

# Gaceta Literaria

BUENOS AIRES  
JUNIO, 1956

## TEMANDO

CUENTO DE L. GUDINO KRAMER

POR BERNARDO VERBITSKY

(TEMAR: argentinista; cavilar (Malaret). Dar en su tema, persistir, insistir con tenacidad. (Segovia) Temático: dominado por una opinión u otro tema; especie de menático. Temoso. (Segovia).

Gente temática... Cuando don Venancio se asomaba temprano al corredor del naciente y se ponía a tomar mate contra el alero del norte... bueno, era de esperar un día bravo. Venía el peoncito con el mate, lo agarraba el hombre, revolvía con fastidio la bombilla y le empezaba a encontrar los peros a la cebadura, y a todo lo que miraba por delante. Después se iba al palenque y revisaba el recado, levantando el sobrepuesto y los cojinitos, mientras el caballo, inquieto, comenzaba a impacientarse lo que el hombre demoraba en montar. Y le gritaba al patiero, que se acercaba al frote, con el sombrero en la mano:

—¿Cuándo vas aprender a ensillar como la gente?... ¿No te he dicho que la sudadera la tenés que lavar día por medio para que no lastime el lomo?

... De un manotón sacaba el sobrepuesto y los cojinitos, y seguía:

—¿Y, ánde has aprendido a enredar así el corrión del pegual?... Mientras el patiero y caballerizo acomodaba el recado, él agarraba para la carnicería...

—¿Qué está haciendo ese cuajó, ahí, entre la carne?

El carnicero, abatado, trataba de disculparse.

—Me lo pidió la patrona pa cuajar... pa la cuajada, don Venancio...

—¿Qué cuajada ni qué cuajada!... Tire en seguidita eso, que parece todo de indio la carnicería...

Por fin montaba, le encajaba un chirlo al caballo, que salía queriendo bellaquear. A la mitad nomás de la avenida ya arrancaba de galope, y así, hasta desfogarse el hombre y el caballo, levantaban polvaredas del callejón.

Otro caso era doña Brígida, la patrona vieja del Jagüel. Cuando amanecía con la rodaja de papa en la sien, todo el mundo trataba de escabullirse. Pero la señora vieja, con el manajo de llaves colgado de la cintura y la cara como vinagre, empezaba a movilizar a medio mundo.

—¿Dónde fué el capataz, ché Zoilo?

—Y, patrona, a mí no me sabe decir.

—¿Y el patiero? ¿Por dónde andará el patiero?

Con el silbato que solía llevar colgado del cuello, empezaba a los chillidos hasta que llegaba el patiero, que se sacaba el sombrero y trataba de darle los buenos días, sin que la señora le diera tiempo:

—¿No te he dicho que no quiero ver hojas caídas en el patio?... Mirá... y señalaba con una mano amarilla, salpicada de pecas, una hojita seca sobre el césped.

Una mañana de éstas llegó doña Brígida al chiquero de los terneros donde estaba techando Pantaleón por un tanto. Como no le habían dado ayudante y él mismo tenía que hacerse la comida, trabajaba despacio y bien. Era un buen techador, sin despreciar a lo presente...

—Y, ¿cómo va ese trabajo? —le preguntó la señora.

—Y ahí lo ve —le contestó el hombre.

—Poco adelanta, al parecer...

—Vea, señora —le dijo entonces Pantaleón—, yo no tengo tanto apuro. A mi edad no sobra mucho el tiempo.

—Hum... Pero los terneros necesitan un reparo. Así que va tener que apurar el tranco. Amás, rezongó, pronto vendrán las lluvias y los animales van a perder estado.

—Y que este viejo reviente... total... otros más nuevos vendrán a poner los lomos —dijo entre dientes Pantaleón.

—¿Cómo... cómo dijo?

—Y, que vamo'acer lo posible, patrona...

Pegó la media vuelta la señora y el hombre siguió enlatando, despacio.

Desde la cunbrera iba emparejando la paja, y ataba el puñado a la picanilla con un medio bozal de alambre fino. Los antiguos hacían esta atadura con tientos... Al mediodía tenía que bajar para prepararse el almuerzo. Tomaba después unos mates, levantaba unos cuantos mazos de paja y le seguía pegando hasta pasada la media tarde, en que volvía a bajar para alistarse la cena antes de que oscureciese, porque luz no tenía y, además, porque a esa hora ya sentía la cintura dolorida. Al otro día temprano, antes de clarear, encendía fuego para el mate y apenas se levantaba el rocío ya estaba ahí arriba, sola su alma, techando.

(Continúa en la pág. siguiente)

Las dos obras más recientes de Arthur Miller fueran dadas a conocer al público en forma conjunta. Piezas de un acto, han estado representándose en una sola función. Esto contribuye a definirlos como expresiones menores dentro del teatro grande de su autor, en el que figuran además de "Todos eran mis hijos" esas dos cumbres de la escena contemporánea que son "La muerte del viajante" y "Los brujos de Salem". Pero la misma especificación de que se trata de obras en un acto es engañosa. En todo caso, a través de esa unidad escénica, Arthur Miller nos esombra como puede asombrarnos un arquitecto capaz de alcanzar insospechada profundidad y perspectiva en poco espacio. El resultado obtenido nos asegura finalmente que se desenvuelve en la medida justa, pues las dos obras viven con tanta lógica que creemos asistir a su crecimiento natural. Tal vez sea esta condición de toda obra literaria lograda, se trate de cuento, teatro o novela. Los personajes parecen totalmente liberados de su creador y van construyendo su vida, integrando su destino con actos que nacen de su propia índole y de las condiciones con que la sociedad encuadra su existencia. Una vez más, como en todas las suyas, se cumple en estas obras de Miller esa unión sin juntas visibles de lo estrictamente individual con lo social. Por eso resultaría inútil buscar títulos a su teatro o establecer qué temática predomina. Es el hombre y su circunstancia. El hombre de una sociedad dada, con sus anhelos y angustias espirituales, con sus apremios y limitaciones económicas, con sus reclamos instintivos y pasionales, pero es el individuo entero, y no fragmentado, como lo muestran esos autores empeñados en demostrar algo y que para ello enfocan lo que les conviene y dejan en la oscuridad lo que no ayuda a su tesis.

"Recuerdo de dos lunas" revela, desde el título, que Miller ha elegido una situación, inicial potencialmente cargada de interés. El autor no necesita expli-

(Continúa en la pág. 10)





# HECTOR P. AGOSTI Y SU DIALOGO CON LA REALIDAD ARGENTINA

POR F. J. SOLERO

Fruto de un entrecuque de dos civilizaciones, el americano que se aventura por el camino del arte en sus más variadas expresiones, es, casi siempre, un influido, un hombre que parte de un todo confuso, lleno de sugerencias, de incitaciones, de sonidos vagos, estridentes, que procura captar, para luego clasificarlo en mérito a su *si mismo* y para su entorno. De ahí las inseguridades que ofrece la labor creadora en el ámbito americano. De ahí la falta de personalidad, la indiferenciación que brindan los resultados estéticos. Las excepciones justifican la regla. ¡Son tan escasas! Ahora bien, si para el artista puro crear es de por sí un acto que conlleva incertidumbre y carencia de seguridad para el porvenir, para el crítico, que trabaja con los productos de que dispone aquél, la faena es más compleja. Aparte lo que significa el *juicio* —lo obrero— y lo acertado respecto de una obra— el crítico tiene la tarea de ordenar la efectividad ajena, y, más que nada, de *justificarla*. Con la justificación, nace la resonancia de aquélla. Mas, para imponerla, el crítico debe metodizar su cultura, su conocimiento, circunscribiéndola a la esfera limitada de lo nacional. Debe reducir sus apertencias de universalidad y reposarlas en lo particular. Por ello, al *hundirse* en el vórtice americano, extrae de él ingredientes que le darán una escala jerárquica, la obligación de fundar conclusiones, de volver viva la eternidad de la obra artística. El papel del crítico, en América, es el de Gran Testigo —implacable y generoso a la vez— del Quehacer de sus hermanos.

En la Argentina, la crítica ha sido promovida con variada suerte. Un defecto del argentino, cualquiera sea la capa social a la que pertenece, es la de ejercer la crítica. Como el argentino es curiosísimo, esta misma curiosidad lo lanza a establecer comparaciones y formular juicios. Queremos decir que la mayoría de nuestros críticos se ha hecho, y es, un *proyecto* de esa dispersa curiosidad que posee nuestra psiquis colectiva. Gran parte de nuestros críticos son *curiosos*, y su crítica es un reflejo de ello. Nuestros críticos suponen que unas cuantas lecturas y un *mariposeo* *jour à jour* de determinadas revistas los habilitan para su magisterio. Pensamos lo contrario, y ciertos nombres valiosos nos señalan que la verdadera crítica no puede ser una improvisación, una curiosidad, sino la práctica de una búsqueda dolorosa, paciente y muchas veces agriamente recompensada por la comprensión de los demás. Los nombres de García Mérou, Cané, Groussac —a los efectos de citar tan sólo unos pocos del pasado—, a los que habría que añadir, acercándonos al presente, los de Arrieta, Giusti, Battistessa, Soto, Ghiano, etc. —traçcordando otros no menos significativos—, nos reconfortan, empero, respecto de esa *curiosidad* que demuestran tantos críticos.

A los ya mencionados, habría que agregar a Héctor P. Agosti. Conocemos desde tiempo atrás su permanente dedicación a la crítica, y su nombre al pie de un artículo o al frente

de un libro es una garantía de la seriedad lógica, de la opinión audazmente valorativa, de la polémica apasionada, de un nuevo enfoque de un viejo problema crítico, de un ahondamiento en lo nacional, de un rigor severo.

Lo manifiesta en *Ingenieros, ciudadanos de la juventud*, donde hace un encendido y, a la vez, lúcido análisis de la obra del autor de *La evolución de las ideas argentinas*, en el que no sabemos admirar más si su captación de la figura del biografiado o la aprehensión de la realidad del país en los instantes paralelos a la existencia de aquél. Capítulo ejemplar es: "La Argentina del pasado, la Argentina del porvenir". Igualmente, su *Echeverría* —uno de los pocos trabajos dedicados a celebrar el centenario de la muerte del prócer que nos queda entre las manos entre la balumba de ditirambos y el silencio oprobioso que, de consuno, suscita—, con su ahincamiento en ciertos estratos sociológicos y su comprensión de los mismos a través del pensamiento echeverriano, es buceo de segura permanencia entre nosotros, y al que habremos de remitirnos cuando se desee revisar la imagen del cantor de *La Cautiva*. Por otra parte, es imposible sintetizar en una ligera reseña la importancia que su teoría del realismo político merece y el ataque justificado que eleva contra aquellos que ven en Echeverría al poeta que vive envuelto en las brumas de la poesía, lejos de su alrededor y de los hombres. De la lectura de ese volumen surge un nuevo Echeverría, cuyas ideas nos han sido embozadas y disimuladas por una historia incompleta, convencional y burocrática. Hay frases que, si bien no importan novedad, sí el compromiso de un escritor que conoce la trascendencia de la sustancia con que opera. Tal la que expresa, en el capítulo "La cultura militante": "El grave quebranto de la literatura argentina consiste en su falta de sustancia verídica, y en ello se aniquila su resistencia y su popularidad, acaso porque ha renegado, y sigue renegando, de sus orígenes militantes."

Por lo sumariamente expuesto, Agosti aparece como uno de los contados críticos que admiten nuestra realidad, sin diluirse en artificios y sofismas, en esteticismos retorcidos y suposiciones metafísicas, y en el anhelo de construir una teoría argentina sobre las bases de nuestra más pura tradición nacional.

Lo prueba *Defensa del realismo* (1), cuya segunda edición nos entrega ahora. En los siete ensayos que lo integran, y que configuran por su relieve un mensaje de naturaleza positiva, Agosti nos explica lo que él entiende por realidad nacional en las perspectivas de lo universal. Desde su primer ensayo —"Defensa del realismo"—, en el que expone las líneas de una concepción original del arte, a la que cabría denominar "*realismo dinámico o suprasubjetivo*", donde se ordenan los fundamentos de una cosmología estética susceptible de justificar tanto al hombre como al artista, hasta "El caso de la cultura", en el que afirma que "estamos en la frontera de una época que acaso sea la más decididamente fecunda de la humanidad", sin olvidar "Las ma-

neras de la crítica", donde sostiene que a la crítica "le compete una esforzada voluntad higiénica, capaz de ponernos al resguardo de los artistas presuntos y de los literatos difuntos, que creen haber cumplido con su misión ante el futuro porque se dotan de una supuesta realidad especial", y donde se potencializa la misión del crítico en su rango más notable, o el que dedica a "Los problemas de la novela", a "La poesía y nuestro tiempo", y ese cálido homenaje a la diafinidad y fulguración de Anibal Ponce, nada hay en *Defensa del realismo* que no provoque el acercamiento del lector y, a pesar de las discrepancias que puedan insinuar ciertas valoraciones, el fervoroso afán de un diálogo honesto y radicalmente orientado hacia lo nuestro. Es indudable que la contribución que Agosti realiza a favor de nuestra crítica en su coloquio con la realidad argentina, a la

que enriquece con el elemento de una sociología sanguínea, aereada por una dialéctica vivaz. Asimismo, es evidente que el mensaje de Agosti, su afianzamiento en nuestro panorama histórico y social y la sensibilidad de su temperamento para asir los fenómenos que se llevan a cabo en el seno del país, lo capacitan para engendrar una obra tanto más verdadera que la ejecutada hasta aquí.

De este investigador de nuestro pasado y alma alerta al presente, aguardamos con interés nuevas contribuciones para ampliar la sonoridad de su diálogo con la realidad argentina. Creemos que, junto a Martínez Estrada, es uno de aquellos que nos dilata anchas sendas para entendernos con el porvenir.

(1) Héctor P. Agosti: *Defensa del realismo*. Editorial Quetzal, Buenos Aires.

## PRESENCIA DEL INTERIOR

Un injusto olvido rodea la actividad que, a lo largo y ancho del país, realizan los escritores y artistas del interior, en diálogo con un pueblo que, día a día, comprende e integra una cultura nacional. Muchas veces he pensado en las razones de ese olvido, que no puede explicarse ligeramente, culpando a Buenos Aires —centro indiscutible de la actividad cultural— o a la apatía de los círculos provincianos en que esos escritores y artistas realizan su labor.

El problema no es nuevo. Se ha creado y fomentado el antagonismo entre el interior y Buenos Aires. Y no sólo en la actividad cultural. A ello habría que contestar con la actitud sarmientina, que indica la integración de esas dos fuerzas sin las cuales no es posible imaginar el potencial de nuestro pueblo, unido en aspiraciones que son comunes a todos sus hombres, en la realización histórica y cultural de su destino.

Pero también es cierto que ese antagonismo no existe de hecho en la obra de nuestros artistas y escritores, y menos aún en el pueblo, que considera carentes de validez las discutibles razones de esa separación. Tanto la literatura como el arte argentinos advierten y reciben el aporte del interior, cuyos valores han determinado en gran parte el patrimonio cultural del país.

Creo que es necesario aclarar ciertos equívocos: ni Buenos Aires es sólo el centro de una cultura cosmopolita ni el interior es el limitado ámbito de una cultura folklorista. Aquí o en cualquier región de la Argentina trabajan quienes conciben una literatura y un arte nacionales, pero nutridos de universalidad, de un mensaje humano que trascienda todo localismo.

Son ellos, los que integran vitalmente a una realidad, los escritores y artistas capaces de destruir ese antagonismo definiendo, en toda su magnitud, la presencia espiritual del interior.

Sabemos de la labor solitaria y anónima de muchos hombres, capaces de trascender, en su actitud humana y artística, las limitaciones que apuntamos. No hay en ellos prisa "por llegar"; hay, sí, una fidelidad a los seres y las cosas de la tierra que habitan y una generosa disposición para expresar la aventura común de los seres que ellos interpretan.

Y, desde luego, no es posible callar la presencia de una juventud, trabajadora y entusiasta, que en el pre-

sente, con escasos medios y a impulsos del fervor, va haciendo suyo ese futuro que los encontrará en la serena madurez de quienes han trabajado antes con la pasión de los mejores años. Allí están, en el Litoral, los integrantes del grupo "Adverbio" y los que se reúnen en torno a la revista "Síntesis", de Rosario, y "Vertical", de Río Cuarto. Y quienes desde "Tarja" —la publicación de Jujuy— nos entregan los frutos de una interesante indagación. Lo mismo podría decirse de los que han expresado sus búsquedas y realizaciones en la cordobesa "Mediterránea", o del fuerte movimiento poético de Mendoza, o de los narradores norteros. Desde luego, no es posible detallar la obra múltiple que se está realizando. Lo importante, a mi entender, es señalar la presencia del interior, es abrir las puertas a sus auténticos valores y saludar fraternalmente a esos vencedores del olvido.

Digna de mención es la labor que cumplen las Escuelas de Arte Dramático y los teatros independientes en todas las ciudades del Litoral, entre las que cabe destacar el Instituto Rosarino de Arte Dramático, Centro Dramático del Litoral, Teatro del Arte de Santa Fe, la Escuela de Arte Dramático de Paraná, etc. Todas estas instituciones tienden a realizar una tarea artística de elevada jerarquía encaminada a difundir los valores nacionales y universales y promover el resurgimiento de una dramaturgia representativa de nuestra idiosincrasia.

En general el movimiento cultural que comienza a desarrollarse con firmeza en todo el ámbito nacional halla fructífero eco en los medios donde actúa, presagio éste que anticipa un mayor acercamiento entre las nuevas promociones y el pueblo.

Es preocupación esencial de aquellas sostener las premisas generales que permitirán el nacimiento de un arte popular, al mismo tiempo que una mayor elaboración en el trabajo del arte y de la literatura. Severos planeamientos conducen sus primeras manifestaciones que advierten ya de sus promisorios logros.

Creo que GACETA LITERARIA, como otras publicaciones nutridas de un amplio sentido nacional, puede y debe ser intérprete de esa presencia. Será posible, entonces, en los hechos, facilitar el camino de una cultura de integración y síntesis de nuestro pueblo, a la que podemos observar desde distintos ángulos, pero a la que reconocemos, dinámicamente, en su diversa y profunda unidad.

ERNESTO OROZCO

# EL MISTICO

CUENTO INEDITO DE ROBERTO MARIANI

Agil y liviano, Axel saltó de la cama. Abrió la puerta, entró más claridad; encendió el calentador y fué a los fondos a lavarse. Regresó, levantó la cama, desayunó a porciones, pues dejaba el tazón para esto y lo otro.

Como todos los días, sólo que esta vez, influido por la naciente primavera, no se le rendían las ganas de acción. Hizo ejercicios raros aprendidos en la India. Ni con ésas. Determinó, en consecuencia, cambiar la posición de sus muebles. Miraba cómo. De vez en cuando hacía esto. Como marino estaba habituado a la substitución de paisajes, cielos, fondos, decoración y color.

Un cambio exterior sólo visual suscitó nuevos sentimientos y aun añoranzas extrañas. Pasó el lampazo que recogió polvo y tamo. Abrió el baúl, aireó la ropa, arrojó la cama junto a la pared frontera; y el resto. Después colocó dos fotografías antiguas y dos grabados en los muros. Los grabados mostraban esbeltos y ligeros veleros. Las fotografías... ah, ah... la capilla de Bergen Borgson. Adelante, en primer plano, la feligrésia rodeando a su pastor, Axel Nordstrom Hokmsen, el cual tenía un libro de salmos en la mano. Era entonces un joven recién salido de la Universidad de Upsala. El cuello circular blanco, que se ajustaba por detrás, y el chaleco cerrado y sin escote, ya lo señalaba como pastor. Carecía de barba y bigote. Era alto, delgado. No se podía saber si los ojos tenían algún brillo de inteligencia. La fotografía era vieja. Estaba el pastor un poco tieso, un poco falso; resabios de la educación impuesta. "Hay que ser serio." No conocía el mundo, las pasiones humanas, los intereses del individuo, la prepotencia insolente de los poderosos y el miedo de los desvalidos.

Se hallaba en la capilla de Bergen Borgson con su feligrésia. Allí estaban Otto Peter Neftaus, y Torsten Berencreutz, y Nils Tore Barhens. Los tres canallas del pueblo, los tres rinchos del pueblo, los tres infames del pueblo. Ya Axel los estaba viendo, no delante de la capilla, sino en su interior, sentados con sus mujeres y sus hijos. Axel se incorporó, apoyando las manos en la baranda desde la cual pronunciaba su sermón. Veía a todos sus feligreses, sentados. Ya habían terminado los salmos. El ahora hablaba. Pero aquí la realidad real le tironeó algo y fué la idea de que aquella caída suya contenía algo viril, hermoso, hasta puro.

Ese joven rígido, algo pedantesco, es el nuevo pastor de Bergen Borgson. Está rodeado por su feligrésia. Ese, ese alto, a su derecha, es Otto Peter Neftaus, ese otro, al lado de aquella mujer gorduzuela, es Torsten Berencreutz; y el tercer rico del pueblo es ese grueso como un tonel, y como el tonel bajo y casi aplastado contra el suelo como una roca caída: es Nils Tore Barhens. En aquel tiempo yo era joven y creía...

Tenía algunos principios que me fueron dictados y clavados teóricamente en la Universidad de Upsala, de la que salí con el título de doctor en divinidades, doctor en teología. Y yo debía escribir durante la semana el texto de mi primer sermón que leería en la ceremonia del domingo. O tomaba apuntes muy ordenados para no dispersarme. Pero tenía miedo de los apuntes, porque yo me dejaba arrastrar por derivaciones extrañas olvidándome del tema esencial, del sentido único del sermón. Era yo un tanto divagador. Prefería, entonces, escribir, encorcelándome mentalmente hablando.

