

Gaceta Literaria

actualidad

14
AÑO I
III

seis pesos
el ejemplar

JULIO - AGOSTO
DE 1958

NUEVAS FABRICAS DE SUEÑOS

POR
CARLOS HURTADO

He aquí la "tierra de nadie": millones de seres viviendo en un mundo inseguro, convulsionado por las luchas sociales y por el quehacer de cada día, seres anónimos transformados en los guarismos de las estadísticas, en cálculos de sociólogos, de políticos, y de comerciantes. Son los mismos que encontramos en las fábricas, en las oficinas, en los cines y canchas de fútbol de un domingo robado a la rutina, los anónimos sobrevivientes del tedio, de la injusticia y de la humillación cotidiana. Y los jóvenes, los muchachos de la edad incierta que inician su enfrentamiento —o su sometimiento— a un orden social prefijado, a un mundo que no terminan de entender y del que participan sólo en calidad de espectadores. Y los chicos, para los cuales la aventura, la audacia y lo desconocido, son siempre motivos de asombro. Y las mujeres, confinadas a la vida doméstica o a los trabajos que han mutilado o deformado los sueños de su adolescencia. He aquí la "tierra de nadie", el gran mercado, en el que libra su batalla el fabricante de sueños a la medida de cada uno.

stanley kubrick
joven director
norteamericano
que se consagrara en
"patrulla infernal"
(ver pág. 20)



"literatura" al paso



Héroes fuertes, audaces, violentos, para los empleados sojuzgados, para los escribientes aplastados por la rutina. Guerreros corajudos y superhombres interplanetarios para aquellos que arrastran la mezquina pelea por el bocado diario; condottieros de espada para los seres oscuros, igualados. Y amorios suntuosos para los muchachos que viajan cuatro veces al día, mil veces al año en el mismo subte. Personajes y situaciones absolutamente ideales, tan lejanos que es imposible pensar en conquistarlos. Son hombres, mujeres y sucesos que pertenecen a la fábula: países distantes, grupos humanos privilegiados, cosas inalcanzables, pero que sirven para olvidar la dura realidad de cada día.

Alimento de evasión. Bien condimentado, preparado por manos expertas. Nada se libra a la improvisación. No falta en estas historias la técnica profesional, la experiencia heredada de otros países, la confrontación permanente con el mercado. Escritores, dibujantes, psicólogos, periodistas, fotógrafos, cineastas, actores, colaboran en esta tarea. Algunos lo hacen convencidos de que "no hacen ningún mal"; de que, incluso, colaboran en despertar el interés de aventuras de la juventud. Otros hasta agregan a su labor un intento reivindicatorio del

- Buenos Aires, novela permanente
F. J. Solero
- cuentos de
José Rexach
y Pedro G. Orgambide
- Una dualidad soluble
Hugo Acevedo
- El canto de Pedroni
Mario Ferdman
- poemas de
José Pedroni, Víctor Hugo Cúneo,
Nira Etchenique y D. J. Kohon
- notas sobre teatro
de Luis Ordaz y Carlos Creste
- notas sobre cine
de Edmundo Eichelbaum,
Víctor Hugo Cúneo, José Pedroni,
- Encuesta sobre los
50 años de cine argentino
Bibliográficas

(Continúa en pág. central)

UNA ESCRITORA Y LA PAZ



Madre con sus hijos

Käte Kollwitz

En otro tiempo, desde el universo de su geometría espiritual, Paul Valéry decía: "Nosotros, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales." Se refería el poeta, a las piedras, a los dioses, a los hombres que el tiempo había sepultado con sus mutaciones, semejante, según él, a naufragios. Melancólico y lúcida mente nombraba a Elam, Nínive o Babilonia. Desde entonces han pasado algunos años. Europa, desgarrada por dos guerras, América, avasallada por las dictaduras, Asia y África en su duro combate contra el colonialismo, van perfilando la dura imagen de nuestro presente. Pero ni los hombres de Europa, de América, de Asia o África ni el remoto habitante de Oceanía, se resignan al porvenir del yermo proyectado por los enemigos del hombre, a su total, patético exterminio.

Y no es esta metáfora del espíritu, como aquellas grutas a Paul Valéry. Es la amenaza permanente de los ensayos atómicos, de la guerra no declarada — como dijo alguien — contra el género humano. El envenenamiento del aire, del mar y de los ríos, de la tierra y sus frutos. La sombra sobre el niño que nace. La incertidumbre para el adolescente. Y frente a esto, frente a los pactos miliares, de pronto hacen causa común los monjes budistas de Ceylán, los sobrevivientes de las ruinas de Varsovia, los investigadores atómicos que no quieren servir de verdugos sino dar un arma pacífica para el mejoramiento humano, el evangélico Schweitzer o el realista Priestley, Bertrand Russell como ayer Einstein o el humanista Sanín Cano.

A esta hermosa legión, se suma el nombre de María Rosa Oliver, nombre querido para los hombres y mujeres que hacemos esta hoja y para los millares de seres que en todos los rincones del mundo luchan por la paz y por la cultura del hombre. María Rosa Oliver, que pertenecería a la raza de los estoicos si no fuera el mejor ejemplo de militancia cultural, es la palabra del entendimiento, de la lucidez y la comprensión en un mundo que se niega a morir, y que, por el contrario, se encamina — por encima de las tumbas, como diría Goethe — a la conquista plena de la vida.

Claro que no son fáciles los caminos de la esperanza. Hoy, viendo a esta mujer adulta vuelta ardiente medalla y bandera de millares de espíritus, pensamos en la adoles-

cente que al igual que un inolvidable personaje, escuchara el vals mundano de la vida. Y la juventud, la frecuentación con la cultura europea, y, de pronto, la evidencia de la injusticia en la tierra del hombre. Hay algo heroico en esta toma de conciencia, en esta opción, que no es de un credo sino de un sentido de la vida. Porque ni el Maestro cristiano de sus primeros años, ni la cultura adquirida con pasión tenían ya sentido para ella mientras existiera el hambre, el temor o el odio en este gramo de luz del universo. Se puso entonces junto a los desposeídos, los dejados de la mano de Dios, los luchadores.

El crimen perpetrado en el cuerpo de la República Española, encontró el repudio de las mentes más claras de América y Europa, entre ellas la de María Rosa Oliver, combatiente ya en la lucha contra el fascismo. Y en los primeros años de la década del 40, la vemos en la patria de Whitman, alzando su voz contra la barbarie nazi. Su voz, que pudo ser de tórtola pero que se acerca a los minerales de esta América que habla en español, y que vuelve a levantarse en tiempos más cercanos, cuando los negros buitres manchan el sol de Guatemala o ante la invasión al Medio Oriente.

No hay tregua para su corazón solidario. En su lucha por la paz viaja, inconsolable, oyendo las voces más diversas de los verdaderos hombres de buena voluntad y frentes altos. Un día, en las tierras de Gandhi y de Nehru, otro en la China que despierta del letargo feudal y anticipa su primavera humana. El mundo cabe en su corazón. Y por ello, la Unión Soviética, que — como lo recordó María Rosa Oliver — perdió en la última guerra más hombres que los que hoy habitan nuestro suelo, acaba de entregarle el Premio Lenin de la Paz. Se honró en ella a millones de hombres y mujeres que combaten por una causa noble. Y, como con voz emocionada, lo dijera Miguel Ángel Asturias, se honró en ella a la mujer de América, que el guatemalteco invocó desde el impulso mágico de su naturaleza y su presente combinatorio.

Paz y Amistad. Tal fué el símbolo del merecido homenaje a esta gran mujer. Paz y amistad sobre la Tierra.

CONCURSO DE CUENTOS

Tal como lo anticipamos en números anteriores, el día 2 de julio ppdo. se clausuró el concurso de cuentos y ensayos patrocinado por **Gaceta Literaria**.

El jurado, integrado por: F. J. Solero, Osvaldo Seiguerman, Mario Ferdman, Pedro G. Orgambide y Humberto Costantini, en nombre de la redacción de la revista se halla realizando la tarea de selección cuyo resultado será dado a conocer en el próximo número.

Detallamos a continuación la nómina de los trabajos recibidos:

Sábado Inglés: G. G. Sanders. **El Juego:** Ernesto Larsen. **Creo:** Petronio. **La muerte de Cacahuete:** Horacio Ludler. **Blanca:** Francis Herr. **Retorno a la Muerte:** Chincorro. **La Maravilla Perdida:** Pitcairn. **El Buen Ladrón:** Castañón. **El Hermano:** Juan Martín. **Mutable e Inmutable:** Ferecides. **De Quién es la Culpa:** Enrique Mendoza. **De ambos lados:** Mem. **Los pies del señor Milos:** Huc. **Carozo y yo:** Yo. **El señor arquitecto:** Flavio Fernando. **Introducción a un niño:** Gabriel Ríos. **Don Vargas:** Cecil Bernardi. **Microcosmos:** Claudio Ceci. **Nica:** Maximiliano. **Ficciones literarias:** Francis Herr. **El pescador de Rimini:** Antonio Rusica. **Hombres, esplendor y ruina - Decadencia de los sentimientos humanos - Constantino y el cristianismo:** Antonio Rusica. **Viernes Santo:** Ligri. **El secreto:** Yo. **Purgatorio para Don Juan:** Legnà. **Lágrimas:** Christe. **Román:** El cheque. **Julián Rogerio:** Atalanta y las tres manzanas. **Elixir Vita.** **Siesta:** Hannah. **Michael:** Roberto Tronco. **La incógnita:** Juju. **El vendedor de manías:** Antico. **Champagne:** Drop. **Ocaso:** Don Quijote. **La caída:** El Hijo. **Los muchachos:** José Max. **El río también la amaba:** Antonio Rusica. **Los ojos miraban hacia adentro:** Alibe. **El invencible:** Bernardo Claude. **Los dos huérfanos:** El Capitán. **Entre Bambalinas:** Daval. **La valija:** Arminda Halen. **El atadú:** Alauda. **El banco de la cocina:** Tar. **Condecoración:** Vera Racco. **Ramón va al cine:** Elena Rojo. **Remordimiento:** El Negro. **Sosa.** **La composición:** Alfredo Imas. **El hombre y el lápiz:** Moel. **La tina:** Diego Villoria. **El reparto:** Diego Villoria. **El agujero intelectual:** Ricardo Normus Pelú. **Este Presente:** Fanal. **La heladera:** J. Pardo. **Historia de preso:** Adalberto Balani. **La sombra:** Fedor. **Una muchacha está llorando:** Nino Nina. **La despedida:** Fernando Aguirre. **Sin el rostro:** De la Fuente. **El fotógrafo:** Elena Siró. **Forastero, Raza americana:** Elena Siró. **La cascada:** Ernesto Larsen. **La lluvia:** Claudio Antonio. **La cruz:** Anahí. **La literatura en América hispana:** Ollantay. **¡Cuarenta mil pesos!** Endimión. **Trágico Suceso:** Alan Sergio. **Cuatro Palabras:** Stergo. **El niño y el perro:** Bentó. **El valle de las lechuzas:** Pino Verde. **Ernesto y yo:** Hugo César Castro. **Regalio:** Jony. **Cuadros en exposición:** Goya. **Butler y los islas:** Ernesto Larsen. **Un Recuerdo:** Cam. **Popino Pelotas:** Juan Darien. **El cine en el campo del arte:** Bartleby. **¡Asesinato a sangre fría!** Tao Ming. **El tiempo:** Max.

P. G. O.



BUENOS AIRES, novela permanente

por F. J. Solero

¿Qué extraña seducción, qué difícil sortilegio torna a Buenos Aires centro y tema, indagación constante y respuesta preocupada de la inquietud y esperanza de todo un país? ¿Qué ritmo insustituible habita en la peregrinación sonámbula de sus calles, en los rostros de su gente, en el palpitar intenso y árdamente respido de sus lienzos de piedra, para que los ojos de millones de criaturas yazgan prendidos a la suave y bulente piel que envuelve su cuerpo? ¿Qué orfandad reina en el alma de los argentinos para que se reconozcan, todos — en querella o amor, en repudio o fraternidad —, en una interacción querida o soportada, en la Ciudad del extravío, el descenso y la pena? ¿Diríamos: sólo se ama el azar, la enfermedad, la caída. Diríamos: sólo se siente el corazón que duele, insomne, en la vigilia. Nuestro cuerpo es nuestro cuando objetivamos su presencia; presencia vigente cuando la dicha se ha vuelto febril; cuando la sangre se ha convertido en tumulto tal que ya no se sabe qué sucede aquí, en nosotros; cuando la desnudez que nos descubre es la de quien se acuesta a nuestro lado, y sentimos su estremecimiento; su desarraigo, el agobio incisivo de su helado sudor. Bueno

es el signo inexcusable de nuestra ontológica fatalidad de argentinos, el vínculo de nuestra doliente y sentida hermandad argentina. Quien se atreve a insistir en la tan sabida frase de Sarmiento a propósito del sentimiento nacional en provincias y viceversa, o esgrime el mentado emblema del federalismo, o concite el intervencionismo del poder central sobre el postrer terrón de suelo patrio, o deese simbolizar el curso histórico de la Nación a través de una política de estuario, o el entronizamiento de una oligarquía terrateniente e industrial organizada a expensas de un dintorno más o menos lejano, reeditará hábitos impíos, memorará servidumbres y yerros, sentirá hervir en su pecho la colina ondulante del rencor, la soberbia o el desquite, pero inútil; Buenos Aires se empuja y avanza como una faz enorme, presente y general, a contemplarse en la mudez del Río, y callada e inmóvil en su germinación de siglos, mira el paso del tiempo, su anhelo de eternidad consigue.

Límite que afirma esa busca de lo eterno es la palabra, y por la palabra Buenos Aires ha venido asumiendo en el crecido fervor de los años una trascendencia cada vez más acentuada. No vamos a entrar en esta

ocasión en el disrímen polémico de lo que ha sido dado llamar "folklore de la ciudad" para oponerlo al no merecido de las provincias. Acusar a un novelista que presenta una situación urbana de "folklorista" es tan vacuo como insinuar siquiera que *El romance de un gaucho*, de Benito Lynch, o *La raza suñida*, de Carlos B. Quiróga, llevan impresas el troquel folklórico. Lo único aceptable es que tanto aquél como éstos participen de un mayor o menor grado de eternidad, si hemos de entender este vocablo por certeza, y siempre que acoplemos a éste el concepto "universalista".

Francia comenzó a ser eterna cuando un "folklorista" como François Villon escribió sus baladas y fundó su cinica quejumbre vital en la Corte de los Milagros parisiense; cuando Hugo describió a París en aquel medio centenar de páginas con que se abre majestuosamente el pórtico de *Notre Dame*; cuando Baudelaire fué por esas noches con atajos de escalofrío a recoger el aliento de las viejecitas y los arrumacos de la "affreuse" judía; cuando el pobrecito Gérard de Nerval arrastrando un cangrejo pensaba matarse en el húmedo y triste socavón de la calle de la Lanterne; cuando Balzac lanzaba a Rastignac, Gobseck, Vautrin y los Nucingen en pos de ambiciones desmesuradas, inagotables, entre dédalos domésticos y fetideces de alcantarillas y bulevares; cuando el desmedido Eugenio Sue se agotaba en los folletones increíbles, desbordantes de perfiles truculencias, de *Les mystères de Paris*; cuando Zola se demoraba épica mente en *L'assomoir* y *Verité*; cuando Flaubert recomponía *L'éducation sentimentale*; y aquí, más cerca aún, cuando Sartre estructura los implacables relatos de *Le mur* o la lúcida, circular pesadilla de *La nausée*.

Algo semejante podría postularse en torno de la bipolaridad estético-vivencial inmersa en los ámbitos Londres-Dickens, Weimar-Goethe, Moscu-Dostoievsky, Praga-Kafka, Boston-James, Madrid-Galdós, Machado de Assis-Rio de Janeiro, Yoknapatawpha-Faulkner. Cada una de esas ciudades existe antes que el país, y si éste cobra tono universal lo propone merced al impulso que le otorgó el signo urbano de esos hombres, ábsides del arte de otros muchos que contribuyeron a esa definitiva gestión, esa inevitable conquista. No creemos que a ninguno de los que acabamos de mencionar pueda tildársele de "folklorista" en el sentido peyorativo con que algunos de nuestros escritores de extramuros definen a quienes se preocupan de conseguir la autoidentidad a través de la identificación del país en Buenos Aires. En ese orden nuestra crítica aún no ha llegado a ese rellano si no ideal, por lo menos de tolerable integración, gracias a cuyo logro puede obtenerse una literatura nacional.

Segmentar nuestra literatura en regional y porteña, pensamos que es uno de los peores enfoques — mientras no se lleve a cabo el diagrama didáctico — con que nuestros escritores enfrentan ese problema, reflejado en la dispersión del orbector, desorientado en la busca de una auténtica expresión de su grandeza, repulsas, humillaciones y encantamientos.

Porque, ¿cómo desconocer que hasta ahora — fuera de esos ahondamientos en nuestra sensibilidad que con el *Martin Fierro* y *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, la Ciudad argentina por credo y designio, es la que más ha brindado de sí para acercarse a una cristalización de lo específicamente nacional? ¿Qué otro locus social ha conseguido proponer — y no hacemos cuestión cuantitativa, sino cualitativa — más persistentemente y aprovechando los varios matices y fracturas de lo contemporáneo, una temática coherente, multi-forme, generosamente enriquecida con

diversas pulsaciones literarias, sino Buenos Aires? El país entero es Buenos Aires, porque Buenos Aires es la Ciudad argentina, la incipiente insauración de los ideales de su asunción histórica, reanudados día a día merced al rastreo de quienes se inclinan sobre su corazón para percibir su monserga de cristal y ceno, *el canto*. En esta Ciudad a la que aún no le han sido arrancados los velos del misterio, una sorda y alegre muchedumbre trabaja en el silencio para edificar su corona de infalibles palabras. Quebrar el muro, ingresar al pánico, prevalecer en la habitación clausurada y asomarse a la tierra paradisiaca con la que se sueña desde hace tanto, discurrimos que un poco de todo ello proyectase en nuestra novelística.

Habríamos de remontar sus no tan angostas aguas para encontrarnos ya con su seguro perfil en *El matadero*, de E. Echeverría, en donde la ciudad emerge cual programa de bestialidad y coraje, mientras que ahí nomás, a breves pasos, la noche estrellada y el son mazorquero vibran sobre las Barrancas, en la *Amalia*, de José Mármol. Luego surgirá Cambaceres, en cuyas novelas y en particular *En la sangre*, Buenos Aires enciende su lóbrega miseria, en tanto resuenan los gritos de los perdlarios entre la indiferencia de los resueltos a no perder la quincalla de sus estatutos burgueses. *La bolsa*, de Julián Martel, recogerá de manera asombrosa el desgano, la melancolía bohemía del café con leche y el discurrir en un "banco de la plaza Libertad" del individuo que ve crecer en torno suyo la locura de Glow, la bellaquería de Granulillo, la corrupción de los Armel, la desvergüenza de Rublo, la "viveza" de Fouchez, en una urbe que se prepara para dar el salto hacia el abismo. Es poco después de *La gran aldea*, de Lucio V. López, que esboza un envilecimiento y, por primera vez en nuestras letras, donde se explicita la angustia de la "peste" royendo huesos y abominando cielos. Debemos adentrarnos en ese imponente y en tantos sitios malogrado *Libro extraño*, de Francisco A. Sicardi, para apenas desbrozar lo que de inaudito ofrece la ciudad en sus entrañas. ¡Ah, cuánta luz, cuánto fervor, cuánto afán por el bien, cuánto amor por los humildes hay en ese fresco inmenso, desgarrado, grotesco, aunque genial en ocasiones! ¡Cómo trepa Buenos Aires su propio Monte Calvario para crucificarse en la ignominia, el sufrimiento y la rebelión colectivos! Sólo cabría recalcar en Roberto J. Payró para descubrir en las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* las incommensurables vertientes que pueden brindar a un espíritu alerta el entorno de la Ciudad. Y sin ir muy lejos, en aquellas novelas del olvidado Ocantos, en las que Buenos Aires adquiere su barniz de época, en un costumbrismo "fin de siècle" remansado a veces, dinámico otras.

El advenimiento del siglo xx encuentra a Buenos Aires envaneciéndose con el aporte del alud inmigratorio. Entonces — y en cierto modo ubicado históricamente junto a Payró y Ocantos — aparece el novelista más popular de la década del 20 al 30, Manuel Gálvez, quien en *Historia de Arrabal*, *Nacha Regules*, *El mal metafísico*, *La tragedia de un hombre fuerte* y tantas otras, va presentando los aspectos cambiantes del trajín cosmopolita, en el que se entrecruzan los esguinces del "orillero", la psicología rudimentaria del "niño bien" y "el amasijo", la existencia de la mujer que dió "el mal paso", la incompreensión de quienes anhelan una Argentina convencional, reaccionaria y solanesca, todo en un estilo fácil, sin aderezos, de temática machacona dilatada en el tiempo más por capaci-

(Continúa en la pág. 14)



la espina de quillay

cuento de José Rexach

ilustración de Stefan Strocen

Cuando la "mama" Claudina se postró en su camastro —ya baldío por veinte años largos de viudez—, tras la punzada, traidora que le dió en el costado y de la cual dudaba en reaccionar, ella "mesmita" advirtió que esa caída "había i'ser" la postrera. En vano quiso alentarla la madre y curandera Isidora, asegurándole pronta mejoría. "Estaba ya de Dios" que había de acabarse. El golpe era muy fuerte, y lo creyó decisivo. Imaginó que se le hundía en las carnes una de esas espinas de quillay con las que diz que coronaron a Cristo. Honrosa distinción. Quizás la larga y agudísima púa se le hubiese encarnado de verdad y a modo de milagro. Ese piadoso pensar la consoló de momento. Y se quedó quietecita, sin aliento y sin habla. Luego, un rato más tarde, y cuando pudo reaccionar a medias, reclamó ansiosamente la presencia de sus hijos y nietos. A "toditos" sus hijos recordó. De los ausentes hizo expresa mención, y a la primera que nombró fue a la "shulca". Hizose débil, quebradiza su voz, tembló la hoja resaca de su labio, y el reclamo subió, mojado en llanto:

—Ruli, Ruli, Ruli...

Quería verla tan siquiera una vez, "agora" que iba a morir. Ella era vieja ya. Debía estar pisando los ochenta... ¡qué decía ochenta! Y mucho más. Puesto que "cuanta", en sus pagos, no tenían civil donde asentar los niños que nacían. Ni siquiera bajaban de los cerros los padres con sus "guaguas", a ponerles las aguas del bautismo. Por los quince debía ella de andar cuando trajéronla al valle a cristianarla, en donde poco después se desposó con un gringo. Tiempos de antes, un tanto primitivos, pero lindos por cierto. Ni leer ni escribir necesitaban para estar en paz y ser felices. Viviendo en la pobreza, una pobreza llevadera y honrada, no existían contratiempos y golpes que no sobrellevaran. Las familias, se allanaban a todo y por vivir más unidas no dejaban la tierra. Las niñas, hechas mozas, cerquita de la "mama". "Agora" no. "Agora" todo andaba trastocado. Y esa tonta y... descastada de Ruli... Pero no, que ella debía de andar arrepentida y no deseando más que regresar...

