

Gaceta Literaria

• actualidad

• arte

4

Precio del ejemplar: \$ 4.-

BUENOS AIRES

M A Y O, 1956

NIDOS

POR LEONIDAS BARLETA

C U E N T O

La mañana era fresca y alegre. Don Miguel subió al árbol y cabalgando sobre una rama empezó a serruchar. Un olor a madera verde le corría húmedo por la mano huesuda. Los gajos más finos cayeron. Algunas varas daba pena cortarlas, tan cubiertas de duros brotes estaban.

—¿Cuesta cortarlas, ¿eh? —dijo el dueño del jardín, echando afuera el abdomen para mirar hacia arriba con un guiño que atenuaba la refulegancia del cielo.

—Sí, cuesta —respondió don Miguel jadeando—, pero apoyando el cuerpo... ¿Ve?... Este es el secreto...

—¿Conoce el caso del que se sentó en la rama que cortaba? —dijo el patrón balanceándose y apretando la boca para simular que el caso lo forzaba o reírse. Don Miguel aprovechó para enjugarse la frente.

—He podado más árboles ya que cabellos he tenido.

—¿Frutales?

—Frutales. Pues yo soy de Abenda y tuve, que venir aquí con mi hijo porque nos echaron la casa abajo para abrir una carretera...

—Pero dejar la tierra que a uno la vio nacer y donde ha enterrado a los suyos. Pero toda la que se haga por los hijos es poca.

—¿Son muchos de familia? —preguntó el de abajo, fingiendo más interés que el ordinario y pensando: *Hay que tratar de igual a la gente que uno hace trabajar, así rindan y piden poco.*

—Estamos aquí poca familia —respondió don Miguel, parando el serrucho y sacando de los dientes, con los dedos, aquel aserrín mojado—; pero la poca que quedamos nos debemos de ayudar porque aquí, como por todas partes del mundo, el que tiene padrino se bautiza, y el que no se está moro.

El dueño se rascaba el cuello y empezaba a aburrirse. Murmuró:

—No hay mejor bien que el que se hace por los hijos.

—Amén —farfulló el viejo, poniendo la pierna sobre otro palo.

—Déjmelos bien pelados, así se van los gorriones, que, a la mañana no me dejan dormir con sus chillidos.

Y el patrón se fué empuñando sobre los puntos de los pies, con las manos metidas en la pretina del pantalón.

En ese momento don Miguel volvió la cabeza porque alcanzó a oír un piulido entre la ramazón. Apartó un ramo de tallos sacos y descubrió un nido tan adosado al tronco y tan igual de color que era difícil distinguirlo. Tres pichones descoloridos y desmordidos, boquiblandos, lo miraban con unos ojitos redondos, alborotados. Con la punta del serrucho trató de desprender el pequeño cuévano de paja de la horqueta donde estaba asentado. Los pajaritos pusieron el grito en el cielo. Don Miguel se detuvo intimidado por aquella pueril algarabía. Pero antes de que pudiera reponerse se presentó la gorriona toda inflada de plúmbos y acometió al viejo chillando, presa a la vez de pánico y coraje.

El nido cayó sin ruido casi y la pobre madre enloquecida comenzó a revolotear yendo y viniendo sobre aquellos desvalidos. El viejo descendió por la escalera, tomó los pichones y los puso entre unas matas ramosas, sintiendo que la gorriona iba y venía sobre su cabeza.

—Ande que ya encontraréis albergue. Y siguió amputando el ramaje.

Al atardecer, don Miguel recogió la leña, envolvió su serrucho y emprendió el regreso de su casa. Su paso no era distinto al de otras tardes.

Los árboles podados habían perdido toda su ternura y elevaban sus muñones al cielo con iracundia. Los pájaros sin sus casitas revoloteaban como ciegos por los alrededores.

Estaba cansado y feliz de haber ganado su jornal y deseaba llegar a su casita para recogerse y apoyar la espalda dolorida. Un olor a tizón, a hierba chamuscada, llegó al encuentro del viejo más rápido que las piernas vacilantes de su nieto. El niño rehuyó las manos que don Miguel acostumbraba a tenderle. Y puso unos ojos lastimosos como si hubiese pasado las piernas desnudas por una mata de ortiga.

Tomando distancia, el pequeño pudo balbucir:

—Se quemó.

Salvó el viejo el último obstáculo que se interponía para que pudiese ver la casilla de madera que habitaba con su hijo y el perrullo. Y no vio más que unas tablas carbonizadas. Luisa se acercó con ojos atemorizados.

—Dicen que ha sido de intento para hacernos dejar el lugar.

Y se echó a llorar como una desconsolada y con ella el niño, mientras le habían corido los vecinos tan bullicios de lágrimas verdaderas.

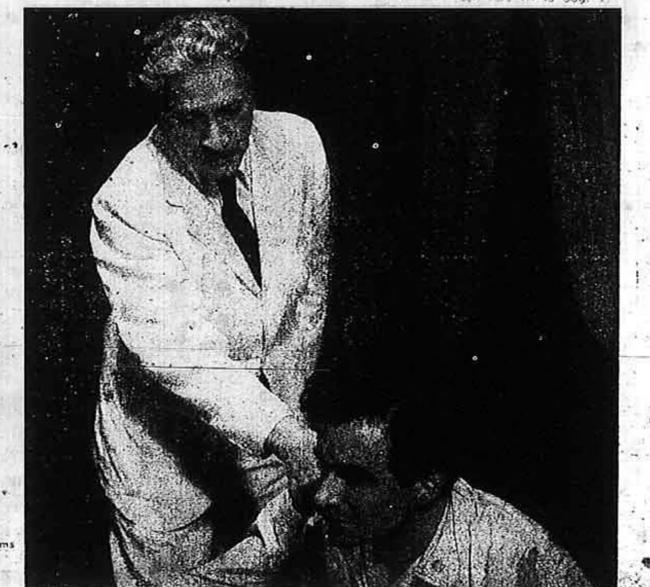
—Ande —farfulló el viejo, empujándolos con las manos como si fueran pichones—: ya encontraréis albergue.

EL ESCRITOR, EL PUBLICO Y EL PUEBLO

POR LUIS EMILIO SOTO

Se ha dicho que existen dos clases de escritores: los que formulan preguntas, adelantándose alguna vez a su tiempo, y los que oportuna o tardamente proporcionan respuestas. Ahora en nuestra confusa época de postguerra mundial y de postdictadura, ese cuestionario tiene un alcance más lejano por lo mismo que es más próximo. Es más subjetivo, claro está, no individual, sino colectivamente. El creador literario ha descubierto que se realiza en su plenitud superando el ensimismamiento individualista: tanto más ensancha su personalidad cuanto más hace de ella una caja de resonancia del espíritu de su época y de su pueblo. El intelectual argentino se reprocha hoy sus prejuicios de *élite*, reconociendo hasta el descrédito de ese apelativo — intelectual — frente al irracionalismo de las masas que el subestimó injustamente. Noble reproche puesto que el intelectual actuó como involuntario cómplice de las clases que, según el testimonio de Maritain, son pasibles del "pecado de explotación del hombre". Así, poetas, novelistas y ensayistas se descerrajan la pregunta que rueda desde Gorki hasta Sartre, como quien se aboca un arma: "¿Qué es escribir?" "¿Por qué y para qué escribir?" "¿Para quién se escribe?" El literato pasteurizado destila quintasencias bizantinas para su propio goce narcisista o a lo sumo para un público minoritario; el genuino escritor — libre y responsable — siempre insatisfecho de sí mismo, apela a hondas estructuras de la experiencia humana y social. Elude, pues, los halagos del público lector, ávido de conquistas menos frívolas. Desdena al *público* cuyo sensualismo exige que el literato le haga concesiones y prefiere al *pueblo* que se conforma con el amor sin recompensas previstas. En suma, el artista de vocación ambiciona la íntima audiencia que el pueblo reserva a los que escrutan su pasado y su presente en cuyas entrañas descifran además la clave de su futuro.

Hoy como nunca es imprescindible insistir sobre la conveniencia de detenerse en algunas precisiones alrededor del tan traído y llevado concepto de pueblo. Su idealización romántica pertenece ya irremisiblemente al repertorio de tópicos del siglo XIX. La sociología de la cultura señala en cambio multitud de distinciones cuyos análisis escapan a los fines de estos sumarios apuntes sobre la transición de masas al nivel de grupos. Descubre además



Una escena de la obra de T. Williams

POR LUIS EMILIO SOTO

la interacción de los factores económicos, sociales y culturales que plantea el desarrollo técnico en estos países de América así como el antagonismo con una élite intelectual que carece de influencia sobre el pueblo, salvo reducidos sectores estacionarios, desprovistos de irradiación. Tampoco puede desentenderse el escritor del desarraigo de grandes contingentes de hombres y mujeres de tierra adentro que fueron atraídos no hace mucho hacia Buenos Aires y otras ciudades por el espejismo del incremento industrial. Otro tanto ocurre con la avalancha inmigratoria de nuevo tipo, originaria de Europa, que vino a la Argentina a partir de 1945. De ahí el constante reacomodo de los cuadros y estratos que integran el pueblo y modifican su fisonomía con imprevistos elementos racionales y emocionales. El pueblo para el escritor que busca expresar hondas vivencias nunca es un bloque uniforme que puede ser fotografiado ni concebido estáticamente. Es una realidad móvil de intereses y pasiones que debe ser descubierta en sus raíces profundas, en sus conflictos entre el instinto de conservación y la voluntad de cambio. El pueblo resalta así un corte transversal visto — sentido — como depositario de fuerzas históricamente creadoras de nuevos valores del espíritu. Entonces el artista se identifica con la dialéctica del espíritu que conserva el dinamismo de la verdadera tradición popular al propio tiempo que la transforma.

De tal modo el artista y el pensador, cualquiera sea el calibre, participan en el examen de conciencia colectivo al que nadie puede ni debe sustraerse hoy después del tremendo sacudimiento nacional. No hay recuperación efectiva de la democracia si quienes pretenden dirigir la opinión pública o influir en ella no se adelantan espontáneamente al pueblo con heroica y purificadora humildad, confesando sus propios errores, sea por acción u omisión. Lo contrario equivale a la más jactanciosa forma de bastarse a sí mismo, llamarse aislamiento egoísta o suficiencia. Los ambiciosos de mando podrán retacear o diluir su responsabilidad con sibilina casuística, calco por lo demás de los "adocinamientos" del Viejo Vizcachá contra los cuales Roberto J. Payró afiló las puntas de su sátira política en el libro *Divertidas aventuras de un nieto de Juan Moreira*. Ahora bien, distinta, por no decir opuesta, es la actitud del escritor que aspira precisamente a poner en guardia a la opinión pública contra tales acechanzas. Aspiración desinteresada de vigía porque encarna la clásica "finalidad sin fin" del arte que plasma la intuición de la verdad y la belleza en imágenes generosamente comunicativas. El manipulador de votos se vale de desplantes y efectismos de toda suerte mientras que esos recursos subalternos le producen alergia al escritor auténtico. Más aún, en tanto que aquél envuelve la idea de la verdad en una cortina de humo de tópicos y de espesa retórica, el escritor dueño de un registro dialéctico sutil y objetivo, no habla nunca de libertad en abstracto ni la pone en el limbo de las vaguedades para perderla de vista. Antes bien, la mente reflexiva aclara que libertad y responsabilidad son conceptos indivisibles así como puntualiza las circunstancias históricamente concretas que facilitan u obstacultan su realización.

Vivimos una encrucijada en que la crisis de Occidente arrastra las contradicciones tradicionales de nuestra comunidad social y política. No po-

día ser de otro modo desde que, como lo recordó Sarmiento, formamos parte del Imperio Romano, y por tanto, compartimos las vicisitudes de su herencia. Crisis de civilización y de cultura, revisión de ideas e ideales desde los postulados del viejo liberalismo, fundado en abstracciones racionalistas e individualistas hasta el neo-liberalismo crítico de Croce, Mannheim, Laski, de Ruggiero, etc. De ahí el planteo de cuantos trabajan hoy y aquí por una literatura que se inspira en un humanismo no conformista, sino revolucionario, o sea libertador, para emplear dos palabras que tienen ahora una esperanza acústica en el país. Cuando el escritor argentino se pregunta entonces "para quién se escribe" responde a una instancia de la crisis histórica y espiritual, pero sobre todo contribuye con sus distingos y alertas a salir de ella en el más breve plazo. Forma fila entre los posibles orientadores de la opinión pública justamente para prevenir a ésta contra los *rumbeadores* que asimilaron el curso básico de la reciente demagogia y ya se adjudican la herencia vacante.

Nos falta todavía el novelista que convierta ese proceso caótico en materia de una obra dotada de tanta dignidad artística como de interés humano y social para merecer una vasta difusión en la Argentina, y aún en América. Nos hacen falta hombres de letras que además sean hombres de imaginación creadora y de ideas claras, que propaguen la fe crítica en la democracia. Apuntan sin embargo autores jóvenes capaces de esa empresa, especialmente después de los fermentos que deará la fecunda polémica actual entre las generaciones literarias. Unos y otros coinciden en una exigencia que es el aporte constructivo a la recuperación de los ideales democráticos: el afán de revitalizar nuestra literatura mediante la bisoñada del *hombre total*. El creador literario debe dar forma sensible y plástica a la denuncia de una de las más graves mutilaciones que encubrió la frenética propaganda tota-

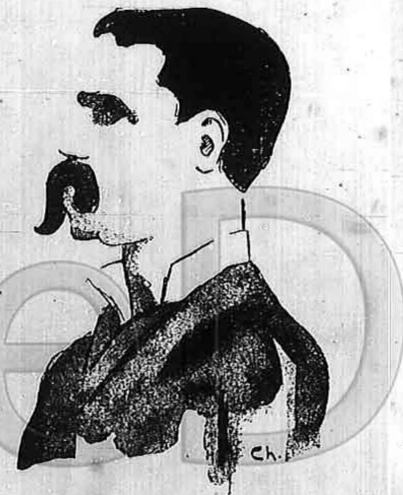
litaria: la negociación de una difusa "justicia social" a cambio del escamoteo de las libertades fundamentales. Dentro de esa corriente el escritor de Buenos Aires reacciona contra el nihilismo y esteticismo de ciertos círculos literarios porteños y procura comprender los conflictos del interior del país en torno a las inquietudes regionales y universales. Por su parte, los autores de tierra adentro de mayor prestigio, tratan de salvar las exclusiones estrechamente localistas, como lo hacen Juan Carlos Dávalos, Manuel J. Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui en el norte; Luis Franco, Carlos B. Quiroga y Angel M. Vargas en el noroeste; Alberto Córdoba y Raúl Galán en Tucumán; Antonio de la Torre, J. Draghi Lucero, Alberto Rodríguez y J. Ramponi en Cuyo; S. Montserrat y Adhelmo Montenegro en Córdoba; L. Guidino Kramer, José Pedroni, Gastón Gori, Juan L. Ortiz, Amaro Villanueva y V. Avala Gauna en el Litoral, para citar sólo algunos nombres. Desde la Patagonia hasta Jujuy pasando por centros tan activos como Bahía Blanca y Resistencia, hay grupos intelectuales que pese a discrepancias doctrinarias y estéticas, concuerdan en un compromiso previo: la prioridad del pueblo con respecto al proselitismo de campanario que se asocia a la idea de público.

El poeta, novelista y teórico que no permanece enclaustrado, egoísta y estérilmente en su virtuosismo profesional, debe saber convertir los postulados de la democracia en emoción y vivencia solidarias, susceptibles de llegar hasta las capas más profundas del pueblo. Les basta volver los ojos al fervor programático de Echeverría, a la objetividad analítica de Alberdi que Canal Feijóo acaba de estudiar sagazmente, a la lúcida pasión de Sarmiento: en fin, al genio popular de Hernández que talló las filigranas del poema en lengua rústica. Muchas de sus preguntas todavía están esperando respuesta donde el triple acento nacional, social y humano haga perdurables los valores universales de la obra literaria.

rá por ahí como referencia a lo apartado del lugar...).

"Música sentimental" es, también, novela sin discusión, pero no argentina, porque se desarrolla toda en Francia, bien que con dos protagonistas, los principales, de estirpe criolla, que aunque mantienen todos los rasgos de su peculiaridad, actúan en función de actores de un episodio típicamente parisiense. Y, finalmente, "En la sangre", que es de tesis, enderezada poco menos que a demostrar el peligro de los inertes extraños en el cuerpo social nativo, hasta el punto de que podría considerarse una manifestación incipiente de repulsa contra la inmigración, conflicto éste en la que sería luego tan pródiga nuestra literatura, como lo fué en la contrafigura, "La gringa" de Florencio Sánchez y "Marco Severi", de Payró, no surgieron por azar, sino como réplica.

Estimo que la ubicación más apropiada para Cambaceres no es la de primer novelista argentino. Debe ser más justa, más precisa, la de primer novelista porteño. En su obra están contenidos, unos en potencia, otros en plenitud, todos los elementos que conforman la posterior estructura social de la metrópoli, su heterogénea composición étnica, su lenguaje y las situaciones que pertenecen en propie-



dad a Buenos Aires. Cambaceres recoge, allí y allá, en forma incipiente, porque recién se insinuaban, o de manera concreta, porque eran — y siguen siendo — de nuestro patrimonio exclusivo, los fundamentos y principios que nos distinguen de los otros pueblos.

Cambaceres prefigura el conventillo, el sainete, la milonga, el arrabal, en el concepto (que damos a esta palabra, y todo cuanto hace a nuestro inconfundible perfil ciudadano). Es el germen que identificará más tarde a los escritores costumbristas o simples cronistas de un instante, merced a los cuales es posible reconstruir sin dificultad los últimos noventa años del vivir porteño, con la ayuda del tango, que, claro, Cambaceres no podía presentir... De la letrilla del tango, se sobrentiende.

Si propósitos de inventario, que, sin embargo, deberá realizarse algún día cuando se componga un diccionario argentino, ahí van palabras, expresiones y dichos que Cambaceres utiliza con naturalidad, prueba de que eran de uso corriente en la Gran Aldea:

"Lo de todos los autorés rechi-lados; ganas me dan de sacudir el instrumento contra el suelo"; "era peludo el asunto"; "un chuzazo; de revés"; "debo andar muy en la mala"; "resollaba por la herida"; "un barato previo"; "ése, dicen, es un mandria"; "no me vengas con pavadas"; "el derecho de pataleo"; "el pato le salió

(Continúa en la página 4)

"Lo sincero, lo espontáneo en el hombre es, sin disputa, el gorila."

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

POR PATRICIO CANTO

Uno de los telegramas fechados en Madrid dando cuenta de los funerales de José Ortega y Gasset, añadía que los estudiantes liberales habían aprovechado la ocasión para proclamar revoltosamente su repudio al régimen del general Franco. Que los estudiantes hayan elegido tal circunstancia, que los telegramas se ocuparan en forma benévola de sus protestas, son pruebas de que el gesto no era peligroso o de que la agencia noticiosa deseaba demostrar la relativa tolerancia del gobierno español. ¿Se solidarizaban esos jóvenes con el laicismo (él escribía "acatolicismo") de Ortega?

De todos modos, el gesto resulta asombrosamente anacrónico. Dos moribundos — el liberalismo laico y el catolicismo totalitario — se empeñan en oponerse y en tratarse en serio, como si la realidad quisiera complacer a la revista *Visión*, aplacar sus temores y mostrar *lo que debe ser* un antagonismo social en un país subdesarrollado. Esta manifestación pintoresca, fuera del tiempo, se produce durante las exequias de un hombre que tuvo como nadie el prurito de estar a la altura de los tiempos, de un hombre que recomendaba "una hiperstesia atenta a los más sutiles signos del cambio histórico". Ningún intelectual eminente llevó a los extremos de Ortega el deseo de estar a la *page*. Cruelmente, el destino se burla de él, poniendo junto a su féretro un episodio digno del "estúpido siglo XIX", una agitada estampeta que está solicitando la pluma de don Benito Pérez Galdós.

Más cruel aún es haber vivido chasqueado los últimos veinte años de la vida. En su época de esplendor intelectual — desde la primera posguerra hasta el triunfo del Frente Popular en 1936 — Ortega y Gasset formuló abundantes tesis y predicciones sobre el futuro inmediato del mundo, explicándonos que la política era "cáscara", "superficie", señalándonos "las corrientes más profundas" que circulaban bajo el suelo histórico de Europa, y que condicionaban las diversas formas del quehacer humano. Su exposición era clara, brillante, audaz, sabrosa: algunos lo hemos leído admirativamente en la adolescencia, muchos a todas las edades. Revelándolo hoy, salta a la vista la razón de ese mal humor que parece haberlo habitado en sus últimos años: Ortega se equivocó en todo, absolutamente en todo lo que escribió sobre arte, política, ciencia, modas, religión, tra-aio o amor. Si surgía un conflicto innegable entre la realidad y su pensamiento, Ortega no sólo elegía a este último sino que se enfurecía con la realidad, le daba la espalda con un gesto enfurecido y se ponía a mirar la pared. Es la actitud en que lo sorprende la muerte, con su amarrura de hombre frío entre apasionados, culto entre ignorantes, ateo entre creyentes, mezauino y lúcido entre ciegos magnánimos.

Para una mente joven o poco ejercitada, aun maravillada del simple proceso del pensamiento, Ortega es un autor fascinante. Leerlo equivale a leer "cosas inteligentes" todo el tiempo, sin desperdicio. Después de los años nos damos cuenta que sus objetos de investigación tienen aristas tan netas... porque no existen. Ortega desarticula la cosa real de la manera "que él ya se sabe", según su idea platónica de la anatomía, y como el bisturí es muy afilado y el cirujano un gran actor, no nos damos cuenta que no le interesan encontrar las articulaciones reales. Bau-

delaire decía que los desnudos femeninos de Ingres tienen poco que ver con un cuerpo real de mujer, con un cuerpo que se mueve y funciona: están hechos de la sustancia blanca, plena e inerte con que el pintor compone los sueños de su voluntad sensual. La anatomía de la mujer es violentada según los imperativos de una lascivia monótona e ideal: la de Ingres. Y el objeto, más que desarticulado es despedazado en las exposiciones de Ortega, es deformado según las exigencias de una voluntad teatral de lucimiento personal.

En 1939, desde la tribuna de Amigos del Arte, la mano en la cadera y un arrogante gesto de torero, Ortega intenta irritar al tardo novillo argentino. "Dicen que yo he venido a Buenos Aires a lucirme. No hay tal. Si yo quisiera lucirme, no habría venido aquí. Esto no me interesa. Porque estoy cansado, estoy harto de lucirme. En toda mi vida no he hecho más que lucirme, y si buscase ahora lucimiento, no habría venido a Buenos Aires". Un rumor afanoso, un cuchicheo que no se atreve a escandalizarse... ¿nos estará insultando? ¿Está un seguro de entender el ex abrupto de un hombre tan inteligente? Esperemos... Y llega el bálamo en seguida: los argentinos son tan refinados, tan cultos, tan cosmopolitas. Sus mueres... etc., etc.

Ese año, Ortega se repetía a sí mismo con exasperante lentitud. Su frase nítida, a veces obvia, se arrastraba machaconamente hasta la conclusión prevista. Lo cual no impedía echar de menos una "taquifonia", un sistema de signos orales que permitiera transmitir un máximo de pensamientos en un tiempo mínimo. (La elucidación de esta idea poco abstracta le llevaba diez minutos en vez de dos.) La exposición era interrumpida a veces, teatralmente, por la llegada del público retardatario. Ortega se paraba, sonreía y hacía un saludo cáluro y vivaz con el brazo. El público quedaba olvidado... aunque no, no: "Perdonad: acabo de ver a un amigo muy querido a quien hacía la mar de tiempo que no veía." En una ocasión las notas de la conferencia se traspapelan. Ortega busca y no encuentra. Pasa un minuto, minuto y medio. El público se inquieta, respira nerviosamente. Ortega, impertérrito, sonriente, levanta la mano: "¡No sufráis por mí!" Suspiros y risas de alivio en el público, mientras don José busca (o finge buscar), sin apuros, y encuentra a la vez inventado: es el torero que siente la obediencia del toro en la cornada que se cree ataque, es un domador, es el *metteur en scène* de su propio talento, el escenógrafo que conoce bien los gustos de un auditorio, y sobre todo sus debilidades. Como filósofo, Ortega tenía una actitud fría ante la realidad, pero en tanto que gozador, en tanto que hombre de poder y de apetitos mundanales, sus raíces se hundían profundamente en lo real.

El dependía, ante todo, de ese público de carne y hueso a quien hablaba, y hasta sus libros más meditados — como *La rebelión de las masas* — están mechados de súbitas y espectaculares referencias del autor a sus lectores. Necesitaba confrontar sus palabras con las caras de quienes lo escuchaban; ver los ojos que brillan de comprensión repentina, la atención fervorosa de minorías multitudinarias. Lo cierto es que no escribía para el estudioso serio y olvidado de

su propia persona. Escribía para esa encantadora juventud de las clases altas, que busca la cultura para embellecerse, que espera que el placer acompañe todas sus actividades, y que a un manual de filosofía prefiere la prosa tersa y narcisista de un autor que está en perpetua actitud teatral de inteligencia. Ortega tiene el arte insuperable de lograr que los secretos del mundo, revelados por él, sean sentidos por el lector como los secretos de su propia hondura intelectual. El nunca pudo escribir esa gran obra, la coronación de sus esfuerzos, que tantas veces prometió. Las mismas razones que lo convertían en un extraordinario didacta, le impedían realizar una obra de largo aliento. Intensamente consciente de la "cosa inteligente" que estaba por decir, el primero en admirarla, tenía que ponerla en una bandeja y prender la luz para que todos la vieran. De ahí esa fruición en el ejercicio del pensamiento, ese deleite que se contagia al lector y vuelve a sus libros tan apetecibles. De ahí también que fuera incapaz de entregarse a una disertación filosófica fluida y auténtica, a una progresión sostenida de pensamiento: ¿Cómo iba Ortega a amontonar riquezas y dárnoslas? ¿Cómo podía él dejar pasar esas dos o tres ideas de sus ensayos sin circundar a cada una de la apropiada iluminación de las candelillas? Que Bergson o Cheler tiren sus riquezas a manos llenas, poseídos por ese demonio del intelecto que engeñeque los ojos de la carne y no deja ver lo que está delante. El no es un profesor francés mal vestido ni un alemán de gestos zafios, que hace reír a las damas en los salones: es un hombre galante dotado de un gran cerebro filosófico. Es un hombre atento a la vida que sabe dosificar sus dones y medir sus maneras. Y sin duda le faltaba esa ingenuidad del hombre espiritual, que se sumerge en el tema que lo ocupa y se cierra a todo lo demás. Ortega tenía orgullo de su falta de candor, y en esto — como siempre — se equivocaba. No se puede dar gato por liebre todo el tiempo y a todo el mundo. Por ejemplo: si él tiene poco que decir, se las arrega para convencernos de que ha de mostrar — hoy y en esta ocasión — una parte minúscula de lo mucho que tiene que darnos. Lo poco que nos da, lo da en medio de recomendaciones y generosamente valorizado. Si es perogrullesco, lo es por cortesía al lector o por razones didácticas, no por limitación personal. Los descubrimientos son anunciados: "considerar esta idea"; "reflexionad sobre este tremendo concepto"; "este pensamiento no entró, que yo sepa, en ninguna cabeza hasta ahora", etc., etc.

A cada momento insiste Ortega en la novedad y la deliciosa modernidad de sus propias ideas. En esto participaba del estilo general de la primera posguerra, obsesionada por la moda. Europa descubre el jazz, el arte negro se desnuda en las playas, su *jeunesse dorée* practica un libertinaje elegante con gracia no siempre espontánea. Hasta los que ya no son jóvenes procuran escandalizar a la gente ñoña con su rutilante modernismo. Un viaje en avión, el cigarrillo que una mujer fuma en público, se convierten en actividades desafiantes y deliberadamente juveniles. Este es el ambiente en que surge *La Revista de Occidente*, que se llama a sí misma "la revista menos provinciana de Europa", perjudicando así, de hecho, lo que trata de alcanzar la palabra.