Contaría una de mis primeras experiencias vitales que tanto asombran a los que están habituados a experiencias universitarias, culturales, filosóficas y librescas. Mi primer sermón estaba bien escrito, bien ordenado, bien ajustado, y hasta ornamentado convenientemente. Era sobrio, justo y exacto. No se adelantaba una proposición sin haberse antes asentado la proposición que debía lógicamente precederla. Rigor, exactitud, honestidad, belleza. Recuerdo el pensamiento esencial del sermón; era éste: "¿Cómo puede creer en los hombres, el hombre que no cree en Dios?" Pero la feligrésia no comprendió. No comprendió mis hermosas palabras, no comprendió los sobrios conceptos de su joven pastor. Es que los intelectuales, en nuestro paso por la universidad, por los salones de conferencias, por los libros, por las teñifaldas de filósofos y teólogos, olvidamos el lenguaje del pueblo. Nos hemos desgarrado del pueblo. Acabamos por no comprender al pueblo de

donde surgimos. Acabamos hablando un idioma distinto, con las mismas palabras.

Si mi primer sermón fué un fracaso y una lección vital, mi primera interpretación de la persona fué una total incomprensión del problema del bien y el mal. Me hundí en los más confusas reflexiones que me desahoraban las pocas ideas claras que podía poseer aún; me eché sobre todos los libros profundos que discutían el asunto del bien y el mal; finalmente, salí descompuesto. No comprendía nada. Todos se contradecían. Los unos afirmaban asertóricamente; unos señalaban el camino verdadero que era el mismo camino que otros condenaban espantados de que alguien pudiese ir por él; todo estaba realmente oscuro, enrevesado. ¡Todo estaba dicho! Yo, solo tenía que elegir. Y en vez de elegir, determiné rechazar todo el lodazal filosófico, girar la cabeza y mirar a los hombres en sus acciones. Y entonces vi más claro. Y vi que había hombres con más acciones buenas que malos; y hombres con más acciones malas que buenos; lo cual es una visión bastante simplista, pero ciertamente más exacta que la visión libresco. Y después vi una tercera serie de hombres, los cuales eran íntegramente buenos, y eran los santos; y en contraste con éstos, vi a los canallas e infames, sin ni siquiera una sombra de amor y generosidad; en primer lugar, los indiferentes y neutros, que son hombres sin amor y sin generosidad; después, los desmoralizadores, que destruyen el amor desde su interior: desde el hogar, la familia, desde los sentimientos más puros de simpatía humana; y en seguida están los desleales, aquellos que destrazan la fe, la esperanza, la justicia, la lealtad; y están después los que aniquilan los formas de vida exterior, los tacaños, los avarientos, los mequinos, que cierran su bolsa repleta para no extraer una moneda que salvaría a un ser humano. Pero un solo hombre generoso reivindicó la bondad de todo un pueblo. Es necesario no caer en el vacío del pesimismo, de escepticismo, del descreimiento. Hay más hombres buenos de lo que uno creería. Los hombres que llamamos malos en la vida ordinaria, no suelen serlo demasiado. Acaso podrían ser considerados buenos; cometen periódicas malas acciones por arrebatos pasionales, por exigencias urgentes, por impulsos irrefrenables, y hasta cuando nos parece que los mueven intereses, rastreando se advierte que los mueven pasiones.

Algunos que a sí mismos se dictan el calificativo de malos, por eso mismo son buenos. Son buenos en medio de sus dolores, sus miserias, sus lacerias, sus afanes, sus angustias. Podrían ser definitivamente infames; se detienen y aún realizan actos de bondad auténtica. Pero es tan difícil ser bueno en una sociedad mal conformada. Pero hay en el hombre más abyecto un resto de dignidad personal, una cierta capacidad de simpatía humana, y una decisión para el sacrificio. Los malos sin remedio son los otros, aquellos que carecen de la facultad de hacer el bien o el mal. Los contrahombres o deshombres.

Axel apoyó las manos en la madera pulida del barandal de la capilla y acababan los salmos y tenía delante a sus fieles y estaba pronunciando su famoso sermón que, es claro, aun no era famoso.

"Hermanos (decía el nuevo pastor Axel Nordstrom Hokmsen), el mal no existe, es sólo un concepto mental. Es como la sirena y el dragón. Pero existen las malas acciones realizadas por los hombres malos. Los hombres...

"Hay que convertir el mal en el malo. En un ser que podamos ver y tocar y que tiene nombre. El mal no peca, peca el individuo. Hay que detener al pecador, no al pecado." ... por ejemplo, la mujer de Peter Dannolt iba a librar, era noche helada, nevaba, el viento arrebata, y ustedes supieron después que el nuevo hijo de Dios no quería salir del vientre grávido y santificado; y entonces Peter Dannolt determinó ir a buscar al médico en Raglandia y necesitaba una corretela, porque la suya tenía roto el eje, y en mal momento se había roto; y Peter Dannolt caminó en la nieve y el paso entre en la finca de Otto Peter Neftaus a pedirle corretela o trineo, pero Otto Peter Neftaus no se lo quiso prestar; ¡le iba a salir un nuevo hijo de Dios al mundo!, y Peter Dannolt insistió, explicó, suplicó, pero Otto Peter Neftaus, todavía rezagado y se enfadó finalmente. Y he aquí que la mujer de Peter Dannolt se murió del mal parto, debido a la mequindad, horrorosa a Dios, de Otto Peter Neftaus. ¡Quizá se vaya Otto Pe-

Roberto Mariani nació en la Boca, en Buenos Aires, en 1898. A pesar de haber sido mimado por sus hermanas, vivió solitario y cívico. Era de naturaleza cordial, pero extremado y contradictorio. Frecuentaba a pocas personas y su verdadero amigo fué el escritor Aurelio Rizzo, depositario de más de una confesión doliente.

Fué empleado de oficina, periodista brillante, caminero en la Patagonia y conferencista. Escribió poemas, cuentos y novelas, con meticulosidad y alio. Enamorado de Proust, adquirió por simpatía su característica filigrana. No se le conocieron amores, porque un excesivo pudor hizo que ocultara sus afectos. Pero fué fino, cortés y tierno con las mujeres. Permaneció soltero y lector empedernido. La idea de la muerte, del más allá, de Dios, no le impidió considerar con realismo la condición social de las clases humildes, a las que dedicó el mayor espacio de su obra literaria.

Retraído y combatiente a la vez, procedía a impulsos de su indignación. Hasta su muerte, acaecida en 1943, luchó contra la tiranía.

Su obra literaria es de primer orden, y esta excelencia es particularmente en su gran novela "La cruz nuestra de cada día", publicada después de su muerte, una de los mejores ejemplos del género en la literatura argentina.

L. B.

ter Neftaus!, ¡que se vaya para no oír mi escasa voz, que ya oír la tonante voz de Dios, y entonces le crucirán los dientes!... ¡Déjenlo pasar!... ¡Y dejen también paso a Borhens y a Berencreutz!... ¡que se vayan... el uno a proseguir sus negocios de burdeles y el otro a vender sus sentencias!...

En el pasillo, Neftaus, sintiendo a su lado a los dos colegas en infamia, se tonificó; se dio vuelta y dirigiéndose al pastor le gritó:

—Hay que echar a ese loco, que columna a las personas importantes.

Salieron también otros ricos y además algunos cobardes y apocados o de algún modo dependientes de los tres canallas del pueblo.

El joven pastor miraba su espaciada feligrésia. Ah, ahí quedaban Carl Peter Isander, David Belfrage, Otto Laffe con Ingrid, su fresca esposa, y el viejo Nording con su hija, y Carl Hogstedt, y la mujer de Erik Bathe, y los jóvenes Borgemstern, Dar-del, Gunther, Gerlov, y ese otro, desconocido, ¿quién sería?

... y quería contarles a ustedes de dónde vienen los dineros de Barhens. Barhens les paga el



ROBERTO MARIANI

pasaje al otro hemisferio a muchachas pobres de Suecia, de Dinamarca y les dice que allí van a ser grandes artistas, y en cambio en aquellas tierras las hacen trabajar en las malas cosas. Infamia sobre infamia... Destruye los hogares, la familia, los ilusiones, el amor del hombre a la mujer. Ese es Barhens."

Y miraba a los asistentes que aún le oían. Los miraba fijamente, quería fijar sus imágenes para recordarlos después. Y Sander, Belgrage, Ingrid... y... pero, ¿quién es éste?

El pastor no desclavaba su hipnótica mirada de aquel ser.

Era el veedor mandado por el obispo; el frío veedor de la jerarquía. Los tres canallas del pueblo tenían mucho valimiento. Lo suspendieron por orden de Barhens. Axel Nordstrom Hokmsen subió a un barco; después, a otros, anduvo por todos los mares del mundo.

Por eso ahora; mientras jugaba al truco en el despacho de bebidas de un almacén de la Boca, dijo en voz alta:

—Bueno, no fué una cosa enteramente sucia. Hubo cierta grandeza en aquella derrota.

Y todos creyeron que el noruego hablaba del partido de naipes.

POR LUIS POMER

Qué vientecillo fresco nos da en el rostro —y qué huracán de a ratos— cuando nos inclinamos sobre esas páginas de Sarmiento que hallan de cultura, arte y afines. Y qué fuego hay allí ardiendo y crepitando. Y cuántas chispas saltan y se elevan y echan a volar por el universo sarmientino. Y cómo nos punzan el corazón y nos maceran el cerebro esos fuegos y esas chispas. Y cómo nos rodean y penetran el ardor y la pasión que recorren las ideas del coloso, del mismo que aquí se aparece con la lanza enristrada y el ojo avizorante dispuesto a dar batalla.

Qué huracán, qué fuego, qué chispa tiene esa prosa suya nacida del corazón. Qué intensidad en el sentir, y en el amor y en el odio, qué vehemencia. Y en las ideas, qué cerebro el suyo, qué potencia de titán, qué desborde, qué bravura.

Y toda esta riqueza multiforme brota de una sola fuente, junto a la cual nos gustaría plantarnos para estar largo tiempo sorbiendo los jugos y tomando los alimentos que derrama con volcánica energía. Y no nos cansaríamos nunca de contemplar ese advenir en medio de truenos y relámpagos, con gran desplante y aparato, con pompa agreste.

Lo que ese manantial arroja es demasiado para aprisionarlo en las redes de un reducido espacio; pero intentémoslo pescar algo, puede que nos obsequie con un pez gordo, sabroso y bien nutrido y de carne generosa y poca espina.

Y ya estamos pescando, y no parece poca cosa lo que hay en la red: es un manojito de peces-ideas que se agitan y colean y hacen mil movimientos. Cuánta rebeldía muestran; que atrevidos son. Probemos compartírselos con el lector; son jugosos; traen cola; dicen así: "...creemos que es deber de los que escriben para su pueblo despertar la concurrencia de pensamientos útiles para la sociedad y sacudir las cabezas inteligentes del sueño de una inacción perjudicial" (1).

Ideas viejas —nos dice un curioso; —grosero utilitarismo— agrega otro; y un tercero, que se trae a Ortega bajo al brazo, desenvaina al maestro y le hace decir: el arte es una subrogación (sustitución) de la vida: nos ayuda a huir de la cotidiana vulgaridad.

Advertimos que nos rodean opositores, y al punto se nos viene al magín lo que pensamos sería la respuesta de Sarmiento, la que él daría con su voz más tronante: si con el arte influyamos conciencias, ¿por qué pedirles que huyan de la vida, cuando sería más bello proponerles que la mejoren? ¿Por qué no hacer menos vulgar la existencia, más pura y más humana, y dejar de imaginar ilusiones huidas? No nos engañemos, amigos: el arte no nos presta lo que la vida no nos da.

Pero aquí, un inquieto pez-idea salta, hace una pirueta y proclama: "...no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, que concede todo a la expresión y nada a la idea, sino una literatura hija de la experiencia y de la historia... al alcance de la multitud ignorante aún..." (2).

Un runruneo recorre la fila de curiosos que están presenciando la pesca: algunos dicen que esto es anti-gualla de museo y no pez vivo; otros, que el arte es función lúdica, y que así lo pensó Schiller y que Spencer y Huijzinga le sostuvieron la idea y la hicieron procrear. Ah, y dicen que eso de "lúdico" suena muy bien, que es latín elegante y eufónico y que por él Huijzinga se ha ganado la eternidad, a diferencia de Sarmiento que anduvo flojo en latines y en gramática.

Se está animando la controversia, y hasta algo más que animando, porque estos peces ya largan por los ojos humitos luciferescos y nos parece que andan tramando algo. Muy

despachito y en comitiva se vienen junto a nosotros, y mirando a los costados con la mayor atención, nos dicen al oído, en un susurro, que la suya es tendencia "socialista" y que propugna "...la necesidad de hacer concurrir la ciencia, el arte y la política al único fin de mejorar la suerte de los pueblos, de favorecer las tendencias liberales, de combatir las preocupaciones retrógradas, de rehabilitar al pueblo, al mulato y a todos los que sufren" (3).

Pero apenas escuchado esto oímos un ¡zas!, disparado por un jovencito atildado que paró la oreja, escuchó y ahí no más dijo: "Esto es subversivo, yo me voy". Y se fué lo más campante.

Aunque uno que se quedó pegó el grito: "Arte y ciencia nada tienen que ver con política, que es cosa sucia. Y no nos vengán pidiendo panfletos artísticos, que con los políticos sobran".

Pero otro, muy flaco él y anteojudo, le replicó de esta suerte: "Dicen que política es cosa sucia, pero se olvidan que Belgrano, Moreno y San Martín la hicieron. Y que la hicieron Hidalgo, padre de nuestra literatura gauchesca, y José Hernández, el más grande artista que produjo esta tierra. Olvidan, pues, que hacer política es obedecer al impulso patriótico y no quedar indiferentes ante el drama nacional. Y en cuanto a los malos políticos... bueno... para ellos la política es un negocio, y nada más".

Pero un doctor canonista, ventruco él y maestro en controversias, destacó la tripa entre la gente y pidió la palabra. "Cercanos están los días —dijo— en que Valéry estudió el funcionamiento de su preclara inteligencia. Gide exaltó sus propios vicios y Proust tomó como objeto de observación microscópica. Demasiado cercanos están para que admitamos herejías como las que aquí se profieren. Sabed que la preocupación exclusiva del artista debe ser la singularidad expresiva: de allí viene toda la belleza; sabed que el arte es pura operación espiritual a la que repugna el comercio con la menor partícula extraestética. Y en cuanto a estos peces y a este anteojudo, qué gente lastimosa es y qué palabras burdas dicen".

Pintarle al lector la tremolina que se armó junto a la fuente, supera nuestras escasas fuerzas; pero aquí la respuesta del flaco aludido por el canonista; y dice así: "Balzac no pensaba igual, ¡ay!, que el honorable doctor que me ha precedido y que las autoridades por él citadas e invocadas. Escuchen esta frase: "La sociedad francesa debe ser el historiador y yo nada más que su secretario". Pienso que los artistas deben ser algo así como secretarios de la sociedad, lo que no es decir meros copistas. Secretarios que interpretan y crean según su temperamento y filosofía, y que tienen simpatía por el hombre y buscan pintarle con sus luces y sus sombras, pero que al mismo tiempo se proponen iluminarle la conciencia, hacer que la zona de sombras disminuya y aumente la de luz. Creo que en este sentido decía Sarmiento: "...debemos tachar lo que se desvía de la senda progresiva" (4); lo que se desvía, pienso, de la senda escabrosa pero admirable que termina en el amor del hombre por el hombre".

Y volviendo a la política y el arte, creo que quienes niegan la relación de ambos lo hacen por pudor o por ceguera. Los unos, porque sienten vergüenza de proclamar la política que sostienen; los otros, porque viven en el limbo.

Y aquí el ruido fué infernal, porque el doctor canonista y sus discípulos no pudieron soportar las audacias enunciadas. Y aún subió de punto el ruido cuando los peces, a coro, gri-

NO HAY NADIE

RELATO DE EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

Madre e hija subieron al break para ir al pueblo. Los más chicos quedaron, con el perro, mirándolas partir. Hacía mucho calor. Los caballos iban al paso y era inútil hostigarlos, porque estaban tan flacos que parecía prodigioso que pudieran tenerse sobre las patas.

El pueblo estaba todavía dormido y lejos. Tal impresión daban las casas cuando llegaron, con las puertas y las ventanas cerradas, las calles sin vehículos ni gentes, el silencio pesado como el calor y el mismo del campo. Las casas de negocio tenían bajas las cortinas metálicas, o puestos los postigos. Tirada al paso, la villalonga avanzaba por unas y otras calles vacías. Por todas partes había serpentinatas y papel picado. Llamaron en varios almacenes sin que nadie les atendiera. Después de comprar galleta, Rosa Inés decidió ir a la Delegación, para averiguar algo de lo que ocurrió a su marido, muerto dos días antes, y pedir consejos o protección. También necesitaba dinero, pues en la casa quedaron unos pocos pesos. Llamó con el timbre, y como no respondieran pasaron la puerta de la verja y penetraron en el vestíbulo. La madre golpeó las manos con timidez primero y después con más fuerza. Había un mostrador, un escritorio y dos armarios. Contra la pared media docena de sillas de respaldo alto. Con estupor vieron que sobre un banco estaba tendido el cuerpo inerte de un payaso, rígido, muerto, boca arriba y con la cara ensangrentada. Por la nariz y por la boca entreabrada entraban y salían las moscas —en enjambre— y se curreaban en el bigote. Tenía serpentinatas enrolladas en el cuello y una matryaca enganchada en la blusa junto a una mancha oscura de chocolate. El payaso estaba tendido en el banco, colgándole una pierna y un brazo; la cara, cubierta de moscas que iban y venían por la boca y las fosas nasales como por sobre su disfraz. También le andaban caminando por los ojos entrecerrados, sobre las cejas, por la frente y hasta por debajo de los párpados. Por toda la cara, pues había muchísimas. Revoloteaban asimismo, siempre en torno de la cabeza, que era el apeadero preferido. Lo que más llamó la atención de las mujeres atónitas era la velocidad con que las moscas entraban y salían de la nariz y la boca sin que el muerto se moviera, semejantes a piqueras de colmenas en donde ellas habían visto a las abejas ir y venir atareadas. La cara del payaso era de un blanco amarillento, conservando restos de la harina con que se había embadurnado a manera de careta, y de ese revestimiento sólo quedaban ahora pequeños manchones, porque el sudor —seguramente fué una noche calurosa— le había corrido gran parte de la harina hacia el cuello, en donde se agrupaba en una pasta de engrudo ya seco. Las partes del rostro libres de la harina eran tan blancas o amarillentas como el resto. El payaso estaba tendido como un borracho y acaso estuviera borracho cuando lo trajeron con dos balazos en el pecho; pero ya estaba muerto. Hasta que la policía levantara el sumario quedaba depositado en la Delegación municipal, en espera también del médico, que no pudo venir por hallarse a muchas leguas, atendiendo a una mujer parturienta. Tampoco al farmacéutico se lo encontró en todo el pueblo, y puede decirse que no quedó vecino, ni los chicos que apenas caminaban, que no saliera en su búsqueda. Lo trajeron a la Delegación, según explicó la anciana que las atendiera, solicita en suministrar toda clase de detalles, aunque no se los pedían, porque el payaso había llegado muy grave, quejándose con una especie de lamento que la borrachera confundía con alguna canción de cuna. Y lo dejaron en el banco las máscaras que lo levantaron en la calle, herido tal como podía verse. Nadie conocía al muerto, suponiéndose que formara parte de una invasión, por decirlo así, de gente de otros pueblos que llegaron hacia dos días para el corso y los bailes, para jugar y beber. Rosa Inés miró las serpentinatas de colores que tenía envueltas en el cuerpo y como liadas expresamente en la pierna que colgaba del banco. La hija apretó la mano de la madre y ambas quedaron estupefactas ante el cuadro macabro. Un reloj de pared marcaba las once menos cuarto y el péndulo oscilaba lentamente. Se entreabrió una puerta y una anciana sacó la cabeza.

—¿Qué desean?  
—¿No hay nadie?  
—No; no hay nadie.  
—Quiero hablar con el delegado.  
—El delegado no puede atender, porque es fiesta. ¿No sabe que es carnaval?  
—Necesitaba hablar con él.  
—Ha salido y hoy no puede atender a nadie. ¿No ha visto? —y con los ojos indicaba el rincón donde yacía el payaso muerto. Entonces lo explicó todo.  
—Sí; contestó Rosa Inés sin moverse; comprendo. Y meneó la cabeza negativamente. Yo vivo lejos y necesito hablar al delegado. Le pareció que esa era una razón convincente. Esperó la respuesta.  
—Hoy es carnaval, ya le dije.  
—Comprendo.  
Permaneció inmóvil. La anciana no contestó y se retiró cerrando la puerta con cautela como para no despertar al muerto. La madre y la hija se miraron, perplejas, y salieron en puntas de pie.

taron: "...donde los escritores fuesen de una esfera muy superior a la de los lectores, habría una anomalía que rompería todo vínculo entre los pensamientos escritos y la inteligencia del público..." (5). Y que "es química la pretensión de ser perfectos cuando estamos en la infancia, y prestar una atención pueril a las formas y a la corrección, cuando el pueblo en general no es idóneo para sentir todavía estas bellezas de detalle, este lujo y estas exterioridades..." (6). Terminadas estas palabras creímos llegado el tiempo de acabar la discusión: no es que nos gustara hacerlo, pero los peces, iban queriendo volver a su medio natural. Y cuando comenzamos a arrojarlos suavemente a las aguas clarísimas de la fuente, pudimos escuchar algunas frases entre-

(1) y (5) Del artículo de Sarmiento publicado el 19 de julio de 1842 en el "Mercurio" (Chile) e inserto en el libro "Polémica Literaria", Editorial Cortágo, Buenos Aires, 1955.  
(2) Publicado el 25 de junio de 1842 en el "Mercurio". Lib. cit.  
(3) Publicado el 28 de julio de 1842 en el "Mercurio". Lib. cit.  
(4) Publicado el 27 de julio de 1842 en el "Mercurio". Lib. cit.  
(6) Publicado el 8 de noviembre de 1841 en el "Mercurio". Lib. cit.