Le prometieron llamarla sin demora. Ya nomás, la mayor, la Juana Rosa, que vivía casada en el lugar, dijo que había de hacer algunas líneas reclamando a la shulca. La enferma desconfió. ¿Pero y dónde iba a dirigir la misiva, si iban ya para años que la muy descarriada no se hacía ver con unas letras, para dar su dirección tan siquiera?

—Cállese y sósíguese, mamita, que lo hi de dar con ella —respondió la mayor, que bien sabía el paradero de la pobre niña y lo venía ocultando para ahorrar sinsabores a la anciana.

—Me voy ir sin que haigan traído a la shulca

—suspiró la paciente —Ay, pogrecilla mi Ruli, no hi de verla más...

Quedóse tendidita. El rostro, mustio, hacia las quinchas del techo. Los párpados, cansados, sombreándole el mirar. Y recordó a su niña en todo su vivir, hasta la fecha en que voló hacia otros pagos. Desde el día dichoso en que exhalara su primer vagido. Había hecho su arribo la "guaguita" en ocasión muy singular, por cierto, y cuando nadie en el rancho lo esperaba. La Claudina ya era entrada en edad y no soñaba con hijos. Ocho había tenido de ambos sexos y eran

"mama", "iapada" a sus polleras, alegó en tono audaz... Y un día el ómnibus vino a detenerse en la tranquera misma de su casa, y la llevó a Chilecito, en donde luego tomaría el tren.

Tuvo la madre algunas líneas de ella, pasadas dos semanas. Luego fuéronse espaciando sus cartas. Un año transcurrió. Y alguien les trajo noticias poco gratas de la niña Ruli: que cayó enamorada... Y se chasqueó... Después se habló de su dudosa conducta, y de una vida nocturna que trataba en vano de ocultar. Y avergonzada, al verse descubierta, ya no quiso escribir. Cartas y cartas le envió Juana Rosa en nombre de la "mama", sin lograr ni un "contestito". La Claudina envejeció llorando, y sin dejar de esperar.

Estaba ya como clavada en su lecho. Atravesada por la aguda espina de quillay. Alzar el pecho y respirar, ahora, se le hacía un suplicio; aquella espina se le hundía más, la desgarraba. Entró la "euma" Isidora —para verla nomás, que ya no hallaba qué hacer con su paciente— y se alejó al pasito, medio "curca" la pobre, y resignada por lo vano y tardío de su ciencia, pues los yuyos "es muy cierto que curan", solía ella decir, "mas no devuelven la vida". Y la Claudina comenzó a sentir que se acababa. Alzaba a ratos la voz, pero quedábase en seguida suspensa y acezante. En torno de ella estaban ya sus hijos, muchos de ellos llegados "recienquito" y tras cruzar Dios sabe qué "lejurás". Sólo ella, la Ruli, su pequeña, ¡no estaba!

Su boca se entreabrió como un papel que se raja. Adelgazóse el hilo de su voz entre los labios "cortajeados" de fiebre:

—Ruli, Ruli... —lanzó. Y aun se le oyó agregar: —¿An 'tá la shulca?

Juana Rosa se dobló hasta su oído y respondió, con voz firme:

—Ella ha escrito que esta tarde venía... Sósíguese, mamita, que ia está por llegar...

Los ojos tristes, cansados, pero aún ansiosos de la anciana, parecían responder: "No te creo".

Juana Rosa acarició su frente transpirada.

—Mire, vea... No crea que le miento... Esta es la carta de ella... —y le acercaba a los ojos un papel escrito... Ella ha tomau el tren ia hace dos días. Pa esta tarde la tenemos en casa.

—Si es que el ómnibus llega —suspiró la Claudina—, ¡hi visto lluvia en los cerros, y se me hace que ha 'i traer aumento el Capayán...

—El Capayán está seco —respondió Juana Rosa—, Hoy han pasau camiones. No ha lloviu nada, y hace sol.

Entró otra vez la Isidora, se arrimó a la yacente y la pulsó. Quedó observando su rostro enflaquecido y con el tinte levemente azul de la cianosis. Miró luego en redor, a los presentes, y movió varias veces la cabeza, en signo negativo.

Después salió hacia el patio.

—Cómo tarda ese ómnibus bendito... —se oyó a doña Claudina.

—No es que tarde, mamita. Es que ha 'i llegar a las ocho, que es su horario. Ahora son menos diez.

Se iluminaron los ojos de la enferma, y pareció reaccionar.

—¿Que faltan diez, has dicho?... ¡Diez minutos nomás?... ¡Voy a vivir! entó! ¡Voy a vivir para esperar a la shulca!...

—Pegro y Luis... Salgan los dos al camino —dió orden la mayor— y quédense a esperar a la hermanita, que ha 'i traer valijas muy pesadas.

Uno, dos... Fueron pasando muy lentos los minutos. Y muchos más de diez.

Lejos cantó el gentero varias veces, anunciando visitas. Y la "mama" hizo esfuerzos por volver la vista hacia la puerta. ¡Pero nadie llegaba todavía!

—Esa niña no viene...

—Es que el ómnibus, mama, siempre atrasa...

—Y esta espina que me aprieta... y me ahoga...

—Sósíguese, mamita...

—Es la mesmita que pusieron en la frente de Cristo... Una corona toda de dolor... Se sabe que era e quillay... Con una espina basta pa saber su crueldad... Io tengo hincada unita aquí en el corazón... Ay, si es posible, Señor...

—Mama, por Dios...

—Pero hágase tu voluntad y no la mía...

Noche ya, las ocho y media pasadas, el ómnibus llegó. Vino a parar —lo que nunca— en frente de la casa, junto al Pedro y al Luis, que lo esperaban pasmados. ¡Y es que había venido, de verdad, la shulca! ¡La shulca descendió! La vieron ellos botarse entre sus brazos demandando su amparo, cual si fuese todavía niña pequeña.

—Pegro y Luis —murmuró—, sean güenitos y

(Continúa en pág. 13)

La luz entró violentamente, hizo parpadear al muchacho que todavía se desesperaba en la cama. Manoteó en el aire como un mal nadador en el río y luego se restregó las manos por los ojos. Se quebró, lejana, la voz de su madre:

—¿Por qué volviste tan tarde?

—Anduve por ahí —murmuró el muchacho—, en el café.

—Ah, ah —dijo la madre y comenzó a caminar por la pieza, a limpiar los muebles con esa fanática aplicación que ponía en los quehaceres de la casa—, ¿en el café?

—Sí, en el café.

A pesar de todo, Raúl sentía una inconfesada gratitud por ese interrogatorio; él lo acercaba a su madre, a los pequeños cuidados, a esos diálogos a media voz, casi secretos, que lo retornaban a su infancia. La madre se acercó, extendió las sábanas sobre la silla, mientras él se vestía. Así, en pantalón y camiseta, Raúl casi parecía un hombre. Con una toalla sobre los hombros fue hasta el baño, y allí, frente al espejo, se lamentó una vez más de que la barba tardara tanto tiempo en crecer.

—Tu padre quería ir a buscarte —escuchó que decía la mujer—. Quería ir al café y darte una paliza delante de todos esos vagos con los que te juntás.

La cara del chico, en el espejo, hizo una mueca. Luego rió.

La voz de la madre sonó forastera, impersonal. La mujer decía que había hablado con el jefe de celadores del colegio y que todo estaba en orden, que podía regresar tranquilo. Pero que era una vergüenza —"Una vergüenza, sí, Dios mío"— que siempre ocurrieran esas cosas. No sólo se peleaba con sus compañeros sino que había desafiado a un profesor a pelear en la calle.

Y eso era grave, muy grave; podía costarle la expulsión. ¿O era eso lo que andaba buscando? Ellos no eran ricos, él lo sabía. "Nos sacrificamos para que estudiés, Raúl". Pero él no entendía. "Es un sinvergüenza —dijo el jefe de celadores—, Si lo reincorporamos es por usted, señora." Si, así le habían dicho en el colegio. La madre dijo "el colegio" con una entonación respetuosa que a Raúl no dejó de hacerle gracia.

Para él, "el colegio", era sólo una casa gris, un edificio de largos corredores en donde se aprendía la resignación. El colegio era un palacio de papeles, probetas, esqueletos y gentes que olían a viejo, que iban de un aula a otra, de un año a otro, sin remedio. Sólo los mapas le gustaban: uno podía soñar que viajaba al África o a la China.

—¿De qué te reis? —gritó la madre.

Y él reía pensando en las inscripciones pornográficas de los retretes del colegio, en las frases obscenas y los dibujos bestiales con que los muchachos descargaban su furia en las paredes.

—¿De qué te reis, Raúl? —insistió la mujer. Pero él no contestó; comenzó a silbar.

Al volver a la pieza, vio que su madre pasaba un trapo sobre el retrato. Se volvió molesto. Siempre lo contrarió tener allí, en su cuarto, el retrato de su padre. Era un hombre joven, sonriente, con la sonrisa de los que están satisfechos de sí mismos. "¿Así que me ibas a trompear delante de mis amigos?" —pensó el muchacho con rencor, y dejó de silbar.

Desde el retrato, el padre sonreía.

La mujer habló de su marido, sermonizó a Raúl con la dedicación inocente que ponen las madres en esas ocasiones. Sus labios, sin querer, temblaron ante la mirada burlesca de Raúl. Ella miró ese rostro que todavía la vida no había marcado. ¿Cómo explicarle?

Raúl no podía soportar los discursos sobre la bondad de su padre. "No, no es bueno" —se decía—. "Sonríe a todo el mundo, les palmea la espalda para hacer sus puercos negocios." Raúl la escuchaba hablar, cerca suyo. "No, no es bueno", se repetía. Y su odio no crecía hacia ese hombre sino hacia su fracaso. "Se ha emporcado, eso es todo."

—Tenés que estudiar, Raúl, no se puede vivir así.

Miró a su madre con vergüenza. Hubiera querido apartarla de ese juego. Pero no pudo.

—¿Para ser como él, mamá? —casi gritó, señalando el retrato—. ¿Debo estudiar para ser como él?

Ella no contestó. Observó a su hijo con los ojos de un animal apaleado, pero no contestó. Y de pronto, sin saber por qué, el muchacho sintió ganas de llorar, el deseo de que todo quedara como antes. Miró a su madre, en el centro de ese mundo que no terminaba de entender.

—Voy a la calle —dijo—. A tomar fresco.

En la calle respiró el aire de una incipiente primavera. Encendió un cigarrillo y sintió la embriaguez y el vértigo de ese día de sol. Fue hasta



dibujo de Carlos Alonso

DOS DESCONOCIDOS

cuento de Pedro G. Orgambide

el café en la seguridad de encontrar a sus amigos, de matar el tiempo, como él decía, en una partida de billar, o, simplemente, para sentarse cerca de la vidriera y ver pasar a las mujeres. Probablemente esa tarde iría al colegio, y recordando los reproches de su madre pasaría varias horas escuchando a los profesores, o bien, si era más fuerte su vagancia, entraría a un cine o iría a remar al Rosedal. Pero apenas si pensaba en ello mientras iba silbando y fumando hacia el café. Dos o tres veces se volvió para ver la plenitud de una mujer. Era lo único que le importaba en ese instante. "Una mujer —pensó— cualquiera."

—¡Miren quién llegó! —gritó un muchacho con el fingido asombro de todas las mañanas.

—¿Hoy no vas a la escuela, nene? —provocó otro, que imitaba ya la torpe ferocidad de los grandes.

"Este se hubiera reído si el viejo ayer venía a buscarme."

Lo golpeó con la mano abierta y el otro se balanceó en la silla como un borracho.

—¿Eh, Raúl! —gritaron—. ¿Qué te pasa?

No los dejaron pelear. Tuvieron que darse la mano.

—Entre amigos... —dijo alguien.

Pero Raúl se sentía solo, con ganas de pelear, triste y rabioso al mismo tiempo.

Hablaron de mujeres.

Raúl sonrió, avergonzado. De todos ellos, era el único que todavía no se había acostado con una mujer. Es claro que no lo sabían. De otro modo, no le hubieran perdonado su agresividad ni ese silencio en el que a veces se agazapaba, solitario. Entonces (nadie lo hubiera sospechado) él creaba para sí una existencia imaginaria, soñaba con un viaje, con una vida más simple y más verdadera. Entonces, para Raúl, desaparecía la ciudad y el tiempo que le había tocado en suerte, las calles y las plazas, los familiares y el cielo conocidos, y quedaba solo, sin edad, en el deseo de esperanza que vivía en él.

Pero era sólo un instante. Cada despertar en el aula del colegio, en su casa, en una mesa del café— le parecía una derrota.

—Mira, yo conozco a una que vive por Constitución. Se llama Amelia.

—¿Y?

—Hay que ir "de parte del relojero".

Una risotada completó la información. Raúl también rió, como todos.

En el *Reservado para Familias* una mujer tomaba una gasosa y se volvió al escuchar las risas de los muchachos. Raúl observó su rostro y el movimiento de las manos de la mujer sobre la mesa.

Se sentía turbado. Envidiaba el desparpajo del mozo que conversaba con ella.

—Esta Amelia es una cosa bárbara —prosiguió el otro—. Un día...

Raúl miró la mancha de rouge en el vaso de la mujer y pensó que nunca había besado.

Otra vez rieron los amigos.

Ella se levantó. Raúl miró a la mujer que se alejaba, las piernas y las caderas agresivas bajo el vestido. No la siguió, avergonzado de su edad, de su miedo, de los pocos pesos en el bolsillo, de su cara de chico reflejada en el espejo del café.

—Decime —balbuceó—, esa Amelia...

Los otros rieron.

—¿Querés conocerla?

Le anotó la dirección en el borde de un programa de cine.

—¡Después me contás! —le dijo, chasqueando la lengua.

Cuando salió, escuchó que le gritaban a sus espaldas:

—¡De parte del relojero, Raúl! Del reloj...

Pero no quería oír. Tenía ganas de pelear o llorar.

¿Cuando se deja de ser niño? Raúl se lo preguntó sin encontrar respuesta. Se vio fumando su primer cigarrillo o el día en que leyó la primera revista pornográfica. Pero comprendió que no era ése el momento en que se deja de ser niño. ¿Cuándo, entonces? Se lo preguntó mientras andaba por la calle, en la incipiente primavera dibujada en los vestidos de las mujeres. No lo sabía. Pero un día todo había cambiado. Y el padre ya no era ese hombre maravilloso y fuerte que lo curaba cuando él venía apedreado de una guerrilla, ni su madre era otra cosa que una mujer limpiando los objetos de la casa, viviendo en la costumbre. ¿Pero siempre fue así? Se sentó en un banco del Parque Lezama, en lo alto de la colina verde que caía hacia la calle, mirando los mástiles de los barcos, allí, a lo lejos, a la orilla de la ciudad.

Fue entonces cuando Raúl sintió uno de esos desgarrones que más violentamente que los años cambian la vida de los hombres. Sintió, mientras miraba los mástiles lejanos, el cielo detrás de la ciudad, una necesidad imperiosa y salvaje de vivir de otra manera. Le hubiera gustado hollar de un golpe los días inútiles; pero no sabía hacerlo; no sabía hacer nada, en verdad. Miró sus zapatos, sucios de tierra y de pedregullo, y sus manos flacas, de niño, entre las piernas. Cerca, no, desde la estación ferroviaria, llegaba el silbato de algún tren, el ronronear de las máquinas que dejan la ciudad. "Si tuviera fuerzas para irme..."

Sacó del bolsillo el programa de cine, arrugado. Pensó en romperlo, pero ya sabía la dirección de memoria.

¿Por qué tomaba el camino más largo? No quiso reconocer que tenía miedo, un miedo estúpido de estar a solas con una mujer y hacer el amor. Hubiera preferido estar ahora con otros "raboneros" en el cine, en la "piojera" adonde iban los estudiantes remisos y los repartidores demorados, dejando unos los libros y otros las canastas en el suelo; al cine donde las sirvientas y los conscriptos se abrazaban en la oscuridad. Le hubiera gustado estar allí.

Y hasta en el colegio estaría mejor. Tal vez en ese momento el gracioso de la clase colocaba un cigarrillo en las mandíbulas del esqueleto, antes de la lección de anatomía, y sus compañeros reían para adularlo. Entonces, con esa mezcla de brutalidad y tontería del pequeño caudillo, el muchacho haría una pantomima, bailando con el esqueleto, entre las bromas y las risas de los suyos.

¿Y si volviera al café y les dijera que estuvo con Amelia?

Pero tuvo miedo de que descubrieran su mentira. Así que siguió andando, y, al pasar frente a la vidriera de un negocio, se arregló la corbata. Para darse ánimo, silbó. Las calles le parecían cómplices de su secreto y quiso imaginar en ellas —en esos conventillos de los barrios del sur— raras historias de amor y de adulterio. Pero pronto desistió de esas fantasías. Miró la dirección. "Es aquí." Sacó otra vez de su bolsillo el

(Continúa en la pág. siguiente)

dos desconocidos

(Viene de la pág. anterior)

programa arrugado y leyó. Era ahí, sin duda. Unas chicas, en la vereda, jugaban a la rayuela, saltando sobre un solo pie.

Entró por el largo corredor bordeado de departamentos. En lo alto se veía ropa colgada y un gato saltando sobre los techos de zinc. Desde los departamentos llegaban fragmentos de novelas radiofónicas y voces de chicos y mujeres. Se detuvo ante la puerta del departamento 12, cuyos números estaban pintados de negro sobre la pared casi derruida. Golpeó.

Abrió la puerta una mujer vieja, de rostro apacible.

—Vengo... —pero no supo seguir, avergonzado.

La mujer lo hizo pasar y le dijo que se sentara allí, en el sillón de mimbre del patio. El muchacho obedeció y vio que la vieja golpeaba con sus nudillos en la puerta de una habitación. Escuchó la voz de una mujer que imaginó joven.

—Está bien —dijo la voz.

La vieja lo miró con una sonrisa de cansancio y se encerró en la cocina. Unos chicos pasaron corriendo y gritando por el pasillo.

Se abrió la puerta de la habitación y Raúl se sonrojó. Amelia llevaba un batón rojo y parecía que recién se levantaba de dormir.

—Buenas —sonrió el muchacho tontamente.

—Buenas —dijo ella.

Amelia observó al muchachito azorado, a ese novicio de ojos tristes que —ella podía adivinarlo— pedía una respuesta a la vida.

Suave, maternalmente, le dijo:

—Pasá, pibe.

Y de la mano, como un lazarrillo conduciendo a un ciego, lo atrajo para sí.

Raúl retornaba a las calles del centro, solitario, ajeno a la vida que lo rodeaba en ese instante. Llegó a la Plaza de Mayo. Las palomas se arremolinaban alrededor de las parejas, de los chicos que les daban de comer en las palmas de la mano. Una paloma bebía inclinada en el surtidor y su plumaje brilló en los ojos del muchacho como una imagen pura de la vida. Raúl pensó, con vergüenza, que tendría que falsificar la firma de su padre en el justificativo de inasistencias. Nada había cambiado aquella tarde. "¿Y si le dijera la verdad? ¿Si le dijera que quieroirme, que estoy cansado de que me mantengan, que quiero trabajar como un hombre?" Las gentes volaban del trabajo; desaparecían en la boca del subte. "¿Si le dijera..."? Se sentó en un banco y encendió un cigarrillo. Trataba de pensar, de comprender su propia ansiedad; creyó que despertaba y que ese despertar lo volvía más áspero, más fuerte. Recordó, casi agradecido, las caricias de la mujer desnuda bajo el batón rojo. Ya no era un niño, ya tenía un pasado.

Cuando llegó a su casa, la madre preparaba la cena. Su padre estaba leyendo el periódico y lo miró sin interrogarlo. Era un hombre joven —tendría algo más de cuarenta años— y así, en la semipenumbra de la pieza, parecía más joven aún, con el cigarrillo en los labios y el diario extendido, con el gesto de los parroquianos del café, sonriendo ante las noticias del mundo.

—¿Qué tal Raúl, alguna novedad?

—No —dijo él—, nada.

El hombre hizo un gesto evasivo, breve, y dejó caer el periódico sobre la mesa. Por un instante pareció dejar toda la fatiga del día en ese gesto, todas las pequeñas humillaciones, las pequeñas palabras, que ahora trataba de olvidar. Se volvió hacia su hijo e inclinó un poco la cabeza, como llamándolo, amistosamente. El muchacho obedeció a ese gesto y se sentó a su lado. "Es extraño —pensó el padre—, hoy Raúl tiene el rostro de un hombre. Debe haber hecho alguna macana para estar tan serio." Pero no comprendía, no deseaba comprender nada.

—¿Venís del café? —preguntó el hombre.

—No —contestó el muchacho, y era verdad.

Había pensado, sí, ir al café y aludir fanfarronamente a su aventura. Pero después sintió vergüenza de ese pensamiento.

—Andás vagando mucho, Raúl; es una lástima. En ese momento entró la mujer con la fuente humeante.

—Lavate las manos y vení a comer —ordenó. Raúl salió, las manos en los bolsillos.

Le gustaba tratar a su hijo como si fuera un chico. Pero ella sabía que cométia un simulacro.

—¿Qué se puede hacer con este vago? —dijo el padre, riendo.

Pero la mujer calló. A ella no le gustaba aconsejar. Permanecía al margen de las cosas. Parecía cómoda en su calidad de testigo, eclipsándose en su propia actividad, en los quehaceres de la casa. Pero algo se había destruido en el orden que ella respetaba. Desde hacía varios meses, la rebeldía de Raúl hacía intolerable la relación del padre y el hijo. Escenas bochornosas, momentos difíciles para ambos, que sucedían ante la mirada de la mujer, frente a su pasividad.

—Tenés que hablar con él —dijo—. Algo le pasa.

(Ella pensaba que los dos debían ayudarse, pensaba reconquistar su orden.)

—Yo no supe educar a Raúl —dijo el hombre, mientras la mujer le servía la sopa—. No sé hacerme querer.

La mujer lo miró. Luego sirvió el plato de Raúl.

—No sé hacerme querer —repitió.

—Raúl quiere dejar de estudiar... hoy me lo dijo —informó la mujer.

Y después, en ese tono neutro que se emplea para mentir u ocultar algo, agregó:

—Raúl quiere irse de casa.

—¿Por qué? —preguntó el hombre, con la cuchara a mitad de camino.

"Es un chiquilín; necesita varias bofetadas" pensó.

—¡Raúl! —gritó.

Apareció el muchacho y él no supo qué decirle.

—Sentate, se te enfria la comida —dijo por decir.

Durante toda la cena, casi ni hablaron.

