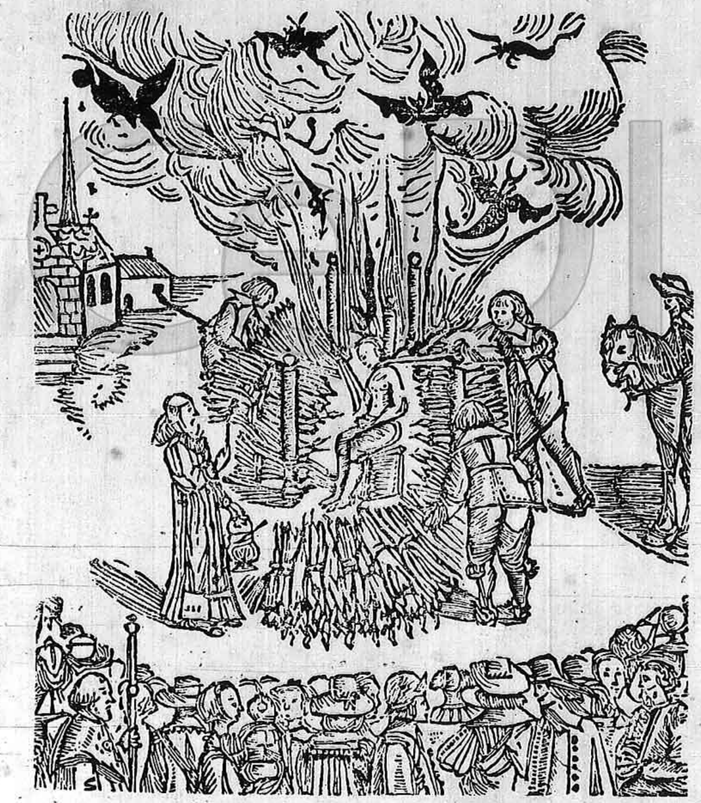
Gaceta Literaria

• actualidad
• arte

18
AÑO III

Diez pesos el ejemplar

JULIO AGOSTO DE 1959



LOS NUEVOS INQUISIDORES

por
FRANCISCO J. HERRERA

"Lo falso no puede crecer hasta convertirse en la verdad, por más que aumente en poderío.
La historia del hombre es el esperar con paciencia el triunfo del hombre insultado."

(RABINDRANATH TAGORE)

La lucha Constante.

Si aceptamos que, por lo menos en alguna medida, la civilización se determina mediante las acciones y reacciones que suscitan los diversos órdenes de ideas y pensamientos, es necesario considerar al hombre, con sus potencias creadoras y su capacidad de rebeldía, como el sujeto indiscutible y el protagonista natural de todo el decurso histórico. Su necesidad de indagación constante, su tendencia a la duda y a la búsqueda y su aptitud evolutiva y trascendente deben considerarse, entonces, entidades invulnerables y elementos constituitivos de su esencia. Pero siempre existieron los creadores y los que se opusieron a toda creación, los revolucionarios y los celosos guardianes de las viejas estructuras. Y siempre, también, aquellos que inten-

(Continúa en la pág. 2)

SUMARIO

F. J. HERRERA
Los nuevos inquisidores

CESARE PAVESE
Poemas

JUAN C. GENE
Demolición de salas teatrales: Purga de una Culpa

MICHALEK y TOEPLITZ
Cine Polaco

BRESSON, E. KAZAN y TORRE NILSSON
contestan a una encuesta

JULIO C. SILVAIN
Un Pilar (teatro)

P. G. ORGAMBIDE y E. MUCHNIK
cuentos

SIMPSON
El Barrilete (poema)

Notas bibliográficas y revista de revistas

Ilustraciones de:
J. C. Benítez, R. del Villano, L. H. Ragucci y A. Vainstein

(*Viene de la pág. 1*)

taron la aventura del pensamiento renovador fueron resistidos con virulencia por quienes tenían algo que ganar con la preservación del orden establecido. La lenta pero ininterrumpida conquista del derecho a pensar y a expresar el pensamiento constituye un fascinante proceso en el que el hombre, esforzándose en encontrar su propia voz, expresar sus verdades interiores y construir su estatura definitiva, se realiza a sí mismo y conforma el mundo a la imagen de sus sueños.

El desmoronamiento de las teocracias y la consiguiente integración de lo profano en el ámbito de la cultura constituyen conquistas humanas de valor inapreciable. La secularización del arte inauguró posibilidades de expresión antes desconocidas; cuando en Occidente se operó este proceso, tal vez el más importante y característico del Renacimiento, hizo eclosión en todas las disciplinas de la inteligencia un soplo vitalizador de libertad y audacia renovadora. Pero consiguientemente los sicarios del oscurantismo, tratando de prolongar la **noche de la historia** que llegaba a su fin, exacerbaron la estrechez de sus concepciones dogmáticas y organizaron la reacción.

En 1545, cuando los nuevos fariseos se dieron cita en Trento para blanquear sus sepulcros, bajo el pretexto de sofocar la reforma protestante no perdieron oportunidad de presionar en los diversos dominios de la cultura. Desde entonces la Inquisición reglamentó a su capricho todas las formas del pensamiento. Se confeccionaron **índices expurgatorios** por los cuales se establecieron prohibiciones terminantes para leer ciertos libros; Felipe II llegó a decretar la pena de muerte y la confiscación de bienes para todos los que tuviesen en su poder cualquiera de aquellos títulos prohibidos o que conociendo el lugar de su ocultamiento no lo denunciasen. Los libros comenzaron a llevar en el colofón, además de la habitual constancia de haber sido revisados y permitidos por la autoridad real, una certificación análoga emitida por las autoridades eclesiásticas. Era característico en los inquisidores un especial interés por ejercer jurisdicción sobre toda literatura impresa o manuscrita. Torquemada mandó quemar en la plaza de Sevilla un gran número de biblias hebraicas y otros códices por la sola razón de ser libros judíos; en Salamanca hizo quemar seis mil volúmenes pretextando que eran libros de hechicería. Claro es que todo esto deja de parecer demasiado terrible si se tiene en cuenta que, en nombre de una religión de amor y de esperanza, era cosa común condenar seres humanos a morir en la hoguera ante la menor sospecha de heterodoxia. Cuanto mayores eran la inteligencia y la sabiduría de los estudiosos, tanto más hondos eran los recelos de los inquisidores. A este respecto basta recordar la general repulsa de que fueron objeto las obras de Erasmo en todos los dominios de Carlos V; Francisco Sánchez, el mejor humanista de su tiempo en España, Fray Luis de León, el catedrático más elocuente y el más meritorio hebraísta, y Juan de Mariana, el mejor historiador de su época, sin contar otros muchos publicistas de menor relieve, fueron citados ante los tribunales inquisitoriales, ya fuera para quedar sujetos a sus sanciones o al menos para declarar su sumisión y humillarse en su presencia. Cuando a raíz de mezquinos resentimientos de clerecía Fray Luis de León fue citado ante el Santo Oficio, se lo hizo bajo tres pretextos principales, cuya nimiedad da clara idea de la aberración de tales procedimientos. Se lo acusó por haber traducido el **Cantar de los Cantares** de Salomón, que era entonces considerada una composición bucólica; por haber afirmado desde su cátedra que la **Vulgata** era susceptible de enmiendas y, finalmente, por sospecharse que tenía sangre hebrea. Después de haber estado cinco años a disposición de sus jueces, fue puesto en libertad sin que se le llegara a substanciar ninguna sentencia condenatoria. La misma lealtad y mansedumbre con que el poeta actuó ante el tribunal, recobiendo sincera y humildemente su autoridad y sometiéndose completamente a sus resoluciones, es una prueba dolorosa del estado de postración y abatimiento a que estaban entonces reducidos los hombres más ilustres; es, en fin, el índice de la degradación y decadencia del espíritu nacional de un pueblo quebrantado y oprimido por el dogmatismo. Y cuando para gloria de la cristianidad y preservación del orden instituido se consideraba conveniente que la Tierra estuviese inmóvil y que el sol no fuese el centro del sistema planetario, Galileo fue obligado a abjurar de sus doctrinas y a renegar de la teoría heliocentrista ante los representantes del Papa. Al borde de los setenta años, escarnecido y humillado, su espíritu de heroicidad no le alcanzó para murmurar "**eppur si muove**"; esa frase fue imaginada un siglo y medio más tarde por los enciclopedistas franceses.

Y ya en América, cuando en diversos autos de fe Juan de Zumárraga, primer arzobispo de México, hizo quemar los libros que contenían la historia y la cosmogonía de los mayas y los aztecas, se consumó uno de los mayores ultrajes a la inteligencia que registran los anales del despotismo. No queremos dejar de recordar los versos con que Pablo Neruda se refiere al episodio:

Y en Yucatán entró el obispo
detrás de los pálidos tigres.
Juntó la sabiduría
más profunda oída en el aire
del primer día del mundo,
cuando el primer maya escribió
anotando el temblor del río,
la ciencia del pólem, la ira
de los Dioses del Envoltorio,
las migraciones a través
de los primeros universos,
las leyes de la colmena,
el secreto del ave verde,
el idioma de las estrellas,
secretos del día y la noche
cogidos en las orillas
del desarrollo terrenal.

El obispo levantó el brazo,
quemó en la plaza los libros
en nombre de su Dios pequeño
haciendo humo las viejas hojas
gastadas por el tiempo oscuro.

Y el humo no vuelve del cielo.

Pero no sería justo, en rigor, atribuir únicamente a la intolerancia católica la responsabilidad de haber degradado al género humano reprimiendo implacablemente la libre expansión del espíritu. Basta recordar a Calvino, el paranoico que instituyó el más espantoso estado teocrático que conoció Europa, para hacerse cargo de la parte que cupo al protestantismo en la tarea de coercer el pensamiento. Y las concepciones puritanas, habitualmente fundadas en el dogmatismo y la estrechez más retrógradas, hicieron posible que en 1692, en Salem, pueblo de Massachussetts, fueran procesadas y muertas, después de terribles suplicios, veintidós personas acusadas de pactar con el diablo y practicar la brujería... Aunque como generalmente sucede en tales casos, en aquél también se utilizó la represión como pretexto para ventilar cuestiones extrañas al asunto del proceso; antiguos odios pafroquiales y diferencias limítrofes y testamentarias desempeñaron un papel primordial, jugando aparentemente desde un segundo plano.

Los Nuevos Inquisidores.

Cuando sobrevino la Revolución Francesa, su esencia liberal e individualista, de cuyos logros todos los hombres de esta época somos herederos, determinó entre otros fenómenos políticos de singular trascendencia la implantación de constituciones escritas en casi todos los estados, así como también la codificación del derecho. La Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano y las medidas legislativas que le sucedieron, al establecer la libertad de pensamiento y garantizar la libre expresión de las ideas, interpretaron las aspiraciones del **estado llano** y de las masas populares, limitando con ello la autoridad gubernativa, ya deslindada de la religiosa. Los Estados se fueron así consolidando y constituyendo políticamente en base a normas en cuya composición la voluntad del pueblo iba gravitando en forma cada vez más decisiva. De ahí que en los estados modernos, para burlar esa voluntad (y particularmente para retacear el derecho a la libre expresión de las ideas y opiniones) los gobiernos han debido escoger entre evidenciar sin ambages su repudio por la democracia o disimular la policía del pensamiento dentro de las normas legales vigentes. Naturalmente que para ello resulta imprescindible distorsionar el espíritu de la ley.

En el sentido de operar dentro del ámbito jurídico pero en contra de su voluntad esencial, el maccartismo (doctrina del senador norteamericano Joseph Mac Carthy para encarar la represión de ideologías consideradas disolventes) constituye, en cierto modo, una novedad metodológica. La ola de histeria, asombro y confusión que desató en los Estados Unidos durante el período de su apogeo, entre 1947 y 1954, no tiene precedentes en ningún régimen liberal burgués. Respecto a él ha escrito en **Propósitos** Gregorio Selser: **"Que el maccartismo sea el producto de la mente o la voluntad de un hombre, es explicación que puede resultar muy grata en los sectores que tratan de borrar el inmenso daño que causó su continuada acción a la causa de la democracia en los Estados Unidos. Esos sectores tratarían así de descargar sobre un solo hombre, a quien se atribuyen ya —y en muchos casos no faltan pruebas para ello— taras físicas y morales, la responsabilidad de actos reñidos con las más elementales normas de decoro y de espíritu civilizado. Modestamente, opinamos que el maccartismo es el producto de un régimen económico, político y cultural, que encontró en un ser inescrupuloso el**

(*Continúa en la pág. 4*)

Gaceta Literaria

Director:
PEDRO G. ORGAMBIDE

Secretarios de Redacción:
FRANCISCO J. HERRERA
OSVALDO SEIGUERMAN

Diagramador:
LEANDRO HIPOLITO RAGUCCI

Corresponsales:

Bahía Blanca:
NESTOR TIRRI
Donado 528

La Plata:
EMILIO RUBIO
Calle 61 Nº 819 (Dpto. F)

Mar del Plata:
ROBERTO PROPATO
Córdoba 3691 - 19 A

Rosario:
OSVALDO SEIGUERMAN
Jujuy 1439, Dpto. D

Tucumán:
MABEL SANTOS
Córdoba 23

La Pampa:
EDGAR MORISOLI
(Toay)

Montevideo:
M. TRAITENBERG
Rincón 542

Distribuidor en Montevideo:
BENITO MILLA
Francisco Vidiella 2375
(Apartado 11)

Literatura
Arte
Filosofía

LIBRERIA FLORENTINO

RIVADAVIA 5061
T. E.: 90-5108
Buenos Aires

GRAMSCI (1891-1937)

Vano es afirmar que los problemas de la cultura (su política inherente, su fluidez) hayan merecido excesiva dedicación. Iniciar su análisis dando a conocer la versión de algunas páginas de Gramsci parece, entonces, un acto imprescindible, máxime si va en ello la asunción, hasta sus más puros resultados, de lo que el gran humanista militante afirmó y sostuvo con su vida.

No fue plácida ninguna de sus jornadas. Ejemplo impar de hombre y pensador **situado,** luchó por transformar al intelectual, de consolador o formulista, en un lúcido revulsivo, un rebelde-en-coherencia, aliado de la única clase capaz de cambiar la vida y el mundo.

Su actividad estuvo encaminada al análisis de las interrelaciones y los conflictos entre estructuras y superestructuras sociales, entre el creador y el ideólogo, la realidad y su lenguaje.

Su obra, desarrollada bajo el terrorismo moral del fascismo, en dolorosa reclusión, sin elementos materiales, incide sugestivamente en problemas de nuestro país.

Hoy, en que pocos pueden arrojar la primera piedra o cerrar el puño sobre una verdad, Gramsci circula libremente entre cabezas descubiertas.

F. M.

ARTE Y CULTURA

por ANTONIO GRAMSCI

traducción: Franco Magni

Arte y lucha por una nueva civilidad. La relación artística muestra, especialmente en la filosofía de la praxis, la fatua ingenuidad de quienes creen poseer, plasmada en pocas fórmulas, la llave de todas las puertas —llaves mejor conocidas como "ganzúas".

Dos escritores pueden representar el mismo momento histórico-social, siendo uno artista y el otro no. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que ambos representan o expresan socialmente, o sea reasumiendo, de una u otra forma, las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico. Todo eso puede ser útil y necesario, y ciertamente lo es, pero en otro campo: en el de la crítica política, de la crítica de costumbres, en la lucha por destruir y superar ciertas corrientes de sentimientos y creencias, ciertas posturas respecto a la vida y el mundo; no es crítica o historia del arte y no puede ser presentado como tal, so pena de confusionismo, retroceso o estancamiento de los conceptos científicos, o sea, precisamente, la no obtención de los fines inherentes a la lucha cultural.

Un determinado momento histórico-social no es nunca homogéneo, sino rico en contradicciones. El otorga "personalidad", es un "instante" del desarrollo, por el hecho de que una cierta actividad fundamental de la vida predomina sobre otras, es una "punta de lanza" histórica: pero eso presupone una jerarquía, un contraste, una lucha. Debería representar el momento quien exprese esta actividad predominante, esta "punta de lanza" histórica; pero, ¿cómo juzgar a quien represente las otras actividades, los otros elementos? ¿No son, también ellos, "representativos"? ¿Y no es representativo del "momento" aun quien exprese elementos reaccionarios y anacrónicos? ¿O bien habrá que considerar representativo sólo al que exprese todas las fuerzas y elementos en contraste y lucha, o sea al que represente las contradicciones del complejo histórico-social?

Puede pensarse también que una crítica de la vida literaria, una lucha por crear una cultura nueva, sea nueva porque de esa cultura nacerá un arte nuevo, pero esto parece un sofisma. De todos modos, es partiendo de tales supuestos que pueden entenderse mejor la relación De Sanctis-Croce y las polémicas sobre la forma y el contenido. La crítica de De Sanctis es militante, no friamente estética, pertenece a un período de luchas culturales, de contrastes entre antagónicas concepciones de la vida. El análisis del contenido, la crítica de la estructura de las obras, de la coherencia lógica e histórico-actual del conjunto de sentimientos representados artísticamente, están ligados a esta lucha cultural; justamente, parece consistir en eso el profundo humanismo de De Sanctis. Reconforta sentir en él un apasionado fervor de partidario, dueño de sólidas convicciones morales y políticas que no trata de ocultar. Croce alcanza a distinguir estos diversos aspectos del crítico, orgánicamente fusionados en De Sanctis. Se dan en Croce los mismos motivos culturales que en De Sanctis, sólo que en el período de su expansión y triunfo; continúa la lucha, pero hacia un refinamiento de la cultura, de cierta cultura —, no por su derecho a vivir: pasión y fervor romántico se ajustan en la serenidad superior y la indulgencia plena de bonhomía. Pero hasta en Croce no es permanente esta posición: reemplaza una fase en que la serenidad y la indulgencia se resquebrajan y afloran la cólera y la acrimonia, a duras penas reprimidas; fase apologética, no aguerrida y ferviente, y por lo tanto no comparable con la de De Sanctis.

En suma, el tipo de crítica literaria propio de la filosofía de la praxis fué dado por De Sanctis, no por Croce ni ningún otro —mucho menos por Carducci: ella debe fusionar la lucha por una nueva cultura, por un nuevo humanismo, la crítica de costumbres, de los sentimientos y las concepciones del mundo, con la crítica estética a puramente artística en el fervor apasionado, aun bajo forma sarcástica.

Parece evidente que, para ser exactos, debe hablarse de lucha por una "nueva cultura", y no por un "arte nuevo" (en sentido inmediato). Tal vez tampoco pueda decirse que se lucha por un nuevo contenido del arte que no podría ser pensado abstractamente, separado de la forma. Luchar por un arte nuevo significaría hacerlo para crear nuevos artistas, lo que es absurdo, pues éstos no pueden crearse artificialmente. Debe hablarse de lucha por una nueva cultura, por una nueva vida moral, íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta convertirla en un nuevo modo de ver y sentir la realidad, y, por consiguiente, en un mundo connaturalizado con los "artistas posibles" y con las "obras de arte posibles".

La literatura no genera literatura, las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras sino como herencia de pasividad e inercia: ellas no son engendradas por partenogénesis, sino por la intervención del elemento "varonil", la historia, la actividad revolucionaria que crea al hombre nuevo, es decir, nuevas relaciones sociales.

Criterios de crítica literaria. El concepto de que el arte es arte y no propaganda política ¿puede ser, en sí mismo, un obstáculo para la formación de determinadas corrientes culturales que sean reflejo de su tiempo y contribuyan a reforzar ciertas corrientes políticas? Al contrario, parece que ese concepto sitúa el problema en términos más radicales y de crítica más concluyente y eficaz. Sentado el principio de que en la obra de arte sólo debe buscarse el aspecto artístico, no queda excluída la búsqueda de un complejo de sentimientos o una posición respecto a la vida, inmersos en la misma obra. Se excluye, sí, que una obra sea bella por su contenido político o moral, y no por su forma en la que el contenido abstracto se ha fundido. Hasta se analiza si una obra de arte ha fracasado al desviarse su autor por preocupaciones prácticoexteriores, es decir, postizas e insinceras. Este es el punto crucial de la polémica: Fulano "desea" expresar artificialmente un determinado contenido y no crea una obra de arte. El fracaso artístico de esta obra (ya que Fulano ha demostrado ser artista en otras obras realmente sentidas y vividas) prueba que el contenido es, en Fulano, materia obstinada y rebelde, que el entusiasmo de Fulano es ficticio y deseado exteriormente, y que Fulano no es, en este caso, artista, sino un sirviente que desea agradar a sus patrones. Hay, por lo tanto, dos series de hechos: una, de carácter estético, o de arte puro; otra de política cultural (o de política, sin más). El hecho de negar a una obra carácter artístico puede servir al crítico político para demostrar que Fulano, como artista, no pertenece a aquel determinado mundo político y, en vista de que su personalidad es fundamentalmente artística, aquel mundo es inoperante, inexistente: Fulano, entonces, es un comediante de la política. El crítico político lo denuncia, pues, no como artista sino como "oportunista político".

La presión del político para que el arte de su tiempo exprese un determinado mundo cultural es actividad política, no de crítica artística: si el mundo cultural por que se lucha es un hecho viviente y necesario, su expansión será irresistible y hallará a sus propios artistas. Pero si pese a la presión esta irresistibilidad no opera, es que se trataba de un mundo ficticio y postizo, elucubraciones de mediocres que se lamentan al ver que los hombres de mayor estatura no coinciden con ellos. El mismo modo de plantear la cuestión puede ser un indicio de la estabilidad de aquel mundo moral y cultural: y, en efecto, el llamado "caligrafismo" no es más que una defensa de pequeños artistas que, de manera oportunista, afirman ciertos principios, pero se sienten incapaces de expresarlos artísticamente en su actividad específica y entonces devanean, pues en ellos hasta el contenido es exclusivamente forma. El principio formal de la distinción de las categorías espirituales y de su unidad de circulación permite aprehender la realidad efectiva y criticar la arbitrariedad y la pseudovida de quien no acepta jugar con las cartas sobre la mesa o es, simplemente, un mediocre llevado por el azar a un puesto de comando.

En la relación de política y literatura ha de tenerse presente este criterio: el literato debe tener perspectivas necesariamente menos precisas y definidas que el político, debe ser menos "sectario", si así puede decirse, pero en forma "contradictoria". Para el político, toda imagen fijada a priori es reaccionaria: él considera todo el movimiento en su devenir. El artista, en cambio, debe tener imágenes fijadas y solidificadas en su forma definitiva. El político imagina al hombre tal como es y, al mismo tiempo, tal como debería ser para alcanzar un fin determinado; su labor consiste en hacer que los hombres se muevan y abandonen su ser actual para volverse capaces, colectivamente, de alcanzar el fin propuesto, es decir, de "adaptarse" al fin. El artista representa, necesariamente, lo que en un cierto momento hay de personal y no conformista. Por este motivo, desde su punto de vista, el político no estará nunca satisfecho del artista ni podrá llegar a serlo: siempre lo hallará retrasado respecto al tiempo, siempre anacrónico, siempre superado por el movimiento real.

