Gaceta Literaria

• actualidad
• arte

7

AÑO I

Precio del ejemplar: $ 4.-

BUENOS AIRES
SEPTIEMBRE,
1956

LOS ULTIMOS

CRONICA DE ALBERTO RODRIGUEZ Muñoz

Por estas alturas, poco más arriba, donde más golpea el viento para que barra la nieve que amenaza taparlos; donde terminan los siete alhambres y comienzan "los desechos — las tierras desechadas, las piedras desechadas — quedan los últimos, los que ya no pueden ir, aunque los vuelvan e echar, sino al cielo. Poco más arriba.

No les resta más que el desgano de esas tierras viejas, agotadas a fuerza de trigo y trigo y trigo; la *puntita* de animales diezmados por las hambres y el frío; y algún ojo del agua que poco a poco se les va secando como las pupilas de las *cucus*, ciegas de tejer junto al humo las pichinchas que regateará el turista de paso por los pueblos cercanos. Y encima — encima del patrón, el bolichero, el gendarme —, hace tiempo que la sierra del rico — así les llaman: los ricos — viene comiendo y comiéndose el corazón del bosque de pinos, el *pellín;* y las vacas del rico, engordando con su pan, su maná, el que les viene de Dios, mientras sus niños famélicos envejecen otro poco, en esa larga espera de las sobras, que como siempre deberán recoger, invierno dentro, entre la bosta y la nieve...

Inútil es la porfía de sus ruegos al cielo — Camarucos y Nguillatunes. Conmovedora porfía que se repite y se repite año tras año, a campo abierto, bajo la luna creciente, con sus muchachos vírgenes, sus disfraces de indio ¡ellos con disfraz de indio!, sus corridas a *Gualichu* lanceando el aire, y las ofrendas del corazón palpitante. Inútil su pedido al rico un año y otro como para ablandarlo. Siempre tendrá que volverse agradeciendo que no le echen los perros; y con razón: ésa no era hora de molestar a un rico. Aunque él nunca entenderá eso de la hora. Porque siempre llega a entumirse de esperar sobre el lomo del mancarrón matado, acosado por los perros que nadie nunca llama. Y el patrón pasa y pasa con el otro a la siga, hasta que dice enojado: "¿Y qué diablos quiere ése?" Lo dice de vicio, porque ya lo sabe. Y el otro le contesta, sin preguntarle a él, porque también lo sabe: "Permiso patrón... para recoger piñones..." Entonces el patrón grita más que los perros, que nadie hace callar: "¡Otra vez! ¿Pero estos indios no entienden? Saben de sobra que hasta que no vean bajar el arreo... De sobra saben." (Difícil que lo vean, porque las *rucas*, los ranchos en que el indio tirita los hielos patagónicos de su invierno, enrollado entre el humo y los cueros, quedan más arriba, aún, de las tierras en que el rico veranea su hacienda: mucha nieve y soledad por medio...)

El patrón jugaba con los perros. El otro volvió a hablar, de memoria como las *cachañas:* "Dice que si vuelve a nevar no van a poder juntar piñones. Que este invierno van a pasar hambre". El patrón se encogió de hombros: "Pss... si fuera el primero..."

Anochecía casi. Los peones del aserradero habían salido y entrado y salido cada vez que los silbaba la máquina. Los grandes pinos muertos que uno por uno habían bajado los carros, con sus dos yuntas de bueyes, por las picadas de los cerros, se amontonaban silenciosos. Y acechado todavía por los perros, roncos de ladrar, sobre el lomo del matungo flaco, el cacique, el loco Feliciano, esperaba sin ninguna esperanza. Esperaba que el patrón volviera a gritar, como siempre, manoteando enojado: "Bueno, che... ¡Que me deje de joder ése!... Estas no son horas. ¿Qué quiere? ¿Que le quite la comida a las vacas?..."

Inútil, pues, su postura casi humana; su desesperanza. Los escasos animales siguen, seguirán muriéndoseles encogidos de frío, sin aliento para protestar siquiera; la tierra seguirá renegando de ellos que no saben de abonos ni cultivos; y la trozadora y las vacas del rico — y el bolichero y el gendarme —, seguirán dejándolos sin lumbre, sin *quitral* ni pan, ante el sufrimiento silencioso de sus hijos, sus *kueñi*, peludos y descalzos como sus hermanos perros...

Por eso, acorralado contra las piedras y el cielo, más allá todavía, entre Dios y el hombre, el indio (paisano le llaman por aquí) deviene más pobre cada día, más indigente — si eso es posible —, más abúlico y ladrón. Por eso reniega de su lengua, y cuando alguien pretende saludarlo con su "Mari-Mari peñi", sacude la cabeza sin despegar los labios, obstinado. Por eso reniega de su raza, y en lugar de Tigre o Piedra, trata de llamarse, se llaman ahora, Sara Abraham, Ismael Cristiano o San Martín Pérez... Por eso.

EN ROMA,

CON VASCO PRATOLINI

reportaje de María Rosa Oliver

El mes de julio suele ser tórrido en Roma. Los escritores, los artistas se van hacia el mar o la montaña. Oír, pues, que Pratolini mismo contestaba a mi llamado telefónico fué una sorpresa agradable. La siguió otra: repitiendo mi nombre, dijo que había recibido la colección de GACETA LITERARIA y leído mi nota sobre "El Barrio". Al día siguiente, *mezzogiorno* en punto, como convenido, golpeaba a la puerta de mi habitación.

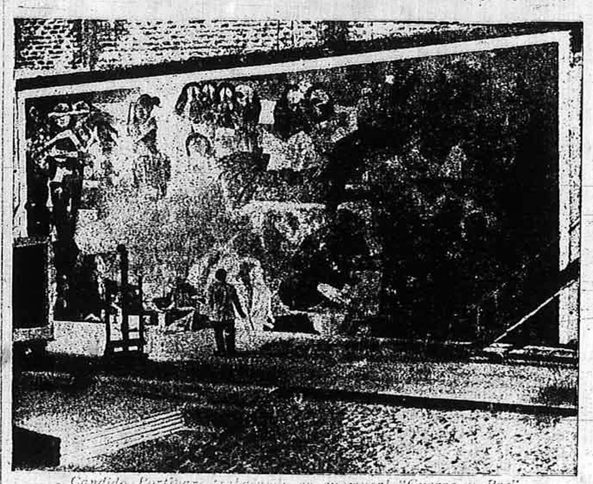
Cuando admiramos a un escritor, nos damos a imaginar su aspecto físico. Al ver a Pratolini advertí que respecto a él nunca había hecho ese ejercicio imaginativo. Ello no obstante, su personalidad me resultó familiar apenas lo vi, quizá porque lo predominante en él no son sus rasgos físicos sino su modalidad. Su modo de ser natural, directo y comunicativo, y un aire de estar tan cómodo en la vida como lo estaba su cuerpo — ni alto ni bajo, ni grueso ni delgado — en la ropa estival, en la camisa blanca, sin corbata.

Me cuenta entusiasmado y con lujo de detalles que viene de una maternidad porque está haciendo, junto con el director documentalista Luciano Emmer, una película sobre el parto sin dolor.

Minutos más tarde, mientras almorzamos en una *trattoría* cercana al hotel, en la callejuela llamada Bocca di Leone, pidiéndole que pasemos de la ginecología a la literatura, pregunto si cree que el neorrealismo continuará.

¿Qué "neo"? — pregunta, a su vez, con tono burlón y cordial —. ¡Saque usted el "neo"! ¿Nuevo respecto a qué? ¿Son nuevos Verga, el Pirandello

(Continúa en la pág. siguiente)



Cándido Portinari trabajando en su mural "Guerra y Paz"

(Ver pág. contr.)

EN ROMA...

(Contin. de la pág. anterior)

de los cuentos? ¿Lo fué Manzoni? El realismo continuará siempre que sea verdaderamente realismo, no naturalismo ni verismo. Es decir, continuará en la medida en que se aclare la noción de lo que es realismo: la realidad reinventada por el escritor.

Como le pido que me dé un ejemplo concreto de ese *reinventare*, explica:

—En "Metello" adelanté dos años la huelga de albañiles que estalló en 1902. Lo hice por razones estéticas pero sin faltar a la realidad esencial, pues el espíritu que llevó a esa huelga ya existía con fuerza en los años en que acontece lo que relato en "Metello". Pero, por supuesto, no faltaron críticos que me reprocharan el anacronismo. Esas críticas provenían del sector ideológico que me es más afín.

Al respecto, le pregunto si la crítica ejerce mucha influencia sobre él.

—Creo que un escritor necesita la ayuda de los críticos —responde—. Ha habido buena literatura cuando hubo buenos críticos. En lo que a mi obra se refiere, desde la publicación de "La Crónica de los Pobres Amantes", la crítica, antes unánimemente favorable a mis novelas, se ha dividido. Parte de ella, la que está de acuerdo conmigo en lo esencial, en el contenido de mis novelas, ha criticado mucho a "Metello" por las razones que le he dicho. La otra pone en tela de juicio el camino que he tomado, sin advertir que "La Crónica de los Pobres Amantes" y las subsiguientes novelas que he publicado no son más que la continuación, la ampliación del camino inicial. Cuando se habla de hombre a hombres (Pratolini puso énfasis en el plural) no es posible tomar como tema únicamente lo particular. A mí no me interesa contar cosas que no interesan a millares de seres, aunque lo que diga pueda disgustarles. Hoy no se puede hacer proustismo. Necesitamos un Balzac.

Esta reflexión de Pratolini me llevó, naturalmente, a preguntarle si él cree que en una sociedad capitalista el escritor puede hacer realismo socialista.

—Hay que aclarar la relación entre el proponerse hacerlo y el hacerlo — responde —. El escritor no puede proponerse a priori escribir una novela clasificable dentro del realismo socialista, pero si él tiene conciencia socialista, si está convencido de que el mundo no puede ser sino socialista, esa conciencia, esa convicción, se traducirá en lo que exprese. Por lo tanto, puede hacer realismo socialista aunque viva en una sociedad capitalista y describa esa sociedad. Pero para ello deberá saber escoger los aspectos, los hechos vitales que caracterizan la realidad circundante. En "Una Historia Italiana", historia en la doble acepción del término, de la cual "Metello" es la primera parte, he tomado, por tema principal, los sectores que más han marcado una época. En "Metello", cuya acción se desarrolla en la segunda mitad del siglo pasado, se trata del nacimiento de la conciencia obrera y de las primeras luchas reivindicatorias; en la segunda parte trato de la clase social que caracterizó a las dos primeras décadas de este siglo: la pequeña burguesía, que se afirmó con la industrialización y cuya actividad se entrelaza con la gran

Vasco Pratolini

burguesía y el proletariado. La tercera parte será la historia de la generación nacida y educada bajo el fascismo, que primero sintió la libertad instintivamente y luego, sola, supo conquistarla.

Pratolini, diez años menor que los cincuenta y dos que las biografías publicadas en Buenos Aires le atribuyen, me habla de los años y del fascismo y de cómo la guerra civil española fué mostrándoles la realidad de ese régimen que muchos, al comienzo, habían creído renovador.

—Dos libritos escritos bajo el fascismo ejercieron gran influencia sobre nosotros: "Los Indiferentes" de Moravia, que es una crítica a la sociedad burguesa, y "Conversación en Sicilia", de Vittorini, que fué el evangelio revolucionario para los jóvenes intelectuales de aquel entonces.

Al oírlo mencionar estos libros recuerdo que muchos atribuyen, y para mí con razón, gran influencia de la novela norteamericana de la década del 25 al 35 sobre los jóvenes escritores italianos. Formulo este pensamiento en voz alta. Pratolini contesta sin vacilar:

—Todos nos hemos formado bajo esa influencia. Durante el fascismo era la única literatura a nuestro alcance que superaba a la francesa leída por nuestros padres. Pero en aquellas novelas norteamericanas, que nos hablaban de libertad y tocaban los problemas sociales, había un elemento de decadencia... quizá por esto su brillo y su influencia fueron apagándose después de la guerra. Sin embargo — agrega —, entre los más hermosos relatos italianos incluyo algunos cuentos de Hemingway.

Le pregunto a qué se debe, según él, que justo en esa posguerra haya florecido una novelística italiana de aceptación universal.

—La expresión de cada escritor, de Pavese, Moravia, Vittorini, a los más jóvenes fué la de la recuperación de la libertad, y con ella, el descubrimiento del mundo real que nos circundaba, el de la energía y la inteligencia del pueblo. Para nosotros fué como tocar oro.

Este oro, Vasco Pratolini nos lo da puro en sus novelas. "¿Cuál de ellas prefiere usted?", le pregunto.

—A "El Barrio" le estoy agradecido porque me dió confianza en que podía escribir una novela. De las ya escritas prefiero "Metello", pero la que más quiero es la que estoy escribiendo —responde, mientras salimos de la *trattoria* bajo un cielo candente.

Via Bocca di Leone está desierta: Roma duerme la siesta.

—Es la *contr'ora*, como la llaman en Nápoles —dice Pratolini.

A pesar de ello, seguimos conversando hasta las diecisiete horas, cuando el sol poniente bruñe, también, en oro la ciudad color de damasco maduro.

BENITO LYNCH

Y EL RECUERDO

por F. J. SOLERO

Parecería obvio expresar que toda gran literatura se funda en el recuerdo. Sin recurrir a los nombres clásicos —Goethe y Dickens serían paradigmas de tal formulación—, los más próximos de Proust, Joyce y Alain Fournier nos confirman que lo realizado en el terreno de la ficción es un tejer lento de la memoria en torno a unos cuantos hechos esenciales que el narrador acopia en su espíritu.

El quehacer temporal irá agregando cortezas de enriquecimiento y desnudando vetas de fantasía; la "singularidad" mínima será elevada a rango categórico, eficaz, y, por otra parte, ciertos actos, determinados acontecerán serán liquidados, desposeídos de su primordialidad, porque pertenecen a una esfera que incumbe a la exposición **histórica** de la memoria y no a la zona puramente sentimental que lleva en sí el recuerdo.

Facilidad del recuerdo, que es decir liberación del menester cotidiano, existe en orbes culturales donde el suceso que integra la masa global del devenir se va eslabonando armónicamente en base a una tradición, en donde la memoria encuentra cómodo curso para insinuarse y potenciarse, sin trabas de ninguna especie. El alma occidental vive una suerte de libertad cultural, consecuencia lógica de su funcionalismo histórico. Allí, cualquier contingencia, por más insignificante que sea, adquiere de inmediato su realidad señera. La "banalidad", la "habladuría" de Heidegger asumen cariz universal, se hacen universales. Por ello, le es favorable y común a Proust hilar esa trama sutil, intrincada, y de una belleza hasta ahora no superada en su puntillismo, de **A la**

Dibujo de Petoruti

recherche du temps perdu, teniendo sólo como punto de arranque un recuerdo infantil. Por ello, Joyce, penetrado de su admiración adolescente por su héroe Ulises, se sumerge, al llegar a la edad madura, en la compacta red de una serie vital que tiene por eje a un personaje llamado Bloom. Por ello, por una educación particular, Alain Fournier se transfigura en la historia de Agustín y de Ivonne de Galais, en esa novela de aire mozarteano que es **Le grand Maulnes.** Podríamos enumerar otros ejemplos para demostrar de qué manera priva el sentido de lo esencial-histórico en el acaecer traslativo, en apariencia sin gravidez, y en qué forma éste, por una situación promovida en los raíces de lo tradicional, se convierte en valencia universal.

Diversamente, cuando se analiza la génesis de la novela americana, causa sorpresa comprobar que salvo excepciones —**Moby Dick** de Melville; **Don Segundo Sombra** de Ricardo Güiraldes, etcétera—, el recuerdo no se encuentra en ella jerarquizado, universalizado. Si bien las proyecciones, en estos ejemplos, son harto diferentes —en el primero, la nostalgia del mar se halla imbricada en una concepción metafísica, religiosa del destino del hombre, que otorga a la obra una ecuación épica; en el segundo, la caracterología se transforma en una compenetración de tipo estético entre ser y naturaleza por medio del puente de un sentimiento que reivindica una veneración—, en ambos casos lo que prevalece es lo dinámicamente espiritual.

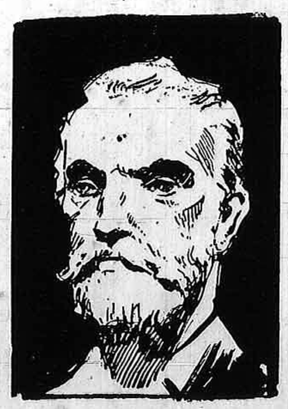
Si precisando aún más observamos nuestras no muy pobladas letras, vemos que —salvo el ya mencionado **Don Segundo Sombra**— el sentido del recuerdo es, en general, una ordenación geográfica, en la que lo humano es o puede ser prescindible. Hay en la novelística argentina —para determinar aún más en el género— una primacía del paisaje, del entorno, que oscurece al personaje habilitándolo, simplemente, sobre ese escenario, con la consecuencia de que es imposible separar el uno del otro, tan amalgamados se hallan mutuamente. La naturaleza presenta, así, caracteres protagónicos, y en ella se apoya la inspiración del novelista. Las inconstancias, por ser tan notorios —Cambaceres, Payró, Arlt, etc.—, hacen todavía más evidente esta generalización. Por lo mismo, llama la atención que un novelista tan ligado a la naturaleza y al hombre nutrido psíquicamente de ella como Benito Lynch, emplee, para estructurar con nitidez la circunstancia de sus criaturas, un módulo que en ningún otro escritor argentino se ha perfilado con tanta evidencia: el del recuerdo.

Porque debemos asentar esta certeza: Benito Lynch, más que un artista referido al campo argentino y abocado a la tarea de elaborar de manera realista la imagen del gaucho, es un novelista que toma esos elementos como pretexto para ejercer el goce de su recuerdo. Es curioso que de una forma tan tenaz su obra —excluyendo **Los mal callados**—, desde la inicial **Plata dorada** (1909) hasta **El romance de un gaucho** (1933), se cimente en la asechanza del tiempo que pasó y que sólo se recuperará haciéndolo presente merced a lo que es entraña de la memoria: la melancolía. Una añoranza por la edad del apremio y del signo, por esa infancia feliz y terrible, que sólo se reencuentra en el misterio de una "vuelta de tuerca" de la voluntad, en esa inefabilidad última de todo arte verdadero, en diálogo con quien puede enfrentarse y luchar con él como Jacob con el Angel, es lo que se impone en el cielo estético de Benito Lynch. Decir de él que practica la dicotomía ciudad-campo, prefiriendo éste a aquélla; que es costumbrista, que ve en el gaucho una célula social convertida en "peón", contemplado y usado despóticamente por el "patrón"; insistir en la justicia de los fueros "campesinos" en desmedro de los "ciudadanos", en ese paralelismo civilización-barbarie que estamos acostumbrados a observar entre lo que mira hacia afuera y a lo que se resuelve en peregrina instancia en una pesquisa mo-

(Continúa en la pág. 4)

SENTIDO Y SIGNO DE LA CULTURA AMERICANA

por GREGORIO WEINBERG



José María de Hostos

La auténtica inteligencia americana, aquella que perdura a través de sus obras, su ejemplo y su influencia, se inscribe en una corriente que, sin forzar los términos, podemos llamar democrática, liberal, progresista, heterodoxa, no conformista, renovadora y militante. A esta conclusión arribamos cuando se plantea el arduo proceso del quehacer intelectual a través de los siglos, considerado con una perspectiva continental, y se estudia el desarrollo de los acontecimientos como una serie de acciones y reacciones, contradicciones que se suscitan, se solucionan y vuelven a presentarse en otro plano. Si no admitimos la contradicción como clave de la historia, esta ciencia carece de sentido; los hechos en este caso se acumularían, se sucederían sin orden ni concierto. No se podría comprender, por lo tanto, cabalmente el pasado — se confundiría tradicion y tradicionalismo — y mal cabría explicarse el presente, y desde luego, el futuro tornaríase una imprevisible desilusión.

Desde los inicios de las diversas etapas: descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo, se hacen evidentes las contradicciones. España, donde se entreabre un incipiente renacimiento, que explica, entre otras cosas, esa ansia de aventurarse por inéditos universos, cae pronto ahogada por el ortodoxo abrazo de la Contrarreforma. Los hombres que primero visitan estas playas se trasladan con viejas ideas y también con nuevos fermentos: las dos Españas están insitas en ellos; resplandores y sombras se entrecruzan. Vienen entreverados conquistadores sin entrañas y monjes de piedad incomparable. Con los barcos abarrotados de aventureros ávidos llegan libros que hablan de mundos utópicos. América es víctima de saqueos, pero es también lugar de experimentación social. Esclavitud y esperanza.