La madre levantó los platos de la mesa y comenzó su trajín en la cocina. El padre abrió el diario en la página de deportes y dijo algo acerca del campeonato, buscando —tal vez sin proponérselo— el interés de Raúl; pero su solicitud no sabía precisarlo— le pareció falsa, solapada, como la sonrisa del muchacho. Callaron, y el silencio creció entre el monótono chorrear de la canilla sobre los platos, y las voces —apagadas y de pronto ruidosas— de las casas vecinas. El hombre se levantó ("va a encender la radio para escuchar alguna estúpida audición de preguntas y respuestas", pensó Raúl) y se movió indeciso por ese cuarto que era comedor y sala a la vez, entre los muebles que daban a la mujer una ilusión de orden, de ingenua posesión. Raúl miró sin ver las fotografías del diario; veía la colina verde frente al río, las palomas.

—Raúl —escuchó que le decía—, ¿querés acompañarme?

No comprendió. Su padre estaba frente a él, en mangas de camisa, y parecía joven, muy joven, casi un muchacho.

—Hasta la avenida, a comprar cigarrillos —dijo el hombre.

Raúl se levantó y salió tras él, hacia la calle. Hacía años que no salía con su padre. Se sentía incómodo caminando junto a él, andando por la calle que tantas veces transitara solo. Avanzaban junto al muro de la estación de tranvías, en silencio, casi sin verse en la oscuridad; sólo de vez en cuando irrumpía el haz de luz de un portón y entonces Raúl distinguía la figura de su padre, y más allá los tranvías inmóviles, dormidos sobre los rieles. Le parecía estúpido ese deambular de dos hombres que no tenían nada que decirse. Sin embargo, recordó con gratitud aquella tarde en que se puso los pantalones largos, cuando su padre lo llevó a pasear por el centro.

En la avenida, en el quiosco del griego, el padre compró un atado de cigarrillos.

—¿Querés fumar?

Raúl, turbado, balbuceó una negativa. Sin embargo, una secreta alegría se unió a su malestar y hubiera querido agradecer a su padre ese solo gesto, el derecho a fumar mientras andaban por la calle, sin saber qué decirse.

Cruzaron en dirección a la placita que estaba al borde de la avenida, iluminada por los focos de los omnibus y los automóviles que pasaban rumbo al suburbio, a las rutas detrás de la ciudad. A Raúl le gustaba, porque le parecía un punto de partida. Pero ahora, con las manos en los bolsillos, la mirada evasiva, estaba más ausente que nunca. Mientras fumaba, el hombre pensaba que no sabía "hacer el papel de padre", y desistió, de antemano, de sermonear a su hijo. "Ella quiere que le hable. ¿Pero qué puedo decirle? Yo no sé nada de él."

Sin embargo, habló:

—Tu madre me dijo que querés dejar de estudiar, que querés irte de casa. ¿Es cierto eso?

El muchacho no contestó y el hombre comprendió lo inútil de su pregunta; recordó los

penosos interrogatorios que él, a su vez, tuvo que soportar en otro tiempo. "No quiero que me conteste nada, no me importa lo que me pueda decir."

Y evocó, en voz alta:

—Cuando tu abuelo conversaba conmigo, yo no sabía dónde meterme. Era una cosa rara, Raúl; era como estar llorando ante un desconocido.

"Un desconocido —pensó Raúl—. También vos sos un desconocido para mí."

Y se sintió fatuo, lleno de un innecesario amor propio frente a ese hombre que lo miraba intensamente y que era su padre.

—Tendría que darte una explicación —se disculpó entonces— pero ni yo mismo sé lo que me pasa.

Con los ojos llorosos, murmuró:

—Quiero vivir de otra manera. ¿Entendés, papá?

El hombre trataba de entender, pero sólo atinó a colocar su mano sobre el hombro del muchacho. Pasaban los micros, los camiones que iban hacia las rutas lejanas.

—Yo quiero ser tu amigo, Raúl.

La voz del padre sonó lejana y sin embargo íntima. El muchacho la escuchó casi con pudor.

Sintió una oleada de calor subiéndole del pecho.

—Yo fracasé, Raúl, vos sabés que yo fracasé.

Lo miró, asombrado. Hubiera preferido que lo callara, que no se lo dijera a él, justamente ahora. No quería juzgarlo, no podía hacerlo en ese instante. Su padre estaba allí, detrás de esa sonrisa que parecía conciliarlo todo. Y era cruel mirarlo a los ojos, interrogarlo en esa impiedad de su inocencia.

Sintió un temblor en el hombro del muchacho. Pero no podía retroceder. Debía contarle todo, enunciar cada una de sus claudicaciones. Y relató su casamiento, los años de pobreza ("Vos tenías un año, dos"), las noches difíciles, los días en que se llevaban a empeñar los restos de una pasada opulencia.

—Uno aprende a hacer negocios, a trampear, a pedir, a encanallarse.

Bruscamente, Raúl se separó diciendo:

—Yo no quiero vivir así, yo no...

Y tuvo miedo de seguir, de herir al hombre con la violencia y rebeldía que nacía en él.

"Es su juventud —pensó el padre—, es ella la que me condena." Y sin embargo, no era así. Sólo entonces Raúl comprendió que podía amar a ese hombre hasta en su debilidad. Fue él ahora quien apoyó sus manos en los hombros del padre.

—Yo también quiero ser tu amigo —murmuró.

Se escucharon las campanadas de la iglesia cercana.

—Es tarde —dijo el hombre—, es hora de regresar a casa.

Cruzaron la avenida y volvieron a caminar junto al murallón de la estación de tranvías. Conversaron de cualquier cosa. El hombre parecía libre de un remordimiento y charlaba, aliviado y feliz. Raúl respiraba anhelante el aire fresco de la noche. Sentía la plenitud de su propia juventud; se sentía vivir.

Prosiguieron andando, lentamente, como si demoraran el momento de llegar.

STILCOGRAF PRESENTA Y RECOMIENDA NOVEDADES LITERARIAS ARGENTINAS

de Ramón Suaiter Martínez

LAS ANGIUSTIAS DE UN INSPECTOR. Un libro elaborado con el propósito de contribuir al engrandecimiento espiritual de la Nación a través de la escuela y sus maestros.

de Humberto Costantini

DE POR AQUÍ NOMAS. Selección de cuentos, con temas tomados de la vida diaria, felizmente narrados.

de Carlos R. Mostrángelo

BARRO LIMPIO. Atrévado y bien documentado novela, netamente argentina, que presenta las miserias y esplendores de los consultorios médicos privados y de las grandes clínicas, con interesantes aspectos de las luchas obreras y democráticas.

EN LAS BUENAS LIBRERÍAS

una expresión nacional

por carlos a. creste

Una definición de conciencia, es lo menos que un autor puede exigirse a sí mismo. Un sentido de la oportunidad, es quizá lo único que pueden imponerle las circunstancias en que vive, a riesgo de dejarlo desprovisto para el futuro, de condenar su obra para una orfandad en el tiempo. Quien no nos exprese a nosotros, en estos momentos, no podrá manifestar lo que hace al drama o a la esperanza de nadie, en cualquier otro tiempo o lugar. Quien quiera pasar por encima de los llamados inmediatos de nuestra vida actual, tampoco alcanzará las alturas de lo permanente, el rango total del absurdo, el júbilo o el denuedo absoluto, sino que adaptará a su estilo recetas trabajadas por otros, o por generaciones enteras en el largo desarrollo de una cultura, que cumplieron el proceso natural.

La finalidad es alcanzar la mayor hondura, pero por el momento, el autor argentino sólo tiene como posibilidad evidente consolidar un punto de partida. Un punto de partida, otra vez, como a principios de siglo. Sánchez y Laferrere dibujaron entonces los tipos escénicos indiscutibles, sobre los que otros podían crecer indefinidamente. Allanaron la búsqueda hasta allí, pero eso no prosperó, porque debió ser inmadura la época para un mayor desarrollo; los autores que los sucedieron se cobijaron bajo las alas de aquellos dos iniciadores; nadie recogió el guante, y el mismo Sánchez, cuando quiso dominar nuevos campos, escribió sus obras menos sólidas y duraderas. Se manifestaron cambios en la vida nacional, cuando ya el comercio se había apoderado de los éxitos iniciales del teatro; la fórmula estaba hecha, y entonces el que quiso estrenar debió rehacer bajo cien títulos nuevos *M'hijo el doctor*, o *Las de Barranco*, cuando se encontraban directamente a su alcance los materiales para escribir otra cosa. Hubo quienes mantuvieron la divisa de la honestidad, y quienes respondieron a los llamados de esa realidad, de la que no era posible desprenderse ni mucho menos; pero faltó quienes continuaran la obra en profundidad, y con magnitud de proyección. En vez de ocupar el lugar de un Balzac en la literatura, Sánchez debió ocupar el de Gerdal en el tango, para la posteridad.

Hoy el panorama es distinto. Prácticamente, podríamos decir que se trata de lo contrario: la madurez del público no podría manifestarse de un modo más explícito que a través de su participación durante los últimos años, en el proceso nacional. Hay una vasta clase media argentina, y los estratos laborales tienen características diferenciadas. No fracasaría el teatro que reflejara sus conflictos en el molde particular de su psicología, tratándolos con la más honesta y cruda legitimidad. El teatro independiente ha formado a lo largo de treinta años lo que podría ser el vínculo necesario para esta oportunidad (hoy podemos pensar que no ha surgido para otra cosa). Y lo que falta es el autor, exactamente al revés que en 1904.

Faltan los autores; la corriente que vuelve sobre los "tipos" —arquetipos, prototipos— para encontrarnos en una escena propia y partir desde ella hacia el lenguaje universal de la escena. Debemos familiarizarnos suficientemente con ellos; acostumbrarnos desde el punto de vista del espectador, a ver en ellos todo el en-



Florencio Sánchez con su personaje, "La Gringa"

canto, la validez, la violencia, de los personajes que no son usuales en su cotidiano vivir, pero que evidentemente tienen que ser comunes en otra parte. Nada más que establecerlos: luego el tiempo dará a quienes hagan con sus cuerpos un canto o un esquema de angustia y de destrucción.

La labor en principio no es generosa; pide obras que quizás serán negadas, y seguramente nunca más llevadas a escena, por una nueva generación (o por nosotros mismos, dentro de veinte años); bosquejos que exigirán la disciplina de los creadores, sólo para empezar. Pero, mientras no las tengamos, nos estaremos mordiendo la cola con una perseverancia canina, en tanto que los teóricos pre-instruidos fuera del ámbito teatral, seguirán ayudando a extender la pausa —exigiendo definiciones de conciencia a quienes deben tomarlas por sí mismos— y el teatro independiente, único instrumento posible, ya en su etapa ulterior, va a reventar sin alcanzar el cometido que debía justificar su existencia —aquel para el que había surgido.

El imperativo que la hora marca a la conciencia sólo establece su ubicación en un fenómeno técnico y profesional. Pero se diluye entre referencias que no le competen particularmente, y de ese campo de cultivo no salen más que tímidas acquarelas y farsitas apresuradas, cuyos autores, eso sí, cuentan con el espaldarazo de quienes ven en el teatro un vehículo para servir a otra disciplina. Puede que en eso haya dos errores. Mientras tanto, quienes entiendan que el arte es una función total (no en sí misma, sino dentro de la vida), comprenderán que la única oportunidad que se ofrece al autor, hoy, en este proceso, es ese trabajo de iniciación. Felices los que puedan evolucionar con él, o marcar la tónica de alguna de sus horas posteriores. Lo único, por el momento, para entender esa responsabilidad, es que sin su integración le faltarían los pies al cuerpo que se sueña. Y eso como mérito, ya es algo. Ya es bastante.

"los indios estaban cabreros" en [nuevo teatro]

por luis ordaz

Presentíamos que iba a serle muy difícil a Agustín Cuzzani escapar a la fórmula de "éxito" de "El centro forward murió al amanecer", pero confiábamos en su sentido autocrítico y en su honestidad artística. Confiamos en vano. Cuzzani es un hombre de talento, mas lo desperdicia y anula al dar rienda suelta a una gracia por momentos elemental, que nada tiene de común con un teatro de cierta categoría. Que sospechamos es lo mínimo que puede pretender un autor de la escena independiente.

Conocemos bien los argumentos con los que se procura defender la "farsatira" de Cuzzani y, la verdad, todos nos resultan muy endeables, cuando no animados por una demagogia sumamente peligrosa. En lo que se refiere al contenido político-social (que a muchos basta y sobra como justificación de las más tremendas barrabasadas) para nosotros es un elemento importantísimo, si se quiere, pero que debe adecuarse a las exigencias de toda obra de arte. De lo contrario no sabríamos qué valor asignarles a ciertas publicaciones satíricas, muy en boga, y a los cuadritos políticos de los teatros de revistas. Con respecto al éxito de público (que le obtiene, sin duda) no olvidamos que ésta es la única defensa de los peores espectáculos que hemos padecido, y seguimos padeciendo. ¿O es que los recursos bastardos que criticamos cuando son utilizados en la vereda de enfrente, cambian de calidad y calificación cuando los empleamos nosotros?

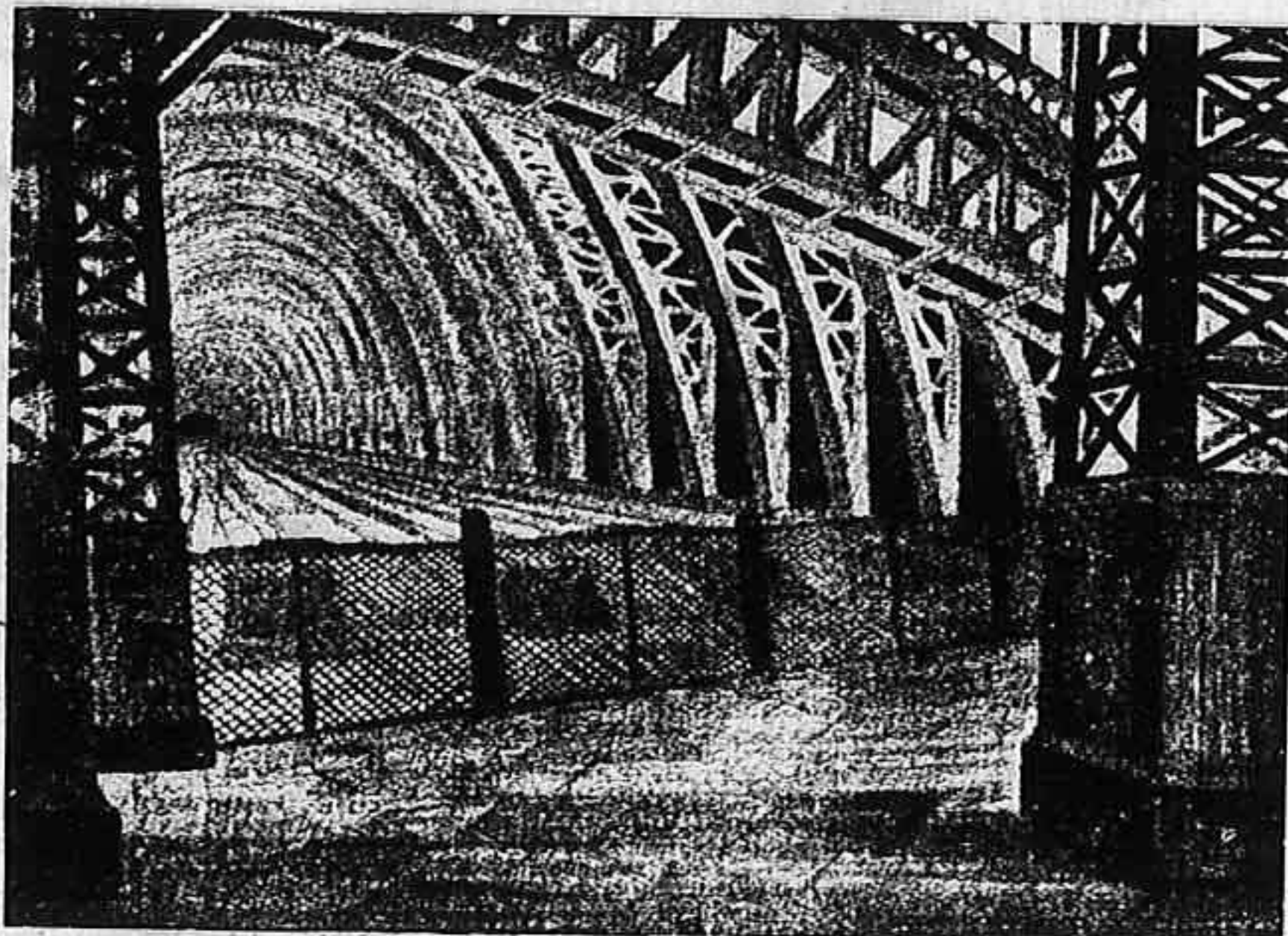
No debemos engañarnos. Aceptamos que la idea es atrevida e ingeniosa, pero una cosa es lo popular y otra muy distinta lo populchero, con "contenido" o sin él. Y si no podemos exigirles demasiado a ciertos autores muy zarandeados de nuestra escena más comercial, pues nunca han pretendido pasar por salvadores, si nos parece criticable que un autor joven y del teatro independiente, por añadidura (que equivale a desear compromisos y especulaciones subalternas) escriba una pieza como "Los indios estaban cabreros". Ya en el título se observa un fuera de foco bastante lamentable.

Creemos con Romain Rolland (a quien tanto se nombra, desconociéndose, o menudito, su insobornable fuerza ética) que el pueblo necesita un teatro alegre, pero sin escapar a las normas del arte. Y recordamos a Jean Vilar (tan popular hoy), que exclama: "No cederemos eligiendo obras fáciles para seducir al público". Todo esto puede servir de referencia magistral para ubicar mejor la labor de Cuzzani. Pues en ella se vuelven a menospreciar la capacidad y el buen gusto del público, al recurrirse a escenas de juego primario y hasta a grocias de discutible pelaje. Pero lo más grave es que el autor, hombre culto, inteligente y con una bien definida actitud humana, no advierte los riesgos de su posición, ni se inquiete por averiguar si es lícito lo que está haciendo.

En "Los indios estaban cabreros" hallamos, con demasiada insistencia, recursos de nuestros revisteros criollos, anacronismos explotados hasta por las tropas más o menos universitarias y burlas e imitaciones que hacen el éxito de algunas audiciones radiales. ¿Y qué tiene que ver todo esto con el verdadero teatro, sea cual fuere su género? En fin, sabemos que a Cuzzani le tiene muy sin cuidado la crítica, aun más, que la desdeña con gesto olímpico (producto, tal vez, de su propia inseguridad), pero nosotros lamentamos mucho estas caídas a plomo de su labor, pues estimamos que, con un control mucho más severo de su ingenio, podría ser de gran importancia para nuestra escena libre.

la versión

Como es habitual en Nuevo Teatro, con "Los indios estaban cabreros" se ofreció un espectáculo ágil y de notable visualidad. Alejandra Boero y Pedro Asquini dieron un marco, en ocasiones excesivo, y por ello más peligroso, a algo que apenas contiene una idea excelente para ser desarrollada por el Agustín Cuzzani de "La libra de carne". Un elenco numerosísimo hasta el asombro fué conducido con mano segura, y si bien podrían subrayarse algunos nombres (Héctor Alterio y Carlos Pugliese, en el Mendigo del 2º acto, por ejemplo), lo cierto es que la interpretación se mantuvo en un plano satisfactorio. Francisco Padilla resolvió, casi siempre con destreza, los problemas escenográficos que le planteaba la obra.



Escenografía de Abraham Vigo para una obra de Castelnuevo (1928)

En el número anterior iniciamos estos reportajes con el propósito de dilucidar lo que ha sido denominado "el conflicto de la F.A.T.I.", y en el que, lamentablemente, se han mezclado cuestiones personales con problemas de verdadero interés general. En aquella oportunidad entrevistamos a José Marial, presidente de la F.A.T.I. y en esta ocasión hacemos lo propio con Onofre Lovero, director del Teatro de los Independientes y presidente de la U.C.T.I.

—¿Quiere explicarnos, Lovero, qué es la U.C.T.I.?

—La Unión Cooperadora de Teatros Independientes es una entidad auténticamente federativa, constituida "por el libre acuerdo de las organizaciones que la integran y las que posteriormente se adhieran, como totalidades—autónomas e igualmente soberanas—, que convienen en conjugar sus voluntades y aunar sus esfuerzos en el logro de finalidades comunes"; propugnando—según se establece en su Declaración de Principios—"la unión de todos los teatros independientes del país, dentro del mutuo respeto a la multiforme variedad de escuelas y experiencias artísticas, a las distintas normas de acción y a la posición ideológica que puedan tener cada uno de sus integrantes".

—¿Qué elencos componen hasta el momento la U.C.T.I.?

—Arco Iris, Arlequín, Cartel, Casacuberta (Paraná), De Arte, Del Cisne, Enrique de Rosas, Ensayo, I.T.I. (Lanús), Los Independientes, Nuevo Teatro, Plátano, Politécnico San Martín y San Martín.

—Observamos que varios de los conjuntos nombrados han integrado la F.A.T.I. ¿A qué se debió el alejamiento?

—No puedo responder en general: sólo conozco lo que ocurrió con Los Independientes, teatro al cual pertenezco. En nuestro caso, se debió a una actitud de la mesa directiva de la Federación Argentina de Teatros Independientes—estoy hablando de unos cuantos años atrás—, que se opuso a llevar a efecto una aclaración pública con respecto a cierto opúsculo que—entendían los autoridades de Los Independientes—le-

campo polémico

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

sionaba el principio de prescindencia política establecido en todos los estatutos de los teatros democráticos de nuestro medio, y los de la propia F.A.T.I. Por supuesto, el opúsculo no provenía de la Federación; pero seguimos creyendo que la intervención de ésta, en cuanto a la aclaración de referencia, era imprescindible e impostergable.

—¿A qué aspira la U.C.T.I.?

—Contesto transcribiendo otros párrafos de nuestra Declaración de Principios: "Lograr una genuina representación del movimiento teatral independiente que sea el eco amplificado del pensamiento de todas sus entidades componentes, y no el de minorías dirigentes o mayorías dirigidas. Defender y tratar de solucionar los intereses y problemas gremiales, económicos, artísticos y culturales del mismo, sin aceptar compromisos que mediaticen sus finalidades. Propender a la formación de un solidario espíritu cooperativista entre las instituciones adheridas, mediante la creación de un Fondo de Préstamo común de materiales escénicos, asesoramiento y equipos técnicos, bibliotecas teatrales, cursos de capacitación, etc., y la colaboración en la difusión y propaganda de los actos o espectáculos comunes y de cada teatro en particular. Propugnar la dignificación del teatro, difundir la práctica del arte escénico y fortalecer el desarrollo de la dramaturgia argentina. Coadyuvar en la elevación cultural y artística del pueblo, por la difusión de los ideales del teatro independiente y la organización de espectáculos en fábricas, barrios, bibliotecas, hospitales, clubes, etcétera—de la capital y del interior del país—, recordando que el arte es un mensaje que debe transmitir lo superior, y saber decirlo para todo el mundo."