El desarrollo de la renovación intelectual y moral no es simultáneo en todos los estratos sociales, al contrario: todavía hoy, huelga repetirlo, muchos son partidarios de Ptolomeo antes que de Copérnico. Hay muchos "conformismos", muchos combates por nuevos "conformismos", y diversas combinaciones entre aquello que es (variadamente dispuesto) y aquello por cuyo advenimiento se trabaja (y son muchos quienes trabajan en este sentido). Es grave error adoptar el punto de vista de una "sola" línea de movimiento progresivo para el cual cada nueva adquisición se acumula y convierte en la premisa de nuevas adquisiciones: no sólo son múltiples las líneas, sino que hasta en la "más progresista" se dan pasos atrás.

(Viene de la pág. 2)

elemento catalizador de su dinámica interna, de su necesidad entrañable de paralizar el movimiento ascendente de las masas norteamericanas, soliviantadas a raíz de la gran sacudida de la Segunda Guerra Mundial y por lo tanto fácilmente aptas para toda clase de sacudidas, aun las más imprevisibles, que en el caso del poder dominante norteamericano se concertaría en la muy previsible de la pérdida o menoscabo de su hegemonía."

Lo inusitado de la forma de actuar del maccartismo consiste en que no se indagan las opiniones políticas o ideológicas de los ciudadanos sospechosos por medio de la justicia ordinaria, dado que proceder así sería inconstitucional, sino que se lo hace por medio de comisiones especiales del Senado. Los miembros de dichas comisiones, para informarse sobre cuestiones sometidas a la jurisdicción del Poder Legislativo, citan a Washington a aquellos ciudadanos cuyas actividades procuran reprimir, pagándoles incluso los gastos del traslado. Formalmeste se trata de simples consultas, y la única característica que constituye coacción es la de establecer multas y arrestos para los que se niegan a comparecer. Y en el curso del interrogatorio se llega fatalmente a una pregunta que puede considerarse su clave: el investigado debe declarar si es o no es comunista. Si se niega a responder es condenado por "desacato a la corte". Si admite ser comunista, como teóricamente no puede ser penado por esa causa, es invitado con toda cordialidad a revelar los nombres de sus compañeros de filiación así como otros datos partidarios de carácter reservado; negarse a hacerlo, naturalmente, también implica desacato. De todas maneras, si el compareciente no es comunista o declara que no lo es, se procura condenarlo por haber incurrido en "actividades antinorteamericanas". Es muy interesante conocer respecto a este sistema procesal lo que escribe L. L. Mathias en **Autopsie des Etats Unis: "Debía** (el inculpado) **soportar todo eso porque alguien, cuyo nombre no le era jamás revelado, había afirmado que era comunista, que les tenía simpatía a los comunistas o que era sospechoso de comportarse de manera desagradable para la Comisión Senatorial. Bastaba que seis, o dieciséis años antes hubiese emitido una opinión, escrito una carta o hablado, así fuera apenas una vez, con una persona dudosa, para que se desencadenaran contra él las furias del Averno. Hasta se encontraban testigos capaces de recordar esos hechos con tal precisión que podían describir la corbata que llevaba el inculpado en aquella lejana fecha. En otros términos: se juzgaba sin leyes, ni instrucción, ni proceso. La Comisión Senatorial no estaba atada por ninguna disposición legislativa; era soberana en el sentido literal del vocablo."**

Pero merece destacarse que los procedimientos maccartistas no están dirigidos únicamente contra los adeptos del comunismo, sino que extienden su rigor a todos aquellos que, aun no siendo en manera alguna comunistas, ejercen el derecho de pensar libremente y rechazan la estrecha alineación que les impone **"the american way of live"**. El poeta británico Dylan Thomas tropezó con todas las dificultades imaginables cuando quiso visitar los Estados Unidos; sus inclinaciones socialistas, sumadas a la circunstancia de haber estado anteriormente en Checoslovaquia, fueron motivos suficientes para que se lo considerara indeseable en la patria de Jefferson. A Waldo Frank, cuya posición de anticomunista militante es bien conocida, no se le permitió viajar a China cuando ya había aceptado una invitación de la Universidad de Pekín para dar allí un ciclo de conferencias sobre literatura norteamericana. Arthur Miller prefiere el exilio en Inglaterra antes que comparecer ante el tribunal de Washington que lo ha citado para investigar su mentalidad; muy semejante al suyo es el caso de Charles Chaplin, aunque la situación de éste es acaso más grave por estar complicada con las disposiciones de la **Ley Mac Carran.** Y hace unos pocos meses que Emilio Fernández, el mejor director de cine mexicano, fue obligado a abandonar el avión que lo llevaba a Europa cuando el aparato hacía su escala habitual en Nueva York, siendo remitido inmediatamente de regreso a México... Las iniquidades de esta especie llegaron a ser tan alarmantes y frecuentes que Alberto Einstein, a pesar de no ser un revolucionario en lo que a política respecta, sentó su posición ante esta emergencia histórica con una frase definitiva: **"Ha llegado el momento de defender nuestra dignidad aun a costa de la cárcel."**

Pero además de la injusticia que supone como método inquisitorial encaminado a discriminar y poner vallas a las ideas, el maccartismo incurrió en excesos en el plano político que coadyuvaron a su descrédito. El proceso sustentado contra el sabio Robert Opphenheimer, que había sido presidente del Comité Consultivo General de la Energía Atómica y era considerado por sus pares como el más importante investigador en física teórica, dio lugar a un escándalo cuyos ecos no se apagaron todavía; otras indagaciones efectuadas a algunos altos miembros de las fuerzas armadas demostraron que el maccartismo era un fenómeno de histerización que se estaba exacerbando a sí mismo y escapando al control de sus amos, con lo que, en definitiva, estaba probando su propio absurdo. Pero el principal factor que determinó la decadencia de esta nueva **caza de brujas,** ejercitada como método sistemático de represión ideológica, fue la parte más sana de la opinión pública, que se indignó vivamente por la persecución desencadenada contra centenares de artistas, intelectuales y profesores universitarios, casi todos hombres honestos y sencillos como Silas Timberman, el emocionante personaje de Howard Fast. Por ello, sin que pueda decirse que ha sido totalmente abandonado, puesto que subsiste como fuerza inmanente en la esencia misma del sistema social y económico que le dio origen, el maccartismo se halla en los Estados Unidos en vías de desaparición. Los encargados de estructurar la auscultación y censura del pensamiento deberán en adelante inventar un método menos burdo.

Ahora y Aquí.

En la Argentina, país de periferia, se suelen recibir con varios años de atraso todos los productos de importación; tal como ocurre con las películas cinematográficas, las modas de vestir y los ritmos musicales, está ocurriendo con la introducción y adaptación del maccartismo. No suponemos, naturalmente, que con él comienza en nuestro país la persecución de las ideas; en esta materia, según hemos tratado de sugerir en los referencias que anteceden, es particularmente cierto que no hay nada nuevo bajo el sol. Pero si creemos que se inaugura ahora una nueva modalidad represiva, caracterizada por la sistematización y la legalidad que se le pretende imprimir. El primer precedente estrictamente maccartista fue sentado entre nosotros en 1957 por la **Junta de Defensa de la Democracia,** organismo utilizado por el Gobierno Provisional con propósitos experimentales, pero que en la práctica resultó decorativo e ineficaz. Ahora, como corolario del plan político improvisado por el actual gobierno, como su consecuencia ineludible, acaba de darse un paso decisivo en materia de represión ideológica. Un reciente decreto, promulgado a la sombra del **estado de sitio,** acaba de prohibir las actividades del Partido Comunista **"y las de los grupos, entidades o asociaciones directa o indirectamente vinculadas a dicho partido o que colaboren en su acción",** extendiéndose asimismo la prohibición **"a los diarios, periódicos, revistas y demás publicaciones que ostensible u ocultamente actúen como órganos de difusión de las actividades y propaganda comunista o que de cualquier manera las apoyen o estimulen".** No entraremos aquí a considerar lo que esta política gubernamental tiene de improcedente y errónea; tampoco consideraremos la inconstitucionalidad evidente del decreto, que es, lo repetimos, una consecuencia lógica de esa política y no un mero acontecimiento aislado. Pero sí queremos destacar el peligro que esta medida del Poder Ejecutivo supone para la libertad del pensamiento. La vaguedad con que tal decreto maneja los conceptos resulta peligrosísima puesto que sus alcances son prácticamente imprevisibles, librados como quedan al arbitrio discrecional de los funcionarios, improvisados en gendarmes de las ideas. Y ello sin contar con que la proscripción del comunismo, además de implicar una actitud intrínsecamente injusta y repugnante a los presupuestos teóricos de la democracia, es manejada siempre como un pretexto para cohercionar o sofocar todo el disconformismo que suscitan las aberraciones características de nuestro sistema social. De allí que la máscara del anticomunismo carezca de la verosimilitud imprescindible para convencer; los comunistas no son, después de todo, las únicas personas con dignidad y lucidez que sienten el imperativo de luchar por una concepción vital más noble y menos oprobiosa.

En el plano de las ideas es inicuo establecer cortapisas policiales, y además es inútil. Aunque parezca paradójico, la constante repetición cíclica de esos intentos represivos es una prueba de su inutilidad y de su inoperancia final, puesto que no han podido detener el movimiento ascendente de la historia. A pesar de los traidores y los indiferentes, de los desnaturalizados y los réprobos, en algún vértice lejano y luminoso de la voluntad de los hombres la aspiración a la verdad permanece incólume; el único equilibrio y el único camino sigue siendo la lucha. La lenta pero continua conquista de un mundo más bello y más humano no será detenida por un decreto cuya intención, encubierta o no, es la de retacear la libertad de prensa, instaurar la censura previa de las ideas e inhibir la expresión de las opiniones; ello no podrá inspirar a los hombres dignos, sin distinción de ideologías, más que desacato y desprecio. Tales medidas represivas no significan, por cierto, el fin de la cultura ni su paralización, ni un estancamiento decisivo en la marcha del hombre hacia la libertad; significan únicamente que los nuevos inquisidores tienen miedo y están precipitando su derrota.

EDITORIAL

LA REJA

Exitos del Momento:

EL SIRVIENTE	por **Robin Maugham**
HISTORIA DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA	por **Robert Spiller**
EL SENTIDO DE LA VIDA EN HERMAN HESSE	por **J. L. Ríos Patrón**
INTOCABLE	por **Mulk Raj Anand**
DESPUES DE LA NADA	por **Marcos Soboleosky**
EL SENTIDO DEL CINE	por **Sergio Eisenstein**
LA LUZ TRAS EL MURO GRIS	por **Eva Carmen**

Distribuidora A.D.E.R.

TUCUMAN 865 **T. E. 35-8946**

Buenos Aires

Revista

CENTRO **Nº 13**

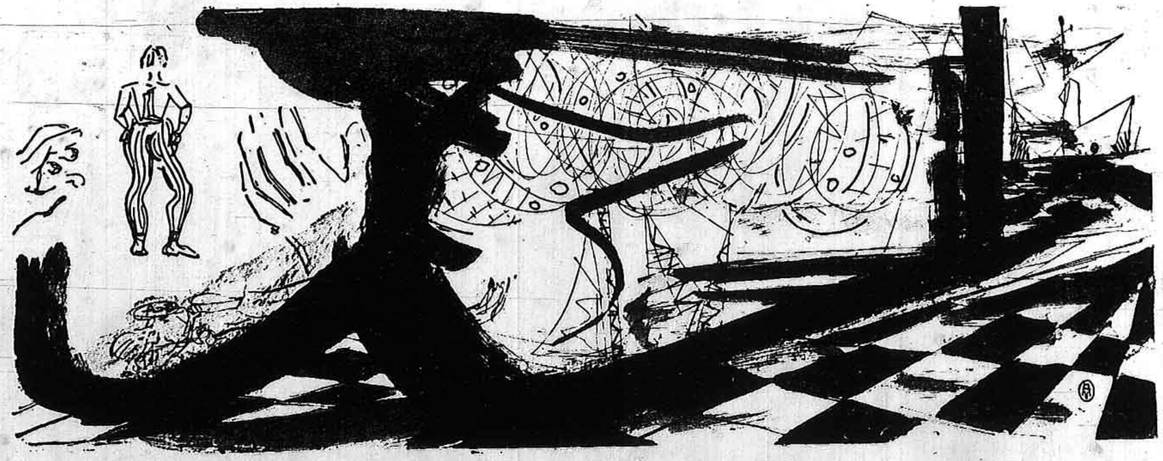
I. VIÑAS	Brujas en Argentina
O. MASOTTA	Roberto Arlt (II. La plancha de metal)
J. R. LAFFORGUE	Las avispas (poema)
M. ABADI	La cobardía (cuento)
J. P. SARTRE	La Trascendencia del Ego
D. LAGACHE	La fascinación de la conciencia por el yo
E. PUCCIARELLI	Sobre la palabra filosofía
J. J. SEBRELI	Crónica de la prisión, 1957
HALPERIN DONGHI	Para una imagen revisionista de la Revolución de Mayo

160 páginas
$ 20.—

CENTRO DE ESTUDIANTES DE FILOSOFIA Y LETRAS

VIAMONTE 430 (Subsuelo)

10.30 a 12.30
16.30 a 20.30



EL MAGO

cuento de PEDRO G. ORGAMBIDE

ilustración de A. Vainstein

—Sí, señor, se lo voy a contar todo. Todo, desde el comienzo. Lo conocí a Lucas hace seis meses, en el parque de diversiones. Yo iba allí con mi amiga, la Lola, que trabaja cerca de casa y es de mi mismo pueblo. Nos conocemos desde que éramos así, desde chiquitas. Como le decía, yo iba al parque de diversiones los domingos, los días de franco. Durante la semana trabajaba en una casa de Palermo, en la casa del doctor Guillotti, no sé si lo conoce. Me trataban bien, la señora decía que yo era como una hija para ella. Tenían dos hijos, dos muchachos que estudiaban en el colegio. Se portaban bien conmigo, aunque a veces me cargoseaban. Pero se estaba bien allí, sí señor, mejor que en mi casa. Claro, no eran mi gente, y a veces me sentía sola, en mi pieza, que estaba junto al lavadero y tenía un olor de chapa y lavandina. La pieza era demasiado chica —¿sabe?— y en ella una se sentía presa. Mire, son cosas que se me ocurren, pero yo creo que todo empezó mal, que yo no debí decirle a la Lola que me sentía presa en ese cuarto. Porque desde entonces empezamos a salir juntas, íbamos a los bailes y la Lola me presentaba a sus amigos y me enseñaba a divertirme. Créame, no me hago la santa, señor. Pero esos bailes terminaron por asquearme. No me gusta que me ande apretando cualquier hombre, que me diga cosas mientras baila, y que me eche encima su olor de tabaco y de cerveza porque sí. Pero una deja que las cosas sucedan, y de pronto está en una pieza con un hombre, y después, cuando todo termina, le parece que no ha pasado nada o, lo que es peor, que la han usado un rato y nada más. Yo siempre se lo decía a la Lola, pero ella me decía que yo tenía pájaros en la cabeza. Así pasó un año o dos. Pero una noche, que me sentía muy triste en el salón de baile, me metí en el parque de diversiones. No sé si usted lo conoce: el salón está a un costado, pegado al parque. Y cuando una sale de la pista se encuentra con los juegos. ¿Sabe? Yo siempre quería ir allí, pero la Lola me decía que no fuera chiquilina, que no fuera sonsa. Allí sólo había marineros y conscriptos sin un peso. Y a mí me daba vergüenza decirle que no me importaban los marineros y los conscriptos, que lo único que quería era subir a los autitos que chocan, a la Vuelta al Mundo que parece que la lleva a una hasta el cielo. Sabía que si se lo decía se iba a echar a reír, y a mí me daba un poco de miedo esa risa grande que tenía, que le nacía de una boca muy pintada y unos dientes muy blancos, y que le agitaba los pechos y la melena negra. Pero esa noche estaba triste, señor, y no me importaba nada. Así que me fui, sin despedirme de ella, y me metí en el parque y subí a los autitos que chocan y di dos vueltas en la Vuelta al Mundo. Y me compré una manzana asada y un cucurucho de maíz azucarado. Se lo cuento, y me parece sentir un gusto dulce en la boca. Yo estaba comiendo la manzana, cuando oí la voz de un hombre que decía: "¡Pasen a ver al mago! ¡Pasen a ver!" En la puerta había un retrato de un príncipe hindú, del mago. El hombre seguía gritando y yo miraba la foto del príncipe, una cara flaca, de ojos muy grandes y muy negros, una cara hermosa, señor. Entré. El mago adivinaba todo. Tenía una secretaria, una rubia que él llamaba Sabina y que usaba esos pantalones de fantasía que llevan los árabes del cine. Los hombres le miraban el trasero y le decían cosas. Pero ella ni los miraba. También ella parecía una princesa, señor. Aquella noche, en mi pieza, no me podía dormir. Pensaba que era Sabina, que estaba junto al mago, junto al príncipe hindú. El domingo siguiente volví a ver el espectáculo. Y el otro. No sé cuántas veces fui allí, cuántas veces imité a Sabina frente al espejo. Yo era más linda que ella. Está mal que lo diga, pero es así. Y más joven. Porque Sabina tenía unas arrugas, unas patas de gallo junto a los ojos. Seguro que tenía más de treinta años. Y yo apenas si cumplí los veinte. Una noche, cuando ya me retiraba, el hombre que estaba en la puerta y que anunciaba el espectáculo con una corneta, me llamó. "¿A mí?"—le pregunté. —"Sí, a usted. El mago quiere verla"—. No sé por qué, pero tuve ganas de escapar. En ese momento comprendí que había ido todas esas noches con la esperanza de ver al mago de cerca, de cambiar con él una palabra, y de pronto, cuando me llamaba, tenía ganas de huir. Sentía que el corazón se me apretaba en el pecho, como cuando una sube a la montaña rusa y cree que va a caer del cielo a la tierra. La carpa estaba vacía y yo caminaba detrás del hombre y veía las sillas de lona, un paquete de cigarrillos vacío, aplastado en el piso, la alfombra roja y sucia, quemada por los puchos. Entré en un cuarto chico como mi pieza. El príncipe estaba afeitándose. Se afeitaba dos veces por día. Antes y después del espectáculo. Por eso, creo, tenía esa cara de chico, esa cara triste y hermosa que yo había visto en la foto. "Sentate", dijo, y me señaló un banquito. No me sorprendió que me tuteara. Al contrario, me pareció algo natural, algo que tenía que ser así. El mago hablaba con una voz muy suave, no tenía olor a cerveza y a tabaco. Olía a agua de colonia, de la fina. Y lo supe en seguida, porque inmediatamente me tomó de los hombros, y se me acercó despacio, muy despacio, y yo me apretaba a esa boca y lo dejaba hacer y me sentía contenta, señor. Me acariciaba todavía cuando me dijo: "¿Por qué no te venís a trabajar conmigo? Pago bien. Y vos tenés un lindo cuerpo y no parecés sonsa. ¿Venite, querés? Vamos a viajar, vamos a andar por todas partes..." Y yo estaba tan aturdida, tan feliz y tan aturdida, señor, que casi lloraba de agradecimiento. "¿Y Sabina?" —pregunté. El dio una pitada a su cigarrillo (estaba fumando, el pecho desnudo, recostado en su camastro, junto a mí) y pareció pensar algo muy feo porque su cara, que era hermosa, señor, se le transformó de rabia. Pero después, sonrió, y sin dejar de mirarme, me dijo: "Ahora Sabina sos vos". Y fuí Sabina. Dejé la casa de Palermo, del doctor Gillotti, y comencé a trabajar con Lucas en el parque de diversiones. La primera vez que me puse los pantalones de fantasía me dio un poco de vergüenza, porque sabía que ahora los hombres iban a mirarme el trasero. Pero en verdad, también yo parecía una princesa. Está mal que lo diga, pero es así. La misma Lola que una vez vino a verme me lo dijo. "¿Sabés, ché? Lo único que te falta es trabajar en la televisión". Y no me lo dijo en broma, no, todos decían que parecía una princesa. Y todo se lo debía a Lucas. "Tenés que poner la mano así, saludar de este modo..." El me explicaba el trabajo con mucha paciencia. Y yo aprendía, de a poco, porque a decir verdad no soy muy inteligente y tenía miedo de equivocarme. Y Lucas me trataba bien. Más que eso. No sé cómo decirle. A veces, por ejemplo, me regalaba una flor. ¿A quién se le ocurre? Me trataba como si fuera su novia, aunque nos acostáramos juntos. Vivíamos en un hotel del Bajo, muy sucio, pero a mí no me importaba nada, era feliz, y no escuchaba a los borrachos que se insultaban del otro lado de la pared. Yo tenía a Lucas, y a una flor en el vaso. A veces por la noche, algún provinciano le daba el gusto a su guitarra, y yo me apretaba al pecho de Lucas y veía el tallo de la florcita en el agua, y creía estar otra vez en el campo y le pedía a Lucas que hiciéramos el amor. Dije que él tenía la cara de un chico. También su cuerpo era como de chico, tan joven, sin un solo pelo en el pecho o las piernas. Y no roncaba como los otros hombres, sino que parecía suspirar y a mí me gustaba verlo y le acariciaba la frente cuando estaba dormido. Que Dios me perdone por lo que voy a decir: pero yo pensaba que así debían ser los cuerpos de los santos. Nunca me levantó la mano ni me dijo una palabra más fuerte que otra. Pero hace tres meses, no, hace dos, dejó de buscarme por las noches, me dijo que era el trabajo, que estaba cansado, y yo le creí. A mí me bastaba con escucharlo, con ver lo que él veía. Pero ya hablaba poco conmigo y, con cualquier pretexto, se iba del hotel, y volvía a la mañana, cansado. De todos modos, seguimos trabajando. "¡Pasen a ver al mago! ¡Pasen a ver!", gritaba el hombre de la corneta. Y las luces de la carpa se apagaban y un reflector iluminaba la alfombra roja, quemada por los puchos. Entonces yo, Sabina, me paseaba entre las filas de hombres que me miraban y silbaban o decían cosas, y después se hacía un gran silencio porque empezaba la función, y el mago adivinaba todo. ¿Quiere creer? Yo sentía un poco de envidia por la gente que estaba en la platea. Ellos podían creer en todas las pruebas. Yo conocía sus trampas. "Sabina, piense Sabina..." Y yo cerraba los ojos y hacía como que pensaba y decía lo que tenía que decir. Hoy, al terminar la función, encontré a Lucas con una muchacha. Es más vieja que yo, más fea, se lo juro. "Yo no tengo la culpa de ser así —me dijo Lucas—. Vos sabés cómo son los artistas. Hoy con una, mañana con otra. Yo no te prometí nada, ¿no? Terminemos como amigos, Paula." Entonces eché a correr. Porque yo no quiero ser Paula, no quiero volver a la casa de Palermo, a lo del doctor Guillotti, ni quiero que me manoseen en el salón de baile. Corrí sin saber adónde iba, sin saber que venía hasta aquí, hasta el puerto. Dos o tres veces me volví y vi la rueda de la Vuelta al Mundo, iluminada con sus bombitas rojas. Y cuando terminó la calle y empezaron los matorrales, cuando vi las paredes de la dársena, los barcos, el agua sucia, me sentí muy sola, señor.

