Gaceta Literaria

actualidad 3

AÑO I ★ BUENOS AIRES, ABRIL DE 1956 ★

EXALTADO

Por ALBERTO MORAVIA

Una calurosa mañana de julio estaba adormilado en la plaza Melozzo da Forli, a la sombra de los eucaliptos, cerca de la fuente seca, cuando llegaron dos hombres y una mujer y me dijeron que los llevara al Lido de Lavinio. Los observé, mientras discutíamos el precio; uno era rubio, corpulento, con una cara descolorida, gris, ojos de porcelana celeste en unas ojeras sombrías; parecía hombre de unos treinticinco años. El otro, más joven, era moreno, de pelo enmarañado y anteojos de carey, el cuerpo desarticulado, flaco; podía ser estudiante. En cuanto a la mujer, era flaca, tenía la cara afilada y larga enmarcada por dos bandas de cabellos sueltos, el cuerpo delgado enfundado en un vestido verde que la asemejaba a una serpiente. Pero tenía la boca roja y carnosa, como una fruta, los ojos hermosos, negros y brillantes como el carbón mojado; y su manera de mirarme me indujo a aceptar el negocio. En efecto, acepté el precio que me proponían; subieron, el rubio a mi lado, los otros dos atrás; y emprendimos viaje.

Crucé toda Roma para salir a la carretera que empieza tras la basílica de San Paolo, la más corta para Anzio. Ante la basílica llené el tanque de nafta y enfilé la carretera. Debía haber, calculé, unos cincuenta kilómetros; eran las nueve y media, llegaríamos antes de las once, con tiempo para una zambudilla en el mar. La muchacha me gustaba, y confiaba en hacer amistad con ella; no era gente muy fina; por su acento, los hombres parecían extranjeros, acaso refugiados, de esos que viven en campos de concentración, en los alrededores de Roma. La muchacha, en cambio, era italiana, y precisamente romana; tipo vulgar, también: supongamos que fuese mucama, planchadora, o cosa por el estilo. Pensando esto, paraba la oreja y oía, en el interior del auto, hablar y reír a la muchacha y al moreno. Particularmente se reía la muchacha, que, según ya había observado yo, era desmañada y resbalosa, justamente como una culebrita borracha. Al oír las risas, el rubio contraía y arrugaba la nariz debajo de sus antiparras ahumadas, pero no decía nada ni volvía la cabeza. Bien es verdad que le bastaba con levantar los ojos al espejito colocado sobre el parabrisa para ver perfectamente lo que ocurría a su espalda. Dejamos de lado los Trapistas, la E. 42, y de un

(Continúa en la página 18)

COMUNIONES

Por BERNARDO CANAL-FEIJOO

Esto sucede en la región de los hermosos Valles Calchaquíes, donde —nadie lo ignora— subsisten todavía restos considerables de población y cultura de raíz o corraíz aborigen, ya en los últimos pasos de esa definitiva retirada del mundo histórico iniciada hace cuatro siglos con la derrota de Atahualpa. *La Civilización*, portadora de una nueva fe humanista, pero también de un nuevo derecho demasiado personalista, mató los dioses, y con ellos, el espíritu de comunidad que infundían la fe, la organización y las costumbres sociales del mundo indígena. Ultimos residuos de aquel mundo moral desvaneciente, algunas "fiestas" de rigurosa inserción cronológica, y algunas prístinas artesanías más o menos estéticas, subsisten en estado de simple automatismo folklórico y libre disponibilidad para los antojos de un gusto ya totalmente desobligado a toda fe social consciente. Pero ahí están, y la formal desafectación a los sentidos fundamentales no impide que sigan palpitando en el seno del mundo contemporáneo con ecos que hablan vagamente de pasiones y entusiasmos histórica y culturalmente póstumos.

...Y aquí entra Damián Cansinos, un mestizo cuarentón, habitante de un pueblito de los llanos calientes de allá abajo, que para "los carnavales" apresta su traje mejor y toma,

(Continúa en la página 3)

SEOANE Y EL MURALISMO

REPORTAJE DE TERESA ARAUJO

Pintor, dibujante, ilustrador, grabador, muralista, un artista completo, es Luis Seoane, a quien entrevistamos. Nacido en la Argentina, hijo de padres gallegos, educado en España y radicado entre nosotros desde hace casi veinte años, trae de Europa la herencia de los grandes pintores y es aquí justamente que florece lo mejor de su arte.

Muchas serían las facetas del artista que desearíamos mostrar, pero, en este caso, nos interesan especialmente sus trabajos en pintura mural. Luis Seoane se encuentra entre los pocos pintores que han trabajado en frescos y murales en nuestro país.

Con distintos procedimientos técnicos decoró varios edificios de nuestra ciudad. Actualmente trabaja en los murales del Teatro San Martín, que pronto podremos apreciar.

Es a Seoane, pues, a quien recurrimos para que nos hable sobre "muralismo", viejo tema dentro de la plástica, aunque para nosotros, si se quiere, no tan viejo ni tan conocido. Seguidamente ofrecemos sus respuestas a nuestro cuestionario:

—¿Qué perspectivas tiene el muralismo en la pintura?

Hace alrededor de treinta años Le Corbusier anunciaba que en la verdad de mañana, y puede que ahora estemos en los comienzos de ese mañana, sería realidad la arquitectura policroma. Cuando Le Corbusier escribía eso, un solo país de la tierra, Méjico, presentaba al mundo un notable equipo de muralistas, cualquiera sea el criterio que esos pintores particularmente nos merezcan. Estos tuvieron, para hacer renacer el arte mural, la cooperación singular, única hasta la fecha, del Estado. El arte mural que anunciaba Le Corbusier está naciendo en todas partes, y aquí concretamente, en Argentina,

(Continúa en la pág. 12)

COMUNIONES

(Continuación de la página 1)

cerros arriba, el camino a Los Valles, para asistir a las fiestas más prestigiosas de la región. Lleva, metida entre sus ropas, una quena, que yo la he visto reluciente, como recién labradita, o recién lustrada. Recorre todos los focos de aquella celebración unánime y desperdigada —quiero decir, las enramadas o los patios, donde hay un grupo de hombres y mujeres que beben y bailan, y de vez en cuando cantan, en oficio dionisíaco presidido por una orquestita de violín, acordeón y bombo, en que los instrumentos pueden pasar de una mano a otra en intaxativo relevo cordial a lo largo

Vista del Valle Calchaquí

de toda la fiesta y todos los comedimentos posibles en esa región donde no hay un varón que no entienda algo de eso. Hasta que Damián encuentra lo que busca, y allí se detiene. Lo que Damián Cansinos buscaba era esto: el rincón más pobre de "las fiestas", ese "último rincón" en que, por natural selección sin duda, han ido a recalar, en montón más desordenado que los otros, hombres y mujeres que han debido concurrir a la fiesta con las ropas del trajín cotidiano porque no tenían otra, y todos beben por el gañote de la botella que les pasa el que ha podido agenciársela de algún modo, y la orquestita consta de un violín de cuerdas tan sobadas que entre las cuatro no alcanzan a aprisionar una nota entera; y un acordeón que más gime por las heridas que canta por las gargantas de su anatomía instrumental; y el bombo... Oh, seamos justos: sólo el bombo en toda la gama de "las fiestas" es capaz de una plenitud ubicua tal, y en verdad constituye la columna vertebral de toda orquesta popular en la zona. Esto significa, quizá, que allí el ritmo cifra el valor dominante en la concepción de la armonía. Y, ahora, en la misérrima orquestita de la fiesta del último rincón, afirma una vez más victoriosamente una voluntad de concierto por encima de toda indigencia melódica.

Damián Cansinos, pintiparado, se ha detenido en esa reunión; se ha deslizado como furtivamente, llevándose una silla y una botella de cerveza, hasta el lugar donde se encuentran los músicos; se ha instalado detrás del violinista, depositando la botella en el suelo junto a su silla; ha sacado la quena de entre las ropas, y —¡ahora!— sumándose oficiosamente al conjunto, introduce en el destemplado concierto el reclamo de su flauta flamante. El efecto es mágico. De pronto la melodía adquiere una realidad transparente. El bombo mismo da la impresión de haberse replegado discretamente para no turbar el prodigio. La concurrencia vuelve en convergencia unívoca la mirada hacia allá. Y los que bailaban esmeran ahora los pasos casi hasta la ingravidez. Y por último todos se detienen a escuchar, en actiudes que piden a mi vocabulario la palabra unción. Quisiera poder leer en aquellos rostros lo que pasa en las almas. Me parecen ligeramente transfigurados; columbro soliviando los rasgos cretinoides fijados por las largas miserias de la raza o corraza en derrota, un toque de éxtasis catártico en los rostros. Escucho yo también a Cansinos; no es nuevo lo que está ejecutando (si es auténtico, en su especie, no habría podido tener acentos nuevos; y lo realmente nuevo carece para el pueblo del hechizo que tiene para las élites), ni lo hace mejor que mucho otros bien conocidos en la región. Pero en seguida creo entrever algo que no sé si seré capaz de darlo a entender: creo entrever —¿entresentir?— que la melodía que conjura Cansinos depende menos de sus dones que de su instrumento; que es la voz propia de aquella quena suya, y habla al corazón de aquella gentecita desde el fondo impersonal de la raza que inventara, o adoptara, este dulce artefacto, suscitándolo en los barros del suelo que pisaba, o en ciertos tallos que veía mecerse y responder de una manera peculiar a los caprichos eólicos de su propio cielo. Adivino que, por un momento, allí se ha producido un estado de comunión fundamental, que inclina unánimemente las almas sobre el abismo de una nostalgia indiscernida, e ilumina los rostros de resplandores inenarrables.

...Cuando ha terminado Cansinos, y el ruedo hipnotizado se disgrega de vuelta a su espesa vigilia, yo me lanzo hacia él para decirle mi emoción y tantearle las suyas. Como yo sé más de lo que he leído que de lo que pasa en mi alma, no sé cómo voy a plantearle mis problemas. (Me arredra pensar que tal vez termine hablándole del flautista de Hammelin o de Mozart).

Pero apenas he podido formularle mis primeras preguntas. Por toda respuesta, se ha sonreído y ha puesto delicadamente su mágica flauta en mis manos. Insinúo nuevas preguntas. Cansinos continúa sonriente. Hay una rara expresión en su rostro.

—"Señor" —susurra tímidamente una mujer a mi lado—. "No le va a contestar. Don Damián es mudo".

LA POESIA de ENRIQUE BANCHS

Por JUAN CARLOS GHIANO

Dentro de las soluciones líricas alcanzadas por el modernismo en la Argentina, la obra más intensa corresponde a Enrique Banchs (nacido en 1888). Cuatro colecciones poemáticas —*Las barcas*, 1907; *El libro de los elogios*, 1908; *El cascabel del halcón*, 1909, y *La urna*, 1911— concluyen a los veintitrés años su evolución esencial, prolongada esporádicamente en publicaciones periódicas. Se reconoce en ella el avance celebrante de un poeta que rescata el "decoro del mundo y la dignidad de la vida", "aun desde su desolación y su tristeza", según el justo juicio del más denso de sus críticos, Angel J. Battistessa. Esta voluntad depuradora se peculiariza en el primer poemario como imposición del poeta y sus palabras sobre las desfiguraciones del tiemo y de los hechos; lo sobreactual del poeta —muy a lo Hugo— se sostiene entre las más altas empresas intentadas por el hombre: "No hay esfuerzos estériles: la primera palabra / Del hombre primogénito desde su origen labra / Los lenguajes futuros. La gota en el desierto / Salvará alguna hormiga sobre un g r a n i t o muerto: / Hasta un suspiro altera la forma de las cosas". Rescate en el amor a la belleza que se adelanta en el sentido de algunos símbolos de origen religioso: "...Y donde eran las mieses como preces / De las primeras comuniones, veo / Un símbolo... En los símbolos yo creo".

El impulso definitorio nace emotivamente de una raíz romántica, que se configura y ahorma en presentaciones suntuosas aprendidas en Darío. No es sólo el trasmundo decorativo de algunos vocablos —"alígero", "lis", "lúmine", "lustral", "prora", "rosicler"—, ni siquiera el ceñido rigor parnasiano de los sonetos, sino la resuelta coordinación de estímulos recargados de lujosas alusiones, entre los cuales se destacan Samain, Gautier, Maeterlinck y D'Annunzio, junto a ecos del Góngora que conocieron los modernistas y aproximaciones a la poesía tradicional española, que se irán intensificando en las siguientes colecciones.

El libro de los elogios diversifica la detención jubilosa que adelanta el título, en nitidez más lírica que la de los poemas primeros. Los elogios exaltan a los temas más diversos: la lluvia, las proas intrépidas, las espadas arcangélicas, los claustros en Primavera, las mujeres que pasan, los titiriteros, también al verso que llega, al soneto, a las actitudes estatuarias. En los paisajes se impone la técnica del miniaturista, que reduce las proporciones de las cosas para ilustrarlas en el recortamiento heráldico de las oposiciones, entre flores de retórica prestancia, animales de ornamentación renacentista y personajes del mundo pastoril. Importa destacar, sobre el meticuloso formalismo de estas reconstrucciones, el ennoblecimiento de ciertas realidades, en semejanza al sentido lírico que había logrado Valle Inclán. El vocabulario, suntuoso en sus recreaciones, se destaca en el acoplamiento de los términos —el epíteto huguesco— más que en la selección regustada de neologismos y arcaísmos: "pies aurorales", "inmensas regiones romanas", "tierra de Dios misteriosa y dormida", "testa latina", "símbolo augusto y sagrado", "cosas heroicas y egregias", "torvos salterios", "blandos orielos", "ala soberbia y homérica", se suman en *Elogio de águilas bicéfalas*, junto a "ruta undosa", "pupila febea", "la nívea Galatea", "el viejo Cadmo", que aparecen en *Elogio de proras intrépidas*. Este mundo, refinado y detenido, se ordena en los más diversos metros de la versificación española.

El poeta se detiene en las realidades amadas, para concluir en panteísta regocijo, celebración de la permanencia viva —*Elogio de la simiente*—, o de la perdurable belleza, que también exalta al hombre que la ha creado. No es sólo un mundo de queridos estímulos literarios; resulta también una comarca valiosa porque se acuerda con la pura intimidad del lírico, expresado en sus elecciones. Sobre el abundante decorativismo con que los poetas americanos continuaron ciertas composiciones de Darío, Banchs impone el equilibrio de un espíritu selecto, diferenciado ya en sus coincidencias; certeza que se eleva sobre el difuso sentimentalismo con que algunas estrofas comentan temas comunes y cercanos, así *Elogio de la casa pobre*, riesgosa aproximación a Carriego.

El cascabel del halcón determina acusadas superaciones en el itinerario lírico. En la primera parte, las evocaciones medievales —en romances y baladas, sonetos de alejandrinos y pareados decasílabos— interpretan una visión de las tradiciones literarias españolas que ennoblece los decorados ya elegidos por modernistas peninsulares, de Valle Inclán a Villaespesa, añadiéndoles la ferviente evocación de héroes y símbolos de Francia. El medievalismo a lo Samain, con ecos verlenianos, impone un "mester de clerecía" en el mejor sentido del término: laborar docto, preocupado por los temas y los rasgos arcaicos del vocabulario, que alcanza a suscitar reiteraciones aplicadas como las del poema *Mester de clerecía*. La segunda parte intensifica las definiciones líricas, en poemas afines a los de *La urna*. Sus temas, entre las consecuentes tentaciones del amor y la inquietante presencia de la muerte, renuevan los retornos de las antiguas baladas, en intensificación de la agonía que comienza a resellar las estrofas. El panteísmo subsiste —"¡He aquí que Pan profundo / disipa las fronteras del individuo!"— en exaltaciones exclamativas, pero presencias rebeldes y supremas van preparando el silencio que construye en la hondura del pensamiento: "Ese hombre que grita no sabe / el valor del silencio". El poema *Libro* define a la poesía en noble memorabilidad esencial, que comparten el creador y sus lectores: "Alguien tendrá algún día este libro en su mano, / y si ella es de hombre que ha trabajado en vano, / que en vano ha perseguido su ideal, / que ha tenido / en vano muchas lágrimas y que al fin se ha rendido / al destino... entonces puede ser que reviva / todo mi ser y cante como una lira viva / en otras carnes. Cante mi tristeza que pasa, / mi alegría que vuelve... y mi duda que queda".

La romántica polaridad de tentaciones humanas —entre el amor rescatador y la muerte— se depura en el rigor de los mejores sonetos de *La urna*, los más lúcidos de la poesía argentina, superando las tentaciones decorativas que se acumulan en otros, casi siempre en límites del confesionalismo circunstancial. Mayúsculas simbólicas —"recuerdo", "Memoria", "Sombra", "Destino", "Hado", "Arte", "Pasado", "Tiempo", "Tierra", "Silencio", "Hora", "Muerte", "Nada"— destacan la atracción de los símbolos, que el espíritu del poeta no alcanzó a resolver. Es un mundo de alusiones y de signos que comenta la adolescencia que concluye, sobre la visión de un rostro constante, "Huésped" en sentido semejante al de Rilke. Certeza del insobornable encuentro:

Hospitalario y fiel en su reflejo
donde a ser apariencia se acostumbra
el material vivir, está el espejo
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante
claridad de la lámpara, y tristeza
la rosa que en el vaso agonizante
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble el dolor, también repite
las cosas que me son jardín del alma.
Y acaso espera que algún día habite
en la ilusión de su azulada calma
el Huésped que le deje reflejadas
frentes juntas y manos enlazadas.

Los paisajes predilectos —sombras, agua de fuentes antiguas, mármoles y bronces verdinosos, algunas flores—, como las músicas evocadas —de palabras y de instrumentos—, y la nitidez predilectas de pocas presencias cordiales se esfuman ante la quietud del silencio, que se opone a un verso imprecatorio, de romántica resonancia: "Contempla, vida, el daño que me has hecho". Lo personalmente sentido se alude en la lírica composición de los temas; la pausa de estas arquitecturas poemáticas previene el silencio de Banchs, con un sentido de insatisfacción humana más que literaria. Accidentales publicaciones posteriores continúan el decoro de las mejores estrofas, sin haber alcanzado la solución de esa dualidad trabante, que impuso, por el hombre, el mutismo del poeta. Sin negar las bellezas del mundo ni el valor de las admiraciones que sostuvieron la búsqueda, sin superar las inquietudes emotivas en el reposo de una religión o al menos de una filosofía; Banchs ha prolongado así el itinerario sentimental de sus mejores poemas: "Si soñar es vivir, viví. Mi propia / sangre gusté y en verso la celebro. / Volqué como divina cornucopia / mi corazón colmado en el cerebro".

Superación de tentaciones literarias y de afinados sensualismos, la poesía de Banchs —situada por Federico de Onís entre los movimientos de retorno clásico— impone su depuración sobre las interpretaciones de ciertas retóricas modernistas, que él redescubrió en afanosa preocupación, no siempre esencial. Su lección lírica, la de sus mayores poemas, ha sido celebrada por dos generaciones de poetas argentinos, que han aprendido en él tanto como en los más constantes modelos de la poesía universal.

ENRIQUE BANCHS

EN EL CENTENARIO DE UN ESCRITOR ARGENTINO: *FRANCISCO A. SICARDI*

Por F. J. SOLERO

Cuando el 18 de octubre de 1899, en *La Tribuna*, a propósito de *Don Manuel de Paloche*, tercer tomo de *Libro Extraño*, Lugones expresaba: "...ya se le admira con sobrado entusiasmo para que no lo sigan algunos, y sus teorías estéticas que son, en resumen, la consagración de la libertad despatarrada, grata al espíritu criollo, han de encontrar discípulos prontos a aplicarlas, con la decisión que aquí se tiene para todo cuanto implica una sublevación de algo contra algo", enfrentaba a Sicardi (1) con una denostación adecuada al carácter combativo del autor de *La guerra gaucha* y que, sin duda, ya de vuelta de tantos sinsabores, pudo, si no complacer, por lo menos hacer asomar el esbozo de una sonrisa a aquel a quien estaba dirigida, cometía una injusticia y, a la vez, un error.

Injusticia porque lo que menos pretendía —ni pretendió nunca— Sicardi era convertirse en paladín de un grupo, de una escuela. Estaba contra su carácter impulsivo, abierto, escéptico y generoso el incurrir en el desacierto de erigirse en conductor de un sistema determinado que pudiera representar a un conjunto de individuos en detrimento de los más. Su obra —novelas, poesía, ensayo, teatro— (2) era la expresión natural de sus sentimientos e ideas, y él mismo reconocía, como en diversas ocasiones lo hizo saber, que ella era espontánea y no apuntaba a un objetivo de índole artística. Es decir, que el no velado temor de Lugones de que Sicardi se transformase en exponente de una intuición de vida "nacional" era, más bien, proceso subjetivo del propio Lugones, en quien se mezclaba un "proyecto" cultural irrevocable, que el tiempo iría acentuando polifacéticamente, y un desconocimiento del alma de aquel a quien criticaba.

El error, asimismo, consistía en hacer de la obra de Sicardi motivación estética, cuando lo que trasluce *Libro Extraño* es, precisamente, un acecho continuo de lo ético. Aunque Lugones se apoyara en lo ya publicado —aún faltaban *Méndez* y *Hacia la Justicia*—, no se le podía escapar que Sicardi era la contraposición de cualquier credo estético. Y de este error de enfoque surge otro, y es el de no vislumbrar en Sicardi un acento nuevo, o, quizá, la reiteración de un matiz singular de nuestra literatura, del cual habían sido aproximaciones Podestá y Cambaceres. Lo curioso es que Lugones estampaba conceptos en los cuales se trasuntaba una especie de adivinación. En su frase hay un reconocimiento de lo que está detrás de Sicardi, esa potencia *innominada* que va tejiendo la trama a cada instante más vigorosa de una peculiaridad de nuestra novelística.

Sicardi es, digámoslo ya, un poseído. Y como todos los poseídos, como todos los que llevan dentro de sí a su demonio, grita y se ahoga en la cárcel en la cual está prisionero y en donde, para su dicha, le ha tocado vivir eternamente. Porque Sicardi, en los momentos en que se yergue para dialogar con la sociedad, con Dios o con las cosas inanimadas, o cuando las alaba, sublima y se exalta en su contemplación, lo hace siempre con el tono de una criatura hundida en un báratro, en donde la luz es una tiniebla más, en donde el ruido de las cadenas se mezcla a unos goces inauditos, que poco tienen que ver con la piel y el espíritu de quien los padece, sino más bien con lo circundante, con la materia que lo grava, con los muros que lo oprimen, con ese cielo de piedra que lo aplasta, con las aguas materiales que lo mecen incansablemente. Porque el sino de los poseídos es el sufrimiento, el hierro a perpetuidad.

Soslayemos esas triviales influencias literarias —Zola, Víctor Hugo— que se le imputan, recurso fácil de aquellos críticos que creen ubicar a un hombre merced a una instrumentalización, a una técnica. Hay criaturas que no admiten clasificaciones, que están por encima de los niveles. Sicardi es una de ésas. ¿Cómo puede ser catalogado "literariamente" un poseído? El demonio lo solicita de continuo, lo atrae hacia sí, y pareciendo rebajarlo, lo eleva, porque lo impele a golpearse contra las paredes que lo enclaustran y lo contienen. Y esas paredes son el límite de su dintorno, y éste es ese abismo en el cual su alma se agita en una lucha inenarrable para esgrimir esa certeza que lleva en su corazón. Ese abismo es la sustancia viva que lo rodea, el ritmo de la ciudad, el viento meciendo los pastos de la llanura, el armónico vaivén de las vidas humanas, la cotidianidad prosaica, el miraje de los mundos fantasmales que presiente y en los cuales ingresa en sus horas negras el poseído. El se acerca al centro de su tierra y como hombre que ausculta el corazón de sus hermanos para diagnosticar sus enfermedades y el plazo que les resta de mortalidad sobre aquélla, intenta extraer de esa sima los motivos, las hipótesis, las respuestas a su continua inquisición sobre el quehacer de la humanidad.

Como otros tantos, Sicardi yace en el abismo. En el abismo donde no se le comprende, en el pozo donde su voz crece y se estrangula, él se retuerce en una tentativa para tornarse *presente*. Es que su ciudad, su amada Buenos Aires, en la que espejea el caos del universo, la posibilidad de que el individuo se vuelva eterno una vez más en la historia, es la gran prueba para todos aquellos que quieren expresar nuevamente el conflicto del hombre, del hombre con lo divino, del hombre con los mecanismos abstractos de la colectividad, con las leyes que crea el tiempo; porque Buenos Aires es el abismo donde se debate el encarnizado diálogo del ser que posee la palabra —su verbo— con un orbe renitente, con una muralla que no contesta, y que, a su vez, esgrimiendo su única y portentosa fuerza —la del Silencio—, pugna por arrasar las voces que cunden desde las oquedades.

Como ahora —en que ha vomitado su vaharada infame—, también en la época en que vivió Sicardi, el abismo sofocaba, reducía, asesinaba. Por todos aquellos que estuvieron antes que él, y para acompañar a cuantos habrían de seguirlo, Sicardi aceptó el reto del abismo, y desde éste, empeñándose hasta gastar sus energías, él, "el loco Sicardi", cierto día comenzó a escribir ese legendario e increíble *Libro Extraño*.

Redactado entre los años 1891 y 1902, abarca cinco partes: *Libro Extraño* (1895), *Genaro* (1896), *Don Manuel de Paloche* (1898), *Méndez* (1900) y *Hacia la Justicia* (1902). Imposible discurrir que su totalidad se organiza de un modo orgánico. La unidad la brindan los personajes: Méndez, que aparece en *Libro Extraño* y surge a menudo en el ciclo hasta integrar el penúltimo, al que da su nombre; Genaro, que se perfila en *Libro Extraño* y emerge en *Genaro*; la madre de Méndez, Catalina, que a manera de lluvia benéfica se desliza en muchas páginas y en quien advertimos una neta transposición de la propia madre de Sicardi, Catalina Urta; Manuel de Paloche, que se manifiesta sucesivamente en *Libro Extraño*, en *Genaro* y culmina en el tercero; y, por allí, Enrique Valverde, transformado en *Hacia la Justicia* en Germán, su hijo, fruto de su aventura con Clarisa Paloche, y tantos otros habitantes, como Elbio Errécar, Dolores, Goga, Alma, Juan, etcétera, que brotan aquí y allá con sus turbios apetitos, angustias, anhelos, fugas y sumersiones.

Decir que *Libro Extraño* es una novela sería ubicarlo en un género que admite infinitas vertientes. Claro está que asume la forma novelística, pero también participa del mensaje social, del ensayo filosófico, del anatema, de la profecía, de la visión. Si tuviéramos que establecer un paralelo con otro escritor argentino, acaso pensaríamos en Almafuerte. Si nos viésemos precisados a superar nuestras fronteras, es posible que cavilásemos en lo que en un ámbito muy amplio y vertido hacia lo religioso y mesiánico, concibió William Blake. Sus capítulos son cuadros inmensos, construídos vertiginosamente, "a la diabla", y preséntanse como vastos murales, en los que, o se exponen grandes problemas colectivos, históricos y aún científicos, o, de otra manera, se circunscriben —¡y de qué modo!— a ubicar a un personaje, a describir una escena. La unidad de *Libro Extraño* reside, más que en la línea argumental, en la aparición de protagonistas movidos por preocupaciones desorbitadas, y de panoramas cubiertos por haces de luz o pinceladas de sombras que hacen de un paisaje algo inolvidable. Recuérdese, por ejemplo, la escena en que Manuel de Paloche es examinado en la Facultad de Medicina, en donde lo ridículo se une a la burla cruel alzada contra normas creadas, ya no por los individuos, sino por la naturaleza; piénsese en esas páginas en las que Genaro recorre "los barrios oscuros, arrebatado en todas las desesperaciones vagabundas..."; léase en *Genaro* ese capítulo antológico titulado "La seca", en el cual la inspiración del autor, casi siempre atraída por ansias fulmíneas, se halla contenida, refrenada, y en donde Sicardi adquiere las proporciones de un verdadero narrador; recórrase el capítulo "Tristes amores", en el que se cuenta la pasión desbordada de Clarisa Paloche por Genaro, la indiferencia de éste, los recuerdos que impone en su memoria la imagen de Alma, y el epílogo dantesco en que ambos, sucios, espectrales, arrastran su beodez, su contumacia, su insulto desgarrado, su miseria atroz, por la calle Florida.