Junto a Fray Bartolomé de las Casas, defensor de los indios, varón insobornable, de piedad conmovedora, con transparente fe en la posibilidad de redimir al indio, cuya condición humana defiende y trata de probar con mil razones y alguna argucia, advertimos a un cronista como Oviedo, para quien "la pólvora contra los indios es incienso para el Señor"; frente al cristiano Las Casas del *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, y el oficialista Sepúlveda del *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. Y al lado del dominico ilustre, Vasco de Quiroga, "Obispo de Utopía" como lo denominó Benjamín Jarnés, lector asiduo de Tomás Moro, que creyó en la posibilidad de establecer una jornada máxima para el trabajo de los aborígenes, en protegerlos, en enseñarles, pero también en respetarlos y aprender de ellos. Y también Fray Juan de Zumárraga primer arzobispo de México, el introductor de la imprenta en América, hecho que ya lo define ideológicamente, pronto acusado de erasmista por lo que algunas de sus obras fueron recogidas. No insistimos en esta enumeración; sólo queremos subrayar el aspecto renovador, heterodoxo de la verdadera tradición de nuestro continente, y sobre todo su conmovedora fe en el hombre, en la posibilidad de liberarlo, ensanchando el mundo que lo rodea, enriqueciéndolo por el trabajo y la cultura. La España peregrina que encarna Vives en Europa también se traslada aquí. Y nuevos nombres muerden los viejos prejuicios: Erasmo, Descartes, Copérnico, Gassendi, Bacon. El espíritu moderno penetra lenta y seguramente en el organismo colonial, y actúa sobre él como un fermento. Las barreras se muestran impotentes; pragmáticas y bulas son, a todas luces, ineficaces. En las cortes virreinales, boato y afectación, como flor de invernadero se levanta una cultura palaciega, a cuyo lado arraiga la planta silvestre de una cultura popular; barroco, conceptismo y culteranismo, por un lado; por el otro, estalla, imprevista, la sátira, y un costumbrismo áspero, cargado de contenido e intención social.

Poco después el siglo XVIII con sus ideas de la ilustración; filosofía, política, ciencia, arriban a transformar las tierras de América. Las novedades las traen los viajeros: la Condamine, Humboldt, quienes las difunden directa e indirectamente; también vienen con Azara, con Mutis. Maduran y se reproducen en Caldas, Unánue, Espejo; bullen en las alocadas cabezas de esos dos pintorescos personajes, esos "locos lindos", que fueron Fray Servando Teresa de Mier y don Simón Rodríguez maestro del libertador, su tocayo.

La dura realidad, su contraste con las declaraciones oficiales, la lectura de Voltaire, Raynal, Montesquieu, Rousseau, Condillac, Genovesi, Galiani, Diderot, inflaman los espíritus generosos de Miranda, Moreno, Hidalgo, Belgrano, Nariño. Soplan vientos de la Revolución Norteamericana y Revolución Francesa. La liberación de los pueblos que marchan hacia su emancipación se hace en nombre de esas ideas: el contrato social, los derechos del hombre.

Tímidamente empieza a brotar la democracia, que se nutre en las fuentes mismas de los pueblos. Porque estos comienzan a ser reconocidos cuando son ya una fuerza.

Pero el proceso es lento y difícil. Las fuerzas del crepúsculo —la noche tuvo y tiene sus moradores— no desaparecen. La batalla prosigue, cruenta e incruenta, pero las víctimas se multiplican: Olavide padece el kafkiano suplicio de un proceso inquisitorial por haberse ocupado, decíase, más de asuntos profanos —el edificio de un teatro —que de la reconstrucción de los templos derruídos. (Claro que cuando el terrible terremoto sacudió la ciudad, tanto los oidores, como los obispos, y los jerarcas de todas las ramas de la administración huyeron, dejando al pueblo empavorecido; sólo Olavide no perdió su sangre fría. El gesto debía ser aplaudido y también ejemplarmente castigado.)

Ya en la etapa de la independencia, con todos sus altibajos y vaivenes, la lucha entre liberales y reaccionarios se repite; son avances y retrocesos; Rivadavia, Juárez, Sarmiento, Santa Anna, García Moreno, Rosas. El proceso no es sencillo ni unilineal; es harto sinuoso y complicado. Pero la inteligencia de América, cómplice del amanecer, se expresa y apoya siempre la creciente y deseable emancipación del hombre y de las ideas: Bello en sus *Silvas Americanas* la proclama.

Cuando se afianza el período que nosotros llamamos Organización, y que en México llaman Reforma, los individuos más capaces, los patriotas más denodados, las inteligencias más lúcidas están por la promulgación de constituciones y leyes contra las dictaduras y el discrecionalismo; el fomento de la inmigración, el mejoramiento de la agricultura, el desarrollo de actividades industriales; el trazado de los ferrocarriles, canalización de corrientes de agua y construcción de puertos; la educación popular, laica, común, obligatoria. Favorecen la dignificación del aborigen. Se crean y perfeccionan las grandes universidades (Bello preside los destinos de la chilena y Juan María Gutiérrez los de la Argentina); surgen bibliotecas, y diarios, y museos. Los grandes historiadores dan sus obras de madurez: Mitre, López, Sacco, Vicuña Mackenna. Las letras se enriquecen con producciones de valor y originalidad indiscutibles: baste recordar *El Matadero*, *Facundo*, *Martín Fierro*.

Empecatados parecían sus adversarios. Ciegos, de aquellos que no quieren ver; mudos, de aquellos que vociferan contra las olas.

Las influencias se van haciendo diversas a través de los años: Ideología, Romanticismo, Positivismo; todas contribuyen, de uno u otro modo, a sacudir la modorra intelectual, incorporan nuevos fermentos, azuzan inquietudes.

Muy sugestivo sería seguir paso a paso el proceso —lo que aquí no podemos hacer por razones obvias— pero el mismo es bien conocido, por lo menos a través de las ideas esenciales de sus representantes más conspicuos; la conclusión será siempre señalar un acortamiento de las distancias que nos separan con el Viejo Mundo y un aumento en la audacia en nuestros pensadores. ¿Es que Ameghino no está entre los grandes del positivismo, sin limitación geográfica? ¿Es que Finlay no está entre los mayores benefactores de la humanidad?

Asistimos en este siglo XX a un enervamiento del espíritu democrático; el liberalismo parece haberse apoltronado en algunas conquistas políticas. En Europa sectores reaccionarios hacen su reaparición cíclica. Mas son éstos complejos fenómenos sociológicos que no cabe analizar en este lugar. Prodúcese una honda fisura entre las avanzadas de la inteligencia americana: por un lado, los espíritus nobles, viriles, de un Varona, un Korn, un Rodó, un Ingenieros; por el otro, algunos "afrancesados y saloneros" que vuelven la espalda a su pueblo y miran hacia otros horizontes. Este proceso de involución se perfila con rasgos notables en Leopoldo Lugones, cuya primera etapa de anarquista y socialista se transforma para hacerse apologista del fascismo; proclama "la hora de la espada". El Vasconcelos, de tono profético e impulsos renovadores, termina en clerical y falangista. Vallenilla Lanz, más consecuente, sostiene durante decenios su peregrina teoría del "gendarme necesario" o del "cesarismo democrático"; es un pícaro que cree conciliable el elogio a Bolívar y el servilismo para con el "bisonte" Gómez. Carlos Arturo Torres, aristocratizante, destaca "la superstición democrática". Pero son éstos los renegados; los que se llaman "revisionistas" porque hablan de "restaurar" el pasado remoto, el coloniaje infamante, las tiranías padecidas, y todo por miedo a la libertad, al progreso, a la cultura, cuyos son los instrumentos que manejan. Son fantasmas de hombres que perdieron su fe en los pueblos, en el sentido profundamente democrático de sus mejores tradiciones, las que podrán sufrir pasajeros eclipses pero se impondrán siempre. Ellos son los cómplices de caudillejos autóctonos y prepotentes, abogados del diablo al que venden su alma y la de su patria. Pero es este sólo un paréntesis más.

La historia es clara y terminante: América y su cultura han sido, y serán, una "hazaña de la libertad". Su signo, el no conformismo. Su espíritu, renovador y militante. Su sentido, heterodoxo, democrático, liberador.

La auténtica tradición, que es la que hemos señalado escuetamente, va de Fray Bartolomé de las Casas, Vasco de Quiroga, Fray Juan de Zumárraga, Garcilaso de la Vega, se prolonga en Martí, Hostos, Varona, González Prada, Barret, Korn, para citar sólo algunos nombres entre los más cercanos y conocidos. Esta tradición, que es también, un magnífico programa y una enorme responsabilidad, nos permite forjarnos una imagen más reconfortante del futuro del hombre en América, y el sentido ennoblecido de su existencia.

GACETA LITERARIA

Reg. Prop. Intelectual Nº 518.449

Publicación de la Editorial Stilcograf

Directores:
PEDRO G. ORGAMBIDE y ROBERTO HOSNE

Secretario de Redacción:
JUAN OLLER

Consejo de Redacción:
Patricio Canto, F. J. Solero, Hernán Rodríguez, Julio Imbert, Gregorio Weinberg, Félix Weinberg, Héctor L. Bustingorri, Luis Ordaz, Alberto Rodríguez (h) y Francisco Mazza Leiva.

Redacción y administración:
Donato Alvarez 1572 / 59-9671 / Bs. Aires

BENITO LYNCH Y EL RECUERDO

(Viene de pág. 2)

rosa de lo circundante, en un ensimismamiento impracticable en la disonancia multánime de la urbe, nos parece superficial.

Claro está que los ingredientes que maneja Benito Lynch en sus obras son típicos, que el lenguaje empleado en ellas es a veces propio de un idioma-límite —**El romance de un gaucho** es, en ese rumbo, aleccionador—, pero insistir en una comprensión del mundo de Lynch a través de tales congruencias, es reducirlo a una órbita plena de restricciones, es despojarlo de su universalidad.

Así, no se discurra que Herman Melville es un novelista de implicación ecuménica porque ha escrito **White Jacket, Billy Budd, Foretopman** o **Moby Dick,** y en estas novelas ha presentado un ambiente marino, con problemas de su época —**White Jacket, Billy Budd**—, sino porque en ellas, junto a la anécdota ha verticalizado un sentimiento, expuesto un trasfondo metafísico, que hace de sus personajes hombres de todo tiempo y lugar.

Tal sucede con Benito Lynch. No creemos que él haya pensado en ningún momento que su obra sería duradera por la **verdad** del panorama descrito, por la viveza de sus diálogos, por la simplicidad de su lenguaje, por el argumento vecino a la piel del lector que brindaba en sus libros. Aunque esos elementos son principalísimos y coadyuvan a crear un tono armónico al conjunto del cuadro, **además** existe el otro personaje, eso que llevaba muy adentro Lynch y que es lo que da validez humana, tan enternecedora y pura, a su obra: el recuerdo. En él se afirma su arte, es el hilo conductor que une y vibra rítmicamente tanto en **Los caranchos de La Florida** como en los relatos que componen **De los campos porteños,** tanto en **Raquela** como en ese delicioso cuento titulado **El potrillo roano,** vinculado íntimamente a la arquitectura de un sereno y limpio edificio, de líneas sobrias y claras. El recuerdo de esa infancia que se vivió a pesar de los deseos adversos del padre; la intensa pasión por aprehender lo más medular de una vida experimentada sin obstáculos, es el pivote en torno al cual giran los relieves, los altibajos, los aciertos, los desvíos, la belleza, la cursilería, el lirismo trágico, hondamente padecido por sus criaturas; la ternura, el amor, el respeto que alberga por la mujer —recuérdese la madre de Pantalión, en **El romance de un gaucho**— de su obra íntegra.

Que Benito Lynch añoró a lo largo de su existencia esa infancia vivida, sí, densamente, y a la que sólo pudo retornar por medio de la creación, por una rehabilitación de sus recuerdos sobre el papel, por la lectura de sus narraciones a sus amigos, por los consejos que recibía de su madre, lo prueban la gestación, el discurso, el diseño escueto de sus novelas, la clausura de muchas de ellas. Piénsese, sin más, en ese final sorprendente de **El Romance de un gaucho,** en el que pareciera vibrar un responso personal a través de la muerte de Pantalión, en esa camaradería misericorde del hombre con la naturaleza, que lo acoge en su tibio seno. Recuérdese el recato que se esboza en torno al suicidio de Balbina, sólo quebrado por el grito de doña Casiana. Adviértase la atmósfera de algunos cuentos suyos, como **Travesiando, Tormentas, Un negocio de pieles,** etc. No hay en ninguno de ellos nada que no surja de una experiencia recóndita, basada en una positiva memoria **pueril,** dando a esta palabra su acepción más notable, traqueada por una búsqueda insistente de lo más precioso que habita en el ser.

Ahora bien, el contacto, la permanencia del recuerdo, se transfiere y se torna válido en Lynch gracias a la melancolía. Esta le da asunción estética, eleva a un plano universal a sus personajes, los trasciende en una dimensión ultranacional.

La melancolía —anhelo largamente postergado y susceptible de no ser colmado jamás— hace que el recuerdo se aparte de su laberinto memorioso, y se libere, se vuelva dádiva estética en las novelas de Lynch. Circunscribir a éste al círculo de la literatura vernácula es desfigurar su mensaje. Si sustentándose en el recuerdo y oficiando el derecho a jugar una apuesta más alta, vistió su memoria en su última novela con el ropaje de un idioma sólo comprensible en un ámbito cerrado, negándose, incluso, toda razón para ingresar por medio de un instrumento —que por sí mismo desdeñaba, como se sabe— en un horizonte supranacional, ello es algo que únicamente puede ser imputado a su prescindencia por todo cuanto era anecdótico.

Nos atrevemos a presentir con qué suprema ironía Benito Lynch componía las páginas de su casi postrera novela, inédita aún, **Patricia.** Estamos seguros que el silencio que rodeó literariamente a su figura a partir de 1933 no fué, por cierto, el fruto de una frustración o de un no tener nada que **contar.** Desde el punto de vista literario, con **El romance de un gaucho** llegaba al grado más absoluto de la creación vernacular. Acaso no le era dado avanzar un paso más sin repetirse. Y por otra parte, ya los recuerdos —al morir su madre, al crecer los ciudades, al reducirse la pampa bárbara de su niñez— eran, ahora, en su fantasmagoría, más reales que nunca. ¿Para qué escribir? ¿Para qué imaginar? Ya no había motivo alguno para desovillar su melancolía en frases, en solicitadas publicaciones... Ahora conversaba mano a mano consigo mismo, más vivo que nunca entre sus muertes más queridas y reverenciadas.

acaba de aparecer

john wyndham

el día de los trífidos

una obra maestra de la literatura del futuro

distribuidor exclusivo: LIBRECOL, humberto 1º 545, buenos aires

ediciones **minotauro**

EL REPROCHE

CUENTO DE DOMINGO DI RISCIO

—Créame, doctor, que vengo a consultarlo a instancias caprichosas e insistentes de mi esposo. Ella se relaciona con un grupo de gente de su edad. Son mucho más jóvenes que yo, y sin embargo insisten en afirmar, a veces categóricamente, que mi estado responde a un complejo que llaman de "orden psicológico".

—¿Qué siente usted?

—Ahí está, precisamente, lo incomprensible de mi caso. Porque, en estricta verdad, no siento nada. Ni dolores ni inconvenientes físicos. No sé... un como no querer estar ni oír nada de lo que se produce en torno mío. Le aseguro que sólo por este irrefrenable deseo de comunicarme, de confesarme con alguien, accedí a visitarlo. Mire, desde el día de mi matrimonio con Elenita he abandonado el trato de mis viejos amigos. Sin quererlo, impensadamente, me fui alejando de "mi otro mundo". Al poco tiempo nomás, me encontré algo así como absorbido por esa corriente nueva que integraba el joven núcleo de amigos de mi mujer. Confieso no haber sufrido nunca, antes de ahora, las importantes dificultades de esa transformación. En cambio, en estos momentos, justo cuando más lo necesito, no sé por qué extraño sentimiento soy incapaz de hablar francamente, sinceramente, con alguno de ellos.

El hombre, cohibido por el silencio examinador del médico, dejaba, por momentos, el relato y, pretendiendo disimular su desconcierto, realizaba una serie de cambios de posición, tosía, gesticulaba, todo con el evidente propósito de romper el mutismo del impenetrable facultativo, que sólo de tanto en tanto, tras aprobar con leves inclinaciones de cabeza, exhortaba: "Continúe usted, señor. Piense que se halla solo y no tenga reparos en contar aquí todo el proceso que vive, culpable, se me ocurre, de esa profunda melancolía que le advirtió".

Por propio impulso más que por la reiterada insinuación, el hombre prosiguió el relato, ya con una pretendida firmeza, y hasta aparentando un dominio que en realidad no tenía.

Todo eso, doctor, no es lo importante. Desde hace cierto tiempo me siento como extraviado. Estoy viviendo sin comunicación con los demás. Es una soledad que me nace de adentro, que me pertenece únicamente a mí, no interesa que esté frecuentemente rodeado por mi esposa y gente de su relación.

—¿Desde cuándo padece esa particular soledad?

—¿Desde cuándo? Mire... Posiblemente todo esté relacionado con una incidencia. Pero me cuesta pensar que ese insignificante tropiezo puede haber influido tanto en mi espíritu. Estoy seguro, sin embargo, que comenzó simultáneamente con ese estremecimiento general que padecí al ver a mi joven esposa clavarme los ojos como si acusara un viejo rencor. Tenía en su mirada una fiereza que jamás le había notado. Parecía que deseaba quemarme en su furia. Fué, claro está, un instante, terrible, sí, pero fugaz, que pasó. Acaso ella no lo advirtiera, pero a mí, ah, sí, a mí se me grabó el reproche... no puedo olvidarlo, lo tengo siempre presente... ¡como una pesadilla!

—Nada me ha dicho todavía, señor; ¿por qué no me relata detalles de ese incidente?

—Vea. Elena está muy encariñada con un perro que yo le regalé. Es un hermoso ejemplar; se lo traje cuando sólo tenía un mes. Ella lo crió como una madre; tanto, que lo llama nene. Hoy ya tiene tres años y se ha hecho costumbre entre nosotros que cuando regreso a casa ella le grite: ¡corre, corre, que viene papá! Y el animal se lanza sobre mí, juguetea, da saltos; en fin, muestra toda esa alegría que uno no sabe cómo agradecerles a los perros.

Aquel día, quizá no me sentía bien. No sé. El animal no me pareció el mismo. Lo cierto fué que al llegar a casa rechacé con violencia las caricias que me hacía y al intentar apartarlo, lo pisé. Instintivamente se dió vuelta dolorido y me mordió. Yo sentí intensamente los dientes del perro en mis carnes. La sensación de que me sangraba una vena me enardeció y sin miramientos descargué sobre él una serie de golpes. El pobre animal, arrepentido, se agazapó casi lloroso, y arrastrándose lamía mis pies como si quisiera disculparse por su agresión. Fué entonces cuando se produjo la reacción dramática, inexplicable, de mi mujer: "¡bárbaro!... ¡bárbaro!" gritó. Tomó al perro en sus brazos y respirando agitadamente, echando vientos de fuego, me recriminó una vez más: "¡criminal, criminal!, deberías comprender mejor a este perro". Después, puso su cabeza sobre el lomo del animal, al tiempo que lo arrullaba con estas palabras: ""pobrecito, yo tengo la culpa, sí, yo soy culpable, yo sola te crié... por eso te pegó".

Una pausa que facilitó el encuentro de las miradas anunció el fin del relato.

—Eso es todo, doctor. Comprenda que a mi edad no se pueden tolerar ciertos cosas, y que es poco probable que uno pueda sobrellevar ese tremendo reproche que puede ser lógico, no lo niego, pero que es injusto, terriblemente injusto...".

Rato después el hombre marchaba sin ritmo alguno por las calles de la ciudad. El agitado debate interior le impedía gobernar sus pensamientos. Por momentos aceleraba el paso, pese a que no tenía apremios por llegar a lugar alguno. Las últimas palabras del médico, que él recordaba claramente, le estimularon las ansias de indagarse: "Vuelva usted pronto —le había indicado— y procure recordar a qué sentimiento respondía cuando resolvió obsequiarle el perrito a su joven esposa".

"¿Qué tendrá que ver todo eso?" —se repetía mientras hilvanaba un prolongado monólogo. "Yo sé, estoy seguro, que lo mío no lo arregla el médico éste ni nadie. Es algo que se mete arbitrariamente en uno; lo estruja, lo domina y le impide pensar en otras cosas. Unicamente le deja la soledad y la meditación. Lo que me ocurre no está relacionado con motivos que domina el hombre. Yo no supe envejecer regularmente, serenamente, como se debe envejecer. Ahí está la cosa. Mientras uno lleva toda la real historia de sus años en algunas partes de su cuerpo, en otras siente que lo entusiasman insospechadas energías juveniles. Yo, por ejemplo, padezco esa terrible desigualdad. Algunos de mis sentidos mantienen vigor; otros, ante un contraste cualquiera, acusan violenta y dolorosamente el achaque del tiempo vivido. A veces no sé, en verdad, si soy joven o viejo. Vivo sin edad precisa y siempre debo soportar esa lucha atroz entre mis ansias y mis años. Elena no tiene quejas de mí, y a pesar de eso, fué suficiente esa insignificante incidencia por el perro para que hiciera explosión un sentimiento íntimo que se mantenía en acecho. En ese sólo instante envejecí sesenta años. Toda mi historia se reveló en arrugas y estos pliegues que yo siento en mi alma son los que me enfrentan con la ridiculez de mi imposible simulación. Todo lo que he pretendido construir se derrumbó grotescamente en un segundo. Con el reproche de Elena, nació este sentimiento de fracaso irremediable.

GRESCA NAPOLITANA

Cuento de DOMENICO REA

Tengo un bien formado
corazón y me jacto.
Di Giacomo.