Nació el 7 de setiembre de 1908 en un pueblo del Piamonte —San Stefano Belbo— y falleció en Turín el 27 de agosto de 1950. En la Facultad de Letras de esa ciudad se graduó con un ensayo monográfico sobre Walt Whitman. Luego de ejercer la enseñanza en escuelas nocturnas, el 15 de mayo de 1935 el gobierno fascista lo envió a prisión, en Brancaleone Calabro. Regresó en marzo del siguiente año y casi de inmediato la casa editora Solaria publicó su primer libro de poemas, **Lavorare stanca,** donde no es riesgoso ni prolijo hallar los temas poéticos y narrativos de su obra posterior. Inició su actividad investigando la literatura norteamericana y la prosiguió con una sistemática tarea de traducción que contribuyó a delinear un clima generacional de por sí dinámico y unitario. Esa labor fue no sólo huída de una realidad que se prefería ignorar sino también búsqueda de un lenguaje o, mejor aún, su reconquista, pues —bien lo sabe Pavese— si Maupassant explica de una u otra manera a Cain y Fitzgerald, Kipling da un esquema para Hemingway. Traducir una página de Faulkner o una de Caldwell era entonces aconsejable gimnasia de escritor, didáctico proceso de adecuación a método y sustancia rigurosos, casi una accésis: "Traducir enseña cómo **no** se debe escribir". Pero además **era** el requerimiento de una tradición, de cuyo previo hallazgo dependía la posibilidad de vivirla en plenitud. Elio Vittorini prefirió la recreación de honda línea poemática, Vasco Protolini convirtióse en cronista asiduo y cordial, Guido Piovene no olvidó a Proust. Pavese optó por la senda más ardua y ambiciosa: quiso ser un clásico. **Paesi tuoi** (1941) fue la primera de sus novelas y brinda a primer agua los seños de un estilo y una manera de vivir. Al año publicó un relato, **La spiaggia**; en 1946 **Feria d'Agosto,** reunión de prosas diversas, y en 1947 otra novela, **Il compagno.** Ese mismo año aparecía **Dialoghi con Leucó,** producto de su constante inquietud de humanista que hallaba en la lectura de griegos y latinos una razón vital de su equilibrio.

Dos años después reunió dos relatos en **Prima che il gallo canti;** 1950 año en que apareciera **La luna e i falló,** le brindó el premio Strega por un volumen de tres novelas cortas: **La bella estate, Il diavolo sulle colline, Tra donne sole.** Luego de su muerte se conocieron **La letteratura americana e altri saggi** —fraternalmente recogidos y anotados por Italo Calvino—, **Il mestiere di vivere,** periódico análisis de una experiencia tajante, desgarrada, **Notte di festa,** grupo de diez relatos, y una breve colección de poemas hallados entre los papeles. La integraban dos grupos: **La terra e la morte,** nueve poemas escritos en Roma entre el 27 de octubre y el 3 de diciembre de 1945, originariamente publicados en 1947 por la revista "Le Tre Venezie", y **Verrá la morte a avrá i tuoi occhi** —que da título al libro—, diez poemas escritos en Turín —dos de ellos en inglés— entre el 11 de marzo y el 10 de abril de 1950; a esta última serie se agregaba **La casa,** de setiembre de 1940, que la segunda edición de **Lavorare stanca** no incluyó pese a estar concebido dentro de su estilo.

Luego de **Lavorare stanca** Pavese estableció las posibles claves de un poemario que, a diferencia de aquél, no pudiera ser reducido a narración naturalista y donde una situación, un personaje no pudiesen darse únicamente en el poema-relato.

Esperaba lograr una cohesión de hechos u objetos en una nueva homogeneidad discursiva, la imagen antes que la alegoría; no anhelaba sino el paso, por simplificación, del relato de un hecho al hecho en

Vivía obsesionado por describir —directamente o no— una realidad simbólica en que los hechos fueran tales por decisión de la inteligencia, y abrió el camino de una poesía esencial de captación del "instante" —de su brevedad sensorial, de su desnudez— dentro de un discurso que facilitara su vehiculización. Una poesía, en suma, cercana al juicio antes que a la autobiografía.(1)

Es así que, nacidas de lo real, cada una de sus palabras obedecía a una necesidad inmediata: reducir lo único e inefable "a la medida humana normal".(2)

Hostigado por tales urgencias se convirtió en un poseso extrañamente lúcido, emotivo, buscador de un hombre entre los hombres, de alguna certidumbre que nadie —poeta o campesino— pudiera desmentir. Poesía y pensamiento jugaban en sus manos los dos puntos extremos de un arco: la soledad y la comunicación, plenas e indiscutibles como un hueso o una naranja.

Con su sensibilidad y su inteligencia en perpetuo estado de tensión, luchando cotidiana y heroicamente por sostener un **contacto a nivel,** una síntesis integradora que a veces escapaba a su control, no extraña que finalmente su cabeza estallara en una maduración de humildad y belleza, un "tímido homicidio", una "protesta de vida" que es innoble discutir. . .

(1) Crf. **Lavorare stanca,** Ed. Einaudi, 1958, página 167.

(2) "Poesía y libertad", **Sur,** Nº 225, pág. 139.

Si el poeta busca de veras claridad y espera exorcizar sus mitos al transformarlos en figuras, no hay duda que sólo podrá afirmar que lo ha obtenido cuando tal claridad sea claridad para todos, un bien común en el que pueda reconocerse la cultura general de su tiempo.

C. P.

Poemas de CESARE PAVESE

nota y traducción de FRANCO MOGNI

Hay una sangre, un hálito.
Estás hecha de carne
de cabellos de miradas
también tú. Tierra y plantas,
cielo de marzo, luz,
vibran y te asemejan –
tu risa y tu paso
como aguas que conturban –
tu arruga entre los ojos
como nubes reunidas –
tu tierno cuerpo
un pedazo de tierra en el sol.

Tienes una sangre, un hálito.
Vives sobre esta tierra.
Conoces los sabores
las estaciones, los florecimientos,
has jugado en el sol,
has hablado con nosotros.
Agua clara, vástago
primaveral, tierra,
germinante silencio,
tú has jugado niña
bajo un cielo diverso,
tienes el silencio en los ojos,
una nube, que brota
del fondo como un manantial.
Ahora ríes y te sobresaltas
sobre este silencio.

Dulce fruto que vives
bajo el cielo claro,
que respiras y vives
nuestra estación.
en tu silencio cerrado
está tu fuerza. Como
hierba viva en el aire
estremeces y ríes,
pero tú, tú eres tierra.
Eres raíz feroz.
Eres la tierra que espera.

21 de marzo de 1950.

You, wind of March

Eres la vida y la muerte.
Has venido de marzo
sobre la tierra desnuda –
tu temblor persiste.

Sangre de primavera
–anémona o nube–
tu paso ligero
ha violado la tierra.
Recomienza el dolor.

Tu paso ligero
ha reabierto el dolor.
Era fría la tierra
bajo el pobre cielo,
inmóvil y encerrada
en un torpe sueño,
como quien ya no sufre.

También el hielo era dulce
dentro del corazón profudo.
Entre la vida y la muerte
la esperanza callaba.
Ahora tiene una voz y una sangre
toda cosa que vive.
Ahora la tierra y el cielo
son un fuerte escalofrío,
la esperana los tuerce,
los transforma la mañana,
los sumerge tu paso,
tu aliento de aurora.
Sangre de primavera,
toda la tierra tiembla
con un antiguo temblor.

Has reabierto el dolor.
Eres la vida y la muerte.
Sobre la tierra desnuda
has pasado ligera
como golondrina o nube,
y el torrente del corazón
se ha vuelto a despertar e irrumpe
y se mira en el cielo
y refleja las cosas –
y las cosas, en el cielo y en el corazón
sufren y se retuercen
a la espera de ti.
Es la mañana, es la aurora,
sangre de primavera,
tú has violado la tierra.

La esperanza se tuerce,
y te espera, te llama.
Eres la vida y la muerte.
Tu paso es ligero.

25 de marzo de 1950.

UN GRAN ESFUERZO EDITORIAL

Consecuente con su labor de difusión del libro argentino, la Editorial Stilcograf continuará en 1959 con la publicación de obras que reflejen el quehacer artístico y literario de nuestro país. En un gran esfuerzo editorial publicará próximamente su primera colección de plástica argentina, bajo la dirección de Carlos Torrallardona y Pedro G. Orgambide, y la colaboración de los principales artistas y críticos de arte de nuestro ambiente. La colección se iniciará con

CARPETAS DE GRABADOS

litografía de Torrallardona

con litografías y xilografías de los artistas

Luis Seoane
Carlos Torrallardona
Américo Balán
Esteban Fekete

Las carpetas, de 42 cm x 52 cm —prologadas por críticos de arte, en ediciones bien cuidadas y lujosamente impresas—, llevarán 9 reproducciones en negro y 1 en color.

Acaban de aparecer:

El buque de la calle de la amargura, por Mario Jorge De Lellis
Réquiem para mi corazón, por María Mombrú
Poemas con bastón, por Arnoldo Liberman
La vivienda popular, por Fermín Bereterbide
Salmo Bagual, por Edgar Morisoli

En preparación:

Constelación, por Luis Franco

FONDO EDITORIAL

Ensayo:

Biografía Patria, por Luis Franco
Horacio Quiroga, el hombre y su obra, por Pedro G. Orgambide
Breviario del Odio, por León Poliakov.

Novela:

Una Historia Sentimental, por Osvaldo Seiguerman
De por aquí nomás, por Humberto Costantini
El Encuentro, por Pedro G. Orgambide
Gente Sencilla, por Roberto Hosne
Barro Limpio, por Carlos Mastrángelo

Poesía:

Crónicas del Yo Romántico, por Horacio Clemente
Biografía de la Sangre, por Noel Altamirano
Bandera de Amor, por Emilio Rubio
Las Rutas Transitadas, por Gustavo Soler

Adquiera sus libros en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

Gral. MANUEL A. RODRIGUEZ 2548 / BUENOS AIRES

EDAD SIN TREGUA
por SUSANA THENON
(Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina)

Con este libro de tono esencialmente lírico e intimista, la autora inicia su deambular por los arduos caminos de la poesía. Y en versos de respiración rápida, breves, concisos, de un ritmo ágil y a veces sincopado, ha logrado testimoniar plenamente el vigor y la autenticidad que signan su vocación creadora.

Es reconfortante observar que éste se encuentra exento de los lastres con que tantos libros de su género nos abruman; el efectismo gratuito, la manía reiterativa y la retórica preciosista no tienen lugar en sus páginas. **Edad sin tregua** impresiona por la limpidez de su escenario, por la llaneza de su concepción; pone una especie de primigénita pureza en la medida en que su impulso propende a concresiones esenciales. Trascienden de él una sed imperiosa de esencias y un esfuerzo de integración y de realización vitales que signan todo su trasfondo, como si de alguna manera la autora necesitase refrescar su canto y cimentar su urgencia de emociones en la frecuentación de los más agridulces **"alimentos terrestres"**. Ya desde los versos primeros nos anticipa esa necesidad de transformación y redescubrimiento que, en cierto modo, pueden sintetizar el sentido de su periplo poético:

Como quien dice: anhelo
vivo, amo,
inventemos palabras,
nuevas luces y juegos,
nuevas noches
que se plieguen
a las nuevas palabras.
Hagamos
otros dioses
menos grandes,
menos lejanos,
más breves y primarios.
Otros sexos
hagamos
y otros imperiosos
necesidades nuestras,
otros sueños
sin dolor y sin muerte.
Como quien dice:
duermo, río,
inventemos
la vida
nuevamente.

Y a partir de esa proposición inicial va develando consecuentemente las vivencias que pueblan su rico universo lírico:

Déjame nadar por tus venas,
por tus ríos de sangre
y de saliva,
por tus manantiales de sombra,
por tus lentos respiros,
por tus ojos serenos,
por tus palabras tristes,
por tu sonrisa inquieta,
por tu marcha sobre el asfalto
túrbio de las ciudades:
déjame serte.

Algunas veces su voz recala en zonas de acogedora serenidad, donde su vibración tonal relaja su tensión, se aquieta un poco y se hace cristalina:

No sé decir más que
buen día,
o el sol está más triste
que mañana,
o tan sólo
te amo.
No sé más que
disolverme en el humo
de la madrugada,
izarme cada noche,
rumbear hacia todo
con las manos abiertas,
desplegadas.
Conozco únicamente
lo primero,
lo que viene después de oscuro;
ignoro en qué terminaremos.
Sólo respiro
el ardor de cercanos árboles,
de puertos que multiplican rostros
y tardes.
Y entonces comprendo si murmuras
me duele,
o quitame estas cadenas,
o tan sólo
vivamos.

Pero otras veces, **"con la pregunta en viaje hacia el asombro"**, la sensibilidad inquieta de la poetisa se interroga por su tristeza y su angustia, y entonces nos habla de

angostos días verticales
clavados en la garganta
como la muerte repentina
del ciervo.

Entonces nos alcanza el mensaje de su confesión desbordada:

Mis manos se marchitan
abrazando la nada
como esas hojas turbias
que se aferran al árbol.
La burla sopla su clarinete
y mi niebla se desenrosca,
me pide libertad,
se marcha
y estrangula las horas.

Susana Thénon irrumpe con decisión y a veces con precipitada violencia en los motivos de su poesía. Pero esa actitud, que corrobora virtudes tan plausibles como la esconcentrada y la audacia, posibilita al mismo tiempo la connotación de algunas deficiencias. Por momentos se advierte una tendencia prosaísta que, al no hallarse equilibrada por la fuerza gravitante de los conceptos, entorpece la eficacia de su lenguaje poético y lo torna un tanto discursivo. Ello es particularmente perceptible en el poema titulado "Juego", como así también en algunos de los "Aledaños", que constituyen catorce composiciones breves y poco felices con las que se cierra este libro, en el que predominan ampliamente las bellezas y los aciertos.

Francisco Herrera

LIBROS RECIBIDOS

PEQUEÑO DICCIONARIO DE LA DESOBEDIENCIA, por Luis Franco (Américalee)
LA SANGRE DE LA LIBERTAD, por Albert Camus (Américalee)
BERTOLT BRECHT, por Volker Klotz (La Mandrágora)
EDAD SIN TREGUA, por Susana Thenon (C.I.D.A.L.)
TRANSITO CIEGO, por Nélida Salvador (C.I.D.A.L.)
LA PARADOJA ANDANTE Y OTROS ENSAYOS, por Gilbert Chesterton (Troquel)
MIS CREENCIAS, por André Maurois (Troquel)
ARTHUR RIMBAUD, por Daniel Raps (Troquel)
EL PRIMER MINISTRO, por Félicien Marceau (Troquel)
ROSTROS OLVIDADOS, por Francois Mauriac (Troquel)
CUENTOS DEL GATO INDISCRETO, por Marcel Aymé (Troquel)
EL TERCER OJO, por Lobsang Rampa (Troquel)
LA TORTURA, por Henri Alleg (Del Pórtico)
AHORA Y ALLI, por Aristóbulo Echegaray (I.C.A.B.)
CARTAS PARA LA ALEGRIA, por Arnaldo Calveyra (C.I.D.A.L.)
VACACIONES, por Bernardo Verbitzky (Instituto Amigos del Libro Argentino)
EL TANGO EN SUS ETAPAS DE MUSICA PROHIBIDA, por José Sebastián Tallón (Instituto Amigos del Libro Argentino)
PARA SOSTENER UNA ESPERANZA, por Juan Carlos Gorbea (Nadir)
YANAKUNA, por Jesús Lara (A.D.E.R.)
LOS MANDARINES, por Simone de Beauvoir (Sudamericana)
FIN DE FIESTA, por Beatriz Guido (Losada)
LA ILUMINADA, por Cecilio Benítez de Castro (Losada)
LA OTRA MEJILLA, por Mundin Schaffter (Losada)
AL PIE DE LA CIUDAD, por Manuel Mejía Vallejo (Losada)
LOS DUEÑOS DE LA TIERRA, por David Viñas (Losada)
LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS, por Norman Mailer (Goyanarte)
DEL BARRIO A LA LUNA, por Aníbal de Antón (Ed. del Autor)
LA PENETRACION DE LOS TRUSTS YANQUIS EN LA ARGENTINA, por Jaime Fuchs (Cartago)
CARTAS A MI SANGRE, por Mario Morales (Equis)
PLEGARIA GRAVE, por Luisa Pasamanik (Alpe)
LAS LEYES DE LA NOCHE, por Héctor Murena (Sur)
OBRAS ESCOGIDAS, por Vladimiro Maiacovski (Platina)
DUALIDAD DE ABRIL, por Gabriel Letier (Arte Litoral)
LA MUJER DEL ABANICO, por Yukio Mishima (La Mandrágora)

REVISTAS RECIBIDAS

POR, Nº 2 (Buenos Aires)
ARGENTINA-URSS, Nº 32 (Buenos Aires)
COORDENADA, Nº 1 (Porto, Portugal)
¿POR QUE?, Nos. 15 y 16 (Santos Lugares, Pcia. de Bs. As.)
NEGRO SOBRE BLANCO, Nº 8 (Bs. As.)
LANZAS Y LETRAS, Nos. 7, 8, 9, 10 y 11 (Guatemala)
ARTE LITORAL, Nº 4 (Rosario)
AMISTAD, Nos. 1, 2 y 3 (Buenos Aires)

FICCION

LA REVISTA-LIBRO DE AMERICA

dirige: JUAN GOYANARTE

PARAGUAY 479

T. E. 31-3694

Buenos Aires

demolición de salas teatrales:

PURGA DE UNA CULPA

por JUAN CARLOS GENE

El proceso que, año tras año, va dejando a Buenos Aires sin salas teatrales, se inició, como es sabido, con la aparición del cinematógrafo y su prodigioso perfeccionamiento posterior: el cine parlante. El negocio de la exhibición de películas cinematográficas se transformó, en poco tiempo, en una inversión mucho más segura que el teatro, más rendidora, menos complicada. Los capitales comenzaron a desplazarse entonces hacia el cine. Bastaron veinte años para que Buenos Aires perdiese una gran cantidad de teatros que se convirtieron en cinematógrafos.

Pero faltaba aún el golpe definitivo, el que produciría el crác final y precipitaría en un derrumbe total a la institución teatral porteña. Cuando, hace más o menos una década, la sanción de la ley de propiedad horizontal sacudió al mundo de los negocios inmobiliarios, se produjo la grieta maestra en el edificio del teatro argentino, grieta doblemente peligrosa cuando hiere una institución que, como la de nuestra escena, se levanta sin cimientos precisos, en el vacío.

La citada ley consagró como objetos anacrónicos, como rémoras del progreso, a los pocos teatros aún engarzados, como joyas antiguas, en la zona clave del negocio de la construcción: el centro de la ciudad. En cada uno de los grandes solares ocupados por los teatros, podían apilarse viviendas para miles de personas, que a cambio de esas viviendas, apilarían, a su vez, millones de pesos sobre las mesas de los escribanos actuantes. A manera de ilustración, y tomando el hecho entre los muchos similares que hemos presenciado últimamente, digamos, por ejemplo, que en el solar de Corrientes y Paraná, donde hasta hace muy poco se levantaba uno de los escenarios más hermosos de Buenos Aires, está hoy creciendo, como un vegetal monstruoso, el rascacielos más alto de la capital, que como homenaje (al parecer) al teatro cuya muerte le permitió elevarse, conserva su mismo nombre: "Politeama". Otro dato para nuestra angustia: el actual teatro "Odeón" forma parte de un cuerpo de edificación que abarca casi un cuarto de manzana en la esquina más cara de la ciudad, Corrientes y Esmeralda; un viejo hotel de cuatro pisos, una confitería, un cabaret y otra pequeña sala teatral bajo el nivel de la calle, completan la propiedad. ¿Cuánto tiempo pasará hasta que la esquina se adorne con el anuncio de demolición y ulterior destino del inmueble como base de otro rascacielos fabuloso?...

Cinematógrafo y propiedad horizontal han desplazado al teatro como un negocio imposible a esta altura de los tiempos. Notemos ahora que nos estamos moviendo en un terreno estrictamente mercantil, signado por la palabra "negocio". Y ello es así porque éste es el signo predominante en el teatro porteño que estamos viendo agonizar. Como inversión de dinero, pues, el teatro carece ya de sentido en Argentina, es algo del pasado, de un pasado más simple, sin guerras totales, sin masa popular presente y pensante en la vida pública. Lo que se derrumba, entonces, no es el teatro en sí, como forma de expresión de una sociedad, sino el negocio del teatro, la inversión de dinero en espectáculos que producen ganancia y multiplican capital. Lo que termina no es un arte, sino una época ("prehistórica", tal vez) del arte dramático argentino: la época de la empresa. Y, por paradójico que parezca, los hombres de teatro argentinos deben ver este trágico crac como una purga necesaria (y saludable, por lo tanto), como un paso adelante en la solución de las contradicciones de la cultura nacional. La piqueta, en definitivo, hace justicia, barre con una mentira más: el esplendor de nuestro teatro, que nunca existió sino en las cajas de las empresas y en los recuerdos, un poco deformados por la nostalgia, de nuestros padres y abuelos.

Compartimos, claro está, la angustia de las voces que tratan de superar el rumor de las demoliciones, señalando la realidad social que ellas comportan: desocupación de actores y técnicos, falta de oportunidad para los dramaturgos, etc. Pero no creemos, honestamente, que el proceso que vivimos ponga en peligro la cultura nacional. Por el contrario, cavando más hondo, veremos que la cultura argentina, como organismo vivo, sólo puede salir beneficiada de esta dolorosa amputación. El problema social que se plantea, la falta de fuentes de trabajo, de medios de vida para los profesionales del teatro, es grave y debe ser solucionado. La T.V., la radio y la industria cinematográfica podrán absorber el trabajo desocupado por el teatro y el Estado deberá intervenir en salvaguarda de los grupos afectados, pero no debe obstruirse por ello un proceso que, socialmente, es positivo. Porque el problema social no se detiene en las fuentes de trabajo y en el índice de los salarios. Va mucho más allá, hasta lo hondo del organismo colectivo, donde se elabora la sustancia espiritual misma del pueblo. En este sentido, es también un problema social, y mucho más grave, el del monopolio de los medios de difusión y de cultura en manos de negociantes que sólo se rigen por la necesidad de ganancias. Y en lo que al teatro se refiere, el derrumbe de las empresas comerciales de entretenimiento, cuyo índice es la desaparición de las salas, es un hecho socialmente positivo, porque indica que dichas empresas han perdido el dominio de la situación, que son ya incapaces de sostener las salas y que, por lo tanto, dejarán a breve plazo de pesar negativamente sobre la escena argentina.