¡Ah!, Sicardi conocía muy bien los recodos del alma humana, sabía muy bien cuánto puede soportar un corazón sin quebrarse. Pero también sabía de entrañables ternuras, de inefables fantasías. ¿No es, acaso, de una melancolía hondísima el adiós postrero de Clarisa, cuando, en su desgarro mental, se arroja al agua? Hay una tristeza profunda en cada una de las líneas que clausuran el capítulo "Alma solitaria". Es como si de la c a r n e del autor, éste se arrancase a uno de sus agonistas más desgraciados y, por ello, más queridos.

(Continúa en la pág. siguiente)

(1) Nació en Buenos Aires y en el barrio de Balvanera el 21 de abril de 1856. Murió en la misma ciudad el 8 de julio de 1927. Vale decir, que en este mes se cumple el primer centenario de su nacimiento.

(2) En este artículo nos referimos exclusivamente a **Libro extraño**, por considerarlo como lo más importante de toda su producción. Prescindimos, pues, de **Perdida** (novela), **La inquietud humana** y **La canción del insomnio** (poesía), **Horas de evolución** (memorias), **Abuelo Frénesen, Misercordia, La hora heroica**, etc. (teatro), por ser menos significativos.

Por LUIS POMER

Fascinante labor la de indagar en la entraña de la historia y descubrir en ella los líquidos genésicos que riegan las obras del ingenio; esos zumos que a veces otorgan lozanía y otras la niegan obstinadamente, porque en la historia, o en la vida social, hay zumos que fertilizan y humores que quitan vida.

Tarea fascinante nos parece, e imprescindible. Y tanto más cuando la obra se llama "Martín Fierro" y luce verdor y gallardía. Y a más se ve que en ella burbujean los jugos más ricos de la vida: los que alargan la edad y conservan la carne fresca y rozagante.

Es verdad que Mitre, Cané y Avellaneda elogiaron el poema de Hernández, o de Matraca, para llamarle igual que sus amigos, que ironizaban a costa de su voz de poderoso trueno; pero quienes lo consagraron fueron los miles y miles de lectores que compraron el modesto folleto en la pulpería del gringo o el almacén de extramuros. Y fueron, también, los muchos miles de gauchos analfabetos que de noche, junto al fogón, entre pitada y pitada de tabaco "juerte", escucharon los versos de boca de algún leído transformado en aedo por virtud del poema milagroso.

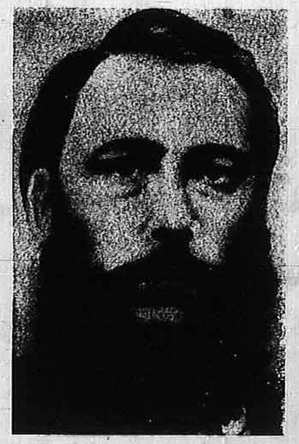
Pero el "milagro" no era tal, porque el autor, que se había propuesto reflejar "los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su mismo lenguaje, en sus frases más usuales... con sus imágenes de mayor relieve, a fin de que el libro se identifique con ellos de una manera tan estrecha e íntima, que su lectura no sea sino una continuación natural de su existencia" (1), lo había conseguido. ¿Y acaso, con tan profunda lucidez estética, sumada, justo es subrayarlo, a una intensa consubstanciación con el héroe de la obra, a una participación sensible en sus pesares y aflicciones, a un conocimiento íntimo de sus formas de pensar y sentir y a un gran talento, podía haber sido de otra manera?

Aníbal Vázquez, entrerriano e historiador, nos propone en su "José Hernández en los entreveros jordanistas", que publicara en Paraná hace algún tiempo, la tarea de seguir al estentóreo Matraca en sus andanzas y malandanzas con López Jordán.

Y como aceptamos el convite de Vázquez, ya estamos sabiendo qué fuente formidable de experiencias humanas y sesudas reflexiones fué la aventura jordanista de José Hernández, y en particular su primer episodio, el de 1870, que antecede en dos años la primera parte de "Martín Fierro".

Con el caudillo de Entre Ríos estuvo el poeta cuando el derrocamiento de Urquiza, y con él volvió a estar, pero esta vez con la lanza en la mano, cuando López Jordán enfrentó las tropas de la Nación enviadas por Sarmiento para restablecer el imperio de las leyes, vulneradas según opinión presidencial. Peleó Hernández junto a ese Jordán de barbas nazarenas en defensa del federalismo entrerriano, y aún por mucho más, porque el movimiento jordanista nacía de un pueblo inicuamente golpeado, y de unos comerciantes, agricultores y otros productores de riqueza que no encontraban en su camino más que trabas y cortapisas. Y porque Sarmiento vino en socorro de Urquiza, o de su cadáver, nuestro Matraca peleó contra Sarmiento, igual como antes lo había hecho desde sus artículos sobre "el Chacho" y desde las columnas de ese "El Río de la Plata" que fundara y dirigiera en la ciudad porteña.

Estuvo el poeta en el gran ejército gaucho de López Jordán —entre 12.000 y 14.000 hombres— y compartió su suerte. Y porque fué así, su alma se llenó de amarguras y sus ojos de dolores; pero también su cerebro de refranes, de voces gauchas, de canciones, payadas y decires. Y su corazón, no es difícil imaginarlo, quedó colmado de piedad y amor por esos hombres a los que antes ya había amado y defendido. ¿Porque qué menos que amor y piedad debieron inspirarle los derrotados gauchos jordanistas enviados por la fuerza a la frontera con el indio, o aquellos que prefirieron vivir a salto de mata en inhóspitas cañadas, en islas y montes, temerosos de caer en manos



de la partida homicida, o aún aquellos otros que fueron a buscar a tierras extranjeras la seguridad que la suya les negaba? Y creció en él la piedad y el amor; pero también creció la rebeldía. Por eso, más tarde, lo vemos nuevamente junto a López Jordán en las otras dos fracasadas intentonas. Y lo vemos en papel principal. Como que fué él quien redactó el memorándum que el caudillo dirigió al imperio del Brasil solicitando ayuda para su empresa. ¿Qué perspectiva política ofrecía? Pues nada menos que ésta: segregación de la provincia y ciudad de Buenos Aires de la Confederación Argentina; designación de Rosario como capital de ésta; federalismo de verdad, a salvo de la neutralizada voracidad centralista de Buenos Aires.

La lucidez política del planteo es discutible, por cuanto ponía en peligro la unidad de la Nación; pero podría tener su justificación, si pensamos que determinados intereses de la tierra, de la industria y del comercio provinciano estaban en pugna con intereses porteños, centralistas y sofocadores de la actividad progresista del interior. Y no se confunda aquí el reclamo federalista auténtico con la demagogia de caudillos feudales, ni se olvide que el suegro y financista de López Jordán era un rico comerciante, y que algunos de aquellos oradores que tomaron la palabra en el acto del 4 de agosto de 1869, realizado en Concepción del Uruguay para "solicitar al Congreso, declare la necesidad que sean suprimidos los derechos a la exportación de los frutos del país, disminuyéndose entre tanto el impuesto de modo que no se perjudique tan notablemente la única riqueza de nuestro suelo" (2), que algunos de ellos, decimos, como Onésimo Leguizamón y Clodomiro Cordero, acompañaron posteriormente a López Jordán en su actitud insurrecta.

Los papeles que Aníbal Vázquez trae a la luz nos muestran a un Hernández entrelazado con la política de su tiempo, y no como un timorato. Nos lo muestran generoso y valiente, errado en ocaciones, pero siempre tomando partido con pasión y ardor. Y, eso sí, luchando de continuo y con lo que venga: la pluma, a veces, otras la lanza. Y esos papeles aún nos incitan a una conclusión, que es ésta: "Martín Fierro" fué un episodio del combate hernandiano, un momento, una etapa; fué un eslabón que se nos muestra continuando y precediendo una brega en favor de ideas, de hombres; fué un arma, una de las varias a que recurrió nuestro tronante Matraca. Y ese origen combatiente del poema, y su prosapia popular, que Hernández subraya con tanta insistencia en sus prólogos, ¿no explican, acaso, la poderosa trascendencia humana de la obra? Claro que sí, y aclaran, también, el porqué de su popularidad. Al igual que la aclaran y explican la veracidad y profundidad psicológicas de los caracteres, la exactitud y riqueza del lenguaje y el trágico aunque cierto relato. He aquí el porqué del éxito clamoroso del poema, de cuya primera parte se vendieron 70.000 (3) ejemplares durante los primeros 7 años de su aparición, en este país nuestro que por ese entonces no podía alinear más que 360.000 alfabetos.

En fin, larga es la tela que Hernández nos da para cortar, y eso aquí no es posible hacerlo totalmente; pero algo más queremos afirmar con disculpable insistencia, y es que en el "Martín Fierro" está sintetizada y elaborada artísticamente la experiencia humana del poeta; y está su alma, consubstanciada con el alma del pueblo; y están sus ideas políticas, transmutadas en fuerza literaria y en vibración humana; y esta su amor y su odio, y su pasión y su energía.

(1) Del prólogo a la primera edición de "La Vuelta de Martín Fierro".

(2) "El Río de la Plata", 8-8-1869.

(3) El dato lo da José Roberto del Río en su libro: "El autor de Martín Fierro". Difiere de otras estimaciones, como la de Unamuno que calculó la cifra en unos 60.000 ejemplares; pero, en general, puede tomarse como exacto, porque incluye ediciones legales y clandestinos.

EN EL CENTENARIO DE UN ESCRITOR...

(Continuación de la página 2)

Más adelante, Sicardi formula por boca de Manuel de Paloche sus opiniones estéticas. Recordemos que en esa época la poesía rubendariana se alzaba victoriosa. *Azul* es de 1888... Contra ella se levanta Sicardi: "El país está cansado de vuestras auroras decadentes... Digan cómo las ciudades despiertan y escuchen la lejana balumba. Escriban las notas del tableteo de los vehículos, el chirrido de las fábricas... ¡Escuchen, pues! ¿Para qué tienen oídos?... No han escrito... cómo estrepita la esquina Florida y Cuyo en un día jueves a las seis de la tarde, ni cómo rechinan los guinches del puerto... Pero lo que saben bien es apoderarse del cetro del arte y prepararse para la inmortalidad. ¡Oh, eso sí! Solamente son dignos de ella los que comulgan con el pan ácimo de vuestros altares". Y en otra parte, acusando a quienes se castran en las regiones del espíritu puro, en el enrarecimiento de lo solemne, asienta: "Es necesario sacrificarse y mientras ustedes creen que hacen obra buena cincelando frases, la acción busca a través del mundo el triunfo del bien y de la justicia". "Los culpables son ustedes, que viven alejados de la vida pública. Viven en las regiones serenas del arte, mientras otros contemplan indiferentes los destinos del país."

Algo muy semejante —pero referido a un orden más riguroso y a otras categorías— había sostenido años atrás un escritor danés que procedía, en rebelión, de las filas de la filosofía hegeliana, y a quien sus contemporáneos calificaron de descentrado, superficial, farragoso y maniático. Sören Kierkegaard sostuvo que la ética era superior a la estética, y que ésta sólo era posible en tanto tuviese validez ética. Es lo que Sicardi, sin conocer al lírico de *Temor y temblor*, propuso toda su vida. Porque también para él regía el *aut-aut* kierkegaardiano.

No importa escribir bien, no importa pulir la frase. El abismo exige que el poseído no se detenga. Lo insta a que marche de prisa, sin detenerse a considerar el tiempo. Este, para el poseído, es recurrencia estética. Es lo que condiciona el arte lúdico. En cambio, el poseído es un apremiado. Lo que vale para él es lo moral, todo cuanto es reniego de temporalidad. Es lo que enfoca Sicardi en el capítulo "La mala vida", que integra la última parte de *Libro Extraño, Hacia la Justicia*. Lo que allí acumula de vituperable, de cínica desvergüenza, el protagonista, es el asco que suscitaba en Sicardi la conducta mendaz de ciertos hombres. Aquí vemos, al fin, cómo Sicardi da cima a su obra con una acusación contra la sociedad por boca del odioso Valverde, revivido en el resentimiento anárquico de su hijo Germán. Podemos formular que con *Hacia la Justicia*, en donde aparecen las luchas sociales —sin estrictez histórica, pero perfectamente notorias— del 90, Sicardi, que por una curiosa contraposición se alistó en las filas del partido Nacional, de tendencia conservadora, *Libro Extraño* se dibuja en toda su amplitud: un proyecto ético, una tentativa de presentar a los hombres ligados a través de la "oposición de los contrarios" en una fraternidad clara, en donde las diferencias de clase quedan anuladas por un amor y una paz universales. En suma, Sicardi, que a lo largo de su existencia se opuso a cualquier encasillamiento literario, que evadió escuelas y que prescindió igualmente de todo principio estético, se orientó siempre hacia una eticidad, hacia una meta en la cual despunta, no obstante la traición de los hombres, un bien, un resplandor moral.

Es lo que encarnan Elbio Errécar y el líder Desiderio; es lo que trasciende del batallar de Manuel de Paloche y de su muerte en los tumultos callejeros; es lo que entraña la muerte de Goga, redimida; es lo que pide Dolores, al morir: "¡Es preciso ser justos! ¡Es preciso perdonar... perdonar siempre!". Esta es la lección que surge del corazón de Sicardi. Esta es la luz que fulgura, tantas veces, en el abismo.

Sicardi comprendió que se hallaba sumergido y encadenado, pero también supo que, como hombre, tenía un cielo terrible que ganar. Desde lo profundo, su voz se alzó para expresar los anhelos, las pasiones, las felicidades de cuantos se encontraban en el abismo. ¿Lo logró, acaso? En cierta manera, podemos afirmar que sí. El es, en nuestra tradición literaria, un símbolo viviente de lo que significa comprometerse con la vida y el combatir sin desmayos por esa veta *innominada* que hace posible la existencia de un país, de una ciudad, de unos hombres.

Sicardi conjeturó que sólo triunfan aquellos que se recogen en sí mismos y dialogan a brazo partido con las fuerzas tremendas que los rodean. Por eso, Sicardi vive; por eso, lo traemos de nuevo aquí, entre nosotros, para que aquellos que tan fácilmente olvidan, piensen que su generosa voz no ha callado aún y late en otras voces que expresan y traducen, sometidas a otras situaciones y compromisos, el tamaño de nuestro abismo.

¿QUIEN ES?

Por HOWARD FAST

¿Quién pudo decir que Jesucristo era como Al Capone, un nombre que no se podía pronunciar?... Aquel nombre acababa de entrar en la casa.

—Mamá, ¿quién es Jesucristo? —pregunté.

Ella estaba lavando. Continuó con su tarea, sin contestarme.

—¿Quién era, mamá? —insistí.

Retorcía una sábana semejante a una gruesa salchicha. La gran cocina estaba llena de un suave olor, cremoso y cálido, de ropas lavadas. Mi madre se enjugó las manos y volvió su ancha cara hacia mí. Taciturnamente, rechazó la pregunta, la eludió, preguntándome:

—¿Quieres comer algo?... ¿postre? ¿o tomar leche?

—No, tengo hambre —afirmé—. ¿Quién es Jesucristo?

—Si no tienes hambre, ve a divertirte.

Me volví hacia la ventana y le mostré el grupo de chicos. Habían venido persiguiéndome y ahora que estaba en casa, ellos me aguardaban reclinados en el cerco. Las ventanas estaban cerradas, pero por sus gestos comprendía lo que estaban hablando. Eran ocho. Detrás de ellos se extendían las planicies solitarias de Linday, parte del río, y más lejos aún, las chimeneas humeantes de las fábricas.

—Me conviene esperar —dije calmosamente.

—¿Pero que les has hecho tú? —me exigió, enfureciéndose—. ¿Para qué te quieren? Les voy a romper mi plancha en la cabeza...

Esperé que se disipara su cólera.

—Tú no podrás alcanzarlos.

—Entonces, quédate en casa —me ordenó mientras se ponía a lavar nuevamente.

—He matado a Cristo —dije con el rostro pegado a los cristales, haciendo muecas tan buenas como las de ellos.

—¿Qué?

—Ya lo he dicho.

Esta vez ella se enjugó las manos más lentamente y me miró con interesada curiosidad.

—¿Por qué has dicho eso?

—Ellos dicen que yo lo he matado. No cesan de decirlo, buen Dios. Por eso es que me golpearon a orillas del río. Cuando me castigaron era porque yo lo había matado y aún no sé quién es él. Hace un rato les dije: "Hagamos las paces, lo he matado y estoy endiabladamente contento".

—No hables así —murmuró ella.

—¿Cómo?

—No digas endiabladamente.

—Bueno, pero es así como les dije.

—No debiste hacerlo —dijo tristemente—. Cuando quieran pegarte, vuelve a casa. Pero no hables como ahora.

Luego, volvió a fregar. Había comprendido que era inútil preguntar, pero no quise dejar de insistir:

—¿Quién fué Jesucristo? ¿Quién fué Jesucristo?

—Ve a leer algún libro.

—¿Quién era Jesucristo?

—Déjame tranquila. Ve a entretenerte.

Nada más. ¿Pero creéis que cuando volvió mi padre había olvidado la cuestión?

Mi padre se dedicaba al transporte de mercaderías por toda la comarca hasta Aberlee: tenía una camioneta Ford, modelo 1927, de la cual afirmaba que tanto como él la conducía ella lo manejaba a él. Comerciaba con los campesinos, pero decía que era tan difícil tratar con ellos como encontrar un hombre honesto. Cuando regresó esa tarde, todo su cuerpo expresaba fatiga. No estaba su ánimo para responder a mis preguntas. Las hice durante la comida. Dejó de comer y me miró como si jamás me hubiese visto.

—¿Cómo?

—Jesucristo.

Se enfureció de inmediato. Vi como le subía la cólera hasta parecer a punto de reventar. Yo estaba asustado y hubiera querido anular la pregunta. Pero pronto pasó el enojo y volví a observar la serenidad de sus ojos, aquella ternura que tenía para mirarme a mí, su único hijo.

—¡Ah! —gritó riéndose—, hice mal en enojarme por una cosa tan estúpida.

Volvió a comer.

—No dejó de interrogarme sobre eso en todo el día —le informó mi madre.

—Termina con eso. Es la única vez que te lo digo. —Estiró un dedo hacia mí:

—Te prohibo que vuelvas a pronunciar ese nombre en nuestra casa. Para nosotros esa persona no existió jamás.

—¿Por qué?

—No preguntes por qué.

Comprendí que debía callarme.

Al otro día interrogué a Mike Finnegan, mientras miraba a mi alrededor por si aparecía mi madre. Mike Finnegan tenía una mujer desnuda tatuada en el brazo izquierdo, pero una serpiente ocultaba el lugar que más deseaba ver. Cuando se lo pedía, contraía los músculos y la mujer empezaba a bailar.

—Mike, ¿quién era Jesucristo?

—Dios mío —murmuró—. ¿Será posible que en este país de cristianos un chico de tu edad ignore el nombre del Señor?

—Nadie me dijo nada.

—Yo no te censuro —aclaró Mike—. Otros son los culpables.

—¿Quiénes?

—Aquellos que te dejan en esta ignorancia atea.

—Es cierto —asentí.

—Cuando pronuncies el nombre del Señor, debes hacer como yo —agregó Mike, y se persignó.

—¿Cómo es eso?

Mike insinuó una sonrisa y se alejó llevando un cajón. Luego entró en la cocina.

—Mira, mamá —dije, y me persigné.

Me dió una bofetada que me arrojó contra el muro. Empecé a llorar, y ella se arrodilló a mi lado, pidiéndome perdón.

—Si no hice nada —decía yo.

Sus caricias detuvieron mis lágrimas y se puso a hablarme con dulzura:

—Escúchame, querido; escúchame bien. Es necesario que sepas qué y cómo somos. No podrás entender bien, todavía eres un chico, pero trata de comprender: un mar inmenso y en medio una pequeña isla de arena. Durante todo el día y toda la noche, durante siglos, el océano trata de borrar esa pequeña isla, pero cada grano de arena se acerca y se aprieta al otro. Se sujetan entre sí, tal como yo te aprieto, estrechamente. Gracias a ello es que a pesar del océano, pueden levantar la cabeza y mirar al sol. Poco importan los días oscuros si los es posible ver la promesa radiante de Dios Todopoderoso. ¿Comprendes, hijo mío?

—No.

Ella me sonrió y se encogió de hombros.

—Vete a jugar.

—No.

Volvió a mirarme; pareció comprender mis razones. Abrazándome me dijo:

—Déjalos hablar —me pidió dulcemente—. Ellos son quienes lo mataron, hace mucho tiempo, casi dos mil años. Pero ellos tendrán siempre nuevas razones para aborrecernos.

—¿Por qué?

—¿Quién puede saberlo?

Hizo algunas muecas para que yo riera.

—Toma unos bizcochos, bebe la leche y juega por toda la casa.

—Bueno —le contesté.

Durante mucho tiempo no volví a interrogar a mi madre. Pero algunos años mas tarde llegó un hombre, un sabio, que debió detenerse en nuestro pueblo y pasó la noche con nosotros, pues era la única casa de nuestra fe que había en toda la población. Después de cenar, alrededor de la mesa se puso a conversar con mis padres, mientras yo lo observaba, el mentón sobre las manos. Hablaba de esto y de aquello, de muchas cosas.

Finalmente, él se volvió hacia mí.

—Es bueno que un joven sepa escuchar —me dijo—, pero aún es mejor que exponga aquellas cuestiones que le rondan por la mente.

Interrogué a mis padres con los ojos, y él asintió.

—¿Quién era Jesucristo? —exclamé bruscamente.

¿Esperarían ellos alguna otra cosa? ¿Acaso este interrogante no me había torturado el espíritu como un problema candente?

En el silencio profundo y amenazador que siguió vi sonreír al extranjero.

Me contestó tranquilamente, como había respondido ante las preguntas que le planteara durante la velada.

—Jesús era una parte de la verdad.

—¿Qué verdad?

—Le ruego que excuse... —inició mi padre.

—Pero no, no, me complace el que me hagan tal pregunta. Mucho puede decirse de aquel hombre. Si hasta es posible que cada uno de nosotros sea una parte de la verdad.

Mi padre arqueó las cejas; no era más que un buhonero sin instrucción, y le veía decidido a ocultar a toda costa su ignorancia ante el extranjero.

—Ellos le mataron —dije.

—Parece que él les había dicho la verdad y entonces le temieron. Como se teme a todo hombre sabio y honesto.

—¿Por qué?

—Porque ellos temen a la verdad. Pues si la verdad triunfara no habría más odio. ¿Comprendes?

No me atreví a decir que no. Me sentía pequeño y desdichado.

—Vete a acostar —me recomendó mi padre, casi humildemente—, es tarde.

—Buenas noches —le dije.

El temor me acosó todo el tiempo, mientras buscaba mi camino, a tientas, en la oscuridad.

(Traducción de ARTURO COSTA)

HOWARD FAST

Alrededor de 1930, surgió en Estados Unidos una generación de novelistas cuya obra estaba condicionada, en gran parte, por la crítica situación social —sedimento de los efectos de la guerra del catorce—, la que gravitó en sus primeros trabajos. A ese grupo pertenecen John Steinbeck, Erskin Caldwell, Michael Gold, John Dos Passos... y Howard Fast, que está ubicado dentro de esa generación, a pesar de su juventud, por asimilar y enfrentar los mismos problemas, como lo demuestra en su primera novela —"Dos Valles"—, aparecida en 1933, cuando apenas contaba dieciocho años de edad.

La posición combativa que adoptó la mayor parte de estos escritores ante tales circunstancias, fué poco a poco abandonada por algunos de ellos. Así, en tanto unos van cada vez más hacia el realismo, otros descienden a un naturalismo decadente y artificioso, claudicando ante el poder que intentaron enfrentar. De los Dos Passos, los Steinbeck, los Oddets de los primeros tiempos nada queda. En oposición a esa actitud, hallamos a Michael Gold, Albert Halper, Erskine Caldwell y otros, a los que se une Howard Fast.

Nacido en Nueva York en 1914, de padres judíos, inmigrantes ucranios, Howard Fast presenta un proceso evolutivo típicamente norteamericano. Integrante de un hogar humilde, debe, desde temprana edad, ganarse el sustento. A los catorce años, con ese afán de nuevos horizontes tan típico de sus compatriotas, se dirige al sur del país, ocupándose en todo lo que posibilite su viaje. Nueve meses después regresa a Nueva York. Trabaja. Estudia. Publica sus primeros relatos. Convencido ya de cuál es su vocación, siente la necesidad de ahondar en los problemas de su patria, de conocer íntimamente el alma de su pueblo. Para ello vuelve al camino. Recorre la nación de este a oeste, de norte a sur, con ese afán andariego tan peculiar. En ese lapso ejerce las más variadas profesiones: albañil, lavaplatos... para terminar como profesor de lengua inglesa. Es en esa etapa de su vida cuando publica su primera novela. De entonces ahora, su producción ha sido fecunda y cada vez más elevada.

La temática literaria de Fast es la novela histórica. La mayor parte de sus escritos son pasajes de la historia norteamericana. Surgido en una época en que los problemas sociales por los que se atraviesa son los temas preponderantes, sorprende que se aboque, desde su primera publicación —"Dos Valles"—, a desentrañar el pasado, aunque sea desde el ángulo que lo hace: la formación y tradición democráticas de Estados Unidos.

En toda la producción de Howard Fast está siempre presente esa fuerza milenaria que lleva en sí el hombre, el constante afán de superación mediante la liberación, unida a un novedoso enfoque histórico de los hechos. En "Camino de la libertad" narra el intento de la instauración de un régimen democrático en el que participan negros y blancos. El protagonista, Gedeón Jackson, diputado negro, encarna uno de los problemas

(Continúa en la página 19)

La figura de José Carlos Mariátegui — de cuya muerte se cumple este mes el 26 aniversario — señala una de las etapas más lúcidas del pensamiento americano, el comienzo de un nuevo humanismo en el que convergen las ideas más avanzadas de nuestra cultura. El gran pensador peruano —que hiciera de su revista "Amauta" un amplio mirador hacia América y el mundo— está presente, en consecuencia, en cada aventura del espíritu de estas tierras, a las que amó en su dolor y su esperanza. Fué, con su obra, una toma de conciencia del destino común americano y un defensor apasionado de las nuevas formas del arte, en las que se plasmaba un nuevo sentido del hombre. José Carlos Mariátegui nos está indicando un camino de amplitud que bien puede transitar gran parte de la juventud americana, cansada de formalismos e ideas desmeduladas y ansiosa de reencontrarse en una cultura que se integre vitalmente a los pueblos de América y con los hombres que, en cualquier latitud elaboren sus obras con un alto sentido de la dignidad humana.