Las contradicciones lógicas de la obra de Ortega y Gasset, tan sometida a las influencias en boga, han sido señaladas alguna que otra vez. ¿Tiene esto importancia? Los espíritus más grandes están llenos de contradicciones. Lo malo es que Ortega se quejaba de ser incomprendido y al mismo tiempo tenía vital interés en que esto ocurriera. Racionalista, perspectivista, existencialista, relativista, realista, kantiano, vitalista... ¿qué revelan estas posturas sucesivas, a veces simultáneas, no siempre incompatibles? ¿La confusión o la riqueza intelectual? Sólo unos ojos de miopía pueden ver a Ortega: el contorno de sus ideas, agrandado y muy nítido de cerca, se transforma en una nube cuando nos alejamos para abarcar el conjunto. Lo cierto es que él no tenía idea de nada y podía producir ideas a propósito de todo. El mundo es caos y conviene que así sea para que yo pueda lucirme con los juguetes que construyo. Es lógico que Ortega haya tenido simpatías por el nihilismo nazi (sin comprometerse, claro está) y haya despreciado en el catolicismo franquista su parte de fidelidad: el obtuso amor al pasado de España. La mente de Ortega es *tabula rasa*; su corazón, un desierto: él sólo entiende de poder y de soberbia. En uno de sus primeros ensayos hay una frase que traiciona su concepción secreta del hombre, una frase que sobrecoge por su insondable bestialidad: "En el momento en que seamos sinceros se erigirá en nosotros el gorila y reclamará sus derechos perentorios; sólo a fuerza de ficciones y fantasmagorías le mantendremos encadenado." (*Mocedades*, pág. 57). Esta luminosa gresería explica, entre otras cosas, la cursilería delirante de tantas páginas de Ortega y Gasset, las "iligranas" de *Conversación en el golf* y *Musicalia*, las "sutilezas" de *Estudios sobre el amor*, los malos humores de Buenos Aires en 1939, las retenciones durante la guerra civil: el gorila se escondía tras las fantasmagorías y las ficciones, pero el gorila se enfurecía unas veces, se asustaba otras, y sus robustas emociones tráslucían bajo la tenue piel del hombre — ese ser destinado a la transparencia —.

UNA NOVELA DE VASCO PRATOLINI

POR MARIA ROSA OLIVER



EUGENIO CAMBACERES...

POR JOSE BARCIA

gallareta"; "se les fuera la mano"; la estampa siguiente, de suburbio: "... las misivas amorosas que se cambiaba en la puerta de calle con uno de los pilletes del barrio, miembro del grupo de pilletes raboneros y pitadores de cigarrillos de papel que estacionaban en el poste de la esquina, frente al almacén de Don Juan el genovés". Y esta salida nitidamente lunfarda: "... o a hacerme alguna otra grosería que me encocore y me cargue y me rompa el forro...", como lo es el empleo de una voz nacida en la cárcel, pues transcribe de un periódico esta noticia policial: "PUNGA. —El súbdito napolitano Giacomo Pizzetta se pungeó dos naranjas de un puesto del Mercado del Centro".

En "Sin rumbo" hay algunas descripciones para una antología. Esta es una: "La vincha sujetando la cerda negra y dura de los criollos, la alpargata, las bombachas, la boina, el chiripá, el pantalón, la bota de potro al lado de la zaraza harapienta de las mujeres, se veían confundidos en un conjunto mugriento.

"En medio del silencio que reinaba, entrecortado a ratos por balidos que-jumbertos y por las compadradras de la chusma que esquilaba, las tijeras sonaban como cuerdas tirantes de violín, cortaban, corrían, se hundían entre el vellón como bichos asustados buscando un escondite..." Y uno de los esquiladores es pintado así: "... chino fornido, retacón, de pómulos salientes, ojos chicos, sumidos y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre".

Y, ahora, digamos si esta otra escena no ha sido entrevista alguna vez en un sainete, con el imprescindible patio conventillero por escenario, en el momento que se interrumpe la música de un tango servido desde los fueles:

"—¿Dónde has aprendido a pelar ovejas, tío? —dijo un hombre al chino esquilador.

"—¡Oh!... ¡y para qué está mandando que baje uno la mano!...

"—Lo que te está pidiendo el cuerpo a ti es que yo te asiente la mia..."

"—¡Si que fuera mi tata!... —soltó el chino y, sacando un pucho de la oreja, lo encendió con toda calma, mientras, cruzado de piernas sobre el animal que acababa de lastimar, miraba de reojo al que lo había retado, silbando entre dientes un cielito.

"La burla y las risas contenidas de los otros, festejando el dicho como un lazazo, agolparon la sangre al rostro de éste:

"—¡Insolente! —gritó fuera de sí y al ruido de su voz se unió el chasquido de una bofetada.

"Echar mano el gaucho a la cintura y, armado de cuchillo, en un salto atropellar a su adversario, todo fue uno.

"La boca de un revólver lo contuvo. Entonces, con la rabiá impotente de la fiera que muerde un fierro caldeado al través de los barrotos de su jaula, el chino amainó de pronto, envainó el arma cabizbajo y, dejando caer sueltas manos:

"—¿Por qué me pega, patrón? —exclamó con humildad, haciéndose el manso y el pobrecito, mientras el temblor de sus labios acusaba todo el salvaje desprecio de su alma".

"Hay más aún.

"—Don Andrés, ¡qué hace, por Dios! —dijo ésta, asustada, fula..."

"Lo que es en mi tierra —escribe en "Música sentimental", que se desenvuelve en París— puedo asegurar a usted que las mujeres gozan de la más completa independencia, que hacen lo que se les antoja y da la gana. Si así seguimos, nada extraño será

que el día menos pensado, las veamos salir a la calle con faldones y otros atributos masculinos". Ni en esto se equivocó Cambaceres; de la misma manera que consignó, al pasar, uno de los colores más ciertos de Buenos Aires: "Abajo, entre el tumulto, los italianos de la Boca, arrastraban a sus mujeres, cargaban a sus hijos". Y para no dejar el cuadro incompleto.

"A un gallego recién desembarcado acaban de "ponerle los puntos", de "acomodarle" un zoquete de carnaza". Y uno cree estar oyendo a Fray Mocho cuando dice: "—¿Qué yo no me conocés, que no sabés quién soy yo?... Será lo que andás de casaca y te juntás con los ricos, que has perdido la memoria... Guarde los pesos, amigo, y salude a los pobres —insistió el hombre en tono de zumba—. Mirá que figura ésa, qué traza también para tener orgullo!"

¿No estaban dados, pues, con el italiano de la Boca, el gallego del Bajo y el porteno de las orillas, los pilares básicos de nuestra más sólida organización humana y los recursos más simples, pero ineludibles, de la paleta de cuantos han reflejado los aspectos formales y esenciales de la urbe?

Aparte de los testimonios valiosísimos sobre la fisonomía de la ciudad de 1880, del trazo de las figuras a las que el tiempo puede haber desdibujado pero no modificado en los últimos pliegues de su intimidad anímica y, en fin, de la fotografía de conjunto de un momento de la vida nacional, cuyos medios de comunicación oral han perdurado y se han vigorizado por la difusión impresa, teatral, tanguística y radial, Eugenio Cambaceres conservará vigencia permanente en nuestra literatura. "Sin rumbo" es una novela que lo ha sobrevivido hasta ahora y la seguirá sobreviviendo. Está hecha con materia que resiste los embates de las modas y los gustos, como los resiste un paisaje o una noche estrellada. Y "Sin rumbo" tiene una frescura de cosa recién inaugurada; es un cuadro de exaltación de las fuerzas elementales del hombre y su ambiente. La anécdota está delineada con sentido del equilibrio, al que acompaña, a lo largo de todas sus páginas, el soplo potente de la naturaleza agreste. Traducida por temperamentos consubstanciados con la tierra misma, todavía intacta para las grandes empresas de la civilización, porque sólo era plataforma de epopeyas, bárbaras en su grandeza estremecida, de malos que depredaban a sangre y fuego, como inútil empeño del desierto en mantener a ser reemplazadas por las del hombre y de furias que llegaban desde lo más hondo del drama argentino. Cambaceres fué el intérprete de las vicisitudes de una hora singularmente grave de nuestro quehacer: un estilo de vida tenía que ceder paso a otro, retirarse vencido por imposición del progreso y de la evolución, y en ese choque de lo que se iba con lo que venía, su espíritu atento, su sagacidad de observador, pulsó la verdadera realidad que cubría el dilatado ámbito de la patria. Su obra en general, y "Sin rumbo" en particular, capta esa hora y la cuaja con la intuición de un artista auténtico, que sabe oír los latidos de su tiempo. El que sea siempre un poco autobiográfico es un detalle sin importancia; en definitiva todos, en cualquier acto, somos nosotros mismos. Cambaceres, con lo suyo y con lo de los demás, recompuso para las letras un universo real. La subjetividad, a la postre, no es más que la suma de múltiples objetividades.

LA CHANGA

por Mohamed Dib



Al salir de la casa, Omar llevaba con él un trozo de pan. Ese era su hábito; en cualquier momento se la compañía para tenerlo consigo. Luego, lo iba comiendo por la calle, poco a poco, arrancando pedacitos del pan que llevaba en el bolsillo. Así recibía de él, pues el pan era de la familia; cuando Omar reaparecía lo abrumaba con sus reproches. Aunque tomara la precaución de cerrar con llave la caja de madera blanca, donde guardaba el pan, siempre podía comprobar el hurto.

Omar recorría las calles de la ciudad haciendo dos partes del trozo: la miga que figuraba el pan, y la corteza que a veces hacía de carne, o chocolate según su deseo. De tal manera acompañaba el pan con la cosa que más preferiera. Cada bocado se lo quitaba a sus hermanas, las tomaba sobre su hambre apenando a su madre. ¿Pero cómo arreglarse? Tenía hambre. Salía a la calle para no ser visto por ellas. Aquí o allá, se acercaba a una fuente para refrescarse. Después de beber tornaba a recorrer las calles. Otros muchachos erraban como él, solos, o en pandillas, listos a huir ante los agentes de policía dedicados a darles caza.

Cubiertos con viejos sacos de manga arremangados, con gruesos zapatos de hombre, todos macilentos, observaban con sus ojos negros a los hombres y las cosas. Vivaces, no se negaban a pelear o perseguirse. Difamados y mal soportados por los vecinos, les convenía en todo momento, estar a salvo de su mal humor. Practicaban más o menos abiertamente la mendicidad, y por cierto la ratería.

Con ojos fijos miraban a los hombres, las mujeres y los niños europeos. Los observaban con esa atención concentrada que los hacía aparecer mayores a su verdadera edad. Instintivamente contemplaban la ropa siempre nueva de los europeos, sus cuerpos limpios y sanos y su aire de gentes que no conocen el hambre; su dicha, su sensación de estar protegidos, defendidos; su cortesía, su afabilidad, su educación y su delicadeza que ellos llevaban como galas de fiesta. Los niños europeos sentían, en general, algún temor por los árabes. Para seducirlos sus padres los asustaban con frecuencia: "Voy a llamar al Arabe".

Omar terminó dándose cuenta que miraba a los europeos con la misma actitud de sus camaradas. Su mirar deseaba gritarles algo. Los europeos vivían continuamente bajo la sostenida atención de esas miradas.

Sin duda, todos esos niños animados de una vida precoz, se extinguirían poco a poco, con los años entre el monótono peso de la miseria, de la ignorancia, de la fatiga acumulada, del alcoholismo y de la cárcel. Agiles y silenciosos, se acercaban al momento en que ante ellos se perfilaba inexorablemente un mundo de cadenas y defensas donde probarían su fuerza, aunque sin comprenderla. Surgían de todos los rincones movidos por su ardor y un desear inexpressados. Los menores objetos que hallaban: cajas vacías, juguetes rotos, prospectos publicitarios, los llenaban de una admiración estática; se disputaban esos objetos anónimos con un furor que les confería el valor exorbitante de un ideal. Quien conservaba uno de esos objetos tras la última lucha, lo enseñaba como un trofeo de victoria.

A Omar le estaba permitido jugar como quisiera, de gastarse con toda libertad. Su vida era un desafío en estado puro. Un instinto implacable, siempre alerta, le empujaba contra no importaba quién o qué; no aceptaba la existencia que se le ofrecía; por

alguna razón inefable, aquello que presentaba ante él, le parecía más importante y esencial. Sabía que en medio de los suyos no podría lograrlo, pero no tenía intención de alejarse; adivinaba que allí donde no estuvieran ellos, se sentiría solo y extranjero. Por eso cuando Omar, lleno de cólera y desesperanza se refugiaba en los brazos de Dar Sôtar, entraba en el alma grande y agitada de un pueblo. Su infancia huía, no era más que una convulsión y un grito entre todas las convulsiones y todos los gritos.

Más de una vez, llevado por la curiosidad, llegó a distanciar de su grupo de compañeros. Un día, al abandonarlos, se paseó por las cercanías del mercado y finalmente fué a sentarse en un banco de la plaza del Ayuntamiento. Los paseantes cruzaban en todas direcciones el lugar sombreado de plátanos. Omar vió acercarse a un hombre: era un europeo acompañado de un niño. Sorprendido al tener ante sí a ese francés con su hijo, Omar quiso levantarse y alejarse, intimidado y penetrado de una vaga aprehensión. Pero el hombre le pidió que le acompañara al mercado para servirle de changador. Omar había sido silbado a la manera particular de los europeos cuando llaman a un indígena: pst, pst... Se volvió para ver quien lo llamaba: era el francés que le hacía señales. Tenía a su hijo de la mano, indeciso, que miraba a Omar largamente. Este, al mismo tiempo sentía una quemadura insostenible: una pena y una humillación súbita lo atravesaron como una aguja. Se sentía enojarse. Hubiera querido decir que no era un changador, y que no era de su gusto que lo tomaran por tal. Pero no pudo articular palabra alguna. Su conocimiento del francés lo había abandonado bruscamente. Terminó por declarar con voz estrangulada:

—Sí, señor... Pero el hombre comenzaba a examinarlo con desconfianza. Preguntó cuánto le cobraría.

—Lo que quiera señor... El francés pareció tranquilizarse. Le indicó que lo siguiera.

Llegados al mercado, donde circulaban casi únicamente los franceses, el hombre llenó con frutas y legumbres el bolso que Omar sostenía. Frutas y legumbres que no había en el beylick, el mercado común de los musulmanes. El bolso pesaba como plomo en los brazos de Omar, que llevaba el fardo con vacilación. Caminaba rígido detrás del hombre y el niño europeos; pero el francés le ayudó a colocarle el bulto sobre la espalda y le indicó que caminara adelante.

Omar obedeció sin decir palabra, pensando sólo en mantener su carga en equilibrio. Pero temía cruzarse con algún compañero, que le sorprendiera entonces, haciendo de changador. Todos les lanzarían su sarcasmo. Sentía una horrible tristeza. Después de detenerse para entrar en una droguería, los tres llegaron ante una villa. El hombre y su hijo entraron de inmediato e hicieron señas a Omar para que pasara. Parado sobre sus cortas piernas el francés lo vigilaba. Tomó de su bolsillo una moneda que dejó en la mano de Omar como si dejara una limosna. El niño no sabía si aceptar o rechazar el franco. El hombre pareció satisfecho; le preguntó a Omar:

—¿Cómo te llamas? ¿Qué hace tu padre? Lo dijo vagamente, con distracción. Habló por decir algo.

Omar respondió que su padre había muerto.

—¿Qué edad tienes? —continuó el hombre.

—Once años. El francés observó a su hijo que miraba en el vestíbulo, un libro de figuras.

—Mira, Jean Pierre —dijo— este chico tiene tu misma edad.

Se volvió luego hacia Omar:

—¿Dónde aprendiste a hablar el francés?

—En la escuela señor... —Ah! vas a la escuela... —Es decir, yo iba a la escuela.

Ahora nada conmovido. Omar prosiguió:

—... pero debí abandonarla... —Es necesario vivir pronunciado sentenciosamente el hombre. Luego se dirigió a su hijo:

—Mira este chico no puede ir a la escuela, pues debe trabajar.

Siempre con su manera distraída, y como a pesar suyo, continuaba con las preguntas:

—¿Cuánto sueles ganar en un día de trabajo?

Omar debió mentir:

—Depende señor. Si tengo muchos clientes, hasta veinte o treinta francos.

—¿De veinte a treinta francos! En su sorpresa el hombre pareció dudar un poco.

—De veinte a treinta francos —repitió Omar.

El hombre se sintió cohibido, inquieto. Pareció preguntarse que podría pensar de él ese pequeño indígena.

—Naturalmente llevas todo ese dinero a tu madre. Tú no lo gastarás.

—Seguro —respondió Omar sin vacilación—. Salvo cuando me dan una propina.

Una vez más el hombre asintió.

Con la cabeza hizo graves signos de aprobación a su hijo. Comenzaba a sentirse aburrido.

En la voluntad de Omar algo deseaba aplastar al hombre. Nació en él una fuerza oscura, desnuda, vacía de sentimiento y emoción, una agitación extraña y salvaje.

El hijo callaba. Con el libro cerrado en sus manos fijaba en Omar sus ojos incoloros.

—¿Quisieras tener un libro de láminas como aquel? —le preguntó el francés a Omar, señalando el libro de su hijo.

Omar jamás había poseído libros y jamás tuvo idea de llegar a tenerlos; además de que el deseo no estaba en él, los libros no le interesaban mucho. Pero entendió cual era la respuesta que se esperaba de él:

—Sí... yo quisiera... El hombre se volvió hacia su hijo. Lo consideró en silencio:

—Escucha Jean Pierre, suponte que este pequeño indígena te pida el libro, ¿se lo darías?

El niño miró a su padre, luego a Omar y con celosa brutalidad, discutida en un ser tan frágil, estrechó su libro.

—Suponte que te lo pida, lo que no ocurre... ¿Tú lo querías darselo?

—Es mío —gimió el chico. Hizo una mueca, estaba a punto de llorar.

—El libro es tuyo, sí... Yo no te digo que debas darselo. Si serás tonto! —protestó el padre—. Este niño no lo necesita.

El niño continuaba con el rostro inquieto.

—Yo no he dicho que sea preciso regalarlo.

—El libro es mío, insistió el chico empecinado.

—Por cierto, nadie piensa quitártelo.

—No es nada —intervino Omar fastidiado—. De todos modos no tendría tiempo de leerlo... Al contrario...

El padre sonrió satisfecho. Pero el chico aún no se sentía seguro; miraba con aire enfurruñado, dispuesto a soltar las lágrimas.

—Este niño tiene mejor corazón que tú —dijo el hombre—. Es pobre y a pesar de ello no desea tu libro.

—El libro es mío —repitió el chico...

—Sí... es tuyo.

El francés consultó su reloj y le dijo a Omar:

—Vamos, pequeño.

Le abrió la puerta. Omar franqueó el umbral y se fué.

(Fragmento de la novela "El Incedido") Tradujo Arturo Costa

MOHAMED DIB

Argelia es una prolongación geográfica del Sahara. Excepto la estrecha faja fértil a orillas del Mediterráneo. Toda ella no es sólo una pura soledad de arena, sino un desierto de rocas y pedregales. La población, de raza indefinida, en la cual predominan las tribus árabes en mezcla con poblaciones negras de diferentes hábitos y lenguas, que se solidarizaron, primero, por una igual necesidad de supervivencia, en esa región casi estéril, y luego por obra de la influencia árabe, con su religión y su idioma de rara propiedad unificadora.

En la actualidad, colonia de Francia, el pueblo argelino, a despecho de su abrumadora situación, demuestra poseer una cabal noción de su puesto como pueblo, tal como lo indican sus largos treinta años de lucha decidida para conquistar su independencia.

Esta conciencia nacional culmina no sólo al sostener con valentía un movimiento político y social, sino con un escritor nuevo, Mohamed Dib, hombre de Argel, que escribe para dar testimonio del dolor de su raza.

En su obra, aparte de las recopilaciones de temas populares y leyendas folklóricas, sobresale una trilogía de

novelas: La Grande Maison, L'incendie y Algerie. Desarrolladas hábilmente, resulta en ellas la unidad temática, la ejecución cuidadosa que tiende a pintar con belleza tanto el paisaje como el ambiente popular. En "La Grande Maison" se narran los incidentes cotidianos de Aini y sus hijos, de sus penurias y su largo hambre (el hambre, tema obsesivo de estos libros), mientras en "L'incendie el asunto cobra amplitud y se generaliza cubriendo a todo un país.

Aparece entonces la nación entera, los campesinos miserables y los fellahs combativos, absorbidos por la lucha y la conspiración contra la opresión colonial.

Mohamed Dib está ubicado en la línea de la novela contemporánea que integra en una expresión realista la vida de los países sometidos, alcanzando sus libros el carácter de verdaderos testimonios del gran movimiento de liberación argelino.

Su narración, aguda en el detalle psicológico, en la recreación del ambiente argelino, lo coloca a la altura de los grandes novelistas de nuestro tiempo.

JUAN DEL RIO

"A PROPOSITO DE LA III BIENAL DE SAN PABLO"

POR SERGIO MILLET

En su introducción a la pintura moderna, Romero Brest afirma no creer en la imparcialidad del juicio estético. Yo tampoco, pero no por las mismas razones. El crítico argentino considera que la valoración de la obra de arte debe ser elástica y corregida de acuerdo a las ideas artísticas del momento. Si así se procede, el crítico se torna forzosamente parcial, sino polémico. En mi opinión, la parcialidad depende de otros factores y no de la voluntad de tener en cuenta las tentativas más recientes de expresión estética. Depende eso sí de la condición humana del crítico. Un hombre no es una balanza ni una máquina de calcular, un hombre es antes que nada una sensibilidad forjada por determinado medio social. Este lo condiciona y a través de él que enjuicia, analiza y juzga. Si puede alzarse mucho por encima del medio mediante la inteligencia, raramente lo hará integralmente por la sensibilidad. El crítico más libre de problemas sociales podrá entender y explicar; juzgar con imparcialidad, sinceramente, nunca. Porque el arte es antes que nada fenómeno de sensación. El sentir vale más en quien juzga la obra que la comprensión. Ahora que la simple comprensión lleva cuando mucho a un juicio superficial, carente de raíces profundas y llevando a una selección grosera de alcances muy relativos. Con todo, la crítica inteligente puede no cometer ciertos errores, por empezar los más comunes, que fueron los que más se observaron en las palestras realizadas en el recinto de la III Bienal y que fueron las que me sugirieron el tema de estos comentarios: el error de confundir sociología con estética.

Mucho se habló en esta última Bienal y con un vocabulario bastante heterogéneo de figurativismo y abstraccionismo y arte para el pueblo y arte para élites. Lo que motivó una confusión evidente. Me parece que deslindar no será contraindicado en estos momentos. No puedo menos que tentar un esfuerzo para poner un poco de orden y método en esta cuestión. Cerrando una serie de conferencias tuve la oportunidad de hacer un balance de las principales teorías, acerca del origen y función del arte, encarando en seguida la Bienal de acuerdo con las conclusiones a que había llegado. Parece que estas informaciones y comentarios de orden general podrán ayudar, al curioso del arte moderno, a entender las razones de las húsquedas y realizaciones actuales. Evidentemente no era posible desenvolver en tales circunstancias una sociología del arte; el objetivo era menos ambicioso, principalmente porque la sociología del arte es una de las ramas más complejas de toda la sociología y una de las más exigentes de la cultura general.

No se hace sociología estética sin conocimientos de filosofía, de historia, antropología, etnología y hasta de ciencias. Porque con todas esas disciplinas es preciso tener intimidad para comprender las condiciones en que nace y se desenvuelve el arte en la civilización.

Convenría entre tanto exponer algunas de las teorías en boga. No sólo para que los comentarios fueran mejor entendidos, sino también para mostrar lo que hasta entonces se intitulara sociología poco o nada tiene que ver con esa ciencia y menos todavía con el problema estético, en discusión.

Se me podrá objetar que desde el punto de vista estético, poco importan las circunstancias valiéndole apenas la consecuencia; esto es: la propia obra. En parte es verdad. Sólo que la indagación de cómo y por qué, no es nueva. Vino al mundo con el hombre y explica hasta cierto punto el dominio de éste sobre la naturaleza. Por la investigación y la meditación el hombre se sobrepone a los animales y domina la naturaleza. También intenta un control de la vida social a través de la fisiología, psicología, y sociología y día a día se interesa más por el origen, las causas y los resultados de las manifestaciones artísticas.

El primer escritor que trató metódicamente estos asuntos fué el abate Dubos, en 1719. No faltaron anteriormente escritores ocupados en dudar sobre el fenómeno estético, sólo que eran, casi siempre de orden filosófico. La diferencia de Dubos consiste en que participa no de la sociología, inexistente en esa época, pero sí, de lo que entonces se denominaba "estadística".

El abate observó que las obras artísticas revelan formas y mensajes diversos, según los pue-

blos que las producen y atribuye al "aire" la causa de esta diferencia. Seguramente que nosotros a ese aire le diríamos clima y tendría defensores sectarios. Cincuenta años después Herder volviendo al asunto, atribuye a las causas climatológicas las distintas costumbres. Un gran paso será dado más adelante por la escritora Mme. Stael, después de su viaje a Alemania cuando escribe su ensayo "El estado de la literatura contemporánea". Allí atribuye las diferencias observadas a la ingerencia de las instituciones políticas. Este estudio sin embargo es más polémico que científico.

A fines de la segunda mitad del siglo 19 surge una obra importante de sociología estética, que permanece viva y válida, aún hoy, en muchos puntos. Escrita por Hipólito Taine, defiende la tesis de que la obra de arte es determinada por el estado general del espíritu y las costumbres del medio en que tienen origen. La obra de Taine no explica el origen del arte pero sí su carácter. Puede resumirse así: clima + raza = momento histórico.

Aproximándonos desde luego a las tesis en boga actualmente, las que, con variantes, condicionan la obra de arte a una serie de circunstancias, sociales, económicas y físicas.

Desenvolviendo las teorías de Taine, Guyan encara el arte como una función del organismo social y para su manera de ver de enorme alcance para la conservación y evolución del mismo. La solidaridad social sería en parte mantenida gracias a valores estéticos, en particular la música, la danza y la literatura.

Otro sociólogo francés, Gabriel Tarde, va más lejos, considera que la función del arte es la de un instrumento aprovechado para un fin, consciente o inconsciente, aceptado por la sociedad. Para citar sólo un ejemplo entre muchos, el arte de la Edad Media tendría como objetivo la mantención del espíritu religioso esencial para la preservación del edificio social.

Más tarde Lalo establece la diferencia entre dos corrientes artísticas, la que se cñe a un objetivo aceptado y la que sólo tiene por fin la belleza. Pero Lalo también aclara que el arte puede también no ser expresión de una sociedad. Ya Zola dudaba de su función representativa, al verificar que el advenimiento de la República en Francia no llevara al público a interesarse especialmente por el naturalismo. Los poetas revolucionarios franceses se mantienen fieles al clasicismo.

El arte puede no reflejar la sociedad, puede, al contrario, expresar la protesta del individuo contra el estado de cosas reinante.

También puede ser la creación de mundos fantásticos al margen de lo social.

Todas estas teorías serían revistas por Grosse. Criticando a sus predecesores, considera el que tales estudios se restringen a casos específicos y no tienen en cuenta las funciones del arte en otros pueblos que no sean los occidentales, en otras épocas y en otras civilizaciones. A su manera de ver, el estudio sociológico del arte precisa ser iniciado por el análisis de manifestaciones más primitivas de las tribus colectoras. El observó que al principio el arte tenía un objetivo utilitario.

Nadie discute, como se comprende, la función social del arte. Se debate sobre la función especial dentro de la colectividad, y sus ligazones entre el tipo de cultura y sus soluciones estéticas. Todo eso es sabido, pero conviene recordarlo antes de entrar en el tema específico de la Bienal.

Debemos aclarar aún que este problema no podía escapar a la atención del marxismo. Marx, no osó o no quiso ir al fondo de la cuestión, pero Plejanov tentó esbozarla. Para él las fuerzas productivas establecen el tipo de relaciones económicas sobre las cuales se edifica el régimen social y político. De este régimen surge la psicología del individuo la cual es reflejada por las ideologías y las artes.

Sekowiz enriquece esta teoría diciendo que el artista extrae con su "manera especial" y con su "sentimiento personal" las aspiraciones, inquietudes e ideas de su medio.

Pasando revista a todas estas teorías, se llega a un denominador común. El arte es producto de la sociedad; el arte expresa una manera de pensar, valores religiosos o sociales colectivos y los propaga y defiende siempre que no haya un

desajuste del artista o de determinadas capas de la sociedad contra o a la vanguardia de la masa. Cualquiera que sea la época de la Historia del Arte que encaremos, uno de esos aspectos o ambos combinados aparecen justificando y explicando las tendencias estéticas en boga.

Ahora se dirán los que visitaron la III Bienal de San Pablo: ¿La pintura, la escultura y el dibujo que aquí se ven, reflejan nuestro momento social y se justifica? Sin duda alguna. Analicemos ahora sumariamente el momento político-económico actual. Estamos en un mundo dividido no apenas en dos grandes corrientes antagonistas, más todavía, dividido dentro de cada corriente. Así, no solamente no tenemos un conjunto de valores universales como no tenemos siquiera parcelas homogéneas en la disputa de la supremacía mundial.