Ya la gente sólo por pereza asistía. Reñían siempre, y esta vez, a pesar de la novedad del cuchillo, se trataba de una de las peleas normales. La supremacía consistía en la conquista de la mesa, que ocupaba el centro del único cuarto, dividido y subdividido por medio de biombos en dormitorio, sala y comedor; éste estaba en el centro, era no más ancho que la puerta y se hallaba enteramente ocupado por la mesa con un hule y un florero.

En los días apacibles, sin celos, en el florero había flores, y un humito alegre brincaba de la olla que hervía en el brasero de tres pies, afuera, junto a la puerta.

Cora cantaba y él sacaba cuentas de sus embrollos y gritaba a su mujer las cifras afortunadas. O bien, si había fiesta en la callejuela y en sus almas, Cora, vestida de cantadora, charlaba con sus amigas, amontonadas sobre la cama en el minúsculo dormitorio, y él con sus amigos, en la sala; y al cabo, varones y mujeres se reunían alrededor de la mesa en el comedor, para la comilona final. Después, adentro, entre biombo y biombo, al son del fonógrafo, sólo Dios, que ve a través de las paredes, sabe lo que sucedía.

Pero cuando no se querían, se arrastraban como ratones hasta por debajo de los biombos, movidos como aire en tempestad.

Esta vez ya se habían escarnecido durante la noche con palabras y dolorosos pellizcos. ¡Pero era de noche! ¡No se veía! ¡Podían lastimarse de verdad!

El hubiera querido terminar allí, pero ella no. Y a la madrugada, cuando el sueño, no pudiendo anidársele tranquilamente entre los párpados, le chorreaba la cara, se puso hecha una fiera. Dumí, secretamente, había resuelto vestirse, ir a ver a Peppa, su amante, después encontrarse con sus compinches, y volver a casa una vez restablecida la calma. Pero Cora, que lo sabía:

—¡Ah no! ¡Cornuda y aporreada, esta vez no y no! —y le arrancó el pantalón, y después un zapato. Viendo que él seguía tranquilo, empezó a sacudirle con un palo de escoba, donde caía, caía. Pero no le caía gran cosa porque Dumí, riendo, se protegía con sus grandes manos calmosas. Y se enredaron al fin en ofensas, declaradas, empezando a escaparse por entre los biombos tambaleantes y tumbados.

El alboroto se oía desde afuera, dónde las palabras se rompían sobre el empedrado del patio y rebotaban en todas las direcciones. La gente empezó a asomarse a la entrada del patio. Todos los que pasaban se paraban para asistir al espectáculo con conmovida participación. Otros ocuparon la escalinata frente al "comedor", para ver mejor, no contentándose con las palabras. Y finalmente, en ese patio estrecho y profundo como un pozo seco, por todas las requebrajaduras de las paredes, por dondequiera fuese posible asomar media cabeza, por todos los ventanucos y balcones y descansillos y barandillas de escaleras, aparecieron tempraneros chicos alegres o llorosos, mujeres con trapos en las manos, y los viejos y las viejas, enfermos, paralíticos o disecados por la vejez, que reprochaban con sus lenguas duras, como de hueso:

—¡Chicos! —entendiendo decir: silencio, dejadnos oír bien.

Ese día, aun físicamente, la mujer era la más fuerte, porque le brotaba el veneno del alma misma; en tanto que el marido no sabía bien por cuál motivo debía estar enfadado, sintiéndose el alma, por el contrario, en insólita paz, con una vaga idea, que apenas alentaba, sobre el día hermoso que se iba solo, sin Peppa y sin comilona en casa de los compadres, donde hubiera deseado llevar —"¿por qué no?"— a la misma Cora.

Pero Cora veía negro el mundo a causa de la oscuridad de sus pensamientos, cadenciados por las notas de su rabia ante la cara victoriosa y negra de Peppa. Sin embargo, Cora era hermosa, delgada, pequeñita, recubierta de carne pálida, una seda, y lo único pulposo que tenía eran los ojos grandes y marrones y la impúdica lengua roja, cuya punta aparecía y desaparecía rapidísima y serpentina, con sabor a labios amargos.

Estaba como una reina tras la mesa conquistada, después de haber logrado a fuerza de palos arrojar al campo del patio a su marido, que llevaba puesto un solo zapato y una toalla alrededor de la cintura, y tenía que sostenérsela sin distracciones, para no descubrir su desnudez.

—¡Yo soy el dueño de la casa! —le recordó Dumí, sin ira, sólo para reírse él y hacer reír a la gente; y por esto recibió de su mujer un botellazo en pleno pecho, que le arrancó un:

—¡Ay! —auténtico—. Mira que si me enojo te...

—Enójate, eso es lo que estoy esperando.

—Pues yo no me enojo.

Cora le tiró un vaso que fué a estrellarse contra la pared del fondo.

—Cora, mira que... mira que... —dijo él, acercándose a la puerta, desde donde Cora volvió a alejarlo con otro proyectil.

—¡No me llames Cora que me ensucias el nombre! ¿Quieres comprenderlo?

—Enderézate la nariz —(Cora la tenía graciosamente torcida) le aconsejó el marido, cada vez más divertido con el furor de ella. Y ella le tiró otro pedazo de espejo y poco faltó para que lo hiriera seriamente. Durante un instante, el hombre quedó ofuscado y se lanzó de cabeza al cuarto. Pero Cora, que se había encaramado rápidamente sobre la mesa, le asestó un garrotazo con su palo de escoba y volvió a echarlo al patio. La gente incitó al marido que, siempre tranquilo en lo íntimo, se irguió y gritó:

—¡Urrr!... ¡Urrr!... —pegando un salto a cada grito, para avisarla que había peligro, mientras tiraba una piedra que dió en el aparador. Fragor de cristales rotos. Preocupación del marido pensando en el costo:

—Otras mil liras al aire —y preocupación de ella, que en ese aparador guardaba el paño blanco con florecillas rojas de la virginidad, el mismo que, a cada aniversario de la boda, desplegaba a la cabecera de la cama a manera de bandera de honor. Y mientras Cora se precipitaba para salvarlo, y se lo metía en el escote, el marido entró, giró alrededor de la mesa y a rápidas bofetadas la fué sacando al patio. Bajo la granizada de bofetadas, Cora le vió los ojos ciegos, como cuando empezaba a ponerse triste. Se alegró y acercó la cara para escrutar hasta qué punto su hombre estaba triste, y de qué especie de tristeza. Pero él acabó dándole un empujón brutal —precisamente para librarse de la tristeza que se estaba apoderando de él— y la hizo rodar a la vista de la gente, a la cual Cora se dirigió desaforadamente:

—¿Qué hacen aquí? ¡Váyanse al infierno y déjennos en paz!

Era una manera de restablecer la intimidad con Dumí; quien, traicionero como siempre, le dió un tomatazo en la cara. "¡Zac!" sonó el tomate, y cayó al suelo, vacío como una cápsula de proyectil.

Impulsada por la vergüenza de semejante ofensa, la mujer recogió una piedra y se la lanzó. La piedra hizo pedazos un jarrón. Idea del precio en la cabeza de Dumí, que, para evitar mayores desastres, resolvió ceder lugar tras la mesa, por ser el más certero en sus tiros desde el patio. Pero alrededor de la mesa comenzaron una especie de baile en el fán de agarrarse, un baile divertido que, sin embargo, bien mirado, nacía de verdadera rabia y enemistad. Y cansada, cansada de este juego que no conducía a lágrimas verdaderas, Cora para despertar a su hombre con un dolor, le cogió un dedo entre los dientes, pero Dumí, mozo hábil, en seguida se lo quitó reemplazándolo con un dedo de Cora misma y confundiéndola con un:

—¡Muerde! ¡Dale!

Cora mordió con ganas su propio dedo y, levantando la cabeza desgrenada, azuzadísima, gritó:

—¡Hombre de trapo! ¡Hombre inservible!

Lo dijo redondo. Y él se quedó pensándolo, mientras la gente se expresaba por medio de indecibles rumores proferidos con la mano a modo de bocina ante los labios, parte agudos, parte graves y hondos, según el espíritu, el reproche o la rabia.

—¡Ved qué ofensas recibe, y como si tal! —comentó un vigilante que se hallaba presente, y que no podía intervenir sino en caso mortal.

—¡Ah, si era yo! ¡Ah, si era yo! —gritó, sintiendo su orgullo herido, un viejo desde el segundo piso, golpeándose el pecho sonoro como si ya ni los pulmones contuviera.

—¡Viejo bufón! —le gritó su mujer, de cabellos blancos y exaltados. Y con asco, como volcando un orinal:

—Dumí, ¡qué vergüenza! Te abusas de una pobre esposa... —y, con expresión batalladora—: ¡Ah, si era yo tu mujer, te desollaba vivo!

—Tía Cré, usted no sabe nada, ésta es una traidora. Soy abusado y parezco el abusador.

(Risas de la gente instruída.)

—¿Yo, traidora? —lloró Cora, asomándose a la puerta, contenta de que se llegara a una explicación de las culpas de Dumí, y comenzando un lamento en forma de grito:

—¡Gentes, pegadle a ese bandido, traédmelo encadenado! Yo, pobre esposa cariñosa...

—¿Ca-ri-ño-sa?... —repitió Dumí, que temía la entrometida de algún bufón con el que hubiera tenido que vérselas en serio, sin tener ninguna gana, y siempre sosteniéndose la toalla alrededor de la cintura.

—¡Lo trato como a un hermano!

—¿Cómo?

—¡Deshonesto!

—Ella es honesta —dijo, dirigiéndose a la gente.

—¡Gentes, hago de todo por él!

—Menos mal que ella misma lo dice —dijo Dumí, dirigiéndose nuevamente a la gente.

—Y anoche...

—¡Callate la boca, nariz torcida —dijo Dumí con cara furiosa—, o te rompo el alma!

—¡Lo voy a decir, lo voy a decir, gentes, defendedme! —y se corrió hacia el lado de la gente—. ¡Anoche lo vi con la Peppa, con la Peppaaa! y daba saltos y pegaba garrotazos con su palo de escoba en el empedrado.

—¡La Peppaaa! —gritaron las mujeres del patio en un coro de conjuro.

—¡La Peppa, sí, ella misma! —confirmó la mujer, embriagada con el vino de ese coro que le ensanchaba los pulmones.

—Ya te he dicho que es mi prima y que tienes que respetarla. Y vosotros también, gentes, tenéis que respetarla, y el que se dé por ofendido que salga.

—¿Nadie sale? —dijo Cora, desengañada, con los ojos llenos de lágrimas, dirigiéndose a la gente rezongante—. Los dos me han arruinado —añadió estallando en llanto lleno de grandes sollozos, que conmovió a todo el mundo.

—Es verdad, ha convertido en un trapo a su esposa tan jovencita —explicó una mujer animosa, a la que siguieron otras muchas voces informadoras para el público, que ya tenía su juicio pintado en las caras. Por lo cual Cora, olvidándose de llorar, empezó a perseguirlo por el patio, entusiasmada e incitada por el coro. El marido, temiendo que se le cayera la toalla, en un momento difícil se metió en el comedor, donde es oyeron palos, botellazos, golpes de vasos y de orinal.

Algunos de entre el público encendieron cigarrillos disponiéndose a gozarse el final, otros descansaron el cuerpo apoyándose en la pierna reposada, otros más, espantados por los rumores que venían del cuarto, del que también salía polvo,

(Sigue en la pág. siguiente)

GRESCA NAPOLITANA

(Viene de la pág. anterior)

querían entrar. ¿Pero cómo? ¿Y si recibían algún proyectil en la cabeza?

—Veamos si se calman. ¡Por una nonada!...

—Que vaya alguien a llamar a un carabinero.

—Aquí está ese vigilante.

El vigilante estaba discutiendo, precisamente, con un señor higotudo de traje negro lustroso que lo incitaba a intervenir.

—Por ahora no me muevo, ¿comprende usted? Están haciendo gimnasia y es cosa permitida por la ley. Escapan, se persiguen, podrían contestarme lo más frescos: "¿Y qué? ¿No podemos jugar a la batalla? ¿Acaso no somos marido y mujer, legítimamente unidos por la Iglesia y por la Ley?" ¿Y cómo quedaría yo ante este respetable público? ¡Ah! ¿Qué me dice usted ahora? ¡Ah, se ha quedado sin habla!, ¿eh?... En cuanto entren en estado mortal, tranquilícese usted, conozco mi deber. Si no, ¿qué estaría yo haciendo aquí? Pues, sépalo, he venido de propósito, para ver si se trenzan en serio —contestó el vigilante.

—¡Virgen Santa! —gritó desde el tercer piso una madre de muchos hijos, tirando el cabello a sus hijitos para meterlos en el departamento y no viesen la pecaminosa escena. Los chicos se agarraron de los calzoncillos del padre, que estaba en camiseta, con un pocillo de café en la mano, un cigarrillo en la otra, y decía a la mujer:

—Déjalos, no comprenden nada... Y, por lo menos, déjame a mí, ¿no sabes que tengo que aprender? —El pocillo cayó y se oyó una bofetada con grito.

Entre tanto volvía a verse el trasero de Dumí asomando por la puerta. Trataba de ganar el patio, único lugar donde podía huirle a la mujer que con una mano le tiraba del cabello como si fueran riendas y con la otra, armada del palo de escoba, le daba en el lomo: ¡bum, bum, bum!

—Me parece que hoy el día termina mal. Hoy me parece que voy a hacer salir la luna a mediodía —decía Dumí entre los "¡ay!", en esa posición de carnero.

—¡Termina mal, sí, termina mal! —dijo la mujer, sin soltarlo. ¡Bum! ¡Bum! ¡Bum!

—¡Ay! ¡Ay! ¡Suéltame el cabello, desgraciada! —y como ella no se lo soltaba, él le dió un brusco cabezazo de luchador y la arrojó atrás, estrellándola con violencia contra la pared. A Cora le sangró la cara por el golpe, y a Dumí, por la impresión del mal que había hecho, se le cayó la toalla. Las mujeres desviaron rápidamente la mirada. Las que no tuvieron tiempo de hacerlo, se cubrieron la cara con los dedos entreabiertos ante los ojos, gritando:

—¡Jesús! ¡Jesús!

—¡Vigilante, arréstelo!

El vigilante se soltó la cadenita, se subió el pantalón y el escaparate de botones y galones del uniforme, dió unos pasos, bloqueado y estupefacto ante los gritos de Cora que, recobrada, y con una circunferencia de sangre en la cara por habérsela limpiado con un codo, se desgañitaba gritando a la gente con fea voz:

—¡Traédmelo encadenado!

—¡Qué voz de corneja! —Dumí tuvo el tupé de insultarla.

—¡Oídle, habla de cuernos, él! —tuvo tiempo de contestar la mujer, sólo movida por el afán de defenderse sin dejar nada en suspenso—. ¡Pero si te llaman Dumí el cornudo!

Se le acercó para agarrarla y lavar su honor, aunque advertía cada vez más, con toda su sangre, pesadísima, que tenía el alma muy en paz. Refugiándose en el cuarto, Cora lanzó todos los proyectiles domésticos que le quedaban. Dumí hubiera querido refugiarse entre la gente; y le resonaban en los oídos las palabras de la Peppa: "Déjala, líbrate de ella, aprovecha la ocasión de la primer gresca", y recordaba sus caricias suaves como una brisa: "Conmigo estarás mejor, porque te amo con locura". Dumí tenía alguna duda acerca de esa locura, pero el hecho es que ahora quería irse. No estaba enojado, pero sí aburrido, asqueado. ¡Qué mujer poco seria, Cora, qué payasa!

—Conseguirás que me vaya con Peppa de verdad.

Pero en ese patio hondo como un pozo faltaban espacio y aire, y era redondo. Pensaba una vez más que ese hubiera podido ser un día magnífico (levantó los ojos al cielo, un disco azul, y vió por las vueltas del pozo centenares de cabezas con cabello corto y con cabello largo, de gentes asomadas mirándole) con sólo haberse avenido ella a no hacer líos y acompañarlo a la casa de los compadres. ¡Qué estupenda comilona! Y tenían que darle dinero, además; y estaría la Peppa, que por fuerza tenía participación en el negocio, ya se lo había dicho a Cora.

Estaba por decirle santamente: "Cora mía, ¿te parece el caso de estar haciendo historias, cuando cada hora que pasa es dinero que vuela, embrollos que se arman y se nos vienen encima? ¿No te parece, mi Cora querida? ¿Tienes o no tienes treinta y cinco años? Nos estamos portando como chicos", cuando ella apareció en la puerta empuñando el cuchillo de cocina y gritó:

—¡Tengo que vengarme de lo pasado y de lo presente, te voy a reducir a morcilla, olvidate de la comilona!...

—Eres fea —dijo fastidiado Dumí.

"¡Qué fea es tu mujer!" le había dicho la noche antes la Peppa, como por lo demás, se lo decía desde hacía diez años a esta parte.

"Ya lo sé, Peppa mía, por eso te quiero a ti. No te preocupes por ella, de todos modos..." y: "¡Pac! ¡Pac!", se dieron un par de besos en el rincón de la pared. Y: "¡Pac! ¡Pac!", sonoras bofetadas de la sobrellegada Cora que lo iba persiguiendo desde el mediodía, y revolución de cuerpo y alma sin cenar, y luego sin dormir en toda la noche; y gresca, hasta este momento.

—Ni siquiera me defendiste —dijo Cora, llorando, el cuchillo enarbolado como una batuta.

—¡Revienta! —contestó Dumí, otra vez presa de la misma fantasía igual y contraria de la mujer—. La quiero a la Peppa. Y, sin zapatos y sin pantalón, me voy con ella.

Y se encaminó hacia la multitud que obstruía la entrada del patio. Cora pensó: "Nunca ha hecho amago tan decidido de abandonarme... pretenderá valerse de la riña como de pretexto, el infame". Y no obstante ser ella la causa de la batahola, se dijo, convencida y amargamente: "Ese sucio, ¡adrede provocó la riña!" Y ató otro cabo: "Cora, tú eres la esposa, pero si no te mueves en seguida lo pierdes. ¡Nápoles es muy grande! Arriba, Cora mía, resuélvete, o lo matas o lo pierdes para siempre".

El temor y el peso de estos pensamientos la hicieron avanzar lentamente hacia el centro del patio, como una sonámbula en pleno sol. Y gritando mentalmente: "¡Nápoles es muy grande!", se lanzó decididamente tras su marido.

—¡Uuuuuuh! —clamoreó la gente, retrocediendo y conteniendo el aliento. Se oyeron latir centenares de corazones apretados entre las manos. El vigilante quería abalanzarse contra la loca armada, pero le pareció mejor esperar otro poco. Alguien pensaba: "¿Ves? Así sucede: un instante de locura, y después la cárcel". Otro invocaba: "¡Jesús, haz que la pique un moscardón!", y atrapando una pulga que lo estaba atormentando se la tiró a Cora con la esperanza de que le picara. Una mujer joven cayó de rodillas, los brazos levantados, gritando:

—¡Jesús y María! ¡Jesús y María! —en jaculatoria veloz y desesperada.

Y ella, caminando y exaltándose: "Mirá qué magnífico papel haría ante toda esta gente si lo matara realmente". Y en su cerebro una voz cantaba: "Cora fué hermosa y terrible"... Veía ante sí a la gente como un monstruoso amontonamiento de melenas; y estuvo a punto de detenerla tan sólo el grito bestial de la vieja de cabello blanco y exaltado del segundo piso; pero en ese momento se le apareció la Peppa, con su piel morena, su vestido rojo, su pecho orgulloso. Y entonces gritó:

—¡Vuélvete o te mato! —y la Peppa le llenaba la mente.

Fué el primer grito, desde la noche anterior que Dumí percibió con la red del alma, que le tembló, lo mismo que las manos. Un sacudón que le alborotó las ideas de paz, como si se le pusiera del revés el cerebro dentro del cráneo. Comprendió que Cora no lo iba a matar —precisamente por ese sacudón— y que lo hacía tan sólo porque estaba mareada, y por la opinión de la gente... Si siempre había sido una muchacha tan tranquila... El la había convertido en un alma llena de afán, siempre recelosa, abandonada, siempre en el medio de la cama, con los cabellos tan largos como las manos esperando su retorno por las noches. Y lloraba, y después, ante las pruebas delictuosas, estallaba.

—¡Pobre Cora! La Peppa no me quiere ni la mitad de lo que me quiere ella. —Y entonces, mandando con el vigor de un bandido:

—¡Abrid paso a mi mujer, mártir de mí! —gritó, retrocediendo entre la multitud que se abría y aplaudía. La mujer, triunfante en espíritu y en cuerpo queriendo decir: "te quiero", seguía gritando feliz:

—¡Vuélvete o te mato!

Dumí le quitó el cuchillo de la mano como si se hubiese tratado de una inofensiva taza, los dos entraron en el cuarto y cerraron la puerta. La gente, feliz y contenta, dando gracias a Dios porque no había ocurrido nada, se dispersó.

DOMENICO REA

(Traducción de *Attilio Dabini*)

Del volumen *Gesú, fate luce*, ed. Mondadori, Milano, 1950.