IN MEMORIAM (1)

Estimé mucho en José Carlos Mariátegui la libertad del pensamiento, la nobleza del propósito, la valentía del entusiasmo y la claridad de la expresión. Estas cualidades que en él descubrí desde que un artículo suyo me cayó a la mano, y de lance para mejor, motivó una simpatía compartida, por decirlo así, "tamen et discessio", según nos lo acuerda con superioridad la aristocrática virtud de la tolerancia. De éste, pues, que fué el mejor entre todos los izquierdistas tuve afecto y consideración que me bastan y me obligan al homenaje ante la estela truncada de su sepulcro. Pues se ha ido, en efecto, antes de la sazón, bien que ya florido y dolooroso como todos los señalados por la divina fatalidad de la belleza. Soñando su aurora roja al dormirse en la eternidad, éste, que por su amor al pueblo y a la justicia revolucionaria, pudo ser tal vez un Couthon sin guillotina. Queriendo la dicha de los débiles y de los tristes, este fulminado del destino, sobre cuya lápida podría exhibirse al modo de un antiguo epitafio, el elogio de la glicina tronchada: FLORECIO EN SU DOLOR.

LEOPOLDO LUGONES.

(1) De la "Vida Literaria", Buenos Aires, 1930.

José Carlos Mariátegui pertenece ya a la categoría de los escritores universales en América. Su educación, su manera de sentir, su visión de los tiempos no es americana sino en cuanto el continente en que pertenecemos forma parte, con la mentalidad de sus mejores unidades y las aspiraciones comunes a todos sus habitantes, de la cultura predominante en los países occidentales. (1)

SANIN CANO.

(1) De "Crítica y Arte", pág. 211.

Cien años hace que San Martín y Bolívar pasaron desde el Atlántico al Pacífico; aquella marcha libertó a las colonias de los ejércitos de España. La juventd que ahora invita a Mariátegui para que vaya a Buenos Aires no piensa seguramente en símbolos continentales. Sin embargo, la marcha de este guerrero del pensamiento, desde el Pacífico al Atlántico, cierra el ciclo comenzado hace una centuria. El Continente de la América hispana no se transforma sólo con derrotar ejércitos y expulsar virreyes. Al Golpe Libertador asestado desde Oriente a Occidente hay que responder con otro que vaya a Oriente ... La marcha de Mariátegui, que va desde el Pacífico, tiene ese significado de un augurio (1).

WALDO FRANK.

(1) Estas palabras fueron escritas por Waldo Frank pocos meses antes de que Mariategui muriera en Lima, en el año 1930.

ARTE, REVOLUCION y DECADENCIA

Por JOSE CARLOS MARIATEGUI

Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer, rectificando ciertas definiciones presurosas, que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni es tampoco verdaderamente nuevo.

En el mundo contemporáneo coexisten dos almas: la de la revolución y la de la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo.

No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramentó, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.

La distinción entre las dos categorías coetáneas de artistas no es fácil. La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también en los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La composición de esta lucha, a veces, casi siempre, escapa al propio artista. Pero, finalmente, uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.

La decadencia de la civilización actual se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico. Las escuelas se multiplican hasta lo infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas. Pero esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir.

El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción. Aisladamente cada movimiento nos trae una fórmula; pero todos concurren —aportando un elemento, un valor, un principio— a su elaboración.

El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués. El arte se nutre siempre, conscientemente o no —esto es lo de menos—, del absoluto de su época. El artista contemporáneo, en la mayoría de los casos, lleva vacía el alma. La literatura de la decadencia es una literatura sin absoluto. Pero así, sólo se puede dar unos cuantos pasos. El hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es "patiner sur place". El artista que más exasperadamente escéptico y nihilista se confiesa es generalmente el que tiene más desesperada necesidad de un Mito.

Los futuristas rusos se han adherido al comunismo; los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política? Máximo Bontempelli dice que en 1920 se sintió casi comunista y en 1923, el año de la marcha sobre Roma, se sintió casi fascista. Ahora parece fascista del todo. Muchos se han burlado de Bontempelli por esta confesión. Yo lo defiendo, lo encuentro sincero. El alma vacía del pobre Bontempelli tenía que adoptar y aceptar el Mito que colocó en su ara Mussolini. (Los vanguardistas italianos están convencidos de que el fascismo es la Revolución).

César Vallejo escribe que mientras Haya de la Torre piensa que la Divina Comedia y el Quijote tienen un substrato político, Vicente Huidobro pretende que el arte es independiente de la política. Esta aserción es tan antigua y caduca en sus razones y motivos que yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía o religión. En esta como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si la política es para Huidobro, exclusivamente, la del Palais Bourbon, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la Historia. En las épocas clásicas o de plenitud de un orden, la política puede ser sólo administración y parlamento; en las épocas románticas o de crisis de un orden, la política ocupa el primer plano de la vida.

Ortega y Gasset es responsable, en el mundo hispano, de una parte de este equívoco sobre el arte nuevo. Su miraqa, así como no distinguió escuelas ni tendencias, no distinguió, al menos en el arte moderno, los elementos de la decadencia. El autor de la "Deshumanización del Arte" no nos dió una definición del arte nuevo. Pero tomó como rasgos de una revolución los que corresponden tipicamente a una decadencia. Esto lo condujo a pretender, entre otras cosas, que "la nueva inspiración es siempre, indefectiblemente, cómica". Su cuadro sintomatológico en general es justo; pero su diagnóstico es incompleto y equivocado.

No basta el procedimiento. No basta la técnica. Paul Morand, a pesar de sus imágenes y de su modernidad, es un producto de decadencia. Se respira en su literatura una atmósfera de disolución. Jean Cocteau, después de haber coqueteado un tiempo con el dadaísmo, nos sale después con su "Rappell a l'ordre". Conviene esclarecer la cuestión, hasta desvanecer el último equívoco.

La empresa es difícil. Cuesta trabajo entenderse sobre muchos puntos. Es frecuente la presencia de reflejos de la decadencia en el arte de vanguardia, hasta cuando, superando el subjetivismo que a veces lo enferma, se propone metas realmente revolucionarias.

Por fortuna quedan en el mundo artistas, como Bernard Shaw, capaces de comprender que el "arte no ha sido nunca grande cuando no ha facilitado una iconografía para una religión viva, y nunca ha sido completamente despreciable sino cuando ha imitado la iconografía, después que la religión se había vuelto una superstición". Este último camino parece ser el que varios artistas nuevos han tomado en la literatura francesa y en otras. El porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo llamaron "nuevos" y hasta "revolucionarios".

LOS ANIMALES Y LA FABULA

Por MARC SORIANO

El niño se interesa apasionadamente por los animales. Su primer libro, así como su primera visita al zoológico, lo acercan a ese mundo, al que desde temprano se familiariza su imaginación. De tal manera, la infancia parece revivir una faz esencial en la historia de la humanidad: aquella en que la literatura o el arte hacían figurar más a los animales que a los hombres. Aunque es cierto que estos animales no lo eran del todo.

Chacales, Cisnes, Gatos y Zorros

Para limitarnos al dominio de la literatura, mencionemos a los animales que hablan. En el Pantcha-Tandra, epopeya hindú del siglo III a. d. J. C., que fué traducida al persa en el siglo VI y al árabe en el VII, el poeta deja las moralejas y los apólogos a dos chacales, Calila y Dimna, que comparten con el Brahman el privilegio de la sabiduría. En la *Iliada* los caballos de Héctor lloran a Patroclo. La literatura oral, los cuentos folklóricos, están llenos de animales dotados de la palabra y que presentan incluso caracteres contradictorios.

Pero son siempre animales en cierto modo inferiores al hombre, aunque a veces los hombres envueltos en un sortilegio pueden ser prisioneros de los animales, como en el tema inmortalizado por Andersen en los Siete Cisnes; pero siempre los animales están provistos de poderes mágicos, en contacto directo con las fuerzas sobrenaturales. las que llegan a poner al servicio del hombre, haciendo de intercesores entre lo sobrenatural y la humanidad.

Basta recordar el Gato con Botas, o ese ciclo de cuentos recopilados por el etnólogo Paul Delarue, donde el Rey de los Peces se enfrenta al pescador usando toda clase de astucias para burlarlo y recuperar la libertad. En forma paralela a la epopeya y al folklore, nacerá toda una literatura que humanizará a los animales. En la sátira y la fábula, los animales conservan su aspecto exterior y algunas características animales simples que puedan corresponder a la observación o sugerir una interpretación antropomórfica: torpeza o simplicidad del asno. la fuerza ciega del lobo, la astucia del zorro, la soberbia del pavo. Pero las aventuras en que figuran son esencialmente humanas. Encubierto bajo formas animales, el poeta se dirige, sin duda, al hombre.

¿Por qué los animales?

¿Por qué los animales son, más que los vegetales o los minerales, los personajes del arte primitivo? El problema no es muy simple, y los especialistas no pasaron de la hipótesis. Entre ellas, tres parecen esenciales: el interés que el hombre de las cavernas sentía por el bisonte debíase a sus necesidades inmediatas: un bisonte era una gran cantidad de bifes y una fuente de energía motriz. Razón suficiente para estudiarlo y representar su caza en los muros de la caverna que habitaba; cacerías épicas en las que era un maestro. Además, no debemos reducir el papel del animal en las religiones primitivas. También domesticarlos o vencerlos para nutrirse o confeccionar vestidos, fué cuestión de vida o muerte para el hombre. El animismo primitivo refleja esta realidad. Las bestias son deificadas, tienen ritos propiciatorios y las tribus se identifican por los totems que llevan estilizada la figura de algún animal. Las supersticiones populares y las religiones organizadas, como el cristianismo, incorporan sin dificultad esas creencias tan antiguas a su liturgia.

En cambio, en la fábula, donde aparece una tercera razón explicativa, tal vez la más importante, el animal tiene una misión política y social. Así lo dice expresamente el fabulista latino Fedro en el prólogo al libro III de sus fábulas. Los poderosos no permitirían en la boca de sus esclavos las verdades que están obligados a escuchar cuando provienen de la boca de un animal. Los animales que hablan desde la más alta antigüedad, no lo hacen sólo para vengarse con política, sino para expresar la ironía vengativa de los desheredados... Veamos, si no, a los grandes fabulistas antiguos, desde Hesíodo hasta Esopo y Fedro, que eran esclavos o de condición servil. Por cierto que este contenido político está atenuado en las fábulas adaptadas (por ejemplo, una versión de la obra de Avianus, arreglada por el obispo de Nicea, Ignatius Magister, que circuló por toda la Edad Media). También hubo en tiempos más modernos una fábula cortesana que pretendió emparejarse con la fábula popular. Pero las más célebres entre ellas son las que se mantuvieron fieles a la finalidad de la fábula. Por ello encontramos en las "Ysopets" (variante fácil del nombre de Esopo) de Marie de France trazos de la inspiración popular: "El rey no debe abusar de la gente pobre". La fábula y la conseja de factura e inspiración popular son de corazón alegre, incluso burlonas se ríen de la epopeya y de las novelas de amor de la época y hasta de la sociedad feudal misma. Corriente realista que ciertos historiadores consideran "inmoral", y que en el fondo es profundamente sana: los animales caricaturizan con admirable vigor la hipocresía, los intereses que se ocultan tras las respetuosas relaciones del soberano y del vasallo, el honor caballeresco, los peregrinajes, los milagros y los juicios de Dios. En Francia existe el admirable "Roman de Renard", cuyas diversas partes se dirigen contra el cantar de la gesta y la novela cortesana durante más de cincuenta años.

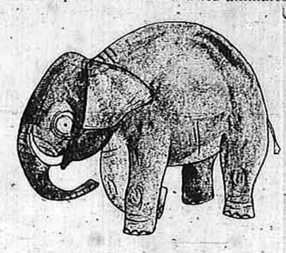
Enseñando a los hombres

Toda esta tradición revive con La Fontaine. Este aclara con toda precisión que no considera a los animales como a sus hermanos en Dios, a la manera de San Francisco de Asis, ni como a "máquinas" a la manera de Descartes. "Todos hablan en mi obra, hasta los peces; lo que ellos dicen se dirige a todos nosotros. Me sirvo de los animales para instruir a los hombres".

Acerbas críticas han recibido estos animales. Según Rousseau, dan ejemplo de mezquindad, inhumanidad e injusticia. Lamartine es todavía más categórico: "Esas historias de animales que hablan, que se dan lecciones, que se engañan unos a otros, egoístas, rapaces, avaros, sin piedad, sin amistad, peores que nosotros, me subleavan el corazón: las fábulas de La Fontaine tienen la filosofía dura, fría y egoista del anciano, en vez de la actitud amable, generosa, ingenua y buena del niño".

Los biólogos también se mezclaron en esto. Pronto hicieron notar que la hormiga no comía granos, ni la cigarra es carnívora y que nunca soporta el rigor invernal, pues muere en el otoño ..., etc. La Fontaine respondió a todas las críticas: no buscaba rivalizar con Buffon, y utilizaba simplemente las características que la fábula y la costumbre atribuyen a los animales más usuales. El se propone escribir una comedia humana, no animal: es en un cuadro tradicional, una pintura fina e irónica del Antiguo Régimen y de sus contradicciones. Estos animales políticos y satíricos figuran también en la obra de Krylov en Rusia, y en general, en todas las literaturas que expresaron la inquietud o el deseo de libertad de las masas populares. Los imitadores y los discípulos auténticos de La Fontaine, como de la Motte y Floriau, con menos genio, acentuarán esta orientación y no vacilaron en reemplazar a los animales por hombres.

Sin embargo, el llamado crítico de Rousseau y Lamartine tiene un sentido histórico no despreciable, pues traduce una cierta impaciencia del público ante un género literario fundado en la convención. Había llegado la hora para los escritores de hablar sin máscaras a los hombres.



De Rabier a Disney

Naturalmente, esta evolución llevó mucho tiempo. Los niños continuaron complaciéndose con las fábulas del pasado. Para ellos no contaron las nuevas concepciones del mundo animal surgida de las exploraciones científicas y de la ciencia. Para ellos, los animales siguen vestidos con ropas de hombre, vieja receta de la fábula, y ahora en films y libros, se los lanza en aventuras sin verosimilitud ni significación. Benjamín Rabier, que murió en 1939, levantó su humor y su genio al género fabulístico en decadencia. Sus tipos animales son de una feroz ironía que se burla de la burguesía de principios de siglo; no es cuestión ahora de humanizar a los animales sino de mostrar a la bestia que duerme en el fondo de las almas que describe.

En cambio, en la obra de Disney se entremezclan dos concepciones de la vida animal. En una primera serie de películas de corto metraje Disney se dedica a realizar la concepción del "animal-pretext", a la manera de la fábula antigua. Crea, con habilidad indiscutible, personajes animales estilizados y afectados por un simplismo psicológico fundado en sus apariencias exteriores, sobre el pequeño capital de ideas que cada uno de nosotros conserva desde la infancia sobre los animales familiares: el pato Donald es colérico, el elefantito Dumbo es tímido, el ratón Mickey es astuto y maligno ... Son marionetas que no tienen nada específicamente animal, y se las proyecta en aventuras llenas de peripecias a un ritmo rápido, con exceso de onomatopeyas, subrayando la acción con voces humanas caricaturizadas, aptas sólo para el film de dijos animados. Estas películas han tenido éxito entre los niños, pero su contenido es enteramente nocivo, a más de carecer de toda calidad artística. Además, Disney consagró una segunda serie de films — esta vez de largo metraje — al estudio de la vida real de los animales. Son ellos "El desierto viviente", "La gran llanura", "El valle de los castores", que son, sin duda, documentales valiosos. Hay imágenes que requieren larga espera (la salida del lince al crepúsculo) y uso de teleobjetivos, y que son de una belleza pocas veces vista. Pero estos éxitos son en ocasiones disminuidos por comentarios estéticos o consideraciones dirigidas más a la supuesta ignorancia del público que a su curiosidad o a su inteligencia. En "El desierto viviente", se presenta la danza amorosa de los escorpiones, y Disney se creyó obligado a acompañarla con música de Offenbach y equiparar los movimientos de los animales durante cinco minutos a las figuras de una danza. ¿Falta de gusto? ¿Espíritu comercial? ... Ambos, sin duda. Estos detalles bastan para mostrarnos que con Disney nos hallamos bien lejos de los verdaderos animales ...

Los animales que no dicen nada

Después de los grandes estudios científicos de Pavlov, Köhler, Fabre, nos quedó un mundo animal muy distinto, no sólo al nuestro, sino al de la fábula antigua.

La lenta difusión de los conocimientos en la masa popular hizo desaparecer las bases objetivas de la fábula, que como *género* no existe más. Ello ocasionó la aparición de una nueva orientación literaria, el arte animalista que surge en "El libro de la selva", de Kipling. Aunque esta obra expresara un cierto conocimiento de los hábitos de las grandes fieras, contiene cosas muy anticientíficas: "el hombrecito" educado por los animales

(Continúa en la página 16)

UNA POSICION HUMANISTA

Por JUAN DEL RIO

Al iniciarse el siglo XX se planteó una confusa situación cultural. Los hombres se hallaron entre grandes problemas, en apariencia insolubles, y ante la necesidad de inventar nuevas formas e instrumentos mentales.

Bruscamente, ante un pensamiento que disponía de la técnica más perfecta y de la más elevada teoría, la Naturaleza alzó imprevistas barreras que parecieron detener la marcha del pensar científico. Los conocidos y seguros caminos por los cuales transitara durante siglos el razonamiento y la investigación se volvieron dificultosos senderos que se desvanecían sin alcanzar el horizonte. Más aún: el hombre europeo veía desmoronarse muchos afanes ante el empuje de hechos inusitados que contrariaban algunas de las esperanzas más queridas de la civilización.

Una intensa crisis de la sólida estructura científica, heredad del siglo anterior, y el desaliento que evidenciaran en un momento los sabios, hallaron fácil eco en todos los niveles de la sociedad europea, que a su vez padecía una naciente inestabilidad originada en el culminante desarrollo industrial y económico.

El desequilibrio de la cultura y de la comunidad — proyectada fatalmente hacia las dos grandes guerras — ampararon una difusa corriente que trató de hallar la salvación en una nueva actitud moral o intelectual. En distintos países y en distintos ambientes se hizo frecuente el empleo de la palabra humanismo. Este vocablo — casi olvidado en medio del avance técnico y el progreso material — tuvo resonancia renacentista. En parte porque el hombre se sentía en una posición semejante a la que sobrevino al derrumbe del mundo aristotélico-tomista, y además, por la necesidad de retornar a los valores esenciales del hombre.

Por cierto que el olvido de estos valores nos proveyó la clave para reconocer lo erróneo de un vivir orientado en exceso hacia el quehacer mecánico. Era preciso liberarse del imprevisto y fatal efecto de una técnica maquinista que estampó su sello en las más diversas actividades del espíritu. Por eso, mientras unos respondían a la voz exigente e inmediata de lo social, otros debieron consolidar un cierto número de fenómenos para los cuales no había lugar en nuestros esquemas formales. Circunstancia grave para una Ciencia que se jactaba de someter al Universo con sus leyes.

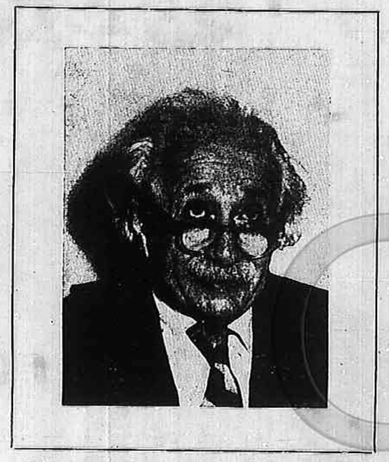
Cuando se presentan estas situaciones caóticas, la mirada se dirige hacia el literato o el pensador, que suelen proporcionarnos las actitudes o las fórmulas aptas para superar los inconvenientes. Esta es una función histórica que el hombre de letras arrebató al científico, gracias a la formulación vital de lo literario, al don de traducir de la ciencia abstracta la consigna orientadora o estimulante. Esta vez, el espíritu en busca de soluciones, la tendencia humanista de Rolland, Barbusse y Zweig, afloró también en corrientes filosóficas — más que sistemas, búsquedas — y en la reflexión científica. Los hombres de ciencia, abandonando un momento su riguroso expresarse matemático, hicieron la crítica de su propio trabajo, en el cual removieron los postulados fundamentales, extendiéndose incluso a lo social, para señalar las tendencias hacia el maquinismo y su gravitación letal en lo humano.

Entre las voces pronto se distinguió el concejo de Croce o de Bergson, y en la recomendación el juicio certero de Alberto Einstein.

Sorprendidos, veíamos a nuestro lado una variedad muy diferenciada de hombre: al representante de una clase que generalmente sucumbe en el gabinete y rara vez supera los límites que le impone su estrecho y complejo pensar específico. El creador de la Teoría de la Relatividad — el esfuerzo más absoluto en la historia de las ideas — mostraba urgencia por terminar con la presión intolerable que ejercen sobre el hombre numerosos factores sociales y culturales. Así lo indica el que desde la primera guerra mundial Einstein mantuviera — en su correspondencia o en entrevistas — una actitud crítica que cubría tanto a sistemas como individuos. Su clara percepción de la realidad espiritual del hombre la puso en evidencia al anfrentarse con Rabindranath Tagore y más tarde con Thomas Mann, encuentros inevitables en hombres de tal jerarquía.

Frente al occidentalizado poeta hindú, envuelto en su sentimiento mágico-lírico del Universo, que auspiciaba una extraña mezcla de mística y praxis, Einstein representó la concepción intelectiva y moral, que por ese entonces germinaba en un grupo de pensadores europeos, entre los cuales Einstein ocupó siempre un lugar especial por lo decisivo de su trabajo. Su labor iba desde solicitar la reforma de los métodos educativos — la formación de hombres, no de "perros amaestrados" — hasta la censura de escuelas o filósofos aislados sin haber caído nunca en la ingenuidad o desaprensión que mostraran otros colegas suyos en idénticos casos.

Desde antes de 1900, las bases del pensamiento científico estaban puestas en tela de juicio. La exageración del mecanicismo había ocasionado una ola de crítica y reajuste. En el laboratorio se desvanecía enteramente la antigua concepción de la materia y surgía el problema de su captación científica, que aún subsiste; por otro lado, el adentrarse del investigador en el campo de la física atómica ocasionaba el abandono del optimista determinismo de Laplace. Al vacilar nuestros más exactos instrumentos de investigación, los estudiosos europeos de fines de siglo perdían toda la confianza que depositaran en la validez de sus conclusiones, derivándose la incertidumbre hasta la cultura misma.



Además, desde 1881, los resultados negativos de la experiencia de Michelson Morley — a pesar del intento de superación de Lorentz — infundían desaliento entre los físicos, como lo expresaran con claridad Meyerson y Poincaré, quienes pedían reducirse a la creación de meras convenciones para ordenar el Universo ("ni verdaderas ni falsas, sino útiles"), y más tarde Cantor, al rematar esta orientación con sus dudas sobre la infalibilidad de las matemáticas. Procesos correlativos se produjeron dentro de la filosofía (el vitalismo de Bergson y de la biología alemana, las tendencias idealistas), mientras en la sociedad se disolvía finalmente el anterior sentido protector-organizador del Estado. Lógico fué en tales momentos que cobraran fuerza los siempre latentes movimientos irracionalistas y vitalistas, de cuyo influjo no escaparan aún físicos y astrónomos notables, Eddington, Jeans y Planck, que tomaron posiciones a favor de un desafortunado espiritualismo.

El fracaso del trabajo racional llegó a extenderse mucho. Sumándose a las inquietudes sociales, fomentó escuelas artísticas que tipificaron la mentalidad propia de la derrota y la decadencia. Los síntomas de la ruina se habían generalizado a pesar de haberse contado, como dijimos antes, con el esfuerzo positivo de aquel grupo precursor, cuya obra de superación debía dar un nuevo giro a la Ciencia. No se precisó dejar pasar mucho tiempo para percibir en la realidad intelectual el efecto de las nuevas teorías.

Expresada en 1901, la Teoría Cuántica de Max Planck dió el primer paso. Al señalar una constante del mundo físico y tratar el cuanto como a un último e irreductible carácter de la Naturaleza, se allanaba el camino para el advenimiento de la Teoría Espacial de la Relatividad (1905) y su posterior ampliación de 1915, la Teoría General. En las dos memorias, con auténtica audacia conceptual, Einstein iniciaba su esfuerzo reconstructor — principal mérito filosófico — rechazando o restando valor a las nociones fundamentales de la Ciencia, o circunscribiendo la validez de ciertas leyes que ahora son simples supuestos.

Este intento genial, elaborado gracias a un perfecto desarrollo físico-matemático, destinado a sostener y fomentar el desarrollo de una nueva concepción del Universo tuvo inmediata difusión y dejó su impronta en la filosofía y la literatura.

Al significar el cierre de la anterior concepción del mundo y obstruir definitivamente una modalidad del pensamiento, fué usada incluso por las corrientes irracionalistas, que no vieron el valor metodológico de la Relatividad y su función de invariable intérprete del Universo. Su acción habría de exceder la esfera de lo científico, y al acentuar lo problemático de nuestra aprehensión del mundo externo, generó en el hombre un sorprendente esfuerzo para lograr una imagen de las cosas menos depresiva y cruel. Con esto el sistema relativista confirmó el formar parte de un vasto y apenas consciente movimiento de la Humanidad en su lucha por entenderse a sí misma y al mundo circundante.

En forma pareja a la Teoría de la Relatividad, el progreso de la astrofísica y de la física atómica continuó deshaciendo aquellas presunciones que ayudaban al Hombre a mantenerse en su puesto central de ordenador o juez del Cosmos entero. Por ello es que volvió a sentirse solo, como nunca se sintiera. Por primera vez le faltaba la mansión cósmica que venía construyéndose desde la antigüedad griega.

Cabeza principal de esta situación, Einstein — nuevamente humanista, ejemplificando la superación de las oscuras alternativas que el mismo planteara — propuso el gesto preciso, reclamó para el hombre y su vida un puesto de privilegio, una ubicación trascendental frente a cualquier tendencia que pretenda negar en él su esencia luminosa y valiente.

Actitud notable — casi diríamos de un romanticismo positivo —, que tal vez esté sustentada en la riqueza y profundidad de su vida interior.

Puede decirse de Einstein que es injustificado su sobrevalorar lo humano frente a las instancias externas, pero debemos respetar el que nunca se resignara, en cuanto hombre, a sentirse sojuzgado o condicionado por su propia obra.

Aquel eterno silencio de los espacios infinitos que pesaba amenazando sobre el religioso Pascal, es hoy mucho mayor aún. Mejor que nadie lo ha medido Einstein, que fundamentó una imagen del mundo donde el hombre no hallará fácil refugio. Sin embargo, supo indicarnos la forma de evitar las asechanzas del desaliento o del pesimismo.

Incesantemente alerta, su posición valerosa y libre la mantuvo desde que el mundo sobreviviente de la Primera Guerra Mundial comenzó a reclamar una palabra de aliento y a solicitar el porqué del drama sufrido.

Mientras en la literatura tenían funesta vigencia Nietzsche, Schopenhauer y Kierkegaard, y el llamado a la solidaridad de Romain Rolland no había encontrado eco, Einstein — en artículos periodísticos, en conversaciones que se hacían públicas — iniciaba el camino hacia el humanismo, en compañía de Thomas Mann, pronto apartado de sus primeras preocupaciones estéticas, insistiendo ambos en el reconocimiento de los valores esenciales del hombre, exigiendo la libertad y la paz para fundamentar el retorno a la normalidad de toda una época.

Si bien podemos compararlo con Kepler por su trabajo legislador, Einstein se acerca más a Galileo por la común actitud luchadora, y por ser ambos momentos de especial culminación del hombre moderno, de un afirmarse trascendente del individuo.