HERR VON GERMANENSTOLZ, O EL JUDIO ETERNO CUENTO DE MARTIN ANDERSEN NEXO

Fué Martín Andersen Nexó uno de los más vigorosos escritores de esta época, uno de esos hombres cuya estatura espiritual crece con el correr del tiempo. Iba a cumplir ochenta y cinco años cuando se apagó su vida fecunda. Dejó una obra plena de humanidad. De la vena satírica de Andersen Nexó de una idea este relato que publicamos en homenaje al viejo maestro escandinavo.

Es algo muy bueno el tener amigos en el extranjero. Un amigo como Herr von Germanenstolz, un hombre mucho más generoso que yo y más servicial. Nuestras relaciones —debo decirlo— son algunos años más antiguas que nuestra amistad. En un tiempo, nosotros no podíamos encontrarnos sin discutir. En su calidad de industrial moderno, Herr von Germanenstolz, Señor de Germain, es un tipo orgulloso, muy cultivado y que ha leído mucho. Sí, es un pensador... salvo que en algunos asuntos, en los que se equivoca en grande. Creyó en un momento, por ejemplo, que su país había recibido de Dios una misión especial, algo así como el deber de regenerar al mundo. Cuando sufría sus crisis se equipaba de una coraza, como Don Quijote, y si uno no lo vigilaba bien, era capaz de partir a la aventura y cometer toda suerte de desgracias. En fin, a cada uno su locura. Lo cierto es que no era siempre fácil entenderse con él. Veía en mí, escandinavo, a un alemán degenerado y no comprendía por qué él no tenía derecho a cortarme la cabeza para resucitar en mí al alemán y regenerarme, como él decía.

Por otra parte, era un tipo notable y no hay razón para detenerse hoy en pavadas. Menos aún si se tiene en cuenta que ha cambiado de opinión, y que ahora se inclina a considerar a los pequeños pueblos escandinavos como verdaderos propietarios del elemento germano primitivo, destinados, en consecuencia, a renovar el mundo. Desde entonces no piensa en atacarme cuando nos encontramos. Por el contrario, me recuerda una admiración sin límites. Aunque es mucho más grande y más fuerte que yo, él encontró que yo era un tipo "de origen", de raza.

Ahora seguramente me daría el permiso de cortarle la cabeza, si yo le hubiera prometido regenerarlo y hacer de él un auténtico germano "de origen". De lo cual yo no tengo ningún deseo, a decir verdad. Lo quiero tal como es, sobre todo desde que sus dudas lo han humanizado. Ahora bien: por dos veces fué golpeado el orgullo racial de Herr von Germanenstolz. Y las dos veces la Providencia lo golpeó en la nariz. He aquí de qué manera:

Naturalmente, Herr von Germanenstolz era antisemita. La palabra judío le hacía el efecto de un trapo rojo. La idiotez más grande había sido, a su modo de ver, abrir las puertas del ghetto, y él llevaba contra los judíos una guerra de exterminación. Había organizado el movimiento antisemita, del cual fué presidente durante muchos años. En sus fábricas no se tomaba jamás judío alguno. Nunca tenía relaciones comerciales con gentes de origen semita. Sobre la vereda, delante de las puertas de sus escritorios, podía leerse: "Aquí los judíos son indeseables". Esos años se veían sobre las paredes de los grandes negocios carteles que decían: "Nosotros no servimos a los judíos". ¿Y quién no conoce el famoso cabaret antisemita de Friedrichstrasse con un decorado escandaloso y un garrote suspendido de la pared, debajo del cual se balanceaba esta frase: "He aquí la

solución del problema judío". Todo esto y muchas otras cosas eran obra exclusiva de Herr von Germanenstolz, quien estaba orgulloso de su lema: "Alemania para sus verdaderos hijos".

Por su parte, no tenía hijos para tomar su sucesión. Aquello era para él y su mujer un verdadero drama. No ahorraron esfuerzos ni gastos. Pero nada. Entonces decidieron adoptar un niño.

Justamente tenían una sirvienta que se encontraba en estado interesante. A decir verdad, hubieran tenido que despedirla, pero se decidió que la señora y la sirvienta se fueran al sur. Y después de las vacaciones apropiadas, la señora von Germanenstolz volvió madre del bebé más lindo del mundo y que, además, tenía los mismos ojos y el mismo cabello que su marido. Nadie podía dudar de que no fuera de ellos. Herr von Germanenstolz se sentía enternecido al oír decir:

—¡Cómo se parece al padre!  
Y era cierto. El parecido era extraordinario.

Únicamente la nariz no quería tomar la forma que debía. Crecía como quería y se volvía cada vez más ganchuda. Cuando el mocoso tuvo tres años, nadie podía engañarse. Se sintieron víctimas de una estafa. Herr von Germanenstolz no ocultaba más que era su hijo adoptivo y repetía, a quien quisiera escucharlo, que no había tenido suerte. El y su mujer se habían apegado al niño. Pero no olvidaba que era el presidente de los antisemitas. Pronto pusieron al chico en la cocina y sólo se lo acariciaba a escondidas.

Yo fui a visitarlos por aquel entonces.

Esa desgracia lo había marcado. Como Job, él se sentía abandonado del Señor. ¿Quién le sucedería en la dirección de sus fábricas?

Pero, de pronto, todo cambió: su mujer le anunció que estaba embarazada. Herr von Germanenstolz recobró un poco su amenguado sentido del orgullo. Cubrió de honores a su hijo legítimo. La mitología nórdica comenzó a estar de moda por ese entonces en Alemania. Por tal razón, el niño llevó el nombre de Heimdal. Poco faltó para que tuviera una cuna de oro. En fin, como él decía: el niño era carne de su carne. Se parecía a su padre en lo físico y en lo moral. Tenía los mismos ojos y el mismo cabello. Cuando alguien lo notaba, el padre no cabía en sí de alegría. Germanenstolz, (junior) se transformó en el chico más hermoso que pudiera imaginarse. No tenía ningún defecto físico. Llenaba la casa de ruido; era un verdadero diablo. Daba mil y una vueltas para procurarse lo que quería. El padre cifraba en él sus esperanzas. Veía en ese chico la imagen del alemán de pura raza que terminaría con los judíos, desalojándolos de las altas finanzas, las que pondría en imaculadas manos germanas.

Desde pequeño el niño dió muestras de rara inteligencia para observar a la gente. Cuando los media con la mirada, tomaba un aire concentrado y el extremo de su nariz se curvaba finamente como para conferenciar con la boca. Esto se produjo cada vez más a menudo. Al fin, terminó por transformarse en una expresión común en él. Y otra por culpa de una caída o por otra causa, el hueso de la nariz se adornó con una pequeña joroba. La nariz del pequeño Heimdal se parecía cada vez más a la de su hermano adoptivo.



Nadie decía nada. El marido y su mujer hacían como si nada ocurriera. Los visitantes, con un tacto sorprendente, evitaban hablar de la nariz del niño. Era como si la nariz no existiera. Pero Herr von Germanenstolz desmejoraba a ojos vista por causa de esa nariz, y un día renunció sin motivo a la presidencia de la Liga Antisemita.

En una visita siguiente me tomaron desprevenido y meti las de andar. —¿Qué ocurre con la nariz del pequeño Heimdal? —pregunté inocentemente.

Mi amigo me regaló con una mirada iracunda. Y no me respondió. Entonces comprendí lo que ocurría.

—Seguramente tiene pólipos —dije para salvar la situación.

Herr von Germanenstolz se apego a esta idea de los pólipos y un día me llevó a Leipzig para examinar al niño. No quería consultar a un médico de Berlín, ciudad donde todo el mundo lo conocía. El cirujano —un célebre especialista, del cual me guardaré bien de revelar el nombre —no encontró señales de pólipos.

—Esa nariz va a las mil maravillas —declaró—. Es la nariz judía más perfecta que he visto en mi vida. Le recomiendo únicamente no decir nada, Herr von Germanenstolz.

Mi amigo estuvo a punto de sufrir un ataque. —Hay un error —gimió. Ni yo ni mi mujer somos judíos. Somos de linaje germánico.

El médico lo miró sonriendo. —¿De origen germánico? Vamos. Mucha gente ha venido aquí a consultarme por casos semejantes.

—Eso no basta para volverse judío —gruñó Herr von Germanenstolz. —Cierto. Pero nosotros somos todos un poco judíos ante Dios. Los judíos han empollado en cada nido en el curso de los tiempos. Una pequeña muestra como ese chiquillo aparece en cada familia de tiempo en tiempo. No busque la razón. Acabaría dudando de la virtud de su abuela. Llame a eso el Judío eterno que vaga entre nosotros. Pero hay una forma de burlar al Judío errante. ¿Probamos?

Se le hizo al niño una anestesia local. El médico introdujo un instru-

mento en la nariz y cortó hábilmente un poco de cartilago bajo la piel. Sólo sanó un poco. El judío estaba muerto definitivamente. Herr von Germanenstolz lo advirtió con orgullo como si la hazaña hubiera sido suya.

Fué éste un secreto entre él y yo. El niño se repuso. Creció y fue cada día más germano. El padre hasta quiso retomar la lucha antisemita.

Pero ya no está tan seguro como antes. Su celo decae. Hay en su mirada un fulgor de incertidumbre. Esto, naturalmente, da lugar a nuevas esperanzas...

PRIMERA CARPETA DE APUNTES

del SEMINARIO DE CINE

RESUMEN DEL CONTENIDO:

HISTORIA DEL CINE. Antecedentes técnicos. Nace el cine. Economía e industria. El cine hasta 1914. Griffith. Cine norteamericano. Cine europeo. La vanguardia francesa. Cine soviético. El sonoro. El documental. El neorealismo italiano. Cine actual. Cine nacional, etc.

EL GUION TÉCNICO: Características y utilidad del guion técnico. Planos. Objetivos y ángulos de toma. Ubicación y movimientos de cámara. Enlaces. Campo y contracampo. Dirección de miradas, entradas y salidas de campo. Redacción del guion. Elementos gráficos del guion. Ejemplos, etc.

EL EQUIPO CINEMATOGRAFICO: Miembros del equipo y sus tareas específicas. Elementos de trabajo. Equivalencias de puestos en varios países, etc.

CAMARA Y FOTOGRAFIA: La luz. Imagen fotográfica. La película; soporte; emulsiones, formatos. La cámara: mecánica, óptica; accesorios, etcétera.

MONTAJE: Teoría y práctica.

Un volumen de 130 hojas: \$ 30  
PEDIDOS POR CARTA a:  
CASILLA DE CORREO 24, SUC. 27 B.  
Buenos Aires

# 1918: AÑO DE AMÉRICA

## SIN DESENTERRAR PLANTEOS FENECIDOS, LA REFORMA UNIVERSITARIA SIGUE HACIENDO HISTORIA

Por GUSTAVO SOLER

La Reforma Universitaria, que surge en Córdoba en el año 1918, es consecuencia de factores educacionales, sociales, económicos o políticos de acuerdo con la interpretación que suelen darle los muchos estudiosos que se han ocupado del tema. Pero lo fundamental e innegable es que rompe estructural e ideológicamente con las tradiciones coloniales de tipo conventual, cuya organización y sentido ahogaban la incipiente investigación científica moderna y canalizaban el saber hacia una cultura reaccionaria.

La influencia del idealismo, de Berkeley, Avenarius, Fraser y los resucitadores del primero, todos enemigos acérrimos de las corrientes filosóficas materialistas y aún kantianas, monopolizaba la enseñanza y cerraba el estudio a toda iniciativa. La Teología era inflexible en los programas.

El racionalismo, base ideológica de la Revolución Francesa, así como las nuevas teorías políticas que divorciaban el Poder del Derecho Divino (Rousseau, Montesquieu) contribuyeron a separarnos de la metrópoli, pero su aliento revolucionario, en su época, era resistido por los reverendos padres, cuya influencia en la dirección de los colegios y universidades es incuestionable.

El clero y los caudillos, viejos terratenientes, tuvieron en la época de Rivadavia un papel preponderante en las guerras civiles. La ley de Enfiteusis, auténtica reforma agraria, y la fundación de la Universidad, el Colegio de Ciencias Morales, el museo, la biblioteca nacional, etc., así como las leyes que secularizaban el fuero eclesiástico y reformaban los ingresos en las órdenes religiosas, o sea todo aquello que contribuyó al desarrollo de la cultura o al mejoramiento de los desposeídos, fué combatido en nombre de la autonomía provincial o de los intereses celestiales. Sólo Rosas gozó la simpatía de este sector que el tiempo transcurrido no ha podido extinguir.

De Caseros en adelante la organización política polarizó las inquietudes juveniles.

La Revolución Rusa que conmovió la opinión pública de aquella época y de cuya influencia nadie pudo sustraerse en el panorama político-económico, intelectual y social, así como la guerra imperialista de 1914 y la crisis económica que sobrevino, afectaron a la juventud argentina, que al unir la acción a la protesta desterraron las viejas camarillas y abrieron las puertas de la universidad, o por lo menos lo intentaron, al olvidado pueblo e iniciaron la Hora Americana.

El alumno era el presente, la semilla; el egresado, el fruto y también quien tenía mayor contacto con el problema humano que no solía llegar a las facultades; el profesor era el agricultor de esa temprana cosecha de la ciencia, cuyo ojo paternal avizoraba como zahorí y conducía por el intrincado camino del saber sin tergiversaciones ni oscurantismos, sin más milagro que el maravilloso espectáculo de la vida en fraternidad. Todos, en partes iguales, formarían el nuevo gobierno universitario reformista, cuya autoridad emanaba del respeto y el estudio comunes y no de los frios y arbitrarios reglamentos faltos de convicción y llenos de prepotencia.

Periodicidad de la cátedra, docencia libre, enseñanza gratuita y laica, asistencia a clases no obligatoria y extensión universitaria fueron los postulados esenciales (merecen un estudio aparte) que dieron matiz peculiar a las universidades reformistas y renovaron su savia vital con elementos más populares.

Inmediatamente América entroncó la lucha de sus nuevas generaciones en la inquietud revolucionaria de la programática reformista, cuyo ideal, resistido por los gobiernos y los traficantes de la enseñanza, fué apoyado por la clase trabajadora y se constituyó en la base de partidos políticos americanos que llegaron a tener fuerza inesperada.

El fermento revolucionario no se hizo esperar y la juventud americana dió su respuesta. Los "venerables armazones" vivieron una orgía de renovación incontentible, donde se templaba la generación rebelde.

Las bases de la nueva universidad están en el manifiesto de junio de

1918. "La autoridad en un hogar de estudiantes no se ejercita mandando, sino sugiriendo, amando, enseñando".

"Por eso queremos arrancar de raíz en el organismo universitario el raído y bárbaro concepto de autoridad, que en estas casas de estudio es un baluarte de absurda tiranía y sólo sirve para proteger criminalmente la falsa dignidad y la falsa tiranía". Este manifiesto estaba dirigido a los hombres libres de Sud América. América recogía el desafío y en Perú, Chile, Colombia, Uruguay, México, Cuba y Guatemala germinaba el pensamiento argentino. El cóndor no vió pasar los casos del guerrero sanmartiniano a través del macizo andino; esta vez la libertad fué ganada por las ideas y no por los aceros que matan al soldado, pero no vencen al déspota.

Cada país tuvo su construcción propia y necesaria. La tendencia peruana, netamente social, fué manifestada en todos los congresos realizados. Dió origen al A.P.R.A., y en 1945 presentó un programa en Lima de "Asistencia Social al Estudiante", cuyo estudio debiera encañarse con seriedad en el mundo entero.

Guatemala alcanzó su reforma en 1944 durante el gobierno de Arévalo. El golpe militar internacional de 1954 cercenó todas las conquistas obtenidas. A dos años de esta página negra de América el estudiante y el campesinado guatemaltecos siguen la incansable lucha por las conquistas comunes.

En Bolivia no hace mucho se tomaron las facultades con ayuda de la clase obrera y se constituyeron juntas mixtas obrero-estudiantiles que fueron combatidas por el gobierno.

España fué el único país europeo reformista de 1931 a 1939; la destrucción de sus instituciones a partir de este último año afectó también las universidades, que el franquismo aún no ha podido dominar.

Coincide, pues, la inquietud de esta nueva conciencia estudiantil en aquellos países donde los resabios arcaicos de la enseñanza colonial española son más fuertes y donde el imperialismo ha penetrado con raíces más profundas.



Hombre de excepcional capacidad intelectual y de amplia comprensión de los problemas que se ventilaban en aquel entonces, Dado Roco fué uno de los que más se empeñaron en infundir al movimiento reformista de Córdoba una proyección que abarcara los diversos órdenes de la vida nacional.

Por eso es clara la posición reformista que repudia el pasado ignominioso, enciende en el presente la llama de la defensa nacional frente a los intereses extranjeros y se proyecta al futuro, penetrando en la vida que transcurre fuera de los muros de la facultad acorde a los sentimientos populares.

No fué ni es una lucha contra ningún sistema político-económico, porque las revoluciones que cambian los sistemas sólo se dan bajo ciertas condiciones históricas y por medio del proletariado, pero dentro de su papel contribuyó al esclarecimiento y difusión de la cultura, interés al universitario en las luchas sociales y al pueblo en la liberación del clausuro; hizo menos rígida y cerrada la enseñanza, quitó el monopolio profesoral a las camarillas, renovó el alumnado, modificó los viejos programas por otros más modernos y más humanos y dejó el camino abierto a futuros movimientos reivindicadores.

Han pasado 38 años desde que el estudiante universitario americano, irrumpiendo en los decanatos, dijero, como Lord Gwynplaine a los oligarcas anquilosados: "Milceres, vengo a anunciarles que la humanidad existe".

Sin embargo, muchos de los postulados en discusión eran realidad en el siglo XIII en las universidades de Padua y Bolonia, y es conveniente no perder el fondo social entretenidos en asuntos formales.

Quizá haya llegado la hora de comenzar en un nuevo tipo de Reforma que se integre con todas las fuerzas sociales que luchan por la Justicia.

Una autonomía otorgada en una sociedad construida sobre la base del privilegio económico, la discriminación racial o la persecución obrera ofendería el sentimiento puro de la juventud. Por eso comprendemos que su reforma total no habrá reforma porque sería sumar un privilegio a una vergüenza.

Y mientras evocamos a quienes iniciaron el camino de la redención universitaria hace 38 años, repitamos en su homenaje las palabras que el manifiesto gravó en la conciencia de nuestros pueblos con el fuego eterno de la revolución.

"Los dolores que quedan son las libertades que faltan".

# RASTREO DEL "SER" AMERICANO

POR PEDRO G. ORGAMBIDE



VARONA (Dibujo de Calabrese)

Nuestras condiciones sociológicas nos han jugado una bien mala pasada. Cincuenta años nos estuvimos desangrando por salir del infierno colonial; y hoy nos encontramos con que somos, en lo material, colonia de los Estados Unidos, y, en lo moral, colonia de España. —VARONA.

No es vano el rastrear en los orígenes que puedan orientarnos. Nada tan necesario como descubrir y precisar las raíces, los vínculos del hombre con su medio, con su tierra y su época.

Sin embargo, casi siempre esas búsquedas quedan a medio camino y con la verdad chica de las parcialidades. Y es que en la búsqueda del "alma americano", del "ser" americano, se olvida casi siempre el tiempo histórico que condiciona la vida de los pueblos, y, desde luego, su carácter, su tipología, la razón de ser de ciertos arquetipos, a los que podemos, con o sin énfasis, llamar americanos.

En estas búsquedas —en las que coinciden muchos de los escritores de la llamada nueva generación— se advierte, en efecto, la ausencia de referencias a los hechos concretos de la Historia de América. Ello se debe, probablemente, a que la interpretación de esos hechos obligaría a los buscadores del "ser" americano a considerar con más modestia sus propios planteamientos y personas, cuando no a una revisión total de sus ideologías. Les obligaría, por otro lado, a reconocer la falsedad del hecho americano "puro", a observar las sutiles relaciones de la Revolución Francesa, por ejemplo, con la lucha por la libertad e independencia americanas.

Ante las peregrinas teorías de una América casi prehumana, hija del caos y regida por singulares leyes totalmente ajenas a las de todos los pueblos de la tierra, creemos necesario recordar el mensaje civilizador de Sarmiento, Hostos, Varona o Martí, cuyos pensamientos estaban nutridos de universalidad. Ese mensaje civilizador nació, sin duda, por una necesidad concreta de América (su lucha de liberación frente a las regresiones coloniales), pero coincidió con la mejor tradición revolucionaria de otros pueblos, con el pensamiento laico y humanista de los más lúcidos pensadores europeos de esa época.

Es sintomático que los nuevos buscadores del "ser" americano parezcan olvidar una verdad tan divulgada, tan fácil de comprobar. Para ellos, esta América que habitaron es la Nada que debemos redescubrir. ("Es la pompa —había escrito ya Ezequiel Martínez Estrada—, es la tierra en que el hombre está solo, como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie"). Y es lógico que así sea: advierten su orfandad. Pero ella no nace como una fatalidad americana, sino dentro de ellos, de un pensamiento cerrado al continuo devenir de la Historia y, desde luego, a las ideas que interpretan y dan un sentido a ese devenir.