EDITORIAL FUTURO

COLECCION LOS NOVELISTAS

San Jorge de los Ilheus, por JORGE AMADO ..... $ 36
El sendero de los nidos de araña, de ITALO CALVINO ..... $ 26
Le decían el rulo, de RAUL LARRA .. $ 16
Los caminos del hambre, de JORGE AMADO ..... $ 30
Tierras del sin fin, de JORGE AMADO $ 26
Los capitanes de la arena, de JORGE AMADO ..... $ 30
Jubiaba, de JORGE AMADO ..... $ 26

COLECCION CELULOIDE

Tratado de la realización cinematográfica, por LEON KULECHOV ..... $ 120
Argumento y montaje: Bases de un film, por V. PUDOVKIN, S. M. EISENSTEIN y S. TIMOSCHENKO ..... $ 40

Los dos últimos libros de M. ILIN

El hombre y la naturaleza ..... $ 30
La conquista de la naturaleza $ 30

EN PRENSA:

Deshielo, de ILYA EHRENBURG
Los subterráneos de la libertad, de J. AMADO
Mis siete hijos, de RENATO CERVI ..... $ 24
Las dos mitades del vizconde, de ITALO CALVINO ..... $ 24

GIBSON 4024 / T. E. 91-9391 / Bs. AIRES

FICCION

LA REVISTA - LIBRO DE AMERICA

200 PAGINAS DE TEXTO Y 30 DE ANUNCIOS BIBLIOGRAFICOS

NUMERO 3, SEPTIEMBRE-OCTUBRE DE 1956

LUIS GUDIÑO KRAMER
CHAMAME
MANUEL MUJICA LAINEZ
EL RETRATO AMARILLO
GLORIA ALCORTA
LA TORTURA PERFECTA
ENRIQUE ANDERSON IMBERT
EL BESO
ARISTOBULO ETCHEGARAY
S. O. S. MUSICA DE JAZZ
LUIS PICO ESTRADA
PARAGUAY Y TALCAHUANO
LUIS EMILIO SOTO
JUAN MARIA GUTIERREZ Y LA TRADICION DEL JUICIO LITERARIO
F. J. SOLERO
EUGENIO CAMBACERES Y LA NOVELA ARGENTINA
ROMUALDO BRUGHETTI
REMBRANDT Y EL ALMA ACONGOJADA
PABLO ROJAS PAZ
EL CENTAURO MORIBUNDO
ATTILIO DABINI
NOTAS SOBRE CESARE PAVESE
EDUARDO DESSEIN
"UNA FABULA"

DISCOS, por Juan Pedro Franze
LIBROS, por Ezequiel Martínez Estrada, Carlos A. Loprete, Celia de Diegó, Augusto Indarrega, F. J. Solero y Omar del Carlo.

LIBROS RECIBIDOS

Número suelto: $ 15.— m/n. — Suscripción anual: $ 80.— m/n.

PARAGUAY 479 / T. E. 31-3694 / Bs. Aires

No hay un problema del libro argentino dice Bernardo Verbitsky

Si examinamos las respuestas de los que me precedieron en esta encuesta de "Gaceta Literaria", tal vez podamos llegar a algunas conclusiones sobre el problema del libro argentino y sobre lo que los escritores, particularmente, podemos hacer en su favor. En primer lugar se debe rectificar el rótulo, por así decir. No hay un problema del libro argentino, sino del buen libro argentino. Es inútil soñar con un proteccionismo en bloque que de todos modos no podría obligar a nadie a leernos. Es urgente, en cambio, de que el lector argentino se entere de que hay buenos libros que hablan de su país, de la realidad que lo rodea, de sus problemas de hombre de un lugar determinado. Hace unos días escuché una conferencia por radio de un poeta, Oscar Hermes Villordo, quien después de la ya rutinaria arremetida contra los críticos, dijo al pasar, "salvo las excepciones que no necesito nombrar". Creo que esta frase explica perfectamente por qué a veces tenemos muchos la sensación de vivir en una charca literaria de aguas inmóviles. El deber de todos nosotros es, justamente, nombrar las excepciones, gritarlas. Si no se procede de este modo, ¿con qué derecho se pide a los demás lo que no se tiene la generosidad de dar? Tenemos el deber de repetir el nombre de todos aquellos escritores que estimamos, pues éste puede ser el positivo aporte de cada uno de nosotros al problema común, y su solución sobre la base de la honestidad.

Tal vez sea previo el problema del conocimiento de la obra de los demás. Veamos lo que dice Borges en la encuesta: "De la literatura argentina se puede decir que está hecho por gente estudiosa y aplicada. Gente meticulosa, buenos alumnos decididos a conseguir buenas clasificaciones. Los literatos argentinos son gente que conocen muy bien las reglas de un juego y las utilizan bien aunque en realidad ese juego no les apasiona". Y agrega: "Sabemos muy bien cuáles son las líneas de la moda europea. Se sabe cómo escribir un libro que, leído párrafo a párrafo, sea inobjetable. Pero después de unos años la moda ha pasado y el libro ya no tiene sentido".

Como se ve, también Borges se olvida de citar las excepciones. Es evidente que su definición le viene bien a mucha gente que él y todos conocemos, pero a la fórmula le saltarían las costuras si quisiéramos aplicarla a un poeta como Luis Franco o a un cuentista tan poderosamente vital como Gudiño Kramer, de quien probablemente Borges no ha leído nada. Y "Aquerenciada Soledad" de Gudiño Kramer es uno de los mejores libros de imaginación en prosa publicados en el país en los últimos quince años. Por lo demás la lectura de su último libro "Caballos" me afirma en la convicción de que justamente Borges y Gudiño Kramer son los mejores cuentistas del país —y tal vez sean los primeros no sólo en el cuento— siguiendo líneas de creación divergentes, como representarían en la literatura anglonorteamericana nombres como Virginia Woolf y, en el otro extremo, Faulkner o Sherwood Anderson.

Veamos ahora lo que dice el editor Prelooker (es evidente que en su respuesta el novelista optó por ausentarse). Prelooker, al referirse a algunos factores que a su juicio lo agravan, también menciona a los críticos, de quienes dice esta bonita frase: "el crítico, porque miente constantemente, alabando obras malas". Lo menos que puede decirse de esta aseveración es que es injusta, palabra que entrego a la meditación de Prelooker. Además de injusta, me parece imprudente, sobre todo porque agrega que su editorial, el sello "doble p", es la única que no cobra su edición al autor argentino. Esto no es cierto, porque si bien no es fácil conseguir la edición de un libro, una vez que las editoriales lo publican, no sólo no cobran, sino que le pagan derechos al autor. Así proceden Losada, Sudamericana, Emecé, Goyanarte, Muchnik, Udel, y aun editoriales modestas, como Ambar y otras. No me toca a mí salir en defensa de los editores, pero si estamos debatiendo un problema, no veo para qué habremos de falsear su planteo.

Por lo demás, Prelooker, que merece todos los elogios por haber creado una editorial exclusivamente consagrada a autores argentinos, tiene excesiva tendencia a confundir la literatura argentina con los libros que él edita.

Por todo lo dicho entiendo que la respuesta más constructiva es la de Marco Denevi, quien limpiamente nombra a varios novelistas de su misma promoción. Esto, lo repito, es lo que podemos y debemos hacer cada vez que la oportunidad se presente, para romper el hielo que a todos nos rodea y que los mismos escritores contribuyen, con su fría circunspección, a espesar.

Los lectores argentinos son excelentes opina ATTILIO DABINI

Radicado desde hace un tiempo en nuestro país, Attilio Dabini pertenece a esa brillante generación de narradores italianos, tan pródiga en nombres como fecunda en realizaciones —Zavattini, Levi, Moravia, Vittorini, Pratolini, Bernari, Pavese— y como en ellos, su obra, sin desmentir sus características generacionales, tiene una personalidad propia e inconfundible. Colaborador y amigo cordial de estas páginas, nos da hoy su opinión sobre el libro argentino.

Creo —nos dice Dabini— que un mayor desarrollo de la crítica literaria, un entendimiento cabal de la función que ella cumple, fructificaría en grandes beneficios para el libro argentino. Me parece que en este país no se hace suficiente polémica; y la polémica en torno a los problemas de la cultura, y, por lo tanto, del libro, es lo que crea interés hacia las ideas, las posiciones, las personas; vale decir, es el mejor estímulo para la vida intelectual. Entiendo por polémica, discusión, oposición y clarificación, no el ataque por el ataque.

—¿Cómo ve a la crítica argentina?

—Acaso aquí abunda demasiado el artículo fácilmente elogioso; y de éste se pasa a veces a lo opuesto: al brulote. Ninguna de estas dos formas es eficaz para suscitar el interés de los lectores; ni para favorecer a los autores, por supuesto. Estoy convencido de que un más generalizado, riguroso y razonado ejercicio de la crítica encontrará en la Argentina un terreno inmejorable.

—¿Y los lectores?

—Los lectores argentinos son, en general, de muy buena voluntad, y excelentes. Una prueba práctica: aquí se hace poca publicidad al libro; sin embargo, en pocas otras partes he visto a tanta gente buscar libros, obras y autores en las librerías, como en Buenos Aires y otras ciudades argentinas. Creo que, con mayor orientación y con mejor información bibliográfica, el número de lectores aumentaría sensiblemente en la Argentina. Por otra parte —y me parece justo subrayarlo como un dato positivo— noto un gran deseo de descubrir una literatura argentina vital y de alto nivel. Sin duda los autores que han marcado etapas de esa literatura cuentan con un público cada vez más interesado y más vasto. Tal es, por ejemplo, el caso de Quiroga, o de Güiraldes. Tampoco carecen de lectores autores actuales como Borges, Martínez Estrada, Mallea, etc.

Respecto a las editoriales, Dabini nos dice:

—Se puede decir que en Argentina hay un movimiento editorial muy importante, quizá el más pujante de habla española; sin embargo observaré que en general los editores no parecen muy ansiosos de lanzar autores nuevos. Si lo hicieran con alguna amplitud y con oportuna propaganda, o sea con buena presentación, darían la manera de manifestarse a muchos valores jóvenes y al mismo tiempo contribuirían a enriquecer la literatura nacional, fomentando también —y esto ya sería obra de cultura— el interés del público hacia la creación argentina.

Don Attilio concluye:

Yo quiero insistir sobre la bondad del lector argentino, y también sobre la cordialidad del ambiente intelectual.

La cuestión de fondo del libro argentino, como del libro en cualquier parte del mundo, depende de la feliz contingencia en que se produce un acrecentamiento creativo relacionado, naturalmente, con las condiciones sociales y culturales generales. Y al decirlo, estoy convencido de que en estos momento la Argentina se acerca a tal feliz contingencia.

Reportaje de H. BASADE.

¿Qué causas inmediatas contribuirán a mejorar la venta del libro argentino?

Responde el editor

JACOBO MUCHNIK

Entiendo que la pregunta se refiere al libro editado en la Argentina.

La verdad es que en nuestro país, el libro parece ser el fruto de un esfuerzo destinado solamente a una minúscula parte de la población, a una secta de iniciados, *gente rara que se atreve a traspasar el umbral de una librería o que "entiende de literatura" y puede internarse los domingos en esos misteriosos barrios en rotograbado —ghettos de lectores los llamo ya—, que traen la Prensa y La Nación.*

Los editores argentinos deberían comprender que sus mejores posibilidades están en el propio mercado interno y dependen precisamente de la eliminación de esa barrera que separa a la masa y los lectores. ¿Cómo se hace eso? Tal vez sea difícil y lento, pero no es misterio. En otras partes del mundo, esa barrera ya no existe. Y quienes se ocuparon de derribarla han sido los directamente interesados, o sea los editores. Aunque también hayan colaborado otras fuerzas no menos interesadas, como el periodismo, las autoridades y los mismos autores.

En primer término habría que empezar por admitir que el libro argentino merece un lugar —por minúsculo que sea—, en todas las ediciones de los diarios. Ese confinamiento a un par de páginas o un par de columnas semanales es injusto y es nefasto. Yo no creo que La Prensa y La Nación le dediquen un espacio cotidiano a las actividades teatrales, por ejemplo, sólo por razones mercenarias. Creo que los interesados en las actividades teatrales se han ocupado de llamar la atención de los diarios hacia esas actividades que así terminaron por lograr que el teatro se convirtiese en "noticia" de interés diario. Los editores podrían lograr lo mismo si se ocupasen empeñosamente de ganar para el libro el espacio que merece todos los días *y no una vez por semana. De este modo, con semejante* invasión *en el dominio del lector desprevenido, lograríamos familiarizar al mismo con la idea de que el libro es cosa para todos y no para algunos. Y lo más probable es que los diarios saliesen ganando muy pronto, no sólo moralmente, pues los mismos editores encontrarían justificativo para anunciar con mayor intensidad.*

En segundo término, habría que hacer lo necesario para que los críticos pudiesen comentar los libros tan pronto como ellos se publican. Esto se hace en otras partes del mundo y constituye uno de los más poderosos elementos para estimular el interés del público. ¡Es claro que semejante cambio implicaría una revolución en nuestros hábitos! Pero de eso se trata precisamente: o comprendemos que revolucionando nuestros arcaicos métodos podremos darle a nuestra industria editorial la sólida base que necesita, o nos quedaremos en lo que estamos, resignados a preguntarnos una y mil veces cómo podría aumentarse la venta de los libros.

Y habría también que familiarizar al público con los nombres y la personalidad de los escritores. Cuando éstos dejen de ser una entidad anónima y los diarios se refieran a ellos, cotidianamente, como se refieren a los directores de cine o a los autores teatrales, revelándolos como personalidades humanas dignas de la "noticia", la masa tendrá mayor interés en ponerse en contacto con ellos. ¿Puede hacerse? Sí. Depende de los mismos editores, de la obstinación de su gestión y sobre todo de su propia capacidad para actuar concertadamente.

Reportaje de *Horacio Clemente*

MIGUEL HERNANDEZ

PRESENCIA DE LA POESIA HEROICA

Este "Viento del Pueblo" (1) de Miguel Hernández, esta poesía en la guerra de una de las más altas voces de España, nos está recordando una de las presencias más singulares de la poesía de nuestro tiempo. Apagada, en el exilio, la voz de Antonio Machado, quebrada contra el muro de fusilamiento la de Federico García Lorca, esta de Miguel Hernández, sobrevive a su muerte ocurrida a los 32 años, en 1942, en una cárcel franquista. Está viva, como lo está toda la poesía de raíz heroica y popular en España. No surgió por azar ni por juego. La poesía de Hernández nació como un amor desmesurado por la vida; era una continuación de esa herencia viril de los poetas españoles. Después vino la guerra. Y la poesía de Hernández combatió, como él mismo lo hiciera en las trincheras, con la misma naturalidad como cuando expresaba el amor a la vida. Y tal vez en ese momento, el poeta de "El Rayo que no cesa", fué cuando caló más hondo ese amor, precisamente allí, en la cercanía de la muerte física, del dolor y el heroísmo. Sus 26 años de hombre entero se sublevaron ante el crimen, tuvieron la verticalidad del combatiente. Luchando con su pueblo se integraba a la vida, a lo que él amaba de esa vida: la fraternidad, el amor de una mujer, los largos atardeceres de su pueblo natal. Es cierto: su poesía era épica, su lenguaje directo. España le ardía en la sangre. Y era, no obstante, tal vez por eso, un gran lírico. "Es preciso matar para seguir viviendo" —dijo. Y agregó, en su "Canción del Esposo Soldado":

Para el hijo será la paz que estoy
[forjando
Y al fin en un océano de
[irremediables huesos
tu corazón y el mío naufragarán;
[quedando,
una mujer y un hombre gastados por
[los besos.

Posiblemente sea éste uno de los poemas que mejor pintan la figura de este hombre. Un poema de amor escrito en la guerra, un canto a la vida en medio de la muerte, una esperanza venciendo a la desesperanza. Porque Miguel Hernández, en un principio, parecía pertenecer a esa legión de "poetas despeñados" de los que habla Garcilaso. Y si emergió del dolor, de su furiosa vocación de rayo, fué porque tuvo la lucidez y la inocencia necesarias para reencontrarse con los elementos vitales y profundos de su pueblo. De él nace y a él se dirige esta poesía en época de definición. A él invoca y ordena cuando dice:

Aunque te falten las armas
pueblo de cien mil poderes,
no desfallezcan tus huesos,
castiga a quien te malhiere,
mientras que te queden puños,
uñas, saliva y te queden
corazón, entrañas, tripas,
cosas de varón y dientes

Así luchó su pueblo. Con idéntica, indomable furia, cayó el soldado Miguel Hernández el 28 de marzo de 1942. Antes de morir, escribió a sus camaradas para que le despidieran del sol y de los trigos. No lo había doblegado ni la cárcel ni la delación ni la soledad. Estaba entero más allá de su muerte. "Los poetas somos viento del pueblo —había escrito— nacemos para pasar soplando a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas". Al leerlo sabemos que es así; lo vemos regresar junto a los hombres de su España heroica. Y es él quien les anima:

Quedarán en el tiempo vencedores
siempre de sol y majestad cubiertos
los guerreros de huesos tan gallardos
que si son muertos son gallardos
[muertos:
la juventud que a España salvará,
[aunque tuviera
que combatir con un fusil de nardos
y una espada de cera.

JORGE A. RUIZ

(1) Después de la edición española de 1937, "Viento del Pueblo", a 19 años de esa primera aparición, se reedita en Buenos Aires, con el sello de Editorial Lautaro. En un interesante prólogo, el poeta Elvio Romero traza el retrato del gran poeta español, señalando las etapas de esa peripecia vital que canalizó una alta poesía. Completan el libro varias fotografías de Miguel Hernández.

POEMA EN LA MUERTE DE UNA LIBRERIA DE LANCE Y UN LIBRERO

(La Incógnita, Sarmiento al 1400)

El se borró primero. "La Incógnita" increíble
se deshizo tras él. Su desplomada magia
desparramó un olor de olores diferentes,
a humedades recónditas de patio clausurado,
a azotea que oteaba la luna de otros techos,
las vecinas ventanas grises del Instituto
Otorrinolaringológico,
el letrero llovido del viejo cine; plantas
que solamente crecen en los balcones tristes.
Un olor a subsuelo de sastre pobre.
A casa que habitaron largamente
la soledad y la madera.
Un olor a almacén de ultramarinos.
A bodegón que invaden los ratones y el tedio.
A ese polvo que cubre en los desvanes
las cosas olvidadas, y el otoño.

Y era como una selva de papel pensativo,
con horizonte de cartón pintado.
O era como un buque de carga silenciosa,
preso en los arrecifes de ladrillo.
(Los libros como viajes, como apilados sueños.
Tanto fervor reunido...)

Pasión amontonada, máscaras del desvelo,
campana de la niebla, laberinto,
intrincado país de rara atmósfera,
espesa, grave, lenta,
y el librero salido de un relato de Dickens,
y desde el fondo un tufo
de frías viandas y de ásperos vinos.
O era como restos que trajo una marea
subterránea, insistente, madre de las vigilias.
O una trastienda honda, un agujero
gigante, en el que alguien, por siglos, fué dejando
rollos cifrados de antiguas pianolas,
amarillos infolios, gárgolas desvaídas,
excitantes quimeras, desusados grimorios,
contrabando de lámparas prohibidas.

O como catedral de los ritos bibliómanos,
del librero de viejo que convoca
zaquizamíes y chamarileros,
puestos descoloridos de muelles y recovas,
mercados de las pulgas, compraventas,
cabeceras del rastro...
Y era una puerta estrecha y un corredor sombrío
y un mostrador sin nadie, al socaire del muro
de papel; escaleras de libros hasta el techo
y en un ángulo, el ducho, impasible, mirando,
con párpados pesados de recuerdo, poblándose
de voces, gestos, rostros de gentes que vinieron,
y se llevaron libros, todos, todos los libros,
el gorrión, los tranvías, el verano.
Pero aquella montaña de papel no cedía;
como en la pesadilla del delirio, aumentaba,
Y lo veo acordándose de gentes que pasaron,
se marchaban, volvían, y un día no volvieron.
Novión, Emilio Becher, Luis Góngora, Taborda,
Pacheco, Isaac Morales, Enrique, de la Púa...
—Cuando yo regresé, con las sienes plateadas,
don Constantino preguntó quién era.

Y este es el epitafio
para una librería de lance derramada,
para la tumba de un librero de viejo,
usado, releído, consumido, empolvado,
que se quedó una tarde sin paloma dormido,
entre portadas, entre ex libris,
entre viñetas, entre colofones,
diminutos cadáveres de grillos,
flores y mariposas secas entre las páginas,
tanto amor distraído, tanta vigilia anclada...
Y cuando despertó, ya estaba muerto.

RAUL GONZALEZ TUÑON

LA UNIVERSIDAD Y SUS MALES

POR RISIERI FRONDIZI

La persistencia de profundos males en la Universidad argentina debiera hacernos dudar de la eficacia de los remedios hasta ahora ensayados. A pesar de su disparidad, tales remedios tienen en común dos errores fundamentales. El primero consiste en intentar extirpar males enraizados en la entraña de nuestras prácticas universitarias con procedimientos legales o administrativos; el segundo, en adjudicar a grupos universitarios o políticos la total responsabilidad de lo que sucede.

Según esta última tendencia, los males recientes tuvieron su origen en el régimen desaparecido; de ahí que se abrigara la esperanza de que tal desaparición pusiera fin a dichos vicios. En verdad, los males son anteriores a la iniciación del régimen que soportó el país durante la última década. El peronismo extendió a la Universidad su corrupción demagógica y la inmoralidad de sus procedimientos, y exageró los vicios de fondo que ya existían. Como no los creó, no los arrastró tampoco en su caída. Están hoy presentes, a la espera de un tratamiento eficaz.