En instantes aislados, regidos por una indefinible necesidad, que subsiste a través de los siglos, Galileo o Einstein enuncian las normas aceptadas de inmediato por una atenta multitud de hombres, multitud vigilante y persistente que condensa las íntimas necesidades de su tiempo, provoca y absorbe la labor de los elegidos.

Joven aún, Einstein se vió honrado con un pequeño monumento en la Academia de Ciencias de Berlín, monumento que desapareciera bajo el furor antisemita, corriente que degradaría a Alemania, y que antes de su ascención al poder causó la emigración de los dos alemanes más grandes del siglo XX.

Cuando arribó a los Estados Unidos, Eins-

(Continúa en la página 18)

Ese viaje al sud me llevó al invierno de Santiago de Chile: lluvias nostálgicas como su poesía y ríos de vino tinto al pie de la amenazante cordillera nevada.

La universidad de Chile, una "fuente de soda", el Instituto Nacional, depósitos de máquinas, librerías de viejo, restaurantes populares, borracherías tenebrosas, casas de música y hoteluchos de la mala vida, inician en la calle San Diego la carretera 5 que lleva hasta los bosques y las brumas del Sur. Aromas de carritos de vendedores de frutas y olores de fritangas, de tinta de imprenta, de panaderías, de moho de bodegones. Todo se alternaba en una rica y espesa sinfonía de lo irregular. Muros verdosos, celestes, amarillos, lacres. De cemento y de descascarada cal. "Emporio San Diego" en una esquina y arriba un balcón colonial de negra madera labrada. Varios floretes exhibiéndose en una vidriera, al lado de un hotel de canallescas mamparas remendadas con papel de periódicos y un conventillo de portón que se abre en una calle interior de densa y sucia ciudad medieval.

El abigarrado bazar persa se extendía por San Diego hasta el barrio de Mataderos. En la esquina de Tarapacá, al lado de un buzón, rojo arriba y ennegrecido abajo por la fermentación de orines nocturnos, parabа todas las noches una prostituta a quien le faltaba una pierna. Se afirmaba en su muleta y esperaba. Después dejaba la muleta contra la pared, se apoyaba en el buzón y seguía esperando. Enfrente había un cabaret popular con crepitante parrilla en la entrada. Las parejas bailaban furiosamente al son de una victrola automática, haciendo temblar las tejas del viejo caserón.

Bebedores con los sombreros echados sobre los ojos y parejas abrazadas. Las monedas de un peso caían profundamente en el aparato y el "Swing en menor" volvía a ser bailado con indeclinable brío. Es fácil ver el vino que corre por las venas hinchadas, el deseo que congestiona la nuca, y la complacencia del bailarín que baja la vista para contemplar el disloque de sus propias piernas. Dos senos sobre el pecho y olor a polvo de arroz y axilas. Y el pelo, oloroso y áspero, cosquilleando la nariz. Pecho con pecho, frotándose los vientres. Y el vino es el petróleo de esa magnífica máquina. O posiblemente exista una corriente eléctrica que de esa cordillera cercana acciona y sacude a empleadas domésticas, estucadores, choferes, obreros, comerciantes ambulantes, rateros, cargadores de La Vega y peones de los Mataderos. Dos, tres mujeres con marcas de cuchillo en la mejilla, en la frente, en la barbilla. De un modo u otro, todos estamos marcados esta noche, en San Diego y Tarapacá.

El vino rebasa en las copas, espesa la sangre, lubrica las coyunturas, agudiza el deseo, facilita la comunicación. Rostros criollos, bocas araucanas, mandíbulas vigorosas, ojos gitanos. Las camareras pasan con una jarra de vino en cada mano. Imposible defenderse de los pellizcos, mientras el vino gotea de las mesas y forma charcos en el suelo.

Allí llegué acompañado por el profesor G. En ese pandemonium me sentí entre hermanos, en el momento culminante de levantar las copas para brindar por la armonía familiar. En ese estado eufórico y peligrosamente sentimental, escuché al profesor G. Me explicaba un movimiento literario que capitaneaba, el *angurrientismo*, que definía como "apetencia vital del estilo" o algo parecido. Nada explicaba mejor al *angurrientismo* que esta preferencia delirante de tangos de la guardia vieja y de "swing" bailados con generosa vitalidad. Además resultó muy ilustrativa la lectura de un capítulo de una novela inédita del profesor, páginas altamente costumbristas, aunque con no pocas licencias poéticas. Después comenzó a barajar algunos nombres representantivos del angurrientismo. Cuando finalmente pasamos a las figuras universales, sitúa valores dentro de su escuela, y ya este tren de colaboración amistosa, le ayudé a salir del local.

Yo vivía en la vuelta, en la calle Tarapacá, pero lo acompañé hasta la calle Arturo Prat. Cuando llegó un destartalado tranvía 8, tuve que ayudarle a trepar, y una vez arriba del coche lo acomodé en un asiento y me instalé a su lado.

Ese tranvía atravesó el centro para internarse por olvidada barriada.

Se trataba ahora de hurgar entre los escritores argentinos para situar a los "angurrientistas" que pudiesen existir entre nosotros. Opinaba que esa "angurria de apetencia vital" o angurria llana y lisa se hacía difícil encontrar

(FRAGMENTO)

Por BERNARDO KORDON

en Buenos Aires, cuando el tranvía se detuvo para no proseguir más.

Bajamos en medio de la noche. Cerca llegaba el murmullo de una acequia, pero más allá pesaba la mole de la cordillera, el desierto más loco que pudo crear la cruel naturaleza.

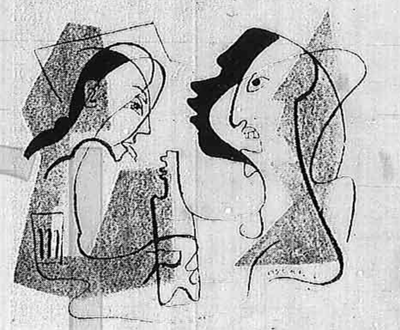
El tranvía reanudó la marcha, devolviéndose hacia la ciudad. Tuve el presentimiento que no volvería a pasar otro en esa noche. El profesor señaló una luz en la calleja muerta.

—Vamos a tomar el último trago.

Acepté.

Bien hice en sospechar de esa engañosa inquietud. En esa taberna bebían carabineros, policías de civil, carreros, hampones, y demás trabajadores de los caminos.

Nos hicieron una acogida silenciosa. Cuando el tabernero vino con desgano a la mesa, comprendí que en ese tugurio el profesor podía ser conocido pero no querido. Pedimos aguardiente aromatizado con apio, de conocidas propiedades digestivas. Como teníamos el estómago revuelto por el vino, bebimos un segundo apiado y comencé a sentirme mejor. Entablé conversación con un carabinero, y después de las primeras palabras, todos los ocupantes de la mesa de policías se pasaron a la nuestra. Pidieron media docena de botellas de vino y no tardamos en fraternizar.



Todos nos sentíamos sumamente halagados de emborracharnos juntos, civiles y uniformados. Cambiamos algunas confidencias y brindamos con términos muy conceptuosos.

Repentinamente el profesor señaló a los uniformados y dijo:

—Aquí tiene usted a los carabineros. Nosotros lo llamamos *pacos*.

Hizo una pequeña pausa y agregó:

—Es la gente odiada en Chile.

Miré al policía vestido de civil. Parpadeó como si un poderoso foco terminase de encandilarlo. A su lado palideció un sargento de caballería que hablaba de su juventud en los bosques de Temuco.

El profesor levantó el dedo con ademán didáctico:

—No podemos olvidar la masacre del Seguro Obrero.

Y dirigiéndose a los carabineros:

—Cuando inmolaron a la juventud... a la juventud...

Estaba tan borracho que no pudo seguir hablando, pero continuó moviendo el dedo con gesto omnisciente y eso resultaba peor que el ex abrupto. Los policías se miraron entre ellos. Después, con sombrío silencio, clavaron la vista en nosotros.

Traté de interpretar la masacre del Seguro Obrero. Los carabineros no hicieron sino obedecer órdenes personales del presidente Alessandri. Por otra parte, ese procedimiento no fué gratuito. Los revoltosos comenzaron matando a los carabineros. Además, no se trataba de una revuelta estudiantil, sino de un putch nazi. Opinó que gracias a esa edificante represión, no hubo nuevas tentativas de golpes de estado mientras gobernó el Frente Popular.

El sargento aprobó este punto de vista. Tomó la botella y volvió a llenar los vasos. Pero mantenía los labios apretados y fusilaba con la mirada al profesor, que ya se tambaleaba sobre la silla.

—Se está poniendo verde, el profesor — señaló el policía de civil.

—Que vaya a *buitrear* afuera — ordenó el sargento.

El profesor se incorporó y balanceándose desapareció por el fondo. También se levantó el sargento.

El mesonero llegó a mi lado.

—¿Usted es amigo del profesor, verdad? Pues vaya entonces al fondo.

—Fué a vomitar — le expliqué —. En seguida vuelve.

—Pero el sargento salió detrás de él. Va a matarlo. Vaya en seguida.

Le obedecí. En el fondo de la quinta vi al profesor con la frente apoyada en un tronco de árbol. El sargento se le acercaba con la mano en el pomo del sable. Tuve deseos de escapar, pero sin saber por qué, corrí hacia ellos.

Cuando llegué los encontré abrazados. El profesor abría la boca como un pez y vomitaba una oleada negra y atornasolada de vino. El sargento lo mantenía de atrás, le incorporaba la cabeza, cuidando de que el otro no se ensuciase el traje. Después lo ayudó a limpiarse la boca con el pañuelo.

Entre los dos llevamos nuevamente al profesor a la mesa. El sargento se mostraba ufano y no se cansaba de contar:

—Fui detrás para darle la paliza que se merece. Pero cuando lo vi *buitreando* guardé el sable.

Y dirigiéndose a mí.

¿No es cierto que cuando llegué a su lado lo sostuve? ¿Verdad que usted vió cómo lo ayudé?

Nuevamente todos estábamos contentos. Sobre la ofensa y el resentimiento triunfaba la fraternidad y la inquebrantable solidaridad de los borrachos. Y el sargento continuó contando historias de su juventud de *huaso:*

—Una vez iba a caballo entre barrancos y bosques, cuando dos hombres me cortaron el camino. Parecían humildes inquilinos de esos campos. Se sacaron el sombrero para saludarme. Uno llevaba una guadaña, otro un chuzo. "¡Eh, patroncito! — me gritaron —. ¿Nos da lumbre, por favor?" Tuve que detener el caballo y ellos se acercaron muy humildemente, con los cigarrillos apagados, pero sin soltar sus herramientas. Saqué el revólver que siempre llevaba en la bota-calzón, al alcance de la mano. Cuando los apunté y les grité que no avanzaran, se pusieron a gemir como mujeres: "¿Pero qué le pasa, patroncito, si sólo queremos fuego?". Yo clavé las espuelas sin dejar de mirar esa maldita guadaña mantenida a la altura de mi cabeza. Después supe que esos bandidos ya habían decapitado a un jinete para robarle.

El profesor escuchaba con un gesto que podía ser de abatimiento o de desprecio. El sargento habló en voz baja con sus compañeros. Ahora el policía de civil relataba las patrullas por olvidados pasos de la cordillera, buscando a los troperos que mueren de frío y de hambre.

El sargento me dijo al oído:

—Si quiere, puede venirse con nosotros al cuartel. A su amigo le debo una paliza. Se la doy por allí y después vamos al cuartel con el coche de Lucho — señaló al vestido de civil —. Usted se viene con nosotros, le presentamos al teniente y tomamos un trago. ¿Qué le parece?

No hubo tiempo de meditar sobre esa invitación. El tabernero procedía a cerrar el local con eficacia profesional. Todos tuvimos que levantarnos y el sargento hizo cuestión de pagar él y sólo él. Salimos a la noche fría, frente a la cordillera que se levantaba hasta el cielo. Adentro quedaron Lucho y el sargento discutiendo a quién le correspondía el honor de pagar todo el vino consumido, incluyendo los *apiados*. Finalmente ambos salieron y comenzó una embarazosa despedida. El profesor seguía descompuesto y se apoyaba de espaldas a la pared. Lucho ya estaba sentado frente al volante y llamó con un toque de bocina. Los carabineros fueron entrando en el coche. Sólo quedó el sargento. Repentinamente se abalanzó sobre el profesor y lo zamarreó de las solapas. Cuando lo soltó, el borracho cayó al suelo. Esto no entraba en los cálculos del sargento. Quería lucirse con una paliza edificante. Incorporó al caído, y cuando quiso sacar el sable, el profesor volvió a resbalar hacia el suelo. El sargento lo miró con gesto decepcionado. Cuando traté de interceder, me miró con animosidad.

—¿Viene con nosotros?

"¿Ir a dónde?", pensé. Lucho atronaba con la bocina. Le gritó al sargento:

(Continúa en la página 19)

Escuchamos en Melvin René Barahona a una nueva voz de la poesía americana. Joven habitante del corazón de Guatemala —tiene 25 años— vive exilado en la Argentina, en donde prosigue su labor poética, iniciada siendo muy joven, en su país natal. Formó parte del grupo Saker-Ti, pléyade de artistas y escritores guatemaltecos que gravitaron profundamente en la nueva generación de su patria. Nutre su poesía un gran amor a su pueblo y su tierra, a la que regresa en los encendidos versos de sus cantos.

UNA ODA PARA EL ESPANTAPAJAROS

Yo sé que tu vigilia de mudo centinela
guarda el pan que florece con el sudor invicto
del hombre de la gleba.
Sé que extiendes los brazos como arengando al alba
o dirigiendo el coro vegetal y nutricio
de la vida. Sé que cuidas el surco
donde hundió el campesino su ternura,
su seminal ternura de padre de la harina.

Yo sé que te respetan los pájaros sumisos
como a un abuelo antiguo
de rostro insobornable.
Sé que eres bondadoso con las aves
y permites que canten en tus ojos,
esos ojos que llevas perdidos en la noche
para ocultar el rumbo
de tu mirada incierta.

Sé que sabes callar para escuchar el viento
silbando en tus oídos de mendigo
que nada pide porque lo tiene todo.
¿Quién dijo que tú estabas inanimado y solo,
y que sólo tenías tu sombra giratoria?

Yerra quien te supone
naufragando en el trigo, oh almirante del alba.
Miente el que se le ocurre que tú no tienes vida,
ni devoción, ni ensueños, ni primordiales ansias.

Porque sí....
Porque tú eres el novio de la espiga
y vigilas celoso su madurez incógnita.
Porque yo sé que sueñas con un traje más limpio,
hecho de blanco lienzo y botones de nieve.
Y sé que necesitas un sombrero más íntegro
donde el invierno se deslice
sin masacrarte el rostro, sin macerarte el alma.
Porque siempre has soñado con gobernar más amplios
y florecientes territorios, oh almirante del alba.
Y porque tu vigilia multiplique los granos
e hinche los graneros de la tierra.

Sé que amas la esperanza, oh silencioso.
Sé que afanoso buscas destrozar la cizaña
que se te anuda al cuello
como oscuro pañuelo vegetal de la intriga.

Porque sabes muy bien que el campesino
que te ungió como rey de la simiente,
no es dueño de la tierra que vigilas
ni del fruto que guardas.

Ha de llegar el día en que camines
de surco en surco venciendo la maleza
y enderezando espigas insoladas.

El día ha de llegar en que hablarás
enumerando granos
y dictando consignas jubilosas
a la naturaleza ya no más vencedora,
sí vencida.
Héroe del silencio.
Abuelo de las aves.

Yo te amo, Espantapájaros, como te amé de niño:
con asombrado amor.
Amo tu indiscutible militancia en el trigo.
Gigante de la albúmina.
Porque sin ti la harina no diera su blancura
ni el maíz su fragante sonrisa iluminada.

¿Qué sería del pan sin tu presencia,
oh mudo capitán de las espigas?

¿Qué sería, dí hermano, de la avena,
sin tu esplendor raído?

Pues que a imagen y semejanza
del hombre has sido creado,
crecerás victorioso como el hombre en la tierra.
Oh almirante del alba;
abuelo inigualable de la pajarería;
gigante de la albúmina;
capitán de la espiga.

MELVIN RENE BARAHONA
Córdoba, R. A., 1955.

SENTIDO de la DANZA

Por RENE JOUGLET

Desde hace mucho tiempo tengo la idea de que la danza no ha sido considerada por el pueblo como lo que es en realidad; a saber: una de las primeras entre las artes. Y si me pregunto sobre las razones de esta insuficiente consideración, no puedo encontrarlas más que en la falta de información, y más exactamente aún, sin duda, en la confusión que se establece entre la danza de los bailes callejeros y los de cabarets y la danza que, por el momento, sólo se presenta apenas en los grandes teatros, a los cuales no tiene acceso el público en muchos países en razón de sus altos precios. Siempre es la misma historia: las condiciones materiales de la vida que no posibilitan al pueblo participar en estas manifestaciones del arte que, a la vez que lo ilustrarían sobre el punto de avance desde un arte realmente soberano, le permitiría experimentar altas emociones. Sin embargo, el arte de la danza ha nacido del pueblo. No vamos a emprender aquí una exégesis que sería a la vez artística y filosófica. Pero es cierto que la alegría y hasta el dolor, se traducen fácil y espontáneamente por el movimiento físico: la alegría de un niño se expresa por la agitación del cuerpo, que es la agitación estilizada que se convierte en danza. Estos transportes se encuentran también en la religión: los judíos danzaban en las iglesias; hubo danzas místicas en todos los países de la antigüedad. En otro sentido, la guerra encontraba en ella sus imágenes; los griegos danzaban la pírica y los negros de Africa y de Oceanía danzan blandiendo sus lanzas.

La danza es un arte natural, con seguridad el más antiguo de todos. Aunque en ciertos momentos y lugares haya sido desviada o adulterada, no por eso guarda menos su nobleza espiritual, a la cual todos debemos prestar atención, y que conviene mantener o restablecer. La danza aparece en el folklore de casi todos los pueblos. Existe en las provincias de Francia, con sus figuras bien definidas; por ejemplo, la *bourrés* de Auvernia y la farandola de Provenza. Existe en toda Rusia, Inglaterra, Rumania, Hungría. Existe en España, y especialmente en el flamenco de los gitanos. En Escandinavia, p... mente particularizada, e igualmente en América. Esta enumeración no es limitativa. Se descubre la danza en cada pedazo de tierra, en cada lugar, emanada de una necesidad del corazón o del espíritu, religioso todavía hoy. Recuerdo haber visto a las jovencitas de una aldea de Cambodia interpretar una noche, a la luz de la luna, escenas del Ramayana, bajo la gran escalera de piedra del palacio de Angkor.

Este nacimiento y esta perpetuación de la danza en el pueblo son cosas evidentes. Es necesario penetrarse de esta idea, que devuelve al pueblo sus bienes.

Más tarde, la danza se convierte en asunto de corte y de teatro. Sin remontarnos demasiado lejos, se encuentra en lugar de honor en los grandes salones de los reyes de Francia y de España. Toma la forma de minués y de pavanas. Se ve en la escena, donde se perfecciona. Se perfecciona, en efecto, en los teatros. Se convierte en asunto de inteligencia, y a veces hasta de genio, de aquellos que la practican por profesión. Se dedican a componer grupos y conjuntos y a hacerlos evolucionar con armonía. No es cosa fácil, cuando veinte o treinta artistas se encuentran a la vez sobre una pista, romper y recomponer los elementos sin que resulte algún desorden. Ahí tenemos el arte de la coreografía.

Ha habido, particularmente en Europa, grandes coreógrafos, italianos, franceses, rusos, cada uno de los cuales trataba de hacer prevalecer su concepto, más dinámico, más estático, más realista; y estas búsquedas culminaban en estilo. La competencia enriquece un arte. No iré hasta decir que la persistencia de estos esfuerzos ha logrado llegar a una perfección definitiva. No hay esclerosis del arte. Siempre se presenta un innovador que hace saltar puertas que se hubiera pensado estaban clausuradas.

Existen muchas escuelas, clásica, romántica, expresionista, para no citar más que las principales. Y sucede que no logran alcanzar más que expresiones formales. Pero no es culpa sino del coreógrafo, que no ha sabido servirse de un instrumento cada vez mejor.

Mi opinión, por otra parte, es que la danza de teatro se mantiene, en estos años, en un punto muerto. Los temas a los cuales se aplica no tienen mucho en común con el clima general del mundo. Las otras artes son tocadas por el movimiento de las ideas. Participan, más o menos. La danza, apenas.

Deben los coreógrafos, al lado de los juegos poéticos, plantar sobre la escena y hacer evolucionar grupos que se muestren en verdadera comunión con nuestros tiempos, cargados de angustias y de esperanzas. Y esto viene a decir que la danza volverá a reencontrar el sentido popular que la animó desde su origen. Enriquecida ahora con un excelente oficio, tendrá oportunidades para recoger una adhesión vasta y profunda.

UN TEATRO POPULAR CON JERARQUIA ARTISTICA

Por BERTOLD BRECHT

PERSONALIDAD DE BERTOLD BRECHT

Nacido en Augsburgo en 1898, Bertold Brecht sigue profundamente unido a su Baviera natal, cuyo acento se percibe a menudo en su rima. A temprana edad comienza a escribir poemas, que él mismo canta con su voz cascada, enronquecida por el humo del cigarro, acompañándose con la guitarra. Son melodías monótonas, cautivantes, creadas en el camino: baladas, canciones, endechas.

Muy influenciado al principio por Rimbaud y Kipling, consigue liberarse y encuentra un estilo que es único en la poesía alemana. Gracias a los estudios de medicina que realizó sin gran entusiasmo, pudo pasar la guerra de 1914-18 como enfermero en el hospital militar de Baviera. En 1918 sus primeras baladas antimilitaristas y mordaces lo revelaron como el primer gran poeta revolucionario de Alemania.

La balada de "El soldado muerto", recitada en todas partes, entusiasma a una juventud que, en la derrota, había aprendido a odiar los horrores de la guerra. En 1923, Max Reinhardt abrió las puertas de su "Deutsches Theater", el más célebre de Alemania, a dos piezas de Brecht: "Dickicht" (Para él) y "Mann ist Mann" (Un hombre es un hombre), que obtienen un éxito discutido a veces ruidosamente. Después tuvo lugar su encuentro con Kurt Weill, joven compositor, y el triunfo de "La ópera de 4 centavos".

Con la misma colaboración entregó su segunda ópera: "Mahagonny", de un romanticismo menos popular, construído sobre un tema más difícil. Tan sólo la música de Weill atrajo la atención de los críticos, porque el libreto fué considerado demasiado oscuro. Luego llegó Hitler. Brecht se refugió en Dinamarca, donde Karin Michoelis y Andersen Nexo le ofrecieron asilo. En 1941, poco antes de la invasión alemana a Rusia, Brecht se traslada a los Estados Unidos. Para hacerlo atraviesa el territorio soviético. Al pasar por Moscú fué festejado por los escritores rusos con gran entusiasmo.

En América se instala con su mujer, la actriz Helena Weigel, en una pequeña casa de Santa Mónica, sobre la costa del Pacífico. Frecuenta poca gente. Trabaja, en cambio, activamente. "América —dice— se vanagloria de ser una marmita de fundir... yo no deseo ser fundido".

El actor inglés Charles Laughton gana su amistad y juntos escriben una pieza, "Galileo", traducida pacientemente por Laughton del texto alemán. Representada en Broadway, es muy bien recibida. Brecht vuelve a Alemania en 1947. Vive ahora en Berlín, dirigiendo la compañía teatral "Berliner Ensemble". Aquí escribe "Madre Coraje", ejemplo de la renovación del teatro alemán, que demuestra además la fecundidad y madurez del talento de Bertold Brecht.

El teatro popular es considerado generalmente una expresión vulgar y sin perspectivas. Cuando no se hace sobre él un silencio total, es tratado sin la menor consideración. De cualquier manera no desean verlo evolucionar. Los "literatos" son como esos gobiernos que se felicitan de conservar al pueblo en la ignorancia. Para ellos, el teatro popular sólo es una triste mezcla de bromas de grueso calibre, de alegrías efímeras, de moral práctica y de sexualismo barato. Los malos serán castigados, los buenos harán un buen matrimonio, los valientes heredarán, los otros serán perdonados. En cuanto a la técnica de los autores que escriben para ese teatro, ellos la consideran internacional y piensan que no cambia jamás. Sólo bastaría para representar estas piezas saber hablar con una voz artificial, ser amanerado y comportarse en la escena con "panache". Bastaría una buena dosis de la perniciosa rutina, que provee a la larga el amateurismo.

En las grandes ciudades el teatro popular cede poco a poco al teatro literario. El teatro literario es para el teatro popular lo que el canto popular es para el canto de los pájaros, aunque teniendo en cuenta que el teatro popular no ha alcanzado jamás la nobleza de la música popular. En el curso de treinta años, el teatro ha tomado un carácter específicamente literario. El alemán Wangenheim, el danés Abell, el americano Blitzstein y el inglés Auden han escrito bajo esta forma piezas interesantes y que no carecen de nobleza y grandeza. Es cierto que estas obras tienen una buena dosis de poesía, pero no tienen nada de la tierna ingenuidad del viejo teatro popular. Evitan sus situaciones convencionales, sus personajes esquemáticos, y mirándolas de cerca las aventajan en romanticismo. Las situaciones son a menudo grotescas y no hay ni personajes ni roles. Se ha dejado el relato a las ortigas en razón de su monotonía, o, más aún, abandonando la monotonía del relato, se ha abandonado el relato en sí y esto explica la falta de unidad de las nuevas piezas, apenas recorridas por un hilván rojo. Aquí se impone una representación eminentemente artística — los aficionados no sabrían representar este género de piezas —. Es arte, pero arte de cabaret. Parecería insensato querer revivir el antiguo teatro popular. Sucede que, no sólo ha sido hoy día superado, sino que nunca produjo una verdadera obra de arte. La lección que se puede sacar de todo esto es que el público perdura y que el teatro tal como es actualmente no puede satisfacerlo. En efecto, existe una seria necesidad de un teatro natural, pero no primario, poético pero no romántico, realista pero no artificialmente político. La cuestión es cómo puede nacer un teatro así.

En lo que concierne al relato, la experiencia de un teatro literario nos ofrece precisas reflexiones. Como ya lo dije antes, ha renunciado a la unidad del relato y presenta "números", es decir, una serie de sketchs, casi independientes uno de otros. Reviven bajo esta forma, difícilmente reconocible, las "aventuras" sacadas de las antiguas epopeyas populares. El espectáculo ya no está animado por la fábula y no es épico. Es espiritualista. El nuevo teatro popular podría relevar al teatro literario ofreciendo al público una materia verdaderamente épica y realista.

La experiencia del teatro literario da también indicaciones interesantes en lo atingente a la poesía. En las piezas que Auden ha escrito en colaboración con Isherwood, en particular, se encuentran fragmentos de una gran belleza poética. Utilizan coros y su lirismo es de los más nobles. La acción misma es, en parte, sublime. Por lo tanto, todo permanece en tono simbólico y Auden reintroduce, también, la alegoría. Si se lo compara con Aristófanes —Auden me lo permitirá— nos damos cuenta del carácter eminentemente subjetivo de ese lirismo y de ese simbolismo y comprendemos que el nuevo teatro popular puede estudiar con provecho ese teatro, pero que debe ofrecer también objetividad. La poesía debe residir más en las situaciones que en el juego de los personajes, que se resisten sobre las situaciones.