Y bien: pensamos en el hombre "desamparado" de América... en el que lucha contra el proteccionismo, en el que sufre cualquier gobierno dictatorial o la "larga y ancho de esta "América que habla en español". Y vemos que ese hombre —el que somos aquí en América, y en 1956— nada tiene en común con ese "profundo ser" americano del que nos hablan estos escritores. El se rebela contra esa imagen ficticia e idealista con que tratan de representarlo. Niega su desamparo, ya que encuentra en la solidaridad y el combate social su razón de ser y su conciencia de hombre.

Por él, por ese hombre americano, y también por cada hombre de la tierra, cayó peleando José Martí en Dos Ríos. Por él fué fructífero el exilio de Sarmiento, gestando su "Facundo". Por él vale la peregrinación humanista del portorriqueño Eugenio María de Hostos, el lúcido desvelo de Varona, la lección más reciente y aguda de Mariátegui. Todos ellos —en su diversidad, en su particular manera de sentir, de pensar y de expresar América— nos entregaron algo de la experiencia del hombre en estas tierras, lo que no puede servir para el juego semifilosófico de unos pocos, sino para la indagación y el ejemplo de cada uno y de todos.

Pero no creo que estos nuevos rastreadores del "ser" americano se detengan a observar y mucho menos a pro-

fundizar la lección de esos pensadores. Desdén de los grandes humanistas de la burguesía liberal de América —a los que no vacilan en calificar de tontos y de reaccionarios—, pero temerosos de escuchar los planteamientos de un nuevo humanismo que exigiría un examen a fondo de sus conciencias, estos patéticos "pensadores" eligen el camino de estar en América sin compartir sus grandes conflictos generales, de ser América sin arriesgarse en una autoubicación que podría darnos su concepción del mundo. Inventan, así, una imagen existencial de América, arbitraria y no coincidente con la realidad que tratan de interpretar, proyección de sus propios miedos, de sus propias limitaciones sociales, ideológicas y vitales, de su propio desencuentro con la realidad del mundo.

Poson de rebeldes y aún de revolucionarios. Pero sus pensamientos se nutren de oscurantismo. Así, para "garantizar" la existencia de América, negarán todo lo universal, pedirán el retorno al ancestro, a lo tenebroso, a lo espacial, a lo demoníaco. Peticiones parecidas hicieron los filósofos de la reacción de todas las épocas, y con parecida terminología se justificaron las más trágicas aventuras guerreras de nuestro tiempo. El impulso civilizador de los grandes americanos que fundamentaron un ideal de creciente evolución niega, naturalmente, estas regresiones, estos intentos de volver a "la verdad de la tierra". Ellos, en su época, pedían para sus países la libertad que posibilitara una vida más digna para los gentes laboriosos, anticipaban el progreso técnico, científico, cultural, que debía producirse, inevitablemente, cuando aquellos pueblos conquistaran esa libertad. En cambio, estos rastreadores del "ser" americano leen sus biblias indígenas, ensayan su "magia" americana, descubren la estética del espanto.

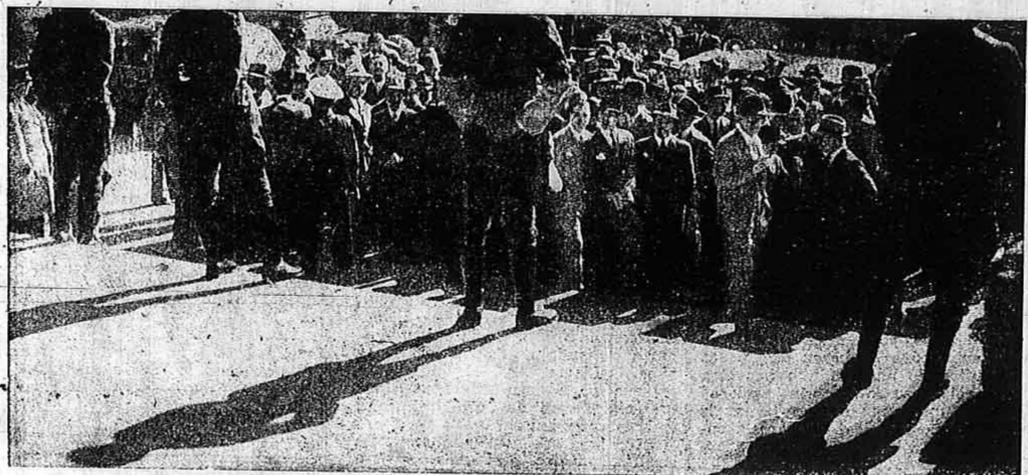
Se trata de esa América espacial —escribe Rodolfo Kusch— que sólo se da como piedra, vegetal, llanura, ameba, insecto, todo en el espanto primordial del silencio sin el arraigo elemental que al menos nos brinda la muerte. Lo que ocurra en ella será como la esperma, fugitivo, violento, nítido, para ser aglutinado luego en el espacio voraz y pesado hasta desaparecer perentoria e inútilmente. En este terreno, el arte auténtico es un arte de lo tenebroso, en el terreno del Viejo Vizcacha, o de la muerte de Juan Moreira, o del inútil jadeo vital de un tango.

De ser así, la literatura y el arte de América no existirían como expresión de su realidad. Pero esa literatura y ese arte existen, se integran en la vida del hombre de este continente, son algo más que ritos y manifestaciones primarias del "ser" americano. Recuérdese, si no, el gran impulso vital y crítico de la llamada novela social de América, el sentido épico presente en los narradores centroamericanos y en la novellística brasileña, la riqueza y el vigor, de la poesía de Chile. No, nada tienen que ver esta literatura y este arte con la estética de un espanto que no existe en los que habitan lúcida y apasionadamente América Latina.

América no es sólo piedra, vegetal y llanura. Es la vida de millones de hombres en un tiempo, en un lugar y dentro de todo el proceso de la vida humana. Es el gran latifundio luchando por no perecer y las generaciones de

hijos y nietos de europeos laboriosos integrándose a las nacionalidades que, dura, intensamente, toman conciencia de sí mismos. Es natural, entonces, que su cultura muestre esa complejidad, que surja dentro y en consecuencia de las contradicciones que se operan en seno. En este camino —el de una auténtica toma de conciencia con nuestra realidad—, mucho han hecho nuestros escritores. Desde Echeverría, Sarmiento y José Hernández, hasta los novelistas de fines del siglo XIX y Roberto J. Payró. Nadie como este último para negar la presunta estética del espanto, nadie mejor para rescatar una imagen viva y probable del hombre en estas tierras. De ese hombre que puede agotar hasta el fondo su capacidad de sufrimiento, pero que también puede alzarse en toda la estatura de su propio esperanza.

Hace muy poco, desde el libro, Víctor Massuh reclamaba al hombre entero previsto por José Martí, al hombre completo, meta de Eugenio María de Hostos. Ese hombre total, reclamado por aquellos maestros, es, sin duda, la antítesis del oscuro "ser" americano, el que hoy vanamente indagan los escritores de esta generación. Ese hombre, todavía imagen de la esperanza, cuyo destino ético está indestructiblemente unido a la lucha de liberación de nuestro pueblo, surgirá, sin duda, como arquetipo de un nuevo humanismo. Y se integrará, pese a las respetables, pero no justas prevenciones de Massuh, a una cultura militante, capaz de proseguir con valentía aquel mensaje civilizador. Esa cultura no nace por generación espontánea. Culmina un proceso de lucha y definición frente a un mundo caduco. También aquí, en América. Ese nuevo humanismo ya fué previsto por Aníbal Ponce en uno de sus libros y alentó su obra de clara indagación. Es el mismo que permitió al peruano José Carlos Mariátegui avanzar audazmente entre las ideas de su tiempo, para darnos una imagen coherente y real de América Latina. El prosigue en profundidad la gran tradición revolucionaria y civilizadora que echó raíces en este continente. Y nos anticipa un futuro esplendor, enseñándonos antes a combatir en las tinieblas.



# AFIRMACION DE ARTHUR MILLER

(Viene de la página primera)

carros que representa el lunes en la vida del que gana un sueldo o un salario, aparte de que el pago semanal, en uso en los Estados Unidos, acentúa, sin duda, su significado. El lunes es el día en que se vuelve al trabajo, es el día en que concluye la pequeña libertad y se reinicia el sometimiento a la diaria rutina, que no se logra, a veces, sin cierta conmoción. Miller instala la acción en uno de esos escenarios que hacen pensar que la realidad se complace en manifestar una inigualada fantasía. Es el "escritorio" correspondiente a un viejo depósito de repuestos de automóviles y camiones, ubicado en el fondo de una especie de galpón convertido en hospitalaria oficina. En la decoración figuran guardabarridos, rollos de alambre, barriles con repuestos, una báscula, rollos de papel madera. El lugar parece tener el aire de una ferretería polvorienta y mal iluminada. Y en ese ámbito coinciden un grupo de empleados, hombres y mujeres, que al volver a reunirse el lunes por la mañana parecen regresar con los nervios de punta y con sus problemas agudizados, como si ellos mismos advirtieran en el instante en que retornan a ese lugar, en cuyo orden se hallan forzosamente inscriptos, el premio de sus necesidades, el desajuste de sus vidas. Es el instante de mayor disformidad, ya que en el festo de la semana se van domesticando. La acción parece simple; y poco a poco se van dibujando las relaciones de los personajes entre sí, de los personajes y el lugar, de cada personaje y su propia vida. La obra debe hacer seguramente la felicidad de un director de escena, pues todo se va insinuando insensiblemente en medio de diálogos que tienen espontaneidad y que nos van atando gradualmente a ese mundo, diálogos que tienen el complemento de un movimiento ininterrumpido de los personajes. El conjunto debe rendir, sin duda, una fluidez y sonoridad musical en la concertación de las figuras, en la que interfiere ese leit motiv disonante y obsesivo de los que se dirigen al fondo de la escena, hacia el único baño a disposición de los empleados, y que comparten hombres y mujeres.

No hay duda que igual oportunidad que al director ofrece esta obra a los actores y actrices, pues cada personaje de "Recuerdo de dos lunes" —desde luego, esto es común a las dos obras— permite un gran trabajo interpretativo. Cada personaje es un complejo tipo humano, fruto de ese característico talento reflexivo de Miller, quien siempre deja la impresión de que detrás del artista hay un pensador de gran inteligencia. Tal vez es importante decirlo también al revés. Miller tiene hondura de pensador dotado de la facultad de encarnar sus concepciones con vigor de inspirado. Porque si hay un pensamiento firmísimo, denso, si hay una visión del mundo, sus obras son intensas creaciones dramáticas construidas con palabras, pero también con situaciones, y gestos, con una móvil vida escénica, realizada sobre las tablas. Ante estas dos obras de Miller —como ante las otras suyas—, se piensa en el carácter intrínseco del teatro como género de creación. Puede recordarse aquí una frase que Rilke utilizó como acápites de su libro sobre Rodin. La atribuye a Pomponio Gauricus: "Los escritores obran (wirken) por medio de las palabras... los escultores, por actos". Esto que se dice de la escultura puede, quizá, aplicarse a todo teatro auténtico y sin duda al de Miller, cuyas obras aún leídas sugieren las dimensiones que da el volumen, y el volumen en movimiento. Su teatro, sus escenas, van siendo minuciosamente construidas como si el autor las fuera modelando con sus manos hábiles, que animan la materia con el soplo creador. Así es como van adquiriendo profundidad estos personajes, con toda la tensión que llevan dentro.

Estos empleados de oficina tienen relieve dramático, no sólo por el episodio que viven en el curso de la acción de la cual somos testigos, sino porque ese episodio destaca la pugna entre su condición de seres humanos con el medio frío en cuya órbita fija giran. Unos son conscientes de su derrota, como Kenneth; en los otros, basta con el relieve que el drama cobra ante el espectador, aunque no vibre en la conciencia del personaje. Pero en un lunes cualquiera, la vida parece presentar su cuenta. En veinte años de oficina se acumulan muchas frustraciones, material que de golpe puede volverse explosivo. Y en ese curioso y triste escenario culmina un poema dramático que se ha ido construyendo ante nuestros ojos, y cuyo doloroso lirismo fué armonizando estas vidas oscuras, esos repuestos de automóviles viejos, y de pronto también llegó a incluir a ese rayo de sol que al interrumpir tomó el carácter de extraordinario personaje.

"Panorama desde el puente" excede aún más notoriamente la duración de un acto. El título de la obra debe tener especial resonancia para el habitante de Nueva York, pues alude al gran puente de Brooklyn. A nosotros nos habla de la proximidad del puerto, donde trabajan los personajes masculinos de la obra, en su mayor parte estibadores italianos o de origen italiano, arraigados en la vida norteamericana. La obra comprende en su raíz una crítica a la ley de inmigración de los Estados Unidos, que obliga a trampearla, como aquí se ve, pero es muy característico de Miller, como ya se ha dicho, la forma como utilizó ese elemento que podemos llamar social. Actúa, se engrana lógicamente con los problemas individuales, y la crítica misma queda en un plano secundario, pues es un detalle natural dentro de un conjunto más amplio que contiene a la realidad, la cual siempre abarca aspectos múltiples. En este caso el régimen de inmigración se convierte en un elemento más de esa presencia de la fatalidad y no tiene peso que moleste o desequilibre. Actúa desde lejos, apenas se nota, y sin embargo, en el final son las figuras —de tanto valor plástico— de esa pareja de policías que vienen para imponer el peso de la ley las que apresuran el desenlace. Pero es el desenlace de otra situación, básica, que no depende de leyes de inmigración o de otros códigos jurídicos o morales. Es el desenlace de una historia que crece, como crece un alud de nieve cuando se precipita con estruendoso furor. En el corazón de Eddie Carbone, un individuo sencillo que podemos encontrar en nuestro propio ambiente, en el corazón de Eddie Carbone, obrero del puerto, se ha estado incubando una pasión en la que se sume como en un vórtice irresistible. A través de situaciones admirablemente graduadas, entre cinco personajes reales, el matrimonio Carbone, su sobrina Rosie y los dos hermanos inmigrantes, Marco y Rodolpho, se va llegando a un estallido. Serás simples pero de entrañable humanidad —la escena entre la mujer de Eddie y su sobrina es muy hermosa, y dentro de su tono más bien apagado encierra una emoción muy grande— llegan a vislumbrar el peligro que los acecha y luchan para prevenirlo. Pero la fatalidad, constituida por la acción de internos fuerzas anímicas que traban a Eddie como una traicionera red, va disponiendo su juego y asegura su triunfo. En el vulgar escenario de una ciudad moderna, y en el ámbito de gente no especialmente elegida sino en



Willie Loman, el iluso que ha de vivir hasta el fin el drama del pobre hombre, confiado aún en las verdades y esperanzas de un mundo hostil, uno de los arquetipos ya clásicos del teatro contemporáneo. El patético y hondamente humano personaje de Arthur Miller, interpretado en el cinematógrafo por el actor Friderich March.



el de una familia corriente, hemos asistido a un drama de raigambre antigua. Fuerzas instintivas que se mueven en el oscuro fondo irracional del hombre y que enredaron a personajes de remotos tragedias, maniatan y destruyen a esta gente común de nuestros días.

Nada de esto es ajeno a la voluntad de Arthur Miller. La estructura de su obra se completa en la sucesión de escenas cuya continuidad establece un relator. Se trata de un recurso justificado y hábil, pues ese abogado Alfieri que ha intervenido en el desarrollo de los acontecimientos, va anunciando su prolongación. Su intervención no es artificio, si lo consideramos un personaje más. Pero es algo más. Se expresa codiciosamente y está claro que representa al Coro de la tragedia antigua. Cierra la obra con una especie de resumen que vamos a reproducir, porque nos da su clave y la posición del autor:

Pues bien, como decía, / ahora, casi siempre, transamos por mitades / y a mi me gusta más. / Y sin embargo, cuando hay buena marea, / y el verde olor del mar / entro por mi ventana, / las olas de este mar / son los mismos que bañan Siracusa / y veo un rostro que de pronto parece cincelado; / los ojos como túneles, / que llevaron de vuelta a una playa ancestral / donde una vez vivimos todos. / Y me pregunto en tales ocasiones / cuánto de nosotros mismos / allí vive todavía, / y me pregunto si alguna vez podremos avanzar / dejando atrás la oscuridad antigua, / de aquel mundo caído entre las piedras. / Este es el final de la historia. / Buenas noches.

Ahora, casi siempre, transamos por mitades, dice el abogado Alfieri. Pero cuando sopla el viento de la tragedia auténtica no hay transacción, y el juego de la fatalidad llega hasta el fin. Y el mar que el abogado Alfieri contempla desde su oficina de Nueva York es el mismo mar que baña Siracusa, el mismo mar que hoy, como hace 2500 años, se divide desde las ruinas del teatro griego de Siracusa. Y estos pescadores sicilianos trasplantados a la gran ciudad, son los mismos pescadores sicilianos de Teócrito. De pronto ocurre que el hombre de hoy se transporta, o una parte de él permanece "en la playa ancestral". Tal es la proposición de Arthur Miller. Su desarrollo escénico es sólido; necesario —en cada réplica, poderoso en su naturalidad y en su incontestable verdad.

En las dos obras, en "Recuerdo de dos lunes" y en "Panorama desde el puente", reconocemos la formidable garrá del autor de esas grandes tragedias modernas que son "Los brujos de Salem" y "La muerte del viajante".

## PANORAMA DESDE EL PUENTE

POR ARTHUR MILLER

Esta obra de Arthur Miller está dividida, en realidad, en dos piezas, que sólo tienen en común el transcurrir a ambos extremos del Puente de Brooklyn, en la ciudad de Nueva York. La primera de estas piezas se titula "RECUERDO DE DOS LUNES" ("A Memory of Two Mondays") y ha sido traducida por Jacobo Muchnik y Julio Galer.

### RECUERDO DE DOS LUNES

AGNES. — ¡Es por Lilly, Gus!... tu vecino quiere hablarte. Ve, ve al teléfono.

GUS. — (Se ha detenido, mira a Agnes). ¿Cómo? ¿Lilly?

AGNES. — Algo ha ocurrido. Ve, ve al teléfono.

GUS. — ¿Lilly? (Perplejo, se dirige al teléfono). Hola. Sí, habla Gus. ¿Ah? (Oye y queda completamente aturrido. Su mano, como en un movimiento refleja, va al sombrero como para quitárselo, pero queda allí. Entra Jim, por adelante, derecha, se detiene al percibir la tensión del ambiente, y mira a Gus). ¿Cuándo? ¿Cuándo pasó? (Gus escucha la contestación. Después mascula): Sí. Gracias. Voy a casa en seguida. (Cuelga. Jim lo mira inquisitivamente, y dirigiéndose a él, aturrido... ) Mi Lilly. Murió.

JIM. — ¡Oh! (Larry entra por fondo izquierda, va hasta el escritorio llevando la correspondencia, empieza a encaminarse al frente, izquierda. Gus, aturrido, se dirige a él.)

GUS. — Se murió. (Larry se da vuelta y lo mira.) Mi Lilly.

LARRY. — ¡Oh, Gus, qué golpe!

RAYMOND. — Será mejor que te vayas a tu casa. (Hay una pausa.) Vete. Gus. Vete a tu casa. (Gus sigue allí completamente desconcertado. Agnes le arruga el cuello de la camisa. Larry se sienta junto al mostrador.)

GUS. — (Va adelante, derecha, donde está Jim). No debemos haber ido a la isla, Jim. Tal vez no se sintió bien ayer. ¡Ts!, yo estaba en la isla y ella tal vez no se sentía bien... (Se da vuelta a entrar Tommy Kelly, éste va directamente a su escritorio y allí se sienta. Hay una pausa. Dirigiéndose a Tommy.) ¿Te echó, Tommy?

TOM. — No, Gust. Está bien.

GUS. — (Se coloca detrás de él.) ¿Te da otra oportunidad?

TOM. — (Está hablando con la cabeza gacha.) Sí. Está bien, Gus. De hoy en adelante voy a andar bien.

GUS. — Claro que sí. Sé hombre, Tommy. Y no un pobre borracho. Sé hombre. ¿Oyes? No debes que nadie te pase por encima. Sé hombre.

TOM. — Sí, Gus, voy a andar bien.

GUS. — (Asiente.) ¡Ven borracho una vez más y yo te voy a enseñar! (Agnes solloza, el se da vuelta y la enfrenta.) ¿Por qué estás llorando siempre? (Pasa al lado de ella y sale por el fondo, izquierda. Entonces Agnes entra al baño. Hay un silencio.)

RAYMOND. — (Quebrando el silencio.) ¿Qué les parece, muchachos, si nos ponemos a trabajar, eh? (Bate las palmas y sale por el fondo, izquierda. Larry lo sigue. Jim sale por el fondo, derecha. Tom por adelante, derecha. Jerry entra por adelante, izquierda, toma unos ejes de la pila de mercadería que debe salir y se va por el fondo, izquierda. Kenneth sigue envolviendo y Bert toma una orden del gancho. Kenneth enfrenta súbitamente a Bert y le dice... Mientras, Willy entra por adelante, derecha, toma la carretilla y sale con ella por el fondo, izquierda.)

KENNETH. — (La actitud de Gus lo ha inspirado, y va al centro del escenario a enfrentar a Bert.) Bert, ¿qué te parece si lavamos éstas ventanas... tú y yo... de una vez por todas? Que un poco de la luz de Dios entre en este lugar, ¿eh?

BERT. — (Excitado y feliz.) ¿Usted lo haría?

KENNETH. — Bueno, yo lo haría si tú me ayudas.