Por eso afirmamos que se hará una equivocada política social deteniendo pura y simplemente las demoliciones. Si el legislador se queda allí, puede así perennizar un mal más grave que aquel que se busca evitar, pues si la interdicción de la ley protege a los teatros, también debe expresarse claramente **para quién** se protegen, quién va a beneficiarse con su explotación. Una ley que se limite a prohibir las demoliciones, absuelve de culpa y cargo al principal responsable de nuestra mediocridad actual, al empresario, para castigar a quien ha hecho mucho menos que aquél por el mal teatro argentino: el propietario de sala que, generalmente, la arrienda a una empresa, que a su vez la negocia con el empresario de compañía, quien se beneficia explotando el trabajo (y hasta el honor profesional) de actores, directores, técnicos y autores. Es un mecanismo de intereses de empresas, que ha hecho de nuestro teatro lo que es. Toda nuestra mediocridad, nuestra frustración, nuestro pretencioso estilo sin estilo, se han elaborado, en gran medida, por obra y gracia de la empresa. Porque el teatro argentino llamado profesional y, más certeramente, comercial, es y ha sido siempre **empresa.**

Hablábamos más arriba de la mentira del teatro argentino, con lo cual queremos expresar que él no ha sido nunca una creación cultural verdadera, surgida a impulso de la real vida colectiva, elaborada por la sociedad en el doloroso parto con que eclosiona todo teatro sano y vigoroso. Importamos el teatro en el siglo XVIII por iniciativa de modestos aventureros de aldea que creyeron poder explotar la nostalgia de los europeos desterrados en la chata Buenos Aires de entonces. De manera que cuando Don Juan José de Vértiz y Salcedo, el virrey del progreso, apoyó la creación de una casa de comedias en esta ciudad **"que carece de otras diversiones"**, creyó de buena fe en el nuevo instrumento de educación popular, pero no pudo evitar que el arma de doble filo hiriera del lado de su dueño, pues la casa de comedias quedó en manos de las empresas... Hasta 1853, las empresas mueven el teatro, aprovechando la necesidad de expansión del pueblo para brutalizarlo más y más (pueden analizarse los repertorios); frente a ellas, la minoría culta, europeizante, unitaria y progresista, fomenta el teatro por su necesidad de comulgar en la cultura de Europa, divorciada del pueblo que la rodea.

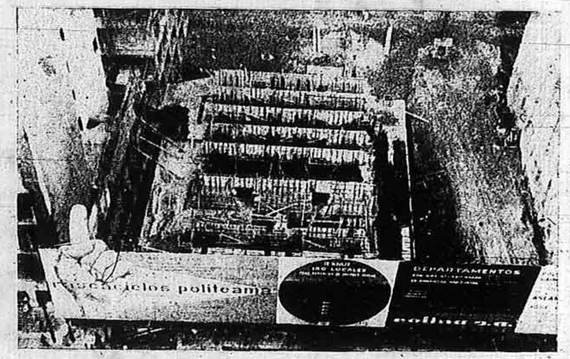
Cuando en 1853 Buenos Aires comienza su carrera de progreso material, basada en la fiebre de los negocios y la especulación (éramos el paraíso de las sociedades anónimas), las empresas teatrales se reproducen, pues forman parte del proceso comercial ascendente. La ciudad especula, se hermosea, para olvidar el desierto en que está implantada, y reclama diversiones que la aturdan. Las empresas (europeas todas) hacen teatro español para españoles, francés para franceses, italiano para italianos... No existen compañías criollas. Al terminar el siglo, la demanda de entretenimientos había llenado a Buenos Aires de salas teatrales, pues seguíamos siendo una ciudad sin diversiones, como cien años antes lo señalara el virrey de las luminarias.

El ciclo de la construcción de teatros, como buena inversión de dinero, abarca, en su período crítico, un número de años casi igual al de su demolición. La curva descendente se inicia con la aparición del cine, se acentúa con el cine sonoro y culmina con la ley de propiedad horizontal, siguiendo así las evoluciones del mercado de entretenimientos, regido por la oferta y la demanda. Como se ve, casi no hubo estabilidad en la institución teatral argentina. Apenas un breve período de cierto equilibrio al que se ha dado en llamar "época de oro" del teatro nacional. La "época de oro" no fue tal. Pudo sí haberlo sido, pero quedará en la historia de la cultura argentina como una de nuestras grandes frustraciones.

Con el simpático aunque un tanto pretencioso eufemismo de "época de oro", designamos a las primeras décadas de este siglo, durante las cuales se dieron espontáneamente una serie de elementos que hubieran podido, tal vez, configurar un teatro argentino de gran vitalidad: una generación de actores notables, dotados de gran capacidad de creación dramática, pero no de la cultura necesaria para encauzarla y hacerla fructificar en realizaciones sólidas; un grupo de dramaturgos de talento; un público aún

(Continúa en la pág. 16)

el negocio teatral cede ante el negocio inmobiliario



UN CINE JOVEN

por BOLESLAW MICHALEK

1. LLUVIA DE PREMIOS

Se dice que al margen de su abundancia de frutos Polonia esperaba aún, en el curso del año pasado, la lluvia de los premios cinematográficos. Esta se ha producido. Un cúmulo de distinciones y menciones honoríficas se han, en efecto, abatido sobre nuestro país, en cada festival internacional y en cada encuentro de cineastas. Este fenómeno ha suscitado sorpresa en nuestro pueblo. Por primera vez se han rodado films de madurez artística e intelectual que han colocado el cine a la altura de las artes plásticas, de la literatura y de la música. Se ha dado al mismo tiempo testimonio de un fenómeno no menos importante: el reencuentro del cine polaco con su pueblo. ¿Cómo sucedió esto? ¿Cuáles fueron los motivos?

La producción cinematográfica polaca se ha desarrollado mucho en el curso de los últimos años. En lugar de 4, 5, ó 6 films por año, se han rodado veinte. Y esto en gran medida es fruto de los cambios de organización sobrevenidos. La producción del film se ha dado por primera vez a conjuntos de actores, directores y escenógrafos, y esta unión de fuerzas ha posibilitado que la filmación de una película, en el sentido más amplio de esta expresión, se haya encontrado en manos de sus propios creadores, y liberada de las presiones administrativas y económicas. Este ha sido uno de los factores más importantes de nuestros éxitos. Libertad artística y unión de fuerzas.

2. ¿SE PUEDE HABLAR DE UNA ESCUELA POLACA?

Se ha empezado a hablar de una escuela polaca de cinematografía. Esta expresión ha sido recogida en Polonia con escepticismo y reserva. En todo caso una cosa es cierta: en el curso de los 3 ó 4 años transcurridos se ha rodado un cierto número de films, que son, indudablemente, distintos a los que se hacen en otros países y a lo que se ha hecho hasta ahora en el nuestro. En sentido restringido no constituyen una escuela, dado que no representan ningún sistema estético consecuente. Pero tienen en sí muchas cosas comunes. Andrzej Wajda, Andrzej Munk, W. Has, S. Lenartowicz y otros representan a la misma generación y son viejos alumnos de la escuela cinematográfica superior de Lodz, a la que han abandonado en estos últimos años. Es a ellos, llamados "la joven generación", que se debe el extraordinario desarrollo alcanzado por nuestra cinematografía. "La vieja generación" ha ejercido, sin dudas, gran influencia. Sobre todo Alexander Ford y Antoine Bohdziewicz, este último el principal pedagogo de los jóvenes cineastas. El resto ha perdido en algo su aliento original.

Independientemente del tema tratado, casi todas las películas de los jóvenes rodados en el curso de los años 1955-59 acusan una actitud vital: tocar los puntos neurálgicos de la conciencia social. Los temas de la ocupación y de las luchas de liberación nacional han sido tratados hondamente y han suscitado una resonancia social enorme e inesperada. Es allí precisamente donde es necesario buscar las causas por las que el cine polaco ha reconquistado a su público. Se trata de un cine socialmente comprometido.

Pero, ¿es éste un cine de caracteres estilísticos uniformes? Indudablemente no. El rasgo fundamental del joven cine polaco es su diversidad de estilos. Diferencias extremas de los medios de expresión y la búsqueda de la individualidad, más en el aspecto formal de la obra que en su contenido, reafirman el concepto antes vertido. Si no se simplificaran las cosas, se podrían distinguir dos corrientes cinematográficas: una, realista, racionalista, intelectual; la otra, vertida sobre todo en el esteticismo y, en cierta medida, poética.

La corriente realista ha nacido, verdaderamente, en los documentales que los jóvenes cineastas rodaron hacia el fin del año 55 y comienzos del 56 en Varsovia. Una decena de reportajes sobre dolorosos problemas sociales. Estas películas estuvieron lejos de toda elocuencia y de toda búsqueda de carácter estético. Su lenguaje era parco y racional. Se limitaba a mostrar lo que se observaba, con imágenes de absoluta autenticidad.

Los films de A. Munk, uno de los directores polacos más eminentes, son los más íntimamente ligados a esta corriente cinematográfica. Habiéndose formado en los estudios del cine documental, Munk es por excelencia un realista. Su film "Un hombre sobre la vía", con argumento de Jerzy S. Stawinski, constituye un interesante ensayo sobre la búsqueda de la verdad por el hombre. Tal como en "Rashoman" o en el "Ciudadano Kane" de Orson Welles, se confrontan varias versiones sobre un accidente de, en este caso, un viejo maquinista. Una puesta en escena sobria, disciplinada y semidocumental, hace de este film una de las obras más maduras del joven cine polaco. El film siguiente de Munk, "Heroica", constituyó, al igual que el anterior, un ensayo realista y libre de prejuicios y de dogmas. Pero esta vez Munk se enfrentó cara a cara con nuestro reciente pasado. El film cuenta de dos relatos: el primero, irónico, narra un episodio de la insurrección de Varsovia en 1944; el segundo es un cierto género de ensayo en torno al tema del mito del héroe. Los dos forman una película racionalista, llena de inteligencia y espíritu perspicaz. A esta corriente parece ligado Stanislaw Rózewicz con su lúcida y documental reconstrucción de la defensa del corredor polaco a Gdansk en 1939; film titulado "Ciudad libre". Este es igualmente el caso del debutante K. Kutz, que acaba de filmar "La cruz de guerra", film sobre la vida de los soldados tratado con realismo, excelente espíritu de observación, y atmósfera cálida y simpática hacia los héroes.

La segunda corriente, como la hemos dicho, es la esteticista. El arte de Lenartowicz y sobre todo su film "Crepúsculo de invierno", son ejemplos clásicos de la tendencia nombrada. Lenartowicz ha creado un cine que constituye un cierto género de antología de ideas concernientes a la puesta en escena y a la plástica de los decorados. Ideas divergentes y extraordinariamente expresivas y que encuentran siempre su correlato en el argumento del film. Su segundo film —"Los encuentros"—, menos exaltado en su esteticismo, presenta tres versiones sobre el amor en tres relatos distintos: lo sentimental, lo erótico, y lo heroico. Su último film —"Pillules pour Aurelie"— relata una historia del tiempo de ocupación. Se destaca lo riguroso de su expresión y la negligencia de los efectos.

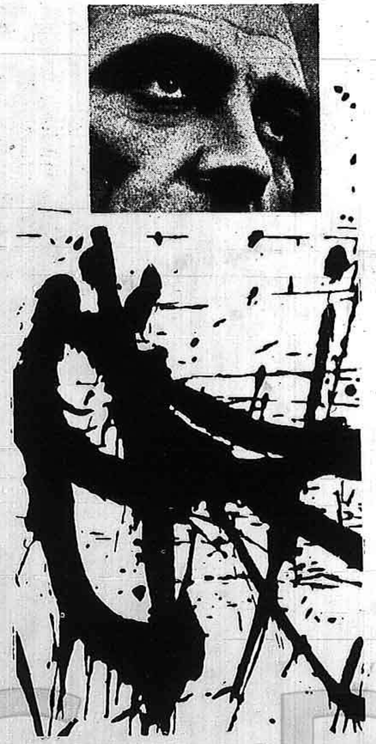
Has, uno de los directores más interesantes de la joven generación, se sitúa entre las dos corrientes. Su primer film —"Noued coulant"— es una historia dura y cruel sometida a una noción muy especial del principio de estilización. Una ciudad llena de vida ha sido reemplazada por la visión fantástica de una extensión desértica donde los seres se desplazan como si fueran marionetas. La cínica embriaguez y lo imperturbable del héroe de esta historia lo transforman en un personaje etéreo a la manera del Joseph K. de la novela de Kafka. Esto no disminuye en nada el valor interior del film aunque nos muestra qué clase de sensibilidad representa Has. El último film de este director es "Los adioses", basado en la novela de Stanislaw Dygat, y está tratado en forma parecida al anterior. El film está impregnado de una delicada melancolía, plena de sobreentendidos y de sueños poéticos. Es de subrayar la plástica sutil y alegórica que acompaña todas las obras de Has.

3. ANDREJZ WAJDA

El arte de A. Wajda, la personalidad más interesante y poderosa del joven cine polaco se sitúa muy poco cerca de los dos tendencias citadas antes. Wajda es un fenómeno mucho más rico y maduro y es por esto que no ha podido ser comprendido en los límites de una corriente. Su preocupación y su tono polémico hacen de él un realista; su extraordinaria sensibilidad poética y sus búsquedas de poderosos medios de expresión lo acercan a la tendencia esteticista. Ya su primer film se notaba que estaba hecho por una individualidad muy original. En "La generación" Wajda se ha revelado como un director dotado de una extraordinaria imaginación visual. Su mundo romántico, poblado de héroes pasionales y conductas cambiantes, está expresado por un lenguaje singular y poderoso, impregnado de lirismo y al mismo tiempo de una cierta severidad que por momentos parece cruel. En momentos en que el film retórico y esquemático reinaba en Polonia, esta explosión súbita del arte subjetivo y lírico fue el primer antecedente de los cambios que sobrevendrían después. "Kanal", su segundo film, es un paso hacia delante en la construcción del mundo romántico de Wajda. Su lenguaje se ha hecho más intenso y patético, y apropiado para narrar acontecimientos heroicos. Y es allí que se sitúa toda la paradoja del film, estableciendo la condena de absurdos actos heroicos que abundan en la historia de Polonia. La moral del argumento de Stawinski es absorbido por el temperamento romántico de Wajda, que al fin de cuentas transforma "Kanal" en un homenaje a la heroica generación de la juventud de Varsovia.

El film más reciente de Wajda, "Cenizas y diamantes", constituye una intensificación de su lenguaje artístico y complicado. Su predilección por las situaciones extremadamente dramáticas, violentas y expresivas aparece en toda su fuerza. Todo en el film está impregnado de pasión y de pathos. En cada situación Wajda busca la tensión dramática. A propósito de este film se ha hablado, no sin razón, del lenguaje barroco de Wajda. La palabra "barroco" ha definido para muchos el estilo de Wajda. En el film citado se tocan todos los dolorosos problemas que preocupan a la sociedad polaca. Es por esto y no por el carácter poético de su obra que Wajda ha suscitado una discusión enorme, sin precedente en la historia del cine polaco.

La joven cinematografía polaca es pues un fenómeno diferenciado y pleno de fuerzas vitales. Esta variedad de preocupaciones y de estilos es, a nuestro parecer, muy valioso. Es precisamente eso lo que impide que la joven cinematografía se agote y a su vez la defiende contra la acción destructiva de los esquemas y rigores impuestos por una estética determinada, es decir por una estética propia de una "escuela" dada. ±



cenizas y diamantes

CINE POLACO

LA FORMACION DE CINEASTAS

por JERZY TOEPLITZ

El futuro del cine depende en gran medida de la constante afluencia de nuevas fuerzas creadoras. Pero, ¿cómo asegurarse esta afluencia? ¿Dónde buscar nuevos realizadores cinematográficos? Y, finalmente, ¿de qué manera instruirlos y perfeccionarlos en su profesión?

Existen hoy día en el mundo dos sistemas para la formación de creadores cinematográficos. El primero de éstos, que podría llamarse medieval, es el del aprendizaje práctico de la profesión en el atelier, con un maestro experto. El segundo sistema consiste en enviar a los candidatos a institutos especializados, es decir a las escuelas superiores de cine, las cuales poseen los mismos o análogos derechos que las demás escuelas de enseñanza superior, como ser las facultades, politécnicos o escuelas de bellas artes.

El primer sistema —el de aprendizaje práctico— puede dar indiscutiblemente buenos resultados en casos individuales. Muchos excelentes maestros en el pasado e incluso en las condiciones actuales, mucho más complejas, supieron transmitir sus conocimientos y habilidad a los jóvenes cineastas. Este sistema adolece, sin embargo, de una falla fundamental: no brinda a los jóvenes ningún camino organizado y de algún modo definido, hacia el estudio cinematográfico. Todo depende de alguna coincidencia afortunada, mientras que el factor decisivo es la buena voluntad del realizador cinematográfico y, en no poca medida, también la del productor. Este sistema hace recordar el juego de lotería, donde se gana por casualidad y, por así decirlo, extraoficialmente.

El segundo sistema —el de las escuelas cinematográficas— se va generalizando de año en año. En el período de posguerra surgieron en muchos países nuevas escuelas superiores de cine, las cuales forman a cineastas de capacidad creadora. Estas cuentan ya en su haber con importantes conquistas y van desarrollándose en forma muy satisfactoria. Hay escuelas de cine tanto en el Este como en el Oeste: en París y Roma, en Moscú y en Praga, en Madrid y en Lodz.

La Escuela Polaca de Cine, con sede en la gran ciudad industrial de Lodz, la cual a consecuencia de la destrucción de Varsovia durante la guerra, se ha convertido en el centro de la producción fílmica polaca, existe desde el año 1947. Su fundación había sido precedida por la habilitación de un curso de capacitación cinematográfica, creado en Cracovia en el verano de 1945, es decir inmediatamente después de terminada la guerra. En 1948, la entidad recibió la categoría de escuela superior y se denominó Escuela Estatal Superior de Cine. En el otoño de 1958, la misma se fusionó con la Escuela Estatal Superior de Teatro "Leon Schiller" (eminente director y teatrólogo, fallecido en 1954), la cual funcionaba en Lodz. Actualmente, la institución lleva el nombre de Escuela Estatal Superior de Teatro y Cine "Leon Schiller". La razón de la fusión se debió ante todo al deseo de reunir en un solo instituto de enseñanza por un lado a los hombres que trabajan detrás de la cámara de filmación, es decir a los directores y operadores, y por el otro lado, a los hombres que trabajan delante de la cámara, es decir a los actores. De tal manera, la escuela cinematográfica polaca cuenta hoy día con tres secciones fundamentales: para directores, operadores y actores. Los actores cursan, desde luego, estudios que los capacitan no sólo para la actuación en el cine, sino que los preparan también para una futura carrera en el teatro y la televisión. Independientemente de estas tres secciones básicas existe en la escuela un curso de tres años de teoría y crítica cinematográfica para críticos y periodistas cinematográficos, empleados de archivos fílmicos, conferencistas de clubes de discusión, etc. La sede del Curso se halla en Varsovia.

En el presente artículo nos ocuparemos solamente de la orientación esencial de los estudios fílmicos, es decir, de la dirección artística. La formación de un director de cine es la tarea que más dificultades presenta, y las experiencias polacas en ese orden pueden ser de interés también para otros países, en los que es de actualidad el problema de asegurar la afluencia de nuevas fuerzas creadoras a la producción cinematográfica. Las escuelas de cine que funcionan en diversos países difieren en el sistema pedagógico y el programa; existe, sin embargo, cierta base común en todas ellas: cimentar la enseñanza en la labor práctica del estudiante. Unicamente mediante ejercicios prácticos, los cuales consisten en la realización independiente de películas, es posible enseñar la profesión. Suele oirse hablar de tanto en tanto de jóvenes directores cinematográficos que no asistieron a escuelas de cine. En muchos casos, especialmente en la Europa Occidental y en América, esta afirmación es exacta, pero pueden citarse argumentos en contra y es necesario hacerlo: De Santis y Lattuada son discípulos del "Centro Sperimentale" de Roma; Bardem y Berlanga, de la Escuela de Madrid; Lamorisse, del IDHEC de París; sin hablar ya de los destacados representantes de la joven cinematografía soviética o polaca, tales como Chujrai, Samsonov, Munk o Wajda. Todos ellos son egresados de escuelas cinematográficas.

El logro de los resultados requeridos en el estudio y la enseñanza depende casi totalmente de la adecuada selección de candidatos y, aún más, de los exámenes y ensayos, los cuales permiten elegir entre muchos a los mejor dotados, a los que con más posibilidades cuentan para convertirse en futuros realizadores de valor y talento.

La Escuela Polaca de Cine atribuye gran importancia a los exámenes de ingreso y a la forma en que éstos se llevan a cabo. Para la Sección de Dirección Artística pueden presentarse a examen sólo aquellos candidatos que terminaron estudios superiores o que cuentan con importantes éxitos prácticos en su labor artística. Las experiencias de la escuela cinematográfica polaca con jóvenes egresados de la escuela secundaria son más bien negativas, ya que éstos carecen de la seriedad y madurez indispensables y, lo que es más importante, no demuestran aún (desde luego, con algunas excepciones) estar claramente dotados para la labor artística. El nuevo sistema de aceptar en la escuela de cine a jóvenes con estudios universitarios, implantado hace dos años, dio interesantes resultados: el nivel de las películas filmadas en la escuela se ha elevado enormemente, mientras que la labor de los pedagogos con hombres más maduros y con cierta preparación científica, es más fácil y fructífera.

Los candidatos que se presentan para el examen de ingreso son enviados a un curso de varios días, durante el cual se estudia su capacidad para la futura labor cinematográfica. ¿En qué consisten estos ensayos? Citaremos algunos ejemplos: se entrega al candidato algunas decenas de recortes de una película, con los cuales éste debe montar algo que forme cierta unidad: el candidato recibe un puñado de figuras geométricas recortadas en papel de diferentes colores, con las que debe formar una composición, la cual dará al profesor determinados indicios sobre la imaginación plástica del candidato, su sensibilidad al color, etc. Los candidatos asisten a exhibiciones cinematográficas y espectáculos teatrales, los discuten y formulan críticas escritas. Dibujan de memoria y con modelos y finalmente —con participación de estudiantes de años superiores de Arte Dramático— deben poner en escena breves "sketchs" sobre un tema indicado.

Si todas estas pruebas, o la mayor parte de ellas, se ven coronados por el buen éxito, el candidato es admitido recién al examen propiamente dicho, el cual se efectúa pasados algunos días. En el mismo, el candidato recibe un tema, en base al cual debe elaborar un estudio de dirección artística, es decir, aclarar de qué manera realizaría la película, si tuviera que trasladar a la pantalla el fragmento de una novela o bien algún reportaje de un lugar o ambiente determinado. La discusión sobre la película proyectada constituye la parte fundamental del examen, en el que además se estudian los conocimientos del can-

(Continúa en la pág. 12)

Munk en Mar del Plata

ciudad libre

(*Viene de la pág. 11*)

didato en materia de arte cinematográfico así como de otras artes, siguiendo una detallada listá de lecturas obligatorias y recomendadas. La proporción de jóvenes admitidos es más o menos como sigue: de los 50-60 candidatos que se presentan para la Sección de Dirección Artística se seleccionan 25-30; los admitidos para el examen alcanzan a 12-15, y sólo de 5 a 8 ingresan en la escuela.