UN ESTILO ARTISTICO Y NATURAL

Es de la mayor importancia encontrar un estilo de montar una obra que sea al mismo tiempo artística y natural. Y esto es excesivamente difícil en razón de la confusión digna de Babel que reina en los escenarios europeos. En el fondo, se puede reducir a dos los estilos de montar una obra utilizados actualmente, precisando que ellos se encuentran bastante mezclados. El estilo "noble" que se ha formado con las grandes obras poéticas y que se puede emplear, por ejemplo, en los dramas de juventud de Ibsen, parece cerca de su fin. Este estilo noble sería restaurado, más que reemplazado, por el estilo naturalista. Los dos coexistirán como el barco a vela y el barco a vapor. El primero ha sido reservado hasta ahora a las piezas no realistas y éstas se realizaban sin reclamar un estilo particular. Teatro de estilo ha sido sinónimo de teatro artístico.

En los tiempos heroicos del naturalismo se copiaba la realidad tan totalmente que todo elemento de estilo era considerado como contrario a la naturaleza. Cuando el naturalismo comenzó a perder terreno, el estilo que le era propio fué objeto de múltiples compromisos y es por esto que hoy día se ve en algunas piezas llamadas realistas, el orden naturalista acercarse a la "noble" declamación. Poco de bueno puede sacarse de este "cocktail", que ha heredado del estilo "noble" lo falso, artificial, esquemático y pedante, y del naturalismo de la gran época, el gusto por enlazar lo informe, la ausencia de poesía. Es entonces necesario buscar un nuevo camino. ¿En qué condición? Realizar la síntesis de las dos maneras, la clásica-romántica y la naturalista se presenta como una operación delicada. Los dos rivales se aferran mutuamente y ambos se niegan a claudicar. El acuerdo se cumple, por lo tanto, casi inconscientemente, por el simple hecho de que cada uno cede un poco y renuncia a sus principios; en una palabra, se cumple por corrupción. Consciente y voluntariamente, esta síntesis sería en sí la solución. La contradicción entre arte y naturaleza puede resultar fructuosa por el trabajo artístico que la reduce a la unidad, pero no si es reducida a la nada. Por una parte, hemos visto nacer un arte y crearse un mundo — el del arte precioso — que no tenía gran cosa que ver con el mundo real, pero que se quiso como tal, y por otra parte vimos un arte que se esforzaba en copiar el mundo real hasta perder casi toda la fantasía. Lo que nos hace falta es un arte que sepa dominar la realidad; lo que nos hace falta es la realidad dada bajo una forma artística elevada. Un arte natural.

EL TEATRO REALISTA

El nivel cultural de un teatro puede determinarse por la medida en que sea capaz de resolver la contradicción entre el teatro noble (educado, estilizado) y el realista (la realidad sen-

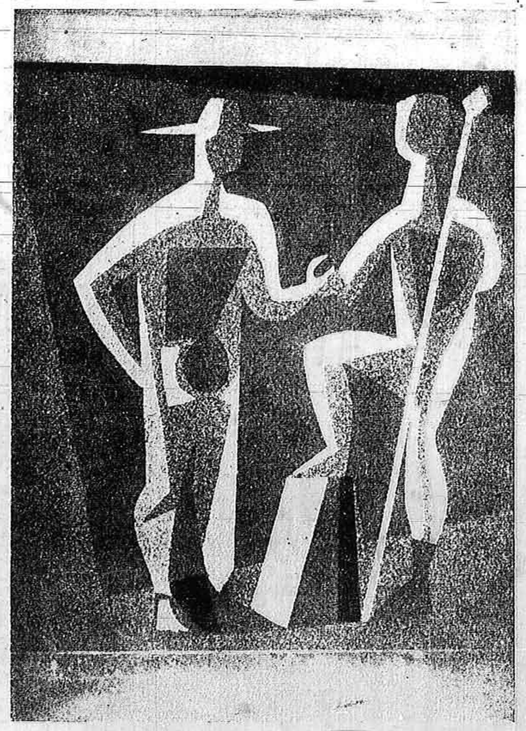
sible). A menudo se oye decir que el teatro realista tiene, por su propia naturaleza, algo de vulgar, como el teatro noble tiene algo de artificial. Se piensa que los vendedores de pescado no tienen nada de noble y que, por poco que la puesta en escena respete fielmente la realidad, nada de noble puede salir de allí. Que en una escena realista las rimas mismas no parecen más nobles. Este razonamiento es un tejido de errores. El hecho es que si el artista debe representar la grosería, la vulgaridad, puede hacerlo tan bien con una reina como con un vendedor de pescado, con la sola condición de que tenga psicología, sentimiento y talento. El teatro verdaderamente culto no debe pagar su realismo al precio de su belleza artística. La realidad puede no ser bella. Esto no es suficiente para desterrarla de la escena. Su fealdad puede ser aquello sobre lo que la puesta en escena arroje la luz; por ejemplo, los defectos y los vicios de los hombres, la codicia, la vanidad, la ignorancia, la tontería, el mal humor en la comedia, un medio social degradante en el drama serio. El dolor no posee en sí mismo ninguna nobleza, sólo el amor a la verdad es verdaderamente noble.

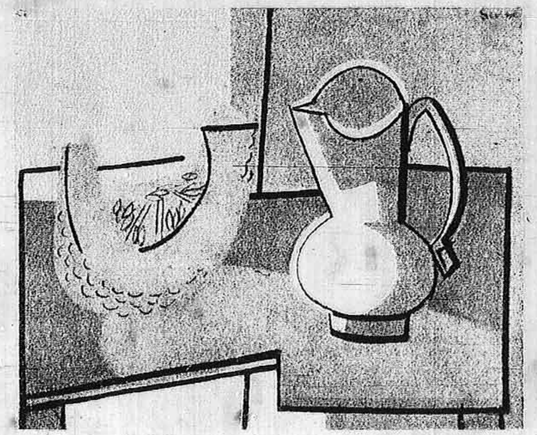
Hay en arte una manera admirable de presentar la peor fealdad, una forma noble de mostrar la peor cobardía. Los temas de la comedia que describen la vida cotidiana no se oponen a la nobleza. El teatro tiene el color, la composición, el gesto, los decorados; en una palabra, tiene el estilo a su disposición. Tiene el humor, la fantasía, la sabiduría para convertirse en embellecedor de la misma fealdad. Es necesario hablar de todo esto, puesto que nuestros teatros sólo se sirven de la nobleza en el estilo cuando no se trata de teatro popular. Resulta más fácil una mejoría en el estilo si se trata de una pieza netamente alejada de la tesis naturalista; por ejemplo, una obra en verso. Se puede juzgar con espontaneidad, en tales obras, que es justo tratar el problema y la psicología de diferente manera. Pero para una pieza en prosa y en prosa popular, con una psicología rudimentaria, la empresa se torna más difícil.

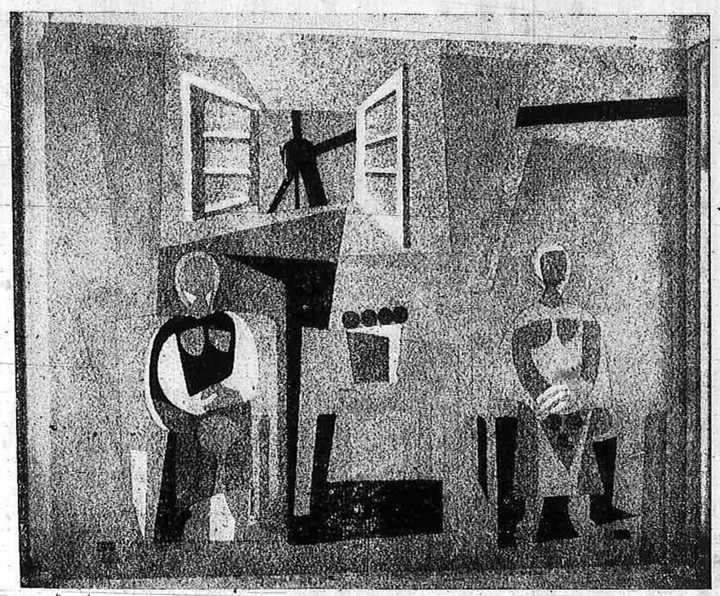
RESPONSABILIDAD DEL ACTOR

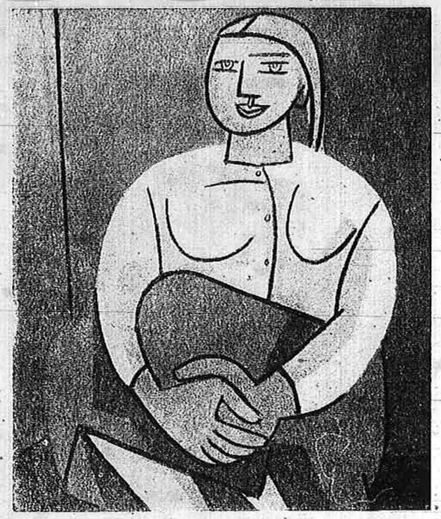
Como ya dije más arriba, el tipo no es considerado en sí como un género literario. Sin duda, es difícil distinguir lo que es más importante cuando la elección se opera en materia nueva, que no ha sido tratada hasta aquí sino con indiferencia. Y, por ejemplo, para citar "Puntila", "El lector" y lo que es teatro importante, el actor tendrá propensión a leer con rapidez los pasajes como el diálogo del juez y del abogado escritos en tono popular. Por lo tanto, el actor no

(Continúa en la página 14)









(Continuación de la página 1)

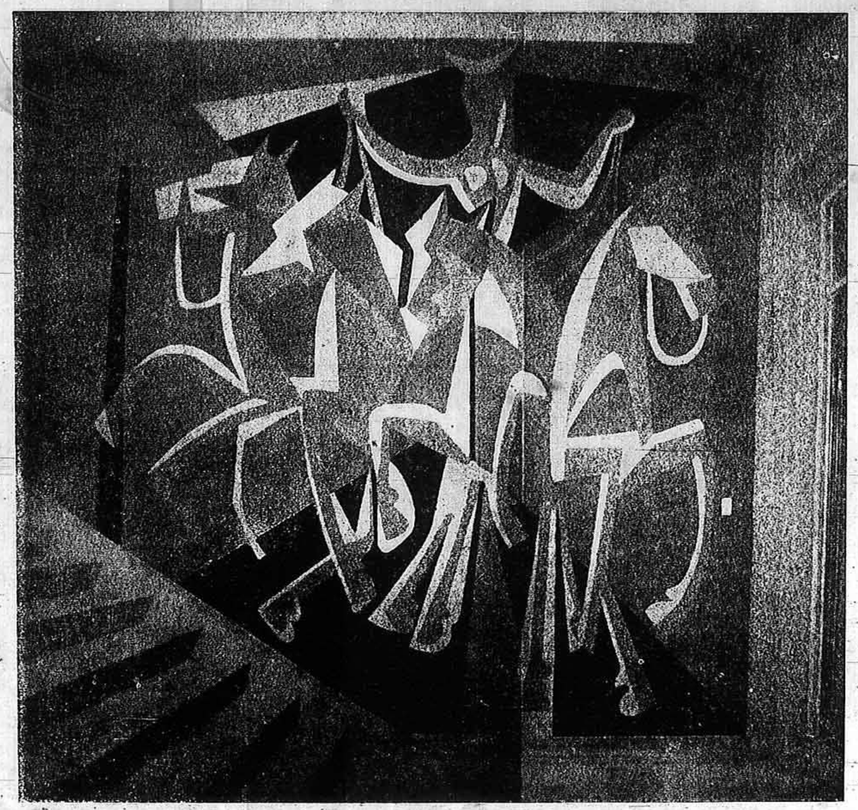
por la iniciativa privada de arquitectos e ingenieros, y va unido a los nuevos materiales que se comienzan a usar en la construcción. Un arte mural representativo de nuestra época se inicia en nuestros días y sus perspectivas, si sabemos adaptarnos a los nuevo materiales, son muy amplias. Artesanías que parecían muertas desde el punto de vista de la decoración mural, como el mosaico y la taracea, vuelven a cobrar vigor juntamente con los antiguos procedimientos de pintura al fresco, al temple y el más nuevo, defendida por Siqueiros, de la piroxilina. Al pintor, como al escultor, le abren un ancho cauce los nuevos estilos y métodos de arquitectura y puede nuevamente colaborar con el constructor, como en otras épocas, en la belleza del edificio.

La pintura mural mejicana, al contrario de la románica o de la renacentista, nació al margen de la arquitectura, sin tenerla en cuenta. El nuevo arte mural, pintura y escultura, nace, en cambio, en estrecha vinculación con ésta, con su geometría esencial. Como hace siglos vuelven a unirse estas artes en propósito y finalidad de destino. Dibujo, forma y color vuelven a ser partes integrantes de la construcción, volviendo a apoderarse el arte, por decirlo así, de la calle, del pueblo en general, teniendo con ello un destino más preciso y generoso que cualquier otro género artístico.

—*¿Absorberá el muralismo la pintura de caballete?*

—La pintura mural no tiene por qué absorber la pintura de caballete. Son géneros distintos con vocabularios diversos. Aquélla está destinada a un amplio espacio, el muro, del que la pintura es, en este caso, con sus elementos, tributaria. El cuadro de caballete es, en general, la obra independiente, libre, en cuya ejecución no se debe el pintor más que a su voluntad y a las leyes, en todo caso, que para sí mismo, también libremente, se hubiese decretado. Sin embargo, la influencia de una posible pintura muralista parece haberse concretado en mucha pintura de cabellete contemporánea perteneciente a nuevas y dis-

(Continúa en la página 19)



TEATRO

"PROCESO A JESUS"

por LUIS ORDAZ

"Proceso a Jesús" pudo ser una obra importante del teatro moderno. Posee un tema de singular atracción espiritual y tratado sin compromisos dogmáticos hubiera resultado un alegato humano de hondo acento rebelde.

Domingo Fabbri, a quien Silvio D'Amico se refiriera hace ya una década señalándolo como uno de los autores más promisorios de la nueva escena italiana, recurre en esta ocasión a los libros sagrados de la iglesia católica para realizar una obra cuyo confuso desarrollo dramático le resta mérito al hallazgo tan feliz del tema. Fabbri se vale del suceso bíblico fundamental para la historia del cristianismo, como lo es el proceso a que fuera sometido Jesús, para intentar una especie de examen general de conciencia con su respectivo acto de contrición. Pues si bien en un principio todo se reduce a la particular inquietud de ese pequeño grupo de judíos que ambula de tablado en tablado con sus actores y actrices, replanteando el "proceso" al estilo de una "commedia da fare" (recurso de indudable raíz pirandeliana, aunque otro sea el sentido con que Fabbri lo utiliza), pronto escapa de ese marco limitado y puramente racial, para trascender como un juicio al comportamiento del género humano. Ya no se trata sólo de saber si fué justo o no el proceso, sino de indagar si en estos veinte siglos en que ha ejercido su influencia, el cristianismo cumplió una labor positiva para la felicidad del hombre. Hay en la obra alguien que lo duda (aunque lo hace preparando la réplica) y se pregunta si no estaremos recién en el comienzo de la era cristiana. Lo que no deja de ser alarmante.

La importancia del "proceso"

Pero la importancia de la revisión del famoso "proceso" bíblico no se hallaba en la simple reconstrucción histórica (mediante habilidades escénicas no siempre eficaces por lo reiteradas), ni en la especulación puramente sentimental de origen religioso. Como un simple elemento podía ser tomado el desasosiego racial por aquello de que "su sangre sea sobre nosotros y sobre nuestros hijos", que según el libro de Mateo, clamaban los judíos asumiendo la responsabilidad de la condena. Tampoco podía interesarnos demasiado el ser (simple hijo del hombre o hijo de Dios y a la vez Dios mismo, según el dogma), que anunciaba recompensas celestiales para los mansos y pobres de espíritu y expresaba que la felicidad no era de esta tierra. Nos hubiera importado mucho más que se ahondara en las razones político-sociales y no sólo religiosas del proceso que, por otra parte, también se registran en los libros sagrados y que Fabbri apenas roza por momentos, sin decidirse a abordarlas. Hubiéramos podido comprender así que el llamado Jesús fué uno de los tantos profetas o iluminados que venían apareciendo y conformándose por aquellos tiempos como una necesidad social del pueblo y ante la consiguiente inquietud de las autoridades policiales y religiosas. Existía un dominio político-religioso que no debía ser alterado por estos alborotadores que le toca se deshaga entre los dedos. Se trata de seres que tienen miedo de quedarse vacíos y manoteando a oscuras, como le ocurría al Cayetano de "He visto a Dios", de De Filippis Novoa, luego de descubrir la burla de que había sido objeto. El Jesús que late en este "proceso" carece de los rasgos esenciales que lo hubieran definido. El "Judas" de los franceses Puget y Bost, por ejemplo, también parte de la Biblia, pero posee una dimensión espiritual de singular trascendencia humana. Se le ha dado una interpretación que puede ser discutida, pero en la que se advierte la presencia de un personaje vivo, como lo quería Pirandello. Judas, rebelde también en la versión a que hacemos referencia, quiere cambiar un mundo que le asquea, y por eso se acerca a Jesús, a quien finalmente vende no por treinta dineros, sino por amor, por creer en él y para que haga ese milagro que él no necesita pero que todos los demás (la humanidad, diríamos) exige para poder creer. Pensamos que el autor que recrea un personaje debe hallarle facetas aún inéditas y que establezcan cierta relación con nuestra mentalidad, que es como decir con nuestro tiempo.

Así ocurre en "Juana de Lorena", de Maxwell Andersen y muy particularmente, en "Francisco Bernardone", la excelente estampa laica de Francisco de Asís, lograda por nuestro Atilio Betti.

Sintetizando, "Proceso a Jesús" es una obra seria dentro de un género bien específico, pero pudo ser una pieza importante del teatro moderno. No lo fué por la indecisión o incapacidad del autor para abordar resueltamente el verdadero problema del "proceso" con la misma originalidad y el mismo desenfado conceptual de que partió para intentar la realización escénica de su idea.

La figura de Jesús

De los mismos libros sagrados trasciende la personalidad de Jesús como la de un rebelde lleno de amor por el hombre, así como su empeñosa lucha contra la maldad y la injusticia de los poderosos. ("Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán hartos", *Mateo*, 5, 6). Hay infinidad de gente que aun no siendo cristiana acepta a Jesús como arquetipo del revolucionario. Sin embargo, en este "proceso" Fabbri desdibuja sus contornos y traza un perfil borroso, por momentos hasta contradictorio, y suponemos que habrá católicos que no han de hallarse muy conformes con la versión.

"No toquen a Jesús", piden varios de los personajes, y con ello nos dan la sensación de que temen que si se

La interpretación

Luis Mottura ha cumplido uno de sus mejores trabajos de dirección y sólo le reprocharíamos el descuido, por momentos alarmante, de los tonos. En un reparto de valores no muy parejos, pero sí empeñosos, debemos subrayar los trabajos de Enrique Fava, Gloria Ferrandiz, Juan José Edelman, Juan Carlos Galván, Ernesto Raquén y Alba Mujica (descuidada en la expresión de su "señora nerviosa"). Nombramos también a Susana Mara, de rico temperamento, aunque quiebra excesivamente su voz y su gesto sale duro más que crispado. e Idelma Carlo, de luego de una labor reciente de gran mérito, apenas puede insinuar en esta ocasión su calidad de actriz. Luis Diego Pedreira compuso un marco escénico muy adecuado.

Gloria Ferrandiz, naturalista excepcional; Susana Mara, exterior y efectista y Enrique Fava, meduloso y sagaz, forman este triángulo de "Proceso a Jesús", al que hacen fondo David Cureses y Juan Carlos Palma.

Un Teatro Popular con Jerarquía Artística

(Continuación de la página 11)

podrá tratar ese pasaje para producir efecto, a no ser que lo considere como un poema en prosa, como en realidad lo es. El hecho de que el poema sea bueno o malo no juega ningún papel; lo que importa es que el pasaje sea leído como un poema, es decir, en tono noble, "servido en plato de oro".

Sin duda, es igualmente difícil hablar, tratándose de una obra en prosa que hace vivir hombres ordinarios, no de arte primario, sino de arte natural y realista. Los personajes deben tener cierta dimensión dramática y el actor, que no ha aprendido más que el juego naturalista y que no tiene conciencia de que ese juego no conviene, encontrará aquí algunas dificultades. La tarea le resultará más fácil cuando comprenda que debe crear un personaje racional y que por esto debe apelar a su conocimiento de la humanidad, a toda su audacia, a toda su inteligencia.

Puede parecer presuntuoso evocar, a propósito de una pieza sin importancia, la memoria de tan grandes hombres, de entablar tales discusiones y de querer imponer un arte teatral radicalmente nuevo. Es necesario imponer este nuevo teatro. Nuestro repertorio lo reclama. Es indispensable para la vida de las obras maestras. Estas advertencias no tienen otro fin que mostrar que se debe hacer un llamado al arte realista en lo que concierne al teatro popular. Este fué durante largo tiempo un género despreciado, abandonado a los aficionados y a la rutina. El tiempo le ha enseñado un noble ideal al que su nombre le fija, como un deber, alcanzar.

(Traducción de SARA BELLINO)

crónica

UN DICTADOR EN FARSA

El Alamo, que nos diera hace poco un calificado puesto en escena entre los árboles casi centenarios de un patio, en Belgrano. La reposición de "Fosco o la dictadura prodigiosa" de Marcelo Menaseché es un hallazgo en nuestro pasado dramático. Cuando en 1940 la estrenó el Teatro del Pueblo, nuestro país estaba apenas a tres años del nacimiento de una década nefasta. El poeta, en un alarde intuitivo, que tiene su raíz en hechos ocurridos en otras latitudes, penetró en el futuro con su sabiduría profética. Es notable la coincidencia con nuestra vida política y social inmediata. "Fosco:.." no parece una obra de quince años atrás, sino un estudio minucioso realizado sobre el epílogo de la dictadura.

Mario Rolla administró a la farsa un ambiente apropiado, movió los personajes con seguridad, cuidó las voces y ahondó en su vida interior. El elenco colaboró con eficacia. Di Pascal dió perfiles exactos al especulador, desplegando un juego escénico chaplinesco. De convincente mímica, cumplió una labor descollante. Conrado Corradi supo ser un Fosco engreído y fanfarrón. Michele Bonnefoux puso vibración y candor en la Enamorada. Aldo Montes de Oca cubrió tres papeles en buen alarde de ductilidad. Cumplieron acertadamente Alfredo Iglesias, Luis Ferrer, Edgardo Nervi, Rodolfo Beban y Néstor Ducó. Algunos actores noveles acusaron inseguridad, que no alcanzó a gravitar dentro del equilibrio general, donde también lució la escenografía de Hugo W. Haberl y la música de Raquel P. de Peralta Ramos.

JIRA NACIONAL. — Un nuevo elenco independiente intentará la conquista del público de provincia. Dentro de pocos días se pondrá en marcha la troupe del Evaristo Carriego, cuya dirección general estará a cargo de Eugenio Filippelli. La parte escenográfica ha sido encomendada a Antón. Camilo Da Passano, Pedro Asquini, Ricardo Passano y el titular del elenco ensayan con premura un extenso repertorio, que va de Tennesse Williams a Antón Chejov, de Jean J. Bernard al autor nacional Juan Carlos Ferrari, y donde también estará presente la causticidad de Bernard Shaw.

La primera parte del itinerario comprende el centro y norte del país, abarcando las provincias de Santa Fe, Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy, Chaco, Corrientes y Entre Ríos.

Por la misma ruta que abriera Fray Mocho hace un par de años, el "Carriego" cumplirá en forma orgánica una labor que ya ha realizado esporádicamente. Sus expresiones escénicas más recientes auguran la faz cualitativa de esta jira.

PROGRESAN EN LA FARSA. — La perseverancia y el estudio generalmente dan sus frutos. Esta reflexión la hacíamos sobre el epílogo de "Vive como quieras", la comedia de Kaufman y Hart repuesta por "La Farsa" en la Casa del Teatro. Accorinti dirigió con más aciertos que errores a un conjunto que nos costó reconocer fuera el mismo que interviniera en la comedia anterior. Pese a los altibajos y algunos defectos, que nunca fueron fundamentales, el elenco cumplió en buena forma al encarnar las los disparatados personajes de esta comedia, cuya reposición es un acierto dentro de una temporada estival, porque sin dejar de reconocer sus valores, está ubicada entre las obras de fácil repercusión popular.

DOBLE ERROR DE UN BUEN ELENCO. — La Compañía de Los Seis se constituyó con algunos valores estimables de la escena libre y profesional — Carlos Estrada, Virginia Romay, Margarita Corona, Hilda Rey, Romualdo Quiroga, Fernando Vegal..., teniendo en el comando a Fernando Heredia, actor que en más de una oportunidad demostró inquietudes directivas.

Eligieron para su actuación en el Buenos Aires un par de comedias intrascendentes. Pedro Luis Larrague, dramaturgo novel, aportó la primera, "Fuego de otoño", convencional, en la línea "benaventina-domestica". Luego pusieron sus ojos en el teatro europeo: "Querido", una novela de Colette que adaptó Marchand, especie de fotografía del 1900 parisiense, con intrigas de alcoba. Sus autores tuvieron la intención de criticar ciertos vicios de la época, pero cedieron al fin en procura de un final feliz.

En la interpretación de ambas obras se lucieron Carlos Estrada, apolomado convincente, de correcto juego escénico; Virginia Romay, sobria, pero excesivamente exterior; Hilda Rey, muy bien en la segunda pieza; Margarita Corona, con autoridad, aunque sus defectos vocales se acentúan, y Fernando Vegal, grata revelación comoviendo un viejo de vida licenciosa. El director no puso nada digno de mención, acaso porque la endeblez del material conspiró contra su tarea.

Lo que pudo haber sido un ciclo teatral que nos mostrará el talento y el amor por la escena de ante joven, quedó relegado a una simple temporada comercial.

Francisco MAZZA LEIVA.

Codilibro

Cooperativa Distribuidora de Libros y Publicaciones Ltda.
CERRITO 1371 Buenos Aires T. E. 42-1347

NOVEDADES DE ABRIL

EDITORIAL ARIADNÁ
Ion Luca Caragiale: Una carta perdida $ 14.—

EDITORIAL FUTURO
Raúl Larra: Lo llamaban "el Rulo" „ 16.—

EDITORIAL LA MANDRAGORA
Christian Vogt: El misterio de los platos voladores (en prensa).

EDITORIAL LOSANGE
S. Eisenstein: Ch. Chaplin (en prensa).

EDITORIAL NUEVA VISION
Serge Moreux: Béla Bártok „ 35.—

EDICIONES GALATEA - NUEVA VISION
Wladislaw Sluckin: Cerebros y máquinas (Perspectivas de la cibernética) „ 30.—

EDITORIAL PLATINA
Gina Formiggini: Ha Tikwa (el canto de la esperanza) $ 38.—

EDICIONES PROBLEMAS NACIONALES
Rodolfo Bledel: América Latina en su actual encrucijada económica „ 20.—

FRAY MOCHO EN SU PROPIA CASA

Por FEDERICO VALCARCEL

La trayectoria de Fray Mocho, escuela escénica que se ha convertido en teatro popular, se inició un día de junio de 1951. Por primera vez un grupo independiente encaraba el estudio dramático en forma orgánica. Dos años de labor seminarista preparó a sus miembros para una gran cruzada: llevar el ruto de sus experiencias al interior del país, campo fértil pero inculto, donde la avidez por la belleza artística se une a los escasos elementos con que cuenta el hombre para penetrar en su órbita.