—¿Cree usted, Lovero, que existen diferencias fundamentales entre lo que se propone la U.C.T.I. y los fines que

persigue la F.A.T.I.?

—No creo que las diferencias entre F.A.T.I. y U.C.T.I., en cuanto a exposición de principios se refiere, sean fundamentales; pero eso no es óbice para la coexistencia de las dos entidades, ya que esto, lejos de dividir el movimiento como en repetidas oportunidades se ha pretendido sostener—, le da nuevo vigor. El aporte de enfoques distintos y de experiencias novedosas enriquecerá el acervo cultural y principista de todos nuestros teatros.

—Sabemos que la U.C.T.I. no está de acuerdo con el convenio F.A.T.I.-ARGENTORES. ¿Por qué?

—Hemos expuesto nuestro criterio sobre este convenio en un extenso artículo publicado en el primer número de Gaceta de Teatro, órgano periodístico de la U.C.T.I., y estimamos que sería obvio insistir aquí sobre el particular.

—Bien, pero con respecto al recargo de treinta y cinco centavos sobre las entradas de los conjuntos que agrupa la F.A.T.I., ¿usted cree que en verdad es excesivo, si ello permite, mediante el convenio aludido, que la Federación ofrezca una serie de ventajas a sus adherentes (servicios mutuales de diversa índole, organización de una Escuela de Teatro, etc.)?

—También nos hemos referido a ello en la publicación citada, pero podemos aclarar, una vez más, que los treinta y cinco centavos de recargo por espectador que establece dicho convenio, jamás fueron pagados por los teatros independientes, por entender que dicha suma pasaba a acrecentar los fondos de instituciones que nada tienen que ver con el movimiento de la escena libre. Nunca resistimos el pago de derecho de autor (conquista gremial), ni la contribución al montepío teatral (fondo de solidaridad humana); pero seguiremos luchando

para que no ingrese ni un solo centavo de nuestros espectadores a las arcas de, entre otras, la sociedad que agrupa a los empresarios teatrales. Y volvemos a preguntarnos: Si de aquellas treinta y cinco centavos sólo le corresponden siete a la Federación, ¿no hubiese sido mucho más beneficioso para todos que F.A.T.I. solicitara esa suma (o una mucho mayor) a sus teatros adheridos? Porque, evidentemente, no hay razón que justifique el pago de 5 para obtener ventajas equivalentes a sólo 1.

—Si la U.C.T.I. se muestra contrario al citado gravamen, ¿por qué hace cobrar a sus teatros un adicional de veinte centavos por entrada, también con fines mutuales?

—La U.C.T.I. no "hace cobrar" a sus teatros un adicional de veinte centavos por entrada. Se trata, estrictamente, de un aporte voluntario del espectador. El que no quiere pagarlo, no lo paga. Dicha suma no se incorpora obligatoriamente al precio de la localidad (como pretende hacerse con los treinta y cinco centavos de ARGENTORES). Aunque, por fortuna, enterado de nuestros propósitos, el público colabora espontáneamente con sumas muy superiores a la fijada para el adicional de que hablamos.

—Para finalizar, Lovero, ¿usted cree que pueden existir relaciones amistosas entre la U.C.T.I. y la F.A.T.I. y aun más, que si el movimiento lo exigiera (una protesta, una defensa, un petitorio, etc.) sería posible la acción conjunta de las dos entidades?

—Creo que no habrá ningún problema cultural o gremial del teatro independiente que no pueda ser tratado y defendido en común por ambas organizaciones, y entiendo que es hora ya de hablar también de realizaciones conjuntas, acallando con hechos el eco de los parches que batan quienes nada tienen que ver con el teatro en general, ni con nuestro movimiento en particular. No existe ningún problema de escisión, sino, simplemente, una diversificación de ideas y una distinta proyección de tácticas.



grabado de Yen' Han

UNA DUALIDAD SOLUBLE POR HUGO ACEVEDO

Quando nuestra sangre comienza a bajar como el vino en esta botella, cuando se acabe débilmente y gota a gota, ¿cuál será la última palabra? ¡Viva la libertad!

GOETZ VON BERLICHINGEN
(de Goethe).

La reciente publicación de algunos libros de poesía, no muchos, que han sido calificados de políticos, sugiere la oportunidad de considerar el fenómeno por lo violento de las voces acusadoras y defensoras y por la mutua irrespetuosidad con que se han tratado los adversarios. Tanta pasión hace pensar si no estaremos ante una falacia: nunca la poesía había despertado entre nosotros tanto odio, ni tampoco tanto amor. En nuestro país el libro de versos es un refinamiento innecesario; el poeta, un inútil social que debe expiar su hobby en algún modestísimo puesto público. No hacen los poetas mayor cosa por corregir esos conceptos, ya que la mayoría de ellos van a leer sus sonetos y sus esporádicas odas a sus jefes, cuando no es que se encierran en un sótano de marfil a palmearse mutuamente; o a lo contrario. El desierto está, pues; lo que falta es la voz clamante. De modo que el revuelo llama la atención e inclina al análisis.

las versiones

De entre los cargos imputados extraigo uno rotundo: la poesía y la política son materias que se excluyen. Esta aseveración debería venir financiada por las definiciones del caso. No basta decir que la poesía es un arte y la política una ciencia. Pero como los americanos no somos gente de definiciones, sino de imaginación—aserto que abonados con golpes de Estado, tiranías, desmoronamiento macrocefálico de nuestras naciones, ofandada de las universidades, desprestigio de la escuela pública, carencia de teatro, nacionalismo, chovinismo, etc.—, los argumentos se suceden al infinito y, al cabo, todos regresamos a los hogares muy contentos de habernos hecho oír y de no haber oído. Como dice Jaspers de la filosofía: todos extraemos de la poesía y de la política lo que en realidad ya sabíamos de ellas.

Creo que en todo esto existe, de base, un error de perspectiva. El hecho de que nuestros poetas se sientan reclamados por el tema político no significa en absoluto que su poesía sea política. Puede, si, aceptarse la filiación como forma perentoria de señalar la orientación del poema, pero no desde el punto de vista categórico o riguroso. Si no, igual criterio debería regir para con

todos los demás tipos de poesía, con cuyo procedimiento nos encontraríamos en una babel poética, nos fastidiaríamos, nos hastiaríamos y terminaríamos por solicitar que se nos diga, en reemplazo de ese *kardex*, si tal poema es o no en fin poético, vale decir, si es o no bello, cante lo que cantare. Pues cuando se escribe un poema, ¿qué se hace?: ¿se pone el tema al servicio de la poesía, o la poesía al servicio del tema? En el último caso tendríamos que, a temas de mayor dimensión, a objetos de mayor grandeza, corresponden resultados de mayor belleza. Pero no es eso cierto, ya que entonces sería suficiente encasarse con este tema: Dios, para contar con la certeza de la *summa* y del *maximum*.

El tema proporciona las posibilidades de una obra, no la garantía del buen resultado. Este corresponde en todos los casos al realizador. Ahora bien: ¿hay temas vedados? Si se acepta que cada época posee históricamente sus temas fundamentales, los temas vedados serían únicamente los anacrónicos. Pero esto es un problema de convicción. Al poeta le asiste el derecho de ahincar en cualquier tipo de tema. No es eso lo que debe discutirse desde el punto de vista estético. La poesía posee sus propias leyes, si no su propia definición; respetadas éstas, no hay argumento plausible que oponer a la solución fondo-forma.

Es lamentable que nuestra época ofrezca, casi podría decirse que exija, el tratamiento poético de la materia política; pero no es la poesía quien debe responder de esa situación, sino la historia. Y, por lo demás, tampoco es nuevo el fenómeno. Los poetas de lengua castellana tienen demasiados antecedentes para asombrarse hoy de esta supuesta novedad. El Siglo de Oro no lo fue sino por el precio de grandes sacrificios; de entre ellos, el político. ¿Cuántos de nuestros abuelos españoles conocieron la cárcel, aun el destierro, por poner el dedo en la llaga? Ya se ha citado veces innumerables a Quevedo:

¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Es lamentable, digo, la situación, porque la política ha dejado de ser entre nosotros, si es que alguna vez tuvo ese carácter, una ciencia, para convertirse en un ardid. Los poetas comprenden esta alteración, pero también reconocen que, a pesar de ella, sigue la política actuando de vehículo de las transformaciones sociales. No

la toman por finalidad. Saben que, así observada, es antinómica de la poesía. Yuxtaponerla a ésta equivaldría a una dualidad. La consultan sin exaltarla, la invocan sin ponderarla; y si ciertos poemas transgreden esos límites, están fallidos, en cuyo caso no son la poesía ni la política las responsables, sino el hacedor. En otra parte he recordado que hasta el estiércol posee, para la poesía, un quilate azul.

Sobre si la poesía debe coadyuvar en la reivindicación material de los hombres, es problema aparte. Tristán Tzara aseveraba que, bajo la presión de los acontecimientos, la poesía puede volverse un arma de liberación. No se pone en tela de juicio la sentencia, pero se advierte que la poesía que así sirva a la humanidad seguirá siendo poesía cuando la liberación haya sido concretada. Menos impulsivo, quizá menos encantador para muchos, Antonio Machado afirma que al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida.

Y veamos: ¿quiénes son los autores de la llamada "poesía política"? Lo sabemos: los comunistas y los que se dirigen hacia el comunismo. Ya veremos luego que no son los únicos y que difícilmente se halle poeta que no trascienda en versos sus adhesiones de este orden. Pero es indispensable, cuando se juzga estéticamente un poema, discernir esta cuestión: ¿escritor político, o político escritor?

Drieu la Rochelle decía allá por el 1933, cuando su inteligencia y su integridad no habían sido aún minadas por la ortodoxia del fascismo: "Un verdadero intelectual es siempre un hombre de partido, pero es un partidario desterrado. Es siempre un hombre de fe, pero al mismo tiempo es un heterodoxo. En la historia de los pueblos y de los intelectuales sólo puede haber un corto instante—una vez por siglo—en que un intelectual se encuentre de acuerdo con un movimiento político, en el primer día hermoso de una revolución."

Y en eso estamos.

Pero como ni la sustancia de la poesía ni los fines de esta han podido ser todavía determinados, no tanto por falta de voluntad cuanto por ausencia de consenso, el lector anticomunista estará naturalmente en desacuerdo con la poesía "política" e invocará, como elementos de juicio, las leyes de la política y no las de la poesía. Con el mismo criterio, los nazistas debieron haber negado la teoría de la Relatividad, porque Einstein era un ferviente demócrata.

Cuando la falta de rigor y el mestizaje de las leyes han desembocado en una confusión insalvable, es justo replantear el problema con ejemplos sencillos. He aquí uno:

Dice Paul Valéry: "Leer a la poesía mediante la eliminación progresiva de todos los elementos prosaicos, entendiendo por tales todo lo que siendo historia, leyenda, anécdota, moral y hasta filosofía existe por sí mismo sin el necesario concurso del canto."

Dice Federico García Lorca: "Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe reír y llorar con su pueblo. La creación poética es un misterio indecifrabable, como el misterio del nacimiento del hombre. Ni el poeta ni nadie tienen la clave del secreto del mundo. Quiero ser bueno y siendo bueno con el asno y el filósofo, creo firmemente que si hay un más allá tendré la agradable sorpresa de encontrarme en él. Pero el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo, y mi propio cuerpo y mi propio pensamiento, me evitan trasladar mi casa a las estrellas."

Si no se aplica un código estético riguroso, debe concluirse en que uno de estos dos hombres, Valéry o García Lorca, no era poeta.

Artista alguno está exento de la condición de clase social. Se la reconoce con mayor o menor grado de conciencia, se congula o no con ella, se la defiende o no; pero ella, aunque se la pretenda ocultar, se infiltra en la labor de creación y pone su marca indeleble. De esta ley, ni los puristas pueden escapar. El más egregio de los poetas puristas, Paul Valéry—cuya capacidad lírica no solamente no puede ser desmentida, sino que además asombra hasta el vértigo—, fue proclamado por la Francia oficialmente desprevenida de 1919-1939, pos y pre guerra, poeta nacional. Esta proclamación estuvo a cargo de las academias y de las editoriales que se guían por las academias, no por los sectores populares. El hecho es sintomático. Un gran cansancio, un exceso de "literatura" (en la acepción de Verlaine), una concepción del mundo desgastada por los contrarios inconciliables afirmaron la base desdén del autor de EL CEMENTERIO MARINO e ins-

(Continúa en la pág. 12)

EL TRIGAL

Mi mujer se recostó en el trigal.

Unos pájaros se desprendieron de los árboles.

Los caballos ardieron hacia el Este.

El incendio se asomaba por las ventanas.

Los contemplé desde las montañas del Oeste.

Después, busqué la fuente que sentía hacer gárgaras.

Me lavé la noche,
murciélagos de sueño.

Luego arrojé mi lazo concéntrico, emboscado
como un anillo de bodas
y calmé un caballo.

Con él me hundi en los caminos
que se abrían como muslos
entre polvaredas de abrazos.

Mi mujer se levantó para perfumar la sopa
y yo me recosté en el lugar tibio del trigal.

Los pájaros volvieron del Este.

Los caballos se incendiaron hacia el Oeste.

El incendio se encerró en las habitaciones.

Sentí un grito mezclado de lobo y tórtola.

Corrí como un perseguido hacia mi casa.

Luego salí sonriendo.

Era mujer.

En la región hay muchos hombres
y muchas veces una mujer cuesta un trigal.

VICTOR HUGO CUNEO

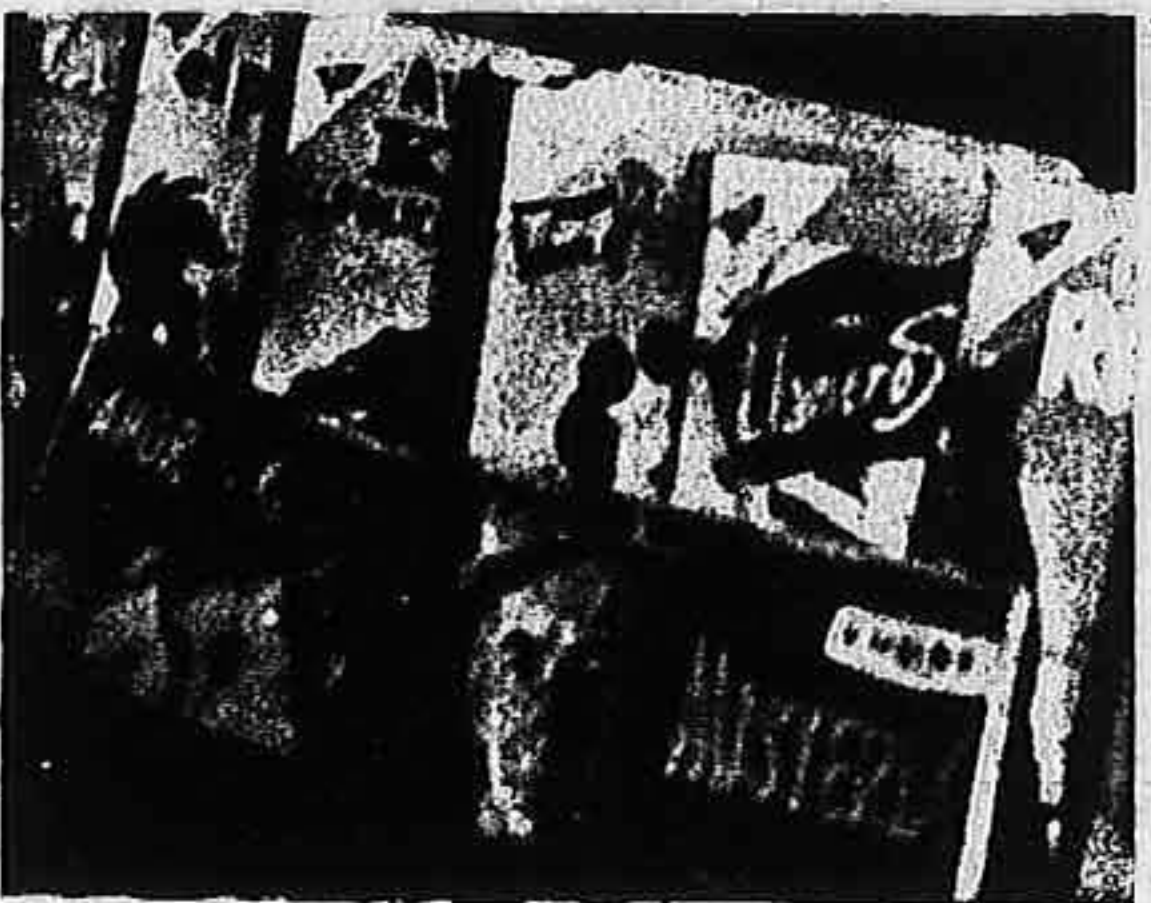
TRES OBRAS BREVES DE JULIO IMBERT

El Teatro del Cisne ha puesto en escena tres obras en un acto de Julio Imbert, autor de intensa actividad en la escena independiente rosarina y notable ensayista, además, como lo ha demostrado con su libro sobre la vida y la obra de Florencio Sánchez.

Por todos estos antecedentes aguardábamos con gran interés el estreno de la producción más reciente de Imbert. Y la verdad es que nos sorprendió bastante. Sus tres piezas pertenecen a un teatro que podríamos calificar de pesadilla. "Ursula duerme", que se dio a conocer en el número anterior de "GACETA LITERARIA", es la menos anormal, diríamos, aunque ya en ella se hace presente una inviolada en situación angustiosa, y el comportamiento de Cecilia nos llevaría a indagaciones poco tranquilizadoras. Pero es en "Copelia" y aun más en "La noche más larga del año" en donde se observa una predilección por lo truculento que anonada y sobrecoge. En "Copelia" se presiente de inmediato el desenlace, pero lo desechamos con la esperanza de que se evite con algún buen recurso. Sin embargo, todo sucede tal cual lo preveíamos y luego de un trámite escénico que desequilibra bastante la pieza. "La noche más larga del año" presenta a torcidos de la más diversa laya, moviéndose en un clima cenagoso y repulsivo. Por momentos nos parece estar ante escenas de aquel viejo género o subgénero, al que se dio el nombre de "gran guinol", y que, como característica, utilizaba los recursos terroríficos más directos.

Creemos que Julio Imbert se halla desorientado en su carácter de autor

L. O.



(Viene de la primera página)

género aventurero o romántico o policial, buscando el "calor humano", la simple aventura de las gentes que yace sepultada bajo el absurdo que otros colegas o ellos mismos han contribuido a edificar. Los más, callan, avergonzados, porque "de algo hay que vivir", y porque han aprendido en carne propia que la lucha por la vida, al menos en esta sociedad, se parece bastante a la ley de la selva. Son, también, tema para una historia. Pero trágica.

Los maestros, los padres, alzan su voz contra ellos. Y los señalan como verdugos del buen decir, del buen pensar. Tienen, claro, su parte de razón. Pero habría que señalar hasta qué extremos estos verdugos son víctimas de un orden social que los ha condicionado, que los ha resignado a esa condición. Más justo será alzar la voz —aún a riesgo de clamar en el desierto— contra un mundo que ha deformado la aventura, el amor, la audacia, el compañerismo, encauzándolo en la sofisticación y la mentira. En esta enorme "estafa de cielo" los responsables rara vez muestran la cara.

Pero no siempre es así: en Nueva York, al faltar los diarios durante una huelga gráfica, el alcalde La Guardia creyó necesario dedicarse personalmente a leer por radio las historietas más conocidas. Es decir, que las historietas habían creado un estado colectivo de la opinión pública, una psicología masiva a la que debía complacerse con esa "literatura". Pan y circo de la especie más barata y confortable. El problema fundamental no era la falta de información, sino la falta de historietas.

NUEVAS FABRICAS DE SUEÑOS

el culto de la violencia

El héroe, que representa una nebulosa y falsa noción de la justicia y del bien, es sólo una máquina de violencia. Despojado de "sentimentalismos", tiene buenos puños o maneja rápidamente el revólver o posee la rara cualidad de volar por su cuenta. Lo acompañan uno o más ladrones que gozan de su condescendencia y protección. La personalidad del héroe se afirma en la chatura de quienes lo acompañan, por lo general sujetos bastante brutos, cuya bondad es instintiva y cuyas reacciones subrayan la puerilidad que los caracteriza. El héroe, individualista y asocial, tiene además, esta "virtud": pasearse indiferente entre un verdadero serrallo de enamoradas. El amor es cosa de flojos, de sentimentales. El, a las mujeres, sólo se las imagina de rodillas. O no tiene trato con ellas en absoluto. ¡Ningún conflicto accesorio! ¡Nada que nos recuerde lo probable de la vida! Hay que mantener el ritmo, la tensión de la historia...

Todo está previsto para que tal objetivo se cumpla: el dibujo esquemático, los diálogos breves, poblados de interjecciones, exclamaciones con una sintaxis entrecortada. Todo esto va condicionando una "sensibilidad" especial, accesible sólo al requerimiento directo, primario. Se retrocede un poco al mecanismo mental del libro de primer grado, con palabras y dibujos explicativos. Si la inteligencia es apenas solicitada por medias palabras y tercios de razonamiento, la emoción se logra a través de hechos elementales: el golpe, los gritos, la persecución; medios todos que provocan una muy limitada actividad intelectual y emotiva. El chico se acostumbra al menor esfuerzo de las "tiradas". Esto es evidente, pese a los argumentos que esgrimen en la discusión los defensores de la historieta, diciendo que se ha comprobado que algunos chicos han aumentado, con ellas, su conocimiento sobre la vida de los países rojos, o los procedimientos bélicos de los hombres-ranas. Nadie niega que la historieta puede servir para fines didácticos. Pero no es ése el caso de las millares de tonterías que los chicos y jóvenes consumen. Además, esos dudosos conocimientos que se adquieren a través de las historietas —"divulgación" de vuelos interplanetarios, por ejemplo— se pagan a un duro precio: el de absorber, a la vez, una falsa noción de los valores humanos, una peligrosa dosis de violencia y estupidez que encarnan, en su casi totalidad, los héroes de este tipo de historias.

Y los héroes de la violencia se transforman en mitos. Sus adoradores no se reclutan sólo entre los chicos y muchachos, sino entre jóvenes y hombres adultos que son lectores asiduos de historietas. El razonamiento de estos hombres es convocado por esa pseudo-literatura muy de tarde en tarde; sus emociones sufren un impacto directo e inmediato, con una claridad y franqueza que no dejan lugar a las ambigüedades y a las dudas. No hay situaciones intermedias, ni interrogantes, ni disyuntivas. No hay ningún motivo para pensar.