En nuestro mundo caótico la interpretación de la civilización es constante y tanto se cambian trazos materiales como espirituales. Ciertas ideas colectivistas perturban la marcha y la unidad de las civilizaciones individualistas, tanto como ciertas realizaciones de éstas ocasionan revisiones de valores en aquellas. Ahora el arte refleja esa situación y aunque solamente expresara al individuo, expresaría a la sociedad o al grupo social que lo condiciona.

En épocas de cultura homogénea, Egipto, Mesopotamia, Grecia, Edad Media, no hubo discrepancias serias entre los miembros de la colectividad. Todos estaban de acuerdo con los valores morales que los regían, era entonces el arte reflejo de esa sociedad por todos apreciada y entendida.

Ya en otros momentos de la historia, Renacimiento, Romanticismo, Epoca Contemporánea, la división de la sociedad en fracciones de ideas y concepciones diversas permitió que surgiesen artes diferentes, aceptadas por unos y negadas por otros.

Las batallas románticas de 1830 muestran el escándalo que constituían para los clásicos las licencias y extravagancias de Victor Hugo.

Pero el error profundo de todas esas discusiones acerca del arte moderno reside principalmente en la confusión establecida entre el fenómeno estético y el fenómeno sociológico. Estas son cuestiones que se deberían tratar separadamente, para entenderse mejor. Pero es muy posible y hasta recomendable a quien las conoce a fondo unir las para mejor comprensión de los rumbos actuales del arte y principalmente para no extrañarse de ciertas soluciones a primera vista absurdas.

Es necesario que esa ligazón de un fenómeno a otro se haga solamente por quien los conoce a fondo, por cuanto se puede confundir el valor estético de la obra de arte con su accesibilidad a determinados grupos o pueblos. Esta confusión nos haría caer en el error.

En cuanto nos apeguemos a ciertas intenciones de escuelas o de individuos para juzgar la producción de otras escuelas u otros individuos, no llegaremos a ningún resultado útil. Llegaremos a la polémica donde "gusto o no gusto" que significa una predilección individual.

¿Qué nos muestra esta III Bienal si no la anarquía del mundo moderno, si no la lucha trabada entre figurativistas y no figurativistas, realistas y no realistas?

Entre los nuevos exponentes de una nueva civilización y los últimos de una cultura agonizante?

Y qué significan esas obras todas si no la expresión palpable de las concepciones diferentes de las civilizaciones en choque.

Así Leger extrae el optimismo del siglo XIX ante el universo de la máquina y del progreso material con sus escenas de circo, sus bicicletas, así Beckaman atento a la afirmación de rebeldía del individuo contra una sociedad que lo destruye en beneficio de ambiciones imperialistas. Así los surrealistas ansiosos de revelar los secretos recónditos del alma. Así los neorrealistas ocupados con actuar sobre el espíritu de las masas y exponer sus ideas políticas. La Bienal, entonces, presenta con imparcialidad el cuadro de la producción artística actual. Muestra, no juzga ni recomienda, no defiende ni condena, es una exposición y no la ejemplificación de una tesis.

(Continúa en la página 10)

CONVERSACION SOBRE FEDERICO GARCIA LORCA

Por Juan Marinello

Quien no conoció a Federico García Lorca quedará siempre a medio camino en el entendimiento de su singularidad. Desde luego que la firme excelencia de su obra, que lo sitúa entre los grandes poetas de su tierra y muy en la línea con Manrique y Garcilaso, Góngora y Quevedo, no amenguará con el paso del tiempo. Los que lo lean hoy o mañana sentirán sin duda la presencia de aquella fuerza rebelde y fiel hecha de milagrosa encarnación de los viejos jugos de su tierra; pero no gozarán del espectáculo prodigioso de sentir nacer esa fuerza del hombre profundo y radiante.

La presencia de Federico eda como la evidencia y la fatalidad de su poesía. Aquella irradiación de niñez defendida, aquella sabiduría inspirada, aquella vieja y naciente alegría no podía desembocar sino en su poema y en su farsa. Nunca ante un escritor he tenido la revelación de que había nacido para darnos la obra que le conocíamos y la impresión de que su llegada al mundo se justificaba por ello. De ahí viene que no lo pueda leer sino en su misma voz y en su mismo gesto, en aquel asombro infantil de su propia pena, que fué su encanto mayor.

En otra parte he dicho como la estancia habanera de Federico García Lorca fué el más gozoso deslumbramiento. Había muchas razones para ello. Federico estaba en un instante hermoso, gozaba la conciencia de su victoria, la sabia de auténtica hondura, porque la había alcanzado como hijo legítimo de su tierra; sentía crecer bajo su sangre las conquistas futuras, había dado con raras hallazgos, pero sabía que le esperaban otros mayores. Había tocado el gusto de una gloria que sabía duradera, pero nadaba en el gozo de una adolescencia prolongada que recibía cada triunfo con virginal alborozo. A lo radioso de su instante hacían coro las gracias del ambiente. Lo andaluz es lo más cercano a lo criollo, en su arranque europeo. Y lo negro posee subterráneas comunicaciones con lo gitano, dentro de sus diferencias radicales. Federico encontraba un molde ajustado y gozoso en la Cuba de 1930. La isla fué para él como el puente de un velero resonante. Venía del New York violento y sombrío, que tan hondamente lo había removido, partía hacia sus singulares y durables hazañas teatrales; se prometía el conocimiento ahincado y moroso de las tierras hispanoamericanas; soñaba con París, universalizador seguro de su valía; adivinaba su tarea de inquieta madurez entre las misteriosas solitaciones de su Andalucía maternal.

En aquella oportunidad dichosa conocí al poeta. Nuestra amistad fué breve e intensa y tengo de ella pruebas y recuerdos que quiero recoger aquí. Algunas cosas de las que rememore nos darán un poco, un poco nada más, del muchacho milagroso, tocado de singulares gracias; otras tendrán cierto valor documental que ofrezco como un deber a los muchos que en el ancho ámbito hispánico se ocupan hoy de compulsar su obra, de editar su verso y su teatro, de conocerle la intimidad creadora, de entender mejor algún aspecto de su arte, a la vez claro y barroco, popular y culto.

Guardo entre mis libros un ejemplar de las Canciones de Federico como una prenda invaluable. El libro es un recuerdo de fraternal camaradería. Federico llegó a mi casa en las horas del medio día; salió muy entrada la noche. Mientras hablábamos de todo y de todos, dibujaba con lápices de colores las páginas de su libro. "Quiero que veas, me decía, que soy mucho mejor pintor que poeta". Pensó primero en dejar en sus Canciones algunos rasgos sugestivos; pero fué animándose en la tarea y dejó al fin, escoltando sus poemas, estampas primorosas. Debajo de la dedicatoria cordialísima escribió: "con cuatro dibujos y dos más". Lindos son los dibujos, tocados de su duende inseparable. No los he visto mejores de su mano. Bien se ve que no fué la pintura su violín de Ingres sino el costado gráfico de su gracia lírica; la alusión irónica de su propia fuerza creadora. Al entregarme el libro, Federico me explicó un poco sus dibujos; y cada explicación valía los trazos y les añadía historia y poesía; eran las frutas alegres de sus campos inventados, la señorita romántica transitando por la alameda a media luz con una sola palabra en sus labios: amor; la muchacha andaluza defendida en su velo de pañuelos menudos; la pera y el dado. Y un joven, "ilustración del 900", perseguido por manos de todos los tamaños y colores y la faz irremedia-



AMOR. Dibujo de FEDERICO GARCIA LORCA

blemente triste. "Este chico, decía Federico levantando el lápiz, ya no podrá estar alegre, porque no dió las bofetadas a tiempo..."

Tengo bien presente que fué en aquella tarde cuando me leyó Federico el borrador de su conmovedor *Son de negros en Cuba*, único poema, según mis noticias, en que registró su escala cubana. La obra está apenas esbozada y el autor me explicaba la razón de algunas alusiones, sin duda sibilinas o arbitrarias, para quien no tenga el agarre de aquella explicación. En el *son* habla Federico de "la rubia cabeza de Fonseca" y del "rosa de Romeo y Julieta". (Por cierto que en la edición de *Séneca*, México 1949, se dice: "Y con con la rosa de Romeo y Julieta". Y en las *Obras Completas* al cuidado de Guillermo de Torre se pone "rosal". Ni una cosa ni la otra: Federico se refería al rosa, al color típico de las ilustraciones románticas de la fábrica de tabacos habanos de ese nombre).

Al darme la clave de estos versos me decía Federico como la primera noticia que le llegó de Cuba fueron los estuches de tabacos de la isla enviados a su padre, en su infantil Fuente Vaqueros. Las láminas de la tapa interior —carreras de palmas, cielos de turquesa, oscuras hojas de tabaco, profusión de medallas doradas, Romeo bajando por la inevitable escala... Y en el centro, dominándolo todo, la erguida cabeza del Sr. Fonseca, rubia la melena cuantiosa, rubia la cuidada barba. Agradó mucho a Federico saber que el Sr. Fonseca que parecía en las complicadas estampas como el dominador de un mundo de colores, había sido hombre sensible a las artes y protector de artistas.

Otra imagen del *son* —bellísima— se capta mejor cuando se resuerda su explicación. Es aquella en que el poeta llama a Cuba "arpa de troncos vivos". Federico había recorrido la isla y me confesaba que al atravesar el suave arco sellado de palmeras le quedaba la visión de un arpa gigantesca formada por millones de troncos lucientes, esperando una mano que les arranque una sinfonía suave y caliente: "arpa de troncos vivos"... Terminado el comentario de su poema en formación, repetía Federico como acariciándolo el lindo verso del remate: ¡Oh, Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!

Aquella tarde me dejó Federico dos poemas para ser publicados en la *Revista de Avence*, aquella que cambiaba la piel, el nombre con el año: un soneto impecable, de muy neto perfil lorquiano y su *Balada Doble del Lago Edem*, después reco-

gida en su libro *Poeta en Nueva York*. El soneto, que no he visto en ninguna de sus Antologías ni Obras Completas es aquel que dice:

*Yo sé que mi perfil será tranquilo
en el musgo de un norte sin reflejo
Mercurio de vigilia, casto espejo
en que se quiebre el pulso de mi estilo.*

*Que si la yedra y el frescor del hilo
fué la norma del cuerpo que yo dejo,
mi perfil en la arena será un viejo
silencio sin rubor de cocodrilo.*

*Y aunque nunca tendrá sabor de llama
mi lengua de palomas ateridas
sino desierto gusto de retama,*

*libre signo de normas oprimidas
seré en el cuerpo de la yerba rama
y en el sin fin de dalias doloridas.*

En el original, escrito a lápiz con aquella su letra escueta y vertical, queda la huella de una vacilación. Al llegar al primer terceto, Federico ensaya un distinto desarrollo y final, que tacha enseguida con firme repulsa. El intento queda encerrado, preso, castigado entre gruesos barros de trazos; per entre las rejas puede leerse:

*Hojas grises darán dolor al río
y los insectos buscarán en vano
lucos de primavera por el frío...*

Bellos versos, sin duda; pero que son una desviación de la sostenida tersura en que está el encanto mayor del soneto. Una sola diferencia notamos al comparar el original y lo que, corregido por su mano, vió la luz en el número de la *Revista de Avence* de abril de 1930; en el original había escrito Federico: "será en el cuello de la yerba rama..."

En cuanto a la *Balada doble del lago Edem*, la versión que me dejó Federico andaba lejos del toque final, aunque algunas estrofas estaban culminadas. Compulsando aquella versión con las que aparecen en las ediciones citadas se advierten variantes muy significativas y, como sucede siempre al verdadero creador, se desechan bellezas indudables y no siempre la forma definitiva es la más feliz. Por otra parte, en la edición de Bergamín se nos dan dos versiones de muy señaladas diferencias. Y en la de Guillermo de Torre se advierten cambios en relación con la de *Séneca*. Lo mejor será que ofrezca la versión que me dejó el poeta. Dice así:

*Balada doble del Lago Edem
Nuestro ganado pace. El viento espira.
Garcilaso.*

*Era mi voz antigua
ignorante de los densos jugos amargos
la que vino lamiendo mis pies
bajo los frágiles helechos mojados.*

*¡Ay, voz antigua de mi amor
¡Ay, voz de mi verdad! Voz de mi abierto cos-
tado
cuando todas las rosas brotaban de mi saliva
y el césped no conocía la impassible dentadura
[del caballo]*

*Ay, voz antigua que todos tenemos,
pero que todos olvidamos
sobre el hombro de la hora, en las últimas ex-
presiones
en el espejo de los otros o en el juego del tiro
[al blanco].*

CONVERSACION SOBRE FEDERICO GARCIA LORCA

Estás aquí bebiendo mi sangre
bebiendo mi amor de niño pasado
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los soldados.

Déjame salir por la puerta cerrada
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces.
Déjame salir hombrecillo de los cuernos
al bosque de los desprecios y los alegrísimos
[saltos.]

Yo sé el uso más secreto
que tiene un viejo afiler oxidado
y sé del horror de unos ojos despiertos
sobre la superficie concreta del plato.

Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,
quiero mi libertad. Mi amor humano
en el rincón más oscuro de la tierra que nadie
quiera [quiera
con mi nativo desprecio del arte y la correcta
[ley del canto]

Esos perros marinos se persiguen
y el viento acecha trancos descuidados.
¡Ay, yo antigua, quema con tu lengua
esta coza de hojalata y de talleo!

Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco
porque no soy un poeta, ni un hombre ni una
[hoja
pero si un pulso herido que ronda las cosas del
[otro lado]

Quiero llorar diciendo mi nombre
Federico García Lorca, a la orilla de este lago
para decir mi verdad de hombre de sangre
mataudo en mi la burla y la sugestión del vo-
[cablo]

Aquí frente al agua en extremo desnuda
busco mi libertad, mi amor humano
en el vuelo que tendrá luz o cal viva
mi presente en acecho sobre la bola del aire al-
[cinado]

Poesía pura. Poesía impura.
Vana pirueta, periódico desgarrado.
Torre de salitre donde se entrecrocaban las pa-
[labras
y aurora lisa que flota con la angustia de lo
[exacto]

No. No. Yo no pregunto. Yo deseo.
Voz mía libertad que me lames las manos
En mi laberinto de biombos es mi desdicho el
[que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado]

Aquí me quedo solo, hombrecillo de la cresta
con la voz que es mi hijo. Esperando
no la vuelta al rubor y al primer gusto de la
[alcoba
pero si mi moneda de sangre que entre todos
[me habéis quitado]

Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la broma y el sueño y la muerte me estaban
[buscando
allí donde mugen las vacas que tienen rojas
[patitas de paje]
Y allí donde flota mi cuerpo entre los equi-
[brios contrarios]

Tiene mucho interés comparar esta versión pri-
mera con las que aparecen en las ediciones alu-



EL QUE NO DIO LAS BOFETADAS A TIEMPO. Dibujo de FEDERICO GARCIA LORCA

Hay variantes en casi todas las estrofas y en versos de la misma estrofa. Así, en el octavo verso, Federico puso primero *salita*, que quedó después en *lengua*. En la estrofa séptima encontramos este verso: "con mi nativo desprecio del arte y la correcta ley del canto" que después desaparece. La novena estrofa ofrece cambios notables. En las versiones recogidas —no del todo iguales—, leemos:

Quiero llorar diciendo mi nombre,
—rosa, niño, abeto— a la orilla de este lago
para decir mi verdad de hombre de sangre...

En la versión que conservamos hay, sin duda, un dramatismo más directo y conmovido al llorar el poeta su propio nombre. Ya sabemos que no es la única vez que Federico sufre, en medio de sus



ULTIMA FOTOGRAFIA DEL POETA

versos, la angustia y el asombro de su nombre. Recuérdese en sus primeras canciones la pregunta ensimismada:

Y entre los juncos y la baja-tarde
que raro que me llamen Federico.

Y más tarde en el *Romancero Gitano*s

—Ay, Federico García,
llama a la Guardia Civil!

La estrofa, honda y hermosa, en el que el *hombre de sangre* quiere decir su verdad sin fórmulas, sin "la burla y la sugestión del vocablo", aparece más entrañada y poderosa con el ingrediente del nombre propio, con la cifra exacta en que pelean el artificio y el pulso:

Quiero llorar diciendo mi nombre
a la orilla de este lago
Federico García Lorca.

Pero donde está la capital diferencia entre la primera versión y las dadas en libros es la supresión total de las estrofas once y doce:

Aquí frente al agua en extremo desnuda,
Poesía pura. Poesía impura...

¿Repudió Federico estas estrofas? ¿Las sus-
trajo para darle, por otro lado, aire y desarrollo? Pudiera decirse que no tienen el pulimento de las otras; pero no podría negarse que hay en ellas un momento de hondura y bellezas singulares. Léanse con toda atención estos ocho versos. No creo que haya momento en la obra de Federico en que se enfrentan tan dramáticamente la sed de libertad, de amor humano, con el demonio de la expresión inusitada. El poeta no quiere su vuelo futuro —luz o cal viva—, ni el acecho del hallazgo "sobre la bola del aire alucinado". El remordimiento de la poesía pura ("poesía impura"), "vana pirueta", "torre de salitre donde se entrecruzan las palabras y aurora lisa que flota con la angustia de lo exacto", alcanza aquí una evidencia lacerante. Aquí el poeta no pregunta, no espera: desea. Si tuviera yo autoridad para tanto, pediría a los futuros editores de las obras de García Lorca que acogieran estas estrofas que completan e integran el sentido trágico de este canto. La pugna agonal —que el agua desnuda del lago agrava y precipita— entre la sangre y el arte, entre la cárcel de la norma y la libertad del amor humano, sólo queda expresada plenamente si se mantienen estas estrofas, las que entregan mejor el sentido recóndito, trascendente del poema.

Cada vez que se cumple un año más del asesinato de Federico por la barbarie franquista, se impone una meditación de su rara calidad creadora. En verdad que hay mucho que buscar, que encontrar, que ahondar en su poesía. Su teatro, gran poesía, está esperando una calibración digna de su rango. Cuando se haga, se comprobará hasta donde había en él una rara sustancia, una Gracia rica de gracias, venida de lo más radical y profundo del tiempo español. Su teatro es clásico en la medida más difícil y exacta: por fidelidad sustancial a la magia escénica de Calderón y de Lope: liturgia y pueblo; por su virtud incomparable de tocar lo circundante, lo contemporáneo, con dedos cargados de niebla de siglos. Los que conocimos a Federico gozamos el privilegio de asomarnos a un manantial impetuoso y bulleante, pero en cuyas aguas se sentía ya la ancha claridad y el poder de su permanencia. En una distancia a la que su fuerza otorga perspectivas históricas se va descubriendo su estatura creciente. Los viejos creyentes se alborozaban al tocar "cuerpo de santo". Los que vimos en Federico aquel desenfado gallardo, aquel tuteo de la gloria, podemos decir que tocamos "cuerpo de clásico". En las luces de su teatro vendrán a encender sus fuegos los autores de mañana. Certo que no pudo darnos la farsa cumplida en que se fundieran gozosamente su humanidad y su invención, pero en las que nos dejó está la marca de un camino certero y el perfil de una gran hazaña: la de recoger las esencias, transformadas, del gran teatro español y situarlas al nivel de su tiempo, y abanderarlas hacia futuras grandezas.

BALANCE PROVISIONAL DE LA FICCION CIENTIFICA

POR HERNAN RODRIGUEZ

No ha llegado aún el momento de emitir una opinión terminante acerca de la ficción científica: no ha concluido su ciclo, como la novela de caballería, la pastoral, la de vaqueros, y aún la policial. Constituye un género en plena expansión, y sólo cabe formular acerca de ella un juicio limitado a sus tendencias actuales.

Este carácter temporario de la ficción científica le da justamente un mayor interés desde el punto de vista sociológico, y le imprime un *pathos* más intenso desde el punto de vista emocional. A lo cual se suma, en las condiciones locales de los países hispano-parlantes, la circunstancia de hallarse éstos inundados por novelas de ese tipo procedentes de las naciones anglosajonas, hecho que subraya la momentánea ausencia o escasez de producción local en materia de ciencia-ficción.

Hasta época muy reciente, a la novela inspirada en los descubrimientos o hipótesis de la ciencia no se le reconocía existencia separada. Las obras de ese tipo corrían indiferenciadas en el caudal de la novela de aventuras, hasta el punto de no hacerse distinción genérica alguna entre los libros de Verne, por ejemplo, y los corrientes de Emilio Salgari. Hoy, creado ya el tipo novelístico de que tratamos, corresponde introducir la división oportuna con carácter retrospectivo.

Dice un ilustre autor argentino que para todo pueden invocarse predecesores, precusores, y predictores, sin que ello afecte gran cosa el mérito del inventor —confirmado. La ficción científica podría comenzar con Dédalo, continuar con Fausto, proseguir con Cyrano, y entroncar así con la novela moderna. Nosotros preferimos admitir que el creador de la ficción científica fue Julio Verne, y que tanto él como su sucesor, Heriberto Jorge Wells, continúan hasta el presente insuperados.

Entre tantas obras de nivel desparejo que Verne dejó para solaz de sucesivas generaciones juveniles, *De la Tierra a la Luna* es la que más influencia ha tenido en la ficción científica contemporánea. De las inquietantes novelas que Wells aportó a este sector de la literatura, *La Guerra de los Mundos* ha sido a su vez la más influyente. Estas dos novelas son la fuente más fecunda de la ficción científica actual.

Uno y otro autor han sumado a la fantasía con inspiración científica un sentido propio del humor y de la realidad. Verne, más cordial, nacional y optimista. Wells más amargo y cosmopolita, pero seguro del progreso futuro a través del socialismo. Verne, confiado en la iniciativa humana dentro del ámbito cósmico. Wells, temeroso y alerta ante las posibilidades inmensas y no siempre halagueñas del mal conocido universo.

Ya que comenzamos con estos dos fundadores del género, digamos que sus méritos no se limitan a ese estilo de novela tan en boga donde la fantasía desborda en mucho la verosimilitud del tema científico. Verne, sobre todo, ha escrito ficción científica por el estilo de *Los Hijos del Capitán Grant*, *Veinte Semanas en Globo*, *La Vuelta al Mundo en Ochoenta Días*, donde las aventuras relatadas tienen siempre una base real, o sea, que podrían haber ocurrido sin más que una mera aplicación o leve desarrollo de los conocimientos científicos y técnicos contemporáneos. Este tipo de novela apegada a la realidad ha sido en los últimos tiempos

completamente abandonado, en favor de una fantasía sin freno.

Wells, por su parte, dotado de vastos conocimientos en el terreno de la historia y de la sociología, escribió novelas donde la información auténtica daa base firme al subsiguiente fantaseo. Por otra parte, la porción imaginativa de sus obras está muchas veces encauzada con fines que no son puramente recreativos, y en este orden de cosas debemos subrayar la que a nuestro juicio es la mejor novela del género hasta el día de hoy: *Hombres como Dioses*.

A pesar de que esta obra no ha tenido la posterior influencia de *La Guerra de los Mundos*, *El Hombre Invisible*, *La Máquina del Tiempo*, o *Los Primeros Hombres en la Luna*, es ella la que más alto nivel alcanza por su contenido ideológico y por su aspiración artística de honda humanidad. *Hombres como Dioses* evidencia el franco influjo de Tomás Moore y de Campanella, por su noble acento utopista y su graciosa crítica social. Aunque no apasione tanto como *La Guerra de los Mundos* en cuanto a su vigor narrativo, tiene los posibles visos de verosimilitud dentro del género, y sus personajes humanos son vecinos de todos nosotros. Releerla y compararla con la copiosa producción actual es una prueba de fuego para el admirador de la ficción científica, quien puede fácilmente decepcionarse y creer en la precoz e irremediable decadencia del género.

Estos arquetipos del pasado reciente sirvieron de modelo o de antitesis a una considerable cantidad de producciones publicadas durante las últimas décadas; pero es la posguerra de 1945 la época más abundante en novelas de este tipo y son los Estados Unidos de Norte América el centro absoluto de tal movimiento que dejó de limitarse a lo puramente literario para incidir en otros campos, por ejemplo, a través de los clubes juveniles de ficción científica que, en combinación con las revistas afines, han venido proliferando en aquel país.

Reconocida la creciente difusión del género y su importancia como tipo de literatura que puede desplazar a la novela policial con gran ventaja para la cultura del pueblo, es necesario poner sus realizaciones presentes en la balanza.

Dice un cultor del género que "las obras de la auténtica fantasía científica son el equivalente de un paseo en el mundo del porvenir, y una proyección de la genialidad del hombre en los campos en los cuales se funden sus esfuerzos y sus anhelos... La fantasía científica junta las mejores fuerzas del pensamiento actual y forja con ellas la punta de la lanza penetrante y luminosa que destruye los errores y las imperfecciones del pasado y del presente, e indica el camino triunfal de la humanidad del futuro."

Esto y mucho más puede decirse en favor de este tipo de novela. Puede subrayarse también su valor de divulgación entre las masas, su papel educativo, al atraer a los jóvenes hacia el estudio de la ciencia, su contribución al cultivo del sano espíritu de aventura y de la justa dosis de fantasía que han sido palancas principales en todos los grandes descubrimientos científicos. Caben, empero, dos tipos de reparo a lo que se entiende por este género: uno de tipo doctrinario, y el otro, más grave, referente a su desarrollo actual.

El primero de ellos toca la definición misma de la ficción científica. Según parece entenderse en la actuali-

dad, ella debe referirse principalmente a épocas futuras, y a mundos interestelares, multidimensionales, o patológicos. No se entiende la ficción científica en otro sentido completamente sensato y posible, a saber, en la época presente, en nuestro mundo o en otro semejante, y sin diferencias o sucesos catastróficos. Nada digamos de la ausencia de aquel sano utopismo que en absoluto podría perjudicar el vuelo literario de estas obras, sino que al contrario, le prestaría aún mayor impulso.

¿Por qué razón no puede escribirse, por ejemplo, una novela de este género, en la cual los cambios científicos que se introdujeran fuesen todo lo novelescos que se quiera, pero de proporciones aceptables, sin necesidad de convertir a su ambiente en un escenario de pesadilla? ¿Por qué razón no se llama ficción científica a una buena novela histórica, como *Salambó*, donde hay una insuperada reconstrucción arqueológica? ¿Es que sólo puede llamarse científico a lo que tiene que ver con la aplicación futura de innovaciones mesámicas?

Y hora entremos de lleno en la segunda objeción, o sea, la crítica de la forma en que se están escribiendo estas novelas, especialmente en los Estados Unidos. Un diez por ciento de las obras llegadas de aquel gran centro productor cabe dentro de lo razonable en su tipo. Pero el resto se señala por una carga de morbosidad espeluznante. La marca del crimen, la manía de la destrucción, la vesania del exterminio ensanguientan sus páginas, hasta el extremo de resultar para el lector más obsesionantes que las clásicas novelas de terror o de pistoleros. También aparece en muchas de ellas el condimento pornográfico, y en no pocas la prédica belicista, racial, aristocratizante e imperialista.

De esta masa de pésimas novelas pseudocientíficas brota un moho aún más repulsivo, constituido por las horrosas historietas destinadas al consumo infantil. Si el público general es perjudicado por este ponzoñoso material literario, la historieta lleva su virus macabro a la infancia, con la cooperación de las malhadadas producciones anexas del cine, la radio, y la televisión.

La ficción científica es, en resumen, un género literario de legítima existencia, con un rango que no tienen la novela de piratas ni la policial. Seleccionando de la producción publicada las mejores obras, puede formarse un conjunto muy apreciable de novelas entre las cuales hay algunas bellas obras literarias, en medio de otras con preponderante valor instructivo. Puede, empero, ser mal manejada, y lo es, hasta el punto de hallarse actualmente en un nivel cualitativo muy inferior al que tenía en la época de su iniciación. El vasto volumen de producción actual, con su indudable valor en cuanto a vulgarización científica se refiere, puede ser en un momento dado insuficiente para contrarrestar el alarmante porcentaje de librerías reaccionarias, seudomísticas y lúgubres, por otra parte sin mérito literario alguno. Un acercamiento de los hombres de ciencia socialmente inclinados con los escritores atraídos por estos temas puede hacer mucho bien a la ficción científica, fomentando simultáneamente la promoción juvenil hacia las ciencias y las técnicas, enriqueciendo a la literatura y elevando, con un ameno sentido de la pedagogía, el promedio cultural de las grandes masas.

EN EL ESTANQUE

RELATO

POR BEATRIZ GUIDO

Ella había llevado la mecedora de mimbre hasta el estanque, bajo la sombra de los eucaliptos. En esa sies-
ta de enero, su balancé no se escuchaba en las galerías.