En estos casos el mimo es el mejor vehículo. Aun las grandes obras del teatro universal se hacen accesibles. La gente de Fray Mocho estaba plenamente identificada con esta modalidad cuando inició su diálogo con el pueblo hace tres años. La provincia de Buenos Aires, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Chaco, Formosa, Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja, Mendoza, Córdoba, Santiago del Estero, Santa Fe, Chubut, Neuquén, Río Negro y La Pampa conocen el fervor de esta farándula que tiene en Oscar Ferrigno un creador visionario y un animador constante. Chile también tuvo una idea exacta de la calidad y efervescencia del nuevo teatro que ha nacido en nuestro medio con el movimiento independiente, porque en la gira nacional del cincuenta y cuatro, Fray Mocho se atrevió a superar las fronteras para actuar en ciudades trasandinas.

Tres actores de Fray Mocho en una escena del "Descubrimiento del nuevo mundo". Imposible hacer nombre, porque ellos han elegido el difícil camino del anonimato

Una tarea de tal envergadura necesitaba el respaldo de la casa propia. La adquisición del Teatro Cangallo, nueva aventura de estos modernos Quijotes, cierra un lustro donde el trabajo ha sido la orden del día y abre un nuevo ciclo en el que Fray Mocho podrá cumplir, asistido por su prematura madurez, un renovado aporte al teatro, al que ya ha sumado un ecléctico repertorio que va desde los anónimos japoneses del siglo XIII hasta nuestro Bernardo Canal Feijóo, pasando por León Chancerel, Anouilh, Jaques Raux, Molière, Cervantes, Carlos M. Pagnea, Florencio Sánchez, Lope de Rueda, Henry Grangé y Julián de Vega.

SE LEVANTA EL TELON

"El descubrimiento del nuevo mundo", al que alo torata original Lope de Vega, con las variantes que le introdujo luego Morvan Lebesque, ha servido para alzar el telón. La obra había sido juzgada por el público porteño en una breve temporada cuando aun no eran dueños del Cangallo. Pese a ello, su calidad poco común la hacía apropiada para una inauguración de campanillas. Su brillan histórico no es lehaciente, ya que Cristobal Colon tiene aquí un valor particularísimo. Un halito humanizante campea, permanente, en contraposición al poético lenguaje. La acción, que pudo ser compleja, por lo menos en las vicisitudes marineras, está resuelta con un mínimo de elementos — por ejemplo, toda una tripulación se hace presente en el trajinar de cinco hombres, que muestran su ansiedad, se amotinan o ceden ante el milagro del descubrimiento —. Este es el mayor mérito, porque en general la pieza no alcanza un plano de perfección, ya que se hace discursiva, lenta, fatigosa.

Fray Mocho ha cumplido un trabajo notable: dirección minuciosa, interpretación de mimada plástica, sugerentes planos escenográficos, luces que por momentos juegan papel protagónico, y apropiada música de fondo. Apuntamos como único yerro la concepción directiva de la muerte de Bartolomé y la composición del actor. También cierta tendencia general a la nota eufórica. Sin embargo, éstos son débiles lunares dentro de una tarea colectiva plena de hallazgos. Destaquemos además que la traducción y adaptación de "El descubrimiento del nuevo mundo", la confección del vestuario y la escenografía ha sido el producto de una labor conjunta que se escuda en el más encomiable anonimato.

Por EDMUNDO GUIBOURG

Si en el miedo fundan los historiadores de religiones la base sustentadora del ánimo supersticioso, acaso la situación de angustia frente a los problemas del espíritu y del infinito no deriven sino de una traslación más racional todavía de aquel terror animal. Pero hay otro miedo que no es el de las almas atribuladas entre el sentido intelectivo del bien y las asechanzas instintivas del mal, ante la incógnita verdad del universo, y el miedo social, el miedo del hombre que vive en un mundo de opresiones, de vejaciones, de humillaciones, y al lado del cual el otro, el hombre frente a la eternidad y frente a la pequeñez del propio destino, es casi un refugio, una evasión, una fuga confortante. Hay un miedo en la relación del hombre con el hombre, dentro de la organización jerárquica y por lo tanto arbitraria de la sociedad, estructura que comporta para unos el mando y para otros la obediencia a la imposición de normas y tributos.

Este es el miedo de vivir, mientras aquel podría ser, en el fondo, el miedo de morir. Contra tal perturbación angustiosa propugnan los csoiólogos modernos que bien querrían ver al hombre liberarse mediante el esfuerzo de voluntad de la idea inferiorizadora de sentirse ofendidos y humillados. Sacudir el yugo dentro de sí mismos para poder acudir, exentos de fantasmas interiores, a la propia reinvindicación activa, si ésta es necesaria y demanda actos. Ser capaces de ser libres, previamente a conquistar la libertad; antes de suprimir el riesgo del mal real y contingente, extirpar la amenaza configurada por la imaginación medrosa.

☆

El veterano Betrand Rusell intenta sugerir la liberación del hombre ante el miedo, en páginas de "La última chance de los hombres". Propósito quizá más inmediato y actual que eximirlo de la angustia "filosófica", aunque el miedo pueda ser, lo repetimos, una de las formas más visibles de la angustia y de la zozobra que la filosofía viene señalando como temor característico de la ahumanidad contemporánea. Existe aquella angustia metafísica que lleva a las laceraciones del alma de un Kafka y en busca de salida redentora conduce a iluminaciones espiritualistas; y subsiste también el terror primitivo que llevamos ancestralmente y al que Russell alude en contraposición a los miedos conscientes. Estos, en cambio, se refieren más vale al acoquinamiento del hombre con respecto de la arbitrariedad de sus semejantes y con relación a los sistemas organizados para la conducción de las masas.

Se dirige el escritor inglés a quienes —por la pasión del mando, el despotismo de la jerarquía, el apoyo de la fuerza y de añadidura por simple sadismo— se complacen en hacer sufrir a los demás y viven, más que disfrutan, del penar ajeno. Les dice, como si por ventura ellos pudiesen oírlo, y detenerse a escucharlo; "Jamás construiremos nuestra dicha haciendo sufrir a los otros". Luego, Bertrand Russell, construyendo su moral sobre la premisa, asegura que los medios de obtener la propia dicha dependen de nuestro voluntario vínculo afectivo con los demás. Habla, por imagen, de demonios cautivos en nosotros mismos, que huyen en cuanto abrimos al prójimo nuestros espíritus y nuestros corazones.

☆

Queremos creer de buena fe en el encantamiento de ese exorcismo. Poseído de su verdad esencial, el grande y anhelante pensador no deja de ser un soñador y un visionario. Demasiado belleza entrevé para el modernísimo mundo del absurdo y de la náusea; hálito sano, buen reconstituyente, sin embargo. Aspira a poner término al remordimiento, suponiendo que sea exacto que toda culpa lo provoque tarde o temprano y remuerda los insomnios de quienes incurrieron en la inhumanidad de la canallada. Como quien dijese, de acuerdo al refrán, que al que mal vive el miedo le sigue. Arde en el afán de doblegar la intolerancia, por el imperio riguroso de la conciencia: "No quiero decir, afirma, que la virtud engendrará la dicha, pero sí que la dicha engendrará la virtud". Y por eso se apresura a señalar la posibilidad de obtener la dicha aventadora de los demonios interiores. No cree en la fuerza de las prohibiciones más que como un estimulante que se suma al favor del mal y tiene por negativa, estéril y casi impracticable, una virtud asaltada constantemente por tentaciones siniestras, que los va orillando y dejándolas al paso. El camino de la virtud sembrado de tantos males en latencia y en potencia, como el camino del infierno, puede estar sembrado de buenas intenciones. Tartufismo de un lado y del otro.

☆

No; Russell no cree en esa bondad de un San Antonio que anula tentaciones voluptuosas y aberrativas después del disfrute pasivo de haberlas soportado. A su juicio, han de ser el pensamiento y el sentimiento los preserven de delinquir o de concederle al pecado un poder irresistible de atracción. Y tampoco acepta que exista la felicidad como producto de la alucinación, es decir, que niega los paraísos artificiales, por cuanto su concepto de la dicha es tan simple, tan poco complicado, que toda embriaguez le da idea cabal de alguien que no dispone de la felicidad y procura falsificarla. De ahí que pretenda hacer felices a los hombres con sólo acicatear en ellos los instintos generosos. Dar; darse. Saber que el miedo no anida ni en uno mismo, no invalida su ánimo ni conturba el de ninguna pobre gente.

Pero el miedo que hacía temblar la mente de Kafka espantado ante los seres que detentaban el ejercicio criminal de la justicia y la prepotencia del mando, es el sórtilegio que trueca a un hombre en un insecto, que lo hace invertebrado bajo la saña y la crueldad aniquiladora de la determinación, de la voluntad, de la reacción activa.

LA FABULA...

(Continuación de la página 7)

de la jungla. y el resto está impregnado presuposiciones filosóficas y hasta políticas (anarquismo, lucha por la vida, elogio de la fuerza bruta) que nos alejan de la verdad animal y humana. Pero una evocación ruda y exacta del mundo animal debemos buscarla en las obras bien conocidas de la juventud de Jack London y de Curwood, y en la actualidad periódicamente aparecen obras semejantes de gran valor, como la "Ciondolina", del italiano Vamba; el libro del ruso Larry, "Aventuras de Kanik y Valia", sin olvidar el trabajo del americano Lippincott, "El gran lince de los bosques". En estos libros los animales no hablan. En todo caso no como los hombres. Aunque entre sí logran comprenderse, lo que es esencial para ellos.

Queda, fuera de toda duda, que el hombre permanecerá en su puesto de dueño de toda la naturaleza, y a él pertenece el esfuerzo de comprender a los animales, puesto que éstos no lo comprenderán a él.

Misión del hombre es comprender, utilizar, pero no infligir sufrimientos inútiles.

Debemos situar a los animales, incluso aquellos que más queremos, en su lugar, que no es ni será, igual al nuestro.

(de "Horizons")

UN FABULISTA ARGENTINO

El 16 de septiembre de 1801, en el Telégrafo Mercantil, aparece la primera fábula creada por un argentino. El autor, Domingo de Azcuénaga, hermano del triunviro, sería a partir de esa fecha el primer nativo que cultive ese género literario. La fábula a que aludimos se denomina *El mono enfermo* y sucede en Tetuán: los hijos del mono enfermo van a la búsqueda de un médico, pero cuando los primogénitos están de regreso sin el galeno, *el enfermo* — *ya en sueño profundo*— *se había ido a curar al otro mundo.* Luego el autor remata la fábula con la siguiente secuencia: *¡Quién señores creyera / Que entre los monos médicos se viera / Tan poca caridad y amor tan poco! / Cualquiera lo creerá sin estar loco. / Porque no es menester (yo lo confieso) / Ir hasta Tetuán para ver eso.*

Domingo de Azcuénaga nació el 2 de septiembre de 1758, en Buenos Aires, y falleció en la misma ciudad el 29 de abril de 1821. Además de desempeñarse en la profesión de las leyes, cultivó la poesía. Entre otras, sus principales fábulas son: *El toro, El oso y el loro, Los sátiros, El águila, El león y el cordero, El comerciante y la cotorra, El mono y El tordo.* Según Morales, éstas fueron escritas con "fluidez y donosura", donde es posible advertir ingenio, burla, cierta agudeza crítica e ideas filosóficas.

REVISTA DE HISTORIA

No obstante existir una inquietud muy honda por el estudio de nuestra realidad histórica no fué posible hasta ahora contar con la presencia de una publicación encaminada al esclarecimiento e información de los problemas y cuestiones históricas argentinas. Por eso, en el instante en que se anuncia la aparición de la **Revista de Historia** (a publicarse trimestralmente) apreciamos la importancia de ese órgano, que por su gravitación concurrirá, sin duda, a aclarar los profundos problemas que preocupan a la inteligencia argentina, ahora empeñada conscientemente en desarrollar una labor de amplio criterio nacional, que trascienda los estrechos límites de la especialización para lograr una vasta y necesaria repercusión en los medios populares.

Dicha **Revista de Historia** será dirigida por Enrique M. Barba y su consejo de redacción estará integrado por Sergio Bagú, Máximo P. Butto, Juan Carlos Ferreyra, Narciso Machinandiarena y Gregorio Weinberg.

TUMBUCTU...

(Continuación de la página 9)

—¿Vienes o te quedas? ¡Deja que se muera solo!

—Está enfermo —dije, señalando el cuerpo caído—. Y esa mano que se aferraba del pomo del sable avanzó hacia él en diagonal. Inmóvil, esperó el primer golpe. Pero el otro vaciló.

—Hasta la vista —saludó el sargento con la mando tendida.

El automóvil desapareció y quedé solo con el cuerpo caído en medio de la calle.

Se incorporó tan lentamente como puede hacerlo un vegetal. Y echamos a andar por un camino desierto. Nos cruzamos con un carro. Iba cargado de melones y dejaba una densa estela de perfume. El carretero dormía en el pescante y un niño, inmutable como un fetiche, llevaba las riendas.

—Ya van llegando los carretones a La Vega —dijo el profesor.

Los dos temblábamos de frío.

Entre hipos de vinagreras y gemidos de dolor, el profesor comenzó a hablarme de las virtudes del roto chileno. Se refirió con términos elogiosos a ese ambiente tabernero donde estudiaba sus tipos y desarrollaba su teoría sobre el "angurrientismo", e inclusive tuvo conceptuosas palabras para el cuerpo de carabineros. Toda esa aventura que casi le costaba el pellejo, resultaba ser la experiencia provocada por un apasionante estudioso de la psicología de su pueblo.

Llegamos al cruce de una calle y el profesor se despidió:

—Yo lo dejo aquí. Esta es mi casa. Hay luz: debe esperarme mi mujer.

—¿Y yo qué hago? —le pregunté alarmado.

—Siga derecho. Siempre derecho, hasta llegar a la avenida Independencia. Allí pasa un tranvía toda la noche.

Eché a andar solo, por esa calle de sospechoso aspecto rural. Un leve azul eléctrico recortaba la silueta de la cordillera.

Ella— ... Académico

LA TRAVESIA

por PEDRO G. ORGAMBIDE

Un carro avanzaba por el camino, en medio de la tierra árida. Planeaban en lo alto los chimangos, volaban su vuelo fúnebre sobre las osamentas.

—Perros —blasfemó Lucio.

Volvió su mirada a los médanos, más allá todavía, hacia la tierra fértil que había abandonado. Paula observó el rostro del hombre en una muda súplica que nadie vió. Acarició a su chico con paciencia. El carro se balanceaba, ebrio, en el arenal.

—Hay que empezar de nuevo —meditó la mujer.

—Perros — repitió el hombre.

Azuzaba al caballo, los ojos fijos en el camino, en las nubes de polvo que un viento seco levantaba en la huella.

—...Mirá que decirme negro peleador y borracho — recordó el hombre mientras los chimangos formaban un círculo en el aire, una herradura negra sobre el yermo —. Mirá que decirme eso a mí, que nunca me metí con nadie...

—Olvidá, Lucio.

—No se puede olvidar.

El chico no los entendía. Siempre le fué difícil comprender a los grandes. Los escuchaba hablar, ajenos y lejanos, mientras miraba las huellas que dejaban las ruedas del carro en el camino. Quería dormir o jugar con su perro o ir a cazar martinetas en el monte. Quería cualquier cosa menos eso, el estar allí, tirado, junto a los paquetes, los catres, y el armario atado con sogas de la familia errante.

—Tengo sed — dijo el chico, y bebió el agua ya tibia de la lata.

El campo entero parecía tener sed. No se veía un solo rancho. A un costado del camino, semejante al esqueleto de un animal, surgía, cubierto de polvo, el resto de un viejo automóvil. El perro, que trotaba detrás del carro, de vez en cuando encontraba un delgado, casi invisible hilo de agua, y corría hacia él con ladridos de júbilo. Túmulos de arena, algo menos que dunas, orilleaban aún la vastedad de la planicie. Ella se extendía ante los ojos de Lucio como si fuera un desafío.

Paula creyó escuchar la música del agua. Ella rodó, como un eco, se confundió al ruido monótono del carro en el camino. Bastaba callar para escuchar la música. Paula recordó el ruido del agua junto a los cantos rodados, la música del río en la primera noche en que se abrazó con Lucio. Pero la música cesó. Miró a su hombre en el pescante, resignado en su furia.

—No estés triste — le dijo.

—Nos quitaron la tierra, Paula — se quejó el hombre.

—No estés triste, te digo.

Paula entregó la lata al hombre, que bebió en dos sorbos rápidos, para encender después un cigarillo. Un gusto ácido le llenó la boca, pero siguió fumando, rumiando su pena. Aminoró la marcha. El caballo babeaba su sed. No se veía otra cosa que esa mancha amarilla, casi infinita, del desierto. El chico se adormecía, afiebrado, buscando el regazo de la madre. Ella humedeció sus labios en la lata y después la cubrió con la arpillera. Sentían la ropa pegajosa de tierra y de sudor, los ojos enardecidos, y las manos torpes, cansadas.

—Vamos al valle — informó Lucio, como si en esas tres palabras cifrara su esperanza.

—¿Y qué hacemos, decí? — preguntó involuntariamente la mujer, a las espaldas de su compañero.

—Trabajamos. ¿Qué otra cosa hay que hacer?

—Lástima la casa...

—No hay casa, Paula, no hay tierra. Eso es como robar, ¿oís? Así me dijo el funcionario. Te juro: lo hubiera aplastado como a un bicho. Si no lo hice fué por vos, por la criatura...

—Ya sé. Olvidate.

—No puedo, Paula.

Ella se volvió, sin contestar. El aire se espesaba sobre el llano, pesaba sobre la frente, encima de un pedregal que se extendía con sus cetíneros yuyos hacia el sur. El chico buscaba el aire con la boca abierta, ginioteando, cansado ya de ese sin sentido al que lo arrojaba la vida de los grandes. Por un momento pensó que se bañaba desnudo en el arroyo. Luego lloró, buscando el amparo de la madre. Ahora se adormecía, confundiendo las imágenes del monte, escuchando el ladrido del perro, ladrando en un río de aire en el que se hundía irremediablemente, lejos, muy lejos de los caballos que corrían libres por la llanura.

—El chico tiene fiebre — informó Paula.

—Es el sol. Tapalo.

No hablaron más. Sintieron las bocas secas de silencio. Avanzaban esperando la noche, un poco de este frío del sur que vendría junto a las estrellas.

★

Semejante a una gran luciérnaga en el aire, se balanceaba el farol en la mano del hombre. Parecía buscar algo en la oscuridad, un rastro humano, una pisada. El carro, detenido, cobijaba a su gente del frío de la noche. Levantó el farol, y vió, a lo lejos, algo menos que un rancho, una tapera en la que ondulaba una bolsa con los golpes del viento. Se acercó casi sin esperanza. Era imposible que alguien viviera allí. Un bulto se perfiló en uno de los costados de la tapera, y al rato, el ladrido de los perros anticipó la llegada de Lucio. Observó entonces la presencia de un viejo y una cabra esquelética, y, más atrás, las sombras de la mujer y los chicos. El viejo contestó el saludo del desconocido, movió apenas los labios con esa total indiferencia del yermo: los ojos apagados, grises, estudiando al paisano de la tierra próspera.

—Tengo la mujer y el chico afuera — explicó Lucio.

Pero el viejo no le contestó. Parecía abstraído, valorando las alpargatas del desconocido.

—Voy hacia el valle — agregó éste.

—El valle — repitió el viejo con la misma ausencia de su gesto —. Yo estuve allí... hace mucho.

Calló, como si se arrepintiera de la evocación, de conjurar, con las palabras, aquel oasis en medio de la piedra. Era como volver a vivirse, como renunciar al desolado páramo que ahora habitaba sin interrogarse.

—Tenía casa — contó Lucio — tenía tierra...

Se mordió ante la mirada burlona del viejo, que se volvió para ordenar a la mujer:

—Hacé lugar que viene gente.

El hombre agradeció con un gesto y regresó junto al carro, siempre con el farol, con la luciérnaga parpadeando en las sombras.

Al rato hizo su entrada en el rancho, seguido de los suyos. Un fuego tímido indicaba a los recién llegados algo así como un ritual de la solidaridad. Se reunieron alrededor del caballo. Trataba de administrarla lo mejor posible, temeroso de vencerlo.

—El chico se me moría de tanto sol — narró Paula.

El viejo sonrió, sin piedad. Para él, aquellos campesinos sin tierra eran como chicos. "Paisanos flojos", como todos los de la llanura, hombres que en el desierto andaban perdidos, muertos de sed, mostrando sus flojeras. El no era de ésos. Se había resignado a un pedazo de yermo, que nadie, ni loco, le disputaría.

—No se van a morir, no — aseguró el viejo mientras tomaba la botella de aguardiente que le acercaba Lucio —. Se acalientan nomás, pero no mueren, no.

—Hay que llegar al valle — casi juró Lucio.

—Está lejos — musitó Paula.

—¡Uh! — comentó otra, una sombra que se hizo mujer al acercarse al fuego.

El viejo estalló en una carcajada y explicó señalando a la sombra:

—Esta no sabe lo que es eso. Esta no sabe si hay cristianos del otro lado de la huella.

Siguió bebiendo sin dejar de reír.

—Yo sí conozco el valle — dijo — yo sí conozco la tierra buena. La conozco ¿eh?. Pero no vuelvo más. Ustedes son jóvenes. A ustedes les quitan la tierra y vuelven a empezar... pero yo... y éstos... Si ni nos quieren para abono.

—Acá no podría vivir — pensó Lucio en voz alta.

—¿No?

—Digo...

—Y, ¿dónde puede vivir el pobre, don?

Para sus adentros, Lucio se prometió que nunca viviría así. Porque no era de hombres vivir así, como las bestias. El viejo salió de la tapera con la botella de aguardiente en la mano. Gente y perros quedaron junto al fuego, silenciosos, mirando las llamas que se apagaban lentamente. Por fin se recostaron en el suelo, disponiéndose a dormir. Solo el viejo rezongaba afuera, ebrio y solitario. Lucio escuchó su risa, los insultos y el paso vacilante del viejo entre las sombras. Escuchó luego como arrojaba la botella, un ruido a vidrios rotos, y luego el silencio, el gran silencio que rodeaba la tierra.

—No tengás miedo — le dijo a su mujer. Y se durmió.

★

Amanecía sobre la pampa del salitre. Hacia ella se dirigía el carro conducido por Lucio en el mudo desafío de cruzarla, lento, semejante a un animal consciente de una lucha inevitable y despareja. Hacía varias horas que el viejo los despidiera, ya lúcido, a un costado del camino. Hacía varias horas que Lucio acariciara los flancos del caballo, animándolo a seguir. Sabían que iban a librar un combate desigual, lo olían en el aire denso, pesado, de esa madrugada. De vez en cuando veían una osamenta, un fierro, una madera. Eran los únicos vestigios de una vida probable, de que algo ocurriera en esa inmensidad. Una ausencia de ruidos se sentía en el alma de las cosas. Y lo difícil era avanzar en el silencio, en la esperanza de una voz humana, del paso de un animal, o el ruido del agua entre las piedras. "Solos" — pensó el hombre, sintiendo como se cerraba la soledad sobre la pampa blanca, achicándose como un puño en el pecho.

Lucio calculaba las energía del caballo. Trataba de administrarla lo mejor posible, temeroso de vencerlo. Sentía una oscura, inconfesada piedad por su animal.

—Vamos — lo animó chasqueando la lengua, esperando su reacción. Con esfuerzo el caballo apuró el paso, levantó la cabeza como queriendo respirar, se agitó en un ciego impulso que el hombre controló con las riendas. Después lo hizo marchar despacio por la huella.

—Todavía aguantá — informó a su mujer.

—Pobre — comentó ella, acercándose.

—Si se nos queda ahora...

Pero era mejor no pensarlo. De suceder así, tendrían que marchar a pie, sumar cansancio al viaje. Sin embargo, no era eso lo que más temían. Lo peor era sacrificar al animal, ayudarlo a morir. Lo habían previsto, pero lo callaban. No podían ceder ahora, ni con el pensamiento.

—Tenés que aguantar — casi gritó Lucio.

Las tres palabras se hundieron como un juramento en el pecho del hombre. No comprendió que las había dicho para él. Las escuchó en el aire, como el grito de otro.

Un sol ardiente les golpeó con paciencia. Lenta, penosamente, el carro atravesaba la pampa del salitre.

—Maldita tierra — dijo el hombre.

Muchas horas debieron pasar. El chico despertaba con una sensación extraña, como si aquello que veía no fuera realidad sino una de las tantas imágenes de su pesadilla. Paula inclinaba su cabeza, vencida de cansancio. Se escuchaba, lejano, el ladrido del perro. Muchas horas debieron pasar, muchas o ninguna, porque el tiempo ya era un dolor muy viejo, alguna cicatriz del hombre mientras vagaba por la tierra.

Paula acarició la mano de su compañero: deslizó sus dedos por la piel aspera, curtida por el sol. Pensaba que a veces su hombre era como un chico: intuía la sed de ternura de Lucio antes de que se le hiciera pensamiento. Lo acarició suave, lentamente, como cuando estaban junto al río. Pero ahora no era lo mismo. A Lucio había que despejarle la tristeza, el desaliento ante la pampa blanca.

—Ya falta poco — lo alentó.

Otra vez el chico regresó a su sueño: éste lo retornaba a los grandes árboles y al estampido de las escopetas de los cazadores, a un vuelo fugitivo de martinetas y a un chillido de pájaros. Lo despertó el ladrido del perro. Lo vió trotar, detrás del carro. Extendió sus brazos y silbó. El perro, de un salto, estuvo junto al chico. Sin fuerzas, jugaron igual que cuando corrían por el monte. Pero un gran cansancio subía de la tierra. Pronto terminaron de jugar. El chico se adormecía, otra vez, pese a los barquinazos. El perro se echó boca arriba, como anunciando lluvia. Pero la lluvia no llegó. Pasaron bajo los nubarrones grises, sin esperanza.

—Maldita tierra — repitió el hombre.

—Ya falta poco, Lucio.

A lo lejos surgieron unos barrancones rojos, tierra alzada de sed, moles de arcilla semejantes a la cresta de algún gallo gigante. Lucio no reparó en ellas. Observó al chico dormido, al perro boca arriba, y a Paula, que le sonreía más allá de su pena.

—Ojalá que aguante — dijo el hombre mirando al caballo que avanzaba ciego, sin necesidad de las riendas.

Los ojos se cansaban de mirar lo mismo. El carro parecía detenido en un punto fijo de esa nada, de un círculo eternamente repetido, rodando de pereza por el tiempo. Pero avanzaba, lento, como la esperanza de Lucio, hacia los altos álamos del valle.

EXALTADO

(Continuación de la página 1)

tirón llegamos a la encrucijada de Anzio. Aquí redujo la velocidad y pregunté al rubio, mi vecino, a qué preciso lugar querían que los llevara. Me contestó:

—A un lugar tranquilo, donde no haya nadie... queremos estar solos.

—Hay treinta kilómetros de playa desierta... ustedes son los que han de decidir —dije.

Desde su asiento, la muchacha gritó, aludiendo a mí:

—Que decida él.

—¿Qué tengo yo que ver? —contesté.

—Que decida él —siguió gritando la muchacha; y entretanto se reía como si la frase le pareciera muy cómica.

—El Lido de Lavinio es muy concurrido —dije yo entonces—. Pero les llevaré a un lugar, que no está lejos, donde nunca hay un alma.

A estas palabras, la muchacha volvió a reírse; y, palmeándome el hombro, desde atrás, dijo:

—Bravo... eres inteligente... has comprendido lo que queríamos.

Yo no sabía qué pensar ante semejantes modales, que, por un lado, me fastidiaban y, por otro lado, me infundían cierta esperanza. El rubio callaba hoscamente; al fin observó:

—Pina, me parece que no hay ningún motivo de risa.