BERT. — (Los dos van a la izquierda, detrás del mostrador. Kenneth está a la izquierda de Bert. Alza del mostrador un trapo y se lo entrega a Bert. El toma otro.) ¡Okay! ¡Vamos! ¡Hagamos un poquito cada día; en un par de meses va a quedar todo completamente limpio! (Bert se encarama al mostrador de un salto. Dan una pasada y la luz del sol entra a raudales por la ventana: Miran maravillados al mundo exterior. Bert se pone en puntas de pie sobre el mostrador.)

KENNETH. — ¡Eh, mira allí! ¡Ves el vicio sentido en una silla? ¡Y las rosas que cubren el cercado? ¡Ah, es un jardín maravilloso! ¡Y hasta un árbol en el fondo veo también! ¡Y esos gatos que trepan por las tapias! (Agnes entra desde el baño.)

BERT. — (Desciende de un salto y va hacia ella.) ¡Aggie! ¡Mire! ¡Mire lo que hicimos!

AGNES. — (Se ha detenido junto a la puerta del baño. Asonbrada mira en torno, después por las ventanas.) ¡Oh, por amor de Dios... el sol! (La escena oscurece rápidamente)

La segunda de las piezas se titula "PANORAMA DESDE EL PUENTE" ("A View From the Bridge") y ha sido traducida por Jacobo Muchnik y Juan Angel Cotta.

### PANORAMA DESDE EL PUENTE

KATHERINE. — Suponte que quisiera vivir en Italia.

RODOLPHO. — (Sonríe ante la incongruencia.) ¿Piensas casarte con algún rico?

KATHERINE. — No, quiero decir... tú y yo.

RODOLPHO. — (Su sonrisa desaparece.) ¿Cuándo?

KATHERINE. — Bueno... cuando nos casemos.

RODOLPHO. — (Asonbrado. Se levanta.) ¿Quieres ser italiana?

KATHERINE. — No, pero podría vivir allá sin ser italiana. Hay americanos que viven allá.

RODOLPHO. — ¿Para siempre?

KATHERINE. — ¡Ajá!

RODOLPHO. — (Va al sillón hamaca.) Estás bromeando.

KATHERINE. — No, hablo en serio.

RODOLPHO. — ¿De dónde sacaste esa idea?

KATHERINE. — Es que... siempre me estás contando lo hermoso que es allá, con las montañas, y el océano y todo...

RODOLPHO. — Te estás burlando de mí.

KATHERINE. — Hablo en serio.

RODOLPHO. — (Va lentamente hacia ella.) Si yo alguna vez te llevara a mi casa / sin dinero, sin empleo y sin nada, / llamarían al cura y al médico, / y dirían que Rodolpho está loco.

KATHERINE. — (Cerca de él.) Ya sé, pero se me ocurre que seríamos más felices allá.

RODOLPHO. — ¿Más felices? ¿Qué comerías? ¡No podrías cocinar el paisaje!

KATHERINE. — Tal vez podrías cantar, como en Roma, o...

RODOLPHO. — (Va hacia el sillón.) ¡Roma! ¡Roma está llena de cantantes!

KATHERINE. — Bueno, entonces yo podría trabajar.

RODOLPHO. — (Se vuelve.) ¿Dónde?

KATHERINE. — (Volviendo a su plancha.) Dios, en algún lugar debe haber trabajo!

RODOLPHO. — ¡No hay nada! ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada! (Cruza lentamente hacia ella.) Nada. No comprendes lo que has dicho. / No puedo llevarte de un país rico / para sufrir en un país pobre... ¿Sabes lo que estás diciendo? (Ella busca palabras.) ¿Qué sería yo? Un ladrón que roba tu cara; / en dos años tu cara sería vieja y hambrienta; / Cuando los hijos de mi hermano lloran, / les dan agua, agua hervida con un hueso. / ¿No me lo crees?

KATHERINE. — (Deja de planchar. En voz baja.) Aquí, le tengo miedo a Eddie. (Ligera pausa.)

RODOLPHO. — (Se acerca un paso.) No viviríamos aquí. / En cuanto sea ciudadano, tendré trabajo en cualquier parte / y hasta trabajos mejores. / Tendremos una casa, Katherine... / Si no tuviese tanto miedo / comenzaría ya, aquí, algo estupendo.

KATHERINE. — (Armándose de fuerza.) Dime una cosa. Quiero que me lo digas, Rodolpho... ¿Querías casarte conmigo, aunque sucediera que tuviéramos que irnos a vivir a Italia? Quiero decir, si las circunstancias nos obligaran.

RODOLPHO. — (Apartándose.) ¿Es una pregunta tuya o de él?

KATHERINE. — (Irguiéndose lentamente.) Quisiera saberlo, Rodolpho. De veras.

RODOLPHO. — ¿Irá allí sin nada?

KATHERINE. — Sí.

RODOLPHO. — No. (Ella lo mira con los ojos muy abiertos.) No.

KATHERINE. — (Detrás de él.) ¿No irías?

RODOLPHO. — (Se vuelve hacia ella.) No, no me casaría contigo para vivir en Italia. / Quiero que seas mi esposa, / y quiero ser un ciudadano. Diselo o se lo digo yo mismo. Sí. (Se pasea, enojado.) / Dile, además, y recuérdalo tú misma, / que no soy un mendigo, / que no eres un caballo ni un regalo (cruza hacia ella) / ni un favor para un pobre inmigrante.

KATHERINE. — (Se aleja.) ¡Bueno, no te enojés!

RODOLPHO. — (Se le acerca.) ¡Estoy furioso! ¿Acaso crees que estoy desesperado? / Mi hermano está desesperado, no yo. / ¿Acaso crees que cargaría a mi espalda, / hasta el fin de mis días, una mujer que no amo, / nada más que por ser americano? / ¿Es tan maravilloso? / ¿Acaso crees que Italia no tiene cosas altas? / ¿Luz eléctrica? ¿Banderas? ¿Avenidas? / ¿Automóviles? / ¡Solamente trabajo es lo que falta. / Es para trabajar, ¿entiendes?, / que quiero ser americano. / Esa es aquí la maravilla única: el trabajo. / ¿Por qué me insultas, Katherine?

(Especial para "Gaceta Literaria")

LA COMEDIA NACIONAL DEL URUGUAY

La actuación de la Comedia Nacional del Uruguay, sobre el escenario del Nacional Cervantes, nos trajo a la memoria las representaciones que los elencos oficiales argentinos ofrecieron quince años atrás en la misma sala. Pues si cabe alguna crítica al funcionamiento de nuestra Comedia Nacional por aquellos años —sobre todo si nos referimos a la escasa eficacia demostrada en la búsqueda de nuevos autores—, debemos reconocer la jerarquía artística que siempre evidenció su labor. Es que en esa etapa inicial, que consideramos la más importante y que abarca un lustro escaso de actividad, los intérpretes más capacitados de nuestro arte dramático integraron sus elencos conducidos por quien conocía esa tarea, sin duda, y lo demostraba en cada espectáculo. Luego, no sólo se careció de una dirección escénica que actuase orgánicamente, sino que los artistas más significativos se fueron alejando del conjunto oficial para encabezar o integrar otras compañías profesionales. Pronto dejó de ser así un elenco verdaderamente representativo de nuestro potencial artístico, a pesar de los aciertos esporádicos que de tanto en tanto se obtenían.

Hemos traído a colación el buen recuerdo, para señalar que si la experiencia quedó trunca —por desorientación, incapacidad o mala política—, siempre estamos a tiempo de retomar sus enseñanzas para cumplir la nueva etapa que exige nuestra Comedia Nacional. El conjunto uruguayo que es nuestro huésped debe servirnos de aliento y hacernos comprender de una buena vez que sólo mediante una dirección escénica responsable y que disponga de intérpretes capaces y formados en una sólida disciplina artística, se puede realizar una labor de verdadera importancia.

Y ahora vayamos a los espectáculos. Lamentablemente tendremos que repartir entre cinco el lugar que necesitaría el análisis de cada uno de ellos. Pero como el cierre de esta página nos obliga a dejar para el próximo número el comentario de "El abanico", de Goldoni, aprovecharemos entonces para referirnos a determinados aspectos de la Comedia Oficial uruguayo de los que hoy no podremos ocuparnos.

"BARRANCA ABAJO"

El elenco uruguayo hizo su presentación con "Barranca abajo", con lo que, además de rendir un merecido homenaje al autor del teatro rioplatense por antonomasia, dió a conocer a las nuevas generaciones, en forma viva, la obra más perfecta del genio de Florencio Sánchez. Perfecta por su equilibrada estructura escénica e intensa por su fuerza dramática. Existe en ella el problema del hombre de campo (antiguo, pero siempre vigente) acosado por prepotencias del más diverso cuño, como enunciadoras de un medio social abusivo; y el martirio de alguien en quien se ensaña una fatalidad que nos trae el aliento de la tragedia clásica. Ya no es el canto realista y tan prieto de simbolismos, a la vez de "La gringa"; ahora se trata de un ser de mentalidad tradicional que se rebela pero no lucha, y que, al sentirse desplazado por una sociedad colmada de conflictos que su espíritu no entiende ni tolera, halla finalmente como única salida la que le brinda su lazo pendiente de la rama de un árbol.

El conjunto uruguayo, dirigido por Orestes Caviglia, ofreció una versión muy estimable. Podría discutirse la premeditada lentitud de algunos pasajes, cierto énfasis al decir el texto, poco convincente, y la morosidad con que desciende el telón final; pero todo ello no es óbice para reconocer que se logró un trabajo muy serio. Alberto Candéau puso en evidencia su firme madurez en el papel del viejo Zoilo, y Estela Medina sorprendió con su Robustiana de conmovedora humanidad.

"TARTUFO"

Con los inmortales personajes burlescos de Molière nos llegó el arte de Margarita Xirgú, eximia actriz de noches memorables y, en esta ocasión, directora ejemplar de la obra presentada por el cuadro escénico uruguayo. Nuevamente asistimos a las habilidades del gran hipócrita que, por lo visto, se trata de un ejemplar que se recedita cada tantos años, y volvimos a observar que la obra finaliza prácticamente en el tercer acto, tal como en un principio la representó Molière provocando la indignación jesuítica de esa corte de Luis XIV que, entretanto, comentaba con guiños picarescos las relaciones

de "pecaminosas" de su rey con mademoiselle La Vallière, que estaba por darle un hijo. La comedia, juzgada "absolutamente injuriosa para la religión y capaz de producir peligrosísimos efectos", fué prohibida. Esto ayudará a comprender el motivo de esa especie de apéndice "edificante" con que ha llegado hasta nosotros.

"Tartufo" fué traducida en verso por el poeta uruguayo Carlos M. Princivalle, y su tarea merece el elogio más entusiasta. Enrique Guarnero creó un Tartufo estupendo, Alberto Candéau dió vida al cándido Orgón y Concepción Zorrilla estuvo brillante en su Dorina. César Martínez Serra diseñó con buen gusto el decorado y los trajes de la obra.

"LA CELESTINA"

El tercer espectáculo lo compuso "La Celestina", célebre comedia de Calisto y Melibea atribuida a Fernando de Rojas, según la adaptación de José Ricardo Morales. Piedra angular de la literatura española, "La Celestina" plantea serias dificultades a quien se propone llevarla al teatro, y en esta ocasión no todas fueron bien salvadas. Consideramos que se nos pudo ahorrar algunas escenas y echamos de menos otras necesarias para esclarecer el desenlace, tan precipitado como trágico. Pero, eso sí, nos llegó intacto su lenguaje, de hondo caudal y con voces y giros de encantadora belleza.

Margarita Xirgú, como directora, consiguió dar a la obra la agilidad y sentido que requería, y como intérprete nos puso en contacto con la actriz extraordinaria que ya conocíamos. Y al lado de una maestra que no da sombra, pues su arte es tan magistral como translúcido, volvió a descollar la actuación de Concepción Zorrilla. Horacio Preve confirmó con Calisto sus grandes aptitudes. En otros personajes de importancia, intervinieron: Estela Medina, Maruja Santullo, Alberto Candéau y Enrique Guarnero. La escenografía de César Martínez Serra mostró aciertos y algunos errores, pero estos últimos nunca fueron estorbo para el desarrollo de un espectáculo memorable.

"NUESTRO PUEBLO"

"Nuestro pueblo", del autor norteamericano Thornton Wilder, es un alarde de destreza técnica y, a la vez, un ejemplo de síntesis humana. La vida y la muerte se ovillan y desovillan entre juegos cotidianos y vulgares, si se quiere, pero realizados con auténtico talento y conmovidos por una profunda ternura. Se trata, indudablemente, de una de las obras más notables y hermosas del teatro moderno. Su interpretación requiere artistas muy bien afinados para que la gracia no se vele ni la emoción se traicione; y quedará todo expresado con respecto a la labor cumplida por los comediantes uruguayos si decimos que su versión nos pareció magnífica. Orestes Caviglia, que puso la obra en escena con tan delicada sensibilidad, tuvo también a su cargo el papel del Director y lo cumplió con su reconocido dominio. Todos los que intervinieron en el extenso reparto merecieron el aplauso más cálido, pero queremos subrayar los trabajos de Estela Medina (gran actriz, a pesar de que por momentos quiebra su voz y la acongoja

de "pecaminosas" de su rey con mademoiselle La Vallière, que estaba por darle un hijo. La comedia, juzgada "absolutamente injuriosa para la religión y capaz de producir peligrosísimos efectos", fué prohibida. Esto ayudará a comprender el motivo de esa especie de apéndice "edificante" con que ha llegado hasta nosotros.



Alberto Candéau, Carmen Casnell, Maruja Santullo, Horacio Preve, Concepción Zorrilla y Héctor Cuore. El ámbito escénico se logró mediante un decorado simple, pero eficazmente iluminado.

"OFICIO DE TINIEBLAS"

En el reverso del programa se incluyó un esquema biográfico de Antonio Larreta. Por él nos enteramos de su activa militancia en los órdenes más diversos (actor, autor, crítico prestigioso, ayudante de dirección en un elenco de gran categoría), y todo ello nos predispuso para esperar una obra de significación. Pero "Oficio de tinieblas" nos descubre a un autor inmaduro por sustancia y forma, lo que no condice con la experiencia acumulada. El argumento de la pieza es débil, su sentido oscuro (no por profundo, sino por inhabilidad para hacerse entender escénicamente) y los personajes se diluyen a fuerza de hablar. Carece por completo de acción dramática, y conste que no confundimos acción con movimiento (aún más, diríamos que sobre movimiento, que en teatro es un fenómeno exterior y puramente físico). En resumen, nos satisfacía advertir en el repertorio de nuestros visitantes la obra de un joven autor uruguayo, pero lo cierto es que nos defraudó. Y no alcanzamos a comprender su inclusión en el programa de un elenco oficial de tanta responsabilidad. Suponemos que, como crítico, el señor Larreta no habrá podido engañarse, y reconocerá que lo que se salva de la obra se lo debe a la interpretación de los artistas, tan excelentes, que se han prestado a una prueba por demás riesgosa. Por eso debemos señalar una vez más la labor de Concepción Zorrilla, Enrique Guarnero y Maruja Santullo, bien acompañados por otros componentes del elenco. Orestes Caviglia puso la obra en escena con mucha dedicación, sobre una escenografía de tono moderno realizada por José Echave.

Dejamos para el número próximo la crónica del último cambio de cartel que ofrecerá la Comedia Nacional del Uruguay, así como el desarrollo de algunas consideraciones que nos parecen oportunas.

LUIS ORDAZ

FE-DE ERRATAS

En la nota del número anterior dedicada a "El gato sobre el tejado de cinc caliente" se deslizó un error tipográfico que deseamos salvar. Donde dice, refiriéndose a los personajes, que nos llegan como fotográficos, debe leerse como tamográficos, pues de lo contrario el párrafo siguiente carece de sentido.

crónica

LO QUE SE DICE Y LO QUE SE HACE

En el número 39 de GACETA LITERARIA nos ocupamos de la gira nacional del Teatro Libre "Evaristo Carriego". Todavía la troupe no se había puesto en marcha, pero los antecedentes del conjunto, la capacidad de los directores encargados de los distintos montajes, la de los intérpretes y la calidad de las firmas que integran el repertorio nos hicieron prever un esfuerzo digno del estímulo previo. La dirección del teatro dispuso una serie de juicios que mostraba previamente a los portejos el repertorio que llevarían al pueblo provinciano. La última de dichas representaciones nos ha deparado una sorpresa, no muy grata por cierto. Constituida por tres obras en un acto, primero subió a escena "Cómo él le mintió al marido de ella", en la cual nos pareció equivocada la concepción de Camilo da Passano, ya que se perdió el sabor inglés tan característico en las piezas de Bernard Shaw. Los personajes se vulgarizaron tanto, que uno de ellos, el marido, por ejemplo, tuvo todas las características del italiano acoriollado. La interpretación, a cargo de Norberto Espinosa, Héctor Carrión y Laura Choren, fué floja. Sólo la actriz tuvo el porte y la intención acordes con el señorío y la causticidad de la obra de Shaw.

El siguiente montaje, realizado por Ricardo Passano, fué el más logrado. Su conocimiento de la obra de Anton

Chejov le permitió extraer de "El trágico a pesar suyo" toda la esencia grotesca que encierra el atribulado Tolkachov. El cambiante juego escénico de Carrión, la plástica desbordante y su mímica, rica en detalles, valorizaron el personaje, que no tuvo en Torreira la réplica necesaria.

Pero la obra esperada con mayor interés era "Canasta", en la que Juan Carlos Ferrari volvía a ensayar la forma dramática. En ella se pretendía hacer una crítica social, utilizando como "leit motiv" el juego de moda y como elemento primordial la más reciente cuestión pública: la investigación revolucionaria. Salvo un par de escenas ingeniosas, en el resto de la obra estuvo ausente el talento de Ferrari. Bodeó constantemente lo cursi y lo superfluo, que nada tienen que ver con el teatro popular, en el que se ha enrolado el autor de "Ese camino difícil". El montaje de Pedro Asquini adolecía de fallas en el desplazamiento de los actores y la interpretación acusó deficiencias propias de la falta de ensayos y la lucha constante del intérprete con un texto que en nada lo ayudaba.

Poniendo al servicio de este enfoque la mayor honestidad posible, consideramos que el espectáculo ofrecido dista mucho de lo enunciado en el programa, donde consta que su esfuerzo conforma "una orgánica representación de fuerza, disciplina y competencia. Y muestra, finalmente, la madurez actual de la escena libre argentina en su múltiple y resoluta tarea de ofrecer un teatro artísticamente digno, humano en su contenido, certero en sus principios y equilibrado en la estructura formal".

FEDERICO VALCARCEL

UN PROBLEMA DE NUESTRO TEATRO

POR MARCELA SOLA

Hoy varios maneras de situarse ante los problemas de la cultura y del arte. El adoptar esta o aquella posición, define la formación de cada pueblo y la dirección de cada gobierno. En el terreno cultural y artístico se puede en muchas formas ayudar o entorpecer el desarrollo de la inteligencia y de la sensibilidad. Y muy especialmente en el terreno teatral, ya que se trata del arte más accesible por su directa y eficaz comunicación.

En nuestro país existe el agudo problema de aumentar el número de locales teatrales proporcionalmente no ya a las necesidades del progreso cultural, sino, por lo menos, al crecimiento de nuestra población.

La iniciativa de los teatros independientes en la búsqueda de locales adaptables es frenada en cierta medida por anacrónicas ordenanzas municipales que traban el funcionamiento de algunas salas a las cuales no conceden habilitación. Y aun conseguida ésta —así sea de manera precaria—, queda en pie todavía la absurda reglamentación de permitir únicamente 200 localidades en los teatros no comerciales.

Saben las autoridades municipales que el público que los sábados y domingos se retira de los teatros independientes sin obtener entradas es público que se pierde para el teatro? Comprenden que quienes han abandonado los teatros comerciales por desinteresarse de su repertorio, en unos casos, o por no poder hacer frente a precios prohibitivos, en otros, no pueden, por razones de trabajo, concurrir a espectáculos los días laborables? O es que la cultura del pueblo no se considera todavía problema del Estado?

Hay varios maneras de situarse ante los problemas de la cultura y del arte. El adoptar esta o aquella posición, define la formación de cada pueblo y la dirección de cada gobierno. En el terreno cultural y artístico se puede en muchas formas ayudar o entorpecer el desarrollo de la inteligencia y de la sensibilidad. Y muy especialmente en el terreno teatral, ya que se trata del arte más accesible por su directa y eficaz comunicación.

Hay que liberar al teatro de los obstáculos que se oponen a su marcha por el camino de lo auténticamente popular. "Las soluciones no son", como pueden entenderlo algunos funcionarios, aumentar el presupuesto de un gran teatro lírico o traer una compañía extranjera para inaugurar una temporada nacional, o, como lo creen otros, proteger y fomentar lo populachero con apariencias de autotónco y accesible. Está en la cesión y construcción de salas, en la rebaja de impuestos, en la desaparición de censura. Es necesario facilitar el desenvolvimiento teatral que se realiza por auténticos móviles de mejoramiento cultural y no porque sí, por hacer teatro.

Es indiscutible que esta actividad ocupa un lugar trascendente en el mecanismo de nuestra cultura. No podemos olvidar que el hecho teatral es la continuación en el plano crítico de un hecho cultural. Y salir en defensa de un hecho cultural es salir en defensa de nuestros intereses nacionales. Creo que hoy es aplicable en nuestro teatro lo que en 1837 dijo Juan Bautista Alberdi con respecto a la lectura, en la inauguración del Salón literario: "Aquí no se trata de leer por leer. Habría sido frívolo suscribirse con semejante objeto. Se trata nada menos que de alistarse para llenar una exigencia de nuestro desenvolvimiento social".