Nosotros vagábamos por el jardín semidesnudos, con pañuelos anudados en las cuatro puntas.

Cuando nos encontramos, los tres, bajo las retamas, Florida arrastraba la gata con un piolín. Gustavo silbaba un canto gregoriano y yo trataba infructuosamente de descubrir un hormiguero.

Llegamos en comparsa hasta el estanque: ella dormía con la boca abierta rodeada de moscas; el batón asimétrico flotaba en el aire a la altura del vientre. Una mano sostenía la pantalla china y la otra caía a un costado, muy cerca de la tierra.

Las patas del sillón se balanceaban junto al borde del estanque.

Cuando la descubrimos comenzamos a reír y a saltar por el aire como si nos hubieran dado cuerda.

Si decirnos una sola palabra señaló la caña a Gustavo; entonces él alcanzó la piedra para soliviar el sillón y Florida construyó una especie de barricada para defendernos si ella despertaba de pronto.

Gustavo arrastró la piedra con el palo hasta las patas de la mecedora, y la canoa caer suavemente en el estanque, junto con el sillón de mimbre.

No se oyó un solo grito en el parque. Nosotros, inmóviles, observamos reaparecer el baldo dos o tres veces en la superficie para luego hundirse definitivamente. Sólo quedó flotando en el agua la pantalla china.

Después corrimos hasta su cuarto y nos pusimos a destruir con el mismo palo las ventosas y alambiques, los frascos de jarabes y aceites, que prescribían "antes de las comidas" y cuyo orden ella alteraba sirviéndolos después de los postres, y en ayunas, por las mañanas.

Destruimos también, esa tarde, entre risas y gritos —sólo Gustavo seguía silbando el *Tantum Ergo*—, las cataplasmas de lino, los antijlogísticos —que nos obligaba a llevar junto al pecho hasta en los meses de verano—, los frascos de Emulsión de Scott y jarabe Toulouse, y una serie de recetas y oraciones clavadas en las paredes.

Esa noche la velaron en el salón principal. Nuestros padres quisieron creer que la mecedora había perdido su equilibrio y que ella, profundamente dormida después de haber bebido Chateau Carmois y devorado una sandía, no había podido gritar cuando cayó en el estanque.

A los pocos días llegó Frautein Elise, que ocupaba nuestro tiempo con acertijos y palabras cruzadas.

Sin embargo, nos hemos vuelto más tristes y silenciosos todavía. Por las noches, del fondo del estanque nos llega un grito sofocado por el crujir de las ranas y el chirrido de las cigarras.

LAZARO

por Paul Eluard

Mas se dirá, el jurado premió tal obra y no otra, el jurado demostró su preferencia por esta o por aquella tendencia. La respuesta es simple y cabe en tres contestaciones: 1º) El jurado debe apreciar los valores estéticos sin atentar contra las tendencias de los artistas. 2º) El jurado es un cuerpo heterogéneo, dentro del cual también existen opiniones divergentes y el resultado a que llega no siempre refleja una opinión estética y sí las conveniencias de los grupos que individualmente cada uno de sus miembros representa. 3º) Ningún juicio humano es infalible, y menos todavía el de un jurado de artes plásticas.

Por lo tanto, pueden también haber premiado a los peores o por lo menos no haber dado los premios a quien realmente se lo merecía.

Soy imparcial en este asunto. Miro por eso con cierta objetividad porque no desprecio las lecciones del pasado y conozco los entusiasmos nuevos. Poco me importa que el arte sea o no figurativista, lo que se me impone importante son las cualidades plásticas-pictóricas. Nunca me pondré a indagar lo que significa un cuadro abstracto, porque sé que no pretende representar nada; pero nunca tampoco me preocuparé con el tema de una obra figurativista, porque sólo verá en ella formas y colores, líneas, movimientos, valores y ritmos. Vale en el arte la mayor o menor riqueza, eficiencia y expresividad de sus elementos plástico-pictóricos concretos y eso tanto se aplica a un panel de Piero de La Francesca como a una tela de Mondrian. Así se debe juzgar la calidad en la obra de arte.

En cuanto a su tendencia ideológica, eso es otra historia como diría Kipling; una historia que nada tiene que ver con el arte y sí con la sociología y la política, ciencias ambas respetables, pero que no deben ser invocadas en el enjuiciamiento de una obra artística.

Queda el problema del arte para el pueblo, raramente bueno en nuestra época, pero que se puede revelar excelente, cuando se produce sin la intención de agradar al pueblo. Conozco otro arte que busca en el pueblo su inspiración, tiene en él su punto de partida y puede alcanzar una obra de primera calidad, con la transposición al plano estético del elemento folklórico, como ocurrió con Gross, Daumier y Goya. Pero ni una ni otra de estas tendencias produjo obras de valor por buscar el aplauso del público. Son obras de arte porque supieron agregar a su mensaje los valores necesarios y que caracterizan una obra de arte.

Lo mismo se puede decir de cualquier otra tendencia. Hay obras abstractas excelentes, buenas, mediocres y hasta académicas. Porque el academicismo no quiere decir "pésimo cuadro figurativo" y sí aplicación de fórmulas manidas e inexpressivas en la realización del cuadro. Quien copia las soluciones de Mondrian, no está muy lejos de quien imita los trucos de Paul Chabas está apenas más al día.

Se dirá que en la III Bienal hay también algunos si no muchos de esos académicos del modernismo. Los hay por cierto; pero eso no disminuye en nada lo representativo del certamen, pues la mediocridad y la falta de personalidad son también elementos inherentes al hombre común de hoy, como fueron al hombre de todos los tiempos.

Para juzgar precisamos distancias. ¿Y si no queda nada de nuestra época?

¿No hubo, acaso, épocas del pasado que no nos han dejado nada?

No todos los momentos históricos son momentos de creación artística importante. Pero sólo de algo se puede tener certeza, si nada queda de la producción llamada moderna, mucho menos todavía quedará de la llamada académica. La muerte no refleja la vida. El pasado por muy hermoso que haya sido, no puede expresar el presente salvo de una manera lamentable.

Así algunas enseñanzas se sacaron de la III Bienal, útiles a los que combaten al figurativismo, más útiles todavía a los que adoptan.

Tanto en la propaganda y en la publicidad, en la expresión individual como en la de grupo, lo que importa ante todo es la calidad. Solamente ella sirve al hombre y solamente si es buena existe en sí.

No se propaga una idea viva con instrumentos muertos, no se habla de la bomba atómica en el vocabulario del carro de madera. Es antialitético si no simplemente metafísico.

SAN PABLO, 1956.

SERGIO MILLET

Paul Eluard había conseguido a lo largo de sus años volcarse sin fronteras en el quemante oficio de hablar a todos con las palabras de siempre y la voz de siempre, ennoblecidos ambas por el esmalte que nos transforma. Era el poeta del amor, del que una hombre y mujer, del que hermana o los habitantes del mundo, del amor que se desgarró o del que se fortalece, del amor que es la columna de todo. Sus versos, letra por letra, forman un canto inmenso que se continúa, ese canto de todo el amor del mundo de que hablaba Apollinaire. Eluard asumió su destino estallante con el sagrado y lo profano que tal destino entraña. De ahí su grandeza, acaudalada por un torrente de pureza, de vida viviente. De ahí que permanezca entre nosotros con sus ojos serenos, su rostro baleado por el sol, su alegría y su tristeza, soportando a nuestro lado el duro deseo de durar.

Dice René Char en su poema "A la muerte de Eluard": No podemos nada por él, y él podrá aún mucho por nosotros. Exacta definición, ya que siempre quedará indeleble su compañía. ¡Y qué poco podemos decir sobre su poesía! Los grandes poetas no necesitan, evidentemente, más elogio que el golpe que sus obras despiertan en los demás. Y, sin embargo, el recuerdo vuelve a conmovirnos, y debemos nuevamente sentarnos en la mesa del día, abrir su libro y viajar por él, no con la simple curiosidad del turista, sino con la devoción del ciudadano.

Paul Eluard se presenta ya desde sus primeras composiciones vencido, vencedor y luminoso, puro como un ángel / alto hacia el cielo, con los árboles cantando a la mujer amada, esa mujer que son muchas y es una sola, única: la de siempre, toda. Para ella, sus afanes de hombre y sus fosforescencias de poeta.

Cronista del amor, reportero celeste, sublimiza su sentimiento y eleva el nivel de la vida, circuido por los frutos más sanos y robustos que puedan cosecharse. Pero también, como decíamos antes, atento a la tragedia que hace sufrir al hombre, registrándola y sangrando por ella. La primera guerra y la segunda lo enfrentan con una dura realidad a la que opone una dura actitud. Es una época oscilante entre el deber y la inquietud y que será mañana poesía y verdad. El amor, a manera de río sin límites, corre enlazándolo: Ella dice el porvenir. Y yo estoy encargado de verificarlo. En ese porvenir radica todo, hasta el presente.

Dice con justeza Marcel Girard refiriéndose al poeta: No necesitó forzarse para soñar en voz alta. En Eluard hay mucho de sueño, pero una forma de sueño real, revestido por algo tangible, quizá la vida misma, prosigue Girard: contempla su universo interior al que ilumina el sol de la mujer amada. Esto contemplación se torna acto de fe y plegaria.

Oh tú, que suprimes el olvido, la esperanza y la ignorancia, que suprimes la ausencia y me pones en el mundo, canto para cantar, te amo para cantar el misterio en que el amor me crea y se libera.

Eres puro, más puro todavía que yo.

La contemplación se ha verificado, la plegaria ha tomado forma. Hablar para sí cuando se está enamorado, es hablar para todos, dice el poeta. Nosotros recibimos entonces sus confesiones y nos colocamos en su lugar. Allí nos es fácil observar lo que sucede y cómo sucede. Vemos un destellante cortejo de imágenes que se envuelven unidas por una experiencia intensa, hasta estallar.

Para encontrarme razones de vivir, he tratado de destruir mis razones de amor. Para encontrarme razones de amor, he vivido mal.

El poeta muere de no morir y habita la capital del dolor con los manos libres y los ojos fértiles, con su vida inmediata como un libro abierto. Es el tiempo de la canción completa, de la poesía ininterrumpida, es el tiempo de decirlo todo.

Su universo es enorme porque él también lo es. En ese universo se trabajan y descubren los matices más puros y las esencias más incontestables. Se prepara allí la serenidad necesaria para que el hombre se encuentre liberado de toda traba. Eluard escribe: el hombre me ha hecho renacer y confirma así nuestro aseveración del principio, porque el amor es camaradería hacia el hombre, representante de todas las personas que cruzan por su existencia de poeta.

Al leer sus obras palpamos qué sincero es su posición, qué vacío de falsedades y qué desbordante de conciencia. Naturalmente, no es otra la tarea del poeta, y Eluard es uno de los casos más sorprendentes en cuanto a cargazón vital y estruendo poético. La línea trazada por Rimbaud, por Apollinaire, es retomada con la saludable belleza de un grande y noble espíritu. Para todo nos da respuesta, transformándose en ese rostro que debía contestar a todas las preguntas del mundo.

Su atmósfera es elevada hasta el límite del sueño, hasta donde las palabras se despojan de sus máscaras habituales. Eluard es un permanente intercambio de

La tarde se evapora ya es la noche
Salvaje y negra abierta a un mundo ausente
Hay que reanimar el mundo de mañana
Pero sin envejecer si he envejecido nada ocurrirá
Ningún jugo escurrirá del día o de la noche
Si no tengo en mis manos la fuerza de un

[muchacho]
Me he vuelto viejo no tengo corazón más que
[para la noche]
Más que para el desierto sin fuego sin luz

[sin voz]
Amarga envenenada la noche se desliza sobre mí
Mi boca se corrompe con los besos de la nada
Ningún mal hay en mí pero yo sé que hay mal
Mi cuerpo está trabajado mi desastre es seguro
La noche roe el fruto y la noche me asesina

Señal el humo en el sol
Mi corazón deshiela
Palabra un solo enjambre de abejas
Mi corazón tan muerto vuelve al mundo
Mágica hasta la miseria

En mis diez dedos
Poblado el invierno fértil y blanco
En mis ojos engrandecidos de éxtasis
Las noches aprenden a caminar
El alba balbucea

La vida rival se rearma
Salgo de la cuna de la tumba
Lágrimas mis lágrimas me recalientan
Mis pies avanzan

Ya está el sol sobre mi cabeza
El buen sol me multiplica
Ya estoy haciendo provisiones
Contra el olvido

Para mis hijas para mis madres
Ya me creo inmortal
Sol y luna

Son hombre y mujer casados
Veo el sol y veo negro
Vivo tengo la libertad de ver

Para un tutor cien huérfanos
Todo está destruido
Y para un héroe cien víctimas
Estoy vencido

Me sumerjo en llagas espantosas
La sangre me mancha
Soy tan tonto como cobarde
El todo me borra

El ardor palidece soy mortal
A nada el cielo da importancia
La tierra gana

Y sobre mi lecho de hiel y sombra
La esperanza sobrevive a toda sospecha
Los otros tendrán derecho a la vida sin

[sufrimientos]
Y sin tumba
No pasarán por donde yo he pasado
Ignorarán los encantos de la muerte
Día sobre su corazón para siempre
Día sobre su cuerpo
Día sobre las obras de sus manos
Nada será destructible

(Traducción: Ramiro de Casabellas)

sensaciones, de visiones, de dolores; moldea su arcilla interminable con la paciencia y la euforia del que participando del mundo lo vuelve más habitable, en un proceso de renovación, cumpliendo lo que según Remy de Gourmont era deber del poeta: decir las cosas aún no pronunciadas y decirlos de una manera aún no formulada.

Pasados los horrores de la guerra, su alma torturada y perseguida había retornado a los viejos lugares donde antes halló curso natural a su albedrío. El canto de amor recibe, nuevo aporte, El fénix, libro donde renace una y otra vez:

... La tierra se ha recubierto
con tu carne clara y me he sentido liviano;
has llegado, la soledad estaba vencida...

Transcurridos estos años, disipadas algunas tinieblas, afinado aún más su sortilegio, reconocemos el alto sitial que merece quien supo barnizar, con esperanza y certidumbre los muebles cotidianos. Reconocemos su permanencia entre otros figuras, su luz entre otros resplandores no menos fulgurantes, por que tal vez nadie como Eluard nos desconcierta y nos domina a través de las edades, las fechas y los nombres que amontona la humanidad.

Irrupción notoria fué la de la nueva generación literaria surgida en la última década.

Se reveló a través de una áspera y audaz revisión de los escritores provenientes de la generación martinfierrista. un nuevo y vigoroso enjuiciamiento conmovió el óptico ámbito literario, que la dictadura, por otra parte, fué gradualmente arrinconada.

Una esperanza era depositada en la nueva generación. Sus primeras formulaciones anticipaban, si no un sensible cambio, por lo menos un nuevo aliento creador en la desacreditada literatura argentina de estos tiempos.

Sin embargo, a pesar de la clarificadora luz que arrojan las revisiones sobre escritores discutidos y discutibles, la atención — una vez disipado el osombró — se encamina a aprehender el sentido de las ideas renovadoras, que advierten, al mismo tiempo, la dirección en que soplarán los nuevos vientos.

Cuando las nuevas generaciones irrumpen con la piqueta, llevan implícitas una nueva formulación, que deviene en actitud e influye decisivamente en el curso venidero de la literatura.

Si la demolición puede resultar en ciertas ocasiones fecunda y saludable, más aún lo será la proyección de las ideas renovadoras, conducentes, quizá, a un verdadero y tan necesario enaltecimiento de las letras nacionales.

En su momento, Echeverría, Sarmiento, Alberdi, José Hernández y Roberto J. Payró tuvieron una visión divergente — desigual en profundidad, pero igualmente válida en sus propósitos — al concebir la realidad literaria y social desde un nuevo plano, en oposición a las circunstancias que les tocó vivir, pero no con respecto a las necesidades históricas y culturales de esa realidad. Advierten esa necesidad renovadora y participan en nuestras letras reclamándole un nuevo sentido, a la vez que pretenden una superior forma de convivencia humana.

Al postular nuevas exigencias, aquellos creadores posibilitaron amplias perspectivas a la literatura de su tiempo impulsándola por un camino de imprescindible superación.

Esa superación no se cumplió con las aventuras esteticistas de principio de siglo, "renovados" más tarde, en la posguerra del catorce, y desvanecidas luego sin mayor gravitación, en la difusa bruma de los formalismos preciosistas.

A pesar de la sutil y seductora propiedad de la imagen — que se degrada toda vez que no surge de un hecho vital — aquellos cultores de lo "bello" no pudieron superar sus propias limitaciones en el arte de la literatura. Y era natural que así fuera. La simple elaboración esteticista es impotente para responder a los interrogantes que plantea la actividad creadora en un momento de decadencia y confusión espiritual. Llevada a esa zona, la literatura se resuelve como un artesanado, pero no como una manifestación sublime y particular del pensamiento artístico.

Cuando se produjo el "alzamiento" de los martinfierristas, nos pareció asistir a un reencuentro con los valores esenciales de la literatura. Sin embargo, en esa actitud el sentido de lo nuevo estuvo contenido sólo en la concepción de las formas cuyo advenimiento preconizaban esos escritores. Es claro que esas formas estaban condicionadas por ideas de la vida y de la sociedad que incidían sobre la concepción del arte; pero así como esas ideas no correspondían a una nueva realidad — ni rebatían la de su tiempo como caduca — tampoco esas formas, por su sola presencia, significaban una solución para los problemas vitales-estéticos de nuestra literatura. Eran solamente un estimulante y no podían gravitar sustancialmente en la transformación de la literatura por ellos condenada. No obstante — tal vez se

debe ver en ello uno de los síntomas del conservadurismo y la mentalidad colonial de cierto sector de la cultura argentina — aquellos "renovadores" influyeron durante largos años — e influyen aún — en los escritores jóvenes que, sin atender los nuevos reclamos de su tiempo y su medio, se repitieron en la ociosa aventura de un estéril e incommunicativo juego profesional.

Paralelamente, otra tendencia antagónica irrumpió en la literatura de esa época: la generación boedista. Fué preocupación de sus integrantes el expresar — al igual que nuestra literatura militante del siglo pasado — una realidad social más vasta, dentro de un pensamiento ideológico revolucionario en concordancia con los nuevos tiempos. Esencialmente, esta tendencia — opuesta, desde luego, a los martinfierristas, a sus antecesores y discípulos — es la que en verdad pretende una verdadera renovación, ya que se integra a una concepción social que deviene como necesi-



J. L. Borges

dad de la historia. Pero esta tendencia — en la que está implícito un sentido de lo nuevo — no encontró en todos los escritores de la generación boedista igual comprensión ni una elevada forma de expresarla. En este aspecto, Boedo no ha trascendido. Careció de una estética, y su obra se configuró a través de intuitivas aproximaciones, donde la concepción o la actitud sobreposó a una narrativa resuelta en los viejos lineamientos naturalistas y atendiendo más al alegato que a la literatura.

Pese a ello, es en el flanco boedista donde se manifiesta un anhelo renovador, audaz y vital, en contrapunto con el martinfierrismo, cuyos intentos de superación no trascendieron el limitado campo de la aventura formal, marginando expropiado la responsabilidad y los deberes del escritor, que siempre han distinguido a nuestros mejores escritores del siglo pasado.

Ahora, sin haberse producido una transformación medular en la sociedad argentina, y debatiéndonos todavía dentro de modos y contenidos antihistóricos, vuelve a plantearse otra vez en nuestra literatura el problema de la vieja y lo nuevo; la caducidad y la superación. Desde luego, con otras variantes, pero incliniendo aún las motivaciones de antes. Los actualizados de ayer tienen ante sí el juicio, irritado de los renovadores de hoy, que no cultivan el epigrama zumbón ni manejan la ironía acia-

lada; son ásperos, se autoerigen en parrricidas y afirman la necesidad del compromiso. En esta palabra-idea puede definirse, probablemente, el carácter distintivo de los nuevos escritores, hasta entonces tutelados por una paternidad que descubre vacía de intenciones y con un desmedulado sentido de la actividad creadora.

Naturalmente, la crisis que involucró a todo un sector de nuestras letras y las dependencias de la nueva generación con la anterior — a pesar de las patéticas protestas de ciertos nuevos escritores — son evidentes, no obstante mediando alternancias y diferenciacines. Para desentrañar esa crisis de una tendencia, algunos escritores jóvenes han llegado al colmo de encuestar la real existencia de la literatura argentina, realizando entonces un revisionismo más espectacular que sustancioso.

Es cierto: la opresiva presencia de la dictadura vició nuestra atmósfera y llenó de dolorosas triazaduras e incertidumbre el camino de los jóvenes. Confinados a su soledad, librados a corrientes e influencias que la polémica no ha dilucidado con amplitud, se formaron con el ejemplo y la gravitación de corrientes no siempre saludables para su proceso evolutivo.

El disconformismo de los nuevos quedó expresado en diversas publicaciones, que centraron sus ataques sobre Borges, Mallea y Martínez Estrada. De dichas publicaciones sobresalieron por su importancia "Contorno" y "Ciudad", pero fué en la primera donde se llevaron los revisiones más fondo y donde se particularizó, especialmente, la actitud de la nueva generación.

Este alzamiento contra la presumible inautenticidad de los martinfierristas contra el ocio literario demuestra que los integrantes de la nueva generación toman conciencia de alguno de los males de nuestras letras.

La difícil experiencia vital e histórica les hace insoportables el mero devaneo literario, que sobre todo revela la imposición creadora y la confusión del pensamiento de los "precursores" a los que ahora se empeñan en desplazar. La mayoría de los nuevos escritores, sin embargo, no parecen hallar la senda extraviada por los enjuiciados e integrarse vitalmente con la tradición militante y profundamente renovadora de la literatura nacional.

La reacción de los nuevos es, a la vez, que una oposición a quienes se hallaban al margen de los problemas y las modalidades del país, una más ruidosa que efectiva lucha contra los escritores que hasta el momento detentaban el predominio de un sector de nuestra literatura.

El potetismo de la nueva promoción, histórico a veces, chauvinista en otras ocasiones, reveló la inconsistencia ideológica de los renovadores de hoy, sus influencias cosmopolitas y la superficialidad de su toma de conciencia, que sólo en una búsqueda de los reales problemas de la nacionalidad hallaría su profundidad.

Desvinculados de la corriente emancipadora y anticolonial, que elaboró nuestro ideario estético y social en 1837, gozaron del método apropiado para indagar en los males del presente, e irrumpieron con elementos filosóficos ajenos a esta realidad e inciertos de gravitación universal. Quisieron resolver la crisis de los letrados argentinos con teorías tan ajenas a nuestra sensibilidad literaria como discutibles en el plano filosófico y social. Manifestando una rudimentaria rebeldía — más identificable con el resentimiento — esgrimieron un dudoso machinismo — dada la insistencia — y adoptaron una actitud prepotente que los condujo a algunos errores, muy discutibles en su buena fe. Pero lo cierto es que esta actitud — consecuencia de la carencia de verdaderas ideas conductoras — también se-

ñala la encrucijada de los nuevos disconformistas, o por lo menos la anticipa.

La incorporación de ciertas teorías de la posguerra europea — principalmente el existencialismo — advierte una dependencia, o por lo menos una impotencia, al resolver problemas nuestros con concepciones correspondientes a otra etapa cultural. Además, en el supuesto que aportara elementos aprovechables para integrar una conciencia crítica, no era inabordable con los problemas literarios argentinos, aunque esa postura filosófica pudiera contener actitudes críticas, en un orden general, extensibles a la cultura burguesa. La crisis cultural argentina no es aguda por haber transitado todos los estadios de la cultura "burguesa", sino precisamente por debatirse aún dentro de conformaciones semicoloniales. El concepto de la renovación está íntimamente vinculado a ese problema que retarda nuestro florecimiento cultural. Ese signo advertido en la nueva generación, descubre una desconexión con los problemas reales de la literatura argentina y nos anticipa el dudoso carácter de sus formulaciones renovadoras. En una enconada, y no siempre objetiva revisión de los escritores martinfierristas, por cierto saludable, no puede quedar recluso un anhelo renovador que cifra en el compromiso del escritor con la realidad la savia que alimentará su devenir revitalizador de las letras argentinas. Las nuevas generaciones sólo pueden perdurar e imponer su criterio de lo nuevo, en nuestro país, continuando en el tiempo la revolución cultural programada por nuestros escritores del siglo pasado, que nos legaron una ideología anticolonial, que además de conferirle personalidad nacional a nuestra cultura permite a las generaciones venideras incorporar ideas más en consonancia con los nuevos tiempos. "Un pueblo que esclaviza su inteligencia a la inteligencia de otro pueblo, es estúpido y sacrilego. Un pueblo que se estaciona y no progresa, no tiene misión alguna, ni llegará jamás a constituir su nacionalidad. Cuando la inteligencia americana se haya puesto al nivel de la inteligencia europea, brillará el sol de su completa emancipación". Estas afirmaciones del Dogma Echeverriano deben servirnos a los que queremos integrar la cultura argentina y saber hallar la ruta de lo nuevo más allá de las formulaciones críticas que podamos consignar con mayor o menor énfasis sobre nuestros antecesores. El problema real es hallar la unidad que al mismo tiempo que nos señale la caducidad de una forma literaria nos abra el campo para una nueva y más vigorosa actividad creadora.

En este sentido la tradicional oposición entre los dos corrientes que definen y definen las tendencias de las luchas sociales y estéticas argentinas, demuestra claramente que los que fijaron en 1837 su punto de partida y lo vieron continuado en muchas otras figuras individuales, que en su momento ansionaron una superación en nuestras letras, nos dan la clave definitiva acerca del papel de lo nuevo y lo viejo en la cultura argentina. Las irrupciones generacionales no escapan a este criterio, y es en función de su origen y posición social donde nos revelarán la amplitud de sus anhelos renovadores. Por otra parte, es más "incomprometido" el alzamiento frente a fuerzas y valores que ya actuaron que extirpar sus influencias y formular un verdadero camino que nos dé la soberanía en el arte y en la literatura que tanto ansiamos y que por una moderación, más razón de seguridad que don de nuestro temperamento, queremos resolver "encuestando" o enjuiciando en montón. La juventud de hoy tiene difíciles problemas que resolver, y no se trata de superar una generación caduca como si se tratara de renovar una cartelería.



pintura

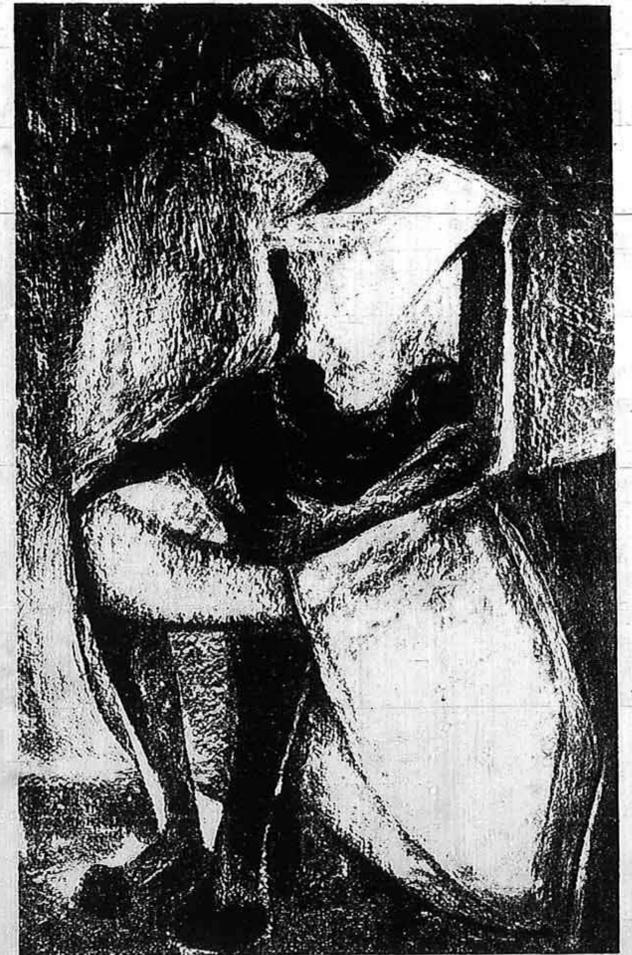
Es entonces que aparece la duda, la búsqueda de otras formas de expresión. Su lenguaje está en las líneas, en las formas, en los colores. Hay que conseguirlo. Es entonces que comienza a estudiar en talleres independientes hasta que finalmente lo hace con Cecilia Marcovich.