Así reanudamos nuestra veloz marcha. Hacía un calor fuerte, sin viento, y la carretera encegueció; los dos de atrás siguieron charlando y riendo, hasta que al fin callaron bruscamente; y esto fué peor, pues vi al rubio mirar por el espejito del parabrisa y contraer la nariz como si acabara de ver algo que le desagradara. Ahora a un lado de la carretera se extendían campos pelados y resecos, y al otro, tupidos matorrales. Al llegar a un cartel que prohibía cazar, frené un poco y doblé por un caminito serpenteante. Había ido de caza por allí durante el invierno, era un lugar realmente solitario, había que conocerlo para llegar a él. Más allá de los matorrales empezaba el pinar; más allá del pinar estaban la playa y el mar. Yo sabía que en el pinar, durante el desembarco de Anzio, se habían fortificado los norteamericanos, y aun quedaban las trincheras, llenas de latas herrumbradas y cartuchos vacíos, y la gente no iba por allí por temor de las minas.

El sol ardía con fuerza y toda la superficie pululante de la zona de matorrales era luminosa, casi rubia por la fuerza de la luz. El camino seguía derecho un trecho, luego doblaba en un claro, para volver a meterse entre los matorrales. Ahora ya veíamos los pinos que parecían navegar en el cielo, con sus sombreros verdes henchidos de viento, y el mar azul, duro y brillante, entre los rojos troncos. Yo guiaba despacio, porque no veía bien, en medio de las matas, y es fácil romper un elástico en un barquinazo. De pronto, mientras yo tenía la atención puesta en el camino, el rubio que estaba sentado a mi lado me dió un empellón violento con todo el cuerpo, de manera que casi me tira por la ventanilla. —¿Qué diablos?... —exclamé, frenando de pronto; en tanto que a mi espalda sonaba un estallido seco; me quedé boquiabierto, mirando en el parabrisa un agujero redondo y una rosa de rajas radiadas. Se me heló la sangre y quise saltar del auto gritando: "¡Asesinos!"; pero el moreno, que había disparado, apoyó la boca del revólver en mi espalda, diciéndome:

—¡No te muevas!

Me quedé quieto y pregunté:

—¿Qué quieren de mí?

—Si ese imbécil no te hubiese empujado —contestó el moreno— no necesitaría ahora decírtelo... Queremos tu automóvil.

—No soy un imbécil —dijo el rubio entre dientes.

—Sí, lo eres —contestó el otro—. ¿Acaso no estábamos de acuerdo en que yo le iba a tirar? ¿Por qué te has movido?

—También estábamos de acuerdo —replicó el rubio— en que dejarías tranquila a Pina... Tú también te has movido.

La muchacha se rió y dijo:

—Ahora estamos arreglados.

—¿Por qué?

—Porque ahora él vuelve a Roma y nos denuncia.

—No le faltará razón —dijo el rubio. Sacó un cigarrillo, lo encendió y se puso a fumar.

El moreno se volvió, indeciso, hacia la muchacha:

—Bueno, ¿qué hacemos?

Yo levanté los ojos al espejito y vi que ella, que estaba acurrucada en su rincón, hacía indicándome a mí, un gesto con el pulgar y el índice, como queriendo decir:

—Mátalo.

Se me volvió a helar la sangre; pero respiré aliviado al oír al moreno que contestaba con un tono de profunda convicción:

—No. Hay cosas que uno tiene el valor de hacer una sola vez... ahora perdí el impulso, ya no puedo.

Rearmado, dijo:

—¿Pero qué pretenden hacer con mi taxi? ¿Quién les va a falsificar una patente? ¿Quién lo pinta de otro color?

Pude comprender, a cada una de estas preguntas, que no contaban con nadie y que ya no sabían qué hacer: habían decidido matarme, y habiendo fracasado, ya no les quedaba tampoco el valor de robarme el auto. Sin embargo, el moreno dijo:

—Contamos con todo lo necesario, no te preocupes.

—No contamos con nada —intervino el rubio, con sorna—. Sólo contamos con veinte mil liras y con un revólver que no dispara.

En ese momento levanté de nuevo los ojos al espejito y vi que la muchacha repetía aquel gesto suyo tan gracioso, indicándome a mí.

—Señorita —le dije—, cuando estemos de vuelta en Roma, ese gesto le va a costar unos añitos más de cárcel. Y en seguida, volviéndome al moreno que seguía apuntándome a la espalda con el revólver, grité exasperado: —¿Que esperas? ¡Dispara, cobarde, a ver si te atreves!

Mi voz sonó en un silencio profundo, y la muchacha, esta vez con simpatía, exclamó:

—¿Sabe quién es el único que tiene agallas aquí? El —y me indicó a mí.

El moreno profirió algo como una blasfemia, escupió a un lado, luego abrió la portezuela, bajó y vino a colocarse a mi lado, junto a la ventanilla.

—Bueno —dijo furioso—, contéstame pronto: ¿cuánto quieres para llevarnos de vuelta a Roma sin denunciarnos?

Comprendí que el peligro había pasado, y contesté lentamente:

—No quiero nada... y los llevo a los tres derecho a la cárcel de Regina Coeli.

El moreno no se asustó, debo reconocerlo, estaba demasiado desesperado y exasperado. Se limitó a decir:

—Siendo así, te mato.

—Quisiera verlo —le repliqué—. Yo te digo que no vas a matar a nadie... y también te digo que los veré a los tres, a ti, a esa putita de tu amiga y a él, de trompa contra la reja.

—Está bien —profirió el moreno en voz baja, y comprendí que esta vez iba en serio, y en efecto retrocedió un paso y levantó el revólver. Por suerte para mí, en ese momento la muchacha gritó:

—¡Acaben de una vez! Y tú, en lugar de ofrecerle dinero, hazte obedecer con el revólver... verás cómo marcha. —Y mientras así decía, se inclinaba hacia mí, y sentí que me hacía cosquillas con los dedos en una oreja, de manera que los otros no viesen.

Me turbé porque, según dije, ella me agradaba, y estaba seguro, no sé por qué, de que yo no le disgustaba a ella. Miré al moreno, que aun me apuntaba con el revólver, luego la miré de soslayo a ella que tenía sus ojos de carbón, negros y sonrientes, clavados en mí, y al fin dije:

—Guarden su dinero... no soy un bandido como ustedes..., pero no los llevo de vuelta a Roma... la llevaré solamente a ella, porque es mujer.

Creí que protestarían, pero, no sin sorpresa mía, el rubio se apeó de un salto diciendo: "buen viaje". El moreno bajó el revólver. La muchacha, vivamente, vino a sentarse adelante, a mi lado. Yo dije:

—Bien, hasta la vista, y que pronto los metan en la cárcel —y di la vuelta, manejando con una mano sola, porque la otra me la tenía ella apretada en la suya, y no me disgustaba que aquellos dos compinches comprendieran el motivo de mi docilidad.

Volví a la carretera y corrí unos cinco kilómetros sin despegar los labios. La muchacha seguía apretándome la mano, y esto me bastaba. Ahora yo también buscaba un lugar aislado, aunque por razones muy diferentes. Pero cuando paré para tomar por un sendero que se dirigía al mar, ella posó una mano en el volante, y dijo:

—No. ¿Qué haces? Vayamos a Roma.

—A Roma iremos esta noche —le contesté, mirándola con intención.

—Comprendo. Eres igual que los otros —replicó—. Eres igual que los otros.

Lloriqueaba, abatida y fría, falsa, pues era evidente que estaba haciendo la comedia, y cuando quise abrazarla empezó a escurrírseme y no hubo manera de que se dejara besar. Yo tengo la sangre ardiente y no tardo en encolerizarme. De pronto comprendí que me había engañado, y que yo, en esa maldita excursión, salía perdiendo la nafta, el tiempo y el dinero, sin contar el susto; y, l'eno de rabia, la rechacé con violencia, diciéndole:

—¡Vete al infierno!

Ella en seguida se acurrucó en su rincón, nada ofendida. Yo puse en marcha el auto y hasta llegar a Roma ya no volvimos a hablar.

En Roma, parando y abriendo la portezuela, le dije:

—Y ahora baja y vete lo más rápido que puedas.

Y ella, como asombrada:

—¡Pero qué!... ¿Estás enojado conmigo?

Ya no pude aguantar, y grité:

—Has querido asesinarme, me has hecho perder el día, la nafta y el dinero... ¿y pretendes que no esté enojado contigo? Puedes dar gracias al Cielo que no te llevo a la policía. ¿Saben ustedes qué me contestó? Esto:

—¡Qué exaltado!

En seguida bajó y, muy digna, soberbia, altiva, meneándose con ese vestido suyo serpentino, se encaminó entre los automóviles y el tránsito de la Porta San Giovanni. Yo me quedé alelado, mirándola, hasta que desapareció. De pronto alguien subió al taxi, ordenándome:

—A la plaza del Popolo.

(Traducción de Attilio Dabini)

LEONIDAS BARLETTA

y una nueva obra de teatro

En una ya inencontrable muestra de narradores jóvenes, compilada por Miranda Klix, en 1929, encontramos como prólogo a un trabajo de creación, la semblanza autobiográfica de Leónidas Barletta, quien nos informa de una infancia y adolescencia plena de experiencias y de sueños y del afán de anclar su imaginación en la dura realidad cotidiana. Desde entonces han pasado 27 años y Barletta ha profundizado esa realidad, ha tomado de ella los personajes de sus novelas, sus cuentos y su teatro. Aquellas primeras experiencias, aquellos sueños de una difícil juventud, anticipaban al intenso narrador cuya actitud crítica y polémica redundaría en beneficio de su obra, de su personalidad como escritor. No se interrumpió el diálogo del creador con su gente. Maduró en el drama común de un país que iba al encuentro de su propio destino. Fué, para decirlo de algún modo, una parte de su conciencia. En 1930 fundó el Teatro del Pueblo, es decir: el primer teatro independiente argentino, una de las etapas más importantes de nuestra cultura. Y escribió, lúcida, intensamente, trasladando en una prosa depurada la vida de los humildes, de los desposeídos, a los que pudo amar y comprender. "Royal Circo", "La Ciudad de un hombre", "Historia de perros", lo ubicaron en el panorama siempre polémico de la literatura argentina que tiene en Barletta a uno de sus más claros exponentes.

Pero su teatro prácticamente es desconocido. Y la explicación está en el pórtico de "La Edad del Trapo", que acaba de publicar la Editorial Ariadna: "En los treinta años de mi actividad literaria he escrito también una decena de piezas dramáticas. No las he llevado a escena en el teatro que dirijo para dar esa oportunidad a colegas que esperaban turno; no he propuesto su estreno a otras compañías de teatro de arte para que no se pensase que no confiaba en la que dirigía; no las he presentado al teatro comercial porque podía suponerse que iba en busca de dinero. Considero hoy que ya he pagado suficiente tributo a la suspicacia porteña y me decido a publicar este trapodrama en el vigésimo aniversario de la fundación del primer teatro independiente de Buenos Aires, que sustenta una teoría de arte moderno."

La obra —dedicada a "quienes sustituyeron el habitual servirse a sí mismos, por el desinteresado servir al pueblo"— está construída con un sentido dinámico y poético que permite el juego cambiante de las situaciones, ingeniosamente eslabonadas. Como en otras obras del teatro moderno, también aquí intervienen como personajes-símbolos, el electricista, el maquinista o el apuntador, en esa doble fábula y realidad del teatro y de la vida. Muy bien trazado el personaje de Pablo, cuyas palabras tienen el peso de la verdad, tanto como el desencuentro de Ivona y su íntima lucidez final, así como las figuras de Jorge o la misionera Nayade. Obra equilibrada, dentro de una difícil movilidad de acción y pensamiento, moderna en su estructura y permanente en la validez de su mensaje: "Hay que querer a la criatura humana. El mundo es nuestro en la medida de nuestro amor por el hombre."

La nueva obra de Leónidas Barletta señala a un interesante dramaturgo y afirma aún más su vigorosa presencia en nuestra literatura.

ABEL ESPINOSA

SEOANE Y EL MURALISMO

(Continuación de la página 12)

tintas escuelas. Se pueden señalar ejemplos, y uno de ellos, el más conocido, sería el de Leger.

—¿Cuál es la función del muralismo?

—Creo haber dicho, respondiendo a la primera pregunta, cuál es la función del muralismo. Pero hay algo que se escapa al público en general y es que la labor del artista plástico, siempre en colaboración con el arquitecto, no tiene por qué limitarse al muro, con pinturas, relieves, mosaicos, taraceas, etc., y comprendiendo formando parte del muro al vitral y al tapiz, sino que puede extenderse a otros elementos de decoración, tales como estampado de papel, estarcido, cortinados, elementos en relieve, etc., en los distintos ambientes de un edificio.

—¿En qué países se desarrolla esa expresión?

—Puede asegurarse que se viene impulsando por igual en todos los países donde se construyen nuevos edificios públicos o privados. En muchas partes, como en nuestro país, más en los privados. De lo que no se habla es de la fundación de una gran escuela exclusivamente dedicada a arte mural, donde los alumnos de artes plásticas se especializasen en sus distintas facetas y se experimentasen los materiales nuevos que están surgiendo. De ella podrían salir excelentes artistas y artesanos, útiles igualmente para la industria y la construcción.

—¿Tiene porvenir en América latina?

—Es posible, efectivamente, que este género pueda tener más porvenir en América que en los otros continentes, pues por necesidad de crecimiento de sus países se levantan constantemente nuevas poblaciones o nuevos barrios en las existentes y el arte mural está unido, como dijimos antes, al impulso arquitectónico. En América se produjeron ya grandes ejemplos de muralistas.

—¿Será la pintura del futuro?

—No creo que sea la pintura del futuro, pero sí que seguramente el muralismo será el género que se destacará entre otros de la pintura y escultura en los próximos años del siglo.

—¿Trabaja usted en ese sentido?

—Sí. Pinté, hice cartones para mosaico y piedra picada en ocho o nueve grandes y pequeños muros, dinamizándolos con grandes tonos planos y amplios ritmos gráficos, y estoy contento, sobre todo de darme cuenta de la inmensa posibilidad de expresión que encierra el arte mural.

Gaceta Literaria

Reg. Prop. Intelectual Nº 518449

DIRECCION
PEDRO G. ORGAMBIDE

y

ROBERTO HOSNE

SECRETARIA
JUAN OLLER

DIAGRAMACION
JORGE LONETTI

Redacción y Administración
DONATO ALVAREZ 1572

T. E. 59-9671

No se mantiene correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas.

ORACION

Ayudadme Fuerzas a ser lo que vosotras decretáis.
Ayudadme en esta noche con que noviembre abre su azul
llaga —sobre la tierra en lujuria y deseo—, al grito rojo
y verde, verde y rojo de la savia y la sangre crecientes.
Está bien el desamor que el hambre de amor crea: los elementos
en jauría rondando la felicidad y la desdicha: esta gana
desganada de morirse joven y suicida; esta nocturna soledad
displicentemente inclinada al vacío y al silencio.
Está bien el está bien que la luz dice a las sombras;
está bien el está bien que las sombras dicen a la luz;
está bien reír desde las voraces fauces del tiempo
y llorar, ridículamente, por una nostalgia recuperada.
Está bien el está bien que intercambian vida y muerte;
el del geométrico orden de los minerales, al desorden;
el de la ecuyere encerrada en su fanal de equilibrios;
el del árbol que no quiso obedecer a la primavera.
Ayudadme Fuerzas a cumplir vuestras sentencias inapelables.
Ayudadme en esta llaganoche de noviembre a ser lo que
vosotras decretáis en sangre, savia y elementos salvajes:
lo que vosotras destruís y construís en alucinados ciclos.

EMMA DE CARTOSIO
(29-30 de noviembre de 1955)

HOWARD FAST

(Continuación de la página 5)

más típicos de la realidad norteamericana, el racial. Fast demuestra que la convivencia entre negros y blancos fué posible al principio, poniendo de relieve un hecho histórico desconocido por muchos, la elección de un diputado negro al término de la guerra de secesión.

En los albores de la emancipación norteamericana, los que combatían integraban una sorprendente heterogeneidad de seres. Sólo una causa común los guiaba, la libertad. Hijos de libertos, y libertos muchos, intuían que el camino a seguir era el de las armas contra el dominador inglés. "Los soberbios y los libres", es la novela donde Fast nos da un cuadro vivido de los hechos que motivaron la rebelión contra sus propios oficiales, llena de ese sentimiento de justicia popular que guiaba al puñado de harapientos y humillados soldados.

Similar afán constructor y revelador de la historia del hombre en su dimensión de pueblo, da Howard Fast en todas sus obras: "Mis gloriosos hermanos", "La pasión de Sacco y Vanzetti", "La última frontera", "Espartaco", etc. De todas ellas, "Espartaco" es su mejor novela, mostrando cabalmente las virtudes de su estilo. El esfuerzo que representa un tema de tal envergadura y el original desenvolvimiento de la trama, al enfocar la gesta del gladiador tracio según la interpretación de los personajes, pertenecientes a distintas capas sociales, nos dan cabal muestra de la seriedad con que trata los materiales históricos y lo consagran como uno de los mejores escritores contemporáneos.

En veintidós años, Fast ha publicado más de veinticinco novelas y centenares de artículos y relatos que atestiguan su vocación creadora, en un novelista, cuya juventud, 42 años, es un paradigma alentador de lo que puede dar a las letras.

Forjador de su destino, valiente y tenaz en la defensa de los ideales que sustenta, ha afrontado, como hombre y como escritor, grandes responsabilidades. Corresponsal de guerra en el frente del Pacífico; preso, en 1950, durante once meses por su posición frente al macarthysmo, Howard Fast posee una personalidad inolvidable, cuya simbiosis, tanto literaria como humana, ratifica nuestro aserto sobre sus amplias posibilidades.

JUAN OLLER

ARREPENTIDA

Hace algunos meses Hollywood (donde se advierte una violenta moda de todo lo nipón), contrata a la estrella del cine japonés, Shirley Yamaguchi para una película, "La casa de bambú", destinada a mostrar como viven, sueñan y aman los habitantes del Imperio. La película se hizo y resultó una producción corriente a las que nadie presta mucha atención como documento de costumbres. Lo que resultó sensacional es la reacción de Shirley Yamaguchi luego de verla. Se sintió tan avergonzada que rodó un rollo extra por su propia cuenta, rollo que se proyecta en el Japón previo a la exhibición del film, en el que aparece pidiendo perdón al público entre lágrimas y lamentos por haberse prestado a semejante mistificación. La actriz aclara que cuando comprendió toda la falsedad que había en ese libreto ya no podía echarse atrás, pues el contrato estaba firmado. El público japonés perdonó a Shirley Yamaguchi por su película, pero en cambio no perdonó a la película "La casa de bambú" que fué recibida con bastante disgusto.

UNA POSICION HUMANISTA

(Continuación de la página 8)

tein recibió grandes muestras de afecto: para él se reservó el puesto de honor en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton, que ocupara hasta su muerte.

Sólo en dos ocasiones algunos sectores le hicieron blanco de sus ataques. Primero al anunciarse su ingreso a los Estados Unidos, la Federación Americana de Mujeres trató de impedirlo acusándolo de comunista (Einstein hizo un simple comentario: "Fué mi mayor fracaso ante el sexo débil"), acusación renovada más tarde por el temible bloque macarthysta del senado norteamericano. Muchos veían con disgusto cómo Einstein —así lo hemos visto siempre, traspasando su especialidad— se oponía al militarismo, incluso el de los Estados Unidos, y a la organización general del Estado moderno, que consideraba hociva para la cultura y la sobrevivencia del hombre.

Por completo injusta la acusación de comunista, pues Einstein, pese a su militancia, no se embanderó nunca. Para servir a la comunidad tenía ya su puesto avanzado de guía y de maestro.

Verdadero maestro, su gran sensibilidad histórica le permitió figurar en el movimiento espiritual de su tiempo, adelantándose a muchos de sus contemporáneos en la búsqueda de soluciones. Por sentirse colaborador principal de una ciencia que nos forjara una concepción del mundo tan inhabitable y hostil, de un mundo que puede ser pensado pero no representado, es que consideró como salida natural ese humanismo suyo, ese dar un sentido a la vida del hombre, hallar normas que justifiquen el esfuerzo y el sacrificio, un elegir entre la multiplicidad de las expresiones culturales aquello que sirve y fomenta la vida.

Einstein es un largo ejemplo, una enseñanza valiosa para todos los que podamos sentirnos abrumados por el mundo confuso y deshumanizado de la Ciencia y de la Filosofía. Creador de la más desolada *Weltanschauung*, supo encontrar en sí mismo y en los demás hombres las fuerzas que nos indican el camino hacia el orden y la estabilidad.

CUADERNOS DE CINE

DE ABRIL

★

☆ PROBLEMAS de la CRITICA CINEMATOGRAFICA

☆ EL MENSAJE EN EL FILM

☆ EXPOSICION 60 AÑOS DE CINE, 300 AÑOS DE CINEMATOGRAFIA EN PARIS.

CRITICAS, INFORMACIONES, REPORTAJES

★

Pídala en quioscos y librerías

$ 3.— EL EJEMPLAR

Realidad e Imagen Cinematográfica

por *SIMON FELDMAN*

...exaltar todas las posibilidades de la *piedra*: simplicidad, textura material, etc. Cabeza en piedra. (Arte del antiguo Egipto).

Las distintas acepciones dadas al término "realismo" en arte, han dejado un poco borrosos los límites de su significado, lo que no obsta para que, corrientemente, cuando se habla de mayor o menor realismo en una obra de arte, sobre todo si es plástica, se dé por sobreentendido que se quiere decir: mayor o menor relación con el mundo circundante, mayor o menor fidelidad en reproducir lo que nos rodea.

Si esto fuera exacto, el papel del artista se reduciría al de un simple técnico más o menos hábil en copiar la realidad, pero aún los más fervientes partidarios de la reproducción exacta reconocen diferencias de personalidad y admiten por esa causa variantes entre la obra de arte y la realidad objetiva.

Por otra parte, el material en que trabaja el artista no es sólo un medio, sino *otro* aspecto de la realidad. La tela, el muro, el granito o el mármol no son sólo intermediarios que se utilizan para reproducir la figura humana o crear formas plásticas, sino materia que las transforma a su vez, y de la que el pintor o el escultor extraen su particular belleza, expresando al mismo tiempo lo que es esencial en el tema que trabajan.

—Un escultor, por ejemplo, sabe que la forma de su obra depende del material que utilice, y no sólo la forma, sino incluso el contenido, puesto que la dureza de la piedra, la blandura del yeso o la fragilidad del mármol le impondrán unos temas o caracteres más que otros en cada caso; y sabe también que la verdadera habilidad artística no consiste en imitar en la piedra las cualidades de detalle para las que se prestaría el mármol, sino en exaltar todas las posibilidades de la piedra: simplicidad, textura material, etcétera.

Del mismo modo, el pintor consciente de que el soporte de su trabajo es un plano sobre el que se distribuyen las formas y colores, no pretenderá desvirtuar esa característica específica copiando textualmente la profundidad espacial tal como se presenta en la realidad a su vista, sino que la sugerirá, por ejemplo, con una adecuada distribución de planos coloreados oscuros y claros que, al rechazarse mutuamente, restablecerán sobre el plano la sensación de una tercera dimensión.

La voluntad creadora del artista supera así la resistencia ofrecida por el material, no anulando sus características, sino exaltándolas y aprovechándolas para sus necesidades expresivas. Basta recordar los tapices de Bayeur, los vitraux de Chartres, los mosaicos bizantinos, etcétera.

De tal forma, no sólo la personalidad del artista hace imposible la copia objetiva, sino que el material impone su particular acento, condicionando el carácter de la creación.

IMAGEN FOTOGRAFICA

En 1862, cuando el incipiente gremio de fotógrafos trataba de conseguir para sus obras la misma protección intelectual que se daba a las artes, desató una violenta reacción en los más distinguidos pintores del momento —Ingres entre ellos—, quienes redactaron un manifiesto que decía entre otras cosas: "Considerando que la fotografía se resume en una serie de operaciones puramente manuales y que las copias resultantes no pueden, en ninguna circunstancia, ser asimiladas a las obras de arte, fruto de la inteligencia y del estudio, los artistas firmantes protestan contra toda asimilación que pudiera ser hecha entre la fotografía y el arte".

Este criterio, más o menos similar al que se aplicó al cine 33 años más tarde, subsiste todavía en gran parte. El cine, y en mayor grado la fotografía, son aún hoy para muchos simples registros mecanicos de la realidad, documentos irrebatibles acerca de las cosas tal como son.

Sin embargo, la imagen fotográfica también *transforma* la realidad, y la emulsión que fija las imágenes es un material susceptible de ser trabajado en forma creadora por el hombre, en condiciones básicamente similares a las de cualquier otro material artístico.

Los distintos objetivos de las cámaras, transforman la visión del espacio dándole una perspectiva distinta en cada caso; los filtros y las diferentes emulsiones de la película transforman la visión del color y el claroscuro; la elección del ángulo de enfoque y la iluminación presuponen la posibilidad de componer la imagen.

Del mismo modo que en las artes plásticas la imagen que se produce lugo del proceso fotográfico es el resultado de un trabajo creador en que la realidad es transformada y modificada.

IMAGEN CINEMATOGRAFICA

La imagen fotográfica o cinematográfica documental tiene carácter de irrebatible a los ojos del público, pero ese carácter es un arma de doble filo que puede servir a intereses absolutamente contradictorios y esencialmente falsos. Se transcriben dos ejemplos que pueden ilustrar esta paradoja (1).

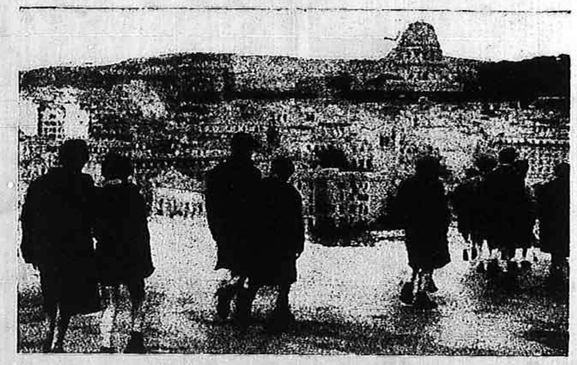
1. — Durante el régimen nazi en Alemania, como parte de la sistemática campaña antisemita, se exhibía una película documental que mostraba escenas de un matadero donde se sacrificaban las reses de acuerdo al rito religioso hebreo. La fuerza de rechazo en las imágenes, su "verdad documental" hacian olvidar al público que escenas de similar carácter ocurren en cualquier matadero del mundo. Una imagen objetiva conseguía así crear una sensación falsa.

2. — Hacia el final de la segunda guerra mundial, cuando las tropas aliadas descubrían los horrores de los campos de concentración en Alemania, se obligó a los civiles alemanes a presenciar exhibiciones de films documentales en que se mostraban esos campos. La mayoria de los espectadores no creyeron en lo que se les mostraba, tomándolo por propaganda preparada al efecto con víctimas de los bombarderos, etc. Una imagen objetiva aislada no conseguía su objetivo y aparecía al público como falsa.

La conclusión es obvia, pero es necesario recalcarla: la imagen objetiva no basta cuando se quiere decir algo y su presentación aislada puede fácilmente llevar a conclusiones falsas.

La intención expresiva del realizador cinematográfico no llega al espectador por la simple exposición del hecho objetivo, sino por la integración de distintos elementos formales y de contenido que la hacen completa y coherente utilizando la recreación de la realidad para lograr una imagen realista.