UN DRAMA DE J. P. SARTRE

Muertos sin sepultura, drama en tres actos de Jean-Paul Sartre, fué estrenado en el Teatro Antoine de París en noviembre de 1946. Pasaron ya diez años desde su gestación. La guerra y las luchas intestinas de Francia han quedado un poco lejos, desdibujadas en el tiempo... Esto no impide que la pieza mantenga su interés, porque late en ella, con renovada vivencia, la heroica actitud de un grupo de jóvenes capaces de afrontar toda clase de calamidades en defensa de un ideal.

Transcurren los amargos días de la dominación alemana. Varios patriotas franceses han caído en manos de gente adpta al gobierno de Vichy que procura arrancarles la confesión de un secreto estratégico. El choque de estas dos fuerzas permiten a Sartre elaborar un sórdido drama, que no puede ubicarse entre sus más felices creaciones escénicas, ya que el autor se deja arrastrar de continuo por las pasiones que se desatan en esas criaturas laceradas por la lucha fratricida. Sartre se propone refrescar en la memoria de sus compatriotas acontecimientos recientes, cuando Francia era la "tierra de nadie" y sus hijos vivían en un torbellino de delaciones, encarcelamientos y vejámenes. En su afán de reunir la mayor cantidad posible de antecedentes, se detiene en la descripción de hechos cuya veracidad es difícil negar, y que podrían ser incluidos en la novela o en cualquier otro género literario, pero nunca en el teatro. Las torturas reproducidas en dos pasajes de Muertos sin sepultura son un lastre insuperable, de innecesario efectismo, porque el clima patético que se plantea en la apertura pudo mantenerse prescindiendo de esos elementos. Además, ya existen personajes de extrema angustia —como François— que por momentos alcanzan planos melodramáticos, salvados apenas por la experta mano de Sartre.

Corresponde destacar, en cambio, el singular tratamiento de ciertos caracteres, especialmente los torturadores, en los que el dramaturgo ha reunido a tres individuos de distintas taras, a cual más perverso; como así también gran parte de las reacciones individuales de los prisioneros. La obra deja un saldo favorable en el terreno de los valores morales. Es el alegato de Sartre contra las torturas utilizadas por los que mandan o dominan una situación, para doblegar la entereza de seres iluminados por su fe en la libertad, capaz de madurar en ellos los más grandes sacrificios espirituales, morales y hasta físicos para hacer aunque sólo sea un pequeño aporte a la tan debilitada solidaridad humana.

La dirección de Marcelo Lavalle acusó aciertos y fallas por igual. Logró de manera bastante fiel el clima del primer acto y el penúltimo cuadro. La angustia que predomina en ambos desarrollos fué bien administrada a la mayoría de los personajes.

No ocurrió lo mismo en las otras dos partes de la obra, donde el grito destemplado predominó, creando efectos altisonantes que llegaron a lesionar la sensibilidad del espectador. Hubo pasajes en que los tonos rebrotaron en la sala como el ruido que produce un hierro golpeando sobre una lata. Lavalle también equivocó el final, donde los torturadores abandonan el escenario aterrados por un caprichoso abrir y cerrar de ventanas, como si el alma de las víctimas —cuyos cuerpos aun conservan la tibieza de la sangre recién derramada— penetrase por el hueco que deja abierto el vaivén de sus hojas. Propio de una "kermesse" el ambiente que se quiso alcanzar con la música



que irrumpió en la sala iluminada en el preámbulo del tercer acto.

Una interpretación desigual predominó en la labor de los actores. Junto a la ajustada creación de Alejandro Doria, que transmitió la resignación de Canoris valorizando sus reacciones anímicas, estuvo el desborde de Pedro Luciarie, que alcanzó los tonos más destemplados. En ese mismo plano de personajes mal resueltos ubicamos el de Rafael Cubas, que, pese a la cabal sensación de cobardía que puso en Clochet, no pudo evitar frecuentes desviaciones lascivas en un individuo que sólo es perverso y sádico. Tampo María Principito acertó en la composición de la torturada Lucie. Apenas esporádicamente se identificó con ella. Alejandro Celaya se desplazó con torpeza y no supo graduar la intensidad dramática. Contrarrestando estas defecciones, Horacio Quirós humanizó su papel con sobrios recursos. Abel Sáenz Bühr y Alejandro Martín se desempeñaron acertadamente.

FRANCISCO MAZZA LEIVA

Intento de Crítica Social

En las primeras escenas de "La dama que rie", de Alfredo Sutor, hay un intento de crítica social.

El problema de la mujer cuyo divorcio provoca el menoscabo y la indignación de la aristocracia inglesa, es tema apropiado para un alegato.

Pero el prejuicio, la miseria espiritual y el egoísmo que debieron conformar la pintura de ese mundo decadente —verdadero eje de la trama— se pierden en la pluma del autor, que hace caer el drama en un romance convencional y absurdo.

El amor entre la protagonista y el austero fiscal —el mismo que la acusó y enjuició— y el posterior renunciamiento de ambos, es trivial y conformista.

El romance se convierte en el tema central de la obra y los personajes pierden sus verdaderos contornos, desembocando en un melodrama intrascendente.

Mercedes Beban compuso a la protagonista con soltura y buen juego escénico, pero le faltó naturalidad en los matices dramáticos. Ricardo Lavie, en el papel del fiscal, se mostró muy afectado. Trató de dar al personaje sobriedad, cayendo en un "endurecimiento" muy poco teatral.

El resto del elenco, ante evidentes descuidos de dirección, compartió aciertos y errores.

La labor más destacable es la de Olga Berg, llevando adelante su Mrs. Farr —esposa del fiscal—, en el personaje más convencional e indefinido de la pieza.

La dirección de Paul Rouger y Hugo P. Achinelli adolecía de errores fundamentales. Correcta la escenografía de N. Borris.

ROBERTO M. COSSA



Con los inmortales personajes burlescos de Molière nos llegó el arte de Margarita Xirgú

# EL CUERVO LLEGA ULTIMO

CUENTO DE ITALO CALVINO

La corriente formaba una red de enrespaduras ligeras y transparentes, y por esas mallas se escurría el agua. De cuando en cuando había como un rápido aleteo plateado en la superficie: el dorso de una trucha que desaparecía zigzagueante.

—Está lleno de truchas — dijo uno de los guerrilleros.

—Si tiramos una bomba, todas salen a flote panza al cielo — dijo el otro; sacó una bomba del cinturón y empezó a destornillar el fondo.

Entonces se adelantó el muchacho que los había estado observando, un muchachote montañés con cara de manzana.

—Dame — dijo, y le cogió el fusil a uno de los hombres.

—¿Qué quiere éste? — dijo el hombre, y quería quitarle el fusil.

Pero el muchacho apuntaba el arma al agua como buscando un blanco.

—Si tiras al agua, asustas a los peces y nada más — quería decir el hombre, pero ni pudo acabar la frase. Hubo un instantáneo brillo de trucha, y el muchacho había disparado no menos instantáneamente, como si ese brillo hubiese sido lo que estaba esperando.

Ahora la trucha flotaba mostrando su vientre blanco.

—¡Caracoles! — dijeron los hombres.

El muchacho volvió a cargar el arma y la dirigió a su alrededor, el aire estaba terso y tendido: podían distinguirse perfectamente las puntitas agudas en las ramas de los pinos de la otra orilla y las mallas de la red de agua de la corriente. Una enrespadura parpadeó en la superficie: otra trucha. Disparó: ahora flotaba muerta. Los hombres se quedaron mirándolo, y mirando a la trucha.

—Este tiene puntería — dijeron.

El muchacho seguía moviendo la boca del fusil por el aire. Era extraño, pensándolo bien, estar rodeados de aire, así, separados de las otras cosas por metros de aire. Pero si apuntaba con el fusil, el aire se convertía en una línea recta e invisible, tendida desde la boca del fusil hasta la cosa, hasta el halcón que surcaba el cielo con alas que parecían inmóviles. Apretando el gatillo, el aire seguía tan transparente y vacío como antes, pero allá arriba, en el otro extremo de la línea, el halcón cerraba las alas y caía como una piedra. Del obturador abierto salía un grato olor de pólvora.

Pidió más balas. Ya eran muchos, allí a la orilla del pequeño río, a sus espaldas, los que estaban mirándolo.

¿Por qué las piñas de los árboles de la otra orilla se veían y no se podían tocar? ¿Por qué aquella distancia vacía entre él y las cosas? ¿Por qué las piñas, que tenía metidas en los ojos, al punto de que formaban una sola cosa con él, estaban en realidad allá lejos? Pero si apuntaba, se comprendía que la distancia vacía era una ilusión, un engaño: él tocaba el gatillo y en el mismo instante la piña, truncado el peciolo, caía. Era una sensación de vacío acariciante: ese vacío del cañón del fusil que seguía a través del aire y se llenaba con el disparo, hasta allá, hasta la piña, hasta la ardilla, la piedra blanca, la flor de amapola.

—Este no erra nunca — decían los guerrilleros, y ninguno se atrevía a reirse.

—Tú te vienes con nosotros — dijo el jefe.

—Y ustedes me dan el fusil — contestó el muchacho.

—Claro. Ya se sabe.

Fué con ellos.

Partió con una mochila llena de manzanas y dos quesos. El pueblo

parecía una mancha de pizarra, paja y estiércol de vaca en el fondo del valle. Era hermoso marchar porque a cada recodo se veían cosas nuevas, árboles con piñas, pájaros que se volaban de las ramas, líquenes sobre las piedras, todas cosas que estaban en el radio de las distancias ilusorias, de las distancias que llenaba el disparo tragándose el aire. Le dijeron que no se podía disparar: eran lugares por los que convenía pasar en silencio, y las balas servían para la guerra. Pero en cierto momento una liebre asustada cruzó el sendero entre los gritos y el ajeteo de los hombres. Y estaba por desaparecer entre los matorrales cuando de un tiro el muchacho la dejó tendida.

—Buen tiro — dijo el jefe en persona —. Pero aquí no vamos de caza. Aunque veas un faisán, no debes volver a disparar.

No había pasado una hora cuando otros disparos resonaron en la fila.

—¡Otra vez ese muchacho! — se indignó el jefe, y lo buscó.

—Buen tiro — dijo el jefe en persona —. Pero aquí no vamos de caza. Aunque veas un faisán, no debes volver a disparar.

No había pasado una hora cuando otros disparos resonaron en la fila.

—¡Otra vez ese muchacho! — se indignó el jefe, y lo buscó.

El muchacho se reía, con su cara blanca y rosada de manzana.

—Perdices — dijo mostrándoselas. Una bandada que había levantado vuelo desde un cerco.

—Perdices o grillos, ya te lo he dicho. Dame el fusil. Y si me fastidias otra vez, te vuelves al pueblo.

Al muchacho no le gustó mucho; no tenía gracia eso de marchar desarmado; pero mientras siguiera con ellos tenía la esperanza de que le devolvieran el fusil.

Durante la noche durmieron en un refugio de pastores. El muchacho despertó cuando el cielo empezaba a aclarar; los otros seguían dormidos. Escogió el mejor fusil, llenó la mochila de cargadores y salió. Había un aire tímido y terso de madrugada. Cerca del refugio había una morera. Era la hora en que llegaban los gajos. Apareció uno: disparó, corrió a recogerlo y lo puso en la mochila. Sin moverse del punto en que lo había recogido buscó otro blanco: ¡un lirón! Asustado por el primer disparo, buscaba refugio entre las ramas de un castaño. Aluerto, parecía una rata grande, de cola gris, que perdía mechones de pelo al tocarla. Estando al pie del castaño vio, en un prado que pendía algo más abajo, un hongo rojo con puntos blancos: venenos. Lo desmenuzó de un tiro, luego fué a ver. Era un juego interesante ir de un blanco a otro blanco: acaso uno podía así dar la vuelta al mundo. Vió, sobre una piedra, un caracol; apuntó, y cuando fué a ver sólo halló la piedra esquirolada y con una manchita de paba irisada. Así se había ido alejando del refugio, bajando por prados desconocidos.

Desde la piedra vio una lagartija en un cerco; desde el cerco, un charco y una rana; desde el charco, un cartel en la carretera que zigzagueaba abajo; y por ella avanzaban hombres uniformados, con las armas empuñadas. Al aparecer ese muchacho armado de fusil, sonriendo con su cara blanca y rosada de manzana, los soldados gritaron y le apuntaron. Pero el muchacho ya había visto botones dorados en el pecho de uno de los soldados y había hecho fuego apuntando a uno de los botones. Oyó el grito del hombre y los disparos, en ráfagas o aislados, que silbaban sobre su cabeza: ya estaba tendido en el suelo, tras un montón de piedras, al borde de la carretera, en ángulo muerto. Podía moverse, pues el montón era largo, asomarse en puntos insospechados, ver los relámpagos en la boca de las armas de los soldados, el gris grasiento de sus

uniformes alemanes, apuntar a un galón, a un distintivo. Y en seguida echarse al suelo y arrastrarse hacia otro lugar para volver a hacer fuego. Al rato oyó ráfagas de disparos a sus espaldas, pero pasaban por encima de él y herían a los soldados: eran los compañeros que sobrellegaban con ametralladoras.

—Si el muchacho no nos despertaba con sus disparos — decían —, estábamos fritos.

El muchacho, protegido por el fuego de los guerrilleros, podía apuntar con más tranquilidad. Pero de pronto un proyectil le rozó una mejilla. Volvió la cabeza: un soldado había conseguido llegar por la carretera a un punto más elevado. Se tiró en la cuneta, y entre tanto ya había hecho fuego, sin herir al soldado, pero machacándole la recámara del fusil. Vió que el soldado no conseguía volver a cargar el fusil y lo tiraba al suelo. Entonces el muchacho salió de su escondrijo y le disparó al soldado que huía: le hizo saltar una charretera.

Lo persiguió. El soldado ora desaparecía en el bosque, ora aparecía a tiro. Le quemó la punta del casco, después una tiritita del cinturón. Entretanto, perseguido y perseguidor, llegaron a un pequeño valle escondido, donde ya no se oía el rumor del combate. Llegó un momento en que el soldado ya no tuvo ante sí bosque por donde seguir huyendo, sino un claro disseminado de rocas entre matorrales. Pero el muchacho ya estaba por salir del bosque: en el medio del claro había una roca grande; el soldado apenas tuvo tiempo para acuchillarse detrás de la roca, con la cabeza entre las rodillas. Por el momento allí estaba al abrigo; tenía bombas de mano consigo, y el muchacho no podía acercarse, sino tan sólo vigilarlo con su fusil para que no se le escapara. Ciertamente, si con un salto lograba meterse entre los matorrales y deslizarse oculto entre ellos por la pendiente, que aparecía más arbolada, se salvaba. Pero tenía que cruzar ese trecho pelado. ¿Y hasta cuándo iba a seguir allí el muchacho? ¿Y nunca iba a cesar de apuntarle? El soldado decidió probar: puso el casco en la punta de la bayoneta y lo levantó un poco por sobre el borde de la roca. Un tiro y el casco rodó abollado.

El soldado no se acobardó; sin duda, apuntar allí alrededor de la piedra era fácil, pero si él se movía rápidamente no lo alcanzaría. En eso un pájaro cruzó rápidamente el cielo. Un disparo y cayó. El soldado se enjugó el sudor que le chorrea-

ba por el cuello. Cruzó otro pájaro, un tordo, y también cayó. El soldado tragaba saliva. Ese debía ser un lugar de paso. Seguían volando pájaros, todos diferentes, y el muchacho tiraba y los pájaros caían. Al soldado se le ocurrió una idea: "Si presta atención a los pájaros, no puede prestármela a mí. En cuanto tire, yo me largo". Quizás, antes, le convenía probar otra vez. Recogió el casco y lo tuvo listo, sostenido en la punta de la bayoneta. Pasaron dos pájaros juntos esta vez: dos becadas. El soldado lamentaba desperdiciar una ocasión tan propicia para largarse, pero no se atrevía. El muchacho tiró a una becada, entonces el soldado asomó el casco, sintió el disparo y vio saltar el casco por el aire. Ahora el soldado tenía un sabor de plomo en la boca; apenas si se dió cuenta de que también caía, a un nuevo disparo, la otra becada. Sin embargo, no debía perder la calma: detrás de esa roca, con sus bombas, estaba seguro. ¿Y por qué no tratar, sin asomarse, de tirarle una bomba? Se recostó de espaldas en el suelo, tendió el brazo tras sí, tratando de no descubrirse, reunió sus fuerzas y lanzó la bomba. Un buen tiro; iba a llegar lejos; pero a mitad de su parábola un disparo de fusil la hizo estallar en el aire. El soldado se agazapó todo lo que pudo.

Cuando volvió a levantar la cabeza, vió que había llegado el cuervo. Por encima de él, en el cielo, un pájaro, un cuervo, volaba dando vueltas. Sin duda, el muchacho le iba a tirar. Pero el disparo tardaba en hacerse oír. ¿Sería porque el cuervo estaba muy alto? Sin embargo, había matado a otros que volaban a mayor altura y más veloces. Al fin, sonó un tiro; ahora, sin duda, el cuervo se desplomaba: pero no, seguía volando en vueltas lentas, im- pasible. En cambio, cayó una piña de un pino cercano. ¿Se ponía, ahora, a tirarle a las piñas? Una de las piñas iba cayendo con un golpe seco. A cada disparo, el soldado miraba al cuervo: ¿caía? No: el pájaro negro volaba cada vez más bajo sobre él. ¿Era posible que el muchacho no lo viese? Quizá no existía, no había ningún cuervo, era una alucinación suya. Quizá cuando uno está por morir ve pasar a todos los pájaros: y cuando ve al cuervo, significa que ha llegado la hora. Sin embargo, era preciso avisar al muchacho, el cual seguía disparando a las piñas. Entonces el soldado se puso de pie y señalando con el dedo tendido al pájaro negro:

—¡Ahí está el cuervo! — gritó, en su idioma.

La bala le dió exactamente en el centro de un águila de alas abiertas que tenía bordada en la pechera de la casaca.

El cuervo, dando vueltas, descendía lentamente.

(Traducción de Attilio Dabini)

Del volumen: Último viene el cuervo, Ed. Einaudi, Turin, 1950.)

## LIBROS



### EL VIAJE DE SIMON MCKEEVER

POR ALBERT MALTZ

Setenta y tres años. Dos piernas que responden mal a la voluntad de andar y un camino que va de Santabello a Los Angeles. Simón McKeever piensa que todavía puede ser útil. Quiere ser otra vez integramente un hombre. Llega al término de su existencia, pero repele tal idea. Lucha para que se alargue. Para que si hasta hace poco fue constructiva, siga siéndolo. Porque su cerebro se niega a aceptar lo que su cuerpo ya por fuerza admitió. Ante sí está el pasado, pero también el porvenir. Una vida. Y la recorremos con él. Esa es la novela de Simón McKeever. La novela de su paso por la tierra. Su viaje es el trayecto de la esperanza, de la fe. En sí mismo y en los demás.

Empieza los preparativos para ir hacia su recuperación física y sentimientos que hay en McKeever tanto de nosotros que es nuestro propio viaje lo que emprendemos. Porque en la lucha que entabla ese viejo con su artritis está implícita toda la esperanza y desesperanza capaz de albergarse en un corazón humano.

Ser sencillo, obrero del petróleo, nos muestra su vida. La suya, la del hombre. Luchas, alegrías, sinsabores. Pero por sobre todo voluntad. Ya que al saber que el mundo que construía no es posible, porque su enfermedad es el resultado de la vida y del trabajo que ha hecho, tiene fuerzas para pensar que todavía pueden ser trascendentes sus últimos años y se aboca a la tarea de hacer un libro, el libro que es el compendio de su experiencia, para hombres como él, para el hombre común.

Hay tanta buena materia en ese viejo obrero, que nos sentimos reconfortados al terminar de leer la novela. Porque no son setenta y tres años de McKeever, sino la entraña misma de la criatura humana, su motivo de ser, su fin. No hay filosofía. Nada más que vida. Escueta, llana. Una trayectoria de lucha constante. Alzarse y caer otra vez, para volver a levantarse y seguir.

Es ese optimismo el que lo empuja hacia Los Angeles, Meca de su afán. Y es también ese optimismo el que lo hace reaccionar del brutal choque con la verdad, al sentir en carne propia que la marcha del tiempo pasó por su cuerpo y que no puede detenerla.

Halla solución a su problema. Todavía hay mucho que hacer. Tiene por delante una tarea capaz de lle-

nar el hueco que deja el irreductible avance de la vejez. Y este reaccionar viril de McKeever es el hito que nos indica uno de los fines de la vida, vivirla. Plenamente. Para saber, en sus postrimerias, que hubiéramos podido dejar más utilidad de la desprendida de nuestro breve paso por la tierra, y que siempre, incluso en la postración inevitable, tenemos que albergar optimismo y fe suficientes como para saber que se pueden beber con sabor las últimas gotas del vaso de la vida.

Simón McKeever da su mensaje. Es una alborada de fe. De fe en la voluntad perenne del hombre de entregarse y encontrar en sus semejantes el amor de que se siente despojado.

McKeever es el hombre-símbolo, pero los pensionistas que pasan sus últimos días retirados en un mismo albergue, como una isla en el mar de la existencia, son el complemento de la comedia humana, el telón de fondo que muestra la habilidad narrativa de Albert Maltz, su estilo depurado y la fina psicología que posee. Todo ello bien evidente a través de los personajes que el protagonista encuentra en su viaje y en la evocación del pasado de McKeever, acertadamente salpicado a través de toda la novela, la que consigue, indudablemente, calar hondo en el alma del lector. Editó J. Muchnik.