María Teresa Roig no escatima esfuerzos para llegar a su meta, y decidida a "empezar de nuevo" abandona todo lo aprendido y comienza a luchar y a buscar, mediante otros métodos, su expresión.

En esa escuela trabaja varios años. Esta enseñanza racional y viva le permite adquirir lo que buscaba, una técnica justa y segura.

Viva, sensible, los ojos puestos sobre la realidad de nuestro mundo de hoy y dueña ya de un lenguaje plástico, toma las distintas facetas del alma humana y las devuelve al mundo, en estos trabajos, fruto de un gran esfuerzo, de una seria disciplina y de una sincera vocación.

TERESA ARAUJO



MARIA TERESA ROIG

Si el arte que percibimos a través de un artista nos emociona o nos conmueve, mucho más intensa es nuestra emoción cuando vemos a través de ese arte un orden. Un orden, fruto de una madurez que nos indica que el artista sabe lo que quiere decir y sabe decirlo. Ese orden que se percibe en la técnica y en la expresión. Esa ubicación de los valores en líneas, planos y colores que a su vez "ubican el decir del artista", matizan la emoción y definen y valorizan el inmenso mundo de los seres. Tal es lo que nos dice María Teresa Roig.

Artista joven, ubicada desde ya en el camino del gran arte, es toda una promesa.

Egresada de Bellas Artes, hace una exposición con cierto éxito. Inteligente y sensible, no se deja confundir con el triunfo. Sus formas de entonces no eran las de hoy. Siente que con ellas no puede expresar lo que piensa. No está en aquellos cuadros (paisajes impresionistas) su mensaje.



EL GATO SOBRE EL TEJADO DE ZINC CALIENTE

Al editarse "Verano y humo", obra estrenada en 1948, Tennessee Williams la preside con esta acuciosa inquietud de Rilke: "Si yo gritara... ¿quién me oíría entre los escuadrones angélicos?" Y esa soledad y esa incomunicación que el autor norteamericano se empeña en subrayar bien pueden servir como claves importantes para descifrar y penetrar en su teatro. En toda su obra (en la que conocemos, al menos: "El zoo de cristal", "Un tranvía llamado deseo", "Verano y humo" y "El gato sobre el tejado de zinc caliente") se expresa la angustiada desolación de seres perdidos en una individualidad egoísta y por lo común enfermiza, que los frustra o los conduce al fracaso de su fe y al derrumbe de sus ansias. Tennessee Williams se nos aparece por momentos como un sádico que gozará haciendo sufrir a sus criaturas. Pues la verdad es que se observa cierta delectación en perseguirlos y acorralarlos, hasta obtener su aniquilación por los medios más diversos. En alguna oportunidad se ha dicho, procurando llegar hasta la raíz de sus seres atormentados, que esa visión tan amarga del mundo parte de una infancia colmada de estrecheces y de cierto complejo infantil contra su madre y su hermana. Desconocemos por completo la vida privada de Tennessee Williams y no abrimos juicio sobre la veracidad de semejantes datos, pero resulta indudable que debe existir alguna razón muy poderosa, y sobre todo de gran fuerza incitante, para que se sienta obligado a llevar a escena con tal reiteración a tipos colmados de impotencias, resentimientos y represiones de origen sexual que tocan el límite no ya de lo escabroso, sino de lo psicopatológico. Existen en Tennessee Williams varias ideas generadoras que lo acosan hasta exasperarlo. Una crispada reacción contra la pobreza escuece en "El zoo de cristal", muere en "El tranvía llamado deseo" y rebela e impulsa a la Margaret de "El gato sobre el tejado de zinc caliente". Se halla también la incomunicación ya señalada y, dentro de ese pozo ciego, el sobrecomimiento ante una vida que no se comprende, pues aparece vacía y sin destino, y el terror ante una muerte a la que se tiene más cerca cuanto más se la teme. Es el vivir sin horizontes y el pavor ante la palabra "eternidad" ("algo que sigue y sigue cuando la vida y la muerte y el tiempo y todo lo demás han terminado", dice Alma). Por ello la urgencia de escapar a una realidad que tritura hasta los sueños más pequeños e inocentes y conduce al aislamiento, al desequilibrio sexual o a la locura (Laura, Alma, Blanche).

UN TEATRO SIN ESPERANZAS

Los personajes de Tennessee Williams carecen de esperanza. Lo puntualizamos en nuestro empeño por adentrarnos en sus motivos de ser para analizar desde allí su calidad humana. Se trata de individualidades, tipos, diríamos, que corresponden a quintesencias exacerbadas (en sus aspectos más sombríos y negativos) que detallan una época y explican la desintegración de una sociedad. De

ahí el caos en que viven y sus contradicciones al expresar una moral fuera de quicio, por lo que aparecen tan palpables los síntomas de la enfermedad que les va sorbiendo la médula hasta dejarlos sin capacidad de reacción. Se trata de seres que, como le ocurre a Alma, no saben respirar al aire libre y se fatigan y hasta se ahogan dentro del calabozo sin ventanuco de sus respectivas neurosis. Los agonistas principales no son criaturas sanas, sino anormales de cuerpo o espíritu (sobre todo de espíritu, por freno o desfrenado de raíz sexual) con una sensibilidad por descontado enfermiza y en carne viva. Están squeueados por origen y asquean lo que tocan o lo que apenas nombran. Algunos de estos personajes con tanta tormenta y tan hondo desencanto en el alma, ya estaban en Eugenio O'Neill, el seguro padre, pero la desazón no siempre expresada claramente de una postguerra en la que se han resquebrajado muchas columnas morales y espirituales, y el vivir una paz acosada por las amenazas más terribles de destrucción total, han influido para que Tennessee Williams lograra con ellos una nueva dimensión dramática.

Estrenada el año pasado en Broadway, "El gato sobre el tejado de zinc caliente" fué muy discutida por el público y la crítica, pero finalmente obtuvo para el autor el tan codiciado premio Pulitzer. Y lo ganó frente a obras de Odets, Kingsley y Maxwell Anderson, entre otros dramaturgos de verdadera significación. Ya el título adelanta la angustia en que se debaten sus personajes principales. A esa angustia Brick la llama "asco", y lo conduce a beber hasta sentir en su mente el crujido que señala su liberación, pues lo sumerge en la nada, que es la morada más perfecta del no-ser. Es la desazón sexual de Margaret y el pavor ante la seguridad de la muerte cercana que siente Papá William. Asco por ese convivir tan colmado de prejuicios y falsedades, frustrada por hallarse con una vida desahogada y terror ante una eternidad que lo que todo ha de desembocar en un enorme silencio. Vuelve a plantearse en esta obra la incomunicabilidad de ciertos seres, el encerrarse temerosos dentro de sus celdas penitenciales en las que todo es penumbra, martirio y soledad. Y un detalle muy importante es que, como en "Un tranvía llamado deseo", no sólo aparece la cuestión homosexual (recuérdese el casamiento de Blanche) sino que es uno de los fundamentos más incisivos del drama. El clima en que Tennessee Williams mueve sus personajes es torturador, colmado de situaciones violentas y de palabras ásperas, que establecen contrapunto con un lirismo de rara fuerza poética. Con momentos llega a fatigarnos tanta crueldad y bajeza moral, pero en ningún momento dudamos de que se trata de un dramaturgo de indudable talento. Sus trazos son firmes y los personajes nos llegan como fotografiados. Sabemos así no cómo parecen ser (inquietud constante de las criaturas pirandelianas) sino como son en realidad. Todo ello mediante una técnica con esencias del expresionismo escénico, aunque en su forma se cifra a menudo a un neorrealismo lacernante y sin concesiones.

LA INTERPRETACION

Francisco Petrone, intérprete de tanto personaje memorable (Dion Anthony y Euménico entre otros), vuelve después de una ausencia de largos años a un escenario porteño y lo hace magníficamente en su doble condición de actor y director. Como conductor del espectáculo supo extraer el sentido preciso del texto de Tennessee Williams dentro de un juego bien articulado, y como actor aparece maduro en esa reciedumbre vital que fué siempre su característica. Inda Ledesma volvió a demostrar en su Margaret que se trata de una actriz de gran temperamento. El primer acto, de serio compromiso, lo desborda con su fuerza dramática. Dúlío Marzio convence en su Brick tan colmado de riesgos y ello nos deja creer en sus posibilidades. Bien trazada la Mae de Marta Quinteros. El resto del elenco acompaña en planos muy irregulares. Eficaz la escenografía de Mario Vanarelli y Germen Gelpi. Las luces no se hallan siempre resueltas, pero existen efectos perfectamente logrados.

LUIS ORDAZ

LA CRITICA Y EL TEATRO

Por Juan Carlos FERRARI

Triste destino el de los críticos: Constituyen los felices destinatarios de sonrisas cordiales y calurosos apretos de manos cuando elogian; se les mira torcido e incluso se les retira el saludo cuando "pegan", y de una manera general, a sus espaldas se dice: —A mí no me importa lo que digan los críticos.

A pesar de lo cual, tenemos noticia de muchas vigilias esperando la salida de un matutino "para ver lo que dice Fulano". Nunca falta la explicación contentidamente despectiva: —Ya se sabe que dicen cualquier cosa. Pero de todos modos, es lógico que uno quiera saber cómo lo tratan.

No lo que opinan, ni qué les pareció, sino "cómo lo tratan". Eso basta para tranquilizar la vanidad del autor, actor o director al ver en letras de molde su preclaro nombre. Llega incluso a preferir que se le vapulee a que se le ignore. Recibe los reparos con un superior gesto de desdén; pero, como es natural, acepta sin chistar los elogios por excesivos que sean. Cuando los críticos se habitúan a este su doloroso destino empiezan a ejercer su difícil ministerio sin demasiado riesgo para su funcionamiento hepático. Y pueden continuar con tranquilidad su labor, con dispar sentido de la responsabilidad.

Porque —¿quién pudiera dudarlo? — no todos los que se llaman críticos lo son, ni todos los que lo son pueden o quieren desempeñarse a la altura de su capacidad.

No llamemos crítico al que poco o nada sabe de preceptiva e historia del teatro y cuyo conocimiento de la literatura teatral es mínimo: Puede engañar a alguno, pero que no sea a nosotros. El hecho de disponer de una columna para llenarla con frases sin mayor fundamento no da categoría de crítico a nadie. Los que no se ocupan en disimular su incapacidad son bastante inofensivos; los que, por el contrario, se envuelven en una espesa capa de suficiencia para simular una erudición de que carecen, son particularmente temibles. ¡Cuidado con ellos!

Dejando de lado a estos advenedizos de la crítica, quedan los demás, los que realmente conocen y aman el teatro, a quienes también se les pueden hacer algunas observaciones.

Pienso sinceramente que muchos, muchísimos críticos, no miden la trascendencia de su misión. Creo que si meditaran seriamente en la cantidad de veces que la imprenta reproduce sus escritos, revisarían cierto habitual desdén por la labor ajena. Pero lamentablemente muchos piensan que el principal destinatario de la crítica es el teatro que presentó la pieza o el autor que la escribió. En realidad, es el público que por su consejo concurrirá o no a presenciarla quien más debiera preocuparles. Naturalmente, el equipo creador debe recibir valiosas indicaciones de la crítica; pero sean dadas de tal manera que de la lectura no resulte una impresión distinta a la que el espectáculo realmente provocó. Díjase claramente si se trata de una obra atractiva, digna de verse y para qué tipo de público puede considerarse más adecuada; y no se dé la impresión de que solamente señalando errores se sienta plaza de inteligente.

Es también conveniente medir a todos con el mismo rasero. No faltan críticos que se ensañan con los independientes señalando la menor debilidad y despliegan un manto de piadoso silencio cuando los profesionales cometen — y por cierto con bastante frecuencia — algún desliz.

Ya sabemos que los críticos luchan en la actualidad en nuestro país con la falta de espacio. Es una razón de más para ser cuidadosos con lo que escriben. La síntesis es la piedra de toque para juzgar los méritos de cualquier literato.

Si el crítico además de tal es autor, debe extremar las medidas para ser ecuánime. Todos sabemos que la pieza que aún no ha estrenado es muy superior a la que debe criticar, pero no es conveniente que la use como término de comparación, aunque esa comparación permanezca escondida en el más profundo reduto de su mente. Como todos los demás, el crítico es un hombre que vive en el mundo, y es lógico que tenga amigos y enemigos, lo cual supone dos peligros.

No es el mayor el de juzgar severamente a sus enemigos; mucho peor es prodigar elogios innmerecidos ya por benevolencia, ya por temor a enemistarse con algún amigo del alma.

La posición ideológica —o filosófica, o religiosa— puede llevarle también a posiciones injustas. No por cierto cuando entrando de lleno en el contenido de las piezas defiende sus convicciones en ese terreno; sino cuando involucra los posibles méritos formales o técnicos en su respetable disensión de fondo.

Pero no tomemos las cosas a la tremenda. En definitiva la labor de los críticos es útil, sobre todo cuando pueden trabajar sin la premura de la entrega diaria ni la angustiada limitación del espacio. Aún sus errores son fecundos, porque contribuyen a renovar la polémica. Solamente resulta imponderable la subestimación de su propia labor que muchos, por razones que no alcanzo a comprender, se encargan a menudo de proclamar.

Ninguna de estas apreciaciones disminuye mi respeto genérico a los críticos, y mi auténtico interés por la labor meditada de muchos. Los autores que tienen real inquietud por mejorar su producción, pueden recibir siempre algún beneficio de la crítica. Porque —no lo callemos— también existe gente que produce teatro y constituida en crítica suma e inapelable de su propia obra, llega a considerarla como una emanación de su perfección absoluta. Estos escritores, naturalmente, detestan a todos los críticos. Y cuando ejercen habitual o accidentalmente la crítica son los peores críticos también.

crónica



FERNANDO YEGAL EN UN PASAJE DE "LA ZORRA Y LAS UVAS"

Récordita Libertad

¿Por qué Guillermo Figueiredo ha procurado dar vida escénica al ingenioso Esopo? ¿Le fascinaron sus fábulas prodigiosas que —humanizando la vida de los animales o reproduciendo en incidentes de la fauna la existencia del hombre— fijaron todo un sistema moral que ha llegado intacto hasta nuestros días?

Un motivo más importante aún la impulsó sin duda a crear "La zorra y las uvas". Encuentro en Esopo la figura ideal para erigirla en símbolo de la libertad. Pero en esa libertad común, que se reclama todos los días apoyándose de igual modo en la protesta de un discurso político o en la razón de las ametralladoras. Para Esopo la libertad tiene otro valor: es pura diáfana, transparente... pero frágil como un cristal. Y el jamás deja que se quebre. Cuando se la ofrecen al pie de los años, Figueiredo pone en sus labios: "Así no; la libertad es limpia. Sólo debemos tocarla con las manos limpias". Si se la reiterar a traque de un consejero sabio, la rechaza: "No quiero mi libertad, ahora. Sería demasiado pronto. Voy a darte lo gratis". Ni siquiera para salvar su vida, amenazada de muerte por el odio de los delincuentes, puede cambiarla por la esclavitud. Exclama con vehemencia: "Quiero mi libertad, Elijo el castigo de los libres". Y ya en el epílogo, camino del sacrificio postero que impide la destrucción del ideal, agrega: "Todo hombre está maduro para la libertad. ¡Para morir por ella! ¡Yo estoy verde para el amor, verde para la vida, pero soy libre!"

La libertad se hace así un problema de conciencia. El hombre es libre por naturaleza. No necesita entonces admitir lo que no le pertenece. Sometido, no podrá liberarse a cualquier precio. Existe un límite, que marca el yo interior. Para conquistar un derecho no se pueden desear virtudes esenciales como la honradez, los sentimientos, las ideas... "Si tuviera de mi libertad un solo recordamiento, no seré libre", grita en cierto momento y nos explica lúcidamente todo este devaneo nuestro sobre la idea cívica de la obra.

Es la de Figueiredo una exposición fiel de la vida del genial esclavo o tan sólo un producto de su imaginación, amudada por el hilo de las fábulas? Ni esto ni aquello. Una rara amalgama ha permitido la conformación de una comedia donde la idea que tenemos de Esopo a través de las versiones de Platón y Aristófanes

no se ve menguada en sus valores morales. Figueiredo, en cambio, por una necesidad teatral, muta el héroe histórico, pese a lo cual el adoptivo hijo de Atenas llega hasta nosotros fehacientemente. La construcción escénica es sólida y las personajes, especialmente el protagonista y el filósofo Xantho, sustentan una honda vibración dramática o satírica.

Eugenio Filippelli, dirigiendo al flamante Teatro Popular Casacuberta, realizó en el escenario del Candilejas una tarea que puede considerarse favorable. En general acertó en el movimiento y valorizó algunos personajes. Otros fueron desvirtuados en parte. A Esopo le faltó la máscara exacta. No olvidemos lo que dijo el monje griego Máximo Planude: "Era el hombre más feo de su tiempo, de cabeza puntiaguda, nariz roma, cuello corto, labios prominentes y tez negra, ya que era etíope, equivalente a "esopo". Al egolatra Xantho lo transformó en un personaje casi afeminado.

Fernando Vegal compuso un magnífico Esopo interior. Su voz tuvo singulares matices. Logró la forma exterior —pese a la objeción apuntada—, debiendo observar aquí cierta tendencia efectista, especialmente la manera de arrastrar las piernas. Carlos Acebal, de buen juego escénico, desvirtuó su papel, desvirtuando de la pedantería hacia el amaneramiento. Lidia Riera, floja en la letra, con suma frialdad en muchos pasajes, se lució en el comienzo del último cuadro. Delma Ricci, temeramente vibrante, debe empeñar en sus tonos dramáticos. Jorge Thompson sólo puso la estampa griega. Su articulación es deficiente. La escenografía de Antón fue un alarde de técnica y belleza consumadas.

FRANCISCO MAZZA LEIVA

ENFOQUE TEOLOGAL — La dominación española en América, en lo que el clero jugó un importante papel, ha dado tema para otra obra. Se titula "El maestro de Santiago" y pertenece a Henry de Montherlant. Transcurre en tierras españolas, mientras se maquinan medios para mantener el dominio de los Indios. Es un nuevo ataque contra los cimientos mismos del clero hispano, empeñado en defender su dogma a cualquier precio. Auténticamente psicológico, es una pieza de sólida estructura argumental.

Lo estrenó en La Máscara el Teatro Universitario de Arquitectura en el sistema circular y sin intervalos. Medullosamente dirigida por su traductor, Jorge Petraglia, tuvo en los intérpretes o cabaletas servidores. Se destacó Daniel Fernández, con riqueza de expresión, aunque un poco altonante en los tonos. Cumplieron con acierto Graciela Ossorio, Teresita Gómez, Leal Rey, Manuel Martín, Osvaldo Robledo y Jorge Petraglia.

El escenógrafo no tuvo oportunidad de lucimiento. El vestuario y mobiliario fueron apropiados. Ajustado el juego de luces, que ayudó a formar el clima austero.

FEDERICO VALCARCEL

Judith en Caricatura

Conrado Nalé Roxlo retorna a la escena con un tema histórico, rompiendo los cánones clásicos utilizados por sus predecesores al encarar la heroica existencia de Judith. Con recursos del más diverso linaje escénico, intenta infructuosamente construir una sátira aguda. Su arquitectura es resiente por gravitación de esos elementos divorciados entre sí, que hacen de "Judith y las rosas" un dis-

parate con cierta dosis de sarcasmo, donde el dramaturgo olvida con frecuencia su natural ingenio, penetrando en planos de dudosa calidad. La trama —suavizada por hermosas aunque inoportunas figuras líricas— desemboca en una comedia convencional, de frustrado mensaje amoroso, desprovisto de grandeza poética que no justifique el truco de medios literarios.

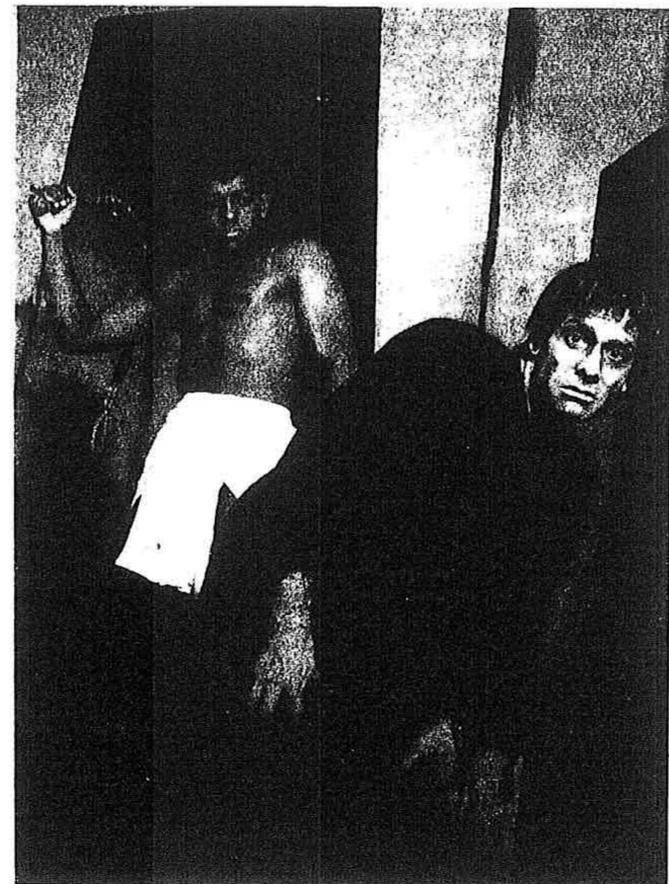
No creemos que los hechos históricos sean intocables. El genio puede recrearlos. Por ello no censuramos que Nalé Roxlo osara jugar burlesco con los sentimientos de Judith o convertir al irascible Holofernes en un enamorado de la floricultura. Criticamos, sí, sus reiteradas evasiones de la farsa, que le hacen cometer gruesos errores. Entre ellos se cuentan los de carácter psicológico; hay personajes que cambian su idiosincrasia de un acto para otro, sin que medien razones de peso. La farsa no autoriza a crear criaturas antojadizas, de perfiles anodinos. Judith pudo tener —falsando la historia— un temperamento liviano, capaz de tomar en broma hasta los más serios problemas de su pueblo frente al asedio enemigo, pero debió mantener su tal posición en el encuentro con Holofernes. Más absurda aún es su tercera postura cuando necesita apelar a una notable mutación para enamorarse del guerrero. Estamos entonces que el autor crea para una misma obra tres Judith con otros tantos caracteres.

Necesario es reconocer que en medio de tanto desorden temático, la socarronería de Nalé Roxlo aparece repetidas veces para criticar los vicios del hombre de ayer y de hoy. En muchos pasajes su agudeza neurótica en cuestiones fundamentales con sutiles alfileras, como valorizan el texto esporádicamente.

Lo estrenó en La Máscara el Teatro Universitario de Arquitectura en el sistema circular y sin intervalos. Medullosamente dirigida por su traductor, Jorge Petraglia, tuvo en los intérpretes o cabaletas servidores. Se destacó Daniel Fernández, con riqueza de expresión, aunque un poco altonante en los tonos. Cumplieron con acierto Graciela Ossorio, Teresita Gómez, Leal Rey, Manuel Martín, Osvaldo Robledo y Jorge Petraglia.

El escenógrafo no tuvo oportunidad de lucimiento. El vestuario y mobiliario fueron apropiados. Ajustado el juego de luces, que ayudó a formar el clima austero.

HUGO VALLE



El fatigado del verdugo no podrá lastimar el espíritu de Esopo. Así lo trasmite fielmente Fernando Vegal en esta escena de "LA ZORRA Y LAS UVAS"

EN TORNO DE AMERICA COMO INTELIGENCIA Y PASION LA CARICATURA

POR JULIO IMBERT

La preocupación, la auténtica preocupación por el tema americano, es poco frecuente en nuestro medio. (Desde luego que poco o nada tienen que ver con el asunto los periódicos, insistentes y machacones, tralajes de circunstancias, género que incluye como subproducto los infelices discursos diplomáticos que parecen limitados a muy pocas frases hechas estereotipadas e intercambiables.) Las razones que explican el hecho son bien diversas y muy complejas. Correspondería hacer su análisis como una importante tarea previa de dilucidación de estos problemas, y esto quizá permita un mayor rigor en los planteos que la coyuntura propone; apuntemos aquí algunas ideas sin espíritu ni propósito de azotar la cuestión. Hay un innegable y desmedido cosmopolitismo cultural, al que se suma la creencia, por otra parte excesivamente ingenua, de que el acercamiento a los temas e inquietudes universales nos sacará automáticamente del provincialismo en que muchas veces nos sentimos arrinconados. Anádase la imprecisión de los términos con que se considera el entronque histórico con un pasado que no por superado deja de tener vigencia; pasado que se desconoce casi siempre, y del que por consiguiente se reniega. (Cabría apuntar la torpe confusión entre "tradición" y "tradicionalismo", términos que puede ser antitéticos y que con frecuencia se trabucan; de este equívoco se desprenden consecuencias que pueden dejarnos perplejos e inermes frente a cuestiones decisivas.) Esta enumeración de factores sería menos incompleta si tomásemos en cuenta el factor "snobismo": desde luego que toda persona que se tenga por culta habrá leído, o por lo menos adquirido para exhibir bajo el brazo, que en la confusa tabla de valores aplicada parece ser lo mismo, su Tonnbee, su Graham Greene, su Simone de Beauvoir; confortablemente instalados en sus "ídolos", o mejor dicho detrás de ellos, miran con desprecio a los "mulatos", "guitarreros" o "apristas" —términos sinónimos para cierto secretario de redacción— que quieren saber algo de esos temas abstractos que se llaman Varona, Hostos, Martí, Bello, acerca de cuya existencia real caben muy serias dudas desde que el catálogo de Gallimard no los menciona, ni la N. R. F. los publica o recuerda.

Sobre el peligro que encierra esa actitud, que a veces no es sino pose, mucho habría anadir. Pero preferimos señalar la auspiciosa circunstancia de que haya hombres esencialmente, auténticamente inquietos por el ser y el destino de América —que tiene un pasado aunque pretendamos ignorarlo, y es también un indócil esperanza—; hombres muchas veces de rigurosa formación filosófica y sociológica que no desdennan abordar esos temas, y que antes bien centran en ellos sus afanes y sus desvelos.

El libro motivo de este breve comentario (1) muestra como pueden conciliarse la universalidad de las ideas con la limitación del ámbito natural del enfoque; de qué modo puede estudiarse y hacerse historia al mismo tiempo; y también de qué manera el lenguaje de un buen ensayista sin perderse en inútiles localismos adquiere la necesaria plasticidad, la elegancia eficaz y la condición de transmitir las íntimas vibraciones de determinados asuntos y problemas.

Victor Massuh ya era conocido por algunos trabajos significativos; la reunión en un volumen de media docena de los más sugestivos de esos estudios muestra de manera cabal las verdaderas dimensiones de su espíritu, la autenticidad de una vocación,

y que el empleo de los mejores y más modernos métodos de investigación le son conocidos. Sobre todo puede señalarse un entrañable, amoroso adentramiento en la América germinal, la de los hombres de luz y esperanza —los iluminados—, y los hombres de tierra y sueño —simiente y vigilia de mañana—, actitud detrás de la cual se advierte la influencia de la "política cordial" predicada por Martí.

El primero de los ensayos incluidos, "Hostos y el positivismo hispanoamericano", es un logrado intento de darnos una caracterización de las "contradictorias, y complementarias, dimensiones espirituales de ese intelectual apasionado. Refiriéndola a su abismal lucha hamletiana, Massuh caracteriza la personalidad de Hostos en estos términos: "... con los últimos pedazos de su identidad tantas veces rota y desgajada contra el muro de lo cotidiano, con los elementos activos de su fantasía, frustraciones, sueños, cenizas de estallidos restos de pasión contenida y de remordimientos; con las pausas de alucinantes silencios contemplativos, con todos estos elementos recogidos a espaldas de una voluntad áspera y vigilante, informe material —rumor de su propio ser a medias confesado— Hostos modeló la figura arquetípica del "hombre completo" (pág. 31). Y añade Massuh: "Cuando Hostos dijo una vez: "el hombre completo es un edificio que no se acaba nunca", quería significar que tratábase de una obra que quedaba abierta hacia el futuro. Completar al hombre, armonizar sus líneas, darle plenitud, acalamiento, asegurar para la vida del espíritu el contenido de la cultura una y eterna, parece ser, en estos momentos, el único desafío viril y patético a un mundo dividido que sólo atiende a los llamados de su destrucción" (pág. 36).