El libro, en donde los caracteres no se miden por el ancho de la mandíbula, en donde las situaciones no siempre son tan directas y claras, y en donde los conflictos casi nunca se limitan al golpe y los balazos; el libro, que exige concentración intelectual, una máxima tensión del pensamiento, y un estado de alerta, una permanente actitud emocional; el libro es deshechado por corgante y complicado. En él es necesario representarse los personajes, las situaciones; aquí es forzoso imaginar la cara del protagonista y describir el contexto, aquello que quiere decirse o través de determinadas palabras e imágenes. La lectura del libro exige un trabajo, un esfuerzo mental y emotivo, y hace imposible toda actitud contemplativa, descarta la pasividad tanto del razonamiento como de la sensibilidad.

El lector de historietas se transforma, gradual e inconscientemente, en un extranjero del libro. La historieta es "entretenida", "ágil", tiene dibujos agradables, utiliza el procedimiento de "secuencias" del cine. Por encima de todo, puede ser leído rápidamente y en cualquier lugar: el ómnibus, el café, la sala de espera. No es una continuidad que torne molestas las interrupciones. Y estas ventajas son estudiadas y perfeccionadas día a día por los especialistas. Se condiciona la actitud mental del cliente de historietas: buscar lo fácil, lo entretenido, lo que no exige trabajo a su cabeza y a sus nervios. Por un lado: héroes de la violencia. Por otro: seres pasivos para su culto.

los hombres cansados

Se los ve en el subte, en los ómnibus o en las mesas del café en la que van a "matar el tiempo" en la charla o en una partida de billar. No, la mayoría de ellos no son ociosos, aunque no falten vagos, jóvenes "viteloni". Casi todos regresan del trabajo y hacen un alto antes de retornar a sus casas que es lo mismo que decir: a sus problemas, a ellos mismos en el propio conflicto de la familia que, bien o mal, mantienen y gobiernan. Y estos "jefes de familia", sometidos durante 8 horas al malhumor de otros jefes, a la tensión del trabajo, son asiduos —cuando no vergonzantes— lectores de libros policiales, de cow-boys y tiras de historietas. He escuchado, no una sino cien confesiones como ésta:

—Yo sé que son pavadas, pero ¿qué quiere que le diga. Las revistas de historietas me gustan. Usted dirá que siempre es lo mismo, que el muchacho no muere nunca, que nunca se le acaban las balas. Pero a mí me entretienen. Me hacen olvidar de todo. En mi casa tengo un montón. La compré para el chico, ¿sabe? ... Mi señora no las lee. A ella le gusta escuchar las novelas de la radio.

Otros, buscan paralelos "notables":

—¡Si hasta el presidente Eisenhower lee novelas de cow-boys cuando está enfermo! Y si él las lee...

El argumento es más o menos el mismo: cansancio, necesidad de entretenerse, de "no pensar", vida difícil. Un caso muy distinto presentan los estudiantes secundarios y universitarios que leen este tipo de "literatura". Por lo general se reclutan entre los rezagados en cuanto a notas y "precursores" en materia de modas y culto a la motoneta. No se los encuentra —¡claro!— en las primeras filas del movimiento estudiantil, en las luchas de la juventud. Pero a decir verdad, no son pocos. Hace unos meses, al realizarse un test de cultura general a los estudiantes que aspiraban a ingresar en una de nuestras facultades, se llegó a la triste comprobación de que esos muchachos desconocían en una gran proporción las fórmulas presidenciales de los distintos partidos, que citaban penosamente el nombre de un escritor o un hombre de ciencia, pero que se confesaban lectores, casi en su totalidad, de revistas de historietas.

los modernos escribas

—Queremos conocer su opinión sobre las historietas. Sabemos que usted tiene gran experiencia en ese tipo de trabajo.

—Efectivamente, soy autor de historietas. Pero les diré lo que pienso si ustedes se comprometen a no publicar mi nombre.

—De acuerdo.

—La historieta es una forma de negación. Yo, que soy del oficio, comprendo perfectamente cuáles son las consecuencias de esas publicaciones. El mío es un trabajo desagradable: uno sabe que el material con que va trabajando es de la más baja especie. Pero... ¿qué quiere que le haga?; hay que vivir, y yo tengo tanta facilidad para hacer historietas que eso me permite vivir sin sobresaltos y darme algunos lujos.

ESTADOS UNIDOS

la edad de la historieta

En 1939: 60 revistas.
En 1941: 168 revistas.
En 1958: 300 publicaciones.

El 49 % de la población lee revistas de historietas. Para comprarlas, gasta setenta y dos millones de dólares por año.
Se venden 60 millones de ejemplares por año.
El 95 % de los muchachos y el 91 % de los muchachos norteamericanos son lectores permanentes de historietas.
Durante la Segunda Guerra Mundial, la venta de historietas en los puestos militares superó a las ventas conjuntas de "Reader's Digest", "Life" y "Saturday Evening Post" en la proporción de 10 a 1.

"alimento espiritual"
para millares de mujeres y muchachas
sueños en serie
para olvidar la dura vida cotidiana



—¿Qué historietas hace?
—Discúlpeme, pero tampoco quiero que publiquen eso.

—Y con respecto al lector, ¿qué nos puede decir?

—Siempre e tengo presente al lector cuando me pongo a desarrollar una historieta. Sé que es el más perjudicado y siempre trato de echar mano de los elementos menos negativos. Pero claro, la historieta, sea utilizada como vehículo de propaganda (como por ejemplo "Capitanes del Bien", en la que los "muchachos" son sacerdotes y en donde aparecen escenas de matanzas bien condimentadas con el infame sadismo) o como simple publicación de "esparcimiento", adolece fatalmente de peligros como la facilidad, la chatura, la falta de honradez psicológica y el heroísmo del super-macho logrado a base de violencias.

—¿Cómo cree que se podría solucionar este problema?

—Entiendo que la gente no va a ser mejor o peor porque lea o deje de leer historietas. Si éstas se venden tanto es porque hay mucha gente a quien no sólo les gusta, sino que no pueden leer otra cosa. Es un problema social, y yo no veo ninguna solución por el momento. Eso sí, hay que dar el grito de alarma frente a una literatura que deforma, no diré la mentalidad del adulto, pero sí la del niño.

—¿Cree usted que habría que prohibirlas?

—Tengo entendido que en Almania y en Inglaterra lo han hecho. No sé cuáles habrán sido las consecuencias. ¡Claro, por lo menos ya hay un enemigo fuera de combate! Pero las editoriales son muy fuertes, hay muchos intereses económicos alrededor de cada una de estas publicaciones, y no creo que se dejen quitar la oportunidad de hacer buenos negocios.

la estafa de cielo

Hay otras formas del engaño. Cambiantes de acuerdo a las circunstancias, a la época o a la moda, a la edad y al sexo. Para las mujeres, por ejemplo, han de crearse publicaciones que tomen en cuenta su posición social —que incluye poder adquisitivo, psicología, etc.—, observando, a la vez, las oscilaciones del mercado. Y todo en nombre del amor. Un amor complicado con intrigas accesorias, desencuentros para alargar el argumento, rivalidades y muertes oportunas. Casi siempre con escenografía de ambientes distinguidos, con autos veloces y estancias y cabalgatas. Amorios, autos y palacios para las habitantes de las pensiones, para las sirvientas del salón de baile

ARGENTINA

fiebre de cinenovela

revista	tiraje
Nocturno	220.000
Idilio	215.000
Vosotras	180.000
Anahí	150.000
Secretos	105.000
Idiliofilm	82.000
Suspiros	40.000

de los sábados, para la empleada que sueña con un chalet en los afueras de Buenos Aires, y que deambula por los parques con su novio. Y para la mujer en soledad. Y para la cansada de su casa. Y para la jovencita en su confusión. Y para la provinciana que escribe al correo sentimental. Para todas.

Tampoco aquí se improvisa. El novelón de principios de siglo, el melodrama y el folletín se transforman en cinenovela. El cuento "rosa" que hacía suspirar a las jovencitas de las décadas del 20 ó el 30, da paso a un tipo de narración "neorrealista" que sólo tiene de "neorrealista" la forma, ya que sus argumentos son sabiamente gobernados por el conformismo. La pornografía se disimula y la insatisfacción sexual —parte de otra insatisfacción vital y humana— se hace evidente en cada uno de estos trabajos. A manera de expiación —a tal vez sólo como complemento periodístico— no faltan notas psicológicas, psicoanálisis de entrecasa para los lectores conflictuales.

Esto, en cuanto a las publicaciones pretendidamente ágiles y modernas. A estas mercancías se suman los libros y revistas ñoños, cuando no casi pornográficos, que llenan los quioscos de la ciudad. Por otro lado, es sabido que esas revistas, esos libros relativamente económicos, llegan perfectamente distribuidos al interior, donde sirven de "alimento espiritual" a millares de mujeres y muchachos, cuya vida de todos los días encuentra rápida y fácil compensación en esas lecturas que desvirtúan sus sueños, que soslayan los verdaderos dramas de la mujer. Héroes engolados, rudos o melosos, a cambio de hombres, protagonistas de conflictos absurdos en vez de mujeres enfrentadas a acontecimientos probables. Sumése a esto el chismorreo sobre los problemas de alcoba de los actores y actrices de cine, sobre las princesas inconsolables y los jóvenes y célibes monarcas, y se tendrá el cuadro casi completo de la orientación de las modernas fábricas de sueños.



UNA DUALIDAD SOLUBLE

(Viene de la pág. 9)

piraron su gesto de gran indiferente. El lema de Leonardo —*Ostinato rigore*—, capaz de resumir el sentido de la cultura humanista, se transformó en Valéry en un aparato técnico, despiadado y escéptico. Muy justo era, pues, aquel reconocimiento, visto quien lo efectuaba.

La elevación del espíritu hacia los cielos de la fantasía, donde la índole divina casi no necesita de la belleza, porque en ésta, que es el comienzo de lo terrible, nos roza el ángel que desdeña destruirnos (Rilke), adjudica legitimidad a esta cuestión: ¿puede contener premisas poéticas una ciencia que, como la política, se señala por lo hasta, pedestre y grosera?

Recordemos la orientación de los que responden afirmativamente. Un comunista no es un político más, sino un político que se propone terminar con la política según su estilo actual. "Donde existen partidos políticos —dice Simone Weil— la democracia ha muerto." Ello y sus formas de lucha han sido causa de que le cuelguen en el pecho una cantidad fabulosa de escapularios. Siempre ocurre así cuando no se quiere entender, cuando existe el interés de no entender. Pero hay un cargo que no se le puede imputar: nadie se atrevería honestamente a sospechar que el comunista, y más si es poeta, no cree estar al servicio de las clases trabajadoras. Muy por el contrario, y porque se le reconoce su voluntad popular, formúlase contra él un tipo de injuria que es, paradójicamente, la más bella lo: le llaman *creyente*.

Y es cierto.

Pero aunque no lo fuera, aunque el comunismo no propusiera a sus defensores la suma de bondades susceptible de convertir una idea y un programa en un estado de fe, aunque el comunista se integrara no más que por claros propósitos utilitarios, el carácter de esa idea y la extraordinaria transformación que ella propugna justifican un entusiasmo, un fervor, una disposición para el sacrificio, una contextura heroica, un amor y, por fin, una esperanza —temperatura superior de las fuerzas espirituales— aptos para desarrollar, condicionándolo, ese fondo múltiple de creación poética en donde ni aun faltan las encarnaciones de una voluntad suprema, ni el firmamento de los semidioses, ni los mitos y las leyendas con que los pueblos y sus poetas embellecen, sin explicarlo, el misterio de haber nacido y la sospecha de un más allá o de un eterno retorno.

No pensaban —por no decir sentían— distinto los habitantes de las catacumbas.

La velocidad del artículo exime (si no impide) de las consideraciones más amplias del estudio sobre marxismo y literatura. Por otra parte, no es éste el fondo de nuestra cuestión. Aquí se discute sobre comunismo y poesía, entendido el comunismo como forma de lucha política. Tomo nota de que el artículo hubiera podido cerrarse, en cuanto defensa general de un derecho, con el símil de los primitivos cristianos. Pero no holgará adjuntar ciertas ejemplificaciones siquiera a título de amenidad, o de pacificación del tono, o, mejor, de apuntalamiento de las razones precedentes.

¿Cuáles son los ingredientes indispensables para determinar la condición de *poema*? No el verso a solas, seguramente, simple problema de oficio. El verso debe quedar integrado, por los elementos privativos del imponderable llamado *poesía* que todo el mundo parece conocer y que nadie sabe definir: a) *Idioma*; b) *Imagen*; c) *Simboló*; d) *Alegoría*; e) *Discurso*. La palabra poética es un fenómeno de revitalización. En poesía no hay sinónimos. El poeta recarga de sentido los vocablos y despeja el diccionario como corazón del verbo. La palabra adquiere, así, estado dinámico. Esto puede conducir a otorgar acepciones distintas a las palabras comunes: depende de qué función le asigne el poeta en la economía del poema; es el caso de Mallarmé y, más cerca de nosotros, de Ramon. Los románticos españoles ignoraron este aspecto; el inglés Eliot lo desprecia.

Común a todas las artes, la imagen en poesía es un elemento insoslayable. Su importancia, es de tal magnitud, que permite reconocer en los diferentes grados de su calidad la calidad de los poetas. Poeta de pocas imágenes, o de imágenes

pobres, seguramente es mal poeta. En ella estriba del sesenta al ochenta por ciento de la síntesis. "Hacedores de imágenes, devolved las palabras a los hombres", pedía César Vallejo. En nuestro siglo, grandes hacedores de imágenes son, entre otros, Lubics-Milosz, Pablo Neruda, Jules Supervielle, Paul Eluard, Rainer Maria Rilke, el propio Vallejo.

Algo al margen de la estricta estética, la expresión por símbolos posee una continuidad sin intermitencias desde los tiempos más remotos. Aun Lubics-Milosz, a pesar de calificar al mundo de los símbolos como "mundo intermediario, flotante y estéril", se expresa por símbolos; su concepción teológica y su consiguiente fe religiosa no alcanzan a hacerle superar esa barrera, por así decir, en que están contenidos los mitos, las leyendas y las creencias de la humanidad. La alegoría linda peligrosamente con la falta de imaginación; más propia de los espectáculos, no puede ser traída al poema sino con detrimento de la ponderación que se persigue. Cuanto al discurso, es la resultante de toda la respiración de la obra; es lo que sedimenta, lo que queda por sobre la memoria auditiva, la estructura última o decisiva, la tesis en fin. Eliot debe su renombre de lírico a su formidable capacidad discursiva. ¿Y es otro, acaso, el valor profundo del *Martin Fierro*?

Los demás requisitos son de orden subjetivo. Así, la intensidad emocional. Pero ya estamos viendo —he citado dos veces a Eliot, cuyo punto de apoyo es éste: "Somos los hombres huecos"— que la observación enjundiosa de uno de ellos, aun sin considerar los restantes, posibilita el elogio de la obra.

Resumamos: el poema es una entidad física; la poesía, una entidad metafísica. Verdades antiguas que conviene recordar. Johannes Pfeiffer expresa que la gran virtud de la poesía consiste en revelar el Ser de la existencia, no como algo pensado y ya hecho, sino como algo que se vive. Esta revelación se manifiesta por medio del arte de la palabra. Encuentro excelente esta aseveración de Segundo Serrano Rencela: "Buscar sólo en la expresión verbal la esencia de la poesía es moverse en el vacío, como lo es, asimismo, buscarla tras la expresión verbal o fuera de ella". Pues: "sonido y sentido, metáfora y temple de ánimo son indisolubles".

¿Con estas leyes, y otras afines que para no abundar dejo aquí sin mención, hemos de juzgar al libro de poemas, o con las de nuestras preferencias políticas?

El sentimiento poético pertenece a una categoría superior (los religiosos pueden llamarle, si les parece, sagrado, místico o divino). Proviene de infinitas raíces; a veces lo suscita un hecho baladí, como el caer de una hoja o el sonido de una moneda; otras, es provocado por alguno o varios de los enigmas que componen el misterio, o el Misterio, aunque en verdad el ojo del poeta no mira sino accidentalmente al margen del velo del misterio; y en todos los casos descansa en un cimiento de tipo emotivo que tiene incontables modos de revelación.

El sentimiento poético es, en definitiva, lo que se proyecta sobre la obra que alimenta, sus contornos y sus receptores. No es otra la sustancia del poema. En el caso de los poetas comunistas, ¿quién se atrevería a negar la calidad del sentimiento que inspira —repetámoslo: inspira— poemas en que se canta la necesidad de redimir a millones y millones de hombres sojuzgados material, moral y espiritualmente por el cónclave liberticida? Ya he apuntado que el poema que así sirva a la humanidad, el poema que bajo la presión de los acontecimientos se vuelva un arma de liberación, tendrá que seguir siendo poético cuando la liberación haya sido concretada, si es que su ley intrínseca le pertenece específicamente. Más o menos lo que ha ocurrido, en prosa, con DIAS DE INFANCIA, de Máximo Gorki, quien confiesa durante el texto: "Ahora bien, ¿por qué escribo esto? Porque creo que el pueblo ruso es susceptible de mejora." No existe, para decirlo claro, discordancia entre el tema y las formas de expresión que hacen a la llamada "poesía política". Realmente, no hay poesía política; o al revés: toda poesía lo es en mayor o menor grado. Quien en estos momentos de total opresión o total liberación, de guerras, psicosis bélica, suicidios a lo Forrestall, represiones, cárceles, reteliones, fuerzas ascensionales y fuerzas retrogradantes; quien en estos momentos en que se juega el destino de la humanidad (dijo Einstein: "No sé cuáles serán las armas de la tercera guerra mundial, pero sí sé cuáles serán las de la cuarta: hachas de pie-

dra"), estima que su misión no puede trascender los límites del lunario sentimental y de las exquisiteces que semana a semana y mes a mes hartan las revistas y los periódicos del medio social burgués (SUR y LA NACIÓN de Buenos Aires, v.gr.), también está empeñado en una manifestación poética sensiblemente política, pues lo político no puede ser entendido desde un punto de vista simplista: hay política no solamente cuando se la declama, sino también cuando se la contiene sin declamarla. Esta, desde luego, aparece inofensiva, puramente "cultura", pues está claro que un hombre disparando su fusil no es lo mismo que un hombre escribiendo versos.

Pero los versos tienen más velocidad que las balas, y los poetas del medio social burgués son una ponderada contribución al sostenimiento del régimen económico y cultural que agobia a las clases trabajadoras. Claro que no sería justo echar cargos y dejarlos sin justificación.

"Todo arte es propagación de algo, contagio intencionado de algo", dice el poeta mejicano Alfredo Cardona Peña. Esa sentencia es buena base para confiar en la circunstancia de superestructura del arte. Pero los esquemas, siendo indispensables, exigen ser aplicados con la gama particular de cada cuestión. Yo entiendo, en este caso, que el poeta —y hablo de la índole— representa un verdadero peligro para quienes se obcecaban en perpetuar "el orden establecido", "las instituciones permanentes"; pues el poeta labora con un material que no siempre está domeñado por su conciencia, que no siempre responde a un presupuesto. Su impulso primario estriba en un movimiento del espíritu: puede, así, salvar en apariencia el inconveniente de clase social a que materialmente pertenece. Vémoslo muy especialmente en Rimbaud, la significación de cuya obra es hoy disputada a brazo partido por fuerzas políticas inconciliables. El poeta es ante todo un ser de contradicciones: no se fien de él quienes monopolizan la justicia y la verdad. No hay testigo más fiel de su época, ni tampoco más cruel; pero al estado químicamente puro. El poeta denuncia, y su violencia acusadora no es la menos efectiva. De súbito, cuando determinado régimen se siente a salvo de tachaduras, una voz de extrañas resonancias propaga la inculpação y devuelve el recuerdo de la equidad. Y ya está el peligro en evidencia.

Se inicia desde entonces la tarea superior del acometido. ¿No hay que permitirle a este intruso tamaña osadía! El brazo del poeta está armado de un poder inmaterial, y eso dificulta la tarea del denunciado. ¿Cómo, por qué surgen, por ejemplo, los poetas "malditos"? ¿Bien se conoce, sin embargo, que nadie como ellos signan su momento social! ¿Los mataremos? No: vendrían otros peores. Los conquistaremos.

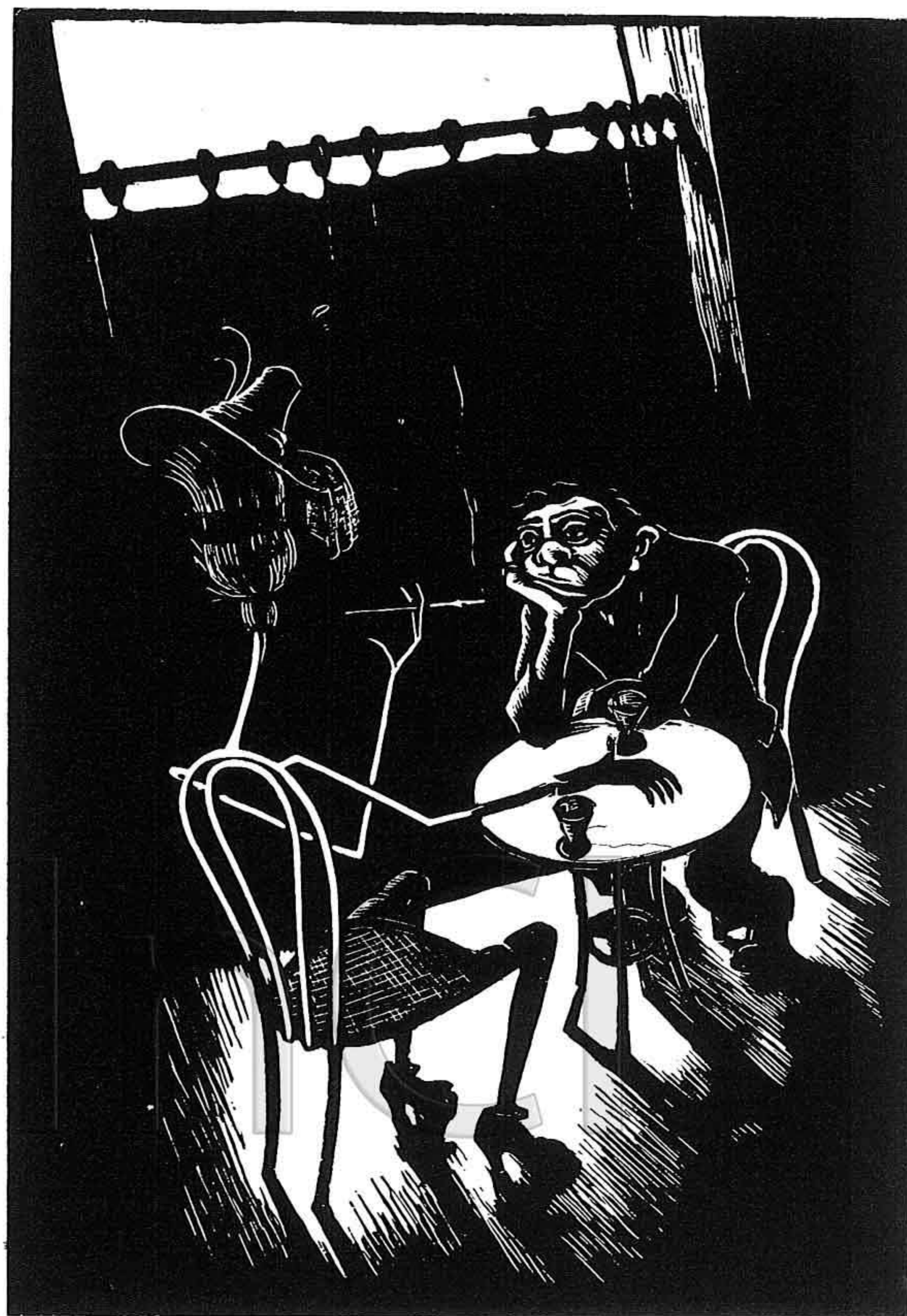
Entonces, se les ofrece una gloria oficial.

