos o desaciertos de la F.A.T.I., sobre lo que cada cual puede sostener sus puntos de vista, y otra cosa muy distinta los ataques fuera de tono aparecidos, opr ejemplo, en "Propósitos" contra la Federación y contra mí. La verdad es que todo me resulta un poco curioso. Sobre todo al advertir cómo una persona que carece de los menores antecedentes en nuestro movimiento, pero en cuyos escritos se descubre demasiado pronunciadamente el estilo tan característico del director del periódico, aparezca, de improviso, entregada a una batalla campal de denuestos cuyos fines, lo confieso, no alcanzo a comprender del todo.

—¿Usted supone que todo ello responde a un fin bien preciso?

—Por supuesto. Tal vez el hacer creer que nuestra Federación carece de fuerza y de organicidad, en momentos que es sumamente fácil demostrar todo lo contrario. Puede perseguirse, también, la confusión en las relaciones entre la F.A.T.I. y los grupos del interior. Hacerles suponer a éstos que nuestra entidad se halla en vías de desaparecer.

—¿Por qué tal empeño?

—Lo ignoro, pero ya se sabrá.

—¿Y con respecto a las críticas que se le dirigen a usted?

—Puedo decirle que, a tres años de haber aparecido mi libro "Teatro Independiente", es la primera vez que "Propósitos" se da por enterado. La reacción, por otra parte, me parece lógica: en mi obra señalo la decadencia del Teatro del Pueblo y su bajo nivel artístico, que parten de aquel famoso éxodo encabezado por Pascual Naccarati, que privara al elenco del concurso de sus mejores intérpretes y de quienes, en realidad, eran los que con tanto sacrificio y honradez habían levantado su prestigio.

—Entonces, ¿no relaciona la campaña desatada contra usted y la F.A.T.I. con la constitución de la nombrada cooperativa?

—No. Esto último pudo originarlo un distinto modo de encarar los problemas del teatro independiente, y sólo habría que lamentar, ya lo he dicho, las fuerzas que nos restan; pero en lo que se refiere al ataque intempestivo y neurótico de la señorita cronista de "Propósitos", creo más bien en el aprovechamiento alevoso de una oportunidad para dar salida al encono que, sin duda, había ido acumulando mi diaria labor de crítico.

—Como se trata de un tema polémico de mucho interés, tal vez volvamos a pedirle su colaboración para aclarar situaciones y conceptos.

—Cuando ustedes gusten. Tanto la F.A.T.I. como yo estamos convencidos de la necesidad de unir a todos los componentes de nuestra escena libre y esperamos que alguna vez nos pondremos todos de acuerdo, para bien del movimiento. En fin, todos menos los que se valen de cualquier pretexto para desfogar sus enconos personales y carecen, además, de la autocrítica necesaria para comprender sus errores y limitaciones, y tratar de superarlos con esa humildad que siempre se proclama, pero de la que, en realidad, se carece.

la gracia de Goldoni en una calle de la Boca

PROFECIA DE AMERICA

(Viene de la página 5)

punta. El drama no es otro que el planteado en su personal estructura, más empeñado en una fase lancinante nunca vista hasta ahora y ni siquiera concebible. Cuanto en Vallejo se encontraba en estado abstracto, teórico, se formaliza en el espejo de la historia donde asume realidad concreta. El pueblo español se hace el depositario de su esperanza, se identifica con ella y con su porvenir, así como su persona, la persona de Vallejo, se identifica con el pueblo español y con su desgarramiento, sintiendo palpitar en aquella lucha la plenitud de su validez poética, de su ser vivo. ¡España! He aquí materializada, hecha balanza histórica en la cumbre de su calvario, la gran promesa que anima a los millones de seres amparados por su voz, detenidos por la llamada civilización en los linderos del Hombre. Y el pueblo de España lucha, y lucha precisamente a favor de ese Hombre, y, al hacerlo, ostenta la representación de cuantos pueblos aspiran al logro genérico de la verdadera naturaleza humana. Meses de exaltación angustiosa, de impotencia miserable, durante los cuales la voluntad se siente juguete de un mundo de inconsistencias. Dos veces va Vallejo a Barcelona, a Madrid. Agotado psíquicamente ya y no pudiendo llegar a tomar parte agente en la tragedia, su voluntad se identifica con ella en el modo paciente. Y he aquí que en una de las sacudidas de tan solitario y prolongado cuerpo a cuerpo y al cabo de muchos años de silencio, se le rompe la arteria espiritual y realízase el milagro; la fuerza poética vuelve a hacerse en él y el Verbo, en inesperado osbresalto, mana a borbotones de su boca. Esto ha sucedido en el otoño de 1937, en que produjo un libro entero de poemas. Destaca entre ellos una serie dedicada al combate del pueblo español a la que tituló, como si ya se viera en los umbrales de la agonía: *España aparta de mí este cáliz*. Escúchese la gran congoja expresada en los primeros versos de su *Himno a los Voluntarios de la República*.