"El activismo creador de Martí", el genio que "consagró su vida entera a crear hombres rebeldes y cordiales", es el tema del segundo ensayo, el más extenso y ambicioso, donde Massuh muestra que "todo americano que se acerca a la vertiente viva de su obra es poseído por la sugestión de una presencia plena de significados" (pág. 43). El mismo autor nos dice cuál es su intención; destacar "los elementos originales de un nuevo estilo político que bien puede ser interpretado como una superación de las dos actitudes más típicas de la política americana: la caudillesca y la intelectualista".

Los restantes ensayos son una pesquisa sobre qué constituye la tradición que para Massuh está dada "en América [por] aquellos altos nombres que la concibieron como un llamado de la inteligencia y un requerimiento de la pasión... No creo que nuestra aventura por colonizar espiritualmente el caos se resuelva en un recomenzar eterno y sin arraigos. Y si así fuera, si resultara imposible tener historia, considero que la actitud viril no puede ser otra que la voluntad de tenerla".

Si ningún libro de cierta densidad puede ser reseñado sin sacrificar conceptos, la dificultad, aumentada en este caso, cuando el autor ha insinuado en las entrelineas un mensaje, escondido una esperanzada intención de hacerlo llegar a la inteligencia más lúcida y la pasión más noble del hombre de América.

Gregorio WEINBERG.

(1) Victor Massuh, "América como inteligencia y pasión", Ed. Tezontle, México, 1955. Nos ruborizo el hecho de que este hermoso libro de un escritor argentino haya debido editarse en México. Esta circunstancia nos plantea la pregunta: ¿no encontró editor en nuestro medio?

El auge de la caricatura alcanzó su mayor dignidad, entre nosotros, hacia fines del siglo pasado, época en que el periodismo se alimentaba casi exclusivamente de la política a través del lápiz jojo-grotesco: *El Mosquito*, *Don Quijote*, *Antón Perulero*, *El Bicho Colorado*, *La Farsa Política*, *Antón Pijotero*, *El Fraile*, etc. Se recordará que fue Henry Stein, el "decano de los caricaturistas", quien, allá por 1885, inició la tradición precisamente en *El Mosquito*. Frente a él, se encumbró, dentro de *El Quijote* (o *El Quijote* se encumbra por él), Eduardo Sojo, popularizado también con el seudónimo *Demócrito*.

Pero si una revista cumplió admirablemente toda una tradición dedicada a este hacer, ella fue la fundada el 8 de octubre de 1898 por José S. Alvarez: *Caras y Caretas*. No fue única en ese sentido, pero sí la más leída y prestigiosa, y contribuyeron a su fama los lápices de José María Cao, R. Steiger, Aurelio Giménez, Oáridio Villalobos, Arturo Eusevi, Fermín Arrango, A. Vaccari, Manuel Mayol, Zavattaro, tantos.

No se habría admitido entonces —o aún mejor a lo largo de nuestra historia hasta precisamente la revolución de 1943— un gobierno sin la crítica graciosa y pegadora de los dibujantes. Políticos y dibujantes; esto es: gobernantes y censores.

La pluma enmaridó con el lápiz, puesto que se ocupó de una caricatura-literaria o literatura-caricaturesca afín: Julio Castellanos, Eustaquio Pellicer, Casimiro Prieto, Julio Ortega, varios. Precisamente Julio Ortega, en 1902, escribió en la popular revista: "A pesar de la tendencia general permanente, innata de censurar todo, de quejarse por todo y protestar contra todo, se advierte bien pronto la influencia de ese refrán de la feria, en la lógica del que habla".

Casi diríamos: la caricatura abundó hasta el fastidio. No permitirla, confinarla, habría sido considerado un delito.

Sin la caricatura, por otra parte, más de un político habría transitado nuestras calles sin pena ni gloria. Tal vez con pena. Fueron las tres primeras décadas

de este siglo algo así como el monopolio del lápiz. Algo más que tres décadas, puesto que la revolución de 1930, aún con sus reaccionarios despropósitos, pasó de largo al lado de nuestros dibujantes "políticos". Embargos, déficits, deudas, expropiaciones, aplastaban en 1933, según el lápiz de un caricaturista, como un enorme elefante (El Concejo deliberante porteño) al pobre contribuyente.

La revolución de 1943 puso una soga al cuello de nuestros dibujantes censores, y los ahorcó demostrando una espeluznante ausencia de entrañas. Hemos vivido, pues, más de una década sin ella. Lapso deleznable al fin. Nos debemos acostumbrar. Algunos —tantos—, ni lo advirtieron, puesto que fueron la nueva generación: como no conocieron aquel hábito, no lo necesitaron.

Hoy, alguien ha vuelto a caricaturizar, aprovechando el nuevo clima. Pero nos ocurre algo inesperado: el hombre, con su merecida cabeza de asno o de loro, no nos produce gracia; y da una sensación de extemporabilidad.

¿Será la ataxia espiritual a que nos han conducido tantas angustias? Pasamos con cierta indiferencia, con cierto desgaire, por encima del dibujo que interpreta corrientemente al político, al militar o al ciudadano común. ¿Cuáles serán las causas? Acauso la abundancia del tipo caricaturesco del cuartel, del parlamento y de la calle, tanto como ha proliferado, nos ha hecho entender que su caricatura, es decir, su figura ridícula y grotesca, es solamente aceptable en el papel y no en su materia orgánica. Y puede que toda esa abundancia nos haya producido tal náusea, tal reacción, que ahora se nos hace intolerable el dibujo que intenta producirnos graciosamente los ejemplos indignos.

La caricatura fue el clima de la libertad, en otra época. Nos parecía que su resurgimiento habría sido índice del resurgimiento de aquel clima. Pero estábamos equivocados. No podemos volver a la caricatura, que se ha colocado al margen de nuestro tiempo y de nuestra sensibilidad. Aunque debemos defender la idea de un nuevo auge; y consolidar la atmósfera que permitiese su renacimiento si ella se empeñara en su vigencia.



ILUSTRO ALDO PAPARELLA

FRAGMENTO DE UNA NOVELA

EL AUTO ROJO

POR ATTILIO DABINI

Bajó a las seis menos cuarto, vio que la portezuela no estaba en la ventanilla. —Menos mal — se dijo, reteniendo al perro que tiraba de la correa en el oscuro atrio. Marco abrió la puerta, la dejó abierta; esa era su primera obligación precisa: dejarla abierta para asegurar vía libre. —Suerte — pensó, viendo que no había gente en la calle.

El perrito se ahogaba en el collar a fuerza de tirar, quería lanzarse contra unas palomas que picoteaban en el empedrado. —¡Quieto! — dijo Marco, con un sacudón. Pero pensó que las cosas se presentaban bien, todos los días había palomas, el perro siempre se ponía frenético; nada de insólito, pues, por el momento, y si le veían, le veían hacer lo que hacía siempre. Pensando así respondía a su demasiado aguda conciencia de ser visible y controlable, que lo tornaba susceptible hasta el punto de estremecerse como a un contacto con sólo imaginar que le miraban.

Esto es lo esencial: hacerlo todo como de costumbre — se dijo. Al rato de caminar, ora sujetando, ora arrastrando al perro, hacia la esquina de Ponte Pignolo, se preguntó: —¿Qué hago, de costumbre? De costumbre — se contestó — lo suelto. Se inclinó, desenganchó la correa. El perro saltó rebotando como una pelota blanca, las palomas se levantaron sin prisa. Con el hocico al aire, el perro perseguía a una que volaba bajo, en seguida se lanzaba contra otra que seguía posada en el suelo y que partía con un despreocupado batir de alas. Marco llegó a la esquina y dobló.

El *Lungadige* reverberaba, había mucho cielo sobre el río casi sin agua; camiones alemanes, milicianos en bicicleta, ralas figuras desfilaban a lo largo del parapeto. Vio un auto rojo que venía velozmente. —¿Serán ellos? — pensó. El auto pasó; sólo iba en él el conductor. Marco siguió, despacio, porque el perro se paraba al pie de cada árbol. Donde terminaban las casas, dobló a la derecha, en una explanada entristecida por montones de escombros. Cruzó, deteniéndose de cuando en cuando en espera del perro que husmeaba en los montones, hacia la boca de la callejuela dell'Orologio, la recorrió y así volvió a encontrarse en la esquina de Ponte Pignolo. Miró su calle: estaba tranquila, todavía había palomas, en el empedrado; nuevamente el perro se lanzó de caza.

—¡Estúpido! — profirió en voz baja. Ahora, quien lo viese, no se fijaría en el perro, que andaba demasiado lejos, sólo se fijaría en él que daba vueltas a esa hora y parecía esperar algo. Por suerte la paloma perseguida giró y voló hacia atrás, al llegar a pocos metros de él se empujó de pronto hacia los aleros, y el perro vino a pararse casi entre los pies, hocico al aire, viendo desaparecer a la paloma. —¡Aquí, Fruff, aquí — lo llamó. El perro saltó de lado, se alejó jugueteó. —¡Aquí, aquí — repitió Marco, encaminándose hacia la izquierda y agitando la correa.

El perro le siguió, tratando de morder la correa. Entonces Marco avanzó de esa manera hasta la esquina del Mercado y dobló por la vía Seghe San Tomaso. Había la larga pared ciega del flanco del mercado y, en frente, fondos de casas, algún portón en desuso de antiguas coche-

ras y leñeras, y entre las piedras del pavimento crecía la hierba. Los residuos esparcidos formaban laberintos de huellas y olores, y el perro, olvidado de la correa, empezó a explorarlos, demostrándose en algunos puntos con gañidos apasionados; mostró los dientes cuando Marco se inclinó para ponerle la correa. Tuvo que arrastrarlo hasta la callejuela que cortaba hacia la vía Santa María, y al fin se halló en el punto de partida, al pie de su casa.

En el silencio de la calle podía oír, cuando callaba el rodar sordo por los puentes, el susurro del río, sobre el fondo de los rumores de la ciudad que formaban como un lejano círculo alrededor de esta calma, que le resultaba, en la longitud del tiempo, insoportable como un vacío angustioso en la inminencia de lo que tenía que ocurrir. Las persianas de las altas y viejas fachadas eran como ojos entornados. Marco miró el reloj, eran las seis y cuarto; ya media hora. Volvió a soltar el perro, sólo para haber algo habitual bajo la mirada de las persianas. El perro hizo como que se lanzaba otra vez a la carrera — aun había palomas en el empedrado — pero se paró con la lengua caída, se volvió para mirarle, se le acercó interrogante y como improvisamente entristecido. Se había cansado, tenía sed.

—Tendrás que esperar — le dijo Marco, y el perro, parando una oreja, inclinó la cabeza y meneó un poco la cola. —Veamos — se dijo Marco, deseoso de plantearse las cosas con claridad... El acuerdo es que se apean en el Lungadige, dan una vuelta por allá detrás y vienen a salir a esta esquina. En resumen, será como si llegaran desde la dirección opuesta. Desde esta esquina hasta el portón hay — y caminó, contando — quince pasos. Un cuarto de minuto. Estarán a la vista sólo durante quince segundos.

Vio que la puerta seguía abierta y, reandando el camino de la primera vez, desembocó de nuevo al Lungadige. Al rato vio volver, siempre muy veloz, el auto rojo. —Estamos — se dijo, y buscó con la mirada al perro que escurbaba entre los yuyos junto a un árbol, pensando: — Ahora, si empieza a ladrar... Decidió dejarlo, volvió prontamente sobre sus pasos, bajó a saltos las gradas del Pignolo y se detuvo. Pero el perro, excitado viéndole correr, le había seguido y ahora daba brinco contra sus rodillas, molestándole en el esfuerzo de atención con que oía acrecentarse el rugido del motor. Por el modo continuado de ese crecer, comprendía que el auto sobrellegaba sin disminuir la velocidad. —Parará de golpe — alcanzó a pensar.

Pero la forma roja pasó en un instante, rasgando su rugido en la bocacalle; y en ella vio el blanco de la camisa de un hombre solo, el de antes, agarrado al volante. —¿Cómo?... ¿Cómo?... — se preguntó Marco, con sorpresa, pesár y histensión a la vez. También parecía asombrado el perro: le miraba como pidiéndole cuenta de ese fragor que le había espantado. —Me parece — le dijo Marco — que pasearemos otro poco, y a casa. Si el auto ha vuelto, significa que no han podido. Como siempre que le hablaba, el perro inclinó la cabeza a un lado y paró una oreja, atento, luego se le trepó por las piernas, trató de morder la correa, saltaba para alcanzarla, habiendo Marco levantado el brazo que la sostenía.

—Sí, sí — dijo maquinalmente, entrando en el juego y encaminándose hacia el Mercado.

A los pocos pasos, se olvidó de agitar en alto la correa, dejó caer el brazo. El perro mordió el cuero, dió unos tirones y al fin renunció, para mirar a su amo absorto.

Evidentemente, pensaba Marco, los seis se habían encontrado en el auto rojo, en el punto convenido, esperando el momento. Pero sin duda habían visto venir a Caterina. Estaba convenido que si su coloquio con Domenico Cantore, su marido, no tenía lugar en las Oficinas de la Dirección; ella, fingiendo un malestar, habría pedido licencia para retirarse, rogando se le permitiera reanudar el coloquio otro día, y pasaría por la calle en que los seis esperaban. La cárcel era un viejo convento transformado. Había un portón y un atrio, y a la izquierda del atrio arrancaba una escalera que conducía a las Oficinas del primer piso. En cierto modo, estas Oficinas quedaban fuera de la cárcel, a este lado de las rejas y los barrotes que empezaban en el fondo del atrio. Bastaba inmovilizar a los guardianes del atrio, subir por la escalera, irrumpir en las Oficinas y llevarse, hacerle subir al auto y partir a todo lo que daba. Había que contar con la rapidez y la sorpresa. Pero si el coloquio tenía lugar en algún local interior o, peor aun, en la celda, nada que hacer, demasiadas rejas, imposible expugnarlas. Y debía de haber ocurrido así, no había duda. De manera que habían visto venir a Caterina; y esto había sido la señal de que era preciso esperar otra ocasión, aplazar; el auto se había alejado, uno a uno fueron bajando en puntos diferentes, dejando las armas debajo del asiento, y el conductor había seguido solo para guardar el auto.

—Y aplazar significa nunca más — reflexionaba Marco — porque no hay razón para suponer que el próximo coloquio, siempre que se le concedan, no haya de tener lugar en el interior. Y será lo de hoy.

Empezó a caminar con mayor prisa. Si la cosa no ocurría, él quedaba libre, todo volvía a ser como antes. Era lamentable, era terrible; pero era así. Pensaba en Cantore como en un Cristo crucificado, se exaltaba, se conmovía pensándolo, lo convertía en una figura de mártir, el fracaso de la tentativa de libertarlo confirmaba el triunfo de un mundo revuelto por los atropellos y las violencias. Pero él ahora respiraba mejor en ese mundo. Él vivía al margen, apartado, y esperaba. Se veía volver a su mesa de trabajo, con la pipa entre los labios y la pluma en la mano, ante las carillas en blanco, disponiéndose a llenarlas, acaso, con la historia de Domenico Cantore. Oh, sabría arrancar acentos encendidos, narrarla como un via crucis, en un escenario que era éste del terror de la guerra, con los alemanes en casa, y enlaveras de plata, bombardeos, días inciertos, noches de angustia, la desesperante espera, el llanto sordo e impotente; evocaba el rosario de cada añocheer a los pies del altarcito colocado frente a su ventana, las mujeres vestidas de negro, los viejos que rezaban para no imprecarse, se humillaban y suplicaban piedad, que era su manera, la única posible, de rebelarse: un rebelarse al revés, un infundirse ánimos para resignarse. Comprendió por qué había recordado el rosario. Se le había ocurrido instintivamente, como remate de su historia: por la necesidad, tras el fracaso de la tentativa de liberar a Cantore, de conducir a los seis, vencidos, a mezclarse con la pequeña multi-

(Continúa en la página siguiente)



EL AUTO ROJO LOS PRECURSORES

POR ATTILIO DABINI

POR HORACIO QUIROGA

Consideramos oportuno reproducir en GACETA LITERARIA un cuento casi desconocido de Horacio Quiroga, "Los Precursores", publicado por primera vez en la revista de la Sociedad Chilena de Escritores, en 1937, y cuya calidad e intención actualizan una vez más la figura del gran narrador argentino. "Los Precursores", sin alcanzar la extraordinaria jerarquía de "La Bofetada" o "Los Mensú", expresa, como estos cuentos, el afán de Quiroga por interpretar y trasladar a su obra la dura vida del trabajador de la selva.

tud de viejos y mujeres rezongantes. Sólo que ellos, los seis, oraban a otra imagen, que tenían en la mente, no a la florecida e iluminada de la Virgen pintada en el altarito de la pared; es decir, a la imagen del nuevo crucificado...

El columpio había subido en ese sentido, ahora bajaba en el sentido opuesto:

—¿Quién me dice que tenía que ser necesariamente el auto rojo? ¿Sólo por ser rojo? — se preguntó—. Me lo he metido yo en la cabeza, nada más.

En todo caso, era una razón que inclinaba a suponer lo contrario, un auto rojo llama demasiado la atención; se necesita uno común, que se confunda con los otros, un auto mimetizado de tipo militar, por ejemplo. Así, él se había puesto a fabricar historias mientras acaso la cosa estaba ocurriendo, mientras quizá estaban a punto de llegar. ¿Y qué había habido debajo de eso, en él? Un falso pesar, una hinchada emoción, para ocultar su alivio. Experimentó, de pronto, esa sensación de vacío en el estómago de cuando uno precipita. Y en seguida se halló en un estado de presentimiento, le pareció realmente que la cosa estaba ocurriendo, o que acababa de ocurrir.

Se detuvo y tendió el oído. Pero se encontraba, una vez más, entre el Mercado y los fondos de las casas en la calle abandonada y siempre desierta, y hasta él sólo llegaba el rumor lejano y confuso de la ciudad. No podía oír si un auto pasaba o no por el Lungadige.

—Debería volver atrás — se dijo.

Pero hubiera sido una incoherencia. Siempre había dado vuelta en un sentido, no quería invertir. Sólo que, prosiguiendo, apresuró sus pasos. Y el perro creyó que esos eran finalmente los pasos del retorno a casa; se le abalanzó a las piernas y luego, recorrida la breve callejuela y doblada la esquina, lo precedió hacia la puerta, volviéndose de cuando en cuando para ver si lo seguía.

Pero el auto rojo — volvía a subir el columpio — podía muy bien haber sido el de ellos. Porque había esta otra posibilidad, que hubiesen ido, que hubiesen forzado la guardia y entrado en la cárcel, y que, una vez adentro, hubiesen sido atrapados, o bien barridos por una ráfaga de ametralladora. El que se había quedado en el auto esperando, al darse cuenta de algún modo de lo que ocurría, había atinado a huir a todo escape. Ya no rosario, sino heroísmo y muerte. Y él que, poco antes, los había despreciado. Comprendía que aquel desprecio sólo había entendido ser un modo de considerarlos del montón, muchachos cualesquiera, como todo el mundo; a los que entre ellos conocía, los había conocido como tales: Berto, Ugo; quizás Aldo era diferente; y Bernardino tenía esa mirada suya, dura. A los otros dos nunca los había visto, ni siquiera conocía sus nombres; sólo sabía que uno era estudiante y el otro mecánico. Pero ahora comprendía que incluso unos muchachos cualesquiera podían convertirse en héroes, concebir un plan desesperado para libertar al maestro y morir en la tentativa de llevarlo a cabo. La historia ahora era otra, requería otros tonos, no ya resignados y cristianos, sino exasperados, furiosos, y su fantasía estaba dispuesta a hallarlos. También era otra la emoción; pero, debajo, tornábase ese estado de ánimo de cuando había pensado que el golpe de mano, simplemente, no hubiese ocurrido; un alivio, sí, un cobarde alivio.

Una vez más había dado toda la vuelta, era la tercera o la cuarta vez, no recordaba bien, y volvía a meterse en la callejuela. Vió a la vieja Giulia, que había salido y estaba sentada en el umbral, rememorando sus bolsas. He aquí alguien que, si hubiesen pasado, podría decir que los ha visto.

Otro movimiento del columpio hizo pensar que, después de todo, podían haber descendido del auto un poco antes, por ejemplo en Borgo Trento o en los parajes del Teatro Romano. Podría haberles parecido conveniente dejar a los policías la falsa huella del auto en fuga, y ellos, bajando en un punto un tanto alejado, dispersarse dejando a Berto y a Cantore venir solos y a pie con una vuelta más larga y disimulada. Esto explicaría el paso del auto vacío, y el atraso. Se agarró, en parte para combatir aquella antipática sensación de alivio, a esta idea, y todo se le presentaba sencillo y claro. Precisamente como le habían dicho, como él mismo había pensado. El se paseaba por la

calle con su perrito, como todos los días, y veía venir a Berto y a Cantore — ¿cómo era Cantore? sin duda, viejo, sin duda tenía un aire ascético, sufrido — los veía venir, y el encuentro era como con dos amigos; un saludo, y los invitaba a subir a su casa. No era raro que se encontrara con amigos por la calle y los invitara a entrar un rato. Todos sabían que no eran pocas las personas que le visitaban.

Estaba llegando a la esquina de su casa. Dobló. Entonces el perro, seguro de que esta vez entrarían, le brincó sobre los pies, contra las rodillas, corrió hasta la puerta y volvió atrás y otra vez se le abalanzó contra las rodillas. Marco estaba ocupado en sosegarlo, pensando que en cuanto dejaran de lado la puerta el perro comprendería que aun no entraban, cuando se sintió como llamado, aunque no le parecía haber oído voz alguna, y miró hacia arriba. En la hendidura en ángulo de las persianas entrecerradas vió a Giovanna que le hacía señas excitadas.

—¡Pronto! — soplóle ella desde lo alto —. ¡Llegaron!

Marco se precipitó a la puerta, entró y cerró, subió a la carrera. Pensaba:

—Todo terminado. Y sin necesidad de mí.

No había hecho más que dejar abierta la puerta, y todo había acaecido sin él, a pesar de que había bajado a la calle para esperarlos, ni los había visto llegar.

El perro, que lo había precedido, entró como una bomba en el vestíbulo, se precipitó hacia la cocina en busca de la taza del agua.

—¿Qué haces aquí? — lo embistió Giovanna —. ¿No has comprendido que están por llegar? Los vi cruzar la bocacalle de Ponte Pignolo, para dar la vuelta por el Mercado. Eran cuatro, corrían...

—¿Y él que había cerrado la puerta de abajo, y ellos quizá ya estaban frente a ella, y acaso eran lo suficientemente locos como para tocar el timbre de la portería! Se precipitó afuera, escaleras abajo.

—Cuatro — pensaba —. ¿Por qué cuatro? ¿Y por qué corrían?

Y bajando a saltos tendía el oído al timbre. Pero no sonaba. La ventanilla de la portería seguía vacía, por suerte. Abrió la puerta. Nada. Se asomó a la calle, caminó hasta la esquina.

—La vieja Giulia los ve — pensó un instante antes de mirar; y ya oía el silbido.

Los vio venir en fila, presurosos, rozando la pared. Le pareció que había mirado en el preciso momento en que la vieja Giulia volvía a inclinar la cabeza sobre sus bolsas de arpillera. Se apresuró a volver a la puerta, se colocó en el vano, asomando la cabeza apenas lo bastante para verlos aparecer en la esquina. El primero en doblar fue Ugo, la cabeza al aire, silbando; tras él venía el pequeño Berto, hecho una mueca; después un hombre corpulento, gris, los ojos claros revueltos en una expresión jadeante; y, por último, Aldo. Los cuatro doblaron pegados a la pared, los codos tocando la arista, y Marco los veía, mientras venían hacia él, hechos de una substancia más áspera que la carne, sucia de sus propios humores exprimidos por violenta contracción, sus ropas estaban empapadas, sus rostros tenían una dureza feroz y aterrada a la vez, parecían, absurdamente, venir desde sus propias muertes; y cuando se halló en medio de ellos que lo empujaban adentro, Marco advirtió que hedían de un olor ácido. El era un estorlo en la entrada; y el ímpetu de los cuatro lo zarandeaba, y él, tambaleándose, no atinaba sino a mirar al hombre corpulento que jadeaba, poniendo en blanco sus ojos claros.

—Este es Cantore! — pensaba. Y, tontamente, trataba de estrecharle la mano que él otro se tenía, manchada de sangre, apretada en la ingle.

—Pronto — murmuró Berto entre los labios rígidos —, estamos heridos...

—Sí, sí... — respondió Marco, recordando que tenía que cerrar la puerta; apartó a Berto, la cerró despacio, mirando hacia la ventanilla de la portería, y entre tanto comprendía que era una precaución estúpida, pero había una parte de él, casi otro en él, que le imponía obrar de ese modo.

Los alcanzó saltando de puntillas y se confundió entre ellos a los pies de la amplia escalera. Comenzaron a subir, y él trató de colocarse junto a Berto.

—Berto — le dijo —. Berto... ¿Fueron en un auto rojo?

—¿Eh? — contestó Berto.

Cuando llegaron al rellano, Marco pensó que el perro iba a ladrar; y si empezaba, nunca acababa.

Al entrar, no tenía más preocupación que agarrarlo y hacerlo callar a toda costa. Giovanna ya estaba allí, recibiendo. Él la esquivó, buscando por el suelo, en la penumbra del salón de entrada, la manchita blanca brincadora y vocinglera; pero la vió, vió al perrito detenerse y abatirse, achicarse, acercarse a pasitos de centímetros, oyó un cauto gáñido asustado.

—Si parece que comprende — pensó; y él mismo tuvo una idea más real, vió mejor todo lo que estaban los cuatro sacudidos y revueltos, tuvo más agudamente la impresión de su sangrar. Sintió un frío en la cara que se le blanqueaba y tuvo una sensación de náusea.

Aldo se había acercado en seguida al hombre corpulento y tomándole la mano ensangrentada se la había apartado de la ingle. La sangre formaba una mancha oscura sobre el gris del pantalón.

—Tienes que acostarte — le dijo —. ¿Hay una cama?

Y el mismo Aldo perdía sangre de la frente.

—Está lista — dijo Giovanna —. Vengan. — Y los fue guiando a través del comedor, luego del inmenso dormitorio y por fin de un cuarto pequeño, hasta la habitación de Laurina.

Giovanna apartó la sábana, Aldo ayudó a Cantore a echarse en la cama, se inclinó para quitarle los zapatos, luego se dirigió a Giovanna preguntándole si tenía alguna bebida fuerte, grappa o cognac.

—Traiga todo lo que tenga, señora — agregó — una botella, dos...

Todos los otros les habían seguido. Berto y Ugo estaban posando las pistolas sobre una mesita, cerca de las persianas cerradas; volcaron sobre ella una cantidad de balas, también pusieron un par de bombas de mano. Ugo tenía la mano derecha envuelta en un pañuelo ensangrentado.

Giovanna, al volver con la botella y los vasos, tropezó en el umbral con el perrito, que estaba allí mirando abatido, asustado; el tropezón lo hizo entrar en la habitación y, más asustado, buscó refugio debajo de la mesita. Giovanna posó la botella y los vasos junto a las armas. El pequeño Berto había retrocedido hasta apoyarse de espaldas contra la pared, la cara se le ponía gris ceniza. Cuando Marco tendió un vaso lleno a Ugo, éste no comprendió; le miró como acabando de verlo.

—Se me ha muerto entre los brazos — empezó a decirle, como enajenado —. Yo lo tenía sobre mis rodillas y su sangre me regaba.

—¿Quién? — preguntó Marco, sin dejar de tenderle el vaso.

Ugo, más alto, se inclinaba hacia él como si le viera sin reconocerlo.

—Vamos, bebe ahora — le dijo Aldo sacudiéndolo, y tomando el vaso de la mano de Marco lo puso en la de Ugo.

—Danilo — explicó Berto —. Lorenzo ya estaba muerto; lo vi resbalar del asiento, adelante, desplomarse sobre el brazo de Bernardino. Y Bernardino manejaba, hizo.

Aldo bebió, posó el vaso vacío, miró a su alrededor, luego se dirigió a Marco y con vivacidad, con un calor casi de alegre admiración, dijo:

—Hijos de perra, ¡qué manera de tirar! Tiraban como locos. Tiraban desde la cárcel, tiraban desde el cuartel fronterizo. Alemanes que pasaban por allí se pusieron a tirarnos desde la esquina... Oh, no es nada — contestó, a un gesto de Marco, tocándose la frente ensangrentada —. De refilón. Una bala que se me llevó los anteojos negros que me había puesto para que no me viesen tanto — agregó riéndose.

—Y yo estaba en la calle — pensaba Marco — había bajado precisamente para esperarlos, para recibirlos, y no supe hacer nada, no supe hacer sino dar vueltas con un perrito, como escondiéndome detrás de él... Giovanna, que estaba en casa, tuvo que avisarme de que llegaban, y ni eso supe comprender...