JUAN OLLER

### CORRAL ABIERTO

POR ENRIQUE AMORIM

La constante preocupación por los problemas sociales que muestra Amorim en sus novelas se ve patentizada en "Corral Abierto". Este pueblo, Corral Abierto, es el signo de un fatalismo y de una retrograda condición humana que no parecen pertenecer a nuestro tiempo actual. Sin embargo, ahí está, tan cerca y tan lejano, que la dantesca exposición de sus lacras nos mueve tanto al horror como a meditar sobre qué posibilita su permanencia.

Los pueblos de ratas marcan a sus habitantes con el estigma de la miseria física y moral. Costita, protagonista de la novela de Amorim, fuerte y capaz de enfrentarse con la lucha que le ofrece la gran ciudad, sucumbe porque más poderoso que él es la herencia que arrastra, la herencia de su clase social, la huella que le surca el alma, el haber nacido en Corral Abierto, un pueblo de ratas.

Costita va comprendiendo cuál es su sino, y en su mente toma forma lo limitado que está para modificar el destino, impuesto arbitrariamente por los restos de feudalismo agrario que todavía padecemos, el cual aprisiona a sus víctimas y las convierte en seres situados en el último peldaño de la escala humana.

El desarrollo policial de buena parte de la novela está bien hilvanado y es original, pues no busca el efectismo por lo sórdido, sino que, por el contrario, consigue presentarnos a Costita con sus limitaciones de clase, de medio y empujando a volver al lugar del cual salió, con ansias de amplitud y posibilidades de progreso. Porque Costita, físicamente dotado para sacudirse el yugo, vuelve al infierno sin vallas y se enfrenta con la monstruosidad que los atenaza, incapaz de vencerla, aunque sueñe con ello, con la marcha de esas víctimas sobre la ciudad. Para mostrar la barbarie, no la suya, sino la de los que las olvidan.

Amorim construye inteligentemente la novela y su tipología está bien lograda, lo que hace de Corral Abierto un aporte más del autor a su afán por mostrar las llagas que corroen nuestra América. Editó Losada.

ABEL ESPINOSA

## LE DECIAN EL RULO

POR RAUL LARRA

Señalar la salvación de un hombre cuya honestidad peligraba bajo la influencia de un medio lamentablemente inclinado a la delincuencia y, a la vez, desorientado por los severos contrastes sociales que debió sobrellevar, es el tema que posibilita a Raúl Larra desarrollar su último libro "Le decían el Rulo".

Interesa preferentemente al autor, y esto se hace evidente en el libro, ahondar en las reacciones íntimas de su protagonista. Examina su vida interior y logra comunicar con loable acierto todo el mundo oculto, íntimo, de Rulo, particularmente cuando en éste se establece esa lucha muda entre el código que siempre ha regido la conducta de su vida y esa otra manera de sentir y comportarse de ese otro mundo de bondad e infinita comprensión del que llega a participar por coincidencia de oficio.

Para Rulo, personaje muy común entre nosotros, desposeído de medios y de defensa frente a la implacable lucha de todos los días, resulta asombrosamente extraño verificar cuán noble y desinteresada es esa otra gente que ha comenzado a tratar y que trabaja con tantas dificultades para dar un contenido digno a su profesión.

La lucha que debe sostener entre la conducta que le impone su ambiente y esa manera de ser de sus nuevos amigos tan distinta, termina cuando Rulo, desprendiéndose al fin de su pasado, rompe toda ligadura con el viejo compañero de fechorías y exclama: "Déjame, me voy con ellos". Y sobre Rulo que esa decisión le puede significar la cárcel u otros sacrificios, pero lo admite todo con tal de estar junto a quienes se han identificado pronto con esos sentimientos suyos que antes no ha podido manifestar. Va a correr el peligro para salvarse, en adhesión a aquellos que le enseñaron la práctica de una correspondencia totalmente humana, que antes él no había podido practicar.

Sin embargo, el editor inglés C. A. Mace tiene sus reservas, expuestas con gracia en el prólogo: "Una vez, un monje inventó una máquina que podía demostrar la existencia de Dios. Sin duda, era una máquina muy lista. Pero el monje era más listo que la máquina, más listo que cualquier otra máquina inventada hasta la fecha, pues hasta hoy no ha habido máquina que pudiera inventar un monje capaz de demostrar cosa alguna." En inglés queda más gracioso aún. Mace debe referirse a Raimundo Lulio, pero sin duda por tratarse de un íbero no identifica al monje en cuestión, genial precursor de los errores y los méritos de los cibernetistas.

La obra está muy bien documentada, y reducida en forma accesible para el público profano. Sería irreplicable si hubiera contemplado con seriedad el problema filosófico del pensamiento y las características de su base material. Sería excelente si hubiera abordado con cierta extensión las proyecciones sociales del movimiento cibernetista. De todos modos, es un valioso material de estudio. Tradujo al castellano Luis Fabricant.

HERNAN RODRIGUEZ

DONATO ALVAREZ 1572

Capital Federal

T. E. 59-9671

BOLETIN DE SUSCRIPCION

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

NOMBRE .....

DIRECCION .....

FECHA .....

● Tachar lo que no corresponda.

TARIFA DE SUSCRIPCION: .....

Firma: .....

Argentina y América Latina: Anual: \$ 40

Otros países: Anual: 3 dólares

## GACETA LITERARIA

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 518.449

DIRECTORES: PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretario de Redacción: JUAN OLLER

CONSEJO DE REDACCION

PATRICIO CANTO, F. J. SOLERO, HERNAN RODRIGUEZ, JULIO IMBERT, GREGORIO WEINBERG, FELIX WEINBERG, JUAN DEL RIO, HECTOR L. BUSTINGORRI, LUIS ORDAZ, ALBERTO RODRIGUEZ (h) y FRANCISCO MAZZA LEIVA.

REDACCION y ADMINISTRACION:

DONATO ALVAREZ 1572 / T. E. 59-9671 / BUENOS AIRES

No se mantiene correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas.

# LOS AMIGOS LEJANOS

POR JULIO ARDILES GRAY

La preceptiva mantiene una rigidez que, por anacrónica, dificulta la clasificación de ciertas obras modernas. Fuera del cuento y de la novela, no admite obras intermedias. El escritor actual se ve obligado a llamar cuento largo o novela corta a su obra, de acuerdo con el número de páginas que ocupa. En protesta contra el formalismo académico, Unamuno designó con la palabra "novela" varios de sus relatos, cuya extensión dificultaba el acomodo entre el cuento y la novela. Probablemente olvidaba que algunas novelas picarescas, y aún las novelas ejemplares de Cervantes, se desarrollaban en número escaso de páginas y hubieran podido reclamar otro enunciado. Acaso pretendía incluirlas en su nueva denominación.

La voz "relato", que suele emplearse, no llenaba las condiciones exigidas por su propósito innovador. El problema puede parecer baladí, hasta que se calcula cuándo puede llamarse novela a lo que se da como novela y cuándo deja de ser novela para transformarse en otra cosa. Y después de este interrogante, se plantea otro de mayor importancia: ¿qué elementos son necesarios para que un libro sea considerado como novela? Desde luego, no los elementos técnicos. Pío Baroja, después de componer tantas, considera que la técnica novelística

es una cosa vaga, incierta. Esto es, que cada escritor debe crear su propia técnica mediante la cual traducirá, conscientemente o no, la visión eterna del mundo y del arte.

En esta época de prisas, de velocidades, de resúmenes, el propósito de algunos escritores que anuncian una obra en varios volúmenes, es reconfortante. *Cayó sobre su rostro*, de David Viñas, fué dada a la estampa como la primera parte de una trilogía. Ahora la editorial Doble P ha impreso *Los amigos lejanos*, de Julio Ardiles Gray, autor que revela el ambicioso propósito de escribir una serie de volúmenes en forma cíclica, prolongada en el tiempo. Balzac pretendió reflejar su época en *La Comedia Humana*, a lo largo de la cual transitaban innumerables personajes, algunos de los cuales reaparecían intermitentemente. Emilio Zola escribió los Rougon-Macquart, a modo de historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio. Los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós indican una voluntad creadora y una capacidad de trabajo no frecuentes. La literatura ofrece muchos ejemplos de obras extensas. *Juan Cristóbal y El alma encantada* de Romain Rolland; Marcel Proust, *Jules Romains*, Roger Martin du Gard, el mismo James Joyce, Faulkner y Manuel Gálvez, entre nosotros, han realizado su obra a modo de ciclo, o en numerosos volúmenes.

El juicio crítico, que debe formularse sobre lo que se da y no sobre lo que se promete, se ve estorbado de algún modo por el anuncio de una continuación. Pues teme la injusticia de juzgar mal, debido a que juzga un fragmento y no la obra completa. Sin embargo, puede percibir en *Los amigos lejanos* una serie de valores discutibles pero innegables. En primer lugar, la capacidad de Julio Ardiles Gray para crear en la imaginación del lector una atmósfera poética —alegre, triste o angustiosa— con inusitada economía de medios. El estilo es leve, fresco, y trasunta —pese a las imperfecciones gramaticales, que podrán ser superadas a lo largo del trabajo— un encanto que no cesa. Los personajes han sido dibujados con simplicidad y verdad; son creíbles, naturales, y por momentos parecen teatrales, en el sentido de que se ofrecen íntegros, completos, desde el primer instante. Contribuye a reforzar este parecer el diálogo que recoge el habla coloquial popular con una moderación de buen gusto y con notable sentido eufónico.

El tema de *Los amigos lejanos* se refiere a las andanzas de Silvestre, viejo de exacerbada sensibilidad, que para protegerse del mundo que lo rodea se refugia en sí mismo; y en su interior (en su cáscara, como dice él) encuentra las voces de dos amigos muertos mucho tiempo atrás. El nudo dramático está proporcionado por el encuentro con dos niños perturbados por el problema de la existencia de Dios y de castigos o premios de ultratumba.

Santa Teresa quería partir a tierra de infieles en su niñez; Santa Teresita jugaba a decir misas en el jardín de su casa; Santa Rosa se había construido un oratorio con el mismo propósito. Rilke cuenta cómo algunos niños imaginan que un dedo, acaso, es Dios. Pero en los niños la duda y las preocupaciones nunca son tenaces —salvo alguna excepción—. Y es en esto que Ardiles Gray falla, pues sus niños viven obsesionados durante largo tiempo —o por lo menos un tiempo que parece largo— con sus dudas. Cuando el viejo Silvestre muere, el niño (por sugestión o, acaso, por influjo diabólico, el autor no lo aclara) oye una

voz en su interior que le dice: "Hay que seguir buscando. Algún día lo sabremos todo". Se percibe aquí un vago parentesco con *Otra vuelta de tuerca*, atroz novela de Henry James que protagonizan dos niños. La profundidad de James está en que la historia de los dos niños es relatada por una mujer y no se sabrá jamás si lo que cuenta es verdad o lo inventó para ocultar un crimen horrible con que vindica su amor imposible. Haya habido o no influencia, no tiene importancia, ya que Ardiles Gray la supera con su personalidad, que aparece nítida, diferente, en la novela.

A *Los amigos lejanos* debe formularse un reparo fundamental: la falta de armonía en la construcción. Los primeros capítulos, que preparan el encuentro de los niños y el viejo, son demasiado extensos y adolecen de una intemporalidad que contrasta con la única tarde en que los tres van a pescar. El contraste es tan pronunciado que no permite considerar el libro como algo completo, sino como un comienzo. Y aunque Carlos Prelocher informa que éste forma parte de un ciclo, falta algo —dimensión, hondura, peripécias, quién sabe— para que constituya por sí solo algo separable del resto. Empero, es posible formular un elogio sin reticencias, si no a *Los amigos lejanos*, a Julio Ardiles Gray por las virtudes que muestra. Editó Doble P.

TULIO CARELLA

## LO QUE HIZO DIDIMUS

POR UPTON SINCLAIR

Quando alguien consigue crear una novela sin necesidad de recurrir a la narración de acontecimientos cotidianos, de la realidad, y dar vida, fuerza e interés a una serie de procesos desarticulados lógicamente nada más que por el producto de sus creaciones y con el material casi exclusivo de la imaginación sin apartarse ni de lo cotidiano ni de la realidad, evidencia, aunque no logre una nueva moraleja, la presencia del escritor nato, del artista verdadero. Ejemplo de ello es el caso de Upton Sinclair, quien nos lleva por la fantasía de una leyenda, cuyo argumento está tan conectado con lo humano que por momentos nos parece real, pese a que no sea esa su preocupación verdadera.

Por supuesto que no se trata de "descubrir" a Upton Sinclair o de indicar normas inéditas, pues estos pensamientos surgen, precisamente, como consecuencia de la lectura de su obra, pero se nos hace necesario señalar estas consideraciones, para determinar diferencias y comparar relaciones, más que para individualizar al escritor norteamericano; es decir, que Upton Sinclair constituye un punto de referencia, de partida. Pero así como domina varios secretillos y se vale de ellos con habilidad de buen escritor, un reproche le cabe, y es el de haber escrito una obra pasatista, que tiene su equivalente (y la comparación no es arbitraria) en la comedia frívola cinematográfica, realizada para seducir y agradar al espíritu burgués, para no quitar el sueño a nadie; carente de definiciones substanciales pese a las ironías y a los doble sentidos, justamente lo que el mundo, en esta época de definiciones y soluciones, menos necesita. Y si ello no implica exigir el pronunciamiento social o partidario, supone, en cambio, la obligación de encarar una problemática verdaderamente vivida, profunda y carente, sobre todo, de cualquier artificio retórico y superficial.

HORACIO CLEMENTE

## LA LECCION DE IBSEN

(Viene de la pág. 2)

Tras de los sólidos soportes de vacíos decorados sin teatro, a los héroes de los dramas más importantes que se hayan escrito desde los tiempos de Shakespeare. Es más cómodo escribir pequeñas obritas blandas que digan que los hombres son buenos y simpáticos y que sus defectos son poca cosa; y arrullarlos con la repetida letanía de que sólo la sociedad tiene la culpa de sus desgracias, y de ninguna manera cada uno de ellos, si quiera en cierta medida, como si la sociedad fuese un ente abstracto compuesto de clavos y pinos, y no de hombres; es más cómodo sentarse en la platea y escuchar las comedias que nos predican placenteramente que los hombres buenos vencerán y que los malos serán destruidos, y que llegará un día, no tan lejano, en el que los hombres se amarán por decreto y todos serán felices, según lo quiere la ley de su destino, que es la felicidad. Todo eso es mucho más cómodo y agradable que aceptar la responsabilidad de hallar nuestro ser profundo, ser los constructores del Dios que nos habita y esperarlo todo de cada uno como la forma más segura de no defraudar a los demás.

Y ése es el "pecado" de Ibsen; su arte no arrulla. Claro que no es actual, en cuanto "actual" quiera decir vulgar aceptación de las formas más vulgares de la traición al arte y a la vida; claro que no halaga, claro que no hace reír, claro que no hace soñar; su teatro es un martillo, no una tibia pluma en el oído, no un extenso lamento romántico. Para llegar a Ibsen hay que merecerlo, hay que hallarse disponible para recibirlo, hay que haber sentido muy hondamente la vida, hay que haber participado alguna vez de su secreto profundo, de sus angustias e imponderables preguntas, de la necesidad de contestarlas, de la urgencia de ser un Ser. Claro que Ibsen no es "moderno". Lo "moderno" es contingente, nace en el pasado y muere en el futuro. E Ibsen, esencial como todo poeta, sólo pertenece al tiempo. Allí donde nos espera el ser adulto cuyo rostro estamos modelando.

EDITORIAL ARIADNA  
NOVEDADES DE JUNIO

**ROMA a las 11**  
DE ELIO PETRI

COLECCION CORAL (teatro)

**LA PESTE VIENE DE MELOS**  
DE OSVALDO DRAGUN

ARTE DRAMATICO  
CUADERNOS DE ESTUDIO DOCUMENTACION INVESTIGACION

PUBLICACION MENSUAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE DRAMATICO - BUENOS-AIRES

- Bernardo Canal Feijóo: Una teoría teatral argentina
- Antoine Vitez: El método de las acciones físicas elementales de Stanislavsky
- W. Weidelt: El actor de la era científica (Teoría de B. Brecht)

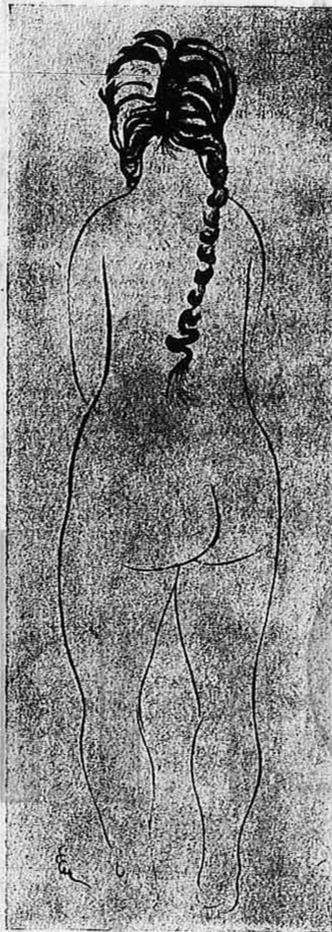
Precio del ejemplar: \$ 6.—

EDITORIAL ARIADNA

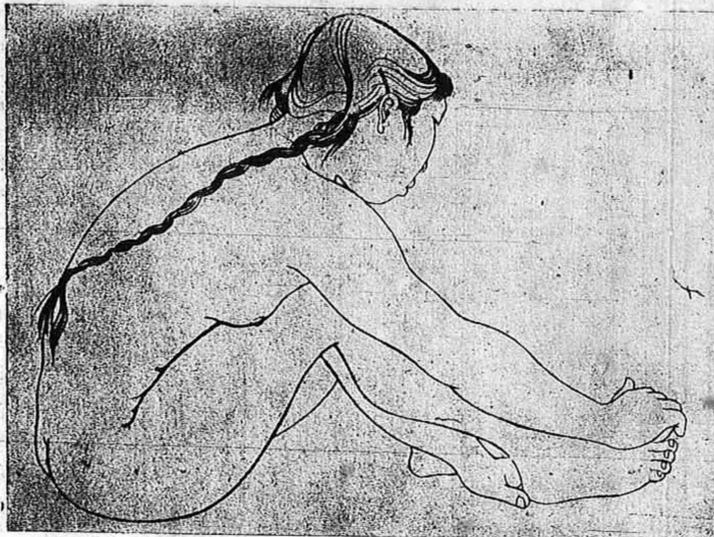
# José Venturelli

José Venturelli, uno de los valores más destacados de la pintura chilena, ha recorrido varios países, integrando a su expresión plástica la enseñanza de grandes maestros y dejando en sus talas testimonio de su peregrinaje. Trabajó al lado de Portinari y de Siqueiros. De regreso a su patria, hizo muralismo y escenografías. Basado más tarde en Italia, permaneció allí un año, residiendo otros tres en China.

Los trabajos que ofrecemos en estas páginas son una parte mínima de su amplia labor. Creemos también oportuno dar a conocer su opinión sobre China, país que nos es casi desconocido y de cual Venturelli nos da sus impresiones.



LITOGRAFIA



HOMENAJE A LA MODELO

(LITOGRAFIA)

### 1 ¿Cuál fue su trabajo en China?

Viví durante tres años en China. Yo pinto lo que veo. La pintura sólo existe en la luz. Para pintar es necesario abrir los ojos, y allí comienzan las cosas, los hombres, la sociedad, la realidad concreta que yo creo que es la sustancia de la pintura. Es por eso que la pintura que realicé en China ha participado de los problemas de su gente, de su realidad plástica y de su "color local".

### 2 ¿Qué enseñanzas o experiencias sacó de su estadía en China?

No es fácil resumir. Creo que mi pintura se ha enriquecido técnica y formalmente con muchas cosas que logré aprender. Cosas nuevas en la técnica del oficio, que creo serán de gran valor para los pintores de mi país. He visto cómo los pintores chinos practican de una manera triunfante el método del nuevo realismo, lo que naturalmente no constituye un estilo pictórico, sino que abarca una diversidad de estilos e individualidades artísticas. También he podido ver cómo, en el desarrollo de un arte que habla el lenguaje de todos, los pintores se han inclinado sobre la gran tradición pictórica china, con un sentido crítico, es decir, consciente, para sacar de ella lo que realmente representa el lenguaje del pueblo, separar lo que fué superchería de aquello que es leyenda y poesía.

Antes, nuestra pintura fué hosca y severa en la denuncia de las desgracias de nuestro pueblo, pero a ella le faltó la alegría, la esperanza, la clara perspectiva del movimiento de nuestra sociedad. Algunas veces, el acto de luchar estuvo separado de la representación clara de sus objetivos, e indudablemente, nosotros no luchamos por la lucha misma, sino por la felicidad.

### 3 ¿Qué desarrollo tienen las artes plásticas en China?

China es uno de los países con más pintura en el mundo y donde tradicionalmente la pintura ocupa un lugar importante en la vida de toda la sociedad. Hoy China vive un auge general de la cultura, y con él, el florecimiento de la pintura y todas las artes plásticas, que habrían estado, como toda la cultura nacional, oprimidas por el atraso y por la ocupación extranjera del país. La República Popular le prestó un apoyo sistemático e impulsó el crecimiento cultural.

### 4 ¿Qué tendencias existen dentro de la plástica?

Están las escuelas tradicionalistas, que practican, con gran virtuosismo técnico y diversidad de estilos, las formas convencionales de la pintura china. Hay también pintores que buscan las enseñanzas del arte europeo, y finalmente, los pintores, para mí los más interesantes, que buscan integrar, fundir en una síntesis superior, la lección del renacimiento y de la pintura europea con las viejas enseñanzas, los grandes dones de la tradición pictórica china.