Olvidar esta verdad esencial significa tanto como creer que basta sentir para hacer sentir; que pintar, actuar, danzar o filmar con una gran emoción interior son suficientes para emocionar a los espectadores; en definitiva, que a mayor capacidad de emoción mayor capacidad artística, cuando, por el contrario, lo realmente importante es hacer sentir y emocionar a los demás en el sentido que se quiera para que el mensaje artístico exista y sea efectivo.



La elección del aspecto de la realidad que tomará el film, tiene una importancia superlativa. Roma, ciudad abierta. (Rosellini, 1945).

Este hecho adquiere en el cine dimensiones desmesuradas.

La obra de un pintor o de un poeta tiene una repercusión limitada y toca a una minoría del público, a veces ni siquiera en forma directa. El que elijan caminos de alcance social o de búsqueda sólo formalista tiene una trascendencia insignificante si se la compara con la del arte cinematográfico.

Aquí, la elección del aspecto de la realidad que tomará el film, adquiere una importancia superlativa.

Miles de millones de espectadores tienen en el cine su contacto cotidiano con lo que más puede parecerse a la poesía. Su manera de pensar y de vivir recibe una grande e inmediata influencia de la imagen cinematográfica. La responsabilidad del realizador se hace tremenda. Tiene la *posibilidad* de recrear la realidad, pero tiene la *obligación* moral de que esa recreación contemple la tremenda influencia que ejerce su arte.

(1) **Cinéma d'aujourd'hui** (Ginebra; 1945)

Librería y Editorial "LA FACULTAD", S. A.

Novedades de "RAIGAL" para el mes de Abril

El Estado y el desenvolvimiento económico, por **Aldo Ferrer**

¿Tuvimos maestros en nuestra América? por **Luis A. Sánchez**

Escuchemos ahora a los poetas por **Ernesto Sanmartino**

★

SARMIENTO 726
BUENOS AIRES

JOSE INGENIEROS 42
Villa María (CORDOBA)

Una adecuada distribución de planos coloreados oscuros y claros que, al rechazarse mutuamente restablecerán sobre el plano la sensación de una tercera dimensión. Toro y caballo (Picasso, 1934).

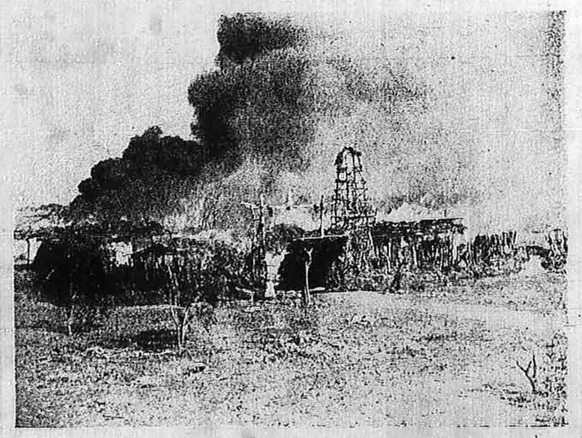
En Torno de "El Ultimo Perro"

A casi medio siglo de nuestro comienzo cinematográfico se adapta una obra literaria: "El último perro" de Guillermo House. Es decir: seguimos encontrando en nuestra literatura elementos válidos para el cine. Esto no es nuevo. Desde los comienzos del cine argentino, los temas literarios e históricos dieron renovado vigor a la expresión cinematográfica. El cine encontraba, encuentra y encontrará en ellos un camino para manifestar la auténtica personalidad de un pueblo. Fué en 1907 cuando se filmó el "Fusilamiento de Dorrego" y en 1915 cuando se llevó a la pantalla la célebre novela de José Mármol: "Amalia", y estábamos aún en los comienzos cuando se filmó el "Fausto", de Estanislao del Campo. En cierto modo, era así como un arte nuevo en un joven país buscaba y encontraba su herencia.

No había aquí una tradición indígena semejante a la que posibilitó, en parte, el nacimiento de un arte profundamente americano como el de México, cuyo cine continúa la tradición plástica de los muralistas de ese país. No, nuestra búsqueda debía hacerse necesariamente por otros caminos. La épica era uno de ellos. En la época inicial del cine argentino se filmaron episodios como "La batalla de Maipú" o "Güemes y sus gauchos", intentos que hoy sirven como antecedentes de esa búsqueda épica de nuestro cine. Pero en verdad sólo puede hablarse de ella frente a obras de una mayor jerarquía y elaboración. Sería el caso de "La guerra gaucha" sobre el tema de Leopoldo Lugones.

El cine buscaba, busca su propia personalidad. Desde "Prisioneros de la tierra", sobre temas de Horacio Quiroga, hasta "Las aguas bajan turbias", adaptación de "El Río Oscuro" de Alfredo Varela, pasando por "Los Afincados" o "Tres hombres del río". Busca en la novela o en la historia su *tema nacional*, su proyección social y humana, los elementos universales, las ideas, los hechos y sentimientos comunes a todos los hombres e individualizados en un país. Es esa su necesidad y su ambición.

"El último perro" no ayuda al camino de superación que se plantea nuestro cine. Y es una lástima, porque defrauda la esperanza de quienes creen probable esa superación. La soledad de nuestro campo, la orfandad de sus criaturas, los problemas de esos seres, quedan relegados. "Lo trágico proviene de la espera de la lucha" —ha dicho Lucas de Mare refiriéndose al nudo central de su relato cinematográfico. ¿Pero es verdaderamente así? ¿No está el elemento trágico dado en la inmensa soledad de esa posta y en los seres de la novela de House? ¿No es el campo —el de ayer y el de hoy— el verdadero personaje del drama? El combate con los indios, el arreo del ganado, el incendio, todo ese "efecto" y ese despliegue "a lo Far West" no justifican ni la ambición del tema, ni el trabajo de un equipo a lo largo de tanto tiempo, ni los $ 6.700.000 que costó la producción.



Es sumamente interesante el adaptar obras literarias a nuestro cine, que puedan redundar en beneficio de esa expresión y acercarnos a nuestra realidad. Pero hay que hacerlo.

Es atendiendo a nuestra realidad, a nuestro pasado y presente, a los problemas sociales y humanos —y por trascendencia, universales— que hoy nos preocupan, como alcanzaremos el verdadero sentido de nuestro cine. Existe una gran literatura que plantea esos problemas, que da los argumentos a un cine nacional todavía en gestación. Es a ella a la que se deberá servir con respeto, con amor, porque ella es parte de nuestro pueblo, de su gran aventura.

CARLOS DEL SIGNO

Si en "El Oro de Nápoles" no hubieran intervenido Cesare Zavattini como adaptador y coautor del encuadre, si no hubiera sido dirigida por Vittorio de Sica, la habríamos aceptado como una película amable y risueña, destacado sus valores de realización e interpretación y la habríamos ubicado como una obra más de un cine italiano que ha perdido su nexo vital con la escuela neorrealista y trata de buscarlo por otros caminos menos afortunados. Pero en "El Oro de Nápoles" intervinieron esos dos hombres que representaron los valores más altos de esa escuela del cine italiano, ellos fueron quienes realizaron "Lustrabotas", "Milagro en Milán", y sobretodo los que dieron al cine la representación del hombre y la sociedad de nuestra época con "Ladrones de bicicletas" y "Humberto D". Planteándonos estas comparaciones se hace evidente la distancia que separa esta obra con las anteriores y la declinación de Zavattini-de Sica, que ha corrido pareja con la crisis del neorrealismo italiano.

Con "El Oro de Nápoles" de Sica utiliza, por primera vez, una narración en episodios y en este caso se reproducen los resultados negativos que acompañan a casi todas las películas fraccionadas en varias partes: algunas sobresalen y el logro total baja de acuerdo a la menor calidad de los otros episodios. El hecho de que todos transcurran en Nápoles y los títulos aclaratorios, al principio de cada uno, es el único lazo que los une.

Al igual que en "Estación Terminal", la inclusión de figuras de gran popularidad: Totó, Sophia Loren, Silvana Mangano, demuestran en de Sica una tendencia hacia el éxito comercial; ("El Oro de Nápoles" ocupó el cuarto lugar en las entradas de boleterías de 1955 en Italia) una preocupación por utilizar al actor y su personaje en forma exhaustiva logrando finalmente un acertado estudio psicológico, pero dejándolo desvinculado del ambiente en que se mueve. Como por otra parte también el ambiente fué estudiado con profundidad, el resultado es que la película queda fraccionada: por un lado el conflicto de los personajes puesto al servicio de los actores y por el otro un ambiente que sirve de fondo para que aquéllos desarrollen todas sus facetas.

El primer episodio, el del bufón interpretado por Totó, inicia el film brillantemente, es el que más directamente se sitúa en Nápoles por las características de ese personaje que pertenece al folklore de la ciudad. Es divertido, tiene toques humanos y pintorescos y un personaje que se presta a las posibilidades interpretativas de Totó.

El segundo sirve de amable intermedio y narra la conocida historia de un marido engañado; la esposa, Sophia Loren, interpreta su papel ramente, quedando entonces como un intento fallido. En este episodio el realismo negro sobrepasa sus límites para llegar a transformarse en sórdido; su único valor es la descripción de la fiesta de un casamiento al estilo napolitano por donde pasan, sin intervenir, los personajes del drama.

Es justo reconocer que de Sica mantiene su calidad en lo referente a la dirección de actores, salvo el caso de Erno Crisa (conocido nuestro por su actuación en "La Tierra del Fuego se apaga") cuyo rostro impasible supera la mano del director y en gran medida es causa del fracaso del episodio en que interviene. También conserva de Sica, un estilo brillante y fluído en lo que se refiere a técnica narrativa.

"El Oro de Nápoles" es un entretenimiento que se han permitido Zavattini y de Sica, pero por su responsabilidad y capacidad, que nos han dado las obras más importantes de los últimos diez años de la historia del cine, no se les puede permitir estas digresiones. Por eso es necesario atacarlos y discutirlos, para que no vuelvan a equivocarse y no olviden que ellos fueron los que utilizaron un lenguaje de poesía para mostrar al hombre y lo social en toda su plenitud.

NOTA.— En la versión exhibida en Buenos Aires, al igual que en Italia, falta un episodio, que según los críticos italianos, que tuvieron oportunidad de verla completa antes de la censura, dicen es el mejor. También falta en esta versión el episodio en que intervenía el actor Eduardo de Fillipo y el orden de presentación ha sido alterado.

HECTOR R. FRANZI

"UN SOLO VERANO DE FELICIDAD"

El estreno de "Un solo verano de felicidad" (1951) hace forzosa la referencia a "Juventud divino tesoro" (Ingmar Bergman), que realizada un año antes supera en muchos sentidos al film de Arne Mattson.

El cine sueco ha conquistado a nuestro público, especialmente los jóvenes, pues nos ha puesto en contacto con una moral realmente civilizada, tan lejana a la mojigatería colonial ambiente. Es alentador el "cariño" hacia las películas suecas, cuya calidad no ha escapado a la perspicacia de la respetable burguesía, pero, donde había una cultura para admirar, los "mayores" sólo han elogiado la calidad de las tomas y buenas interpretaciones, lamentando exteriormente la crudeza de algunas situaciones.

"Un solo verano de felicidad" narra la historia de un amor juvenil, desarrollando paralelamente una pintura de incomprensión de la gente de la aldea en que viven, pero la defectuosa construcción del relato hace que ambas acciones no se fundan y relacionen entre sí. La descripción del ambiente aparece en cada uno de los paréntesis que sufre el romance y generalmente por enlaces del diálogo. O bien el director ha querido mostrar ambas cosas y ha fallado en la dosificación de ambos elementos o el romance resultó insuficiente para el metraje de una

(Continúa en la página 23)

Libros y Comentarios

DOS MUERTOS EN AUTOMOVIL

Por ATTILIO DABINI

Esta serie de relatos —digo relatos y no cuentos, aunque las narraciones de Dabini tengan la maestría del cuento— son algo desusado entre nosotros. Aunque Attilio Dabini sea un escritor italiano, el hecho de vivir en la Argentina desde hace años, de conocernos y de interesarse en nuestra vida, la inclusión de algunas historias que ocurren en este país, nos permite (aunque sea momentáneamente) reconocerlo como uno de los "nuestros". Digo esto porque "el mensaje" de estos cuentos (todo lo que sugiere y abre nuevas perspectivas puede considerarse mensaje), se percibe mejor si incluímos a Dabini, por una vez, entre los escritores argentinos.

Lo primero que salta a la vista en *Dos muertos en el automóvil*, es una extraña sencillez y fluidez. Una fluidez que sólo encontramos en los grandes cuentistas rusos y en algún inglés. Quisiera recordar aquí que los mejores escritores nuestros no se caracterizan precisamente por esta cualidad. El escritor argentino tiende a perderse en la forma, tiende a "hacer frases", a crear una atmósfera, o a buscar una sorpresa sensacional. Por eso la mejor literatura nuestra resulta a veces árida. Se sabe que una cosa está "bien escrita", se sabe que tiene un fondo o un contenido, pero su lectura aburre. Sólo después que conocemos a un autor bien, cuando presentimos su juego, podemos participar en él.

Los relatos de Dabini tienen un misterio y una suave ironía, continuamente presente. Es el misterio de las cosas simples, de lo que hemos visto y vivido, o de lo que podríamos haber vivido. Hay en Dabini una imaginación hacia lo cotidiano, una búsqueda en apariencia sencilla. En todo aparece una suave ternura, una burla leve, una casi imperceptible nostalgia.

Personalmente prefiero los relatos italianos a los argentinos, tal vez porque la gracia sutil que hay en esas historias está más de acuerdo con la percepción del autor.

Veamos, por ejemplo, el cuento *En tren con una estrella*, uno de los de la que podríamos llamar la primera serie del libro, cuando todavía no ha surgido la guerra. En apariencia, no ocurre nada importante, casi nada importante: un hombre viaja desde Roma hacia Milán, en un tren, y se sienta junto a una mujer a quien dirige la palabra. Nada más. Pero unas pocas frases nos revelan la actitud del hombre, su carácter, y también el carácter y la vida de la mujer, una artista de variedades. En aquellos momentos, durante el viaje, ella ha sido, para él, "una estrella". Todo esto mientras creemos volver a ver los precipicios de la Umbría, que apenas se mencionan, o la maravilla de la catedral de Orvieto o la calle principal de Arezzo. La campiña italiana, nombrada rápidamente, mencionada nada más, está siempre presente en los relatos, con su belleza, que no necesita imaginar cosas, porque las cosas imaginadas están allí, presentes en la realidad.

La vieja cama de caoba es la conmovedora historia de un desencuentro, el regreso del chico emigrante, que no puede ya ser más que un turista, contra el llanto de la vieja idiota, que entiende confusamente algo y que por eso llora.

Tenemos luego *La nevada* con una extraña idea de la miseria: "comer frío con azúcar".

Después, en la parte de la guerra, que se inicia con *Un viaje en sidecar*, impreso en letra bastardilla, porque aquí el autor no ha querido ocultarnos, sino hacernos saber que se trata de un relato y no de un cuento, entramos en el otro mundo, el de la resistencia en la Lombardía y en el Veneto.

Los protagonistas de Dabini tienen un extraño poder. Nos piden que les prestemos cara. Así, he procurado imaginar al perrito de *Aufruf*, y también he buscado el rostro de Bernardino y de Mina, cuya madre, al insultarla soez —y también dramática y graciosamente, como suele presentarse la vida— sitúa admirablemente con su drama, esbozado en unas líneas. Trozos vivos que asoman con ironía, con esperanza, con amor. El autor se coloca más allá de sus personajes, se mete en ellos por la observación, los recrea, los muestra rápidamente como paisajes entrevistos y nunca olvidados al paso de un tren.

Y, con todo esto, los cuentos de Dabini tienen un tono personal inconfundible, agudo, sutil. Un tono personal que se hace presente, precisamente, porque el autor se anula —o quiere desaparecer— ante el personaje.

Esta es la condición de este autor momentáneamente nuestro y lo que puede darnos a los escritores argentinos: la renuncia continua y deliberada ante las cosas, ante las vanidades, ante los efectos, para darnos sencilla y verdaderamente lo único que cuenta: una obra de arte personal, pese y quizás, a causa de su sencillez la observación del mundo; el amor a los seres y la ironía ante sí mismo. En una palabra, la participación del hombre en el gran juego a través de sus semejantes. La literatura que es profunda y misteriosa justamente porque no pretende serlo. La humanidad de la que los argentinos parecemos desposeídos.

ESTELA CANTO

(Continuación de la página 21)

película obligando a estirar y rellenar esa anécdota.

La historia de los jóvenes permite a Arne Mattson un gran juego cinematográfico y la acción fluye en imágenes, lo que no ocurre con la pintora de la aldea, que se desarrolla en largos diálogos que explican hechos, cuentan otros o bien exponen tesis, muy respetables, pero dignas de un ensayo, pero no de un film.

La sencillez del relato hace más notables sus fallas, errores gruesos de tiempo y continuidad, faltas de información, etc., que dan la sensación de una realización apresurada.

Entre los personajes de la aldea aparece uno realmente notable: el pastor. Este señor pretende que la gente pase el día domingo encerrada en la iglesia y condena a los jóvenes que se entregan a prácticas diabólicas jugando al fútbol y ensayando comedias. No satisfecho con tales aberraciones y sus consecuencias en el entierro de la protagonista muestra el resentimiento congénito a su profesión y culpa a las relaciones extramatrimoniales de ella, de la muerte. Las cosas no quedan así y otro personaje le responde, pulverizándolo, acontecimiento que fué muy celebrado por el público que concurría a la exhibición del film.

El excelente tratamiento del romance es pues lo destacable de esta película que alcanza su mejor momento en el baile de ambos en la noche de San Juan, cuyo gran lenguaje nos hace desear otras realizaciones de Mattson, donde es de esperar que a sus condiciones de hombre de cine pueda unir las de buen narrador, algo muy importante a esta altura del séptimo arte.

Un párrafo final para Géran Strindberg, el maestro de "Señorita Julia" y "Barrabás" que cumple un trabajo extraordinario de gran fotógrafo, con excelente sentido de la acción, a la que sirve y se subordina en todo momento.

JULIO CARDOSO.

PIDALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS!

UNA CALLE

DE VASCO PRATOLINI

LA EDAD DEL TRAPO

DE LEONIDAS BARLETTA

novedades de abril

UNA CARTA PERDIDA de Ion Luca Caragiale

EL CENTROFORWARD MURIÓ AL AMANECER de Agustín Cuzzani (2ª Edición)

EDITORIAL ARIADNA

AZCUENAGA 666 / 1º 10
T. E. 48 - 1262

EL ESPIRITU DE MAYO Y EL REVISIONISMO HISTORICO

Por JOSE P. BARREIRO

Obra que por sus jugosas implicaciones super ael límite de una reseña bibliográfica, *El espíritu de Mayo y el revisionismo histórico*, de José P. Barreiro, se ha abierto paso a través de dos rápidas ediciones, entre la maraña de aquellos otros trabajos de tendencia "revisionista" que quieren cegar los fundamentos y la trayectoria de la argentinidad. Con un tono polémico, nutrido por la sagacidad y la valentía de un discurso hondamente reflexivo, este volumen recoge desde sus orígenes hasta nuestros días, las motivaciones, vertinetes, desarrollo y posibilidades de los dos aspectos que han potenciado, de algún modo, el curso de nuestra historia: por un lado, la filiación ideológica de la generación de 1810, la de Mayo, proseguida entre los avatares de la denostación, del ocultamiento y de la desvirtuación, por Echeverría, por Ingenieros y por aquellos que, no hace mucho, al cumplirse el primer centenario de la desaparición del primero, proclamaron, en medio de la mudez burocrática de un régimen nefando, que la libertad existía, que la cultura no había sido abolida, que había unos pocos hombres que luchaban en la oscuridad para que las fuerzas negativas de la antihistoria fuesen derrotadas por las luminosas de la construcción y de la verdad; y, por el otro, la *vocación* mendaz e irrenunciable de quienes ven en Rosas y en el oscuro período que le tocó representar, el índice *positivo* de una suerte de democracia sui géneris, a la que se suma la tiniebla de un colonialismo retrógrado, hispanizante, y un dogmatismo férreo y sin esperanzas.

José P. Barreiro describe, siguiendo una senda en la que no se extravía, el paisaje de nuestra historia. Al conjuro de los arquetipos, nos muestra la constancia de una búsqueda incansable de la libertad en los prohombres de Mayo; nos señala la grandeza de pensamiento del prócer del *Dogma socialista*, deteniéndose, con complacida morosidad, en el análisis de su ideario, viendo en el *Código* una de las más clarividentes exégesis de nuestra nacionalidad, y del que surgen o con cuyo concurso se subliman los anhelos de Alberdi, Sarmiento, Mitre, Avellaneda. Cateo ejemplar, extendido a todo el pensamiento echeverriano, es el que lleva a cabo José P. Barreiro en los minuciosos capítulos consagrados al poeta de *La cautiva*. Asimismo, en "La interpretación histórica de Ingenieros" nos dice de la preocupación de éste para establecer de manera incontrovertible y neta nuestro diagrama espiritual, y en cuya suma ideológica —*La evolución de las ideas argentinas*—, por desgracia inconclusa, Barreiro vislumbra el acierto indagador de sus mejores inquietudes intelectuales, singularmente estructuradas tanto en diafanidad expositiva como en exactitud expresiva.

En verdad, este ensayo de Barreiro es antológico, y está diseñado con nobleza, altura y dignidad.

Pero en donde su pluma se hunde con la fuerza de un escalpelo, para apartar la intrincada red de inútiles adherencias que impiden el ascenso de la certeza, es en los parágrafos que bajo la denominación genérica de "La aparición de la antihistoria", dedica al estudio de las obras revisionistas de Saldías, Quesada, Ibarguren y Saúl Taborda. Hay en todos ellos, además del conocimiento del estudioso, la mesura del hombre que no se permite oscurecer por el ritmo del corazón, pues tiene por único objetivo la pasión de la idea. Así, en el examen que brinda de las preocupaciones históricas de Ibarguren, sin dejar de admitir los antecedentes democráticos que sustentara éste en sus primeros tiempos, ahonda y persigue hasta su postrer reducto las veleidades fascistas, reaccionarias y chauvinistas que el mismo alimentara a partir de *Rosas. Su vida. Su tiempo. Su drama* (1930), afirmadas más tarde sin embozo alguno en *La inquietud de esta hora* (1934). Una radiografía semejante efectúa respecto de Saúl Taborda, "alma generosa y limpia", según palabras de Francisco Romero, y de quien nunca se admirará bastante sus *Investigaciones pedagógicas*, radiografía ceñida al desmenuzamiento de la conferencia "La crisis espiritual y el ideario argentino", que aquél pronunciara en 1933 en la Universidad del Litoral.

En estos y en otros enfoques no menos valiosos podría seguirse la espléndida labor que realiza José P. Barreiro en su deseo de ubicar de una vez por todas el síndrome, las características sustanciales de nuestra historia. Y por si sus ejemplificaciones fueran escasas, es preciso indicar el acento con que está compuesto este volumen: respeto por los adversarios y severa rebeldia ante la falsedad esgrimida por algunos. Por ello, debemos subrayar que Barreiro no es el observador que se acerca al pensamiento ajeno y lo califica con un apriori, basado en el resentimiento o en la malevolencia, sino que se sumerge en sus propias aguas con hidalguía, con esa integridad crítica que tanta falta hace en nuestro país, y que, por desdicha, no poseemos desde la época de Paul Grousac.

Libro trascendental en su concepción y de seguro afianzamiento en el porvenir, *El espíritu de Mayo y el revisionismo histórico* quedará incorporado a nuestra cultura como un ejemplo de aquello que Alejandro Korn, uno de los espíritus predilectos de Barreiro, aspirara para nosotros como fuente de aliento común: captación y asedio infatigable de nuestro ser cultural en el esfuerzo que se torna belleza y certidumbre gracias al impulso poderoso de la *Libertad creadora*.

F. J. SOLERO

Gaceta Literaria

DONATO ALVAREZ 1572
Capital Federal
T. E. 59 - 9671

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Deseo suscribirme por un año, a partir del número ..... para lo cual remito el importe correspondiente en giro - cheque.

NOMBRE .....

DIRECCION .....

FECHA .....

Tachar lo que no corresponda.

Firma:

TARIFA DE SUSCRIPCION:

Argentina y América Latina: Anual: $ 40

Otros países: Anual: 3 dólares

EL HUMANISMO Y EL PROGRESO DEL HOMBRE

Por BALDOMERO SANIN CANO

Baldomero Sanin Cano

Si buscásemos hoy en día impresiones de autores iberoamericanos acerca de la obra de Hipólito Taine —que tanto influyó, por ejemplo, en nuestro Sarmiento— nos costaría trabajo encontrarlas en publicaciones recientes. Pero si tomamos el presente libro, daremos con la reimpresión de un notable comentario sobre el pensador galo: un artículo necrológico publicado en 1896. Y lo más extraordinario es que en el mismo volumen podemos leer materiales tan recientes como la crónica de *Cristo se detuvo en Eboli*, la reseña de *Los Idus de Marzo*, el elogio de Cunninghame Graham, y la fina mención de Martínez Estrada. Una misma mente, lúcida, ágil y alerta, ha venido produciendo estos ensayos críticos durante los últimos cincuenta años, y sigue haciéndolo para mayor lustre de la cultura continental desde su atalaya colombiana.

¡Con cuánta penetración, con qué libertad de espíritu examina Sanín Cano el vasto y poligloto material literario que llega a su mesa de tareas! Castizo, no se recluye en un cercado folklórico; ciudadano del mundo, no se pierde en el vaivén cosmopolita. Navegante de altura en los mares de la literatura mundial, tiene una maciza ancla castellana que vuelve a arraigarlo, después de cada viaje, en la sazonada costa del Caribe.

No está de más insistir en la libertad intelectual de Sanín Cano. Gracias a la recopilación que ha editado Losada, tenemos en nuestras manos un bello ejemplo de la crítica literaria en nuestro idioma. De la pluma del ensayista colombiano, el gran Goethe surge como un coloso universal y como un hombre europeo. Bernard Shaw aparece justamente criticado, aunque algo injustamente disminuído. Chesterton no puede esconderle sus limitaciones, ni menos Papini, ni menos aún Maetzu. Pero anotemos, para nuestro desencanto, que lo sedujo *La Hora Veinticinco*, como a tantos tirios y troyanos de la Argentina.

Estos son los escritos de un ilustre americano, erigido por derecho propio y por aclamación colectiva en lo que debe ser un crítico de ley: en centinela y en conciencia activa de un mundo cultural. Escritos de un autor que se distingue en nuestras letras por su impermeabilidad al esnobismo, espíritu avanzado, perenne juventud psíquica, humanismo cotidiano y profundo, amor al idioma, claridad expositiva, y cuerda combatividad.

HERNAN RODRIGUEZ.

LOS BUENOS LIBROS

Una gran novela campera
FRONTERAS AL VIENTO
por Alfredo Dante Gravina

Esta es la novela del gaucho de nuestros días, centauro encerrado entre alambrados ajenos. Magnífica expresión literaria y certera descripción crítica del campo rioplatense.

317 páginas ..... $ 36.-

Fraternidad contra racismo
HA-TIKWA (El canto de la esperanza)
por Gina Formiggini

La dramática vida de una familia judeo italiana en la primera mitad de nuestro atormentado siglo. Una historia conmovedora y una exaltación de la solidaridad en el ambiente de las tremendas persecuciones raciales desatadas por el fascismo. Libro de extraordinario éxito en Europa.

280 páginas ..... $ 38.-

Próximamente "ESTACION ATOMICA" por Halldor Laxness - Premio Nobel 1955

EDITORIAL PLATINA
Lavalle 2656 - Bs. As. - T. E. 88-1483