Querer extirpar males endémicos o reconstruir una universidad por decreto, es ilusión que han abrigado —y abrigan— no pocos universitarios. Para muchos estudiantes, la cuestión fundamental radica en el establecimiento del gobierno paritario de los tres estados. Para algunos profesores, entre quienes hay que incluir, desgraciadamente, a autoridades universitarias, la actual situación se corregirá con la sanción de un "buen" estatuto o la aprobación de los "nuevos" planes de estudio. No cabe la menor duda que las mejoras que se introduzcan al régimen legal y a los planes de estudios traerán consecuencias favorables, lo mismo que la presencia de delegados estudiantiles en los consejos universitarios. Estas medidas, sin embargo, no arañan más que la epidermis de la cuestión. Los males profundos residen en la actitud, hábitos, creencias y formas de trabajo de estudiantes y profesores. Y a nadie debiera ocurrírsele modificar una actitud o una creencia por decreto.

Quienes tienen cifradas sinceras esperanzas en las reformas legales y de gobierno universitario, debieran reflexionar sobre lo que sucede en las grandes universidades de habla inglesa —Oxford, Cambridge, Harvard, Yale, Chicago, Princeton, Columbia— que tienen regímenes de gobierno muy deficientes y carecen, en muchos casos, de planes de estudios prefijados. ¿Quién puede dudar, sin embargo, que sean universidades excelentes?

Para poder intentar una cura de los males universitarios con cierta probabilidad de éxito, debe tenerse clara conciencia de cuáles son esos males y a qué se deben. La sola enumeración de las deficiencias actuales de la Universidad argentina exigiría varias páginas de esta revista. No hay duda que los vicios más graves se deben a la falta de cumplimiento de las misiones esenciales de la Universidad.

La investigación científica es una de estas misiones esenciales. El desarrollo constante de la ciencia, y de las demás formas de la cultura, pone a la Universidad que no investiga en condiciones de dependencia frente a las instituciones similares que cumplen con esa misión; la enseñanza flaquea y la Universidad no puede satisfacer las necesidades materiales y culturales del medio en que vive.

No es secreto para nadie que, salvo casos aislados y de excepción, no se cumple entre nosotros con esta misión fundamental. No se trata, desde luego, de la posible investigación —o simulacro de investigación— que pudieran realizar los estudiantes. Tampoco se pretende exigir a todos los profesores que realicen investigaciones fecundas. La tarea docente es tan noble e importante como la investigación, si bien en la enseñanza superior no pueden separarse estas dos funciones por completo. Se trata sencillamente de que haya en la universidad grupos de profesores, de las diversas disciplinas científicas, empeñados en una labor efectiva de investigación o creación cultural.

Una segunda función esencial es la que se refiere a la docencia. Es tarea de la Universidad conservar el patrimonio cultural, y tal legal se conserva por medio de la docencia superior. Parece hoy ocioso insistir sobre las deficiencias de nuestra enseñanza universitaria. Cuando mejor se realiza, es mera trasmisión pasiva de un saber cristalizado, o petrificado. Por lo general, es preparación para los exámenes, que se han convertido en el aspecto fundamental de la vida universitaria. Con los exámenes mensuales, impuestos por la dictadura demagógica, la universidad argentina se ha quitado la máscara y ha reconocido oficialmente que el examen constituye el núcleo central de las actividades universitarias.

Cuando las aguas de la demagogia alcanzan un nivel que amenaza la estructura básica de la Universidad, el silencio implica complicidad, y la responsabilidad de lo que acontece no puede recaer exclusivamente en las autoridades universitarias. Todos somos responsables de lo que sucede: autoridades, profesores, graduados y estudiantes. No culpo exclusivamente al sector de estos últimos que se empeña en defender los exámenes mensuales como una "conquista" del estudiantado argentino, sino también al sistema docente que, antes de la demagogia peronista, había convertido ya al examen en el centro de la vida universitaria y a la enseñanza universitaria en la repetición de un manual propio o ajeno.

La enseñanza no puede consistir en la trasmisión pasiva de conocimientos recogidos en un manual, sino en la formación de la personalidad cultural, moral y profesional del estudiante, la creación de su capacidad para enfrentar problemas y situaciones nuevas, y el aprendizaje de nuevos y fecundos métodos de trabajo. Cuando la docencia universitaria sea lo que debe ser, los exámenes perderán toda su importancia. Podrán suprimirse, o sustituirse por trabajos de seminario o exámenes generales de capacitación o "madurez". El trabajo continuado, durante todo el año, en laboratorios, talleres, bibliotecas y seminarios, bajo la dirección de personal adecuado, es lo que realmente cuenta en la formación de los hombres cultos, los profesionales competentes y los investigadores fecundos.

El tercer mal profundo que aqueja a la universidad argentina tiene su origen en el desprecio por la realidad en que vive y de la que vive. La Universidad se ha desentendido, en primer lugar, de la realidad social, económica, cultural y física en que está emplazada. De ahí la similitud de las distintas universidades entre sí, a pesar de funcionar en ambientes físicos y humanos muy dispares.

La Universidad no sólo debe estar atenta a las necesidades de la realidad que la sostiene, y de la que debiera ser su expresión, sino adelantarse a ellas en función directriz, ya que está entre sus responsabilidades irrenunciables la de dirigir el desarrollo de las formas superiores y fundamentales de la vida nacional. No debiera declararse satisfecha, por ejemplo, con formar los técnicos que exige en la actualidad nuestra incipiente industria, sino que debiera estudiar los problemas de fondo —fuentes de energía, recursos naturales, perfeccionamiento técnico, etc.— cuya solución permitirá, en el futuro, el desarrollo de lo que está hoy sólo en potencia y sepultado bajo una masa de intereses creados, prejuicios, negligencia y descreimiento.

¿Se pueden corregir estos males con un decreto? ¿Desaparecerán al aprobarse el nuevo estatuto o cuando los estudiantes y los graduados logren tener la mayoría de los votos en los consejos universitarios?

Es posible cambiar una ley en un solo día. Se puede lograr la derogación de un precepto legal con unos gritos. Lo que no se puede es establecer formas nuevas y fecundas de trabajo por decreto o construir una Universidad a gritos.

El mal no es de orden legal; está en la entraña de nuestra vida universitaria: falta de claridad en las ideas, creencias equivocadas, hábitos de trabajo infecundos, actitudes erradas frente a la ciencia, la cultura y la enseñanza. Ningún estatuto, reglamento o plan de estudios podrá extirpar estos males. Hay un solo camino: esclarecer las ideas, denunciar las falsas creencias y los prejuicios, renovar los hábitos de trabajo y despertar actitudes que favorezcan la libertad creadora del espíritu humano. En eso estamos.

OPINA EL Dr. BERNSTEIN SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA PSICOLOGIA

Con motivo de la creación de la carrera de Psicología en la Universidad Nacional del Litoral, y por la trascendencia que esta medida puede tener en nuestra cultura, entrevistamos al Director del Instituto de Psicología de dicha casa de estudios, el prestigioso científico Jaime Bernstein. Respecto a las necesidades que nuestro país tiene en la materia, el doctor Bernstein nos dice:

—El país reclama por varios motivos la presencia de psicólogos. Los más importantes son los de índole educacional y económica. En el campo de la enseñanza es fundamental identificar tempranamente en la población escolar a los niños infradotados, neuróticos y sobredotados a efectos de encarar a tiempo medidas que den efectivas soluciones, lo cual hoy no puede hacerse por falta de técnicos e instrumentos. El ensayo hecho por nosotros en La Plata en 1949, y tendiente a una racionalización de la enseñanza, ha sido muy significativo: un 75 % de las maestras consultadas admitieron las positivas ventajas que el empleo de la homogeneización escolar con las técnicas psicológicas brindó a la educación. En cuanto al reconocimiento de niños con problemas de carácter y conducta es una tarea de los gabinetes psicopedagógicos que urge constituir prontamente. Respecto a la orientación profesional post-escolar debiera ser un servicio que el Estado por intermedio de la escuela preste a todos sus ciudadanos.

El doctor Bernstein gusta ilustrar sus informaciones, nos dice de la política necesaria a adoptar y recalca:

—Es necesario preparar gente en condiciones de investigar. Mi propósito como director del Instituto de Psicología de Rosario es dedicarlo exclusivamente, en un principio, a la tarea de la formación de técnicos y a la investigación científica, primer paso obligado para el desarrollo de la Psicología en nuestro país.

"Otros campos de nuestro medio social donde la psicología está llamada a prestar su valiosa ayuda son los de la racionalización del trabajo, reeducación y prevención. El problema de los niños enfermos mentales es gravísimo y en tal sentido no tenemos casi nada, sólo secciones adicionadas en algunos establecimientos oficiales, sobrecalmados, hacinados, o en instituciones privadas muy costosas que están fuera del alcance de la mayoría. La tarea de la profilaxis, la más importante de la higiene mental, requiere un estado público de conocimiento de estos problemas. En fin, basta ver la inscripción enorme que hay en la carrera de Psicología de Rosario para darse cuenta de la necesidad que ella viene a satisfacer".

Preguntamos al doctor Bernstein cuál es su opinión sobre el método que debe prevalecer en la formación de los nuevos psicólogos:

—La Psicología es una ciencia, pero una ciencia del hombre. Por lo tanto, en mi opinión la carrera debe depender de la Facultad de Humanidades y determinadas materias dictarse en Medicina, pues no debe desatenderse la formación biológica ni la médica del psicólogo. También debe contemplarse la opinión y colaboración de la gente de Derecho y de Ciencias Económicas. La formación del psicólogo debe ser integral, en consonancia con su carácter humanista. Además debe ser intensiva en cuanto a trabajos prácticos y frecuente y amplio el contacto con nuestra realidad concreta, sus necesidades y problemas, para que sus egresados sean realmente psicólogos y no meramente profesores de psicología.

Ya es una alta hora de la noche, pero aún formulamos una última pregunta al doctor Bernstein: ¿Quiénes se oponen a la creación de la carrera?

—Responde a una actitud de reaccionarismo científico: la ignorancia, que se puede racionalizar con muchos argumentos y opiniones "científicas". Pero no hay alternativa: toda oposición al cultivo y a la profesión de la psicología denuncia en quien la sostiene una mentalidad que está fuera de la problemática de nuestro tiempo e ignora la dimensión y significación social de la psicología. Puede haber también egoísmo profesional, pero por ser ésta la forma más inferior de oposición, resulta, asimismo, la menos temible. El peor enemigo es el opositor por ignorancia; pero, de todos modos, siempre tiene la vulnerabilidad y debilidad propias de la mentalidad reaccionaria a las necesidades de nuestra cultura.

Reportaje de H. L. BUSTINGORRI

"GUERRA Y PAZ"

MURALES DE PORTINARI EN LA UN

por ***KANTOR***

"Guerra y Paz" son dos pinturas murales destinadas a decorar el hall de entrada del palacio de las Naciones Unidas en Nueva York, realizadas por el pintor brasileño Cándido Portinari.

Esta obra, encargada al pintor por Itamaraty (Cancillería Brasileña), en 1952, para ser donada a la O.N.U. de Nueva York, previa la aprobación votada de los arquitectos de las naciones que intervenían en la construcción del edificio, llevó cuatro años para ser realizada. Nueve meses en los murales y el resto en los estudios.

Su total es de 300 metros cuadrados, y cada panel tiene 14 metros de altura (aproximadamente 5 pisos) por 10 de ancho.

Portinari hizo 150 dibujos, 14 estudios al óleo, 2 maquetas originales aprobadas por la O.N.U. y 2 maquetas iguales perfeccionadas para servir de modelo definitivo al artista.

Le fueron abonados por el gobierno brasileño 2.800.000 cruzeiros y tuvo como asistentes a Enrico Bianco y Rosinha Leão.

Pintada al óleo, gastó aproximadamente 2.000 tubos de pintura fina, teniendo que hacer fabricar el blanco, ya que éste le produjo una grave dolencia. Los colores usados fueron seis en total.

Para pintar esta enorme superficie sobre madera contraplacada dividió cada panel en tres partes; para trasladarlos se desmontaban en 12 hojas cada uno; es decir "Guerra y Paz" en 24 fragmentos que se atornillaban en las vigas traseras. Los bocetos en color fueron fotografiados por sectores, y esas fotografías, cuadriculadas para la ampliación exacta en el traslado al mural.

El día 27 de febrero de este año, el presidente de la República, Juscelino Kubitschek, y ministros de Gobierno y autoridades del mundo cultural inauguraron la exposición de los dos murales en el escenario iluminado del Teatro Municipal, único lugar de la ciudad que tenía altura suficiente para ser contemplados en su totalidad.

En la penumbra del inmenso salón desfilaba un público nunca visto por su cantidad y carácter. Una verdadera procesión que venía incesantemente a pesar de la lluvia, formada por tipos de pueblo y de todas las clases, la cabeza hacia lo alto en un silencio conmovedor.

La resonancia en el periodismo, en el país y en el extranjero fué grande. Al descorrerse el telón, que mostró la pintura en su faz completa, encontró al primer sorprendido — el autor —, pues en el taller Portinari no podía montar más que dos bloques por vez.

El Presidente Kubitschek entregó en ese momento el gran premio Fines Arts que Estados Unidos acababa de consagrar al "Mayor pintor del mundo de 1955". Entre las paradojas de este acontecimiento figuran dos hechos curiosos: mientras Portinari tiene prohibida la entrada a EE. UU. por sus ideas políticas, el Presidente Eisenhower, figura en la Comisión que le otorgó el mayor premio que concede EE. UU. anualmente a las artes.

Después, el hermoso discurso que Benjamín Cohen, representante cultural del Departamento de Estado, dedicó a Portinari en el acto de entrega de la medalla a la Embajada Brasileña en Wáshington, destacando sus "geniales dotes de intérprete auténtico de la vida del pueblo y la tierra brasileños".

El Ministro de Relaciones Exteriores del Brasil dijo:

"Esa alegoría encierra, al lado de la grandeza de la obra monumental de Portinari, todo el destino de las Naciones Unidas, y el camino que les cabe seguir. A los ojos de los estadistas y diplomáticos que allí trazan el destino de los pueblos, esos paneles serán una perpetua advertencia. Condensan en su belleza y en su sugestión, una súplica de todos los hombres, el repudio a la guerra y el amor a la paz".

El Presidente del Brasil, en un sencillo y cordial discurso que abundó en acertados conceptos sobre la obra expresó:

"Quién nos hubiera dicho cuando éramos muchachos estudiantes en París, yo recorriendo los hospitales, y usted los museos, que un día yo sería el Presidente del Brasil, elegido por la mayoría popular de la Nación y tendría la honra de inaugurar esta magnífica obra para el edificio que construyeran las Naciones Unidas en el momento que consagran a usted pintor de máxima jerarquía mundial y que esta obra nos presente ante las Naciones en la mejor forma que se puede conocer a un pueblo, a través del arte y del genio de uno de sus hijos que mejor representa a nuestra tierra brasileña".

Desde que en 1947 Portinari realizó su bellísima "Primera Misa", una serie de murales constituyeron su etapa de los últimos años con unidad permanente. "Tiradentes" de 18 m. una de sus obras fundamentales. "Descubrimiento del Brasil, "Bandeirantes", "Llegada de Juan VI a Bahía", etc., su actividad diaria ininterrumpida ha creado series de obras a cual más subyugantes de originalidad, de riqueza colorística en su forma actual tan definida.

Treinta pinturas sobre el "Don Quijote", otras tantas sobre "Los Retirantes", a quienes nunca abandona, "La selva", prodigiosas ilustraciones para el libro portugués de Ferreyra de Castro, y 12 murales sobre "Los trabajos del Brasil", que constituyen su última obra. Todo esto lo realizó al mismo tiempo que esta enorme pintura "Guerra y Paz".

Actualmente realizá una exposición de su obra completa en Israel, de donde parte a París para exhibirla en la Maison de la Pensée.

GUERRA Y PAZ

GUERRA: Dominantes de azules, verdes y negros. Las multitudes se convierten en cuatro enormes zonas oscuras que comienzan desde abajo con figuras de hasta 5 metros y van disminuyendo en la altura.

Los grupos de figuras transformadas en masas oscuras invaden las zonas claras incrustándose en ellas. Sugieren un desgarramiento armonioso que se mueve en el espacio dividido cuya estructura tiene el dinamismo de una geometría ya portinariana. Diagonales y verticales que cruzan y cierran espacios enormes, construyendo, separando, uniendo, jugando una gran construcción. Entonan marrones y rojos con algunos violetas. Cuatro veces brillan los naranjas como relámpagos. Como piedras preciosas, las esmeraldas también relucen en la atmósfera sombría.

Tema: En este cuadro no hay aviones, ni tanques, ni una espada. Ni ciudades destruidas o incendiadas. Ni siquiera la Bomba Atómica. Sólo hay madres llorando con sus niños muertos en los brazos, grupos de mujeres y algún hombre. Cabezas mirando hacia arriba, aterradas, espantadas, manos clamantes, mujeres arrodilladas, manos cubriendo el rostro, tapando los ojos, los brazos extendidos al cielo. Un niño está solo, parado y llorando. Cerca de él están las cuatro tremendas figuras de los tigres y la hiena que ríe. Vienen hacia el espectador con las fauces rojas, abiertas, gigantes, de realismo estilizado. Los azules aquí llegan a su máximo esplendor.

Los Caballeros del Apocalipsis, fantasmas como de piedra y de metal, cruzan cabalgando las enormes distancias en que Portinari presenta el dolor, el miedo, la angustia, la desdicha de los seres indefensos, impotentes ante la destrucción.

PAZ: Dominantes de ocres, amarillos y grises. Aquí cantan los mismos naranjas que en el panel de la guerra gritan.

Niños de todas las razas cantan, danzan y juegan, coros de mujeres bonitas, rondas, bailes, juegos populares de niños campesinos.

Arriba el trabajo del campo, la cosecha, cruzada por niños que vuelan en columpios. Es el himno al trabajo, el sol en el trigo cosechado. Una pareja de campesinos recién casados vuelven a caballo. Otro coro de campesinos retorna de la faena. Dos cabritos juegan como seres humanos. Un arlequín y un hombre disfrazado de caballo representan el popular juego "Bumba meu boi" con el más detonante amarillo. Los juegos de los niños "Plantando Bananeira", en que un pibe está piernas arriba, "Arapuca" para cazar pájaros vivos, el "Rango", el "Sube y baja". Las actitudes, los escorzos, las perspectivas, enriquecen la composición con su certero conocimiento del dibujo de la figura humana y el juego de la luz.

Portinari dice que para la "Guerra" y el "Apocalipsis" se inspiró en la Biblia y para la "Paz", la bucólica y agreste felicidad, en Esquilo. Pero la verdad es que sacando la ronda de bellas mujeres y el coro de los niños de todas las razas, todo el panel, es la paz de los campesinos, es la paz con los personajes del pueblo donde nació Portinari, en Brodowski, al norte del Estado Paulista, a quien junto con su infancia no puede nunca olvidar en su obra.

Luego, cubrir esos espacios enormes con ese cromatismo alucinante. Ese fondo abstracto, pero lleno de sentido estructural, para líneas que expresan sentimientos, ideas, significado humano.

Sólo Portinari ha logrado esa fusión de lo real y lo dramático con la forma moderna que en sus murales llegan a su culminación.

Un enorme pie, una mano sufriente, plasmados con rigurosa anatomía en su expresiva deformación, de empaste violento, de factura rica, contrasta con siluetas de sombras que forman triángulos, semicírculos y horizontales. No hay nada caprichoso en el placentero juego que podría perderse en la fantasía, por el placer de la forma en sí. Portinari sabe contener ese deliquio y dirigirlo hacia un sentido claro. Las masas se hunden en la luz que las va mostrando y luciendo.

Todos los elementos plásticos que el abstraccionismo proclama como un fin Portinari los transforma simplemente en un medio, como los hombres que tienen que hablar y mucho que decir, en el sol, luz, movimiento, ritmo.

Desde que se hicieron las primeras experiencias con la desintegración del color y la forma, en la búsqueda de nuevos caminos, el "Guernica" de Picasso fué la primera vez en que el dolor humano intentó expresarse con los elementos desarticulados del arte y del caos de la guerra. La genialidad de Picasso logró decir, con la descomposición armoniosa, el grito de la mujer, el estallido de la luz, el espanto del caballo, el puño crispado.

Pero si el "Guernica" fué hecho con grises, esta obra, en cambio, se caracteriza por la riqueza de su color, si aquél es semiabstracto, ésta puede llamarse realista, si el de Picasso es un panel pequeño, la monumentalidad de éste creó nuevos problemas que fueron resueltos triunfalmente por el artista brasileño. Desde entonces no se conoce en el arte moderno una obra de la envergadura de esta "Guerra y Paz" en que la reestructuración de las formas intentase abarcar el humanismo con tanto éxito como lo hiciera Cándido Portinari.

...Y VIMOS LAS LUCIERNAGAS DE ORO

relato de PEDRO G. ORGAMBIDE

Recuerdo una mañana de sol, como ésta, en la Boca; la recuerdo con los ojos del chico que miraba los lanchones perezosos recostándose en la ribera, a los barriletes sobre el techo de zinc, y al "Graf Zeppelin" atravesando el cielo una mañana. Hablaba el viejo en la plaza Matheu. Enfrente, los músicos de Filiberto ponían música de tango a la incipiente primavera que apuntaba en los árboles de las plazas y en las macetas de los inquilinatos.