—Afortunadamente — prosiguió Aldo — no tenían autos listos para perseguirnos. No podían hacer más que tirar a locas... Pero la oleada viene ahora. Ahora se mueven todos, vuelven en la ciudad...

(Traducción de M. Muratori)

Yo soy ahora, che patrón, medio letrado, y de tanto hablar con los catés y los compañeros de abajo, conozco muchas palabras de la causa y me hago entender en la castilla. Pero los que hemos gateado hablando guaraní, ninguno de esos nunca no podemos olvidarlo del todo, como vas a verlo en seguida.

Fué entonces en Guavirómi, donde comenzamos el movimiento obrero de los verbales. Hace ya muchos años de esto, y unos cuantos de los que formamos la guardia vieja — ¡así no más, patrón! — están hoy difuntos. Entonces ninguno no sabíamos lo que era miseria del mensú, reivindicación de derechos, proletariado del obraje, y tantas otras cosas que los guainos dicen hoy de memoria. Fué en Guavirómi, pues, en el boliche del gringo Vansuite (Van Swieten), que quedaba en la picada nueva de Puerto Remanso al pueblo.

Cuando pienso en aquello, yo creo que sin el gringo Vansuite no hubiéramos hecho nada, por más que él fuera gringo y no mensú.

—¿A usted le importaría, patrón, meterse en las necesidades de los peones y fiarnos porque sí? Es lo que te digo.

¡Ah! El gringo Vansuite no era mensú, pero sabía tirarse macanudo de hacha y machete. Era de Holanda, de allatit, y en los diez años que llevaba de criollo había probado diez oficios, sin acertarle a ninguno. Parecía mismo que los erraba a propósito. Cinchaba como un diablo en el trabajo, y en seguida buscaba otra cosa. Nunca no había estado conchabado. Trabajaba duro, pero solo y sin patrón.

Cuando puso el boliche, la muchachada creímos que se iba a fundir, porque por la picada nueva no pasaba ni un gato. Ni de día ni de noche no vendía ni una rapadura. Sólo cuando empezó el movimiento los muchachos le metimos de firme al fiado, y en veinte días no le quedé ni una lata de sardinas en el estante.

—¿Qué cosa fué? Despacio, che patrón, y ahora te lo digo.

La cosa empezó entre el gringo Vansuite, el tuerto Mallaria, el turco Taruch, el gallego Gracián... y opama. Te lo digo de veras: ni uno más.

A Mallaria le decíamos tuerto porque tenía un ojo grandote y medio saltón que miraba fijo. Era tuerto de balde, porque veía bien con los dos ojos. Era trabajador y llamado como él solo, en la semana, y alborotador como nadie, cuando andaba de vago los domingos. Paseaba siempre con uno o dos hurones encima — ¡irará, decimos — que más de una vez habían ido a dar presos a la comisaría.

Taruch era un turco de color oscuro, grande y crespo como lapacho negro. Andaba siempre en la miseria y descalzo, aunque en Guavirómi tenía dos hermanos con boliche. Era un gringo buenazo, y bravo como un yarará cuando hablaba de los patronos.

Y falta el sacapietra. El viejo Gracián era chiquito, barbudo, y llevaba el pelo blanco todo echado atrás como un mono. Tenía mismo cara de mono. Antes había sido el primer abañil del pueblo; pero entonces no hacía sino andar duro de caña de un lado para otro, con la misma camiseta blanca y la misma bombacha negra tajeada, por donde le salían las rodillas. En el boliche de Vansuite escuchaba a todos sin abrir la boca; y sólo decía después: "Ganas", si le encontraba razón al que había hablado, y "Pierdes", si le parecía mal.

De estos cuatro hombres, pues, y entre caña y caña de noche, salió limpio el movimiento.

—Poco a poco la voz corrió entre la muchachada, y primero uno, después

otro, empezamos a caer de noche al boliche, donde Mallaria y el turco gritaban contra los patronos, y el sacapietra decía sólo "Ganas" y "Pierdes".

Yo entendía ya medio-medio las cosas. Pero los chúcaros del Alto Paraná decían que sí con la cabeza, como si comprendieran, y les sudaban las manos de puro bárbaros.

Asimismo se alborotamos la muchachada, y entre uno que quería ganar grande, y otro que quería trabajar poco, alzamos como doscientos mensús de yerba para celebrar el primero de mayo.

—¡Ah, las cosas macanudas que hicimos! Ahora a vos te parece raro, patrón, que un bolichero fuera el jefe del movimiento, y que los gritos de un tuerto medio borracho hayan despertado la conciencia. Pero en aquel entonces los muchachos estábamos como borrachos con el primer trago de justicia — ¡cha, qué iponaitico, patrón!

Celebramos, como te digo, el primero de mayo. Desde quince días antes nos reuníamos todas las noches en el boliche a cantar la Internacional.

—¡Ah, no todos. Algunos no hacían sino reirse, porque tenían vergüenza de cantar. Otros, más bárbaros, no abrían ni siquiera la boca y miraban para los costados.

Así y todo aprendimos la canción. Y el primero de mayo, con una lluvia que agujereaba la cara, salimos del boliche de Vansuite en manifestación hasta el pueblo.

—¿La letra, decís, patrón? Sólo unos cuántos la sabíamos, y eso a los tirones. Taruch y el herrero Mallaria la habían copiado en la libreta de los mensuales, y los que sabíamos leer íbamos de a tres y de a cuatro apretados contra otro que llevaba la libreta levantada. Los otros, los más cerveros, gritaban no sé qué.

—¡Poná esa manifestación, te digo, y como no veremos otra igual! Hoy sabemos más lo que queremos, hemos aprendido a engañar grande y a que nos engañen. Ahora hacemos las manifestaciones con secretarios, disciplina y milicos al frente. Pero aquel día, burrotos y chúcaros como éramos, teníamos una buena fe y un entusiasmo que nunca más no veremos en el monte, añamembú!

Así íbamos en la primera manifestación obrera de Guavirómi. Y la lluvia caía que daba gusto. Todos seguíamos cantando y chorreando agua al gringo Vansuite, que iba adelante a caballo, llevando el trapo rojo.

—¡Era para ver la cara de los patronos al paso de nuestra primera manifestación, y los ojos con que los bolicheros miraban a su colega Vansuite, duro como un general a nuestro frente! Dimos la vuelta al pueblo cantando siempre, y cuando volvimos al boliche estábamos hechos sopa y embarrados hasta las orejas por las costadas.

Esa noche chupamos fuerte, y ahí mismo decidimos pedir un delegado a Posadas para que organizara el movimiento.

A la mañana siguiente mandamos a Mallaria al verbal donde trabajaba, a llevar nuestro pliego de condiciones. De puro chambones que éramos, lo mandamos solo. Fué con un pañuelo colorado liado por su pescuezo, y un hurón en el bolsillo, a solicitar de sus patronos la mejora inmediata de todo el personal.

El tuerto contó a la vuelta que los patronos le habían echado por su cara que pretendía ponerles el pic encima.

—¡Madona! — había gritado el italiano. ¡Ma qué pie ni qué nada! ¡Se trata de ideas, y no de hombres!



Esa misma tarde declaramos el boycott a la empresa.

Sí, ahora estoy leído, a pesar de la guaraní que siempre me se atravesaba. Pero entonces casi ninguno no conocíamos los términos de la reivindicación, y muchos creían que don Boycott era el delegado que esperábamos de Posadas.

El delegado vino, por fin, justo cuando las empresas habían echado a la muchachada, y nosotros nos comíamos la harina y la grasa del boliche.

—¿Qué te gustaría a usted haber visto las primeras reuniones que presidió el delegado! Los muchachos, ninguno no entendía casi nada de lo que el más desgraciado caipira sabe hoy día de memoria. Los más bárbaros creían que lo que iban ganando con el movimiento era sacar siempre al fiado de los boliches.

Todos oíamos con la boca abierta la charla del delegado; pero nada no decíamos. Algunos corajudos se acercaban después por la mesa y le decían en voz baja al caray: "Entonces... Me mandó decir el otro mi hermano... que lo disculpes grande porque no pudo venir..."

—Un otro, cuando el delegado acababa de convocar para el sábado, lo llamaba aparte al hombre y le decía con misterio, medio sudando: "Entonces... ¿Yo también es para venir?"

—Ah, los lindos tiempos, che patrón! El delegado estuvo poco con nosotros, y dejó encargado del movimiento al gringo Vansuite. El gringo pidió a Posadas más mercaderías, y nosotros cáimos como langosta con las mujeres y los guainos a proveedores.

La cosa iba lindo: Paró en los verbales, la muchachada gorda mediante Vansuite, y la alegría en todas las caras por la reivindicación obrera que había traído don Boycott.

—¿Mucho tiempo? No, patrón. Mismo duró muy poco. Un caté yerbatero fué bajado del caballo de un tiro, y nunca no se supo quién lo había matado.

—Y ahí, che amigo, la lluvia sobre el entusiasmo de los muchachos! El pueblo se llenó de jueces, comisarios y milicos. Se metió preso a una docena de mensús, se rebenqueó a otra, y el

resto de la muchachada se desbandó como urús por el monte. Ninguno no iba más al boliche del gringo. De alborotados que andaban con la manifestación del primero, no se veía más a uno ni para remedio. Las empresas se aprovechaban de la cosa, y no readmitían a ningún peón federado.

Poco a poco, un día uno, después otro, los mensús fuimos cayendo en los establecimientos. Proletariado, conciencia, reivindicación, todo se lo había llevado Añ con el primer patrón muerto. Sin mirar siquiera los cartones que llenaban las puertas aceptamos el bárbaro pliego de condiciones... y opama.

—¿Que cuánto duró este estado, dice? Bastante tiempo. Por más que el delegado de Posadas había vuelto a organizarnos, y la Federación tenía en el pueblo local propio, la muchachada andábamos corridos, y como avergonzados del movimiento. Trabajábamos duro y peor que antes en los verbales. Mallaria y el turco Taruch estaban presos en Posadas. De los de antes, sólo el viejo pica-piedra iba todas las noches al local de la Federación a decir como siempre "Ganas" y "Pierdes".

—¡Ah! El gringo Vansuite. Y ahora que pienso por su recuerdo: El es el único de los que hicieron el movimiento que no lo vió resucitar. Cuando el alboroto por el patrón baleado, el gringo Vansuite cerró el boliche. Mismo, no iba más nadie. No le quedaba tampoco mercadería ni para la delegada provista de un guaino. Y te digo más: cerró las puertas y ventanas del rancho. Estaba encerrado todo el día adentro, parado en medio del cuarto con una pistola en la mano, dispuesto a matar al primero que le golpeará la puerta. Así lo vió, según dicen, el bugré Josecito, que lo espío por una rendija.

Pero es cierto que la guainada no quería por nada cortar por la picada nueva, y el boliche atrancado del gringo parecía al sol casa de difunto.

Y era cierto, patrón. Un día los guainos corrieron la noticia de que al pasar por el rancho de Vansuite habían sentido mal olor.

La conversa llegó al pueblo, pensaron esto y aquello, y la cosa fué que el comisario con los milicos hicieron saltar la ventana del boliche, por donde vieron en el catre el cadáver de Vansuite, que hedía mismo fuerte.

Dijeron que hacía por lo menos una semana que el gringo se había matado con la pistola. Pero en lugar de matar a los caipiras que iban a golpearle la puerta, se había matado él mismo.

Y ahora, patrón: ¿qué me dice? Yo creo que Vansuite había sido siempre medio loco — ¡tabú, decimos —. Parecía buscar siempre un oficio, y creyó por fin que el suyo era reivindicar a los mensús. Se equivocó también grande esa vez.

Y creo también otra cosa, patrón: Ni Vansuite ni Mallaria, ni el turco; nunca no se figuraron que su obra podía alcanzar hasta la muerte de un patrón. Los muchachos de aquí no la mataron te juro. Pero el balazo fué obra del movimiento, y esta barbaridad del gringo no la había previsto cuando se puso de nuestro lado.

Tampoco la muchachada no habíamos pensado encontrar cadáveres donde buscábamos derechos. Y asustados, cáimos otra vez en el yugo.

Pero el gringo Vansuite no era mensú. La sacudida del movimiento lo alcanzó de rebote en la cabeza, media tabú, como te he dicho. Creyó que lo perseguían... Y opama.

Pero era gringo bueno y generoso. Sin él, que llevó el primero el trapo rojo al frente de los mensús, no hubiéramos aprendido lo que hoy día sabemos, ni este que te habla no habría sabido contarte tu relato, che patrón.

TEATRO EN LA PANTALLA

DIGRESIONES SOBRE UN CASO

POR HUGO PANNO

La tarea que significa llevar a la pantalla una obra teatral es un aspecto de la técnica que el cine americano domina con relativa facilidad. En todos los casos, los expertos guionistas de Hollywood saben salir del paso, dejando la impresión que uno y otro arte — pese a sus diferencias — pueden ser comprimidos discretamente dentro de las redondas cajas de latón. Para ello se cuenta ya con la experiencia y el talento de una docena de adaptadores duchos. Dicha facilidad desvanece en muchas ocasiones las posibilidades de lograr buenas películas, donde hay libros excelentes; y así como en otra época el cine del norte entró a saco en la masa de folletines y novelas para extraer argumentos de directa repercusión en la cuerda emotiva del espectador ingenuo, hoy en día casi no hay obra existista de las tablas que se salve del consiguiente trasplante a la pantalla, lo que no quiere decir que el cine haya logrado plenamente sus objetivos o justificado su esfuerzo, al internarse desapresivamente en campos reservados al teatro.

Ultimamente hemos apreciado muestras características de teatro de calidad que se transforman en buen cine ("La muerte de un viajante", "La antesala del infierno" o "Un tranvía llamado deseo"). Así lo ha dejado entender la crítica y del mismo modo se ha expedido el público, lo que viene a ser una carta de presentación a dos firmas; sólo faltaría la afirmación de aquellos analistas que se lanzan a fondo en sus estudios para que la consagración sea una cosa definitiva. Pero como en nuestro medio tal veredicto no ha de sobrevenir de inmediato, por tratarse de una materia reservada para posteriores reflexiones de los entendidos, conformémonos con lo que surge objetivamente, esto es, un consenso casi general. El resto podrá informarlo más categóricamente la historia, cuando se refiera a esta era del celuloide, en tanto que ahora puede tener actualidad una opinión relativamente contemporánea.

A simple vista, la prueba de los hechos señala la impotencia de la maquinaria cinematográfica para traducir las palpaciones internas de una obra, cosa que demuestra claramente que el secreto no consiste en tomar determinadas piezas de segura calidad escénica y subordinarlas a las necesidades de la cámara, cuando su valor era un hecho virtual en el escenario. Por encima del entusiasmo suscitado entre el público habitual de las salas, está la obligación de señalar una suma de elementos que muchas películas — con ser buenas — no alcanzan a concretar.

Observando la frecuencia con que el cinematógrafo se sirve de los argumentos teatrales en boga, con la consiguiente adaptación que de ellos hacen los escritores especializados de la pantalla, se comprende que el tema sería por demás interesante para ser tratado, a fin de establecer la relación que un arte guarda con otro: antiguo y eterno uno, moderno y tem-

poral otro. La diferencia entre ambas expresiones son fundamentales y sin embargo el celuloide recoge con elegante ligereza muchos temas del teatro para utilizarlos en su provecho.

Un detalle surge definitivo y es que el problema de adaptar obras dramáticas a la pantalla ha sido encarado por muchos hombres de cine con fortuna diversa. En la mayoría de los casos ha fallado el tacto en la adaptación o la sensibilidad directiva, que buscan obtener una feliz coincidencia entre dos manifestaciones distintas, aunque paralelas, cuales son Teatro y Cine.

La cuestión asume carácter especial cuando el asociado principal se llama Shakespeare. Y nos preguntamos: ¿En base a qué razón el poeta inglés surge como el único autor dramático de obras geniales, al cual el cine recurre con frecuencia?... ¿Qué pasa con las obras de Goldoni, Jonson, Molière, Ibsen, Racine, Goethe y tantos otros?... ¿No existe material cinematográfico en las tragedias griegas?... ¿No interesan las restantes grandes obras de los genios de la escena?...

No cabe duda que existe en el fondo un interés de viso comercial en la reiteración de Shakespeare, de quien se han filmado o están por filmarse la mayor parte de sus obras fundamentales y algunas comedias de sabor más popular. "Romeo y Julieta", "Macbeth", "Otelo", "Enrique V", "Hamlet", "La fierecilla domada", "Como gustéis", Julio César", ya han pasado al celuloide; y se anuncian "Ricardo III", "Las alegres comadres de Windsor" y algún otro "Enrique" de la dinastía monárquica británica.

En todo ello parece haber un marcado propósito mercantil que especula con las probabilidades del éxito, especialmente en lo que atañe al cine de origen yanqui, donde constantemente se movilizan fuerzas en procura de acrecentar el negocio y mantener la industria, por encima de las valoraciones artísticas aunque estén convencidos que el arte como buen negocio no resulta del todo improbable. Pero se trata de ir a lo seguro en materia de inversiones y este mismo espíritu conspira contra la pureza de sus realizaciones, desviando casi automáticamente de cauce sus gigantescos esfuerzos, de resultados que todas las expresiones se empobrecen como consecuencia de un vicio inicial.

Para corroborarlo véanse las diferencias notables entre "Romeo y Julieta", de George Cukor, y "Hamlet", de Sir Olivier, o el "Macbeth" personalismo de Orson Welles. Asimismo, dista en espíritu y sensibilidad el tema de los amantes eternos cuando lo trata el itálico Castellani, que según las referencias más atinadas dista mucho de hacer concesiones al estilo comercial. Idéntico fenómeno se observará cuando Hollywood se proponga arremeter con "Rey Lear" o "La tempestad", y surge plenamente en el caso reciente de "Julio César", donde Mankiewicz y su gente, aún ciñéndose

al texto original reproduciendo tiradas enteras del poeta, ha quedado pálido ante el recuerdo imborrable de la versión que Lawrence Olivier nos ofreciera con su "Hamlet".

★

En el otro extremo de la dramaturgia conocemos también lo que se refiere a "Un tranvía llamado deseo", fuerte pintura de un ambiente determinado con incrustaciones de caracteres y tipos locales (¿universales?), cuya versión escénica en Buenos Aires fué una equivocación total. La película permite apreciar algunos aspectos interesantes de su edición americana, por cuanto la mayor parte de los intérpretes habían animado sus personajes en el teatro. La verdad es que contadas personas lograrían distinguir fallas en lo integral del "film", conformándose el resto bastante más con la "manera" que estos actores han encarnado sus roles, antes que analizar "cómo" debían hacerlo. Es decir, que la demente fantasiosa y extraña tal como la presenta una Vivien Leigh y un primitivo y atrayente polaco como lo personifica un Marlon Brando, sumado a una dirección uniforme y sin altibajos como la ejercida por un Elia Kazan valen por sí mismas, ya que se apoyan en extraordinarias condiciones personales, y algo por el estilo podría afirmarse de los restantes papeles; pero nunca podrá darse por cierto — con la misma seguridad — que los "personajes" deben ser eso y nada más o que la dirección no es susceptible de mejorar su trabajo. Por otra parte, esta obra tiene algo más que lo expuesto en hora y media de proyección; posee precisamente aquello que la versión argentina fué incapaz de captar y que la lectura del libro es impotente para sugerir. Aquello que su autor se propuso llevar a un escenario y que en ninguna otra forma puede llegar al público, sin la necesaria vigencia de los factores teatrales que la consagraron una obra extraordinaria. Pero dentro de un escenario, dentro de su elemento, nunca fuera de su mágica vibración.

Hay diversos detalles que sirven para dar clima a "Un tranvía llamado deseo" injustamente olvidados, para dar lugar a su trasvase. Tomemos

por caso la identidad del protagonista, un hombre puro, instinto, de hablar torpe y fondo interesado, que en la película se diluye sin razón aparente como no sea la de poner a cubierto de la antipatía al actor que lo personifica.

Dos elementos de clima: la presencia de la mujer que vende flores y el canto desgarrado de la música que hace fondo al drama, en ningún momento toman relieve en la versión cinematográfica, por más que en la pieza su autor los subraya especialmente. El tremendo error de construir un final que además de no ser el verdadero resulta ilógico, pues todo el desarrollo de la obra afirma la estrecha comprensión de Kowalski y su mujer, demuestran una proclividad evidente hacia fórmulas de presunta temperancia. Finalmente, el velo que se ha echado sobre la inclinación homosexual del novio suicida oscurece el origen del trauma psicosemimental de la protagonista, derivando en una simple "locura" de raíces inexplicadas.

Tales concesiones son — junto a otros límites en la expresión — las que alejan al cine de sus grandes realizaciones, y en especial son habituales dentro del cine norteamericano, frecuentemente obstruido en su necesidad de mensaje.

Los resultados están a la vista; existen un sinnúmero de películas que no llegan a ser nada, sólo porque para darles una forma que responda a los dictados de la imagen o un concepto que concuerde con los propósitos inmediatos de su explotación, ha sido necesario cercenar la obra original, desvirtuar partes, suprimir parlamentos importantes, escenas rigurosamente substanciales o personajes de apoyo marginal. El cine, que se distingue por una necesidad de captación rápida por parte del espectador, tropieza fatalmente contra el principal escollo — que es basamento del teatro — cuando debe eliminar los elementos puramente intelectuales, trocándolos en fugaces vistas de naturaleza epidérmica, rasgos de la superficie que rechaman una urgente penetración hacia la pulpa viviente y que solamente pueden ser puestos de manifiesto mediante el uso imponderable de la palabra.



RENE CLAIR

POR RENACIER

Haremos un poco de historia: algunos años después de las primeras proyecciones públicas de imágenes animadas, un Congreso Internacional se reunió en París, creo bajo la presidencia de Melies. De ahí surgió una decisión capital, un formato único para todos los films, un solo sistema para su proyección. El cine universal había nacido. Desde los hermanos Lumière hasta nuestros días, la forma de la pantalla no ha cambiado. A pesar de todo, la modificación eventual de esta forma había sido a menudo el objeto de discusión entre los técnicos.

Vittorio de Sica me contó que en una época relativamente reciente (a pesar de que no se hablaba aún del Cinemascope o de procedimientos similares) esta cuestión había sido discutida por diversos realizadores entre los cuales se hallaba Pandorfine, y el deseo expresado por nuestros colegas era que la pantalla fuera agrandada pero contrario a la moda de hoy, es decir en el sentido de la altura.

Esto que ahora puede parecer sorprendente no extrañará ni a pintores ni a decoradores.

¿Qué es un paisaje sobre la copa de los árboles, el cielo y las nubes, un palacio sin sus techos?

Definir una tradición no es fácil en estos tiempos.

Se necesita cierta audacia para escribir — por ejemplo — que el número y la rima en poesía valen bien un verso libre.

No se necesitaría insistir mucho para hacerme decir que la forma de la pantalla clásica ha sido tal vez por casualidad justamente escogida. Es la que permite mejor aislar un personaje sin dejar demasiado vacío a su alrededor, de agrupar varios personajes sin que se sientan muy apretujados y dejar así que los

distinga perfectamente el ojo del espectador.

Esto no quiere decir que la pantalla normal no fuese jamás modificada bajo ningún pretexto; pero el razonamiento hubiera deseado que esas modificaciones fuesen adoptadas después de un examen serio, después de un cambio de vista internacional y eso no se hizo.

Una casualidad, una necesidad financiera, una jugada de póker feliz, pueden poner en peligro la universalidad del film. No es esto algo risible. Se sabe hoy lo que dió nacimiento al cinemascope. Un objetivo extraordinario, calculado hace ya cerca de 40 años y al uso de los conductores de tonques, una sociedad americana, cuyas acciones bajaban peligrosamente en la Bolsa se acopara de este instrumento olvidado, organiza una publicidad grandiosa alrededor de esta vieja novedad y ayudado por todos aquellos que siempre temen no encontrar pasaje en el último barco... la bolilla está arrojada. Sin embargo, la mayoría de los técnicos reconoce las imperfecciones del procedimiento, la mayoría de los realizadores que lo han empleado confiesan por sus obras mismas, que no es fácil lograr el objeto completamente inhumano que se les impone. Aún en Estados Unidos los críticos se muestran reservados en este tema. ¿Pero qué les importa? El cine tiene aún para ellos el debut de los grandes principios, como en las ferias: "Entrad, señoras y señores, vereis en el interior..." y una vez el público en el interior ya no les interesa más que el beneficio.

Digamos una vez más que no se trata de oponerse a la búsqueda, al invento, al progreso de quien nadie discute el valor.

Pero basta con los films proyectados sobre la pantalla desmesuradamente en-

sancho para darse cuenta que esa novedad nos lleva por el momento a las convenciones de una "mise en scene" teatral, disminuyendo así los recursos esenciales del cine; el cambio, la proporción de los planos y el movimiento del objetivo. Y no es este el mayor peligro. La pantalla clásica siendo vencida, todas las fantasías serán permitidas: el defecto del Cinemascope, impresión, transparencia del cuerpo falta de profundidad indispensable a la ilusión de la realidad; se tentarán otras invenciones y otros sistemas para remediarlos. Si la "Vistavisión o el Todeo" presentan soluciones técnicas más correctas al problema de la pantalla ancha, no faltará quien pretenda adoptarlas. Así

un film hecho, hablado y registrado por los unos no podrá ser proyectado por los equipos que poseerán los otros. Es esta confusión que se anuncia, de la que se puede tener lo peor. Cualquiera sea la forma de la pantalla el talento sobra siempre encontrar su lugar, y lo mediará no dejará ni de serlo ni de parecerlo. Pero cuando la multiplicidad de los sistemas amenaza al carácter universal dado al cine, el progreso es ilusorio y el retraso verdadero. Si se piensa que yo prosigo con demasiado ahínco esta discusión, que se me permita citar esta frase de Benjamín Constant: "Nosotros amamos en Francia, solamente aquello que puede ser de una aplicación universal".

UN PROBLEMA HUMANO, PERO DESVIRTUADO

Cada vez que el cine, de cualquier latitud, trató problemas de verdadero interés humano, contó, por ello mismo, con la aprobación de millares de seres, que encuentran en ese arte — el de mayor proyección en nuestro tiempo — una expresión de sus propias vidas. Y el cine norteamericano no es una excepción. Porque el cine norteamericano no es Hollywood. Recuérdense, sino, algunas películas de productores independientes norteamericanos, y otras que, realizadas dentro de la misma "fábrica de sueños", alcanzaron, no obstante, un alto sentido artístico, difícil hoy de encontrar en las producciones de este país. Decimos esto luego de ver "Marty", película independiente del cine norteamericano. El error de esta película es el tomar los problemas de un hombre y una mujer cuya fealdad física pareciera ser todo el conflicto, transitando una vez más el socorrido camino de un fácil psicologismo. No obstante, no es la fealdad física sino la soledad de Marty — compartida por sus amigos — la que daría mejor el tono emocional de un problema, en cierto modo, universal (recuérdense "Los Intútiles"). Aunque aquí, con diferencia o la película italiana, los integrantes de

esta barra trabajan, comparten como ellos, como muchos personajes de las "barras" de todos los latitudes, la soledad del amor, de una franca comunión humana.

Pareciera que la osadía, la valentía del cine norteamericano, estuviera limitada en una tipología que no lo compromete. Aclaremos: ya en "Semilla de Maldad" vimos que los personajes tenían poco del "típico" hombre americano y si del elemento "asimilado": negros, hijos de italianos y portorriqueños. Y lo mismo ocurre en Marty, cuya acción, corre por cuenta de personajes de ambiente italiano.

"Marty" y "Semillas de Maldad" — pese a las limitaciones anunciadas — parecen indicar una tímida pero plausible rehabilitación del cine norteamericano trabado por intereses financieros e ideológicos. A esa rehabilitación ayuda la producción de Hech-Lancaster, que, con la dirección de Delbert Mann, ha logrado en "Marty" el ritmo y la síntesis de una película realizada con un verdadero sentido de la técnica.

ALBERTO GAUNA

LOS BUENOS LIBROS

HA-TIKWA (El canto de la esperanza)

de Gina Formigini

Dramática novela sobre la persecución a los judíos italianos y exaltación de la solidaridad que les brindó el pueblo de península.

280 páginas, \$ 38.-

FRONTERAS AL VIENTO

de Alfredo D. Gravina

La vida del gaucha de hoy, centauro encerrado entre alambrados ajenos.

317 páginas \$ 36.-

PIDALOS A SU LIBRERO HABITUAL

Próximamente "ESTACION ATOMICA" de Halldor Laxness - Premio Nobel 1955.