Los estudios en la sección de dirección artística duran tres años y medio. Ya en el primer año, los estudiantes realizan películas, las cuales consisten en breves estudios mudos de 75 a 120 metros. La longitud de éstas va aumentando, mientras que los ejercicios indicados son cada vez más complejos. El estudiante debe realizar una película documental, de difusión educacional o científica y, finalmente, una película con argumento y con participación de actores: El tercer año es de especialización, incluyendo una película para la obtención del diploma, la cual el director artístico realiza dentro del género que él mismo elige. Dicha película puede tener hasta tres actos (900 mts.); es desde luego sonora y a menudo en colores. La elección del tema dentro de los marcos generales de un ejercicio determinado (reportaje, adaptación de una obra literaria, etc.) corresponde al estudiante, al que se deja en libertad, dentro de los límites impuestos por el presupuesto y las posibilidades técnicas. La escuela posee su estudio propio, equipado en forma moderna, salas de montaje y de grabación de sonido, talleres auxiliares y los aparatos necesarios para trucos.

Solamente en materia de laboratorio, la escuela recurre a la ayuda del estudio profesional en Lodz. Sucede a menudo que para filmar la película que servirá para la obtención del diploma se reúnen varios estudiantes —directores artísticos y operadores— para la realización conjunta de un solo tema más amplio, dividiendo la película en varios episodios, o bien distinguiendo determinadas secuencias que se desarrollan en diversos ambientes. De esta manera surgen películas de largo metraje, compuestas por trabajos de egresados. Desde su fundación, la Escuela produjo cinco películas de este tipo y todas ellas fueron explotadas comercialmente en la pantalla e incluso algunas fueron adquiridas en el extranjero.

Los trabajos prácticos, si bien de la mayor importancia en el proceso de enseñanza y decisivos para el futuro del joven cineasta, no constituyen la única ocupación escolar. Existe además la importante sección de clases teóricas, seminarios y ejercicios. Las disciplinas teóricas incluyen por un lado las materias estrictamente cinematográficas (por ejemplo: historia del cine, dramaturgia cinematográfica, técnica de producción, organización de la misma, etc.) y, por el otro lado, todo aquello que puede contribuir al enriquecimiento intelectual y artístico del futuro director. Se enseña la historia del arte, del teatro, de la literatura (especialmente contemporánea y en escala universal), psicología, bases de la filosofía, etc. La aprobación de exámenes de las materias teóricas es condición para la iniciación de los trabajos prácticos. Si un estudiante rinde en los plazos previstos y con buen éxito todos los exámenes y ejecuta los trabajos prácticos encomendados, obtiene el derecho para realizar películas no obligatorias, las cuales pueden considerarse como premio por sus progresos en el estudio.

En los casi once años de su existencia, la Escuela Cinematográfica Polaca ha conquistado un sólido lugar en la producción nacional. En la Productora de Películas Documentales, los egresados de la Escuela forman una decidida mayoría y una situación similar existe en la Productora de Películas Educacionales. Lo más difícil fue, desde luego, debutar en las películas de largo metraje; empero, en los últimos años se filmó más de una decena de éstas, y lo que es más importante, el grupo de creadores jóvenes pasó a ocupar el primer lugar en la producción. En los años 1957 y 1958, los premios en los festivales internacionales fueron ganados por educandos de la Escuela: Wajda por la película "Kanal", en Cannes, 1957, y Chmielewski por la película "Eva tiene sueño", en San Sebastián, 1958. El estudiante de la Escuela, Roman Polanski, quien recién ahora está preparando su película para el diploma, conquistó numerosos premios y distinciones, entre otros en Bruselas, San Francisco y Oberhausen, por su film "Dos hombres con un ropero", realizado como película "de premio". Otras películas de discípulos de la Escuela conquistaron premios en los festivales de Cork, Trento y Venecia. Agreguemos, finalmente, que dos estaciones televisoras, la de Varsovia y la de Lodz, trabajan en su mayor parte con discípulos de la Escuela, mientras que en otras televisoras del país trabajan asimismo egresados de la escuela cinematográfica en cargos de responsabilidad. El desarrollo de la televisión en Polonia contribuirá sin duda a un nuevo crecimiento de la Escuela, demandando asimismo la aceptación de mayor número de alumnos en las diferentes secciones.

Es evidente que una escuela cinematográfica es una empresa costosa y que su presupuesto excede considerablemente el fijado para otras escuelas de arte. La formación de un realizador cinematográfico cuesta diez o veinte veces más que la instrucción de un estudiante de una escuela de economía o de la facultad de historia. Cabría preguntar si estos gastos se justifican y si este método de formación de los jóvenes cuadros de realizadores no es excesivamente costoso. La mejor respuesta a esta pregunta será una comparación entre los gastos que requiere una escuela con los requeridos por la producción de películas. No hace falta hacer cálculos del equivalente del zloty en otras divisas, puesto que se trata de ciertos datos comprensibles para todos independientemente del país y los índices de precios: pues bien, el presupuesto de la escuela cinematográfica polaca no supera o, mejor dicho, es inferior al costo de una sola película común de largo metraje. Pero, ¿cuántas películas de largo metraje han surgido y siguen surgiendo gracias a los discípulos de la escuela? Y ¿cuánto dinero han traído estas películas de los jóvenes creadores al Estado? y ¿cuánta fama internacional a la cultura polaca? Al parecer, el argumento sobre lo costoso de la escuela no resiste la crítica. La escuela es costosa, pero sólo relativamente y en comparación con otras escuelas de enseñanza superior; en cambio, en términos absolutos, si tomamos en consideración los fondos que mueve la cinematografía, la escuela es barata y constituye incluso una empresa ventajosa.

Esta breve reseña informativa no incluye todos los problemas vinculados a la existencia de la Escuela, como ser: programación, producción y organización. Los marcos del artículo no nos permiten referirnos detalladamente a la enseñanza —métodos y programa— que se imparte a los jóvenes creadores cinematográficos. Para terminar, vale la pena señalar, no obstante, otro aspecto más: la enseñanza cinematográfica es la rama más joven de la enseñanza artística y hasta el día de hoy lucha en todo el mundo con muy serias dificultades. La falta de calificados cuadros pedagógicos, la frecuente imposibilidad de los profesores de armonizar sus ocupaciones profesionales con las obligaciones escolares, y luego, la falta de libros de texto y material auxiliar; he aquí sólo algunas de las dificultades con que tropieza a diario la dirección de toda escuela cinematográfica. Y es por eso que se está buscando incesantemente nuevas rutas, mejores sistemas de enseñanza y programas de ejercicios teóricos y prácticos más perfectos. Las escuelas cinematográficas se hallan en todo el mundo en un permanente estado de transformación y perfeccionamiento, incluso las más antiguas, como las escuelas de Moscú y Roma, sin hablar ya de los escuelas jóvenes, como la Escuela Cinematográfica Polaca en Lodz. Este fermento contiene, sin embargo, algo de la levadura que facilita el crecimiento, puesto que estimula los experimentos y la iniciativa artística tanto de los profesores como de los estudiantes. Gracias a ello, la escuela es no sólo un instituto de enseñanza, sino también un centro del pensamiento y de creación artística, es un foco cultural, cuya influencia sobre toda la cinematografía es bien notoria.

ULTIMAS NOVEDADES

FERNANDO DE ELIZALDE: **El Camino** ..... $ 38
JUAN GOYANARTE: **Kilómetro 25** ..... $ 64
MARÍA TERESA LEÓN: **Juego Limpio** ..... $ 78
PEDRO G. ORGAMBIDE: **Las Hermanas** ..... $ 28
FERNANDO ROSEMBERG: **Los Carpidores** ..... $ 28
ALBERTO BORGES: **La Resaca** ..... $ 46
ADRIANO GONZALEZ LEON: **Las hogueras más altas** ..... $ 38

EDITORIAL GOYANARTE

PARAGUAY 479 — **T. E. 31-3694/5163**

Buenos Aires

Tres publicaciones periódicas
de la **Cooperativa de Ediciones Culturales:**

fichero
contorno
poesía buenos aires

GACETA LITERARIA

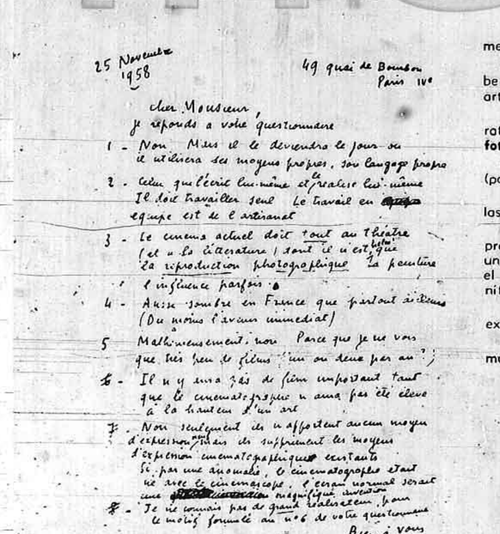
pregunta:

1) ¿Es el cine un arte?
2) ¿Quién es el autor de un film?
3) ¿Qué debe el cine a la literatura, a la pintura y al teatro?
4) ¿Cómo ve el porvenir del cine en su país?
5) ¿Ha visto Ud. cine argentino?
(Para Torre Nilsson la pregunta ha sido: ¿Qué entiende Ud. por rebeldía y conformismo en cine?)
6) ¿El cinemascope y el cinerama aportan nuevos medios de expresión?
7) ¿Cuál es el más grande realizador de la historia del cine?
8) ¿Cuál es el film más importante de la historia del cine?

robert bresson

contestan:

ROBERT BRESSON
ELIA KAZAN
TORRE NILSSON



25 Novembre 1958

49 quai de Bourbon
Paris IVe

Cher Monsieur,
je réponds à votre questionnaire
1 - Non. Mais il le deviendra le jour où il utilisera des moyens propres, son langage propre
2 - Celui qui écrit lui-même et réalise lui-même. Il doit travailler seul. Le travail en équipe est un artisanat
3 - Le cinéma actuel doit tout au théâtre (et à la littérature) tant il a été figé par la reproduction photographique. La peinture l'influence parfois.
4 - Aussi sombre en France que partout ailleurs (Du moins l'avenir immédiat)
5 - Malheureusement, non. Parce que je crois que très peu de films un ou deux par an.
6 - Il n'y a rien de plus important tant que le cinématographe n'aura pas été élevé à la dignité d'un art
7 - Non seulement il n'apportera aucun moyen d'expression mais il supprimera les moyens d'expression cinématographique existants. Ce sera une anomalie. Le cinématographe étant né avec le cinémascope, l'écran normal sera une [illegible] magnifique invention
8 - Je ne connais pas de grand bouleversement pour le moins formulé au n° 6 de votre questionnaire
Bien à vous
Robert Bresson

reproducción fotográfica de la carta contestación de Robert Bresson

RESPUESTA DE ROBERT BRESSON

1) No. Pero lo será el día que utilice sus propios medios, su propio lenguaje.

2) El que lo escribe y lo realiza por sí mismo. Debe trabajar solo. El trabajo en equipo es propio del artesano.

3) El cine actual debe **todo** al teatro (y a la literatura), del cual no es, ¡ay!, más que la **reproducción fotográfica.** La pintura lo ha influído algunas veces.

4) Tan sombrío en Francia como en el exterior (por lo menos en el porvenir inmediato).

5) Desgraciadamente no. (Veo muy pocas películas; una o dos por año.)

6) No solamente no aportan nuevos medios de expresión sino que suprimen los ya existentes. Si por una anomalía la cinematografía hubiese nacido con el cinemascope, la pantalla normal sería una magnífica invención.

7) No conozco un **gran** realizador, por los motivos expuestos en el punto 8) de vuestro cuestionario.

8) No habrá film importante hasta que el cinematógrafo no se haya elevado a la altura de un arte.

RESPUESTA DE ELIA KAZAN

1) Sí.
2) Desde el último intérprete hasta el director.
3) Todo.
4) Con esperanza.
5) No.
6) No.
7) Eisenstein.
8) El Acorazado Potemkin.

RESPUESTA DE LEOPOLDO TORRE NILSSON

1. — Si narra todo con imágenes y sonidos, da climas y ambientes, recrea formas y da vida a personajes combinando lo visual con lo psicológico, entonces sí lo es, no cabe duda.

2. — El que piensa y desarrolla las situaciones y el que da nacimiento y forma a los personajes, el que les da vida a través de la caracterización y el movimiento, el que combina los sonidos con las imágenes graduando su ritmo y su tono, el que decide gestos, pausas, euforias o tristezas; un ser demiúrgico en el que alternan autor, director, compaginador, actor, músico; el espíritu y materialización de estas funciones pueden, por cierto, ser absorbidas por un solo hombre.

3. — Lo que le debe a la vida, a los hechos, a las gentes, a la ciencia: formación espiritual y cultural, antecedentes.

4. — Tenemos sólidos elementos de manufactura; tenemos vicios sindicales e industriales; nos pesa una tradición pacata y folklorista; tenemos hombres con gran oficio artesanal y con vocación formalista; nos falta el místico, el desangrado, la voz incontenible que destroza todas las barreras. ¿De dónde viene? ¿Qué la engendra? Seguramente un clima propicio; bordadores, centros experimentales, corto metraje, mesas redondas, conferencias, discusión. Nuestra es la tarea de promover ese aporte.

5. — Entiendo lo primero como algo milagroso, sano, imprescindible. Y lo segundo como algo abyecto, repudiable y triste.

6. — En el futuro deberán usarse parcialmente cuando la escena lo requiera.

7. — He aquí otra vez la selección, en la que no sé si interviene más el afecto, la simpatía o la objetividad crítica . . . Pero me decido por Eisenstein y Bergman.

8. — Hablar de un solo film me parecería peligroso. Quizá haya un solo film compuesto de fragmentos memorables; de cualquier modo creo que no podré olvidar la impresión de momentos de Chaplin, de **El Acorazado Potemkin** y de **Alejandro Nevsky,** de **Noche de Circo** y de **El Ciudadano,** de **Diario de un Cura de Campaña** y de **Un Condenado a Muerte se ha Escapado.** Me atormentan mil infidelidades hacia emociones pasadas, pero como no soy un crítico tengo derecho a equivocarme.

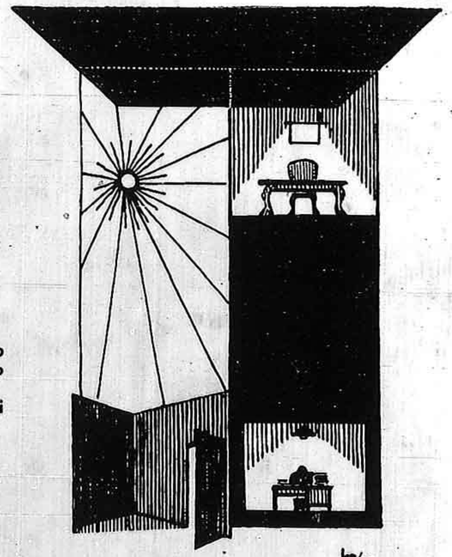
UN PILAR

obra en 1 acto

por JULIO CESAR SILVAIN

Esta obra será estrenada próximamente por el teatro independiente que dirige Juan Miguel Castillo

planteo escenográfico de Leandro H. Ragucci



PERSONAJES:

EL GERENTE: hombre de unos cincuenta años, juvenil, elegante.

EL EMPLEADO: Hombre de unos cuarenta a cuarenta y cinco años, desteñido, impersonal. Normalmente subordinado al gerente.

DON LUIS GONZÁLEZ: Alrededor de cincuenta años. Aspecto de buen hombre.

SU MUJER: Algo menor. Envejecida. Paciente.

EL MÉDICO.

ACTO UNICO

Escenario simple. Sobre su mitad posterior dos tarimas de la altura de un escalón, una a derecha y otra a izquierda. La de la derecha es la oficina del gerente; hay un escritorio con teléfonos. La de la izquierda es la casa de Don Luis. El resto del escenario es el gran salón de la oficina; en un costado el escritorio de Don Luis.

ESCENA 1

(Gerente y Empleado. Al correr el telón el gerente, sentado en su sillón, de espaldas, habla por teléfono.)

GERENTE. — Perfectamente amigo Rovira, estando aclarados todos los puntos, la cosa está hecha... de acuerdo .. de acuerdo... mañana a las diez... perfectamente... no, no, sólo falta su firma... muy bien... hasta mañana entonces *(corta, ojea unos papeles y llama por el conmutador).* ¡Fernández! *(Suena el teléfono, atiende.)* Sí, yo... no sé nada señor Estévez, es un problema de su sección, no mío... *(riéndose)* ..Bueno, que un empleado falte por primera vez... Bien, bien... de acuerdo. *(Cuelga.)*

EMPLEADO *(Ha cruzado la oficina y entrado al despacho, esperando que el gerente termine su conversación telefónica.).*— ¿Llamaba señor?

GERENTE. — Fernández, prepare el contrato con la Chemical Corporation; mañana a las diez firmamos.

EMPLEADO. — ¿Firmamos mañana? ¡Por fin! Lo felicito, señor, es un éxito suyo.

GERENTE *(Displicente y vanidoso.).* — Es mi trabajo, señor Fernández.

EMPLEADO. — ¿Nada más señor?

GERENTE. — Téngamelo listo para esta tarde, quiero revisarlo. *(Lo despide con un gesto.)* ¡Ah!, escuche Fernández, me avisan de personal no sé qué de un empleado que no ha marcado su ficha y que es la primera vez en veinticinco años.

EMPLEADO. — Efectivamente señor, Don Luis no ha venido, estamos extrañados.

GERENTE *(Mirando la hora.).* — Se habrá retrasado, si viaja en tren, usted sabe.

EMPLEADO. — Sí, señor, pero son ya las nueve y Don Luis ha estado aquí siempre ocho menos cinco.

GERENTE. — Es un ejemplo para más de uno. En fin, averigüe y avise a Estévez, estas cosas no son de mi incumbencia.

EMPLEADO. — Perfectamente, señor. *(Sale.)*

ESCENA 2

DON LUIS Y SU MUJER

(En la tarima de la izquierda hay una mesa de cocina, la mujer moviéndose en el ajetreo de servir el desayuno. Entra Don Luis, coloca el saco en el respaldo de la silla, se sienta apretándose las sienes. Su mujer sirve las tazas y lo mira.)

MUJER. — ¿Cómo te sentís?

DON LUIS. — Bien vieja, bien; apurate que son las siete ya.

MUJER. — ¿Por qué no faltás, viejo? Pasaste mala noche.

DON LUIS *(Esforzando un sentirse bien que no es tal.).* — Ya estoy mejor, no te preocupes *(le golpea la mejilla)*; una mala noche no va a voltearme, vieja. *(Toma el desayuno mojando el pan en el café con leche, habla con la boca llena.)* Además, vos sabés, no puedo faltar; si yo no saco esas planillas ¿quién las saca? ¿Vos te crees que alguno de esos chiquilines de la oficina puede hacer mi trabajo? No. Son buenos muchachos, pero responsabilidad, ninguna. Si no fuera por los viejos empleados, eso no andaría.

MUJER. — Faltá viejo, tenés mala cara, no has pegado un ojo en toda la noche. Mirá que el médico te dijo que te cuidaras.

DON LUIS. — No he faltado una sola vez en mi vida. ¡No voy a empezar ahora!, por una mala noche. *(Termina el desayuno y se pone el saco, levantándose.)* No te aflijas, algo que me cayó mal. Vos sabés cómo son los médicos, hacen un escándalo por cualquier pavada. *(La besa.)* ¡Chau! Apurá a los muchachos que van a llegar tarde. *(Don Luis se da vuelta bruscamente, hace un gesto de contracción con la cara, camina dos pasos y, de pronto, corvándose, lleva la mano al pecho y se toma de la mesa para no caer, el rostro desencajado.)*

MUJER. — ¡Luis, Luis! *(Lo apoya y lo lleva a sentarse en la silla, desabrochándole el cuello.)* ¡Voy a llamar al médico!

DON LUIS *(Esforzándose.).* — Avisá a la oficina... primero avisá a la oficina... *(Hace un semidesmayo.)*

MUJER *(En el teléfono.).* — ¡Hola, hola, doctor, por favor venga en seguida, en seguida.

DON LUIS *(Semiinconsciente.).* — A la oficina, avisá a la oficina.

ESCENA 3

(Gerente y empleado, en oficina del gerente. Entra el empleado con papeles que le entrega y el gerente firma uno tras otro.)

GERENTE. — Fernández, no olvide revisar nuevamente los totales de estas facturas.

EMPLEADO. — Sí, señor... *(Espera, el gerente lo mira.)* ...señor, avisaron que Don Luis está enfermo, que no va a venir.

GERENTE *(Cara de extrañeza primero.).* — ¡Ah! Sí, ese empleado. Mire, Fernández, esto es un asunto de personal, así que...

EMPLEADO. — Como usted me encargó que averiguara... *(confidencial)* sabe, señor, es tan extraño, la oficina sin Don Luis. Es la primera vez que ocurre.

GERENTE. — Pero Fernández, toda la mañana con Don Luis, que no vino, que si viene, que si está enfermo, y todo el personal asombrado porque falta Don Luis! ¿Quién es Don Luis?

EMPLEADO. — ¡Luis González!, de archivo. ¿No recuerda a principio de año los empleados que cumplían las bodas de plata con la compañía? ¡Don Luis!

GERENTE *(Pensativo.).* — ¡Don Luis! ¡Don Luis!

EMPLEADO. — El que está cerca de la puerta, a la izquierda, en el escritorio del rincón, medio pelado, de anteojos.

GERENTE. — ¡Don Luis! ¡Don Luis! No me acuerdo. ¡Don Luis! *(Se levanta despacio desplazándose hacia adelante en el escenario y pasa a la escena siguiente.)*

ESCENA 4

GERENTE, EMPLEADO, DON LUIS

(En el escenario, adelante y hacia la izquierda, se encuentra el extremo de una mesa de banquete cuya cabecera ocupa el Gerente, viniendo de la escena anterior. Sentados a ambos costados el Empleado y Don Luis.)

GERENTE *(Continuando el hilo del pensamiento de la escena anterior, pero ahora con voz eufórica de discurso.).* — ¡Don Luis! Simplemente Don Luis; en esta forma cariñosa y cordial con que todos, sin distinción de cargos ni posiciones, lo llamamos cada día. Porque para todos nosotros, miembros de la gran familia que es la Compañía Industrial, Comercial, Financiera e Inmobiliaria de Robertis, Cortines e Hijos, es así, sencillamente: ¡Don Luis! *(Aplausos.)* ¡Don Luis! Durante veinticinco años compañero de triunfos y fracasos; más que empleado, amigo; amigo leal en cada una de nuestras horas fecundas de labor, que hoy, como ayer, con su tesón, su inmaculado sentido del deber y su desinteresado sacrificio de hombre de bien, colocando día a día su honrado ladrillo, se ha convertido en uno de los pilares que sostienen el progreso de nuestra querida casa. *(Aplausos.)* Es así que la Compañía Industrial, Comercial, Inmobiliaria y Financiera de Robertis, Cortines e Hijos, a través de mi persona, como eterno testimonio de su agradecimiento, le ofrece esta modesta, simbólica medalla, testigo permanente de su devoción y sacrificio de veinticinco años hacia nuestra firma. *(Aplausos, apretones de manos.)*

ESCENA 5

(Gerente y Empleado salen. Don Luis sube el escalón que va a su casa. Anda como en sueños, emocionado y un poco mareado por la bebida de la cena. Entra, mira a su mujer, un poco como un extraño, mientras ella habla.)