Esta gloria ha cambiado incontables veces de rostro y se ha llamado *Bohemia*, *Pureza*, *Sublimidad*, etc., etc. "Joven Rimbaud: usted está por sobre los conflictos; ¡no se detenga! ¡viva su vida! ¡Francia lo aclamará!" Y el muchacho se convierte en el más grande bohemio del mundo. Hasta que, no pudiendo soportar más el estar por sobre su íntima naturaleza, renuncia y huye.

Pero aún quedan *El arte por el arte*, y la *Poesía pura*, y la *Metafísica cubierta de amapolas*, y... En los momentos de intensa depresión, sólo los héroes se salvan. Te he nombrado, querido Baydelaire.

Y los que no se salvan, los que aceptan la gloria oficial (u oficializada), no se conforman con poco, si son inteligentes. Hoy y entre nosotros esa clase de gloria recibe un nombre y tiene un rostro mucho más fáciles y hartos más complacientes: *Difusión y Dinero*. Ved los poetas de los grandes diarios, de las enormes revistas: ¡qué puros, qué artistas, qué metafísicos son! Y algunos hasta qué ricos (aunque nada en comparación con sus amos). Qué decir de los poetas valientes: a esos, como no tengan el genio de un Neruda, la chispa de un Guillén, el ímpetu de un Alberti, no los conoce nadie, o casi nadie. Y son positivamente pobres.

Agrega Tristán Tzará: "Desde Saint-Pol-Roux y Desnos, pasando por Max Jacob, Benjamin Fondane y Pierre Unik, la poesía ha dejado de ser un juego inocente". Demasiado sabe. Tzará que nunca lo ha sido, pero él se refiere al hecho de que hoy por hoy es al desnudo, en cuanto realidad verbal, como se defiende el honor de la especie y la honra del espíritu enfrentados plenamente ante la afirmación y la negación totales.



el copetín

sergio sergi

la espina de quillay

(Viene de pág. 4)

perdonenme... — y hundía entre ellos su rostro, con vergüenza.

Ya al cruzar por el patio, le salió Juana Rosa, apresurada, anhelante. Se abrazaron: Y un momento después sólo decía la mayor:

—Ruli, Ruli...

La pequeña la observó temerosa. Aventuró:

—Pero, ¿qué hay?

—Es que has llegau muy tarde...

Hurgó la shulea los ojos de su hermana, el corazón de su hermana, en sus pupilas húmedas huidizas.

—¿Tarde? —dijo.

—Tarde...

—¡Ay, pobre magrecita! ¡Io l'hi dau la muertel...

Y se tronchó llorando entre los brazos de la

hermana grande. No vió ya en derredor. Y se dejaba llevar sobre su seno, igual que de "guagüita".

—Ella creía tener como una espina e quillay punzándola en el costado —refirió Juana Rosa— Y ésa ha siu hasta agora su obsesión... Llegó a creerla un milagro...

Milagro ha de haber sío... —respondió la shulea amargamente—. Pero aquella espina hi sío io... ¡Io l'hi dau muerte a mama!... Ahora... ¡azora esa maldita espina se ha güelto contra mí!... ¡Y es lo más triste que ia no ha i querer dejarme nunca!

Juana Rosa la sostuvo en vilo. La shulea estaba nusta, y sus preciosos ojos de puf-puf se ardian de llorar. Era verdad: ahora había quedado dentro de ella —y para todo el resto de su vida— la espina de quillay.

NEW ORLEANS

"New Orleans" es un triste cafetín de la Boca.

Aquí llegamos, vinimos de turistas a manosear las vísceras ajenas. El pretexto es variable, acaso el río, la pálida virtud que pone el vino, o la noche, además, ese caliente desahogado amor que trae la noche. ¿De dónde, de qué mundo de perros, de camisas, de tristes calendarios de oficina, de asmáticos orgasmos conyugales? De allí, de allí, del pánico irreal de las señoras, del vientre original de los maricas, del respetuoso andar de las queridas, del miedo irracional por las palabras.

¡Y después, es tan sencillo, tan fácil de aprender! Es navegar por la anemia, ser de cosa definitivamente sin destino.

Pregunto dónde está la carcajada, la fiesta del alcohol, el hueso en vilo, la loca bacanal desbraguetada que enarca pesadillas de gerentes y ofende la inquietud decente y tibia de asépticas madres de conscriptos.

Pues ya pueden dormir todos tranquilos. Les digo: en "New Orleans" no pasa nada. Se vende lo vendible, se compra lo de siempre: un ojo de mujer que nos sonríe, un vaso con olor a compañero, el poco de amistad que da la mesa y alguna historia azul de marinero.

Y así, señor, señor, usted que pasa y mueve la cabeza y frunce el ceño y da severidad a la familia, pero también esconde en los cajones tarjetas pornográficas y fotos, y usted, señora, que ha abortado por sexta vez y se horroriza del vientre sin pudor de la mucama: —"la puerca no lo oculta y es soltera"—, y usted, adolescente escrupuloso que la ha dejado encinta, pues ya pueden dormir todos tranquilos: les digo que en "New Orleans" no pasa nada. Y es cierto lo que digo, se aprende sin querer a comprenderlo. Es necesario tener únicamente un dulce corazón que no se achique, un poco de piedad y alguna piedra metida sin dolor entre los dientes.

Sonrían ya señores, todo es fácil: el robo, el adulterio, la mentira, la clave está en callarlo sabiamente y en dar un paso atrás cuando salpica la sangre encañallada de los otros.

NIRA ETCHENIQUE

EL CANTO DE PEDRONI

por MARIO FERDMAN

Al principio fué Jaquin el que le dió su canto. Después, vino Pedroni. Compartió el vino y la sal con Juan Rossler —el que forjó el primer arado— y contó las estrellas con Ana Esser. Por eso, porque compartió el vino y la sal y contó las estrellas con Ana Esser, recordamos el camino de su poesía y sentimos su brazo cordial sobre los hombros, cuando nos va presentando a cada uno: éste es Grenón, el que duerme en el suelo; ésta, Magdalena la ciega; aquél es Gietz, labrador, que tiene una yegua llamada Maravilla y éste, es Schneider, el herrero, que en la angustia de las noches oscuras, cuando se teme al indio, nos inventa estrellas a golpes, en el yunque.

Entramos limpiamente en la historia lírica de Esperanza, que es como decir en la historia de toda nuestra patria. La amamos por encima de insensibles héroes mitológicos, en el encuentro con los hombres sencillos que saludamos a cada paso y que inauguraron la tierra con su sudor y la semilla. Por sus virtudes, por su entrega y por la comprensión de sus claudicaciones. Castellanos, el pionero, era casi un santo y después resultó que también era un hombre. "Se paró de la tierra / que era su muerte y su vida, / camino de tarde sola / Aarón se lleva una niña."

La alegría con Jaquin ("Salve, monsieur Jaquin; gloria a tu nombre; / gloria a ti como poeta y como hombre.") y el dolor con el innominado, el que cambió su tierra por una damajuana de vino que fué como el que vendió al hermano por un plato de lentejas. ("Iba a decir tu nombre, pero tu nombre es triste. / Guárdelo para siempre la tierra que ofendiste.")

En cada verso, en cada palabra, en cada gesto, está siempre presente el tono humano y cálido del poeta. A medida que su poesía nos va abriendo el camino del retorno, empezamos a tomar como amigos los nombres conocidos y, cuando esto comienza a ocurrir, es porque ya hemos descubierto la real trascendencia de la obra de Pedroni. A partir de este momento nos damos cuenta que su ubicación geográfica en Esperanza es un solo accidente casual y que su canto abraza y se prolonga a todo lo largo y ancho de nuestro territorio. Es la voz que se levanta para hacer el homenaje a los que vinieron y se dijeron: aquí estoy, ésta será mi patria; ahora hay que construirla. ("Su lengua era difícil. / Sus nombres eran raros. / Los gauchos se murieron / sin poder pronunciarnos.") A través de ellos podemos tejer las historias de otras corrientes de inmigración a las que no conocemos tan bien, quizás, porque de tanto cuidar la espiga, se olvidaron del poeta.

De esta manera, a golpes de guadaña y de martillo, se va contando el himno de los gringos en el que cada uno de nuestros abuelos puso su tono de pena o alegría, aunque procurando siempre que se destacara la nota grave de su agradecimiento.

A veces, es cierto, fué necesaria la dureza, pero hubo que ser duro "por el trigo inocente que nació", y Pedroni le dice al indio como si hablara al hermano: "Quien ordenó la carga del arado / ordenaba tu muerte el mismo día. / Ello tuvo lugar junto al Salado / con paloma y calandria, a mano fría."

Pero de la muerte del indio que fué renacer en la sangre incorporada de los hijos de los gringos, surge Esperanza y entonces el poeta, echa a volar las campanas de su poesía. ("Con su nacimiento se alegró la tierra. / Fué el día de la Virgen. / No fué un día cualquiera. /

Júbilo de campanas / a lo largo de América. / Fué el ocho de septiembre. / Alabado sea.")

Sentimos la presencia del artista fraternizando con las vivencias del hombre de la calle en todo el camino de su acontecer poético. Cuando dijimos con él a nuestra amiga: "En la higuera nie horé, después de muerto, / un higo blanco, amor; / y tú serás curruco o benteveo, o calandria o pinzón. / Y ha de llegar el día que en el huerto / me

FUELLE

para "Gaceta Literaria"

Ya no hay nubes que soplen; pero yo las he visto, y he tirado de ellas para oír su bufido. Estaban en las viejas herrerías. Eran de cuero y pino.

No tenían la forma del hongo maligno. Imaginas un manso corazón suspendido.

El taller del herrero ha sido siempre mi lugar preferido y el luminoso herrero mi amigo. (Aquí se habla, es claro, del amor de los niños, que no ven lo que viera el satírico egipcio: que los herreros tienen la piel de cocodrilo y que nunca han estado en un despacho ni en mesa de ministro.)

El taller del herrero ha sido siempre el mejor de los sitios. Es la casa del fuego, alabado por Plinio, y de las estrellas que duran un suspiro. Allí está la gran maza con su peso de siglos; allí el tojo de los suplicios, y allí el yunque de pecho cantarino y que detuvo a Pitágoras en su andar pensativo.

Allí está la nube de Anacarsis desde antes de Cristo, con el viento en su seno y en la boca el bufido.

Estuvo en todo el mundo. Era el asombro de los niños. Ahora el cielo está lleno de tristeza, y la nube se ha ido. Por el aire, colgado, me lleva consigo.

Esperanza, 1958.

JOSE PEDRONI

verás bajo el sol, y picarás y picarás mi pecho, / hasta hacerme una flor." Volvemos a encontrarnos más tarde frente a nuestra esposa, en la magia de la maternidad, para decirle: "Un día, un dulce día, con manso sufrimiento, / te romperás cargada como una rama al viento. / Y será el regocijo / de besarte las manos, y de hallar en el hijo / tu misma frente simple, tu boca, tu mirada, / y un poco de mis ojos, un poco, casi nada..."

Tenemos también una telefonista como la que ama el cadete de sus versos de oficina y compartimos su desdén por la caja de hierro. ("Oye lo que te digo, / vieja caja de hierro: / nunca pude quererte / como a un buen compañero.") Además, hemos observado que los cantadores, desde que se saben colegas de Pedroni, procuran hacer rimar sus números en el Debe.

Acento fraternal y gesto amplio, abierto al hombre. Prestidigitador de la belleza, extráida del corazón, no de la galera, tiene la cualidad de tomar entre sus manos la cosa más sencilla y devolverla al primero que pose transmutada en hermosura y sin perder —esto es lo importante— su ser original. No se podía decir mejor la crónica del arado roto:

Por el campo te habían retorcido caballos desbocados. Tenias los brazos rotos. Estabas lleno de barro. Cabellos rubios de trigo en tus dedos enredados.

José Pedroni nació en Santa Fe en 1899. Sus libros: "La gota de Agua", "Gracia plena", "Poemas y palabras", "El pan nuestro", "Nueve cantos", "Monsieur Jaquin". En imprenta: "Cantos del hombre".

buenos aires, novela permanente

(Viene de pág. 3)

dad de trabajo que por razones de sugerencia creadora.

Pero ya la tónica está dada y, por otra parte, Buenos Aires es una novela permanente. Se sucederán las obras y los autores en un vértigo dimensional y profundo, desde la tan injustamente trascorrida *La casa por dentro*, de Juan Palazzo, hasta *Los charcos rojos*, de B. González Arrili. Una enumeración prolija sería en este caso inadecuada y no es éste el objeto de nuestra nota. Baste recordar, empero, como hito, el ejemplo de Roberto Arlt novelista, quien, con problemática aguda y desazón tremenda, amplió y trabajó, con mejor fortuna, ciertos sectores ya hollados por Siccardi y algunos otros.

Buena parte de la novelística argentina actual, aun nutriéndose en estéticas dispares y autores europeos y estadounidenses, halla su precioso filón en la zona que dejaron abierta aquéllos. En estos últimos años se han incorporado a ella, nombres y creaciones orientados hacia ángulos harto disímiles, si bien fundados en ese escenario, tales como Leónidas Barletta —*La ciudad de un hombre*—, Eduardo Mallea —*Fiesta en noviembre*, *La bahía de silencio*—, José Bianco —*Las ratas*—, Bernardo Verbitsky —*es difícil empezar a vivir*, *La esquina*—, Max Dickman —*Gente*—, W. G. Weyland —*Aspero intermedio*—, Leopoldo Marechal —*Adán Buenosaires*

Gaceta Literaria

organiza un CONCURSO DE OBRAS TEATRALES EN UN ACTO, de acuerdo con los siguientes Bases:

Condiciones

- 1) Podrán intervenir todos los autores del país ya estrenados o no.
- 2) Las obras deberán ser inéditas, no representadas, que no hayan sido premiadas o mencionadas en otros concursos ni conocidas en audiciones de Teatro Leído.
- 3) Los temas serán libres.
- 4) Deberán enviarse tres ejemplares de cada obra, escritos a máquina.
- 5) 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

El Jurado ha sido integrado por personalidades de indudable responsabilidad en la materia: Pablo Polent, Onofre Lovero y Luis Ordoz.

Premios

- 1) Se seleccionarán tres obras, pudiendo mencionarse otras si el Jurado lo creyera oportuno.
- 2) Las tres obras seleccionadas serán publicadas en un tomo especial (con noticias sobre las obras y sus autores), por la Editorial Stilcograf, entregándose 100 ejemplares al autor que merezca figurar en primer término, y 50 a cada uno de los dos restantes.
- 3) La obra que obtenga el primer puesto en la calificación será llevada a escena por el elenco del Teatro de los Independientes durante la próxima temporada, y en lo relativo a los otros dos piezas se procurará que también sean estrenadas por otros conjuntos libres.

Clausura y fallo

El CONCURSO quedará clausurado el 30 de septiembre del cte. año y el JURADO deberá expedirse dentro de los treinta días siguientes. GACETA LITERARIA facilitará toda la información que los autores consideren necesaria e irá registrando en sus páginas, desde el próximo número, los nombres de las obras que se vayan recibiendo.

Para informes y envío de obras:

Gral. Manuel A. Rodríguez 2548
T. E. 58-2115

los barrios de mauricio

por rafael gallegos

editorial lautaro, col. bolsillo



Dos caminos perfectamente definidos transita el narrador, en éste, su primer libro de relatos: uno, que abarca el "por aquí nomás", la geografía emocional de Buenos Aires, la vida de sus gentes; otro, que se interna por medio de la fábula en el acontecer histórico del hombre, en la creación de sus mitos. Dos caminos, dos mundos que confluyen en la narración de Costantini como un solo imperativo vital. Y es que, ya sea asomándose a la existencia cotidiana como al tiempo perdido y reencontrado en la literatura, el escritor está participando del drama de los hombres, inventando las palabras, los mitos que los interpretan y, en el mejor de los casos, los trascienden.

La primera parte del libro, definida por el "aquí nomás" de la cotidiana, se abre con un lento, melancólico y finalmente solidario monólogo de un jubilado —"Don José"— que por momentos nos recuerda el deambular cinematográfico de "Humberto D." tanto como las figuras de esos viejos que toman el sol de todas las plazas y que, como el Don José del cuento necesitan sólo de una palabra, de un gesto fraternal, para no sentirse solos en el mundo. El personaje, tratado con amor pero sin fáciles sentimentalismos, es uno de los más bellos de este libro. Más duros, tallados en la cólera o en la incompreensión de cada día, surgen los protagonistas de "¡Diga algo, doctor!", "Rabia", "La valija" y "La patada", que, pese a la diversidad de sus anécdotas, señalan una de las preocupaciones de este narrador: el mostrarnos ese invisible abismo que existe entre los desdichados, los desamparados en un mundo hostil, y los otros, la gente cómoda, indiferente (ni bueno ni malo, indiferente nomás) al margen siempre del drama común. Con inteligencia, comprendiendo que el arte de narrar no necesita del alegato extraliterario, Costantini nos comunica ese sentimiento con escenas tan logradas como esa del hospital, la larga espera que uno siente en su propia carne.

En otro tono, con algo del memorioso Borges, "Historia de una amistad", ilustra un raro caso de conciencia en uno de esos hombres bravos de comité (la cronología polí-

Este libro, primero con el que el autor aborda el campo de la novela, está singularizado tanto por la cuantía y especial naturaleza de sus valores intrínsecos como por la rara maestría puesta de manifiesto al manejarlos. Rafael Gallegos suma su voz a la de los que afirman con la elocuencia de las obras la existencia de una novelística nacional vigorosa, compenetrada de los problemas reales que interesan especialmente al hombre argentino, y encajonada a plantearlos en forma decidida y correcta.

Ya desde las primeras páginas Mauricio Alcorta, adolescente que protagoniza el relato, es como un prisma a través de cuya subjetividad nos impresionan con nitidez las imágenes circundantes; luce una textura onírica perfectamente lograda. Su exhuberancia olucina encuentro a cada paso suficientes motivos para dislocarse en multitud de interrogantes dolorosos; pero en la insuficiente temperatura de su hogar le es imposible disponer de un rincón para albergar sus inquietudes. Mauricio vive en "el barrio del señor Presidente" (el ex Barrio Perón de Villa Urquiza), que nuclea un centenar de familias acomodadas pertenecientes a la aristocracia del peronismo; allí se encuentran por doquier amplificados, universalizados, los mismos elementos espúreos que determinan la cotidiana estupidez de la familia Alcorta. Los intereses mezquinos, el falso orgullo, el fanatismo político y la ignorancia como síntesis suprema de todos los males van determinando en el muchacho, más que una rebelión que está en ciernes, un anodamiento que le empuja a través de todas las páginas del libro como un soplo fatal e incombustible. Se advierte una especie de determinismo embozado en la trama de la novela; como entre bastidores, y equivaliendo al hado de las tragedias griegas, por encima de su comprensión y de su consentimiento la maquinaria gobernante del peronismo agobia a Mauricio sin dejarle la posibilidad de elegir sus movimientos ni de dirigir sus acciones. En realidad, da la impresión de desembocar en el final como atraído por algo que lo encondía.

El juego de contrastes es un elemento que desempeña también un papel muy sugestivo. A la seguridad confortable del hogar paterno opónese, de pronto, un mundo extraño

tica podría ubicarlo en la década del 30) que, paradójicamente, rinde culto al coraje en un hecho nada espectacular. La amistad, la bondad, esos lujos del alma en la frondosa literatura de guapos y compadres nacionales, se abren paso en esta historia, quedan flotando como el pacífico perfume de las madreselvas en el suburbio. A nuestro entender este relato es un pequeño pero estimable triunfo sobre el culto individualista al cuchillero, al que son tan proclives los "descubridores" del Buenos Aires pintoresco.

Pero en donde el tono poético alcanza su eco más profundo es sin duda, en "El cielo entre los durmientes", cielo y tierra y "vayos y sol" de una infancia vagabunda que el narrador ha sabido reencontrar en lo más cierto de sí. Y es ese tono poético el que, como una corriente subterránea recorre la segunda parte del libro, sobre todo la prosa de "Don Ludo" y "En el principio". Mirando vivir a Don Ludo, nos preguntamos si era ésta una ficción histórica a la manera de Marcel Schwob o Thornton Wilder. Evidentemente por su calidad, podría admitir esos paralelos. Pero Don Ludo no es un posatiempo del espíritu, aunque sea, si, una alegoría. Don Ludo es el símbolo literario que alguien opone a otros símbolos crueles de la historia: la Inquisición, la persecución racial, la guerra contra el hombre. No lo olvidaremos. No olvidaremos su sacrificio, su lágrima no escrita, su aguja de sastrero judío ni la veleta de su casa, tan pequeña ante los vientos del mundo.

Creemos que por este camino el estilo de Costantini alcanzará su ya previsible madurez. Para lograrlo, a nuestro entender, deberá olvidar cierto ritmo sincopado que interfiere el equilibrio de algunas historias, gobernar su violencia en algunos desenlaces, haciendo suyo aquel consejo de Quiroga: dejar morir la emoción para evocarla luego. Estará así en el rumbo de nuestra mejor narrativa, a la que, con este libro, suma un aporte de indudable valor.

p. g. o.

Gaceta Literaria

Publicación de la Editorial Stilcograf
Reg. Prop. Intelectual N° 518.449

DIRECTOR:

PEDRO G. ORGAMBIDE

REDACTORES:

OSVALDO SEIGUERMAN

GREGORIO WEINBERG

F. J. SOLERO

LUIS ORDAZ

ENRIQUETA MUÑOZ

HERNAN RODRIGUEZ

JULIO IMBERT

GUSTAVO SOLER

HORACIO CLEMENTE

MARIO FERDMAN

HUMBERTO COSTANTINI

DIAGRAMACION:

JUAN MIGUEL CASTILLO

Redacción y Administración:

Gral. M. A. RODRIGUEZ 2548

T. E. 58-2115

Buenos Aires

TARJA

Ya es bien conocida entre nosotros esta excelente revista que dirigen Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Grappa y Pantoja. Trae como siempre una cuidada presentación y un rico material de lectura que la convierten en un ejemplo magnífico de lo que puede hacer un grupo de escritores y plásticos cuando los alienta un común ideal de trabajo.