Decía el viejo:

—Y vimos las luciérnagas de oro.

No le entendimos. Y no porque mezclara en su relato palabras italianas, sino porque nunca habíamos visto a las luciérnagas de oro.

—Estábamos en el Hotel de Inmigrantes —prosiguió el viejo—, era de noche; vimos unas luciérnagas y creímos que era el oro que flotaba en el aire.

Hizo un gesto teatral y exclamó:

—Sólo luciérnagas.

El viejo rió y contó su historia. Había llegado a la Argentina, treinta años atrás. Todavía recordaba el día de su arribo. Su mujer, sentada en uno de los bancos del Hotel de Inmigrantes, tenía en los brazos a su hijo, un chico flaco con la boca manchada de dulce.

—¡Madre santa! —rió el viejo—. ¡Qué calor hacía en este maldito Buenos Aires cuando llegué a tierra! Y el gringo no sabía dónde poner su cuerpo, lo juro, no sabía qué hacer con su traje demasiado chico y sus manos demasiado grandes.

Se reía al sol, mientras narraba. Hablaba de sí en tercera persona, como si fuera otro. Decía: "El gringo hizo ésto o aquéllo" y los muchachos reíamos porque su alegría contagiaba, como el vino. Pero el viejo no necesitaba del alcohol para narrar su historia.

—¡Dios mío! ¡Qué tipo más imbécil era ese empleado que me pidió los papeles! Sí, muchachos, era uno de esos que necesitan avergonzar a los demás para sentirse alguien. ¡Dios mío! El mundo está lleno de tipos semejantes.

Cuando llegó (nos contaba) balbuceó en un mal castellano una historia que quería explicar esas pocas líneas del pasaporte. Pero el empleado —un hombre morocho de mirada pícara y bigotes que caían con desgano sobre la boca— no tenía ganas de escuchar historias.

—Se burlaba del gringo, oh sí, me di cuenta que se burlaba, muchachos. El gringo debía causarle mucha gracia; le hacía repetir una y otra vez las mismas cosas. Yo las repetía y miraba a la mujer y al chico en el banco.

El viejo calló. Ya no reía. Las venas de su cuello estaban hinchadas, como después de una borrachera. Ya no se cuidaba de narrar en tercera persona, para divertirnos. Hablaba de él y decía "yo" como quien golpea con furia sobre un objeto que aborrece. Sin embargo sus ojos estaban limpios de odio.

—Uno viene de tan lejos, no se puede perder —explicó el viejo.

Entrecerró los ojos y por un instante regresó a las montañas nevadas de su provincia, a las calles de tierra de su pueblo. Se vió niño, trepando las colinas, tan libre e ignorante de las cosas del mundo.

—Y uno crece y siempre hay alguien que le recuerde que uno es tan bruto como los animales que cuida en la montaña. Después viene el servicio militar o la guerra. Oh, la guerra es algo muy estúpido, muchachos. América es un hermoso nombre. Uno le dice a su mujer: "Allá, en América" y cree que todo se arregló. Uno ve demasiado pronto a las luciérnagas de oro.

Agregó, riendo nuevamente:

—Pero el oro no flota en el aire, ¿no? Hay que ganarlo en el frigorífico o en la fábrica. Está bien, yo sé que está bien. Me gusta la gente que trabaja. Con ellos puedo tomar un trago y hablar de las cosas que interesan de verdad a la gente. Sí, muchachos: es una gran cosa tener dos buenas manos para el trabajo...

El viejo calló, tal como lo hacía cada vez que se le escapaban las palabras para redondear una de sus ideas. "Bueno —pareció decirse— esas malditas palabras se escapan de la cabeza". No se molestó mucho por ello. Sacó de uno de sus bolsillos uno de aquellos "toscanos" que apestaban, y con una infinita parsimonia lo encendió ante nosotros. Tosió un poco y escupió. Luego, con una sonrisa, preguntó:

—¿Dónde estaba?

—Hablabas del trabajo —dijo uno.

—Decías que estabas en el Hotel de Inmigrantes y que...

—¡Ah, sí! —afirmó el viejo, y retomó el hilo del relato.

Sí, él estaba en el Hotel de Inmigrantes. Pasaban otros hombres con bultos de ropa, valijas, cajas de madera. Hablaban en diferentes idiomas, todos al mismo tiempo; ensayaban la lengua de los desamparados. La Argentina era ese río sucio saliendo hacia el océano, el Río de la Plata, con sus lanchones y sus barcos. El joven (el viejo de ahora) miró a su mujer y a su chico sobre el banco. Sintió que en su pecho se hacía más honda la orfandad de ellos, que los amparaba con sus ojos. Un napolitano, recostado sobre unas bolsas, entonaba una canción de su tierra natal.

Así llegó la noche. Y en el baldío que rodeaba al Hotel de Inmigrantes, se encendieron las luciérnagas.

—Creíamos que era el oro que flotaba en el aire.

Y repitió, riéndose:

—Sólo luciérnagas.

Dos días después un tren entraba en la llanura. Una pareja con un chico viajaban rumbo a cualquier porvenir. Trabajaron en una chacra de Entre Ríos.

—Por las tardes —contó el viejo— íbamos hacia la orilla del Paraná. A veces, en un bote, el hombre llevaba a su familia hasta la otra orilla, en donde se levantaba un pueblo de casas blancas, como cubos de sal.

—...Y a veces —agregó—, caía solo en alguna fiesta donde los hombres le daban gusto al vino y la guitarra.

Mascó un poco de la hoja de su cigarro y narró:

—Era una buena época. Pero yo quería venir a la ciudad. Un marinero correntino me dijo que había trabajo en Buenos Aires. Cuando llegué aquí alquilé un carro y cargué en él a mi familia.

Un carro atravesaba la ciudad, bordeaba su orilla. Andaba por las calles pobres, bajo el calor de enero. El joven (el viejo de ahora) distinguió los rectángulos blancos de las fábricas, las nubes de hollín de las chimeneas de Barracas. El carro atravesó un barrio de casas bajas, algunas con minúsculos jardines en el frente y otras construídas de zinc y de madera, despintadas por la lluvia y el sol. Pasó ante un chico con zancos, que cruzaba el baldío.

—Desde entonces me quedé en el barrio —dijo el viejo—. Trabajé de carrero, pero después me metí en la fábrica. Conocí a los padres de todos ustedes, cuando eran chicos y jugaban en el potrero que ahora es esta plaza. Todos hijos de gringos. Todos... el tuyo y el de éste... Buenos, pero resentidos con nosotros que vinimos a "hacer América". Tal vez tenían algo de razón. Pero a ninguno le agarró un calambre en el estómago por falta de pan. Eran otros tiempos. A pesar de las huelgas, a pesar de la crisis.

—Sos muy viejo, vos —dijo un chico.

—Oh, sí, muy viejo —rió.

—¿Es cierto que viste nevar en Buenos Aires?

—Cierto.

—Debe ser lindo ver nevar —agregó otro.

—En mi pueblo nevaba casi todo el invierno —comentó el hombre.

Entonces nos hablaba de su pueblo y de las montañas nevadas.

Se escuchaba la voz de una mujer:

—Pablo, ¿qué hacés ahí?

—Estoy con el viejo, mamá. Ya voy.

La madre lo amenazaba y volvía a gritar:

—¡Don Julio te va a romper el alma!

Entonces el chico se levantaba e iba con su canasta hasta el almacén de Don Julio, en el que trabajaba como dependiente. Los otros, los que no trabajaban o eran aprendices y habían terminado el primer turno, proseguían escuchando las historias del viejo. A veces iban con él hasta el cine que funcionaba en la fábrica y cuyas exhibiciones se realizaban los domingos por la tarde, para los hijos de los operarios. El viejo siempre se ingeniaba para conseguir entradas que regalaba a sus amigos.

—Pagan los ingleses —bromeaba, al referirse a los patrones de la fábrica.

Y en el cine reía igual que un chico, golpeándose con sus nervudas manos en las piernas.

—Sos un chico, sos un chico —le reprochaba cariñosamente su mujer.

Y tal vez fuera sólo eso: un chico que había crecido defendiendo su derecho a reír en este mundo.

Decía la mujer:

—Tiene el vicio de contar historias.

Pero lo hacía bien, narraba con arte, en los días de sol. Siempre tenía un cuento para sus amigos. A veces nos llevaba hasta la orilla, donde se balanceaban los remolcadores. Pero su mirada buscaba los barcos que iban hacia el océano. Entonces nos decía:

—Ese es un buen oficio, muchachos. Si tuviera veinte años menos, me daría una vueltita por el mundo. ¡Por Cristo, que lo haría!

Tenía el corazón vagabundo. Parecía siempre dispuesto a iniciar un largo viaje por el tiempo.

Un día lo esperamos en vano en el banco de la plaza.

Durante un tiempo pensé con tristeza en la muerte del viejo.

EDICIONES
Hachette

COLECCIÓN "CLÁSICOS HACHETTE"
LA CANCION DE ROLANDO
Traducción de Enriqueta Muñiz según el manuscrito de Oxford
180 páginas - Precio $ 22.—

LOS MAS ANTIGUOS CUENTOS DE LA HUMANIDAD
Por THEODORE H. GASTER
256 páginas - 12 ilustraciones - Precio $ 35.—

COLECCIÓN "EL MIRADOR"
EL ESPIRITU LIBRE
por ROMAIN ROLLAND
288 páginas - Precio $ 35.—

COLECCIÓN "EL PASADO ARGENTINO"
CROQUIS Y SILUETAS MILITARES
Por EDUARDO GUTIÉRREZ
Estudio Preliminar de Alvaro Yunque
256 páginas - Precio $ 28.—

LA AURORA EN COPACABANA
Por CALDERÓN DE LA BARCA
Estudio Preliminar de Ricardo Rojas
Edición anotada por Antonio Pagés Larraya
224 páginas - Precio $ 28.—

COLECCIÓN "EVASIÓN"
EL AMABLE ASESINO
Por D. SALISBURY DAVIS
160 páginas - Precio $ 10.—

COLECCIÓN "NUMEN"
SCHUMANN Y EL ALMA ROMANTICA
Por MARCEL BRION
384 págs. - Encuadernado - Precio $ 70.—

ROMANCES Y CANCIONES DE ESPAÑA Y AMERICA
Por LUIS SANTULLANO
996 págs. - Cuero con rótulos en oro - $ 175.—

EDICIONES
HACHETTE - BUENOS AIRES
RIVADAVIA 739 34/7819 BUENOS AIRES

LIBROS

EL CAZADOR

De JAMES ALDRIGE

Uno de los nuevos escritores que han irrumpido en la literatura inglesa es James Aldridge. Nacido en Australia y radicado en Gran Bretaña desde temprana juventud, publicó sus primeros trabajos durante la segunda guerra mundial. "El Cazador", última obra traducida al castellano, es suficiente para aquilatar su calidad literaria, por la cual ha sido justamente situado dentro de los valores de la joven generación de posguerra.

Aldridge conoce perfectamente los materiales que emplea para armar la novela, como se comprueba a lo largo de ésta, lo que, unido a lo fluído de su prosa, hace que el lector se sienta atraído desde las primeras páginas. Pero no radica ahí el único mérito, ya que los personajes, a pesar de ser en cierto modo primitivos, plantean problemas humanos y esenciales valorando aun más el conjunto.

Al entremezclar el paisaje maravilloso del Canadá con las curiosas costumbres de los animales y las penurias de los que tienen que luchar en tan apartadas regiones, el autor adquiere su más alta jerarquía descriptiva. Por momentos estamos delante de un poeta. Y un poeta que lleva la naturaleza arraigada dentro del corazón, que sabe interpretarla y comprenderla. Más fuerza transmite, empero, cuando enfoca al hombre. Porque éste, aún en contacto directo con la naturaleza, no pierde su supremacía, y así trata de encontrar orden y justificación a ese avasallador caos que tiene ante sí al vivir de cerca el círculo fantástico de destrucción que es la selva. A él no le basta con saberse el mejor, el más astuto, el más fuerte, ya que siendo el vencedor, al final es el vencido. Eso se lo plantea Roy, el protagonista. Su salvaje vitalidad de cazador, al sentirse dueño y señor de sus montes, no le son suficientes.

Algo más hay. Sus vínculos con el mundo civilizado, la familia, el amor... Lo que lo ata y lo mantiene en un estado de convivencia aceptable consigo mismo y con los demás. Hay un nexo que separa al bípedo de las demás especies, un orden, el porqué de la verticalidad del hombre. Ahí se ponen boca arriba las cartas. Entonces sale a relucir la verdad. Roy la encuentra; Aldridge, también. Y el lector la tiene delante, la ha venido saboreando desde las líneas iniciales. Por todo ello, "El Cazador" va más allá de la simple novela. El escritor australiano, con ese pequeño pueblo del Canadá, donde la sociedad es rudimentaria, ha conseguido plantear el problema humano de manera plena y real. El problema que, avanzando en cadena y superando capas sociales, tiene los mismos y vitales átomos en todas partes.

James Aldrige, con "El Cazador", se ubica dentro de la actual concepción novelística, en la que junto a la perfección literaria está lo auténtico y medular, al lado del poético enfoque de la naturaleza, ésta sin velos, tal cual es.

Publicó Editorial Platina

ABEL ESPINOSA

¡Primera Edición agotada!

2ª Edición ya apareció

PETROLEO Y POLITICA

DE

ARTURO FRONDIZI

RESERVE DESDE YA SU EJEMPLAR

EN TODAS LAS LIBRERIAS

Es una Edición RAIGAL distribuída por Librería y Editorial LA FACULTAD S. A.

SARMIENTO 726
T.E. 34-1215/1236
BUENOS AIRES

SUCURSAL
VILLA MARIA (Córdoba): JOSE INGENIEROS 42

LA CALLE DE LA ESPERANZA

De WOLF MANKOWITZ

"Esa bola es el mundo y la dama es la esperanza, que siempre acompaña al mundo. Está cegada, porque si pudiera ver lo que ocurre, perdería las esperanzas y, entonces, ¿adónde iría a parar?" En esta figura sencilla se condensa el pensamiento de Kandinsky-Mankowitz y ella sola basta para definirnos el carácter hondamente humano de este maravilloso cuento donde lo real y lo imaginario se complementan y se combinan para brindarnos un exquisito canto de amor.

En un momento donde la desesperación y la angustia han tomado estado de normalidad; en un mundo que se debate en medio de antagonismos y contradicciones insuperables, el contacto con un libro como "La calle de la esperanza" nos pone frente a un sentimiento, el más puro que alienta en la esencia de la especie humana, nos reconforta y renueva nuestras ansias de vivir en y por ella.

Con lenguaje claro y sencillo, sin rebuscamientos de forma ni de fondo, la fábula se desarrolla ante nuestra vista cansada llenándonos de asombro y nos hiere en lo íntimo de nuestra sensibilidad con recursos limpios y verdaderos, rebosantes de frescura y de cálida ensoñación, dentro de un marco de absoluta realidad.

Y dentro de esa realidad desenvuelve su defensa del estado primitivo del hombre, que es ingenuo por naturaleza. Preservemos el alma del niño, manteniéndola incontaminada de la especulación y la duda que son lo extraño, lo adquirido y así lograremos mantener la pureza en el hombre de mañana. Que será bueno sin saberlo, porque no sabrá ser malo.

A partir de este momento, la mitología infantil se enriquece con la aparición de un nuevo personaje que entra a ocupar su lugar de privilegio con caracteres propios y definidos que lo señalan por su pureza e ingenuidad, llevando en torno suyo la pintura de seres y lugares, situaciones y hechos singularmente reales y típicos de nuestra hora.

En suma, nada más —pero nada menos— que un hermoso relato que, sin pretensión de dictar cátedra, enseña.

Editó Jacobo Muchnik a través de una lograda traducción de Julio Galer.

JUAN CARLOS ZENTNERS

EL GRECO

De ANTONINA VALLENTIN

Toda obra de arte representa una comunicación y una necesidad. Comunicación, expresión más bien, de nuestros sentimientos a los demás. Necesidad de reflejar nuestras ideas, vida, fervores. Ello está condicionado por el medio en que el artista evoluciona. Para comprender cuál es el alcance del mensaje, hay que ubicarse en la época en que éste fué dado, palpitar y sentir las mismas emociones, penas, alegrías, venturas y desventuras. Es la forma más completa para captar en su total dimensión el genio que atesora, aún a través de los siglos, el trabajo del artista. Esto refléjase en la biografía que comentamos. De tal modo, nos interiorizamos en la obra y vida del maestro.

Doménico Theotocópuli, el Greco, es presentado por Antonina Vallentin desde la iniciación de su vida, en Creta, hasta su fin, en España. Las vicisitudes y los triunfos, las etapas de creación, ese perfeccionarse constante que es el impulso de los consagrados, están presentes en el trabajo de la autora. Desde el punto de vista informativo, la biografía es acabada, porque ella es fiel intérprete de la fuerza interior que impulsaba al Greco. El itinerario cronológico de la creción grecoriana es ofrecida al lector con claridad y precisión. Así, Creta, Italia y luego España, escenarios de su existencia, son los puntos donde se asienta la labor biográfica. Toledo recibe al maestro, y allí vuelca, a pesar de ciertas oposiciones, la experiencia adquirida y la propia, la que le nace avasalladora, impulsándolo a romper con toda escuela y seguir un camino netamente personal. La vida de ese pintor, que tanta agudeza psicológica demostró al crear sus cuadros, el autor de tratados de pintura, escultura, arquitectura, ese gran hombre que fué Theotocópuli, ya no ofrece lagunas, porque el libro nos abre el camino de la comprensión. Ahora sabemos por qué le fué negado el apoyo de Felipe II y cómo, a pesar de ello, siguió el camino a que su genio le impulsaba. Antonina Vallentin describe las circunstancias en que pintó sus cuadros, los motivos que los inspiraron y la técnica empleada en sus diferentes obras por el magnífico iniciador de la escuela española, cuya gloria floreció recién en los finales del siglo XIX. Pasa "El Greco" a ser documento histórico sobre el "pintor maldito", y aunque reconocemos lo valioso de la información, hubiéramos preferido que ésta fuera presentada desde un ángulo más general, ya que el fuego creador en que se consumía el Greco necesita un marco capaz de encuadrar su inquietud total. Editó Losada S. A.

JUAN CAVIGLIA

"PUNTO Y APARTE" NUEVA PUBLICACION DE SANTA FE

En el común propósito de hallar adecuado reflejo a sus inquietudes literarias y artísticas, un grupo de jóvenes escritores santafecinos acaba de editar una ágil revista de cultura en la que halla expresivo vuelco el movimiento de las letras y el arte de la nueva generación de Santa Fe, de la cual conocimos anteriormente promisorios trabajos contenidos en el volumen publicado bajo la denominación de "Grupo Adverbio". La actual publicación, "Punto y Aparte", que se anuncia saldrá bimensualmente, tiene como editores a Gladys G. de Medina y Mario Medina. Integran su consejo de redacción: Leopoldo Chizzini Melo, Luis Di Filipo, J. M. Paolantonio, Rafael Virasoro y José Luis Vittori; secretario de redacción es Carlos L. Pois, y en calidad de colaboradores permanentes se hallan Evangelina H. de Menchaca, Jorge Reynoso Aldao, Hillyer Schurjin y Roberto Conte. "Punto y Aparte" tiene su redacción en Salta 2645, Santa Fe.

LOS BUENOS LIBROS

NOVEDADES DE SEPTIEMBRE

ESTACION ATOMICA
por HALLDOR K. LAXNESS
Premio Nóbel 1955
208 páginas: $ 30.—

RETRATO DE MAYO
por DOMENICO REA
Premio Viareggio 1951
La estructura social del Sud de Italia en una magnífica novela
112 páginas: $ 16.—

Una novela sensacional
HUELGA EN GOLDSBOROUGH
de STEFAN HEYM
1.525 páginas: $ 62.—

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

Mercaderes del Espacio

De FREDERIK POHL y C. M. KORNBLUTH

Un curioso fenómeno literario —profundamente relacionado con la evolución económica, política y militar del país— se está produciendo en los Estados Unidos. La crítica literaria de inspiración social, que ocupaba hasta hace pocos años un lugar importante en las revistas —los little-magazines— ha sido reemplazada por discusiones abstractas sobre la libertad, la moral, la justicia, etc., etc. En la famosa Partisan Review, por ejemplo, han perdido toda influencia sus antiguos redactores de formación marxista y han sido reemplazados por críticos liberales. No es posible creer, sin embargo, que ese espíritu de autocrítica que tanto caracterizó a la novela norteamericana de este medio siglo (Lewis, Dreiser, Dos Passos, el Steinbeck de "Viñas de Ira", el primer Faulkner) haya desaparecido del todo. En efecto, persiste aún, y en algunas novelas adquiere un tono singularmente violento. Pero estas novelas, curiosamente, no se refieren al presente, sino al futuro, como si sólo la perspectiva del tiempo fuera capaz de dar todo su sentido a ciertas tendencias del capitalismo norteamericano. Los temas esenciales de los poéticos relatos de Ray Bradbury, por ejemplo, son las peculiaridades más estériles del pueblo norteamericano, las que tienen como origen el afán de lucro o la vanidad de una civilización donde la dignidad humana parece estar basada esencialmente en el uso del automóvil. No se trata, como se ha dicho recientemente en dos extensos estudios dedicados a este autor por un periódico del Uruguay, de un hombre —Bradbury— en crisis, sino del hombre en un mundo en crisis, del hombre que ve sobre sí, continuamente, y engendrada por las condiciones mismas del sistema económico en que vive, la amenaza de la bomba atómica, la inmediata posibilidad de que el mundo estalle de pronto como una pompa de jabón.