Héle aquí pues, identificado con el *Voluntario de España* cuyo corazón marcha a morir, "a matar con su agonía mundial"; héle aquí en su huerto de los olivos diciendo a su "pecho que acabe" en holocausto ofrecido voluntariamente sobre la piedra en blanco de su tumba.

úrsula duerme

(Viene de la página 19)

Un caballo es una roca, es un monte... ¡Ursula es sólo una brizna, un tierno jazmín, un débil pajarillo!

EL MUCHACHO — No conocemos a Ursula. ¿Es hija de...?

LA MADRE — ¡Es mi hija, sí! ¡Y mírame!

EL MUCHACHO — (A sus compañeros.) ¡Sostenedme otro poco! Es una historia muy interesante. Ursula es hija de esta casa: una brizna, un jazmín y un pajarillo. (Algunas risas abajo. A La Madre:) No la conocemos, porque no somos del lugar, pero nos gustaría conocerla. Ha de tener el rostro de los ángeles...

LA MADRE — Sí, sí...

EL MUCHACHO — Y, su trenza, ¿es como la noche o como el sol del mediodía?

LA MADRE — (Tratando de entretenerlos.) Es como el sol...

—En realidad es el mismo sol que se ha trenzado en ella...

EL MUCHACHO — Me gustaría tocarla aunque fuera una sola vez... (Alguien de abajo grita: "¡Baja, Polea, que es una vieja loca!" El muchacho cae y a su grito lo cubren las risas de los demás.)

LA MADRE — ¿Es que sois todos malditos aquí? (Los muchachos se alejan cantando.) ¡Sí, sí, las llagas llegan a lo más secreto del vientre! (Se encamina hacia la puerta.) ¡Se te pegue la lepra de Naamán en vosotros y en vuestra semilla, para siempre! (Alzando los ojos.) Sea hecha tu voluntad, como en el cielo, así también en la tierra... (Cuando se dispone a salir, llega corriendo Cecilia.)

CECILIA — (Sin aliento.) ¡Madre, madre, madre!

LA MADRE — (Paralizada.) ¡Calla también tú! ¡Que calle todo el mundo! ¡Que calle todo el mundo para oír sólo mi grito, para oír en su nombre todo mi dolor! (Enloquecida se dirige casi milagrosamente hacia afuera, sale y llama desgarrándose las entrañas:) ¡Ursula! ¡Ursula! ¡Ursula! ¡Ursula! ¡Ursula! ¡Ursulaaaaa...!

CECILIA — (Cuando se apaga la voz de su madre.) Si lo desperté fué porque no la amaba... y porque le amo sólo a él.