MUJER. — ¡Hola! ¿Cómo te fué?

DON LUIS. — Silencio, estás hablando con un pilar.

MUJER. — ¿Qué te pasa? Tomaste demasiado, Luis.

DON LUIS. — Con un pilar hecho ladrillo sobre ladrillo.

MUJER. — ¿Te aumentaron?

DON LUIS *(Muestra su medalla.).* — ¡Un pilar, Elisa, un pilar! Un pilar que sostine la Compañía. Sin mí, ¡puf! se funden.

MUJER *(Mira la medalla, le acaria la nuca.).* — ¿Sabés a cuánto subió la carne, señor Pilar? Sos un sonzo, Luis, sos un sonzo. Sos demasiado bueno. *(Lo besa y se va.)*

DON LUIS. — Pobre, ella no entiende estas cosas: la medala, y esta noche y las palabras del señor gerente *(mira la medalla).* Soy un pilar, un pilar de la Compañía. Me la dieron a mí, a Luis González, a mí, a mí, a Luis González *(la escena se oscurece.)*

ESCENA 6

DON LUIS Y GERENTE. DON LUIS *acostado en un sillón, como si fuera una cama.*

DON LUIS. — A mí, a Luis González, a mí, hace veinticinco años, hace veinticinco años. Me acuerdo como si fuera hoy. *(Se levanta, camina por el escenario delantero, que ahora es la calle, camina como un hombre joven.)* Era un día de sol, septiembre, con una alegría que flotaba en el aire. Y Elisa quedó afuera, esperándome. ¡Tenía un miedo! Y entré apretando la carta de recomendación como si fuera un talismán mágico, que podía abrirme el mundo. Y ese día me abrió el mundo. *(Entra al despacho del gerente, que es el mismo de las escenas anteriores, pero con bigotes de manubrio. Entrega la carta. El Gerente la lee.)*

GERENTE. — Bien, ¿qué edad tiene usted?

DON LUIS. — Veinticuatro años.

GERENTE. — ¿Casado?

DON LUIS. — Bueno, en realidad... espero casarme pronto .. ¡si puedo progresar!... Como ésta es una compañía importante...

GERENTE. — Perfectamente, señor González, desde mañana trabaja usted con nosotros, mejor dicho, desde mañana será usted un miembro más de esta gran familia.

DON LUIS *(Emocionado.).* — Gracias, señor.

GERENTE. — Y piense que está en sus manos, nada más que en sus manos, el hecho de que ésta sea la gran oportunidad de su vida. Si al cabo de un año nos ha demostrado plenamente su dedicación, recibirá el aumento que le permitirá casarse. En esta casa, los hombres trabajadores progresan. Yo soy un ejemplo. Comencé de mandadero, y ya me ve.

DON LUIS. — Sí señor gerente.

GERENTE *(Apoyándole un brazo en el hombro.)* — Está en sus manos llegar a este sillón. En usted está hacerlo, y espero, con el correr de los años, verlo sentado aquí. ¡Los viejos pasamos y los hombres jóvenes ocupan nuestros puestos! *(El Gerente le tiende la mano y Don Luis, joven, baja el escalón, da vuelta, mira la imaginaria puerta, hace un gesto con la mano, como escribiendo, y dice:)*

DON LUIS. — ¡Luis González gerente! ¡Yo! ¡Y llegará ese día, llegará! *(Sale corriendo.)* ¡Elisa, Elisa!

ESCENA 7

DON LUIS, su MUJER, el MÉDICO. DON LUIS *retorna a su cama de enfermo y delira.*

DON LUIS. — Hace venticinco años, veinticinco años. *(Entran su Mujer y el Médico. Este lo ausculta, le toma el pulso, sacude la cabeza.)*

MUJER. — Doctor, desde que le dió el ataque está así, hablando y hablando.

DON LUIS. — Avisá a la oficina, a la oficina. *(La mujer y el médico se retiran.)*

DON LUIS. — Veinticinco años, veinticinco años las mismas planillas. Soy el único que puede hacerlas. Son buenos muchachos, pero responsabilidad... *(Se levanta y avanza.)* Veinticinco años, uno encima del otro, como una carpetita de veinticinco páginas, ¡nada!, como una pequeña carpetita de veinticinco páginas. *(Grita.)* ¡Veinticinco años! *(Corre, entra en la oficina, marca el reloj.)* ¡Veinticinco años a las ocho menos cinco!, ¡a las ocho menos cinco! *(Se sienta en el escritorio, sonríe, escribe a máquina, planillas a mano, corre al fichero, saca, mira, saca, pone, regresa a su escritorio, corre a la oficina del gerente y enfrenta el escritorio vacío.)*

DON LUIS. — Sí, señor gerente, no señor gerente. Perfectamente, señor gerente. *(Regresa a su escritorio, repite idéntica mímica anterior, hasta regresar a la oficina del gerente.)* Sí, señor gerente, no señor gerente, perfectamente señor gerente. *(Regresa a la oficina general.)* Como una carpetita de veinticinco páginas, de veinticinco páginas... *(Regresa a su cama y se acuesta. Entran la mujer y el médico, éste lo ausculta, toma el pulso, mueve la cabeza y se retiran.)*

ESCENA 8

GERENTE Y EMPLEADO

GERENTE *(Hablando por teléfono.).* — Sí, soy yo... bueno... bueno... Escuchame... está bien .. no, no voy a ir, te hablaba para eso... Tengo que almorzar con el director de la Textil... muy importante... no sé a qué hora. . hasta luego. *(En tanto ha sonado otro teléfono.)* Hola... no, de ninguna manera, a esa firma solamente contra pago contado. *(Cuelga, entra el empleado.)* Fernández, en cuanto llegue a buscarme el director de la Textil, me avisa.

EMPLEADO. — Sí, señor. *(Pausa.)* Mire, señor gerente, tenemos un pequeño problema en la oficina. Como no ha venido Don Luis no sé qué hacer con sus planillas.

GERENTE. — Fernández, usted está dormido. Dele el trabajo de este señor a cualquier empleado, como es habitual.

EMPLEADO. — Pero... es que... como siempre las ha llevado él, nadie sabe hacerlo.

GERENTE. — Esto es absurdo, señor Fernández. En una empresa no puede haber un solo empleado irremplazable en su trabajo. Faltaba más. A ver, deme.

EMPLEADO *(Entrega planillas.)* — Son las planillas de compra a cuenta cubierta. Don Luis toma los datos en ventas, prepara el trabajo y hasta él mismo las archiva.

GERENTE *(Lee una, lee otra, rápido, y de pronto golpea con la mano sobre el escritorio.).* — ¡Inútiles! Eso es lo que son. *(Se levanta y pasea sacudiendo las planillas ante el asombro temeroso del empleado.)* ¡Lo que pasa es que aquí son todos un montón de irresponsables! Hay que estar en todo, no existe iniciativa. *(Se para y mira al empleado poniéndole las arrugadas planillas bajo las narices.)* Señor Fernández, ¿no sabe usted que después de nuestra última reorganización de la empresa, estas planillas *(Grita.)* se llevan en administración, no en archivo? Esto, esto, es un trabajo inútil desde hace tres años.

EMPLEADO. — Señor.. como Don Luis mismo lo hacía todo, no sé, se habrá pasado.

GERENTE. — A ver, a ver. *(Los dos se dirigen al escritorio de Don Luis. El gerente abre un cajón y saca papeles. Abre otros y revuelve.)*

GERENTE. — Todo inútil, todo inútil. *(Va hacia lateral, como si entrara en una habitación, que es el archivo.)* Y ocupando sitio, ocupando sitio, con la necesidad de espacio que tenemos. ¡Fernández!, me saca del archivo toda esta basura y la lleva al patio.

EMPLEADO. — Bien señor. *(Sale.)*

GERENTE. — Ya no hay iniciativa, hay que estar en todo, en todo. Si no, se lo comen a uno, *(Sale en dirección a su escritorio.)*

ESCENA 9

GERENTE, EMPLEADO, DON LUIS

(El empleado va desde el archivo hasta el otro extremo del escenario llevando paquetes de planillas que apila en el suelo. El Gerente está en su escritorio mirando papeles, firmando, escribiendo, atiende el teléfono y hace mímica, como si conversara. Don Luis está en la cama, delirando.)

DON LUIS. — Compras a cuenta cubierta, compras a cuenta cubierta... salda la Industrial... las planillas... las planillas... si no estoy yo.. no camina, no camina... hay que archivar 1950. No entendés, Elisa... la medalla significa mucho, mucho... *(Se levanta y se acerca a su escritorio, camina, va al archivo cruzándose con el empleado que, por supuesto, no nota lo que ocurre.)* Es toda mi vida Elisa, toda mi vida, apretadita en el archivo, año por año... Compras a cuenta cubierta 1938... compras a cuenta cubierta mil novecientos cuarenta y dos. Un hermoso título con letra gótica... letra gótica y una carpetita, una carpetita de veinticinco páginas. *(Sube a la oficina del gerente acariciando la medalla.)* Soy un pilar señor gerente, un pilar hecho ladrillo a ladrillo. *(Baja y se dirige a su cama, donde se acostará, desapareciendo ese sector de escena cuando el empleado hable.)*

EMPLEADO *(Entra al despacho del gerente.).* — Señor gerente, el Director de la Textil lo espera abajo, en el coche.

GERENTE *(Sobresaltado.)* — ¡Ya! ¿Qué hora es? ¡Las doce! ¡Qué barbaridad, tengo todo el trabajo atrasado! Avísele que en un minuto estoy con él.

EMPLEADO. — Bien señor. Y con las planillas que están en el patio, ¿qué hacemos?

GERENTE *(Mira como asomándose a una ventana.).* — ¡Quémelas!

EMPLEADO.— ¿Quemarlas?

GERENTE. — Sí, quemarlas, ¿o tengo que repetirlo de nuevo? Yo no sé qué le pasa a usted hoy. *(El gerente sale hacia atrás mientras el empleado rocía con nafta la pila y le prende fuego. Comienza a sonar el teléfono encima del escritorio del gerente. Suena un rato largo. El empleado corre y entra en la oficina al mismo tiempo que el gerente, con sobretodo, calzándose los guantes y con un sombrero en la mano.)*

EMPLEADO *(En el teléfono.).* — Hola.

GERENTE. — Si es para mí, ya he salido.

EMPLEADO *(Colgando.).* — Ha muerto.

GERENTE. — ¿Quién?

EMPLEADO. — Don Luis. Ha muerto hace unos instantes.

GERENTE. — Lo siento mucho. Bueno Fernández, yo tengo que irme, comunique con Departamento Legal y oficina de personal. ¿Tenía familia?

EMPLEADO. — Sí, casado, con hijos grandes.

GERENTE *(Caminando hacia la puerta de su oficina).* — Que vayan dos empleados esta tarde en representación de la Compañía. ¡Ah! Envíe una corona... Lo de siempre: "La Compañía Industrial, Comercial, Inmobiliaria y Financiera de Robertis Cortines e hijos, herida por la pérdida de su leal colaborador y amigo de veinticinco años." *(Sale.)*

EMPLEADO *(Marca un número telefónico.)* — Hola. ¿Con la florería?

TELON

Objeto de Arte
Antigüedades

LA ESFINGE

Av. SANTA FE 969 — T. E. 44-8920

COMPRAS — VENTAS — TASACIONES

PORCELANAS — *CRISTALES* — *ADORNOS*

Galería

Tiziano

Aguafuertes de época

Taller de Marcos

CHARCAS 2452 — *T. E. 80-4808*

REVISTA de REVISTAS

fichero Nº 2

El segundo número de esta revista cuyo consejo de dirección integran Buenaventura Bueno, Cristina P. de Deandreis, Albino Fernández, Franco Mogni y Alberto Vanasco comienza con una nota de Ismael Viñas, que trata de aportar algunos elementos críticos "para una perspectiva de nuestra cultura". Su planteamiento nos parece justo, ya que sitúa la discusión en el plano concreto de nuestra realidad, consciente de la dependencia del país, de sus limitaciones, pero también de nuestra posibilidad de enfrentarlas. Después de rastrear en el complejo de inferioridad frente a lo europeo, de señalar la falsa actitud de los folkloristas del nacionalismo y la postura ecuménica de los liberales, el articulista afirma: "Al sentirnos nosotros mismos como **lo otro,** como lo exótico, al no sentirnos **el hombre** —tal como se siente el europeo—, al sentirnos como una variedad del hombre, excéntrico o disminuido, nos rebelamos. Esa rebeldía ya es un paso adelante hacia el encuentro con nosotros mismos. Pero no podemos mistificarnos ni demorarnos continuamente en la rebeldía. Es necesario que asumamos la condición total del hombre, tanto como nuestra situación peculiar, si queremos ser capaces de discutir esa condición humana, de plantearla dramáticamente."

El artículo de J. A. Maiheu sobre Norman Mc Laren y el cine experimental es un serio estudio sobre la personalidad de este silencioso escocés que contribuyó con su obra a un cine no contaminado por las fábricas de sueños. En momentos en que la Argentina cuenta con un grupo de jóvenes de gran talento y de poco dinero dedicados al cine experimental, creemos útil la recordación de hombres como Mc Laren, un creador y, al mismo tiempo, un infatigable trabajador del cine. Interesante por su tono polémico, es el artículo de Alberto Vanasco titulado "De los teléfonos blancos al sadismo rosa". No compartimos las objeciones que le hace a Ayala y pensamos que la crítica a lo que él llama el sadismo rosa no está suficientemente fundamentada. Es verdad que las predilecciones de Beatriz Guido por ciertos temas y situaciones son parte de su sentido de la vida. Pero con decir que su experiencia vital "parece consistir en el reflejo del mundo exterior que llega hasta ella a través de lo que en la sala de su casa escucha contar a las visitas, las mucamas o las tías viejas...", con decir eso, no se aclara nada. No proponemos la solemnidad, la crítica de cuello duro, la objetividad imposible. Pero sí un mayor rigor cuando precisamos nuestros desacuerdos...

...O nuestras preferencias. Porque es falta de rigor presentar a Edgar Bayley como el poeta de mayor influencia en la poesía de vanguardia argentina, y una de las expresiones más personales y valiosas de la poesía contemporánea. No se trata de discutir el escalafón de los poetas (sería una charla de café, en todo caso, y no serviría para nada) sino de precisar los términos. La poesía de Edgar Bayley se ha despojado de "los furtivos comas iluminados", al decir de Huidobro, ha tratado de expresar el hecho poético, pero —todavía, al menos— no ha conformado una obra de la trascendencia que le da su apologista. Y si admitimos que la poesía de vanguardia argentina no comienza en el invencionismo, la omisión de la gran pirueta de Oliverio Girondo, del solitario canto de Jorge Enrique Ramponi, o del prosaísmo dinámico de Fernando Guibert, por ejemplo, sería una enorme injusticia. Apresurado también es la afirmación de que "la poesía de Francisco Madariaga es, tal vez hoy, el acento lírico más profundo, original y auténtico de la poesía de habla española". En semejante línea surrealista a la de Madariaga, está la poesía de Enrique Molina, de gran vigor e ímpetu vital, por no citar sino a uno de los que podrían detentar ese privilegio. Y, ya en el área total de nuestro idioma, un poeta como el mejicano Octavio Paz, también de tendencia surrealista, podría discutir el cetro. Apologías aparte, los poemas de Bayley nos parecieron esquemáticos; fuertes y sugerentes los de Francisco Madariaga.

El relato de David Viñas: "El privilegiado", es una narración con ritmo de novela, que tiene como escenario un colegio secundario en época del peronismo. Están bien pintadas las psicologías.

En el mismo número, Adolfo Prieto trata de enjuiciar a la literatura de izquierda con un extenso y parcialísimo trabajo sobre el grupo Boedo. Pese al tono de objetividad con que está escrito el ensayo, Prieto no disimula su beligerancia y a veces su condescendencia para con esos escritores. Comienza por restar seriedad a su trabajo la chismografía que adjunta como datos históricos: un aviso de la **Quilmes** en una revista de izquierda, Barletta publicando un soneto en **La Nación, etc.** Hablemos claro: esos son chismes, no es historia. Historia de la literatura, sí, es registrar la evolución del mismo Barletta... por ejemplo, la que se observa en los trabajos publicados en otro diario comercial, en **La Prensa,** cuando ésta daba a conocer sus "Historias de perros". Pero Prieto no analiza los cuentos ni las novelas de Barletta; se limita a documentar que es un escritor prolífico y un ciudadano valiente, cosa que sabe todo el mundo. Con Alvaro Yunque no es más justo ni más generoso. Para mostrar la actitud piadosa de este escritor, Prieto ilustra el trabajo con unos versos que si bien representan esa actitud, no son índice del talento de Yunque. Con esa misma piedad, que a Prieto ha de parecerle pueril y por momentos chapucera, Yunque escribió los admirables cuentos para chicos, que no tienen par en nuestra literatura. La piedad, sí, es moneda falsa en manos de los Lanza del Vasto y sus pontífices criollos, en las escandalizadas señoritas frente a la justicia revolucionaria. ¿Acaso Prieto no lo sabe? ¿Acaso Prieto desconoce que la piedad —no la representación, la máscara de la misma —está presente en la obra de un Dostoievski, de un Tolstoy, de un Chéjov o un Gorky, autores que no en vano leían los hombres de Boedo? Nosotros, que nos oponemos a una literatura mesiánica, al oportunismo populista, también somos capaces de piedad, también insistimos obsesivamente en combatir por la justicia humana.

Resulta cómico que un crítico presumiblemente serio como Prieto oponga la literatura de Castelnuovo a la practicada por los que él llama adeptos al realismo socialista. ¿Quiénes son esos adeptos? ¿Yunque? ¿Barletta? ¿O quizá Varela, que Castelnuovo cita al pasar? Comprenderá Prieto que ninguno de esos tres escritores pueden ser encasillados en un rótulo tan rígido. Sus personajes pueden ser limitados, esquemáticos, pero hablan por su propia cuenta, sin recibir las misteriosas directivas a que parece aludir el ensayo. Por otro lado, sería interesante indagar en las limitaciones y esquematismos de la literatura de derecha, donde nunca se discute, donde jamás se ponen en juego las verdades de sus creadores. Pongamos las cosas en claro: a nadie se le ocurre que el católico Eliot recibe órdenes del Vaticano para escribir sus poemas o que un obispo le dictó en secreto a Claudel las directivas para que escribiera la milagrosa anunciación a María. Junto a ellos el misticismo de Castelnuovo es juego de chicos. Y, como tal, mucho más inocente. Y esto sea dicho sin sorna, ya que Castelnuovo, pese a sus confusas formulaciones teóricas, a mucha literatura desdeñable (como la que cita el mismo Prieto en su ensayo) ha escrito cuentos hermosos, llenos de verdad, de pasión y de esa piedad tan maltratada por el crítico.

Completan este número de **Fichero,** las habituales fichas bibliográficas, y un informe sobre misiones culturales de Frank Mamelsdorff y Rodolfo Alonso.

P. G. O.

(*Viene de la pág. 9*)

no desviado hacia otras manifestaciones colectivas. ¿Cómo, con ese material, no llegó a construirse un teatro argentino, digno de nosotros?

La respuesta debe buscarse en el origen mismo del proceso teatral al cual ingresaban estos factores. Cuando la primera compañía de actores criollos comienza, casi junto con el siglo, a trabajar en los escenarios porteños, el teatro era, como lo hemos visto, una empresa comercial de entretenimiento. Alrededor de esta compañía, y de las que de ella fueron surgiendo, se establece una lucha reñida: las empresas las quieren para sí, como instrumentos de ganancias, mientras un núcleo de la intelectualidad porteña, las busca como medio de expresión de sus ideas dramáticas. Así, los actores tuvieron que elegir entre una dramática de gran vuelo y la seguridad profesional que ofrecía la empresa, dueña absoluta de las fuentes de trabajo y que, como tal, imponía condiciones. El triunfo fue de la empresa, más poderosa, como que ella era, en sí misma, el teatro argentino, pues ante la continuidad de la empresa comercial instalada en cada sala se estrellaron los mejores deseos de autores y actores.

La solución (fácil de ver ahora, no en aquellos años de lucha violenta), debió buscarse rompiendo la continuidad del proceso, no ingresando al mecanismo dado del teatro argentino, sino plantándose frente a él, como años más tarde lo intentaría el movimiento independiente. Porque al inclinarse autores y actores ante la empresa, aceptaron todos los usos más caducos del teatro europeo finisecular, especialmente los de la zarzuela española, que fueron modelando a nuestro teatro a su imagen y semejanza, falso y endeble. Tan endeble, que lo vemos ahora desplazado por otros tipos de espectáculos, en una alarmante apariencia de agonía.

Pero apresurémonos a inisistir en que lo que muere ahora no es el teatro argentino, no es el espíritu de Sánchez, Payró, Laferrere, honrosamente representado en generaciones posteriores por muchos dramaturgos de valor; ni es el talento histriónico espontáneo que nuestro medio prodigó generosamente en tantos actores; ni las búsquedas de un grupo de inteligentes escenógrafos; ni la esperanza de un público ávido de vivencias dramáticas fuertes. Muere, simplemente, el falso proceso del teatro argentino regido por la empresa, estructurado entre fines de la centuria pasada y comienzos de la presente, según tradiciones, costumbres, jerga profesional y recursos escénicos transmitidos por la zarzuela española, maestra de primeras letras de nuestra escena nacional. Así estamos asistiendo al ocaso del dramaturgo oportunista, del actor improvisado e incapaz que basa su oficio en los efectos seguros, sin advertir que lo que ha hecho durante toda su vida teatral ha sido emporcar su profesión para servir a la empresa, pues la "agilidad" del negocio exigía que se cambiara de obra como de camisa. Vémos morir lentamente también a otro servidor conciente o inconciente de la empresa: el director mediocre cuyo "oficio" consiste simplemente en montar el espectáculo en los quince días justos que la empresa tolera como tiempo de ensayo, porque es el tiempo durante el cual los actores trabajarán sin cobrar sueldo. Los mata una realidad económico-social inapelable y el espíritu creador de nuevas generaciones que trajeron otro concepto del actor y de la puesta en escena.

Podríamos desear, y así lo hacemos, claro está, que las salas teatrales fuesen a mejores manos. Pero también sabemos que la estructura económica de nuestra sociedad no va a permitir esa salida. Podríamos esperar también que el Estado expropiase los teatros para entregarlos desinteresadamente a los verdaderos hombres de teatro. Pero no creo oportuno, en las presentes circunstancias, perder el tiempo en sueños más o menos utópicos...