Es indudable que la revista TARJA, merecerá, en su momento oportuno, un comentario más amplio que excederá en mucho el espacio de esta gaceta. Su definida personalidad, su claro sentido de lo autóctono y el aporte excepcional que ella está significando en nuestra cultura, así lo requieren.

Este número 9-10, contiene poemas de Carlos Hugo Aparicio, Andrés Fidalgo, Jorge Alberto Suárez, Horacio J. Becó, David Martínez, Miguel A. Pérez, Laura O. de Pemberton y G. O. Remis. Se destacan por su fuerza expresiva y por su calidad los de J. A. Suárez y A. Fidalgo.

Los cuentos: "La Estrella Seca", de Benito C. Garzón; "Era un Niño", de Francisco Fernández, y "Un Hijo de Belcebú", de Héctor Tizón, contribuyen a dar a TARJA esa definida personalidad que los hablábamos.

descubierto por azar extramuros: el "Barrio de las Lotas", que se subdivide, a su vez, en contrastados matices: la poesía que crece y canta en el sugestivo cielo interior de "Grillo", coexistente junto a las canchales de una vieja alcahueta y de un matón mercenario.

La acción se desarrolla dentro del ajustado marco de aproximadamente veinticuatro horas, pero ofrece un ritmo cambiante y dúctil, que va desde la velocidad cinematográfica hasta la detención serena y analítica siempre que algún detalle lo reclama. Algunas escenas son memorables por su particular interés: tal la de la larga conversación de Mauricio con "el Negro Vila", referida en un tono introspectivo de sugestiva belleza, o aquella en que los niños juegan a la guerra, verdaderamente antológico, de gran justeza por la ternura y el equilibrado patetismo que contiene. Pero la escena de la comisaría, en cambio, constituye un desacierto; Rafael Gallegos incurre allí en un detallismo excesivo e innecesario, proclive a un naturalismo deformista, o quizá sólo folletinesco, pero que por cierto no agrega valor a la novela y le resta, en cambio, visos de verosimilitud, arrastrándola hacia la facilidad del esquema y la ingenuidad del panfleto... Hacemos hincapié, sobre todo, en lo prescindible de esa anécdota del cabo Vignola, porque no es necesario que los torturadores de la Policía Federal sean personalmente degenerados para resultar colectivamente repugnantes. La ausencia de la primera condición no los releva de la conclusión que importa la segunda, que es de imprescriptible vigencia.

Los Barrios de Mauricio, libro de positivos valores, está construido desde el principio hasta el fin sobre una ajustada prosa constantemente poética, característica que resulta grato subrayar y que no es, sin duda, poco interesante. Con esta su primera novela Rafael Gallegos se perfila como un singular valor entre quienes apuntalan las esperanzas de una gran novelística nacional.

francisco j. herrera

de por aquí nomás

cuentos de humberto costantini

editorial stilcograf

Un centro de cultura en el interior del país

matemáticas — ingeniería
medicina — ciencias jurídicas
artes — novela — preceptiva literaria
libros extranjeros — ediciones agotadas

Librería y Editorial

CIENCIA S.R.L.

Santa Fe 1284. / Rosario / T. E. 62550

VERESIT

fábrica de productos químicos

S. R. L.



literatura y sociedad

por wilhelm worringer

editorial sur

Integran este volumen diez ensayos de variada temática, identificados en la común preocupación por indagar las relaciones de la literatura y sus artificios con el acontecer político y social. A través de páginas claras y amenas surgen vividamente la reacción de Flaubert frente a su tiempo, los contradictorios desplantes de Bernard Shaw

Sólo en dos artículos, sin embargo, estudia de manera sistemática, aunque no exhaustiva, las relaciones existentes entre *Literatura y Sociedad*: son ellos "El Marxismo y la Literatura" y "La interpretación histórica de la Literatura". Su tesis fundamental, no por sencilla menos importante, consiste en establecer una radical distinción entre el condicionamiento histórico del arte y los criterios de valoración: reconoce que el marxismo puede echar "muchísima luz" sobre lo primero aclarando "los orígenes y la significación social de las obras de arte", pero niega enfáticamente que pueda decirnos "absolutamente nada" acerca de su valor. Lo dicho se aplica también a las di- secciones psicoanalíticas y, en general, a cualquier teoría de las motivaciones o de los factores del desarrollo artístico: "Los problemas del valor comparativo artístico aún siguen en pie después de haber tenido en cuenta el factor psicológico freudiano, e igualmente siguen en pie después de prestar atención al factor económico marxista y a los factores raciales y geográficos." Ninguno de estos análisis permite, en efecto, distinguir "el arte bueno del arte malo". Marx ha legado fecundos elementos para el análisis histórico, pero en ninguna parte estableció los criterios que justifiquen una jerarquía de valores estéticos. Las referencias al arte griego que hace en uno de los prólogos a la *Crítica de la Economía política* dan la impresión de que admite la existencia de valores estéticos absolutos, pues habla del arte griego como "norma y modelo inalcanzable". Pero tal concepción no sería coherente con el enfoque historicista de Marx, quien anotó la estética de Visser con el objeto de madurar una obra que no pudo realizar. Siendo así, una estética marxista que pretenda ser algo más que análisis sociológico no encuentra en Marx ningún apoyo comprobable.

Edmund-Wilson maneja con soltura materiales de primera mano, y su versión del marxismo no adolece de las infantiles deformaciones que adornan los escritos de muchos expositores poco serenos. Las citas de Marx y Engels son particularmente sugerentes. El segundo le escribe a Margaret Hargness que cuanto más deje el novelista que sus ideas políticas "permanezcan ocultas, tanto mejor será para la obra de arte". La hija de Marx cuenta que éste era muy indulgente con los errores políticos de Heine: "Solía decir que los poetas son entes originales, que había que dejarlos marchar por su camino y no mediarlos con la misma vara que al común de las gentes". Estas opiniones de los fundadores del marxismo muestran una actitud espiritual que no heredaron, para desgracia de la literatura y el arte, muchas personas que ostentan la representación "oficial" del marxismo en nuestros días.

El análisis del autor no se detiene en Marx y Engels: en rápidos trazos presenta luego la posición de Lenin, y de Trotski y enjuicia la evolución posterior de la literatura en la Unión Soviética, donde se admite como axioma que el arte debe recibir orientaciones "del Partido y del Estado".

Pero "¿cómo distinguir el arte bueno del arte malo?". Descartados los criterios sociológicos, ¿dónde encontrar la vara de medir? Wilson intenta responder a esta pregunta difícil al final del libro; lamentablemente, exhibe en este caso una considerable ingenuidad filosófica que contrasta con la lucidez de las páginas anteriores. Cree, sin advertir aparentemente las graves dificultades que suscita su argumento, que existe una "élite" de personas dotadas de "Buen gusto" aptas para percibir "la calidad", y que el mundo de los valores se les revela en una reacción emocional que puede ser objeto de análisis científico: "Este alivio que nos depara una sensación de poder y junto con ella una alegría es la emoción positiva que nos dice que hemos tropezado con una pieza literaria de primera categoría".

La satisfacción emocional que experimenta mucha gente frente a las "obras malas" se explicaría por tratarse de personas "notoriamente deficientes en sentimiento o gusto artístico". Pero ¿cuál es la vara de medir el "buen gusto" de los catadores de arte? ¿Por qué personas de pareja formación artístico-intelectual difieren a veces profundamente en sus apreciaciones estéticas? ¿Existe algún modo de saber, en caso de conflicto, quién percibe los valores auténticos? Edmund Wilson no ofrece ninguna respuesta a estos interrogantes.

Hacerlo exigiría un análisis riguroso del significado de los llamados "juicios de valor". ¿Son realmente juicios o sea expresiones verdaderas o falsas? Si lo son, ¿tienen alcance general o anuncian simplemente estados subjetivos de la persona que juzga? La similitud gramatical de frases como "Este cuadro es bueno" o "La poesía de Plimlin es mala" con otras del tipo "El obelisco mide setenta metros", es profundamente engañosa, pues induce a creer que también las dos primeras, de modo semejante a la última, expresan algo objetivo: que un determinado objeto tiene cierta propiedad. Sin embargo, ¿qué clase de propiedades son *bueno* y *malo*? Psicológicamente tienen relación directa con el placer y el desagrado. *Bueno* es lo que me gusta y *malo* lo que me disgusta.

Se puede dar un paso más y sostener que "Este cuadro es bueno" significa simplemente "Este cuadro me gusta". En tal caso sólo enuncia algo relativo al estado psíquico del sujeto receptor, y su verdad no depende de ningún hecho que ocurra fuera del individuo. La persona que esté profundamente convencida de que sus gustos personales revelan una captación directa de los valores objetivos (los críticos de las más contradictorias opiniones) protestará diciendo que "Esto me gusta *porque* es bueno" y se negará enfáticamente a aplicar el adjetivo de "bueno" a toda obra que guste a alguien cuando ese gusto no coincide con el suyo. Desgraciadamente tal afirmación no se puede ni refutar ni probar,

en primer término porque no sabemos qué significa "bueno". Si se diera una definición, ésta sería rechazada por muchos para quienes "lo bueno es otra cosa" más concordante con sus propias emociones, y no existe criterio universalmente válido para decidir qué definición no psicológica de "bueno" es más adecuada o "con- cuerda con la realidad".

Como los gustos están en gran parte condicionados socialmente y dependen también de factores individuales, la sociología y la psicología pueden ayudarnos a dilucidar el porqué de tan

variadas manifestaciones estéticas y de sus correlativas valoraciones; pueden, en síntesis, relacionarlas sistemáticamente con las circunstancias sociopsicológicas en que hacen su aparición. Lo demás está fuera de su alcance. La distinción entre valores "auténticos" y "falsos" es una cuestión muy oscura; no puede ser establecida por métodos científicos, y quizás, como lo afirma enfáticamente Bertrand Russell, se halle también "fuera del dominio del conocimiento".

T. S.

Solicito gratis Boletín Mensual de Novedades

WALT WHITMAN: Obra Poética	\$ 50
RAINER MARIA RILKE: Obra Poética	\$ 40
(versión, biografía y notas de E. M. S. Danero)	
ARCIPRESTE DE HITA: Libro de buen amor	\$ 30
PALACIOS CORDOBA: La ortografía explicada con sencillez	
Encuadernado	\$ 120
Rústico	\$ 80

LIBRERIA PERLADO

editores

Rivadavia 1731

Corrientes 1545

VER

pintureria
libreria de arte
atelier infantil

galeria flores
local 55

2 NOVEDADES DE PLATINA

EL JUEGO DE LA MUERTE

por ALBERT E. KAHN

Educación para la muerte, toxicomanía, delincuencia, prostitución, prejuicios raciales, en la infancia y adolescencia de los EE. UU. La persecución ideológica y los métodos del F.B.I.

240 páginas \$ 56.—

EL SATELITE ARTIFICIAL DE LA TIERRA

POR EL CIENTIFICO SOVIETICO

profesor. I. A. POBEDONOSTSEFF

Este libro profusamente ilustrado recoge las notables experiencias del lanzamiento de los satélites artificiales. Con un APENDICE dedicado a los hombres de ciencia y a los técnicos.

108 páginas \$ 38.—

EDITORIAL PLATINA

SANTA FE 2970

problemática del arte contemporáneo

por wilhelm worringer

editorial nueva visión

¿Arte del público? ¿Arte de artistas? He aquí planteado, de manera tajante la disyuntiva que nos ofrece Worringer. Al tomar partido por la segunda alternativa, el autor se basa en dos premisas fundamentales: 1º) Al calificar la tendencia a la abstracción como una afirmación del espíritu, que volvería por sus fueros luego de siglos de sujeción a la naturaleza, condiciona la validez de todo arte a su emancipación de aquélla. Es decir, a la medida en que recurre, para la regulación del proceso plástico, "a su propia legalidad expresiva, como instancia supradeterminada sobre la legalidad de la naturaleza"; y 2º) Todo arte ajeno a la naturaleza es, por fuerza, arte ajeno al pueblo.

Con respecto a la primera premisa nos permitiremos una objeción inicial. En la inclinación del autor a considerar la abstracción, en sentido absoluto, como única expresión valedera, vemos un nuevo apriorismo que se hace evidente en su concepto peyorativo de "las formas expresionistas, a las que niega el carácter de "una madura instancia espiritual". Nos parece, sin embargo, que múltiples formas intermedias entre la abstracción pura y el arte imitativo, sujeto al modelo natural, no pueden considerarse en modo alguno de compromiso; están plenamente consubstanciadas con la inquietud actual. En cuanto a la segunda premisa consideramos necesario aclarar que no creemos en el carácter axiomático de esa posición. Porque ella se sustenta, para emplear el lenguaje del autor, en situaciones "sociológicamente condicionadas".

El divorcio se basa, es obvio decirlo, en la difusión de prejuicios tradicionales. Al no hallar el público, a quien las obras supuestamente se destinan, referencia alguna a la naturaleza, condición sine qua non para que se establezca el diálogo, la ruptura anotada se hace inevitable. Llevada la abstracción a sus últimas consecuencias, los frutos de la labor creadora derivan en una simbología formal y se convierten, entonces, en solaz para iniciados. Este es, precisamente, uno de los argumentos que esgrimen sus contrarios. Un arte para iniciados sería, según sus conceptos, decididamente antisocial. El arte, agregan, debe ser comprensible al pueblo y reflejar los problemas de su época. En la fidelidad a su época, en su contemporaneidad residiría el secreto de su grandeza. Pero en esta formulación tropezamos con una inconsecuencia. Al limitar la contemporaneidad a lo puramente temático se desvirtúa el concepto, porque, en el plano del arte, "esta sólo existe cuando la propia configuración plástica expresa la contemporaneidad con el espíritu de la época".

El requisito de accesibilidad, que se exige a los artes plásticos responde a un prejuicio no menos difundido que el de su aproximación a la naturaleza. Nadie, que sepamos, ha cometido hasta ahora el desatino de acusar, por ejemplo, al cálculo infinitesimal por no ser accesible a las grandes masas. En otro terreno, la teoría de la plusvalía no tiene menos vigencia por el hecho de que no sea comprensible para el hombre común, sin mayores estudios.

Cuando se habla de la función social del arte se insiste con frecuencia acerca de su utilidad. Pero otra vez se vacía el vocablo de todo contenido verdadero. Se entiende por útil sólo aquello que contribuye al mejoramiento material del individuo. No se concibe, sin embargo, que una persona de mediana receptividad, ante un hermoso crepúsculo se plantee el peregrino interrogante de su contribución para el mejoramiento social. Nosotros creemos, restituyéndole al vocablo su sustancialidad, que una flor, un extraño paisaje son también útiles, porque al proporcionarles el individuo un goce estético coadyuvan a su enriquecimiento espiritual.

Sobrada razón asiste a Worringer al desestimar el carácter de antagonismo de clases que se pretende conferir a esta polémica. En verdad, así como sus detractores, los pioneros de las nuevas concepciones proceden de todas las capas de la sociedad. Al postular la necesidad de un arte para el pueblo se incurre en la contradicción de defender, como única expresión válida, o un arte reproductivo, fundamentalmente burocrático. Por lo que la locución "arte para el pueblo" se convierte en sinónimo de "arte próximo a la naturaleza". Ello es resultado, como acota el autor, de la asimilación de lo burgués a lo intrínsecamente humano. Así, al identificar los intereses de las masas con determinada corriente estética, se asume en el plano cultural una postura netamente reaccionaria.

El principio democrático, adecuado en lo político y social, al trasladarse al terreno estético, como así también al científico, deriva en una incongruencia. Extremado bien, se trata de ampliar el acceso a la cultura, no de condicionar la validez de nuevas concepciones a su aceptación general. Porque tal criterio equivaldría a un diktat para los precursores. Piénsese en Baudelaire, en Cezanne, en tantos otros que afrontaron, sin transigencias, "el destino ineludible de ser incomprendidos".

En su breve trabajo, escrito en tono de manifiesto, al instar a los artistas a perseverar en una fidelidad que nos recuerda, en cierto sentido, el heroísmo de Mallarmé, Worringer los compara con los adictos de una secta religiosa. Al alertarlos a ahondar la brecha entre ellos y un medio que, en el mejor de los casos, sólo acepta las nuevas formas a regañadientes, opone, a lo que él llama dictadura de los consumidores, la "dictadura de los productores. Y aquí nos hallamos, nuevamente, frente al dilema de hierro. Insistiendo en ello, el autor no oculta su escepticismo acerca de toda posibilidad de resolver este dilema. Por lo que sostiene con acentuado énfasis, que, originado en concepciones irreductibles, "el divorcio es insalvable". Sin embargo, quizá contradiciéndose y casi sin convicción, acepta la posibilidad de que a largo plazo, merced a la educación estética del pueblo, la distancia pueda obviarse.

Finalmente, y con respecto a esto último, permitásemos abrigar la firme esperanza, quizá pecando de ingenuos, de que el progreso espiritual de la humanidad llegue, alguna vez, a borrar las diferencias entre lo que hoy llamamos arte culto y arte popular. Ello, sin desconocer que siempre habrá adelantados, precursores que afirmen el principio vital de la contradicción. Y en cuanto a los modernos inquisidores, que pretenden colocar al hombre en estrecho anaqueles, dentro de carpetas cuidadosamente ordenadas y clasificadas, digamos con Galileo: E pur si muove!

máximo simpson

La tarde es joven
La noche es joven
Todos los meses abrimos nuestra mirada sobre la misma calle huérfana de asombro
Somos gente así
unos cuantos
sin ninguna importancia

Ningún rey mago traerá para nosotros:
la flecha verde que cada uno perdió
Pero la tarde es joven
Y sobre todo la noche
es tan increíblemente joven

Ya no buscamos la clave
Tal vez consista en girar sobre sí mismos
como trompos
dando vueltas para ser buenos
un chico bueno y un buen muchacho
y un buen hombre y un tibio cadáver bueno

Al puro azar
bajo una luz veloz y hueca
donde cuando y nunca son el mismo bostezo
Y también todos somos mudos
gesticulando palabras, fantasmas
que no duelen ni alegran
Caminemos juntos un poco más, amigos
y si fuera posible dejar de lado
ese voltear el brazo de indiferencia
por un momento
si fuera posible
vengan amigos
la tarde es joven
y queridas
la noche es joven
y todos y todas las etcéteras
Quizás todavía haya tiempo
para adornar nuestras miradas
el blanco del ojo sobre el pocillo
con un vago abrazo distraído
con una pequeña
decorativa
sonrisa

david josé kohon

el manzano

por john galsworthy

editorial sur

Se ha estimado que *El Manzano*, libro del escritor inglés John Galsworthy, adquiere significativa jerarquía en el idioma original dado el encanto artístico de la prosa. En efecto, Galsworthy ha sido altamente juzgado por su capacidad de estilista excelente, virtud que no se le puede negar. En literatura, empero, la perfección técnica no basta y en los tiempos que corren, menos que nunca. Cualquier manifestación de evolución externa, aun cuando supere el nivel artístico de su época, si no llega acompañada de una fundamental evolución interior que dé la tónica del momento en que se origina la obra literaria, despoja a ésta de una parte sustancial de su valor total. En tal sentido, *El Manzano* no aglutina méritos pues adolece de imperdonables debilidades con respecto a su dinámica interior. Es evidente que tanto la marcada afectación sentimental con que Galsworthy encara la historia de amor que le sirve de argumento, como el elemental tono de confesión a la manera poético-lírica de los románticos, no concuerdan, en absoluto, con los gustos y las exigencias actuales. Obras de este jaez se frustran, inevitablemente, en inútil literatura de salón.

hemilce cárraga

Respuesta a Barletta

En el N° 235 del semanario *Propósitos*, con el título de "Provocaciones", se publica una nota que consideramos lesiva e injusta para con *Gaceta Literaria*. Porque creemos en el diálogo franco, en la discusión frontal, no podemos callar ante un ataque tan violento como innecesario. Más, teniendo en cuenta que ese ataque proviene de hombres de una reconocida militancia cultural que no deben empequeñecer hechos como éste.

"Es difícil unir insultando", dice el articulista. Pero insulta. Y al referirse a los hombres de esta hoja los acusa de ser condescendientes con los enemigos de la cultura popular. Personalmente hemos pedido al director de ese semanario que nos señalara las pruebas de tal condescendencia sin conseguir que las concretara.

Sólo los necios pueden hacer oídos sordos a la crítica. Por ello la ejerceremos y recibiremos con idéntica amplitud. Pero que nadie —y menos aquellos que respetamos por su obra y su conducta— confundan nuestra amplitud con debilidad. Ellos nos enseñaron a combatir con las ideas, a desdenar los fáciles rútiles, los casilleros de todo sectorismo. En este sentido, no daremos un paso atrás. Y por ello no aceptaremos el insulto y si los ideas de quienes critiquen nuestra labor.

La cultura no tiene patrones, ni capatoces. Y quienes la sirven —con serenidad, con amor, pero también con entereza— deben respeto y reconocimiento pero no pleitesía a quienes los precedieron en el camino. Por ello nos hacemos eco de un ataque que hubiéramos preferido fuera diálogo o polémica de ideas. Nuestra esperanza es alcanzar ese diálogo, nuestro deseo es olvidar el insulto. Pero desterramos de una vez por todas los calificativos agraviantes, no sólo de nuestro lenguaje sino de nuestros sentimientos. Dejemos los rútiles infamantes e inquisitoriales a los únicos que deben utilizarlos: los enemigos del humanismo y la cultura. Para nosotros no valen tales armas. Quienes están en una militancia cultural sólo pueden aceptar la diversidad de ideas — sobreentendiendo, claro, el juego limpio.