TELON

un itinerario de la época

francisco espinoza dueñas

"dibujo" - Paris - 1957

1

Hay una manera de hacer arte, que es la de la forma. Y la forma —la forma pura— generalmente es un producto de cada época. Y hasta podría establecerse, ya sin pretensiones de ley inmutable, que generalmente en las corrientes innovadoras lo primero que surge es la forma, la envoltura; y que la misma perdura, se justifica y alcanza el valor de la creación en la medida en que va nutriendo de valores permanentes su contenido. Fácil es advertir este sintoma en cualquier movimiento renovador del arte. Y más aún en los acelerados procesos de este siglo. Si se hiciera el inventario de la producción cubista, por ejemplo, se obtendría un saldo de perdurabilidad demasiado exiguo en relación a las obras —formas vacías— que se fueron hacia el olvido. Y no hay duda que lo mismo acontecerá con nuestro abstractismo de hoy. Porque es evidente que una obra de arte es representativa de una época recién cuando se ha logrado el equilibrio, o mejor dicho la equivalencia entre la forma y el contenido. Lo demás es la imitación, la repetición, la academia.

2

Pero es importante que se comprenda de una vez que, aunque no lo sea deliberadamente el artista, el arte sí es una consecuencia social. Como lo es la cultura, o su evolución. La cultura en sí no es más que eso, evolución. En arte, el proceso es idéntico. Por eso mismo ese imperativo misterioso de que el artista debe serlo de su época. Y por eso también se justifican los visionarios, que en arte se llaman innovadores. Lo difícil es establecer la veracidad de una postura adoptada con relación a la necesidad imperiosa de ser de la época, con el pretexto de utilizar un lenguaje, un determinado lenguaje técnico, inventado o creado con necesidad real de subsistencia para el contenido de las nuevas ideas. Esa es la tarea de la crítica: saber discriminar. Por eso también la desesperación de algunos esfuerzos por el reencuentro con lenguajes que tienden a una eliminación forzada de ciertas conquistas en un pretendido retorno a lo que se quiere denominar como forma pura, como forma original. Hay que comprender que no se puede volver hacia atrás, impune, deliberadamente, sino cuando se trata de un regreso momentáneo, un reposo, un acta de investigación, nunca un retroceso. Es difícil, por lo tanto, querer aparecer como ingenuo en estos momentos de tanta complejidad sociológica.

3

Digámoslo con palabras de Piet Mondrian para estar con la época: "Todo arte se convierte en decoración cuando falta profundidad de expresión". Nos preguntamos: ¿cuándo carece de esa profundidad de expresión deseada e indispensable? Pues la respuesta es muy sencilla: en la medida en que se aleja de la creación personal para repetir fórmulas halladas. Y para ello nada más fácil que el mecanismo de los nuevos descubrimientos, de las nuevas formas, de las nuevas escuelas. Estamos viendo ahora que se va perdiendo ese sentido de la profundidad en el olvido de las más simples y sinceras formas de comunicación con el hombre. El falso artista realiza, acaso como defensa en su incapacidad una tarea de encierro en su propio lenguaje, y por lo tanto le conviene hacerlo confuso e inexplicable, bajo el rubro de ser personal. El artista de la antigüedad trascendía hacia lo universal, hacia lo permanente, hacia la generalidad. El pintor moderno pareciera que sólo aspirara a lo temporal, porque comienza por estar convencido —siempre en términos generales— de que la civilización está en punto muerto, acaso sin otra solución que la que todos temen siempre. El artista de hoy parece estar dispuesto a ir perdiendo su sentido social, su intuición de lo social, e ignora si puede haber una salida para este derrumbe del mundo que lo rodea, de lo que en términos sociales se denomina como culminación del proceso capitalista. Por eso o se entrega o no desea luchar. El artista antiguo dialogaba constantemente con cualquier interlocutor. El de hoy prefiere un monólogo de dolorosa introspección a veces. De ahí el origen también justificado de algunas formas nuevas: es que puede por ello eludir con mayor facilidad la influencia de lo extrerno. Y puede ser profundo también en la medida en que lo desee. Esta es una ventaja del arte actual, que desgraciadamente no sabe ser utilizada por todos. Es, claro está, también una cuestión de capacidad.

eduardo baliari

aquí

Rumbo a Europa, ha pasado por nuestro país uno de los pintores chilenos de la nueva generación. Alcanzando los 25 años, Gastón Orellana es uno de los exponentes de la nueva pintura chilena, y de las obras que expuso en "Los Independientes", y que abarcaron óleos y dibujos deja la impresión de una rica imaginación puesta al servicio de principios plásticas nutridos de las orientaciones más actuales. Aca-so le falte todavía eludir influencias tan directas como la de Marc Changall, no por lo que ello signifique una inhibición para su vuelo imaginativo, sino para que pueda encarar sus ideaciones pictóricas dentro del espíritu auténticamente americano [illegible] en condiciones de afrontar.