Mientras queden en pie, las salas teatrales seguirán siendo reducto del anti-teatro, pues nacieron como tales y ningún milagro va a darles otro destino. No nos conforma el nivel más y más alto de calidad de repertorio que en algunas salas vamos notando, pues sabemos también cuántas humillaciones sufren en ellas nuestros buenos realizadores teatrales, frente a las empresas que resisten con todos sus recursos el avance de nuestro nuevo espíritu. Sabemos que siguen siendo ellas las que eligen repertorios y elencos, designan al personal técnico y deciden, en definitiva, qué debe hacerse, cómo y cuándo.

Sólo los teatros independientes y las cooperativas que comienzan a intentarse para romper el cerco empresario, han podido escapar a esta dictadura. Desaparecidas las empresas, estaremos en mejores condiciones para trabajar, para dignificar nuestra profesión, para honrar al teatro como él se merece, pues el capital dejará de ser factor negativo cuando el trabajo de creación no se vea obligado a producir ganancias a nadie, sino, a lo sumo, permita vivir con decoro a quienes lo ejercen. Si las salas teatrales aún quedan en Buenos Aires como testimonio de una época, van a continuar siendo instrumento de perversión del teatro y de explotación del trabajo y de la ignorancia del pueblo, que caigan lo antes posible, pues ello no nos impedirá llevar adelante nuestra necesidad creadora.

Por el contrario, cuando la realidad económico-social barre con ellas, desaparece la construcción hecha en el vacío, el símbolo de un teatro argentino perimido, asentado sobre el mismo tembladeral que sirvió de asiento peligroso a nuestras defectuosas instituciones políticas y sociales. Pagamos la culpa de no haber sabido trabajar en profundidad y con amor, pues hicimos un teatro para el país de las oportunidades y el negocio fácil, donde era tan fácil convertirse en "gran actor" como en "gran industrial" o "gran político". Ya que no es casual que ese teatro se derrumbe al mismo tiempo que cae un tipo de industria nacional basada en la aventura del especulador más que en la labor conciente del productor de verdaderos bienes, como cae la democracia formal del liberalismo ante el avance de los tiempos y la presión de las complejas circunstancias del mundo de hoy.

Al ver desaparecer nuestros teatros, nos hemos preguntado qué significa un teatro que no ha logrado conservar su público, ya que éste lo abandona al llamado de otras manifestaciones colectivas menos profundas. Y por ese camino encontraremos que el proceso que termina nació en los tiempo de la formación de una Argentina dotada de una cabeza desmesurada y de un cuerpo raquítico, y que el teatro fue el producto hipertrofiado de la gran ciudad. Tampoco es un capricho arquitectónico la distribución de muchas de nuestros salas, en pisos superpuestos, importados de Europa cuando ya en ella dejaban de tener sentido, pues allá esas soluciones espaciales habían surgido en función de la sociedad dividida en estamentos rígidos anterior a la Revolución Francesa. Lo importamos todo, sin revisión y al precio más alto, y siempre tuvimos la habilidad de elegir lo peor. Quienes quisieron decir la verdad, como dramaturgos o como actores, mucho tuvieron que sufrir y poco pudieron decir. Se vieron obligados a refugiarse en los modestos locales de los teatros independientes o abandonar la lucha.

Pero cuando advertimos que el admirable impulso creador de nuestra generación ha logrado transformar en espacio escénico los lugares más inhóspitos, que la imaginación en busca de soluciones ha retornado a la forma del viejo circo criollo, camino que debe ser nuevamente recorrido, que la calle y la plaza pública han vuelto a hospedar al teatro, nace en nosotros una sensación de orden cósmico absoluto: todo vuelve a su lugar, al principio, al punto que nos corresponde. Las formas grandilocuentes y vacías caen; y lo amorfo, lo larval, lo primitivo, vuelven a tomar vigencia. Retornamos al lugar que nos corresponde. Desde él, trabajamos con nuestros pobres medios pero con la fuerza inmensa de las verdaderas gestaciones. Pues es precisamente eso lo que hacemos: gestamos el nuevo, el verdadero teatro de los argentinos.

Termina una etapa del teatro en que la barbarie fue mucho más cruel a fuerza de querer disimularse. Aquel teatro también "mostraba el chiripá bajo la levita". Recuerda un poco a los porteños mitristas que quisieron demostrar su refinada civilización arrastrando a pulzo la carroza de Sarah Bernhardt, con la que sólo exhibieron su innegable filiación gaucha, pues sus padres lo habían hecho con Manuelita Rosas y sus hijos lo repetirían con el carro triunfal de Hipólito Irigoyen.

El atroz desgarramiento que para nosotros significa la pérdida de nuestros teatros es el precio de nuestra mayoría de edad. Nos deja solos frente a nosotros mismos, más pobres, pero también más libres, obligándonos a repensarnos, a recrearnos desde la base. Pues ante todo nos impone romper con un pasado que nos dio humillaciones y vergüenza a cambio de unos pocos gestos de talento dramático, que bastan no obstante, para medir nuestras verdaderas fuerzas.

LITA

cuento de

EDGARDO MUCHNIK

ilustración de

Juan Carlos Benítez

Correr por el puerto, saludar con las manos en alto a todo lo ancho del río y después asustarse con el repentino sirenazo de un barco, y correr de vuelta hasta la orilla: eso era distinto a viajar, subir la escalerita como todos, sentir el olor a madera barnizada, a las barandas recién pintadas.

—Sí abuela, sí.

—Sea juiciosa, m'hijita... Y no suba a la primera ¿sabe? No suba. Quédese tranquila en un rinconcito, ¿me entiende?... Y dele saludos a su madre, y dígale que la cuide, que yo ya hice bastante por usted, ¿sabe?... Que a ver si la alimenta, que está bastante flaquita; que...

—Nos va a asustar la sirena, abuela. Me voy a quedar abajo...

—Y acuérdese que no puede subir a la primera, que usted tiene pasaje de tercera... Que más no he podido hacer por usted, m'hijita. Y dígale a su madre que la cuide, que no sea haragana...

Y después un marinero grande y morocho le dijo "señorita", y ella se dio cuenta de que la abuela lo había mirado de reojo, con desconfianza.

Se acomodó entre unos cajones de fruta, le hizo un lugarcito a la muñeca y la tapó con una hoja de diario, como si fuese una sábana limpia.

El pueblo, prendido a la orilla del río, se iba perdiendo a través del ojo de buey. Y las grandes barrancas, a trechos verdes, a trechos arcillosas, se deslomaban con un vigor de tierra vieja sobre las playas solitarias, vacías, con uno que otro rancho que se inclinaba como cuidando la ladera.

(La abuela, de espaldas, marchaba hacia el rancho por el camino de siempre, encorvada, con el batón negro flotándole como una bandera cansada, y el viejo perro renqueando detrás, con la cabeza que parecía querer abrir surcos en el polvo.)

Se olvidó en seguida. Era lindo dejar flotando la mirada sobre el río, y enredarse los pensamientos imaginando cosas. El agua marrón, luminosa, casi a la misma altura de la bodega, se movía en amplios pliegues ondulados. Más allá, en un costado, las islas parecían andar en sentido contrario, con su lejano sabor a follaje espeso, a tierra y a arena calentada por el sol.

¿Cómo sería Buenos Aires? ¿No le habría mentido la China cuando le dijo que allá hay trenes que andan debajo de la tierra? ¿Y cómo estaría su madre? "Flora, Flora, tu mamá se llama Flora", le había repetido la abuela. "Y ahora tenés papá." ¿Papá? ¿Cómo tendría que llamarlo? Pa-páa, le diría. "Eh, che, papá, ¿usted sabe? yo soy la Lita." No, mejor dejaría caer un "bueeenas" por el costado de la boca, mirando a otro lado; y se emperraría con la cabeza baja, como le pasó cuando le presentaron a la tía Juana. Sí, seguro, le diría "bueeenas" y listo. Ni una palabra más.

A su lado, en el comedor de tercera —una larga mesa única con bancos adosados—, se sentó un hombre ancho, con unos bigotes que le llegaban casi hasta la pera, calzado con botas negras con olor a betún. Ella no se preocupó porque ya lo había visto varias veces tomando un vaso de vino en el almacén de don Jerónimo.

El hombrón le dijo despacio, con un aire protector y distraído:

—¿Qué tal, m'hija? ¿Qué anda haciendo por acá, solita?

—Me voy para Buenos Aires, a verla a mi mamá que se ha casado, y le pidió a la abuela que me mande para allá; que ya puede tenerme y que le voy a hacer falta para los mandados —le contestó sin parar, bruscamente, a un mismo ritmo, como lo hacía siempre que tenía buen ánimo y poco miedo.

—Aajá... buen... ¡Macanudo! —dijo el hombre, y no habló más.

Lita llegó a Buenos Aires un atardecer luminoso de enero, cuando rosados tintes dibujaban caprichosamente el cielo, junto al horizonte.

La reconoció casi en seguida: estaba parada, apoyada en la cadena que contiene a los que esperan. La reconoció porque tenía la misma pose que en la fotografía que le había mandado a la abuela. En el anverso decía: "Con mi novio en un parque de Buenos Aires. ¿Vio qué delgada estoy? Flora". Y tenía la misma mirada ligeramente húmeda, algo cansada, algo lánguida. Y el hombre que estaba a su lado fumaba como en la fotografía, distraído, mirándose los zapatos.

Un marinero alto y afeitado, que llevaba la gorra inclinada sobre la oreja, le miró el pasaje y dijo:

—Vamos, pasá, está bien.

—¿Esto es Buenos Aires?

—Sí, pasá, vamos...

Con el paquete de ropa bajo el brazo y la muñeca colgando de la mano, caminó hasta donde estaban ellos.

Cuando Flora le pidió que la besara sintió un gusto raro, agrio, a polvos y a agua de colonia mezclados. Le pareció que estaban contentos, y se sintió importante, distinta.

—¿Y cuántos años tenés? —preguntó el hombre.

—Cumplo trece.

—¿No decís nada? ¿Y la abuela? ¿Cómo está el pueblo? —la madre parecía excitada.

Pero Lita percibía el olor de la permanente recién hecha, del pelo chamuscado, y casi no podía contestar. En realidad, podía haberle contestado que la Chola tenía una pierna rota por haberse subido al carro del lechero; que el negro Jiménez, estando borracho, había insultado a la abuela; y que las gallinas andaban medio bobas, últimamente, que tenían ganas de venderlas porque no ponían un huevo ni para remedio; que... Pero lo único que se le ocurrió decirles fue:

—¿Esto es Buenos Aires?

Entonces ellos se pusieron a conversar entre sí, y se olvidaron un poco de que habían ido al puerto a buscarla. El hombre fumaba y le decía a la madre que "no". No comprendió por qué hablaban en voz baja, ni por qué el levantaba la voz al llegar a las últimas palabras: "No, no puede ser". Se dio cuenta de que la madre le tenía miedo al hombre, porque ponía la misma cara que la tía Juana cuando su marido volvía después de varios días. La misma cara arrugada, triste, y que a pesar de todo sonreía.

Esto era Buenos Aires. Esto enorme, grisáceo, duro y ronco, y frío; y los ómnibus y los autos bufando con sus motores hirvientes, y la gente sin educación, que pasaba sin saludar; y los que caminaban apurados, sin decir "adioooós" ni sonreír. ¡Cuánta gente! Y, sin embargo, no había nadie:

—¿Esto es Buenos Aires?.

—Sí, querida, sí... Bueno, ahora quedate tranquila. Sé buenita, querida.

—Bueno, mamá... Es que usted sabe —¿sabés?—, estoy acostumbrada a la abuela...

—Está bien. querida, ahora quedate tranquila, querida.

Se dio cuenta de que el hombre sonreía y no habló más.

Y era cierto lo que decía la Chola, porque tomaron un tren que corría bajo tierra. Subieron después a una estación y tomaron otro tren, pero éste andaba por arriba, como los del pueblo, aunque era más grande, con muchísimos vagones, y parecía menos torpe, más fuerte, pero igualmente sucio y asmático

Esto era Buenos Aires. Poco a poco, la ciudad inmensa se aplastó cuan larga era, se acostó cansada, polvorienta, quebrándose en calles cortas y en techos que también querían acostarse.

—¿Y esto es Buenos Aires? Mamá, esto.

—A esta chica la idiotizó la vieja —el hombre se rió con el costado de la boca, y el cigarrillo tembló en una comisura.

—Sí, querida, esto es Buenos Aires, querida. ¿Qué te pasa? Quedate calladita, si no el papá se enoja, querida.

El hombre volvió a reírse.

—¿Qué te pasa, piba?... Te asustó Buenos Aires, ¿eh?, te asustó.

—Sí, señor.

—Decime papá, piba... ahora tenés papá —miró a la madre y sonrió.

¿Papá?... el papá de la Chola no se reía a cada rato, y menos por el costado de la boca. Sin embargo estaba contenta. Se entusiasmó cuando alcanzó a ver, a través de la ventanilla, a unos chicos tratando de elevar un barrilete. Corrían mientras otro tenía el hilo, que hacía una panza hacia el suelo. De verdad, debería ser muy divertido.

—Vamos Lita, querida, vamos... ya llegamos, querida...

El barrilete ya estaba arañando el cielo y ella lo dejó escapar, irse, más allá todavía. Eso porque se asustó, estaba distraída y era lindo sentir el golpe del viento y el hilo tenso, vibrando.

—Dame la mano piba...

—Sí, señor...

—Decime papá, piba.

—Sí señor papá.

El hombre tenía una mano áspera, fuerte, y era un asunto extraño ser llevada de la mano, como si nunca hubiese corrido dejándose caer por la barranca, o nunca se hubiera parado con las piernas abiertas en el bote de Jacinto, o saltado el cerco del rancho cuando no estaba la abuela.

Después el hombre la soltó y ella caminó al lado de la madre, en silencio.

La casa estaba en una esquina, a dos cuadras de la estación. Cuando entraron, una mujer se hamacaba en un ancho sillón de esterilla, en medio del patio, adormecida.

La madre la despertó.

(*Continúa en la pág. 18*)

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA COMO CUENTISTA

Entre los grandes escritores argentinos que han descollado también en el cuento y que no figuran en ninguna de nuestras antologías de este género, merece citarse en primer término a Ezequiel Martínez Estrada: por la magnitud y austeridad de su labor en general; por haber encarado con éxito casi todas las formas literarias; por lo **vivo, perenne** y **nuestro** de muchos de sus libros; que incitan frecuentemente a la polémica; por haber ahondado como nadie en problemas sociales y psicológicos argentinos; y porque teniendo un sentido exacto del cuento, que va más allá de la mera extensión, en muchas de sus piezas es un cuentista recíamente íntegro y de rara originalidad.

Verdad que en algunos de sus trabajos no es quizá necesario rastrear influencias o "reflejos" de cierta narrativa moderna muy en boga, de brumosa atmósfera de pesadilla, y en los que la realidad del mundo objetivo no se presenta por cierto muy ordenadamente, desde un enfoque filosófico y moral, y cuya acción, como sus finales, podría repetirse y alargarse indefinidamente, con la desesperante monomanía de un disco rayado. (Influencias o "reflejos" que ciertamente no han desdibujado la fuerte y nítida personalidad literaria de Martínez Estrada).(1) Este aspecto de la literatura kafkiana podrá ser meritorio además de novedoso, pero se adapta más al relato y a la novela, siendo inadecuado para el cuento, que en un momento dado exige un "punto final". Este "punto final" está logrado magistralmente en **La cosecha**, un cuento cabal pese a sus cincuenta páginas. En cambio no lo está plenamente —y es casi seguro que el autor lo prefirió así— en **La inundación**, su más conocida página literaria.

Los dos títulos mencionados corresponden al libro **Tres cuentos sin amor**, de los cuales el tercero, **Viudez**, que figura entre ambos, es muy inferior a los otros dos.

Un año después de publicar este volumen, completando una época de incesante actividad creadora al cabo de una larga y compleja elección, en 1957 el autor de **Radiografía de la Pampa** edita **La tos y otros entretenimientos**, donde en trece composiciones de variados méritos hay una mescolanza de muchas cosas, lo cual no es extraño en un libro de esta especie. Este desprejuiciado conjunto de cuentos y relatos es de [illegible] que **Tres cuentos sin amor**. Mas también encontramos en él algunas creaciones que evidencian que cuando se lo propone Ezequiel Martínez Estrada es un muy diestro cultor del espinoso y menoscabado género. Sabe asimismo que **La escalera**, por ejemplo, no es un cuento, y mucho menos un cuento acabado, como sabe igualmente muchas otras cosas sólo posibles en un hombre que en menos de cuatrocientas páginas ha realizado el milagro de sintetizar, por así decir, toda la literatura universal, desde sus orígenes hasta la fecha, como lo demuestra en su citado **Panorama de las Literaturas**. Lejos está pues Martínez Estrada de ignorar que no todas estas páginas tienen el mismo merecimiento ni la misma jerarquía. De allí el título de **La tos y otros entretenimientos**, con el que no nos defrauda, puesto que no nos promete con él nada fundamental, aunque sí nos presenta, a semejanza de **Tres cuentos sin amor**, un mundo desesperanzado y sombrío, y cuyas leyes u ordenamiento chocan a menudo con la conciencia del lector o escapan a su entendimiento. Aquí no se trata sólo de la **presentación** de la realidad que nos hace o nos quiere hacer Martínez Estrada, sino de su **interpretación** de tal realidad. Se trata asimismo de un desequilibrado sentido ético y estético de la medida. Lo real no es necesariamente verosímil. El temperamento de Martínez Estrada, sus gustos literarios, su cultura, su interpretación del mundo y la sociedad, su vida toda lo determinan con frecuencia a llenar sus páginas de angustia o desolación. Peor todavía: hay casi siempre en sus creaciones una o varias gotas de más que hacen resbalar la verosimilitud y llevar lo cruel y a lo absurdo, aunque este absurdo sea, repetimos, tan real como nuestra propia vida. Esta negra gota que colma la medida inútilmente, nos lleva a la desesperación o a una sensación de caos, de irrealidad. Es la enfermedad y muerte de Timoteo —notablemente logradas, por otra parte— en **La cosecha**; es el "estiramiento" de la dramática escena de las vacas, el payaso muerto y el disfrazado borracho que quiere violar a la niña junto a su madre, en **Viudez**; es la descarga de una nueva lluvia, tras la ilusoria aparición del arco iris, en **La inundación**; es el hurto, en la fonda, del poco dinero que le resta a Amalia, sobre cuyos hombros no falta ninguna desgracia y que para colmo pierde el tren que debía conducirla con sus criaturas en **En tránsito**; es el hombre de las gafas que arroja de bruces a un pequeño niño, haciéndolo rodar por la escalera, en una de sus composiciones menos felices, titulada precisamente **La escalera**.

Ezequiel Martínez Estrada, desde luego, tendrá sus razones para serlo y escribir así, y muchos de sus lectores también tendrán las suyas para sentirse de lados ante páginas como éstas, en las que [illegible] se complacido en [illegible] de dolores y torturas [illegible] en [illegible] neblinosa y [illegible] propósito no es [illegible] faz empinada [illegible] señalar sus tendencias [illegible] cuentista en cuanto a lo formal. Y lo indudable es que cuentos como **La cosecha**, de un extraño y [illegible] sabor fuertemente argentino, y **La inundación**, acaso su más perfecta y hermosa página literaria, bastan para evidenciar a un cuentista maestro, capaz de lograr o reproducir, con la fuerza y celeridad del relámpago, tipos, ambientes, situaciones y sensaciones con una prosa flexible, filosa, concentrada.

También se revela Martínez Estrada un maestro como cuentista en varias de sus producciones incluídas en **La tos y otros entretenimientos**, particularmente en **Abel Caínus, Un crimen sin recompensa, En tránsito** (ya citado), **Las manos** (impregnado de suave y tierna poesía), **La tos** (el primero de la serie, con un raro final literario y científicamente acertado y en **La Virgen de las Palomas** (singular y poético caso clínico donde el autor nos insinúa sus amplios conocimientos, no sectarios, de las más importantes corrientes de la medicina). Ninguno, sin embargo, llega al realismo, a la sobriedad, a la potencia descriptiva de **La inundación**, en el que se expresan tantos cosas con tan pocas palabras. Las gentes, los perros, la humedad, el Cristo en el altar mayor, las imágenes de los demás santos, el idiota, los olores de las bestias y de los mil doscientos personas acorraladas, la iglesia misma: todo está hecho aquí con mano genial. Pese a que su fin no le da ese corte definitivo tan necesario en el género —puesto que con la nueva lluvia, en cierto modo todo recomienza— estas páginas son dignas de figurar en una antología universal del cuento.

CARLOS MASTRANGELO

(1) Es interesante conocer el siguiente juicio de Martínez Estrada sobre Franz Kafka: "De singular relieve, caso único en la historia de la literatura, el checoslovaco Franz Kafka (1883-1924) trajo el mensaje de prevenirnos de que vivimos en un mundo que nos es absolutamente desconocido, con seres absolutamente incomprensibles y regido por leyes cuyas [illegible] (a nuestro entender) absolutamente disímiles a las de la física." (**Panorama de las literaturas**, Edit. Claridad, página 360). (Lo subrayado es nuestro.)

HERNAN RODRIGUEZ

(Viene de la pág. 17)

—Ah... ¿Qué tal?... ¿Y la nena?

—Vení, querida, dale un beso a la otra abuela, querida.

Al parecer, todos se besaban a menudo, por cualquier motivo.

—Vas a dormir con mi mamá, piba.

La vieja la miraba y ponía la misma cara de la abuela cuando acariciaba al perro, a la hora de la siesta, sin hablar con nadie, pensativa.

Lita se quedó inmóvil al lado del sillón, y la mujer le tocó las mejillas y sonrió.

—¿Así que vos sos Lita, eh?... ¿Y lo vas a querer a tu papá, nena? Vas a hacer los mandados, ¿sabés?

—Sí, señora.

Mientras cenaban, ella no levantó la mirada del plato. El hombre y la abuela nueva se reía de algo que debía ser muy gracioso. El casi escupió la sopa. Y Flora sonreía y la miraba.

—A ver, provincianita, traé una jarra de agua.

—Sí, señor.

—Decí papá, carajo.

—¡Pa-pá!

—Buen... Andá, piba, andá —después miró a Flora—. La estupidizó la vieja, ché.

—Sí, querido.

—Buen...

A las diez de la noche se acostaron todos. La habitación de la mamá del hombre tenía un olor a usado, a cosa agria, sin ventilar. Le hicieron a Lita un colchón con dos frazadas y la taparon con una sábana grande.

—Nada más que hasta mañana, querida. Después te busco una cama, querida.

—Bueno, mamá.

—Dormí, querida, dormí.

—Mamá...

—¿Qué?

—Dijo la abuela que me cuide, que no sea haragana...

—Callate que se van a reír, querida. Callate, ¿sabés?

—Sí.

Una noche espaciosa y sonora se metió por entre las persianas y lo cubrió todo, hasta sus ojos. Cerca roncaba la vieja, con unos ronquidos entrecortados, carrasposos como el motor de las lanchas que navegan de noche por el río.

Se quedó despierta, con el cuerpo tieso, sin moverse. A la madrugada se levantó y se fue a la cocina, descalza, a buscar la muñeca. Entonces se durmió de golpe, tranquila.