Hace ya algún tiempo la publicación de "El año 2000", la utopía socialista de Bellamy, causó en los Estados unidos una singular conmoción política. Cientos de centros socialistas se formaron en ese país para contribuir al advenimiento del mundo profetizado por Bellamy. Menos conocido es el hecho de que hace sólo tres años, y a raíz de la aparición de "Mercaderes del espacio" de Pohl y Kornbluth, los obreros industriales reunidos en el I.W.W. propusieron crear en todos sus sindicatos un centro dedicado a la difusión de la literatura del futuro, "Mercaderes del espacio" debe entenderse ante todo como una sátira del famoso libro de James Burnham "La revolución de los directores". En el año 2024 según Pohl y Kornbluth esta "revolución" ya se ha efectuado, y el espíritu de libre empresa ha alcanzado los últimos límites de su posible desarrollo. Los resultados no son, sin embargo, los profetizados por Burnham. En Costa Rica una compañía norteamericana, Clorela, continúa la tradición de la United Fruit; la policía se ha organizado en sociedades anónimas; los senadores no representan ya a sus respectivos Estados sino a las grandes compañías comerciales (los productos Du Pont, la Nash Kelvinator, la Goma Cola), dominadas a su vez por las empresas de publicidad. En estos organismos recae la tarea de modelar las costumbres, la moral y hasta los pensamientos del público consumidor.

Publicó Ediciones Minotauro.

RICARDO GOSSEYN

ediciones "doble p"

el sello de los grandes escritores argentinos

novedades 1956

las tierras blancas, novela, por **juan josé manauta**; la madre, odiseo, el primo, angélica, son los nombres de seres que arrastran sus vidas en las tierras blancas de gualeguay, pero también son símbolos de realidades argentinas que el autor nos entrega en esta apasionante novela. 1 tomo ..... $ 39.—

la culpa, novela, por **francisco jorge solero**; hondo es el tema de esta novela, donde el personaje central, un turbio individuo que ha hecho fortuna en el tráfico de alcaloides, es mostrado hasta en los más ocultos pliegues de su complejo personalidad. 1 tomo. $ 39.—

¡otras novedades 1956 aclamadas por la crítica!

los amigos lejanos, novela, por **julio ardiles gray**. 1 tomo. $ 30.—

el tango, mito y esencia, ensayo por **tulio carella**. 1 tomo ..... $ 26.—

otros éxitos:

el pentágono, novela en forma de cuentos, por **antonio di benedetto**. 1 tomo. $ 20.—

tierra arisca, novela, por **diego r. exley**. 1 tomo $ 24.—

pasto seco, novela por **carlos prelooker**. 1 tomo $ 18.—

cayó sobre su rostro, novela, por **david viñas**. 1 tomo. $ 24.—

próximas novedades:

la boca sobre la tierra, novela, por **néstor bondoni**.

cimaris, cuento escénico, por **carlos prelooker**.

zama, novela, por **antonio di benedetto**.

en venta en todas las buenas librerías del país

invitamos a los escritores argentinos a remitirnos originales

ediciones "doble p"

lavalle 1171 - t.e. 35-9735

Los Años Despiadados

de DAVID VIÑAS

Cuando surge a la palestra literaria un nuevo escritor, esperamos que posea toda la fuerza necesaria para transmitirnos su vital inquietud de desnudar y reavivar los problemas latentes en la sociedad, ya que, indefectiblemente, la literatura es una comunión entre el hombre y el medio. Tiene que profundizar, poner el dedo en la llaga. Si no, no es auténtica ni llega a interpretar el mundo dentro del cual se mueve el autor y sus contemporáneos. Así como otros siglos dieron su literatura, el nuestro ha colocado al escritor ante la necesidad imperiosa de ser realista. De modelar y encauzar al lector. Enseñarle en cuál medio se mueve, redescubrirle los problemas que lo golpean diariamente haciéndole vibrar con lo que él conoce y sufre. Nuestro tiempo es así.

Hemos salido, después de unos cuantos años, del caos. Las inquietudes y vicisitudes pasadas conformaron una nueva concepción y desembocaron en lo que parecía un renacer. Y más en el trabajo creador. De ahí que al enjuiciar a un nuevo escritor, deseamos encontrar lo que podría ser la punta de lanza del renacimiento literario. El que, lamentablemente, no existe.

Entre las novelas recientemente publicadas se encuentra "Los años despiadados" de David Viñas. Meses atrás, ese joven escritor publicó su primer volumen. En tal oportunidad preferimos esperar a que nos diera un próximo trabajo. No para eludir la responsabilidad que entraña la crítica, sino porque todo principio es duro y se suele modificar la trayectoria al comprobar lo erróneo del camino emprendido. Pero en el caso de Viñas no es así. Ahora, sí, nos creemos en la obligación de comentar su novela.

En "Cayó sobre su rostro" creímos ver en David Viñas a un escritor que podía tener un futuro valor. Cierto que esquiva el verdadero fondo social y centraliza en un personaje lo que fué privativo de una casta. Que por tal motivo, lo que podría haber sido un alegato auténtico y vivo, quedó en algo desmedulado y sin valor. Su misma prosa, de neta influencia faulkneriana, tiene serios fallos. Pero a pesar de ello, se respira tal inquietud y fuerza que pugnan por aflorar, que si no lo felicitamos tampoco lo censuramos.

Ahora bien, en "Los años despiadados" no sólo no vemos tomar cuerpo ninguno de los valores que se intuían en su primera publicación, sino que zarandea "despiadadamente" al lector con su prosa inconexa. El tema de la obra —el niño que ve la existencia ante sí y quiere ser, dominar y no contemplar—, tal como lo desarrolla Viñas, es pobre y carente de lo más esencial, vida. Nos perdemos siguiendo el deambular mental de Rubén, el protagonista. Chocamos con la anacrónica posición ante los demás y el casi monstruoso desprecio hacia sus familiares. Y no podemos decir que la novela nos deja conformes o disconformes, que estamos o no de acuerdo con los problemas planteados, porque, en verdad, ni hay problemas auténticos ni es real ni tiene asidero lo que se expone.

JUAN OLLER

ULTIMAS NOVEDADES

DOS SINGULARES EXPRESIONES DE LA LITERATURA POPULAR ITALIANA

UNA CALLE *de Vasco Pratolini*

ROMA a las 11 *de Elio Petri*

DEL MAS ALTO EXPONENTE DEL MODERNO DRAMA TEATRAL: **BERTOLD BRECHT**

"LA SANTA JUANA DE LOS MATADEROS"

EDITORIAL ARIADNA / AZCUENAGA 666

Los Grandes Novelistas de Nuestra Epoca

ARTURO BAREA, **La forja de un rebelde:**	
I. — **La forja**	$ 30.—
II. — **La ruta**	$ 30.—
III. — **La llama**	$ 40.—
VASCO PRATOLINI, **El barrio**	$ 30.—
VASCO PRATOLINI, **Un héroe en nuestro tiempo**	$ 25.—
ALBERTO MORAVIA, **La noche de don Juan**	$ 40.—
ALBERTO MORAVIA, **La romana**	$ 35.—
ALBERTO MORAVIA, **El conformista**	$ 45.—
ATTILIO DABINI, **Dos muertos en el automóvil**	$ 30.—
JEAN-PAUL SARTRE, **Los caminos de la libertad:**	
I. — **La edad de la razón**	$ 40.—
II. — **El aplazamiento**	$ 45.—
III. — **La muerte en el alma**	$ 40.—
MIGUEL ANGEL ASTURIAS, **Viento fuerte**	$ 30.—
MIGUEL ANGEL ASTURIAS, **El señor Presidente**	$ 35.—
RICARDO GUIRALDES, **Don Segundo Sombra**	$ 32.—
JORGE LUIS BORGES, **El aleph**	$ 20.—
ADOLFO BIOY CASARES, **El sueño de los héroes**	$ 25.—
EMMANUEL ROBLES, **Cara a la muerte**	$ 30.—
THOMAS MANN, **Carlota en Weimar**	$ 30.—

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 BUENOS AIRES

Uruguay Chile Perú Colombia

ESTACION ATOMICA

(FRAGMENTOS) por HALLDOR K. LAXNESS

Cuando mi madre cumplió sesenta años recibió cien coronas como regalo. Entonces se demostró lo poco que entendía de cuestiones de dinero: hasta ese momento no había visto nunca billetes de banco. En cambio, desde que tuvo doce años, no hubo día en que no trabajara por lo menos dieciséis horas en invierno y dieciocho en verano... exceptuando las veces que estuvo enferma. No es de sorprender, pues, si creí que ayer por la noche debía haber estado ebria o debía haber ido al cine, cada vez que recordaba cómo se había destrozado y quemado tanto dinero.

La señora se despierta alrededor de las once, pide su chocolate y se sienta erguida en su amplia y hermosa cama, resplandeciente de felicidad, porque en el mundo no existe ninguna justicia. Luego comienza a beber ese brebaje espeso y dulzón y a leer el diario burgués, de modo que no es de extrañarse si opina que el mundo está bien hecho, y que debería mantenerse tal como está. Cuando yo me disponía a salir, carraspea ligeramente y me dice que debo esperar todavía. Ella no tenía ninguna prisa, sino que siguió bebiendo tranquilamente y leyó el artículo del diario hasta el fin. Después de haberse tomado el chocolate y leído el diario, se levanta, se pone un salto de cama y se coloca de espaldas a mí, frente al espejo, para empezar a poner en orden su persona.

—Es usted una muchacha del campo —me dice.

Yo nada respondo.

—Naturalmente, no es cosa mía la forma en que pasan las noches mis criadas —dice. Pero, por consideración hacia la casa... usted comprende...

—¿Por consideración hacia la casa? —digo.

—Tal como he dicho: por consideración hacia la casa —dice. Una vez tuvimos una muchacha que traía piojos a casa.

Entonces gira en su taburete y me mira de arriba abajo, sonríe y dice:

—Los caballeros son de distintas clases.

—Así es —digo.

—Muy distintas —dice, y vuelve a escudriñarme de arriba abajo, con una sonrisa en los labios.

—De modo que ahora lo sé —digo.

—De modo que ahora lo sabe —dice, y vuelve a mirarse en el espejo.— Nosotros, gente casada, no nos oponíamos, el año pasado, a que la criada trajera de vez en cuando a un "cana" a pasar la noche en casa; ellos están bajo atención médica. Más vale eso, decíamos nosotros, gente casada, y no que vaya la chica a correrla por allí; por ejemplo, con un marinero lleno de piojos.

¿Por qué tendría que decir "nosotros, gente casada"? ¿Acaso han estado despiertos con el reloj en la mano hasta que volviera la muchacha? ¿O es que quiere recordarme la diferencia que hay entre una señora legítimamente casada, que de noche duerme en su casa, en su tálamo nupcial, y una doncella que de noche vagabundea por las calles? Sus dedos tienen uñas largas y puntiagudas, esmaltadas de rojo, y creo que debe arañar a su marido. A decir verdad, había tenido la intención de contarle sin tapujos mis experiencias de ayer, pero ahora descubría que no tenía ninguna necesidad de decirle a esta señora ni una sola palabra de todo eso.

—En todo caso, tenemos la esperanza de que no haya ido a parar a una célula —dice ella entonces.

—¿A una célula?

Le expliqué que no entendía esa palabra.

—Tanto peor para usted —dice.— Las muchachas del campo, que no leen ningún diario decente y no tienen idea de lo que está pasando en el mundo, van a dar a una célula antes de que se den cuenta.

—Ahora sí que tengo curiosidad por saberlo —digo yo.

—En realidad, es imposible explicar con palabras la porquería de los comunistas —dice ella.

—Si sigue hablando así, casi me darán ganas de conocer esa porquería —digo yo.

—En todo el país no había una muchacha que estuviera más en peligro que yo —dice con solemnidad—. Mi padre posee grandes comercios y casas de negocios, cines, barcos pesqueros, imprentas, diarios, destilerías y fábricas de harina de pescado; yo podía todo, y todo me estaba permitido; podía irme a París cada vez que me diera la gana, y podía participar en cualquier porquería si me resultaba divertido; hasta hubiera podido hacerme comunista, y pelear por que desplumaran a mi padre hasta el pellejo. Y, sin embargo, no me metí en ninguna porquería. Encontré a mi marido, y con él he levantado mi casa. He tenido mis hijos, querida mía, y para mí ha sido la vida el educarlos para la sociedad burguesa. Ninguna mujer decente se arrepiente de haber podido tener hijos y educarlos, en lugar de ocuparse en porquerías.

HUESPEDES NOCTURNOS

—Para la noche —me dijo la señora— tiene que ponerse algo lindo. Lo cierto es que recibimos unos huéspedes distinguidos de Norteamérica, y que quieren hablar con mi marido. Y usted tiene que abrirles la puerta de calle y rogarles que pasen. Pero le advierto que no tiene que decirles ni buenos días, ni siquiera mirarlos. Tiene que ser muy reservada. Porque es muy fácil que los extranjeros interpreten las cosas en forma equivocada. En caso de que usted no sepa inglés, lo mejor será que se quede muda. En ningún caso deberá decirles "plis" cuando entre en el comedor con la soda. Mi marido se ocupará del whisky.

Toda la tarde esperé con bastante angustia a que vinieran estos huéspedes, tan distinguidos que el saludo de un simple ser humano podía mancharlos. Por fin llegaron.

Su automóvil se detuvo frente a la verja y al minuto siguiente volvió a desaparecer, y ellos ya estaban en el umbral, con el dedo en el timbre; fuí a abrirles y los hice entrar.

Uno era un hombre grueso, con uniforme de oficial, y el otro tenía largas piernas e iba vestido de civil. Yo no estaba preparada para que me miraran, y menos todavía para que se ensuciaran con un saludo, pero todo salió en forma diferente: estos hombres eran la cordialidad misma, se diría que se habían encontrado con una buena amiga de antaño. Sonreían amigablemente y charlaban con jovialidad de cuanto se les ocurría, y uno de ellos llegó a darme una palmada en la espalda; tampoco fué cuestión de que yo colgara sus abrigos y sombreros, porque lo hicieron ellos mismos. El oficial hasta sacó de su bolsillo un puñado de chicle y me lo dió, y el otro tampoco quiso quedarse atrás y me ofreció un paquete de cigarrillos. A decir verdad, nunca recuerdo haberme encontrado con gentes más sencillas, y me sentí tan en mi ambiente, que olvidé todas las tiesas maneras que me habían inculcado, me puse a sonreír y nos hicimos amigos. Cuando volví con la soda y los vasos, estaban sentados junto con el señor frente a un mapa de Islandia y del mundo exterior. El señor se puso en pie para venir a mi encuentro, y me ayudó a disponer la bandeja; y me rogó que, si llegaban a necesitar algo, tuviera yo la bondad de traerlo... cosa que no ocurrió en toda la velada.

Poco antes de medianoche volvió a presentarse su automóvil, y ya se habían marchado; por algún motivo no se veía con buenos ojos que el auto permaneciera mucho tiempo frente a la casa.

Pero apenas habían transcurrido unos pocos minutos, cuando ya teníamos un nuevo huésped en el zaguán. Por primera vez veía yo a nuestro ministro de Estado, el hermano de la señora; sólo sabía que vive en nuestra misma calle, en una esquina, a pocos pasos de nosotros; había visto retratos de él. Ni siquiera me miró, cuando fuí a abrir, y de dos zancadas se metió en casa, sin sacarse el sombrero. Cuando le ofrecí un vaso de soda fresca, dijo el señor, como lo diría uno de los nuestros:

—Ahí tenemos a nuestra lechuza de los montes del Norte.

En ese momento el ministro encendía un cigarrillo, tenía los hombros crispados y ponía una cara como la de quien padece de estreñimiento. Sus pensamientos eran tremendamente profundos: las cosas indiferentes ni siquiera las oída.

Pero después de medianoche llegaron todavía más huéspedes. Eran islandeses. Creo que el ministro los había llamado por teléfono, despertándolos en medio del sueño; algunos actuaban como si allí, donde ellos estaban, se encontrara el centro del mundo. Se sentaron en el gabinete del doctor, hablaron en voz baja y no se emborracharon. Me habían advertido que podía irme a dormir, pero hasta bien avanzada la noche me pareció que la casa era un mercado secreto.

ISLANDIA EN LA CALLE. — CASA DE LA JUVENTUD

Al caer la tarde del día siguiente, voy a la panadería de la esquina, casi enfrente de la casa del ministro; detrás del mostrador está una muchacha joven, que vende leche y pan; por su aspecto se diría que está siempre cavilando; pero a veces también hay allí un joven, que se pone del otro lado del mostrador y charla con la muchacha. Cuando salí de casa parecía que en nuestra calle, siempre tan tranquila, se hubiera producido un alboroto; grupos aislados de hombres jóvenes se agolpan frente a la casa del ministro; aquí está pasando algo, pienso; hay excitación en los ojos de todos, nadie ríe. En la acera se arremolinan algunos curiosos, y por toda la vecindad han abierto las ventanas. Cerca de un farol del alumbrado están dos vigilantes de casco negro y cachiporras de goma, y con un aire como si se hubieran frotado los ojos con un corcho ahumado.

—¿Ha ocurrido algo? —pregunto a un joven bien vestido, que pasa a mi lado con aspecto serio. Me responde con indignación:

—Es cosa de los comunistas —y ya ha desaparecido.

Esto aguza mi curiosidad, y vuelvo a preguntar lo mismo a un hombre de sucias ropas de trabajo. Me mira un instante y dice con bastante groseria, sin confiarse demasiado conmigo:

—Es que quieren vender el país.

—¿Quién quiere vender el país? —digo allí, en medio de la calle, y tan alto, que dos o tres personas me miran con los ojos bien abiertos.

Oigo entonces que, en el grupo de jóvenes que están junto a la casa del ministro, alguien grita en voz muy alta:

—¡No queremos vender a Islandia! ¡No queremos vender a Islandia!

Y un joven se trepa ahora al tapial de frente a la casa del ministro y ante las ventanas del ministro empieza a pronunciar un discurso, pero entonces se le acerca un policía y le pide por favor que termine; le explica además que no hay nadie en casa: toda la familia se marchó al campo.

El joven ya está a punto de terminar su discurso cuando alguien grita que deberíamos entonar "Islandia rica en fiordos", y así ocurre.

Y pronto los hombres jóvenes continúan su marcha, hacia el barrio de los negocios; cantan, y los curiosos de las aceras desaparecen poco a poco, y se cierran las ventanas de la vecindad.

La panadería estaba abierta; detrás del mostrador se encuentra la muchacha, y delante, el joven; tiene cara seria, de grandes ojos claros, y ni me oyen cuando les deseo buenas tardes.

—¿Eran los comunistas? —pregunto.

—¿Quiénes? —dice la muchacha como si despertara, y mira al joven.

Eran los seminaristas y la Unión Cristiana de Jóvenes —dice el joven.

—¿Y qué ocurría? —pregunto.

El me pregunta si no leo los diarios, y entonces tengo que reírme y le digo que vengo del Norte. Entonces, en el diario de la tarde, me señala un artículo: allí se dice que una de las grandes potencias ha preguntado al Estado islandés si estaría dispuesto a venderle, a arrendarle o regalarle su capital Reikjavik, también conocida con el nombre de Smoky Bay, o cualquier otra ensenada del país que se preste tanto para el ataque como para la defensa en caso de guerra atómica.

Me quedé muda ante tamaño despropósito y luego pregunté cándidamente si el artículo ese no sería como todo lo que se encuentra en los diarios; ya desde pequeña, les expliqué, me habían acostumbrado a no creer una sola palabra de lo que leyera en los diarios.

—Ahora que recuerdo —dijo él—, ¿No querrías participar en la lotería en favor de la Casa de la Juventud? Puedes volar alrededor del mundo.

—O bien sacarte una máquina de coser —dijo la muchacha.

—No tengo el menor deseo de volar alrededor del mundo —dije yo—, y para coser no he tenido nunca habilidad.

—¿Pero te gustaría contar con una Casa de la Juventud? —dijo él.

—¿Para qué?

—Tú eres del Norte, yo soy del Oeste, pero en ninguna parte hay una Casa de la Juventud —dijo el joven.

Continúa en la pág. siguiente

CINE

SERIE DE AMOR EN EL CINE SUECO

¿Cómo no iba a interesar al cine el tema del amor y de la adolescencia? Buena parte de la literatura de nuestra época ha enfocado ya, desde diferentes ángulos, los problemas de esa edad difícil, en la que el amor, naturalmente, gravita con toda intensidad. El cine, como una de las primeras artes de nuestro tiempo, no podía ser ajeno a estos conflictos, a estos problemas humanos de difícil, complejo tratamiento, a los que debía interpretar y expresar con un lenguaje depurado y agudo, y con la delicadeza —que no excluye el vigor ni la verdad— que esos temas merecen.