Novedades para junio

EL CAZADOR

de James Aldridge

NUESTRO PETROLEO

de José Mancisidor

EDITORIAL PLATINA

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

(Ruego remitirme folletos gratis)

Nombre
Dirección

libros

LA FABULA

POR WILLIAM FAULKNER

En unas declaraciones recientes formuladas a Annie Brierre, redactora de "La Table Ronde", William Faulkner expresó, entre otras cosas, que él cree en un "Dios perfectamente concreto" y que "Dios tiene poco que hacer con las religiones". Y su última novela, *LA FABULA*, que tardó nueve años en escribir, y que mereciera el Premio Pulitzer, es, en cierto modo, o casi radicalmente, la aplicación de los anteriores conceptos. Porque quien ingresa en el cosmos denso y rico de esa obra, advertirá que por arriba de la fábula —o del milagro, si se quiere— que implica la presentación de un individuo que encarna a Cristo, simbolizado en un humilde cabo francés de la Primera Guerra Mundial y a quien siguen doce camaradas —leíase apóstoles—, y que en una faena misteriosa intentan nada menos que paralizar una guerra, más aún, abolir el sentimiento que de lo enemigo tienen los seres, alienta la idea de que el hombre es en sí y por sí la única criatura capaz de ser mito, de transformarse en un quehacer superior a los destinos y aspiraciones de toda teología y de toda metafísica, de todo predominio de lo absoluto, considerando este cual elemento retórico, esteticista.

Si bien asume las características de la novela, *Una fábula* no lo es. Es, pura y llanamente, un testimonio de todos los tiempos, arquitecturado para ser entendido en el nuestro, y que, en la instrumentalización faulkneriana, tiende a articularse en un futuro pleno de promesas y verdadero. La trama argumental es prescindible. Faulkner ha tomado las figuras de la Pasión y las ha diseñado con poesía, con crudeza, con realismo. En su ámbito estructural no faltan la miseria, la traición, el amor, la dádiva, el demonismo —transportado en la figura del general en jefe de las fuerzas aliadas, que es Dios y Satán a la vez— y el aparato de la crucifixión, cuando el protagonista es conducido a la muerte y fusilado entre dos criminales, y, al caer, ligado a su poste de martirio, su cabeza rueda entre viejos y oxidados alambres, que simbolizan una suprema corona de espinas. Tampoco está ausente en *Una fábula* la tentación, en el instante en que el Dios Padre —el generalísimo— lleva a su hijo a la colina para que contemple la ciudad que se halla a sus pies, y le ofrece, a cambio del desconocimiento de sus discípulos, los bienes de este mundo y, acaso los del otro. Mas el cabo no cede a las seducciones de Dios-Satán, y retorna a la celda y a la reiteración de su solemne agonía milenaria. Pues su sacrificio no puede ser estéril, su ofrenda inmortal no puede ser allanada fácilmente.

Cuanto surge de esta obra con el perfil, la tonalidad o el ritmo del milagro, es presentado al lector con un rostro peculiar. Como si los milagros fuesen naturales —cuando el cadáver del cabo, tras del bombardeo, desaparece, esta desaparición sobrenatural adquiere el contorno de lo natural—, como si los hombres estuvieran poseídos por el don del milagro, como si Dios no procediese de los Cielos, sino morase en la tierra y entre los hombres. Cual si el imperio de Dios no perteneciese al campo del Espíritu —volado en él tan sólo como acto de soberbia— y no fuera "nada" más que una sencilla aceptación, una concreta aspiración de los hombres para ser algo más que humanidad, algo más que una palabra

vacía, carente de sentido. Porque el milagro de esa paz, de ese entendimiento, de esa armonía que por ser postrera algún día habrá de convertirse en inicial y definitiva, consiste en que las criaturas del orbe deben confundirse, por encima de nacionalismos ensordecedores, de chauvinismos insultantes y agresivos, de fronteras escarnecedoras, en un abrazo fraterno de comprensión, de esperanza y de fe.

Si ya en *Intruder in the Dust*, a través de Lucas Beauchamp, Faulkner manifestaba una evidente inclinación en practicar una crítica severa a toda rebaja y olvido de la condición hombre, aquí, en *Una fábula*, dicha concepción se ramifica, se vuelve potente y luminosa, alberga la virtud de lo radiante.

Escritor eminentemente trágico y de una sombría y terrígena eficacia lírica, que más allá de su arte ha sabido ser humano en medio de sus iguales, con *Una fábula*, William Faulkner penetra en el círculo de aquellos grandes que, prescindiendo de recompensas, títulos y medallas, nos extienden la mano a lo largo del tiempo, y con su mensaje de aliento y de amor nos dicen: hermano.

F. J. SOLERO

FRONTERAS AL VIENTO

POR ALFREDO GRAVINA

En distintas oportunidades escritores rioplatenses han llevado a sus obras héroes y anécdotas del drama rural, pero este aporte si bien a veces engrosó una vigorosa narrativa —artística transcripción de la vida del campo— otras sirvió a una mala literatura gauchesca, que desvirtuó a los seres y al ambiente que trataba de reflejar. De allí la importancia de "*Fronteras al Viento*", libro que respira autenticidad y que se suma a ese saludable patrimonio de la literatura rioplatense, donde el hombre de campo queda expresado sin efectos pintoresquistas ni fáciles recursos, en su dura, difícil realidad humana.

El escritor uruguayo Alfredo D. Gravina ha conseguido trasladar esa realidad a las páginas de "*Fronteras al Viento*", ha logrado transmitir algo de esa vida del campo en la que el peón es su oscuro protagonista, su olvidado o desvirtuado héroe. Y para ello ha ido a la raíz de la cuestión, ha testimoniado la explotación y la injusticia de ese ambiente del cual extrae sus criaturas. Pero ha sabido expresar con arte su alegato, no ha caído —salvo en contadas ocasiones— en el mensaje directo, buscando en cambio la razón de ese mensaje en la propia motivación y reacciones de los personajes que habitan su bien gobernado libro.

El retrato psicológico de Zabaleta, el estanciero, tiene notables aciertos, fruto sin duda de una penetrante observación. Más difícil, la pintura de Juan y su límpida rebeldía se salva ampliamente, a pesar de los previsibles escollos que supone la ejecución de su figura. Y es que Juan simboliza no sólo el drama campesino, sino la toma de conciencia de ese drama por uno de sus hombres. Ella, desde luego, no es privativa de Juan, pero encuentra en él un arquetipo. Tierna y por momentos patética, la figura de Benita, la posibilidad de amor y de coraje de esa mujer, emergiendo de su propio miedo. Pero ellos son una parte del drama. Y "*Fronteras al Viento*" es la pintura que los trasciende y que tiende a proyectarse sobre el acontecer común de millares

de hombres como Juan, de mujeres como Benita.

Seguramente la obra de Gravina gravitará en la literatura de su país, que, como el nuestro, y el de otros países de América del Sur, encuentra en libros como éste un testimonio de su realidad.

Editó: Platina.

ARTURO COSTA

LA OBRA POETICA DE CARLOS MASTRONARDI

POR Evangelina BERGADA

Necesaria y útil es la tarea esclarecedora que de un tiempo a esta parte se está proponiendo un selecto grupo de estudiosos en torno a la obra de nuestros más destacados poetas y ensayistas.

Así, recordamos entre los más importantes, los nombres de María Hortensia Lacau, Luis Ríos Patrón, Adolfo Prieto, etc. Ahora, también es una mujer: Evangelina Bergada, y un hondo y solitario poeta de la generación "martiniérista": Carlos Mastronardi, los que ocupan nuestra atención, a propósito de un lúcido y merecido ensayo sobre la publicación precisa del autor de "*Luz de Provincia*".

¿Por qué, se nos ocurre pensar, si en España la obra de poetas contemporáneos, tal la de Alexandre, se presta a tesis doctorales, en nuestro medio, la labor poética de un Lugones, de un Banchs, o de un Borges, o del mismo Mastronardi o Molinari, no son incentivos para alientos más serios y orientadores dentro del panorama "tan igual" de nuestra literatura?

Carlos Mastronardi, que este año cumple seis lustros con la poesía: "*Tierra Amanecida*" (1926), publicó posteriormente "*Tratado de la Pena*" (1930) y "*Conocimiento de la Noche*"

(1937). Este último libro, que contiene "*Luz de Provincia*", marca una etapa capital en nuestra lírica.

Mientras muchos poetas de la misma promoción de Mastronardi se han prodigado en la intensidad de una obra que, al fin de cuentas, no implica más que una búsqueda hasta —diríamos— forzosa para parar en la "repetición", "*Luz de Provincia*" es un raro —escasísimo— ejemplo de laboración y decantamiento, tanto en la vitalidad interna, anímica, en esto más que nada, como también en la ceñida probidad externa del verso. "Tierra amanecida", ya germinada esa preñez quietísima y de pureza desnuda que iba a encontrar la esencialidad de una tierra y de una voz en "*Luz de Provincia*".

"Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre"

"Y siempre unas bandadas atris-

[tando el oeste,

"Soledad, hermosura: frecuencias

[de mi pecho".

"Quedo en la brisa, tierno de cam-

[po, libre, obscuro

"Una vez yo pasaba silbando entre

[arboladas".

Evangelina Bergada, joven estudiosa platense, penetra, en las 81 páginas de su ensayo, con sutileza y fervorosa atención, la personalidad poética de Mastronardi, y aporta salientes puntos de vista que, sin duda alguna, valen por una aguda y desvelada inmersión en la obra del autor. Pero ello no obsta para creer que la posibilidad de "asedio literario" que todavía oculta "*Luz de Provincia*", en un futuro cercano, dará lugar a nuevos esclarecimientos.

Volvemos a señalar en esta labor de Evangelina Bergada una lúcida y vigilante integración de análisis y compenetración que nos predispone a nuevas felicidades en un campo tan desierto de nuestras letras.

DAVID MARTINEZ

club de novedades

Lector: Cualquiera sea el punto en que Vd. reside —Capital, Interior, Extranjero—, nuestra organización está a su servicio. Mensualmente enviamos listas de las últimas novedades literarias. Selecciona Vd. mismo sus libros. Interésese por los múltiples ventajas de nuestro sistema.

PIDA FOLLETO GRATIS

Nombre _____
Dirección _____
Localidad _____

CORRIENTES 1919
T. E. 47-7501 — Bs. Aires

Codilibro

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

NOVEDADES DE MAYO

EDITORIAL ARIADNA
Elio Petri: *Roma a las 11*, novela (en prensa) \$ 14.—
Osvaldo Dragún: *La peste viene de Melos* " 14.—

EDITORIAL FUTURO
Italo Calvino: *El sendero de los nidos de araña* (en prensa)

EDITORIAL LA MANDRAGORA
Andre Bourin: *Andre Gide* " 24.—

EDITORIAL LOSANGE
G. K. Chesterton: *El Mago* " 16.—
J. Van Duten: *Recuerdo a mamá* " 16.—

EDICIONES GALATEA - NUEVA VISION
W. Sluckin: *La Cibernética* " 40.—

EDITORIAL PLATINA
James Aldridge: *El cazador* " 32.—

EDICIONES PUEBLOS DE AMERICA
Guillermo Toriello: *La batalla de Guatemala* (en prensa)

EDITORIAL STILCOGRAF
M. Meeroff: *Temas de Gastroenterología* (en prensa)

EL VIAJE

POR ELISEO MONTAINE

Demasiado participación asigna al azar Eliseo Montaine en su novela "*El Viaje*", que obtuvo el segundo premio en el concurso organizado por la editorial "Emecé" en 1955. Y es lástima que haya preferido ese fácil camino para resolver situaciones, porque indudablemente sufre desmedro la arquitectura de su relato que, en otros sentidos, reúne méritos evidentes. Montaine —cuentista excelente— ha dado el salto. Pasó a la novela, y se advierte que no ha podido evitar del todo el riesgo que afronta quien, de buenos a primeros, acostumbrado a los trayectos cortos se aventura a recorrer distancias más exigentes. También en literatura tiene la empresa sus dificultades. El cuento se desarrolla, por lo general, de acuerdo con una noción del tiempo dentro de la cual el lector acepta sin mayor esfuerzo el curso de los acontecimientos y hasta su precipitación. Le parece natural que así sea porque desde el preciso instante en que se dispone a seguir las alternativas, sabe que éstas tienen "un tiempo" perfectamente establecido desde afuera. Por eso es difícil para el lector desentenderse del todo del cuentista quien, por lo demás, no pone mayor empeño en desaparecer. El narrador apela —figuradamente, se entiende— más a la voz que a la pluma, es decir, se piensa frente a un auditorio al que presenta una ficción tanto más perdurable en su ánimo cuanto mejor lograda está, pero siempre condicionada a ese juego de reciprocidad que se establece entre el que cuenta y el que escucha. Esta reciprocidad tiene sus implicaciones; entre otras, la admisión de ciertos supuestos. ¿Pasa lo mismo en la novela? No. En la novela los personajes no aceptan fácilmente las sujeciones. Ganar una mayor independencia, una vida propia que no admite, así porque sí, la imposición de lo que puede concluir en arbitrario o caprichoso.

Eliseo Montaine —cuyas virtudes de escritor no hemos de descubrir nosotros— olvida esta necesidad de "hacer mutis" y dejar que sus héroes y heroínas sobrevuelen, por sí solos, destinos que les pertenecen. Y al decir esto, reconocemos que ha sido capaz de infundirles personalidad; tanta, que lamentamos los repentinos y repetidos descubrimientos de que hay alguien que los maneja. Corina Sánchez —tomemos por caso— actúa y habla, desde su presentación, con modos de ser y lenguaje muy de ella, muy de una mujer que hasta en su desenfado pretende no el ocultamiento de su vida ligera ni su justificación, pero sí el propósito de enmienda en el reencuentro con un pasado blanco, sin impurezas, del que persiste, por sobre todas las cosas, la imagen del hombre que supo quererla y a quien no fué capaz de corresponder. Corina viaja a Tandil con la íntima esperanza de hallarlo y reanudar lo que ella abandonó para entregarse a las fáciles incitaciones del placer, pero un insalvable tropiezo de la galera en que viaja, obliga a todos sus ocupantes a esperar otro vehículo en una posta próxima. Y allí se produce el imprevisto encuentro de Corina con aquel hombre, que retorna a Tandil en

compañía de la mujer con la que acaba de casarse. Al margen de lo que sucede entonces, queda la impresión de que Montaine —tan diestro en el planteo del drama— pudo eludir ese recurso más propio de la técnica cinematográfica que de la novelística. Lo mismo ocurre con Nieves —el retrato de esta adolescente es admirable—, para quien el enamoramiento por un lado y la decepción por otro llegan en forma apresurada y hasta deliberadamente fortuita, aunque esto último parezca un contrasentido.

No hemos de omitir la insistencia: lamentamos que Eliseo Montaine haya incurrido en el error de valerse del auxilio de la casualidad, porque en otro orden de cosas la novela convence al más exigente y justifica la distinción ganada. Está bien escrita, con largos pasajes de irreplicable pulcritud estilística; las referencias a ese campo nuestro de fin de siglo tienen fuerte sabor evocativo; a veces, le basta una semblanza física para imponer la condición moral del personaje; y en la maestría con que hace perdurar los diálogos —todos ellos de comunicativa naturalidad— finca Montaine buena parte de su seguridad para el sostenimiento de un interés progresivamente dosificado.

A la cuenta de estos y otras virtudes de "*El Viaje*" (los hermanos Ana y Francisco Macedo son arquetipos de una soltería muy de época, con rasgos de comicidad casi hilarante y otros de comprensible drama; el niño Fidel es todo un hallazgo, etc.), vale la pena agregar la trascendencia emoción con que Eliseo Montaine intenta y logra transitar el pasado, sin caer jamás en la trampa siempre abierta del fácil y falso pintoresquismo.

ENRIQUE ARDISSONE

CANTO GENERAL

POR PABLO NERUDA

Al impulso épico de Walth Whitman, a la severidad ósea y perdurable de César Vallejo, se sumó un día la voz de uno de los más altos valores de la poesía de Chile: Pablo Neruda, cuyos primeros cantos aventuraban un camino difícil para el poeta, un laberinto de singulares tentaciones y sombrías resonancias. Entonces Neruda era el enlutado huésped de un largo otoño neorromántico, el personal poeta de los cantos de amor, el habitante de las islas leja-

nas y el furioso y entusiasta hondero lanzando sus piedras y meteoros en su desesperanza y soledad de hombre.

Pero aún no había transitado todo el camino del dolor, todas las rutas de la esperanza humana. Le faltaba vivir la gran experiencia de España en su corazón, ascender desde su propia lágrima hacia los rostros de los hombres sencillos que hacían más amplio el sentido del mundo. Sólo después —García Lorca había quedado quebrado como un junco, allá en Granada; Miguel Hernández se moría de hombría en la cárcel de Franco— Neruda creció hasta la medida de su esperanza.

Y vió América porque vió al mundo. Y encendió su lámpara en la tierra, en la substancia misma de su origen, en el fuego de una infancia de pobres en Temuco, a lo largo y ancho de su Chile vertical entre la cordillera y el océano. Amó al paisaje porque amó a los hombres que daban un sentido a las piedras, al salitre, a los oscuros túneles de la minería. Y de ese amor surgió una nueva dimensión del poeta, su "*Canto General*". Con él ascendió a las alturas de Machu Pichu, para decir:

Puse la frente entre las olas

[profundas

descendí como gota entre la paz

[sulfúrica,

y, como un ciego, regresé al jazmín

de la gastada primavera humana.

Era, sí, una gastada, difícil primavera para el hombre. No se podía gozar ya el ocio de las altas noches oceánicas, ni detenerse en el ritual siempre profundo del amor. Cuando el hombre exigía su derecho a vivir con dignidad se colocaban los alambres de púa de Pisagua, se lo perseguía como al animal hasta la madriguera, se lo ahogaba en sangre...

Más hondo caía esta sangre.

Hacia las raíces caía.

Hacia los muertos caía.

Hacia los que iban a nacer.

Todo esto lo vió el poeta y todo lo cantó. Su voz no fué siempre de un solo tono, ni de una misma jerarquía. Pero emergió de su propia soledad, tumultuoso, terrestre, a veces discursivo, y otras fluido como el canto de su río Mapocho, como las canciones populares de los hombres de su país, como la misma vida en su decurso. Ese fué su mérito y el de su "*Canto General*". Cantó a los héroes e increpó a los verdugos, se demoró en la fiesta y se enlutó de pronto en el dolor americano, surgió otra vez cantando, anunciando ya la madurez de las espigas.

H. SORIA

JUAN OLLER

LOS CAPITANES DE LA ARENA

POR JORGE AMADO

Lo patético y lo dramático se entrelaza en las páginas de "*Los Capitanes de la Arena*" a lo largo de la odisea de esos niños abandonados a su suerte, viviendo en un trapiche del arenal de Bahía de Todos los Santos. Jorge Amado nos relata la historia con la emoción que se desprende del cariño entrañable que siente por su ciudad, sus calles, sus esquinas. El mismo que llevan los Capitanes de la Arena, niños-hombres que en su cotidiano deambular en busca del sustento han aprendido la geografía de todos los ámbitos ciudadanos, la idiosincrasia de sus habitantes. Y es Bahía, la calle, el hombre, su escuela, su vida.

Los Capitanes de la Arena, con su justicia, el peculiar sentido del honor que los rige y la falta de prejuicios raciales, confraternizan por encima del hambre, la miseria y el abandono.

Pero Amado da más todavía en su novela. La evolución de esos pequeños y adolescentes hacia distintos caminos de la vida. Los dotes naturales desarrollados al margen de toda enseñanza se manifiestan con ardor "*El Profesor*", con sus ansias de saber, "se quema los ojos" leyendo a la luz de una vela y termina siendo un artista que usa los pinceles para divulgar su origen y el abismo en que están sumergidos los Capitanes de la Arena. Pirulito, que oye en sus entrañas el llamado de Dios, lleno de devoción, llegando a ordenarse religioso. Gato, convertido en prematuro rufián. Vuelta-Seca, luchador nato, de fiera singular, que halla su destino al lado de los canaqueiros... y Pedro Bala, el protagonista, capitán del grupo, de recia personalidad, capaz de imponer el orden a los niños que agrava, cabeza dirigente de todas las actividades. Ese Pedro Bala que descubre que su padre fué un obrero portuario muerto en una huelga, intuye el camino adecuado. Sabé, como epíteto, cuál es su puesto. Y él, mejor que nadie, conoce la necesidad de esa lucha, el porqué. "Los Capitanes de la Arena" es un canto a la fe en el hombre, que incluso a abandonado, herido de todo cariño, es capaz de sobrevivir y de ir hacia la senda de la emancipación.

Gracias al clima que Amado sabe imprimir a sus páginas, ágiles, líricas y plenas de fervor, vamos consubstanciándonos, a través de los capítulos, con el sentir y el sufrir de esas criaturas. Queda, como sedimento, un gran amor a la vida y una esperanza de que el mañana será mejor, más justo, más humano. Editó Futuro.

Próximo a aparecer

¿QUE ES ESTO? CATILINARIA

por EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

La realidad argentina de la última década es analizada implacablemente por este profundo pensador nacional. Creemos que este gran panfleto, definido por su autor como "ensayos detergentes sobre el PERONISMO como fenómeno típicamente argentino", contribuirá a la mejor comprensión de cuáles fueron los orígenes, composición y efectos del peronismo en el país. Apasionadamente y con un realista optimismo, Martínez Estrada acusa las constantes de nuestro devenir histórico que hacen posibles tiranías como la que hemos soportado.

COLECCION PENSAMIENTO ARGENTINO

EDITORIAL LAUTARO

J. E. URIBURU 1225

LIBROS del MES

Una Carta Perdida

de ION L. CARAGIALE. La sátira contra las clases dominantes alcanza su apogeo en este libro, obra maestra del teatro rumano. — Precio: \$ 16.—

El centroforward murió al amanecer

2ª edición de A. CUZZANI. Extraordinario suceso del teatro independiente. — Precio: \$ 14.—

EDITORIAL ARIADNA

CHARLES CHAPLIN ARTISTA DE NUESTRO TIEMPO

POR JUAN CARLOS OTERO

No es la primera ni será la última vez que se define a Chaplin como a un héroe de nuestro tiempo, como a uno de los personajes más singulares del arte contemporáneo, como al hombre que nos enseñó a reír cuando la desesperación y el miedo parecían triunfar definitivamente sobre la condición humana. Un traje de vagabundo, unos zapatos desmesurados, la galerita y el frágil bastón, fueron todo el vestuario para quien llevara al cine un perdurable mensaje de ternura, de difícil y bella ingenuidad. Aquel vagabundo llegaba de un suburbio de Londres, venía de los miserios tablados del music-hall, había recorrido las calles y las tiendas y las cocinas de los pobres, y tenía como ellos ese gesto tímido, como quien no quiere ofender, pero también ese orgullo que nunca llegarán a comprender del todo ni los poderosos ni los indiferentes.

Carlitos es el vagabundo que recibe las bofetadas. Pero es también el que las contesta. No invita a la lástima sino a la solidaridad. Es sentimental hasta el melodrama, pero, al mismo tiempo, busca y consigue la risa por medios directos, simples, infantiles. Es un chico en un mundo poco amable, un hombre libre en un mundo de policías. Si, a veces se equivoca: quiere salvar a un millonario o sueña, junto a un perro, un paraíso para uso exclusivo de desposeídos. Se equivoca al entregar su inocuidad a una sociedad que no puede perdonarle su pureza. Ese es Carlitos, pero no Chaplin. Chaplin no es un ángel extraviado en la tierra. Sale perfectamente cuáles son los movimientos y los riesgos de los engranajes que se oponen al hombre. No en vano es el creador de "Tiempos Modernos" y "El Gran Dictador".

El sentido crítico de Chaplin, la punzante ironía de "Monsieur Verdoux" no pueden olvidarse fácilmente. En cierto modo, ellos defienden la bondad casi angélica de Carlitos Vagabundo, ubican al creador Charles Chaplin en el plano polémico del gran arte, con la valentía y el riesgo que tal ubicación presupone. "Monsieur Verdoux" —ha dicho Chaplin— es un asesino de masas y he intentado mostrar al público a través de su caso psicológico que nuestra civilización contemporánea quisiera transformarnos a todos en asesinos de masas. Durante toda mi vida me he opuesto a la violencia, y pienso que la bomba atómica es el arma más atroz que existe, lleva a tan alto grado el horror y el miedo que la cantidad de semilocos va a crecer considerablemente. En mi film, después de una serie de crímenes impunes soy arrestado y declarado culpable. El procurador me presenta como un asesino. Yo le respondo cortésmente diciéndole que el espíritu de asesinatos en masa reina en el mundo, y lo miro muy tranquilamente a los ojos...".

LA IMAGEN DEL POBRE HOMBRE.

Chaplin nos está mirando tranquilamente a los ojos. Chaplin está interrogando al hombre, a los verdugos y a las víctimas. Tiene derecho a hacerlo. Nos hizo reír, nos enseñó a ser felices, a nosotros y a tantos chicos de la tierra. Sigue siendo el mismo, el que conocimos en un cine de barrio. Sólo que su gesto es más severo —no menos bondadoso— y en sus ojos hay un mayor deseo de justicia. Así lo entienden los autores de "El Arte de Charles Chaplin" (1), Bleiman, Kosinzev y Eisenstein, que estudian diferentes aspectos de la personalidad del gran artista en un pequeño libro que ha motivado, precisamente, estas notas marginales sobre Chaplin. Y es Bleiman el que ve a Chaplin a través de la imagen del pobre hombre, y de lo que ésta significa como símbolo para toda una clase social. Con justeza señala el crítico la incapacidad de heroísmo de esa clase y la destreza de Chaplin para pintarla en sus imposibilidades. Y es notable que surja de ella —de sus zonas más humildes— el hombre que ha de criticarla, poniéndola en ridículo, y llevando, como una bandera en derrota, la imagen del pobre hombre. Esa imagen, que en otro sentido desarrollara la vigorosa narrativa norteamericana, es, sin duda, definitoria de nuestra época, de una manera de vivir y pensar, a cuya crisis estamos asistiendo, y de la cual dejará testimonio la obra de Chaplin.

EL ARTE POPULAR DE CHARLES CHAPLIN

Y lo maravilloso de este testimonio, de este arte dentro de una de las artes más populares de nuestro tiempo —el cine—, es su sencillez, su inigualada frescura. Es el golpe más certero contra la solemnidad. Y contra los que detentan la solemnidad como defensa de su vacío vital y psicológico. Y por ser así es un arte popular, enraizado a la mejor tradición de la picaresca. Así lo entiende G. Kosinzev, en el libro que citamos más arriba; observando sutilmente las relaciones del arte de Chaplin con el de otros famosos personajes populares. El garrote de Punch (Shakespeare) puede ser esgrimido por el Carlitos Vagabundo del Siglo XX; la osadía de Till Eulenspiegel, puede ser compartida por Chaplin. El pueblo ríe, se burla de las jerarquías, se divierte, canta y baila con sus héroes



siempre irreverentes, con sus payasos, sus bufones y sus vagabundos, pero también con sus soldados, sus cómicos, sus poetas, y sus músicos. He ahí la gran herencia de Charles Chaplin. Busquense allí los antepasados de su arte. Y aún de su mensaje de humanidad, de comprensión, de fraternidad entre los hombres.

CARLITOS, EL PIBE

Si, no le pongamos títulos, no lo abrumemos con pesados análisis. Para Eisenstein, que lo conoció y lo estimó mucho, Carlitos es simplemente: El Pibe. Un pibe que entiende la magia del mundo. Y que la entrega, generoso, con una sonrisa. Y que de pronto crece hasta la protesta y la madurez y la seguridad de los grandes artistas. Simple, contradictorio a veces —es un hombre, al fin y al cabo— eligiendo el camino más difícil, que para él es el más corto para llegar a la verdad. "Chaplin se sitúa —dice Eisenstein— firmemente entre los grandes maestros de la eterna lucha de la Sátira contra la Tiniebla, al lado de Aristófanes de Atenas, de Erasmo de Rotterdam, de François Marie Arrouet de Voltaire, de Fernán". Y, sin embargo, tan grande hombre, tan límpido triunfador de la alegría sobre el dolor del hombre, será siempre ese gran pibe que veíamos en la oscuridad de un cine de barrio en Buenos Aires (otros dirán Nueva York, Roma, Pekín) el pequeño y justiciero Carlitos, redentor de la aventura humana.

(1) "El Arte de Charles Chaplin" por S. M. Eisenstein-Bleiman-Kosinzev. Colección Estudios Cinematográficos. Ediciones Losange, Buenos Aires.