LA DIRECCION

LIBROS DE ACTUALIDAD

ENSAYOS

León Poliakov
BREVIOARIO DEL ODO

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

Carlos Mastrángelo
BARRO LIMPIO

Ramón Suaiter Martínez
LAS ANGUSTIAS DE UN INSPECTOR

En preparación:

Luis Franco
BIOGRAFIA PATRIA



EDITORIAL STILCOGRAF
MANUEL A. RODRIGUEZ 2548 / 58-2115
Buenos Aires



**"Vinieron los sarracenos
y nos molieron a polos,
que Dios ayuda a los malos
cuando son más que los buenos"**

el quijote cinematográfico

por
arnoldo liberman

No podemos negarlo. Fuimos a ver el Quijote con una ración de impaciencia. Llevar al arte de las imágenes la colosal obra cervantina ya había tenido anteriormente sus decepciones y la cámara había defraudado la literatura. Tenemos referencias de varios intentos españoles frustrados. Por otra parte el director alemán Pabst había logrado, no sabemos hasta qué punto, traducir el Quijote en lenguaje cinematográfico. El cine soviético afrontaba la gigante tarea de darnos la obra cum.re del espíritu español. Era quizá mucho esperar, pero teníamos también nuestra dosis de confianza. Otelo, Romeo y Julieta, La duodécima noche y las obras filmadas de Chejov y de Gorki ya nos habían conciliado con las magníficas adaptaciones cinematográficas de sus planteles técnicos. Avidéz, impaciencia y fe conformaban nuestro panorama íntimo al comienzo del film. Ya la primera imagen, con ese caballero que asoma su figura a la ventana y emerge del silencio lector que él había poblado de vibraciones, es el índice firme de una mano que nos llevará, página en página, imagen en imagen, por el sendero castellano y



"LA DAMA Y LA BESTIA", con Florén Delbene y Chita Flores (1928)

Cuando Don Quijote se convence, por obra de los libros de caballería, que es hora de responder a las demandas de los desdichados y convertirse en hermano hombre, que estamos hechos para algo más noble y más coherente que la pobre felicidad vegetativa, que estamos hechos para desfacer entuertos, ya estamos totalmente tomados por el film. Debemos, pues, aplaudir alborozados la fidelidad única del Quijote cinematográfico. Desde el héroe y su reverso sanchezco, desde los aldeanos y vagabundos con manos y rostros de sol y de polvo hasta el ámbito geográfico y el ritmo caminante, todo está expuesto con minuciosidad de orfebre. Es que Kózintsev ama su obra. Y es su amor a ella el que plasma cada secuencia con un respeto y una inquietud que asombran. Cuando de por medio hay un artista de la calidad de Kózintsev se demuestra que es posible llegar a la expresión filmica de un contenido esencialmente literario, sin que lo directo de la gramática cinematográfica perjudique los infinitos coloridos y trascendentes pensamientos de la obra. Con respecto a Cherkasov y Tolubieév en los papeles del Quijote y Sancho creemos que han logrado en forma notable dar con el equilibrio interior, la honda densidad, el dibujo rítmico y la emoción necesarias. El primero en su inconciliable orador en el desierto con el alma hecha una fogata y el segundo en nuestro querido y humano gobernador de insulas. Tenemos noticias que ambos han representado teatralmente esta obra varias veces. De la música debiéramos dar la respuesta que dió Eisenstein ante el interrogante "Prokofiev, ¿lleva el compás?". "No. Lleva mucho más" respondió el gran director. El guión fué escrito por E. Schvarts. Como escenas de antología recordamos la conocida aventura de los molinos de viento, el monodialogo entre el Quijote y el león, la lucha contra los pellejos de vino y la escena final del film. El cine soviético llevó magistralmente al cinematógrafo la celeste altivez del Caballero de la Triste Figura y la gracia bondadosa del fiel aunque poco ferviente Sancho.

los culpables de la crisis de nuestro cine

por
edmundo eichelbaum

El nivel alcanzado por el cine argentino ha reflejado en diversas etapas y en forma irregular, las vacilaciones, deficiencias y progresos aislados de lo que de alguna manera podríamos denominar como cultura nacional, que a mi juicio se encuentra en un período de formación y de acarreo de materiales. El esfuerzo de medio siglo tuvo su momento más brillante después de 1935 y más o menos hasta 1942, cuando comenzó una decadencia absoluta de la potencia industrial y comercial de nuestra cinematografía, aunque ficticiamente y por una ayuda mal entendida e indiscriminada que le dió el Estado, tuvo un falso brillo a costa del mercado interno y el regalo oficial. Perdió la fuerza de algunos ensayos parciales hechos anteriormente ("Viento Norte", "Prisioneros de la tierra", "La fuga", "Tres hombres del río", "La vuelta al nido", "Así es la vida", "Pampa bárbara", "La guerra gaucha", "Los caranchos de la Florida", y varios otros títulos); hizo abortar la colaboración sincera de los intelectuales y artistas que se le acercaron, obligándolos a someterse a normas "comerciales" tan mal entendidas que causaron la pérdida de nuestros mercados en el exterior; gastó el material de trabajo sin reponerlo; formó una casta de "entendidos" esencialmente basada en la propaganda y en las revistas populacheras (la historia nos dice que esos "entendidos" condujeron al cine argentino a la ruina en que hoy se encuentra); cerró el camino de la renovación, por un lado por las camarillas de hombres del cine y por otro lado por trabas sindicales que también resultaron paralizantes; traicionó la confianza y el interés del público argentino, falsificando los ambientes y tipos y dando la idea de una Argentina de pacotilla, donde todos nos sentíamos caricaturizados y ningún problema real tenía acceso, como en la época fascista del cine italiano, conocida como la de los teléfonos blancos: la nuestra podría llamarse la de "los ambientes lujosos de utilería"; persiguió a la crítica que quiso opinar contra tan bajo nivel: caso del cronista Tato, de *El Laborista*, que cuando habló mal del film de Amadori "Lil, la de los ojos color del tiempo", debió dejar de firmar sus crónicas; tendió al monopolio, ya que en ese período llegaron a desaparecer como empresas estables casi todas las productoras... en fin, la lista de culpas es muy larga y hemos hablado de estas pocas en una sola frase para dar idea de su amplitud fatigante.

De todos esos males los responsables somos todos los argentinos en forma general. Pero hay algunos que lo son más directa y específicamente. En primer término: los productores de cine, personajes de supuesta competencia comercial (hemos visto que tampoco en ese aspecto demostraron verdadera capacidad, ya que mataron a la gallina de los huevos de oro, por exceso de trabajo improductivo...) pero que en términos generales carecen de solvencia intelectual y desprecian al público, razón por la cual sólo entienden de productos de la más baja calidad espiritual y creen —y nos quieren hacer creer lo mismo a nosotros...— que eso es lo único que el público desea. Habría

que comenzar por deslindar el aporte de capitales de la labor de "producción", que es una especialidad para la cual hay que entender de cine y poseer una buena cultura general. Luego, habría que hacer de modo que los "productores" sean instruidos expresamente sobre la materia de su competencia. Por último, habría que crear una carrera de "productor" en las escuelas de cine. Hay que revolucionar totalmente los criterios de producción.

En segundo término como culpables (si no en primero...): los empresarios de las salas de exhibición, verdaderos dictadores en la materia, que no saben una palabra de cine (en general, aunque hay excepciones), que no poseen otro interés que el de un lucro incesante y sin cumplir siquiera con la necesaria atención del público. Ellos imponen tipos de películas a estrenar, condiciones de estreno, duración de un film en cartel y, aunque parezca increíble, cortes y cambios en las versiones a estronarse. Además, en relación con el cine argentino, han mantenido una actitud hostil cada vez que han visto la posibilidad de defender su incondicional apoyo al cine norteamericano, para ellos intocable.

Después vienen otros culpables no menos importantes aunque dependan de los anteriores: son los escritores de libros cinematográficos, directores de películas y demás miembros de la "familia cinematográfica" que con su conformismo, su sumisión humillante a los productores sin competencia ni discreción y su conversión al comercialismo dominante, han traicionado su calidad de artistas y técnicos enlodándose en la caída del cine argentino. También hay honrosas y contadas excepciones.

Por último (en esta exposición), también nosotros, los críticos, tenemos grave culpa, porque no siempre hemos desempeñado con altivez y veracidad nuestra función, ya que muchas veces nos acobardamos ante la presión desatada en la época del predominio de Apold-Amadori y muchas otras veces nos dejamos llevar por una debilidad inaceptable y tratamos con mal entendida benevolencia las malas muestras de nuestro cine.

Afortunadamente, hoy existe en nuestro pueblo un interés cada vez más poderoso por la cinematografía.

La mejor ayuda para un proceso favorable consiste en la actuación eficaz del Instituto Nacional de Cinematografía, en cuatro planos diferentes pero confluyentes: a) Toda labor didáctica y de difusión cultural bien encarada: Cineteca, Centro Experimental con su Escuela, Biblioteca especializada, Publicaciones sobre especialidades; b) Férrea organización del negocio cinematográfico para paliar los efectos de la competencia desleal llevada a cabo por los "circuitos" y otras formas "trustificadas" de explotación de las salas de exhibición, especialmente para proteger a la producción nacional de corto y largo metraje; c) Producción de films de corto y largo metraje, que entren en competencia con el cine comercial y marquen límites de calidad, a la vez que den oportunidad de perfeccionarse a los alumnos de escuelas de cine y del Centro Experimental; y d) Toda forma de protección de la labor creadora, alentando y protegiendo al cine experimental y de corto metraje, para que puedan expresarse libremente los nuevos valores y los realizadores al margen de la producción comercial.

Pero no es posible hacerse ilusiones: la dignificación del cine argentino será lenta y producirá obras aisladas por mucho tiempo, porque sólo cabe pedirle que participe del proceso de formación de nuestra cultura nacional, todavía en etapas caóticas.

50

años

de cine
argentino

enrique muñoz,
intérprete de
"donde mueren los palabras"

contesta hugo del carril

1 Absolutamente. El esfuerzo ha sido realizado sólo por un reducido grupo de hombres que han visto entorpecida su labor por gente que no veía en nuestro cine más que un medio lícito de ganar dinero sin tener en cuenta para nada que nuestro cine ha tenido y tiene una misión que cumplir. La interferencia sufrida durante el período de la última guerra por falta de materia prima, hizo descender lamentablemente nuestro nivel de producción, por lo menos en lo que a cantidad se refiere. Este factor es también importantísimo para una buena explotación.

2 La crisis actual se debe a una cantidad de factores que sería muy largo puntualizar aquí pero principalmente, a que la buena producción no ha estado lo suficientemente protegida. Ahora, después de diez años de insistir en lo mismo, hemos obtenido una Ley que fomentará el buen cine. En cuanto a los directamente responsables de esta situación han sido el ex subsecretario de Prensa y Difusión, Raúl Apold, y últimamente el ex presidente del Instituto Cinematográfico, Antonio Aita. Considero que ambos han sido nefastos para el cine nuestro y que la obra que han desarrollado ha sido completamente destructiva.

3 Tenemos actualmente absoluta fe en las nuevas autoridades del Instituto Cinematográfico. El estricto cumplimiento de la Ley, sin las arbitrariedades y favoritismos anteriores, hará que nuestro cine pueda iniciar una nueva y constructiva etapa y alcance el nivel que le corresponde. Se hará lo posible por eliminar a los elementos que desprestigian nuestra industria. Eso es lo que todos esperamos y estamos seguros que se cumplirá a breve plazo. También esperamos que se haga realidad la escuela cinematográfica, que junto a su programa teórico-práctico, posibilite, mientras se filma en los sets profesionales, la participación de los alumnos en la tarea cinematográfica. Eso dependerá de nosotros, los directores, que tendremos que trabajar a puertas abiertas, para que observen nuestra labor los jóvenes cineastas.

4 Se puede hablar de nuestro buen cine nacional hasta el año 1950. Posteriormente pocos han sido los aportes. Considero que recién 1958, inicia una nueva era para nuestro cine y de lo que estoy absolutamente seguro es que todos nos esforzaremos y daremos mayor y mejor esfuerzo por alcanzar el nivel de calidad que público, crítica y nosotros mismos deseamos.



El nivel alcanzado por el cine nacional ¿refleja el
esfuerzo de medio siglo de labor?

Consciente de que el cine nacional padece una crisis,
¿a quién o a qué adjudica Ud. la responsabilidad de ello?

¿Cómo cree Ud. que podría salirse de tal situación?
¿Cuáles son las etapas más constructivas en estos 50 años?

carlos moneo sanz

director de la escuela cinematográfica de la plata

responde

1 No. No debemos olvidar que en el mismo tiempo, el cine de otras nacionalidades alcanzó un desarrollo total y sirvió como medio expresivo reflejante de características propias, de que carece el nuestro.

2 Exclusivamente a su falta de integración. Si nuestro cine hubiera intentado seriamente algunos géneros —no digo todos—, a 50 años de su primer intento no hubiera sufrido un contraste serio que pone en peligro su continuidad. Los ensayos esporádicos sobre cine documental, científico, dibujos animados, etc., no han sido realizados con criterio de búsqueda, seriamente, como hubiera convenido para afianzar a nuestro cine, siempre incipiente. El cine nacional orientado solamente como industria, unilateralmente, ha traído las actuales consecuencias, agravadas por gentes sin escrúpulos que han hecho del cine una especulación innoble en muchos casos.

3 Integrando nuestro cine. Producir al margen del cine-espectáculo o cine-industria, otro cine que consulte las necesidades culturales, educacionales y científicas del país. Esto no significa desatender o menospreciar el cine-industria; significa solamente llegar a esa integración fundamental que beneficiaría incluso a ese cine-industria, al formar nuevos planteles de creadores y escritores. Reflejar por medio del cine las necesidades y posibilidades de nuestro país y servir de vehículo para su mejor conocimiento en el extranjero, importa no sólo como medio ilustrativo-cultural sino también como medio económico, fundamental en estos momentos. El apoyo al corto y medio metraje por organismos estatales, la organización de concursos inobjectables y amplios, la experimentación continua, y la búsqueda formal, traerán para nuestro cine una indudable renovación de valores y un incentivo para los valores consagrados, a veces injustamente postergados por falta de equidad o conocimiento de sus posibilidades.

4 La primera, la de los pioneros y la de transición del mudo al sonoro. El derroche de ingenio y talento puesto en evidencia para alcanzar los nuevos medios técnicos, algún día serán reconocidos por todos los que encontramos en el cine nuestra vocación.

responde Rodolfo Kuhn, realizador de 23 años cuya "Sinfonía en no bemol", obtuviera recientemente uno de los primeros puestos en el festival de Bruselas.

—El nivel alcanzado por el cine nacional, refleja el esfuerzo de medio siglo de labor?

—De ninguna manera.

—El cine argentino atraviesa una crisis, ¿a quién y a qué adjudica usted la responsabilidad de ello?

—A errores de base:

I — Falta de libretistas, o reincidencia en los mismos.

II — Falta de directores o reincidencia en los mismos.

III — Todo es falso en nuestro cine. Los personajes no son auténticos, los temas rebosen de sofisticación absurda, los libros no dicen nada y aun ese "nada", elemento negativo no es real.

IV — En un arte no pueden existir agrupaciones ni sindicatos para defensa de los incapaces.

V — Las comisiones calificadoras son irracionales. Cuando tienen intereses comunes con los productores de las películas evidentemente no van a decir la verdad.

VI — Fossilización en los ideas de las autoridades que reglan el cine.

VII — Falta de apoyo al Corto Metraje y al cine de la gente nueva, tan necesario para el cine argentino.

VIII — Otorgamiento de créditos a aquellos que tiraron abajo al cine nacional. ¿Por qué no a la gente independiente capaz que es la única que puede sacar al cine de este pozo?

Sobre cada uno de estos 8 puntos podría escribirse un libro. Por lo menos quedan señalados.

—¿Cómo cree que podrá salirse de tal situación?

—Volvamos a los 8 puntos y veamos cómo se solucionan cada uno:

I — Renovando no sólo a los que escriben sino también orientando los temas de otra manera.

II — Renovación de directores. Por supuesto no de todos pero sí de la mayoría.

III — En el cine de Hollywood también todo es falso y en Estados Unidos en otro plano —pues la idiosincrasia de ellos es muy distinta a la nuestra—, ocurrió un fenómeno que nos puede servir de ejemplo en muchos planos. Los nombres de Martin Ritt, Sidney Lumet, el mismo Kazan y muchos otros empezaron a hablar de cosas reales y verdaderas y con 3 películas habían creado la "escuela de Nueva York". En Buenos Aires está en nuestras manos, en las manos de la gente joven hacer algo parecido. Estamos trabajando fuertemente. Si nos dejan, quizás salgamos algo en limpio.

IV — Por supuesto la nueva escuela no toleraría exigencias sindicales que no estuvieran basadas en justas razones gremiales.

V — Inclusión inmediata de artistas de todo tipo (escritores, arquitectos, gente de cine experimental, jóvenes cineastas capaces, pintores, etc.) en los jurados de las comisiones calificadoras.

VI — Renovación total de autoridades. Necesitamos gente joven de espíritu.

VII — Apoyar inmediatamente a los Realizadores de Corto Metraje, obligar a que se poseen sus películas y promulgar la ley del apoyo a este género. Sólo así seguirán naciendo figuras nuevas.

VIII — Otorgar los créditos a la capacidad artística y a la solvencia comercial. No a los "trusts", no a los incapaces. Ellos pueden financiarse solos.

—¿Cuáles son a su juicio las etapas más constructivas en estos 50 años? ¿Tiene inconvenientes en citar títulos o nombres?

—¿Para qué volver a hablar de "La Guerra Gaucho", etc.? Que la etapa más constructiva sea la que comience ahora.

EN el curso del año 1953 Paddy Chayevsky obtiene el primer premio al mejor libreto dramático en TV; en tanto, Delbert Mann prepara y dirige programas. Al mismo tiempo se está gestando una sociedad para la producción independiente de películas, integrada por el actor B. Lancaster y su amigo Harold Hecht, a quienes se unirá luego Hill. Dos años más tarde estos hombres reunidos lanzan a la consideración pública "MARTY" —verdadera conmoción para la colonia cinematográfica neoyorquina— y logran el Primer Premio en el Festival de Cannes, aparentemente en forma sorpresiva, relegando a otros "films" de realizadores famosos. ¿Qué distinción posee "MARTY", para subvertir de esta manera las fórmulas monótonas, hasta entonces inamovibles, de los Festivales Internacionales? Nada del otro mundo, mucho de la vida real, que nadie se atrevía a mostrar; exactamente lo que todos preferían ignorar: una historia sencilla, donde un carnicero sin atractivos y una muchacha apocada sentimentalmente, llegan a comprenderse y amarse. El sincero tono humano del relato, que parece evidenciar una influencia del neorrealismo italiano, su sobriedad de medios expositivos y alguna naturalidad que aportan intérpretes no muy conocidos, hacen de la película una especie de borracho modelo, el principio de una escuela, el punto de partida de una liberación. Persiste un cierto recelo por su aceptación e incluso los "grandes" que dominan Hollywood se lanzan a neutralizar los efectos de tan benéfica puntada de renovación; no vacilan en comprometer a directores y autores consagrados en una llamada "tendencia renovadora", que recluta en sus filas a Nicholas Ray, Mark Robson, Vincent Minnelli, el prometedor Richard Brooks e incluso, la "estrella" indiscutida: Elia Kazan. Pero ellos no podían triunfar en la nueva estética dada su extracción netamente comercial y su dependencia a las fuerzas direccionales que dominan la producción. Quienes han de servir sinceramente a la novísima inspiración y que están hechos para mantener la corriente indicada, son los nuevos directores y libretistas —provenientes en su totalidad de la TV— y los productores sin prejuicios, contenidos únicamente por el Código de Producción o las dificultades que les plantea la competencia —de buena ley— de otro hombre que lucha sólo por sus propios conceptos cinematográficos: Stanley Kramer ("Vivirás tu vida", "El triunfador", "A la hora señalada", etc.). Se agregarán entonces al nuevo movimiento otros cineastas, conquistados por la sinceridad y la convicción de un programa con miras a despertar la sensibilidad del espectador-tipo del cine.

Surgen entonces, en serie, cada vez más firmemente ubicados en su contenido y replanteando audazmente los complejos técnicos, producciones que comienzan a tener decisiva prioridad en la elección del público, bien orientado por una crítica desoída también de romper las trenzas publicitarias, o sea, aquellos críticos a quienes tiene sin cuidado el fastidio de banqueros o propietarios de periódicos. Obranta manera de influir los ejemplos del neorrealismo tipo "De Sica", que al abandonar el drama donde se enjuicia un estilo de vida, produce el patetismo de tono expiatorio, a la manera magistral y concluyente de "UMBERTO D".

Y estas películas, para diferenciarse de la otra producción, también toman un rótulo significativo: se les llama "films malditos". Son todas aquellas producciones que por ciertos motivos (en parte explicados aquí), no tienen repercusión de crítica, de público o comercial; películas a las cuales se les hace un juego combinado de indiferencia, desprestigio o disimulo, programándolas como complemento de producciones de la clase B en salas de categoría C. De esta manera se ha pretendido disminuir la importancia y el efecto de "films" como "EL PRECIO DEL TRIUNFO" (Felder Cook), o "CASTA DE MALDITOS" (Stan-



hombres solos, gastados... ("Despedida de soltero")

corrientes renovadoras en el cine norteamericano

por hugo panno

ley Kubrick), pero tales maniobras comienzan a fallar ante la pujanza de los directores jóvenes formados en televisión o los grupos de productores independientes que están destinados a crear dentro del cine norteamericano un clima de verdadera revolución y cuyas muestras son: "DESPEDIDA DE SOLTERO" (nuevamente Mann-Chayevsky), eligiendo un tema común que penetra profundamente en todo los espectadores; "DOCE HOMBRES EN PUGNA" (Sidney Lumet), realización en que no se sabe qué admirar más, si su honda trascendencia humana o su interés como trabajo artístico; "EL HOMBRE QUE VENCIO AL MIEDO" (Martin Ritt), mensaje que enfoca el problema del hombre sin confianza en sí mismo, golpeado por la adversidad, que reencuentra su destino; "EL JOVEN EXTRAÑO" (John Frankenheimer), el eterno y hoy más que nunca agudizado desencuentro de padres e hijos en una sociedad de educación deformante; "BANQUETE DE BODAS" (R. Brooks), con la mordaz, amarga y constructiva sinceridad del cine psicológico, en todo su valor, y al servicio de una narración que entremezcla seres con personalidad real y reconocible.

Pero, desde luego, dentro de esta tendencia de áspera rebeldía, de anhelos renovadores, de crítica, sátira y buceo, se empujan aquellas producciones que enfocan con reciedumbre al hombre moderno, en sus más candentes conflictos íntimos o de conexión exterior, inscribiéndose en el afán de poner al desnudo la debilidad de consabidos poderosos, la cobardía de presuntos héroes, la baja de mentados altruistas y, en fin, el derrumbe de pretendidos triunfadores.

Etapas trascendentes hacia la culminación de este género directo y veraz, que ha tomado para muchos el nombre de "neorrealismo-realismo americano", podrían ser entonces, "LA MENTIRA MALDITA" (A. Mackendrick, para el rubro Hecht-Lancaster-Hill), que enjuicia la actividad enlodada de cierta prensa y la venalidad de sus servidores; "LA INTIMIDAD DE UNA ESTRELLA" (Robert Aldrich), verdadera vivisección del ámbito privado de un astro de cine, en lo doméstico, sentimental, moral y psicológico, sin concesiones acomodaticias y de juicio certero respecto a las relaciones de la familia hollywoodense, donde el diálogo de Clifford Odets clava su estilete vibrante de amargura, tal vez para desahogarse en una confesión personal; y por fin, "LA PATRULLA INFERNAL" (Stanley Kubrick), la más vehemente y estremecedora historia escrita en lenguaje cinematográfico, acerca de la degradación de ciertos seres tomados en el engranaje de la guerra, con su soberbia al descubierto, sus ambiciones al desnudo, sus errores sobrevolando funestamente encima de hombres inocentes enviados a la matanza, y las excepciones de espíritus nobles, rectos y justos orrollados hasta el sacrificio, por la impiedad y el cinismo tecnificados.