En el mes de octubre de 1957 fallecía en nuestra ciudad el escritor y crítico de arte alemán Hellmuth N. Bachmann, quien depués de estudiar en Munich las materias de su especialidad debió emigrar a nuestro país, realizando una intensa labor periodística en el terreno de la crítica de arte y vinculándose de esta manera a nuestros artistas y nuestro hacer pictórico. Quedan algunos libros también, entre ellos "Solitarios del arte", en que estudia algunas de las más destacadas figuras del arte contemporáneo, y sería interesante recoger los juicios críticos sobre nuestros pintores. Ahora, un calificado grupo de artistas argentinos realiza una exposición en su homenaje, donando sus obras para poder concretar la perpetuación de su recuerdo.

fioravante bangardini

Fioravante Bangardini nació en La Plata hace 42 años, y allí, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad, realizó sus estudios iniciales. Tenía 18 años cuando ya hacía esa pintura que entonces se llamaba "extremista" y que contaba a su favor con una hostilidad general que los hacía más empeñosos.

No obstante ello, a pesar de comenzar a recorrer el camino de las nuevas corrientes, Bangardini siguió ajustándo sus estudios al rigor de un figurativismo tras el cual buscaba el amplio y total dominio de todos los recursos conocidos en el oficio.

Une a ello simultáneamente diversos viajes por el interior del país y por América del Sur.

Obtiene algunos premios en su constante participación, desde hace más de 20 años, en los salones más importantes del país, entre los que se cuenta el Premio Adquisición Castagnino, en el Salón de Rosario de hace dos años.

"Estimo —declara— que siempre debemos estar comenzando. Tiempos de recorrer y recomenzar son éstos, pero con la sabiduría de no saber detenerse, porqué cada día trae lo nuevo. También está en ello el juego consciente de saber qué es lo auténtico... Yo sigo ignorando el placer del triunfo. Lo prefiero cambiar por el de la lucha y el del diario deslumbramiento. Me acumulan los días una gran dosis de poder admirativo. Es la riqueza que quisiera llevar a la contabilidad de mis telas . . . "

La crítica parisina vuelve a tener

allá

motivo para ocuparse de Emilio Pettoruti, ya que en estos momentos está realizando una exposición retrospectiva de sus obras, abarcando piezas desde 1917, con la más significativa acogida. De los juicios emitidos extraemos uno de ellos. Dice Frank Elgar en "Carrefour", entre otras cosas y en un extenso ensayo que titula: "Frente a la impostura y las modas, un gran pintor clásico", lo siguiente:

"Por la elección de sus medios, sus cualidades de mesura, de calma, de rigor, de reflexión, por su horror al compromiso, al equívoco, a la exageración, Pettoruti es un pintor clásico. Lo ha sido desde su iniciación y en toda su obra hasta nuestros días, aun en sus trabajos más avanzados, más reales o más recientes".

La muerte de Diego Rivera impidió que el extraordinario muralista mejicano pudiera finalizar el trabajo que le había sido encomendado en el edificio de la Asociación Nacional de Actores de la capital azteca. Y he ahí lo curioso: quien habrá de realizar los bocetos que había preparado el extraordinario muralista mejicano, es nada menos que David Alfaro Siqueiros. En un reportaje acaba de declarar: "El tema elegido por Diego Rivera para estos murales me parece inmejorable. La idea del maestro fué la de representar la historia del teatro universal pasando por Molière, Shakespeare, etc., saltando a la tradición del teatro mejicano para llegar al teatro contemporáneo en nuestro país, haciendo culminar la obra con motivos de la cinematografía internacional y particularmente la nuestra . . . "

Imprimió STICOGRAF S. R. L.