(...El barrilete de Lita flotaba a derecha e izquierda, el hilo se prolongaba a una distancia mayor que la que había entre la costa y las islas. También la muñeca tenía el hilo, y hacía fuerza la pobrecita, con sus pequeñas manos de trapo.

—¡El hilo, Lita!... Está muy tirante el hilo, se va a cortar, Lita.

—¡Ya cruzó la isla, Lita!... ¡Ya no se ve el barrilete, Lita!

—¡Cuidado! Tené cuidado, querida, que el papá se enoja, querida.

—¡Dejá el barrilete de una vez, piba!

La muñeca corrió y se escondió en el bote de Jacinto.)

Lita estaba cansada, sudaba. Se puso el vestido y salió al patio frotándose los ojos. Eran las cinco de la mañana. Se sentó en el sillón de esterilla y empezó a hamacarse. A través de la puerta entreabierta del cuarto de su madre veía el pie del hombre asomando por debajo de la sábana.

EL CASO ORTEGA Y GASSET
por PATRICIO CANTO

Ediciones LEVIATAN

Cuando **La rebelión de las masas**, después de haberse difundido entre los estudiosos de Alemania y de Inglaterra, comenzó a venderse en ediciones de bolsillo en las droguerías de Norteamérica, muchos nos preguntamos si Ortega y Gasset no sería "el punto de encuentro del pensamiento en idioma español". Patricio Canto nos dice que ese "punto de encuentro es una trampa" y que el presente libro aspira a "describir la anatomía y el funcionamiento de esa máquina". Nos remite a Eduardo Nicol para compenetrarnos del análisis técnico respectivo, y se pone por su parte a la espinosa tarea de examinar, como bien lo dice el título, el **caso** Ortega y Gasset, con sus raíces y sus efectos en el medio social que lo produjo y sostuvo, y donde hasta cierto punto ha influído.

Forzoso es reconocer que Canto cumple esa labor en forma tan completa como original. Tras haber leído esta obra, uno quisiera extraer de ella un método que pudiera utilizarse con igual fortuna para otras empresas similares. Vana aspiración, porque no se trata de una monografía sistemática, sino de un ensayo fervoroso, con el orden propio del razonamiento coherente, pero sin el acopio documental ni el rigor expositivo de un trabajo que se proponga demostrar una serie de cosas en los respectivos terrenos de la filosofía, la sicología y la historia. Empero, podría haber llegado al final de su empresa tras observar todos esos recaudos, y las conclusiones no discreparían mayormente de las que el libro nos ofrece en su forma actual. Conocimiento, energía, penetración y sobre todo inteligencia se unían aquí para producir en el crisol de un vehemente entusiasmo el metal de la verdad comprobada.

Luego de haberse recobrado de la seducción inicial, casi obligatoria para quien aborda por primera vez la obra de Ortega, Canto quiso capitalizar las enseñanzas que al parecer podían extraerse de aquellos páginas cinceladas en el más fino estilo literario. Y como tantos otros, sufrió la honda decepción de descubrir que la exquisita elocución orteguiana revestía tan sólo "un vacío metálico lleno de ideas-ocurrencias". Pero al revés de tantos otros, ha sabido, ante todo, prescindir sin reservas su decepción, y a renglón seguido, explicar contundentemente los orígenes y el desarrollo del fraude, las causas de su momentáneo éxito, y el espectro de sus consecuencias. Y no se detienen ahí sus [illegible] tocando el frágil blanco con amorosa como despiadadamente el meollo —y esperemos que también en la conciencia— de los españoles y de sus sucesores contemporáneos. "Después de Trafalgar, no hay abismo de humildad que no [illegible] nuestro lugar a los españoles [illegible] de España... A este grado [illegible] llegado, España, y sólo me atrevo a [illegible] porque nosotros, tu descendencia [illegible] más abajo todavía."

La más fácil objeción que podría oponerse al presente trabajo es su índole de [illegible]. Es indiscutible que por momentos, en [illegible] la ocasión que le brinda la figura del [illegible] maestro, el tono del libro alcanza [illegible] corrosivos, siempre atemperados por la [illegible] del concepto y por la genialidad de la expresión. Pero Canto no deja lugar a dudas sobre la índole y el objeto de su [illegible]: así como respeta la obra del divulgador, del editor, del estilista, del amante de la cultura, respetaría también la solidez de una doctrina que hubiera surgido como réplica filosófica del espíritu de un Einstein o de un Cajal. No es así, y la dolorosa evidencia del escamoteo obliga a romper las vendas del disimulo. Pero con esa dura misión cumplida, Patricio Canto revela en estas páginas la maduración, en forma y contenido, de su vigorosa vocación de ensayista.

los dueños de la tierra

novela de David Viñas

Editorial LOSADA

Hace tres años, en estas mismas páginas, Jorge Luis Borges afirmaba: "De la literatura argentina se puede decir que está hecha por gente estudiosa y aplicada. Gente minuciosa, buenos alumnos decididos a conseguir buenas clasificaciones. Los literatos argentinos son gente que conocen muy bien las reglas de un juego y las utilizan bien, aunque en realidad ese juego no les apasiona." De Viñas podría decirse todo lo contrario. No es un minucioso y buen alumno de la literatura, y sus buenas clasificaciones no las ha logrado aceptando las reglas del juego, sino, a la inversa, violentando la modorra y el decoro de nuestra apacible república de las letras. Sin duda, el juego le apasiona, y sus mismas limitaciones —que alguna vez hemos apuntado en estas páginas y no siempre con justicia— son las de quien busca la verdad apasionadamente en medio de sus dudas, inciertos furores y rebeldías. A nuestro entender, un exceso de violencia, de extrema tensión, debilitaron en parte la verdad de algunos personajes de su narrativa que, sin embargo, ha ido afirmándose en lo que consideramos lo esencial de su obra: su actitud disconforme. Tales limitaciones y tal evolución podrían sintetizarse en dos arquetipos: el de Antonio Vera, protagonista de **Cayó sobre su rostro**, y en el de Vicente Vera, figura central de su último libro. La mentalidad feudal del primero, sus reacciones personales, con estar vigorosamente narradas, no trascendieron, a nuestro entender, del plano individual, lo que no sería un defecto si la novela no quisiera ilustrar en proyección esa mentalidad feudal, sobre el presente latifundista de las "grandes" familias argentinas. Vicente Vera, en cambio, vástago más reciente de la historia de nuestro país, mentalidad liberal y democrática "al uso" en las primeras décadas del siglo, trasciende de su propia peripecia para ilustrar toda la incapacidad vital de su clase y de la causa que defiende.

No hace mucho Viñas afirmaba que la nuestra es una generación traicionada. Lo es, sin duda, si pensamos que los que nacieron alrededor del 30 coincidieron, hasta cronológicamente, con la traición al país de las fuerzas más oscuras y retrógradas, que impiden, también hoy, su desarrollo. Viñas, como todos los hombres de esa generación, ha oído demasiadas veces las palabras Patria, Dios, Libertad, Ejército, dignidad nacional, y las ha oído en boca de los débiles, de los cómplices, cuando no de los verdugos. Y su disconformismo, al agudizarse, ha ido a buscar las causas. Al hacerlo, en su último libro, ha enjuiciado no sólo a esas fuerzas, sino a quienes las sirven aun involuntariamente, a la buena gente que en su afán de equilibrio y equidistancia, pueden terminar en la complicidad de los crímenes que a ellos mismos les repugnan. El gran acierto de Viñas en **Los dueños de la tierra** es mostrar esa psicología al desnudo en la figura de Vicente Vera, cuyos miedos e irresoluciones son aplicables a gran cantidad de gente, a grupos y corrientes políticas tan importantes como el radicalismo, a hombres que, como se dice con el énfasis de los discursos, hacen a la cosa pública. Así, los conflictos personales de Vicente, sus siempre tardíos exámenes de conciencia, su inoperancia, al fin, proyectan en su figura los temores y la inoperancia de la política que él representa. Y, como una sombra lejana, como un símbolo en cierto modo onasible de esa política, está el Viejo, el personaje fácil de identificar con la figura de Hipólito Yrigoyen.

¿Qué duda cabe de que una actitud política forma parte de todo un sentido de la vida? Vicente actúa como un viejo radical, apela a su sentimismo, a sus viejas nociones del Orden. Y no se rebela. Como no se rebelan muchos radicales de ayer y de hoy, porque saben que esa rebeldía significa una nueva opción, la total negación del orden en que nacieron y formaron sus vidas. Y, seguramente, esta no-acción es aceptada con mucho menos escrúpulos que los que siente Vicente Vera ante los fusilamientos de obreros en la Patagonia. Así, Vicente Vera se ve obligado a optar cuando no está preparado para ello —más: cuando creía haber optado— y en esta circunstancia está solo. Como están solos los bien intencionados que creen que es posible pactar con dios y con el diablo. Y si bien la pasividad no engendra el crimen, termina, al fin, por justificarlo. Los términos generales de bondad, hombría de bien y demás rótulos del comportamiento personal, de nada sirven cuando está en juego el destino de la gente, y cuando, por cualquier razón, uno se aparta de ese juego. Por eso nos parece una dura contribución a la realidad la descripción que hace Viñas de la muerte del chileno Muñoz en manos de los soldados, una de las escenas más intensas del libro. Dura contribución, sí, porque si bien es fácil aceptar la crueldad de los cazadores de indios (es decir, admitirla como una enfermedad ajena a uno) no es fácil aceptar que aquellos que nos son semejantes posean también su capacidad de crueldad, de injustificable sadismo. Pero son soldados, son buenos muchachos los que matan, los protagonistas de la cacería.

No, no es posible pactar con Dios y con el diablo. Y Yuda lo recuerda a cada instante, hasta la irritación. Yuda es un espejo demasiado fiel para Vicente Vera. Lástima que, a nuestro juicio, este personaje de materia tan noble, no se haya mostrado en toda la complejidad que se le adivina y quede sólo como la contracara de Vicente. En verdad es un poco ocioso decir lo que podría haber sido cuando un personaje ya es. De todos modos, nos queda la añoranza por el pasado de Yuda, por una profundización entre su disimulada ternura y la áspera ironía de la que hace gala. Yuda está a un paso de la transformación en un gran personaje. Y se le adivina la grandeza no tanto en las réplicas a Vicente —que a veces caen en lo reiterativo— sino en el silencio en el que a veces se agazapa como un animal golpeado. Es ahí, en la soledad de Yuda, en la total incomprensión de Vicente para descubrirla y compensarla, en donde Viñas margina una madurez para narrar los conflictos humanos.

Solo, el improvisado líder de los "insurrectos", está en un solo tono vital, imponiéndose como arquetipo. Su humanidad se destruye un poco con el símbolo. Se podrá argüir que en cierto modo lo es y que, por lo tanto, esa mutación era previsible. Sin embargo, Solo vive mucho más en las primeras partes del libro que cuando el lector lo identifica con el héroe. A la inversa, Stoker asume una actitud exageradamente existencial en el momento de la tortura. Claro que todo puede ser, pero allí, lo que importaba, era lo que el mismo Viñas señala con economía de retórica: "Entonces Stoker largó. Todo lo que hubiera tenido que callarse: no servía para jefe, ni se tomaban el trabajo de fusilarlo y todo su vida había sido un pobre tipo." Comprobar esto era el más alto precio de la tortura. Su muerte, a pesar del ritmo alucinante con que está narrada, del carácter presumiblemente simbólico (Stoker muere bajo las patas de las ovejas que eran la vida y la riqueza de los pocos y la muerte de los suyos) no agrega verdad a la degradación de Stoker y, de alguna manera, le sirve de expiación.

Hacemos estas observaciones —que lindan peligrosamente con el terreno de la conjetura— no por mero afán crítico, ni con la miopía del comentador que al observar las partes se olvida del todo, sino para tratar de precisar los aciertos y altibajos de un libro valioso. También en esta novela Viñas abusa del diálogo corto, sincopado, de la pregunta y respuesta previsible. Por el contrario, en la narración de largos períodos, muestra su madurez y su garra. Su estilo ha ganado en precisión, y en algunas partes (todo ese **film** del comienzo) se advierte hasta la alegría de narrar, ese secreto júbilo que siente todo escritor al encontrar la imagen que corresponde exactamente con lo que quería decir.

En momentos en que el conformismo tiene fuerza de hecho, en que los hijos de Vicente Vera asisten a un nuevo drama en su país, no será vano hacer el balance de sus yerros y debilidades. Entre tantos golpes, entre tantas duras lecciones, eso será una más. A este enfrentamiento sin tapujos con la realidad, contribuye, sin duda, esta nueva novela de Viñas. Ella propone un examen de conciencia. Cada lector deducirá sus alcances. Cada uno sabrá cuáles son los límites y los riesgos de la opción. El que **Los dueños de la tierra** haga pensar en ello, es claro síntoma de su valor.

PEDRO G. ORGAMBIDE

EL PERFIL EN EL VIENTO

por Esther Pilone

Editorial ALTAMAR

Acostumbrados como estamos a las publicaciones carentes de contenido que nos ofrecen versificadores de toda laya, ahincados unos en la pura cáscara formal, en el sonsonete huérfano de sustancia, aferrados otros a una ilusoria profundidad, planificadores de una angustia de biblioteca y salón de té, nos alegramos por la nota de autenticidad que aporta Ester Pilone a la joven poesía argentina.

Al leer estos versos recordamos las hermosas palabras de Unamuno: "Yo, señor mío, escribo con la sangre de mi corazón, no con tinta neutra, mis pensamientos, muchas veces contradictorios entre sí; mis dudas, mis anhelos, mis sedes y hambres de espíritu." Estas palabras, a partir de las cuales podría construirse toda una preceptiva, parecerían inspirar la labor de la autora. Por ello se da en el canto con plenitud sin reticencias, y si podemos observar, aquí y allá, algunas debilidades, nos cautiva en cambio el tono general, la sensación de hallarnos ante una poeta verdadera, que entra en la casa de la Poesía por el difícil sendero de la veracidad.

En su cálido primer libro **El perfil en el viento**, la autora revela un sereno dominio del lenguaje poético, y en un estilo diáfano, sin estridencias formales, nos expresa su búsqueda de certidumbres, la soledad de su tránsito terrestre:

...nada se recupera
lejanos como las estrellas
nos hacemos señas,
eso es todo.
Oh piedad del amor
más dulce y más triste que el amor.

Un clima desvalido y vital al mismo tiempo campea en casi todo el libro, donde se advierte sin duda la presencia de un espíritu alerta a todo lo humano. La ternura la rescafa de esa soledad de todo ser, cuya aceptación constituye toda su fuerza al mismo tiempo que su condena. Por ello sus versos trascienden el mero plano de la anecdótica personal, lo contingente, para expresar aquello que hace al sentido mismo de la vida. Como ocurre con todo creador, Ester Pilone inventa fábulas, y sus imágenes llegan con frecuencia al mito:

Sólo el amor con su raíz antigua
grababa en la madera de sus cuerpos
signos sagrados.

El mundo de Ester Pilone está poblado de grandes naufragios, donde el hombre camina a tientas, desamparado y extraño para sí mismo y se cubre entonces con "máscaras de sarcasmo" para defenderse de un medio hostil donde lo humano es una cifra ignorada. De este ámbito la mujer emerge con estatura bíblica, hechura del dolor, "casi divina, casi tierra mártir", y nos encontramos de pronto con fatigadas sombras, playas estériles y el transcurso del tiempo con la muerte de las palabras y los gestos. Pide entonces participar en la fiesta, en el júbilo de este difícil existir:

Abandonar esta niebla erizada y sensible,
estos grandes gestos náufragos.
"Permanencia" es la palabra que acuna
en el hueco de mi regazo,
Permanencia, con sabor a leche tibia
y a huerto cercado.

Sin embargo, de entre todo ello surgen a veces destellos de esperanza, cuando, enfrentada con los interrogantes que la habitan, adelgaza la voz, recorta "en hilos las canciones". Es que el diálogo con las propias voces lo es también con los grandes enigmas, y enfrentarlos sea, quizá, la razón de ser de todo creador.

"Los adioses", "Por qué", "Nocturno del abatimiento" son títulos que sugieren de por sí la tónica del libro. Entre sus diecicho poemas queremos mencionar, por sus logros expresivos, a "Cántico, de un lirismo denso, contenido, y "Presagios", donde el contorno parece participar de su soledad:

¡Qué cielos caídos, qué duros asfaltos
herían la tarde la despedida!
La ciudad estaba rota
algo quebraba su esférica vida
—la luz huía como un perro manso—
mientras tu voz
me señalaba el rostro de oscuras cruces
Hablador te alejabas —ciego—
de mi centro inmortal
dejándome el placer del holocausto.

Esperamos de Ester Pilone, de la poeta que hoy en ella y de la que ha de crecer aún, nuevos logros de su quehacer lírico, y tenemos la certeza de que su derrotero espiritual ha de depararle maduros frutos y algo de ese sosiego que anhela cuando parte hacia el encuentro de su propio perfil "con la ternura atada a los tobillos", como dice en "Tres preludios para una ausencia", poema que cierra el libro.

M. S.

POEMAS CON BASTON

por Arnoldo Liberman

Editorial STILCOGRAF

En la vieja sala de un cine de pueblo, alaún chico de ojos asombrados miraba las cabriolas de Carlitos Chaplin, y comenzaba a compartir su risa y su lágrima, es decir, el pan y la sal de los poetas. Era tan niño que ni sabía que era inocente. Más tarde, el muchacho vio las nubes y los ríos y las islas del litoral, y esas lomas, esas colinas que confunden el verde con el azul, la tierra con el aire, escuchó, quizá, las palabras de Juan L. Ortiz, miró su trazo leve. Pero él tenía su propia voz que le estaba creciendo. Hacia su aprendizaje de ser hombre. Hoy, al entregar estos poemas, nos da cuenta de lo aprendido en ese tránsito.

No es ésta una poesía madura. Le falta todavía el obstinado rigor, el vocablo justo, el período cerrado. Pero tampoco es una poesía nonata. Es una poesía en estado de crecimiento. Y como tal, posible de perfectibilidad, de madurez. Es espontánea, fluye con naturalidad. Le falta, creo, gobernar su ímpetu.

Al fin, esta poesía es el fruto de una experiencia, del primer enfrentamiento del poeta con el mundo. Vale la pena rastrear en sus motivaciones. Encontraremos así la clave de sus versos. No es por casualidad que ellos estén bajo la adocación del vagabundo de la galera y el bastón. Como él, ellos buscan una patria para la ternura, necesitan de la comunicación, tienen un hambre casi visceral de pureza. El niño ha despertado y apenas si se reconoce en los rostros adultos. Este despertar, este drama de ser hombre, es el que está presente a lo largo del libro. A veces, Liberman anda con la niñez, llevándola de la mano como una sobrina, un globo azul, y yegresa —nos dice— a sus pasos dolidos, a sus ruidos de siestas sin payancas. Pero en el mejor de sus poemas —"Yo y Ellos"— certifica una nueva voluntad:

Te diré del oficio de ser hombre,
de la piedra, de la iracunda rosa, de las águilas,

El poeta aprende así los duros leyes del combate. La inocencia no está inscripta en el mundo como una cifra de la cábala, como un remoto misterio. A veces se defiende, se transforma en lucha ella también, porque la neutralidad es imposible. Detengámonos poco en esta mutación: el poeta lírico, el que comunica sueños, edades de inocencia, se transforma de pronto en el testigo del drama común. No es un poeta social. Pero, por un instante, no es ya el poeta lírico. Es ambas cosas a la vez, y su voz, hasta el momento suave, hecha para las canciones, asume la tonalidad de la ira. Es que "Litle Rock" reclama su solidaridad. Y entonces golpea contra "una escuela de años sucias sobre el mapa", y se resbala, como él dice, contra lo absurdo que golpea el universo.

...aquí está, negro, el color de nuestras
yemas,
de nuestra rebeldía:
una larga vigilia de párpados y huesos.

Todo el libro está bajo el signo de la proximidad. En su marcha lo acompañan Pascal Lamorisse y los casteros de Raúl Shurjin. La "Carta al amigo", frases extraídas de sus cartas, indica esta actitud de Liberman, tanto como su constante referencia a la odisea humana. Por eso no es simple reiteración el término "prójimo" en su poesía, ya que la explica y en cierto modo la define.

Sin embargo, Liberman deberá cuidarse de las jerarquías de los palabros. Y lo decimos no en razón de ninguna preceptiva. Pero una palabra, un vocablo poético, debe mantenerse en cierto modo intransferible. Debe transformarse, creemos, en un hecho poético, en una acción dentro de la totalidad del poema. Un adjetivo puede definir. Pero una suma de adjetivos puede ser el follaje que ahogue la voz más alta de un poeta. Los jóvenes nerudianos lo saben por experiencia. Liberman, que no lo es, que ya posee un lenguaje personal, debe tenerlo en cuenta. Por eso nos alegra cuando se adelanta con osadía hasta en el prosaísmo, casi en el lugar común, cuando dice, por ejemplo: "Caí con la sabiduría de una gota de agua".

Es cierto que el primer libro de un poeta joven casi siempre es un muestrario de su exaltación. Pero la juventud debe estar comprometida en una tarea más vasta que sus propios fervores. Para él, como para Arthur Miller —a quien cita—, el arte es una profunda jurisprudencia. Con este libro, Liberman ha iniciado, en parte, esa tarea. Pero ha de ganar aún en profundidad y en rigor. Y sin perder la inocencia del niño que ha rescatado en estos poemas con bastón, sin perder la ternura que invade sus versos, que reconforta y sostiene a quienes sienten la proximidad de su poesía.

P. G. O.

EL BARRILETE

poema de
MAXIMO SIMPSON

ilustración de
ROBERTO del VILLANO

Ebria niñez en fuga,
alfabeto de tímido albedrío,
alegría del aire,
resplandece tu don,
tu suave lumbre sobre los tejados.

Tus reinos en la altura son ámbitos de luz,
vértices de la brisa,
y gozosa en el brinco
en los áureos recodos te detienes,
ave que un ombligo terrestre ha sujetado.

Plática de la tarde,
remolinos fugaces,
en la cresta del viento huésped de los vaivenes,
saltarín de la racha que te acoge en el soplo,
pequeño dios errante con su destino esclavo
de unas frágiles manos,
sin embargo el orgullo te corona:
es un desdén celeste por lo que yace abajo,
un éxtasis en flor sobre la tierra.

Acaso seas la aurora de un anhelo,
la libertad del hombre que se expresa
(en cabriolas,
trampolín de la gracia,
o algún sueño de escarcha en las alturas.

Ni pájaro ni espiga,
arrebato de luz sujeto a un hilo tenue,
a un cruel azar,
los dedos que manejan tu risa.

Marioneta del cielo,
estalla en alborozo tu breve eternidad,
y todos son piruetas,
saltos,
volteretas aladas.
Pero a veces
— serenidad tal vez, quietud celeste —
pensativo te quedas sobre todos nosotros,
inmemorial quizá como la espuma,
transitorio como el ala y la dicha.

Si te abate la lluvia
y si mueres
enredado en los hilos de telégrafos grises,
sagitario,
mártir de lo imposible,
fábulas de planetas
te rodean la frente destruída.

Y el niño mira entonces su corazón perdido,
su quimera extraviada, su papel de esperanza.

cedinci