### 5 ¿Piensa volver a China?

Quizás en el futuro. ¿Cómo no desearte? Tanto nos ha dado y aún mucho nos ofrece este país profundo, hermoso, y fraternal. Mi mayor satisfacción sería, sin embargo, que muy luego pudiéramos recibir en nuestra América Latina a los pintores chinos y a su arte superior.



EL CIRAJOS

TINTA CHINA

### 6 ¿Conocen allí a los pintores occidentales?

Los conocen. Aunque la falta de museos y la dificultad de hacer viajar las grandes obras de la pintura impiden que un público numeroso pueda conocer a las maestras de la pintura italiana o francesa, holandesa o española; sin embargo, el pueblo chino realiza crecientes esfuerzos por un acercamiento cultural con todos los pueblos de la tierra. He encontrado en Pekín a pintores de todo el mundo, italianos, españoles, franceses, ingleses, hindúes, argentinos, alemanes, etc. En esta ciudad se realizó, con mucho éxito, una exposición de Spilimbergo, y en el momento de mi partida se preparaba una gigantesca exposición mejicana, que incluía la pintura moderna, pero también el gran arte precolombino. Esperábamos a Fernand Leger en Pekín, cuando la muerte le impidió conocer un pueblo que ha creado un arte con tantos elementos comunes a su pintura. Se han realizado en centenares de ciudades de China exposiciones de arte ruso, checoslovaco, alemán, hindú, japonés, etc. Invitado por la Asociación de Pintores Chinos realicé en Pekín una exposición con más de cien de mis trabajos. Esta es hoy la capital cultural del Asia y una de las mayores ciudades culturales del mundo.

TERESA ARAUJO

EL HIJO (LAPIZ)



SEÑALA UN CAMINO

No creemos expresar nada original afirmando que el cine argentino está condicionado —técnica, artística y materialmente— para competir o igualarse con las producciones mejores de cualquier latitud. La historia y la vida del país brindan temas, la tierra proporciona el paisaje; contamos con un público sensible a la producción nacional, como estímulo y eventual base de apoyo económico. Sin embargo, aun no se han perfilado totalmente las características del cine nacional; el éxito aislado parece limitar las posibilidades de un futuro, que debe aborarse con sincera actitud de rehabilitación. El problema capital parece radicarse en los pronunciados altibajos que denota nuestra producción, comprometida tal vez por una conciencia de inveterada superioridad, consistente en admitir como hecho absoluto la presencia de una entelequia filmica.

Nuevos cauces podrían abrirse, y por cierto beneficiosos, si se desechara lo que es mera opinión, para encarar de lleno la responsabilidad de una obra auténtica, no limitada a formas dispersas de expresión por mucho que ellas predispongan al halago y la satisfacción momentáneos; lo que se necesita es concretar una serie de películas integradas entre sí mediante las utilidades de un estilo propio y definido; encadenadas en un sólo impulso creador, apto para totalizar la suma de condiciones manifestadas hasta el presente. Se necesita, sin duda, la personalidad que polarice todos los atributos; o, si se prefiere —ya que el cine es tarea de equipo—, la entente que prodigue nuevas y efectivas realizaciones, con títulos suficientes para incorporarse al plano antológico.

Con las reservas propias del caso, entendemos que "Horizontes de piedra" podría constituir el punto de partida de una nueva sensibilidad, puesta en función hacia el logro de la etapa propuesta. Esta película argentina posee, en germen, todos los elementos de los cuales deberá servirse nuestra cinematografía, en un futuro de trabajo serio y consciente, si existe el propósito de cristalizar un anhelo que viene de lejos y —como admitimos— gravita en forma tan peculiar sobre las esperanzas de renovación.

El guión procede de una obra con honda raigambre en cosas y seres muy nuestros ("Cerro Bayo", de A. Yupanqui); las variantes temáticas enfocan aspectos telúricos propios de nuestras regiones; el paisaje, que hace fondo al drama humano, contiene la sugestión incorruptible de lo auténtico; y, finalmente, cada personaje se perfila en la sobriedad característica de su naturaleza, lo que ayuda a comprenderlo. La realización marca, asimismo, determinados momentos de excepción, como el carnaval coya, la marcha de los "promesantes", el entierro y otros más fugaces, partes casi mudas, donde se lucen con mayor propiedad el director y su fotógrafo.

Claro que no pueden escapar a la crítica ciertos detalles negativos, máxime cuando se trata de una obra significativa, en cuyo caso afirmamos que sus intérpretes, salvo uno o dos (Enrique Fava y Milagros de la Vega), no alcanzan íntegramente la dimensión de sus personajes, y cómo, habiendo presentado la preñez de Senda (Julia Sandoval) con detalles realistas, se ha desvirtuado su aspecto cencillo y áspero con un maquillaje de senorita porteña, defecto repetido en la restante intérprete juvenil (Liana Noda). Los valores que el film acusa en ritmo y clima se debilitan por descuido reiterado en la colocación de la música que hace fondo; si las preocupaciones audio-visuales de Eisenstein hubiesen inquietado al director Vinoly Barreto en una mínima dosis, los timbres de la guitarra de Yupanqui habrían valorizado su descripción de los cerros jujeños, donde un amanecer o una puesta de sol equivalen, por sí mismos, a legítimas emociones. Vinoly Barreto ha estado a punto de lograr el poema que todos aguardamos ver surgir en nuestro cine; poema sin palabras escrito por la cámara, poesía de la imagen, que ya se ha hecho cerca de nuestras fronteras, en México, y cuyo exponente máximo podría llamarse "La perla", con la cual, si se analiza un poco, "Horizontes de piedra" tiene muchos contactos.

HUGO PANNO

DOS LIBROS DE PERMANENTE ACTUALIDAD

BREVIARIO DEL ODIO

por LEON POLIAKOV. Prólogo de FRANÇOIS MAURIAC

Trágico y objetivo testimonio de la sistemática y fría exterminación de seis millones de seres humanos en los campos de concentración nazis. De este libro, ha dicho el eminente escritor católico François Mauriac: "... funda sobre pruebas indubitables un capítulo de la historia que corrió el riesgo de convertirse en leyenda". Un volumen de 400 páginas, \$ 35.—

HORACIO QUIROGA - El Hombre y su Obra

por PEDRO G. ORGAMBIDE

La dramática existencia del genial cuentista misionero y su brillante obra literaria se reflejan plenamente en las 160 páginas de este libro. — \$ 20.

Adquíralos en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

DONATO ALVAREZ 1572

BUENOS AIRES

JUNTEMOS CON VALOR TODO NUESTRO MIEDO

POR CESAR ZAVATTINI

Hace algún tiempo, un periodista extranjero me hizo algunas preguntas sobre el mundo actual (si Europa está o no está en decadencia) y sobre la contribución que la cultura contemporánea en general y la cultura italiana en particular pueden dar al mejoramiento de la civilización y de la Humanidad.

¿La decadencia... de Europa?, me preguntaba. Es necesario analizar el mundo para ver qué es lo que entendemos por decadencia. Los alemanes, por ejemplo, en 1938, durante su "divino" delirio imperialista, creían estar en el apogeo de la civilización. Y estaban, al revés, en plena decadencia. Si la falta de humanidad es un síntoma de decadencia, es Norteamérica y no Europa la que está hoy en decadencia. Me avergüenza decirlo, pero debo confesar que me río cuando pienso que si por la puerta del laboratorio atómico que alguien distraídamente hubiese dejado abierta, entrara un niño y apretara un botón, este mundo saltaría por los aires. Y todo eso, a consecuencia de una ruptura que se ha producido entre nuestros medios técnicos, que son de 1955, y nuestro pensamiento, que se ha quedado en 1914. Por otra parte, uno ya no podría decir: "La solución es ésta o esta otra", como si tuviera una respuesta lista; pero, en compensación, me basta, si, afirmar que tenemos necesidad de un lenguaje nuevo, de vestidos nuevos, de formas nuevas, para un mundo nuevo. Así, pues, la decadencia debe ser pensada en función de una idea contemporánea. Sobre la base de esta idea están actualmente en decadencia las naciones que no han sabido adecuarse a sentimientos que son hoy universales y que, por la misma razón, no cumplen las acciones que esos sentimientos demandan. Estamos todos en la actitud de un pueblo rabdomante: un pueblo que busca la nueva veta de agua fresca. ¿Es Europa un pueblo rabdomante? Hay la esperanza de que lo sea, porque entre los pueblos actuales, es el que ha vivido más a fondo su ciclo, acercándose a un nuevo comienzo. Pero, ¡atención! Europa es orgullosa: quiere ser la dueña exclusiva de una idea rabdomántica. Y este pecado de orgullo puede hacerla precipitarse otra vez en el nacionalismo, si bien pueda esta vez llamarse "europeísmo", lo que no es otra cosa que un nacionalismo gigante. Nuestra historia misma nos impide ciertos viejos sentimientos: como sucede a una persona a la cual se le hubiese dado un feroz golpe en la garganta, torciéndosele de tal modo que ciertas palabras no las pudiese nunca más pronunciar...

¿Es justo hablar de contemporánea refiriéndose a la cultura italiana, por qué deberíamos limitarla a esta posguerra? O mejor hablemos de la cultura de este año, de la cultura del día de hoy. Creo también que hemos sufrido una fractura entre lo viejo y lo nuevo, fractura que no se ha recuperado. Creo que continuamos concibiendo la cultura como un amable parloteo de salón, mientras lo que hoy más interesa es la concepción de una cultura activa, participante.

Primero se decía: el novelista escribe su libro y participa también a su modo en la lucha. Según yo, no. No basta. Yo le doy las gracias al escritor, pero quiero que ayude a encontrar el lenguaje capaz de difundir entre la gente esos sentimientos primarios, necesarios como el aire que respiramos. ¿Cuáles son esos sentimientos generales? Uno es el de la

paz, por ejemplo. La paz como gusto por la vida en su parábola física. Otros sentimientos: la asistencia a la infancia, a la vejez. Una acción que permita decirle a un anciano: "Querido abuelo, vive tu vida hasta el fondo, bebe hasta la última gota de luz..." Si se ha inventado la penicilina, no basta: debo inventar la estreptomocina... y esto ya no basta, y debo inventar rápidamente la "pipipopocina"... Es muy importante que mire al cielo. Debo mirarlo a cada momento. Pero también al viejo le gustaba mirarlo. Y habría podido mirarlo una media hora más si alguien le hubiese llevado la penicilina...

En este tiempo se ha inventado una cosa espantosa: la bomba atómica. Pero cada vez que el hombre descubre algo, hay siempre un aspecto maravilloso y positivo en su descubrimiento. ¿Qué hemos obtenido de positivo con la bomba atómica? El miedo. Estamos todos pálidos de miedo, pero debemos empalidecer todavía más, hasta llegar a estar lividos, lividísimos... Hasta que no podamos más. Entonces juntaremos con valor este miedo y nos daremos cuenta que debemos salvar a cualquier costo la vida en su tránsito físico, y que si tenemos tanto miedo es porque nos gusta vivir. Así, yo sueño con un Congreso Internacional de los Asustados que pueda verdaderamente salvar la paz.

Volviendo a la cultura y a los hombres de cultura, veamos un poco cuáles son los instrumentos que tenemos a disposición para este objeto: el cine, la radio, la televisión. Italia, ¿utiliza o no estos instrumentos? Me pregunto, en resumen, si la cultura contribuye a la actividad antibélica, puesto que el hombre de cultura contemporánea rehúsa aceptar las ideologías que acompañan a las acciones tremendas que se cumplen y que continúan cumpliéndose hacia la guerra: acciones de la vieja cultura, acciones contra la paz. Me lo pregunto, pero debo responder: no, ni Italia ni otros países. O mejor, participa Italia, pero de un modo desproporcionado: es como si un incendio se estuviera propagando y cada uno de nosotros saliese con un baldecito y ayudara a extinguirlo charlando, como ocurría en Atenas. No digo que pienso que estuviese mal que en Atenas se conversase, pero, ¡por Dios, ahora ha ocurrido algo nuevo! Y es en el cine donde esta cultura italiana ha encontrado en mayor grado la posibilidad de una expresión humanista, pero por ahora sólo ha asomado la mitad de la nariz por la puerta. Y cuando hablo del cine, lo hago pensando sobre todo en su característica de ser uno de los instrumentos más populares que están a nuestra disposición.

CENSURA PREVENTIVA



"Naná no era una gansa y Zola no ha entendido nada" —dice el adaptador de "Naná", film de Christian Jacque, interpretado por Martine Carol.

Si hubiera que decidir cuál es el rasgo más particular del cine, la elección debería estar orientada por la lectura de algunos estadísticos. Nos enteraríamos, entonces, de que unos 11.500 millones de espectadores concurren anualmente a presenciar espectáculos cinematográficos. Aun concentrando la imaginación y tratando de sumar hombres y mujeres, adolescentes y ancianos, obreros, estudiantes, intelectuales y vendedores de balenitas, no se tendría idea, ni siquiera aproximada, de la multitud que ve y recibe influencia del cine.

En Italia, por ejemplo, durante el año 1954 hubo 800 millones de espectadores cinematográficos contra 25 millones que concurren al teatro, al teatro lírico y dialectal, al ballet, operetas, revistas musicales, fútbol y deportes en general. Es decir, que por cada 40 espectadores cinematográficos hubo sólo uno para todo el resto de los espectáculos.

Una estadística porteña arroja las siguientes cifras para el año 1954 en la ciudad de Buenos Aires: 8 millones de espectadores para el teatro de distintos géneros, junto con el boxeo y el fútbol, y 67 millones para el cine.

Estas impresionantes cifras tienen una importancia que escapa al simple factor numérico, ya que tan grande cantidad de espectadores condiciona, ineludiblemente, todas las etapas de la producción cinematográfica comercial.

HAY QUE VENDER

El alimento espiritual de tantos millones de seres es, en gran proporción, se ha dicho ya en todos los tonos, trivial, negativo o simplemente idiota. Basta una rápida ojeada a los títulos de los films que se proyectan para darse cuenta.

Puede pensarse en los incalculables efectos que alcanzaría, en esas enormes masas de espectadores, un cine sano, que utilizara su inmenso poder en algo más elevado que la apología del crimen y la violencia o la simplota fabulita de evasión, pero no debe olvidarse que quienes tienen en sus manos el control de la industria cinematográfica no son pedagogos preocupados por la salud moral del público, a los que pudiera conmovirse con argumentaciones, sino industriales y comerciantes para quienes la película representa un capital invertido que debe producir dividendos. Y el cine, en nuestra sociedad, condiciona su existencia como industria a la inmediata colocación de sus productos en el mercado. A una Metro Goldwyn Mayer no puede pedírsele, evidentemente, que produzca películas cuyo costo sea reembolsado por la comprensión de generaciones futuras. Y si a la Metro se agregan distribuidores, exhibidores y todos aquellos que tienen intereses puestos en las diversas operaciones industriales y comerciales por las que pasa una película, y que necesitan que el cine les dé, digamos, de comer, se comprenderá mejor por qué un film debe tener éxito comercial, sea como sea.

EL CINE, ESA MERCANCIA ENVASADA...

por SIMON FELDMAN

"EL FILM ES EVASION"

En una reunión de técnicos cinematográficos italianos, un alto funcionario de ese país declaraba lo siguiente: "... deben ponerse límites precisos a ciertas maneras, más contraproducentes que útiles al cine italiano... el film es evasión, reposo, olvido de la pobre gente... el pueblo necesita el panem et circenses, porque la civilización, en sus fundamentos psicológicos, es siempre la misma".

En efecto, para esos círculos, el cine es el poderoso "neutralizador" de una realidad miserable, alimentando la imaginación de las masas populares en un sentido evasivo y artificioso, desviando su atención de problemas sociales candentes y supliendo así con sueños fáciles las satisfacciones materiales, escasas o inexistentes.

Destinado entonces la producción cinematográfica a satisfacer esa supuesta necesidad de "circo", las películas son fabricadas de acuerdo con el nivel de apatencia que la industria atribuye al gran público, siguiendo siempre la línea del menor esfuerzo y, lógicamente, sin ningún intento por elevar ese pretendido nivel.

Se produce entonces una desenfrenada carrera hacia el efecto simplón, la superficialidad como sistema y la falta total de dignidad artística.

Un caso del montón. Enrico Gras, el realizador de documentales que durante varios años trabajó en nuestro país ("Turay", "Pampa", "Don Segundo Sombra", etc.), intervino en la realización de un importante documental en colores rodado en Cinemascope: "Continente perdido", premiado en Cannes, filmado durante una expedición a Malasia. Los distribuidores comerciales del film han juzgado que la capacidad mental del público necesitaba un mejoramiento, y agregaron a la belleza auténtica de las imágenes una música standard con reminiscencias pseudo-orientales a la manera de Hollywood, quitando casi completamente la música nativa que había sido grabada en el lugar de filmación. Luego adosaron al todo un texto superficial, plagado de lugares comunes que van del Asia eterna al Asia mágica, pasando por el Asia misteriosa. "Y eso — dice un comentarista europeo — en días en que la sola lectura de los diarios basta para mostrar que la vida y los acontecimientos de Asia no tienen nada de misteriosos".

Otro ejemplo puede ser dado con un documental filmado por Armando Tamburella durante un viaje a través de Sudamérica en auto, desde el mar de las Antillas hasta Chile, pasando por Venezuela, Colombia, etc. El criterio con que ha sido encarado su distribución comercial puede verse ya desde el título que se le ha adosado: "Oro, mujeres y maracas".

Argumentistas y directores se suman a este criterio de "arreglar" las cosas para el público. En "Naná", película francesa recientemente dirigida por Christian-Jacque, tomada de la novela de Emilio Zola del mismo nombre, el adaptador, Jeanson, transforma el personaje, cuya prostitución en la novela era producto de un determinado medio social. Aquí Naná es una muchacha que en la lucha por la conquista de lo superfluo pone en la balanza su belleza.

"Naná no era una gansa y Zola no ha entendido nada — dice Jeanson, y agrega —: Si hubiera sido tan estúpida como el escritor la describe, esa pobre muchacha no hubiera podido conservar un hombre más de una noche".

El resultado de todos esos esfuerzos combinados lo constituye el noventa y cinco por ciento de las películas que se ven en nuestras carteleras.

"Un gran número de films — dice un informe del Departamental Comité on Children and the Cinema, de Inglaterra — exponen regularmente los niños a la sugestión de que los más altos valores en la vida son la riqueza, el poder, el lujo y la adulación popular, y que no interesa mucho cómo se llega a ellos y cómo se los usa... De acuerdo con esas películas se puede ser feliz sin mucho esfuerzo o trabajo, en tanto se tenga buena estrella, o un protector influyente, o algún tipo de encanto personal que se esté dispuesto a capitalizar sin muchas restricciones de conciencia".

Este tipo de cine es el que provoca comentarios como los que transcribimos a continuación, tomados de una encuesta que figura en el libro de J. P. Mayer "British Cinemas and their audience".

Muchacha de 19 años: —No creo que el cine me haya inclinado al amor — tal vez, sí, la penumbra y la música dulce, pero no las películas —, pero cier-

tamente me ha enseñado la manera de tratar a los hombres, cómo adaptar mi personalidad para gustar a distintos hombres y como mantener ese interés una vez conquistados.

Muchacha de 21 años: —Admito que he aprendido mucho en las películas acerca del arte de hacer el amor; en verdad, todo lo que sé. Ya ve, desde mi punto de vista, el cine es una gran cosa.

EL PUBLICO Y LA CRITICA

Se objeta la posibilidad de que el público común acepte películas que traten de enseñar algo más constructivo que lo que antecede, con el pretexto de que lo didáctico aburre. Pero la verdad es otra: hacer una película digna, que enseñe algo, es tarea mucho más difícil que reunir algunos nombres de atracción taquillero, mezclarlos a través de lugares comunes y salpimentar el todo con algún medio seno descubierta o una cuchillada refinada.

El público no se aburre cuando lo que se enseña a través del cine escapa al esquema del lenguaje hermético o a la exposición lisa y llana, y un buen ejemplo se ha tenido últimamente en Buenos Aires con la película inglesa "Murallas de silencio".

Su tema y su estilo son fuertemente documentales y, sin embargo, el público no sólo la ha soportado, sino que la ha convertido en un éxito de taquilla. En medio de tanta estridencia supercómica, superespectacular y supercurvilínea, el hecho es sumamente aleccionador. Aunque no se trata de una gran película y se hayan mezclado en su desarrollo elementos algo folletinescos, lo esencial está salvado, pues el interés del espectador y el desarrollo dramático giran siempre alrededor de problemas reales: el drama de la niña sordomuda, el penoso proceso de su reeducación y el conflicto emergente entre sus padres.

El caso de esta película es aleccionador también en otro sentido, ya que su éxito comercial se debe pura y exclusivamente al público y a la crítica. Su estreno fue casi subrepticio, no hubo esa publicidad que tan generosamente se desfilara para tanto bodrio; pero la propaganda corrió de boca en boca y estimulada por algunos comentarios periodísticos se transformó en un continuo fluir de espectadores, demostrando, una vez más, que el público apoya las producciones dignas si están realizadas con un mínimo de calidad e inteligencia.

Y el apoyo del público puede ser de gran importancia para alentar la realización de films que intenten salir de esa actual calidad de estupefaciente mercancía envasada.

Este artículo amplía otro aparecido en "Cuadernos de Cine" N.º 4. N. del A.



Quiere ser estrella, como muchas otras, esta joven de 14 años. (foto Cinema Nuovo)