En parte el cine sueco ha cumplido esa misión. Y decimos en parte, porque no todas sus realizaciones sobre tan delicados aspectos del alma de la juventud —y por extensión de cada ser que en el amor se busca o se realiza— han alcanzado igual profundidad, parecida verdad humana. Hemos visto, en estos últimos meses, una serie de amor, por decir así, del cine sueco. Hemos admirado la extraordinaria calidad formal de algunas de esas películas y también lamentado la repetición, cuando no el falseamiento, de aspectos tan importantes de la vida humana.

He aquí a los adolescentes a quienes los mayores no pueden y no saben comprender, a los recién nacidos al amor, que encuentran en este sentimiento una manera de ser y de manifestarse en su plenitud. Cada uno de ellos pediría, con Rimbaud, que se reinventara el amor, que no tuviera que ocultarse, torpe, dolorosamente, al margen de la vida de los grandes. No en vano en todas estas películas las excursiones de los jóvenes hacia lugares de ámbito poético —el campo, el lago, una cabaña abandonada— tienen el carácter de una fuga de la realidad de todos los días, esa en la que están los padres, los empleos, las obligaciones, la vida social y de relación de cada uno.

Detengámonos un poco: No es éste sólo el viaje del frenesí, ni la exaltación física —vital de unos adolescentes. No. Los jóvenes amantes parten con el sentimiento de culpa de pecado... o, lo que es peor, regresan con él después de la efímera aventura. Porque será siempre "Un solo verano de felicidad", un solo verano de vértigo, que, al terminar, dejará la sensación dolorosa y baldía de una experiencia incompleta.

¿Es así el amor? ¿Es éste el amor de los jóvenes? Creemos que no, pero si así afuera creemos que sería necesario —y valiente— puntualizar las causas de esa fuga, señalar —no en el alegato, sino con toda objetividad— a una sociedad que inhibe al hombre de manifestarse tal cual es, en la plenitud de su vida física y espiritual. De lo contrario, esas "audacias" sólo pueden atemorizar a una censura colonial (y no mucho) y llenar de "¡Oh!" admirativos a quienes desde la platea, viven, a su modo —en una "rabona" a su condición de conformistas— algo de ese escamoteado, "culpable" amor de adolescentes.

Pero creemos que el cine sueco, que sus talentosos realizadores, se propusieron otra cosa. Era eso, al menos, lo que pensábamos al ver hace ya un año esa interesante, poética y conmovedora "Juventud, divino tesoro". Allí el tema del amor era tratado con singular maestría, y respiraba ese aire auténtico, enrarecido luego en "Un solo verano de felicidad" y "Un verano con Mónica", hasta hacerse irrespirable en "Las hijas del mercader de caballos", en la que una exaltación "poetizada" de la homosexualidad hizo olvidar —y con razón— los aciertos formales de esa película, y el conflicto —que podía haber llegado a la tragedia— de un padre hipersexual y grotescamente antiético, con dos hijas atravesando una "confusión de sentimientos".

Estamos lejos de defender un cine de "moralina". Pero nos parece pueril el coro admirativo hacia un cine que si bien apuntó alto en el tratamiento de ciertos temas "tabús", equivocó el camino al solazarse con la repetición de esa temática, en vez de profundizarla, y ver lo que había de general en ella. Es ingenuo pedir que en toda obra haya un sentido social, pero más ingenuo aún es pensar que existe un solo tema, una sola preocupación del hombre, que no tenga vinculación —directa o indirecta— con la vida de todos. En otras palabras: en todo arte hay un sentido de la vida. También en estas películas de amor del cine sueco. En ellas prima lo anárquico - individual, el "monólogo de a dos" que es la trampa del avestruz, que mete su cabeza en la tierra ante el peligro. La audacia de estos realizadores tiene un límite. Llegan hasta la exaltación erótica-emotiva de sus héroes. Pero cuando éstos tienen que tomar una actitud, el azar les prepara una muerte "casual" ("Un solo verano de felicidad"), un viaje (la huída del elemento masculino vital en "Las hijas del mercader de caballos"), cualquier pretexto disolvente del "pathos", de la verdad dramática de esos héroes. Es decir: valentía a medias, verdad por partes...

Naturalmente, la gran tradición teatral de Suecia, el impulso vivificador de sus jóvenes directores cinematográficos, su experiencia —en la literatura, el teatro y el cine— coinciden para que sus producciones tengan un alto nivel técnico e interpretativo. Dos grandes escuelas: el expresionismo y el naturalismo, se conjugan en estas obras de manera verdaderamente notable. No obstante, a veces la endeblez argumental, hace que el espectador se detenga en los hallazgos parciales de un actor, de un trozo musical, en las tomas llenas de virtuosismo, en el trabajo específico un iluminador, perdiendo la noción del todo, de la arquitectura cinematográfica. Asistimos entonces a los hallazgos y también a la decadencia de todo formalismo; asistimos a lo puramente bello que deja de serlo en el momento en que perdió su primer impulso de cosa probable y cotidiana. Magia, sí, pero muchas veces, magia fabricada... poesía, en tanto que no sea muletilla, lirismo fácil para escamotear un acto, una palabra, un silencio dramático.

No podemos sumarnos al coro. Nuestro respeto y admiración por el teatro y el cine de Suecia, por sus notables artistas, nos impiden sumar la voz a quienes hoy cantan sus aleluyas ante estas películas de amor en serie. Preferimos que nuestra voz suene disonante y solitaria. Preferimos pensar que el cine sueco retomará su verdadera senda, y esperar la película en que verdaderos adolescentes expresen en la pantalla, su difícil, dramático encuentro con la vida.

ALBERTO GAUNA

CON LAS NUEVAS ESPERANZAS

Escribe Rojas Paz a propósito de Payro: "El novelista es el historiador de la vida humana". En otro orden de ideas, podríamos decir: "El cincasta es un artista que re-crea historias novelescas". Y para lograr tal propósito cuenta con el lenguaje del Cine, si es que ha sabido asimilarlo. Frente a "Los tallos amargos" tropezamos con la obligación de señalar el acierto de un equilibrado trasplante, donde el relato novelesco de Adolfo Jasca ha sido llevado permanentemente bajo una guía narrativa, que permite aprovechar los mejores instantes y asimismo sortear lo más difícil del libro, como son las descripciones espirituales del protagonista, a través de su peripecia como asesino. Este ser que primero mata confundido y luego ha de eliminarse bajo otro estado especial de confusión, está —como personaje de novela— dotado de ciertos perfiles que el escritor puede justificar mediante un esfuerzo descriptivo que le insume sus buenas páginas y le obliga a utilizar el leitmotiv de una frase. En el relato cinematográfico, la aparente endeblez de esa motivación (el aspecto más débil de la novela) ha de verse disminuído gracias a los recursos directivos, o si se prefiere, al acierto de la adaptación magistralmente concretada por el realizador. A este respecto debemos citar como ejemplo encomiable la secuencia en que Elena (la bailarina) se precipita al suicidio: el efecto dramático logrado mediante el ensamble de la confesión involuntaria del asesino en acción paralela con la muerte de Elena, es de una jerarquía sin retaceos. Por otro lado se advierte con cuanta sobriedad se ha utilizado "la voz" en que se expresan los pensamientos del protagonista, ese soliloquio "oído" por el espectador y que ubica el desarrollo de un fenómeno puramente íntimo, necesario para la comprensión de ciertas acciones. ¿Por qué no señalar también que la música de "Los tallos amargos" —como en pocos films argentinos— es parte del acontecer dramático en los personajes y sale del postizo "fondo musical"? ¿Y por qué, finalmente, deberíamos ocultar que hay una exactitud de tipos en los intérpretes, una correspondencia física que proporciona sinceridad a todas las actitudes?

"Los tallos amargos" parece indicar la madurez de su director, Fernando Ayala, que por el honesto camino de películas correctas está asumiendo la responsabilidad de una nueva esperanza en la cinematografía nacional. Hasta hoy, todas sus realizaciones se sitúan en la corriente de un estilo firme, despojadas de esos inútiles recargos preciosistas a que acuden como fundamento de su labor precisamente los nuevos directores, pretendiendo hacernos creer que debe ser condición esencial del artista (o del artesano) enfrentarse a lo más difícil, cuando ello es el motivo frecuente de su fracaso, y lo otro —lo simple manejado con talento y buen gusto— puede resultar el comienzo de una verdadera consagración. Dentro de la estética del Cine, Fernando Ayala ha demostrado hallarse cómodo en un punto intermedio entre la naturaleza y la fantasía; ello proporciona a sus realizaciones un leve toque de poesía, y debiddo a eso también su relato de "Ayer fué primavera" se salvó de caer en lagunas romanticistas, pese a la esencia romántica de su historia. En "Los tallos amargos" existe un seguro atisbo de lo que puede ser la "cinedramaturgia" de que habla Villegas López, esa especie de creación conjunta de argumentista y director al servicio exclusivo del buen cine.

En la valoración de películas que han de emprender el difícil camino de recuperación de nuestro cine, no hay por qué negar que "Los tallos amargos", su director Fernando Ayala, Alfredo Jasca (autor de la novela original), sus intérpretes y demás colaboradores representan un importante y decidido aporte, más meritorio si tenemos presente las modestas pretensiones con que se han lanzado al mercado cinematográfico.

HUGO PANNO

ESTACION ATOMICA

(Viene de la pág. anterior)

—¿Y qué hay con eso?

—En una casa así se aprende todo lo que tenga que ver con la cultura —dijo—. El pueblo islandés debe ser el más culto y más noble pueblo de la tierra. Dicen los ricos que la juventud del pueblo tiene que ser como los caballos que se crían al aire libre. Pero eso es absurdo. La juventud del pueblo debe tener el más hermoso palacio de todo el país.

—¿Cuánto costaría? —pregunto.

—Millones —me dice él.

—Yo dispongo de veinticinco coronas —digo—, con las cuales me pensaba comprar alguna ropa interior.

—¿No estás con la mujer de Bui Arland? —pregunta entonces la muchacha.

Y digo yo:

—Así es.

—Vaya, entonces no hace falta que te diga más —dice el joven—. Ellos y su sociedad de pícaros de Nueva York. Podrían construir ellos solos una Casa de la Juventud, con lo que nos robaron con sus precios falsos durante la Gran Guerra. Cómprame diez número, por favor.

—¿No sería más justo que diera apoyo a la iglesia que mi padre está construyendo en Osttal? —digo yo.

Hasta ese momento lo tomaban en serio; pero de pronto les pareció algo divertido; se miraron y se echaron a reír.

Estación Atómica, por Harold K. Laxness, aparecerá pronto en versión española de Editorial Platina.

CONCURSO DE CUENTOS Y ENSAYOS

Teniendo en cuenta el creciente interés por la narrativa argentina, la labor creadora de muchos escritores que, en nuestro ámbito desarrollan su labor, como así también la búsqueda de los ensayistas interesados en los problemas culturales de nuestra realidad, "GACETA LITERARIA" llamará próximamente a concurso de cuentos y ensayos.

EN EL NUMERO SIGUIENTE PUBLICAREMOS LAS BASES DE AMBOS CERTAMENES.

UNA OPINION SOBRE LA CINEMATOGRAFIA ITALIANA ACTUAL

CRISIS PERO NO DE CONCIENCIA

por FERNANDO BIRRI

Se hacen cada vez más insistentes los rumores que llegan de ultramar señalando una actual situación de crisis para la cinematografía neorrealista italiana. A estos rumores el espectador argentino agrega la indiscriminada avalancha de films italianos que se exhiben actualmente en las salas de la Capital, y de las primeras informaciones y de las segundas constataciones deduce más o menos convencido que el neorrealismo está efectivamente terminado o por lo menos en crisis. Dejando sentado que no entendemos defender aquí al neorrealismo en cuanto circunstancial moda cinematográfica, sino los principios que lo sustentan —la preocupación moral que lo originó, la sinceridad de imágenes que lo expresó— es necesario que veamos ahora hasta dónde los datos de información y por consiguiente de juicio que poseemos, corresponden al real estado de las cosas. Por lo que respecta a los films que vemos en nuestras salas hay que tener cuidado en tomarlos como un índice de la progresión o el descenso cronológico de la cinematografía italiana, en cuanto, aprovechando las puertas abiertas por sus creaciones más representativas —como sucede siempre— nos llegan ahora en copiosos contingentes donde lo viejo y a veces lo muy viejo se exhuma junto a lo más o menos reciente. (Para no hablar ya de la calidad, pues mientras se estrena con carácter de acontecimiento "47, muerto que habla", un film más en la divertida serie de Totó, todavía no se ha estrenado "Due soldi di speranza", que es posterior a aquél y marca una de las dos corrientes en las cuales se bifurcará el neorrealismo alrededor de 1952. De "Due soldi di speranza", por ejemplo, que es un bello film costumbrista, derivará el pintoresquismo convencional de toda la serie de "Panes, amores y etc.", que aquí ya se han visto. El día que aquél se dé será difícil para el espectador, que no tiene la obligación de saber la edad de un film, discernir si el mismo significa un paso para adelante o para atrás en la marcha de una escuela. El mismo De Sica, en oportunidad de su viaje a la Argentina, encontró la coyuntura para quejarse del retraso con que se veían ciertos films en los que intervenía como actor y en los cuales, no obstante su imagen juvenil, su arte de actor había paradojalmente envejecido).

Pero hecha esta salvedad, que es una cuestión lateral y no de fondo, si llegamos a conclusiones similares es precisamente porque la cuestión de fondo consiste en que puestos los films neorrealistas unó después del otro y por estricto orden cronológico desde 1943 —"Ossessione" de Visconti, con el cual se da nacimiento a la escuela— hay una parábola de la misma que después de haber llegado a influenciar a cinematografías que van desde la norteamericana (Marty) hasta la hindú (Dos hectáreas de tierra), el cine italiano no consigue hoy equiparar en número, originalidad y fervor sus antiguos "capolavori". En otras palabras, ¿está pues en crisis? Sí y no. La respuesta no es siciliana. En su dualidad no hace sino responder a la contradicción actual en la cual se mueve la cinematografía italiana. La crisis existe, efectivamente, y es económica. Las contradicciones siguen: se llega a producir hoy en Italia una abundante media de 150 films por año y sus directores, y actores figuran con sueldos que están, comparativamente, entre los mejor pagados del mundo (cien millones de liras por un film a Gina Lollobrigida). Las causas de toda esta contradicción —que son varias y complejas, y que van de lo económico a lo psicológico— podemos sintetizarlas en la más poderosa de todas: el factor dólar. En efecto, en el engranaje más o menos doméstico del cine italiano "alla buona", ha introducido su uñita de oro el dólar. Las razones que lo han empujado a un acto similar se individualizan por una parte en los planes de ayuda financiera italo-norteamericanos de post-guerra y el uso de fondos norteamericanos congelados en Europa (a los norteamericanos les resultaba más barato un film en Italia, aún levantando el costo de los mismos con respecto al presupuesto local) y por la otra a la superficial mella —una mella de prestigio primero, que empezaba a ahondarse en una mella económica después— efectuada por los films italianos en los mercados que hasta ese entonces eran colonia casi exclusiva del abastecedor hollywoodiano. Esta penetración del dólar digamos así, no vino sola sino acompañada —en toda la acepción de la palabra— por el "gusto" del dólar, porque aunque los metales sean insipidos el dólar tiene sin embargo un gusto. Y las grandes colecciones de multicolores tarjetas postales ambientadas en Italia, que [illegible] desde hace algún tiempo [illegible] que quería vivir; La [illegible] dolce, y otras reconstrucciones históricas (Atila, flagelo di Dio; Ulises, —hechas en colaboración entre Homero y los guionistas de famosas Westerns— y, en general, las "superproductions" que está [illegible] Italia en estos últimos tiempos (Guerra e pace) tienen el condimento del dólar. Lo curioso de todo esto radica en que el pueblo italiano es anticonvencional por excelencia y que la mejor de sus dotes artísticas es la improvisación, gracias a la cual el neorrealismo, con unos pocos centavos y mucho corazón, había llegado a levantar el equivalente cinematográfico del tablado de una "commedia dell'arte" contemporánea y desgarrada, del que ahora el tío rico de América pareciera querer hacerlos avergonzar.

Subordinada al dólar, por un extraño caso de gemelazgo, pocos segundos después asomó la cabeza en el orden interno otra caprichosa censura. Una censura más predicha que dicha. Es decir, la gradual creación de una atmósfera de insinuaciones oficiosas, consejos previos a la filmación y temas vistos de buen ojo o con ojo torcido según los casos, que terminó por hacer bastante difícil la respiración de ciertos argumentistas, ciertos directores y ciertos productores (de aquellos que eran los más fieles a la línea crítica del mejor neorrealismo; los que no temían sacar los "trapitos sucios" a relucir, pues éste era el primer gesto para poder lavarlos y colgarlos después a secar de balcón a balcón, como limpias banderas "al bel sole"). Insinuada o dicha, esta censura resultó de cualquier modo desdichada, y aunque debida a intereses económico-políticos en su origen, su repercusión incidió sobre la calidad de los films, agravando la crisis.

A estas dos causas negativas añade directa e indirectamente el petitorio que el Comité Permanente para la Defensa del Cine Italiano ha elevado a la Comisión Parlamentaria que tiene en estudio la nueva ley del cine. Son Rossellini, De Sica, Zavattini, Blasetti, Fellini, Antonioni, Amidei, Lizzani, Lattuada, Comencini, Germi, quienes firman: "...la cual contribuyó (la vieja ley) no sólo a deformar el carácter típico del film italiano, sino a colocar toda la actividad cinematográfica en una grave situación de crisis. La nueva ley... no es sino una repetición empeorada (por ser menos democrática y más restrictiva de la libertad económica y artística) de la que ha caducado. Este proyecto inorgánico, que presenta serias lagunas desde el punto de vista económico, y que ignora la solución constitucional del problema de la *censura*, se perfila ya como un medio de compromiso... Y que... sea nombrada una Comisión Ministerial de estudio, en la que todas las categorías profesionales estén amplia y equitativamente representadas, para la inmediata elaboración de un "Texto único sobre la cinematografía" y para la reglamentación de los *acuerdos cinematográficos internacionales...*"

Con esta carta, que tiene algo de documento terminante y angustioso al mismo tiempo, la crisis del cine italiano deja de pertenecer no sólo al campo de los vagos rumores sino también al de las discutibles conjeturas, para obtener sanción profesional ya que no oficial. Podrían aportarse balances concretos, estadísticas, leyes y reglamentos que así lo demostraran en una nota especializada que trascendiera la simple información que ésta se propone, pero nos basta anticipar como síntoma palpable de lo dicho, que ya varias casas de producción —y no de las menos importantes— han cerrado o declarándose en bancarrota.

Pero, y esto es lo que nos interesaba llegar a decir, la gente del neorrealismo italiano resiste. Además de resistir con públicas protestas, individuales y colectivas, con contrapropuestas de anteproyectos legales, con films que de algún modo, dentro de lo que todavía se puede hacer ("La donna del giorno", de Maselli; "I sogni nel cassetto", de Castellina; "Il tetto" de De Sica-Zavattini) siguen traduciendo su sentimiento del cine, los equipos artísticos y técnicos del neorrealismo siguen defendiendo, sobre todo, su íntimo derecho a dar un juicio sobre la vida, a aceptarle ciertos valores y a rechazarle otros, a salir por las calles para dialogar con el protagonista anónimo de todos los días, autorizados por la dramática advertencia de la guerra, de la destrucción y de la reconstrucción. Queremos decir con esto que, cuando se ha entendido al neorrealismo como "un estar en la mezcla", es decir, estar en el centro de los días y no de especta-

(Continúa en la página 19)

Humberto D, 1952, de De Sica-Zavattini. En este mismo año aparece **Dos centavos de esperanza** y se bifurca la línea del neorrealismo italiano, síntoma lejano de la actual crisis. Todos los films "di maniera" del tipo de **Pan, amor y fantasía** son una secuela del segundo. A estimular este alegre y falso pintoresquismo contribuyó no poco la pública reprimenda que un ministro hizo a De Sica censurando el realismo de **Humberto D** como "morbosamente pesimista".

Ulises, 1953. Aumentan los amorosos celos de Hollywood por el cine neorrealista. Pero hoy amores que matan. Los norteamericanos invaden los sets italianos con coproducciones que, si bien no numerosas, son desproporcionadamente inflacionistas. Paradojalmente, los productores locales no pueden continuar haciendo sus propios films **"alla buona"**, pobres pero honestos. ¿Terminará la lluvia de dólares por hundir los techos de los galpones de Cinecittà?

HA ENTRADO UN ANGEL EN LA MANTEQUERIA

Obra en medio acto de Julio Imbert

CYRIL WAPNER, el mantequero. (Sin anteojos, casi no ve).
ALDONZA WAPNER, la mantequera, su mujer. (Ve por los ojos de sus hijos).
LA ABUELA WAPNER, unos setenta años.
JOEL, unos dieciséis años.
JUAN, hermano de Joel, poco menor.
EL CURA. LAURITO.
La acción se desarrolla en una trastienda de mantequería pobre.
(Al levantarse el telón, las esposas Wapner están sentados en sendas sillas de enea junto al lecho de la abuela Wapner. La atienden con solicitud, aunque es caprichosa, porfiada e incomprensible como un niño. El ambiente es humilde. La abuela Wapner se queja.)

LA ABUELA WAPNER (Con voz temblona y áspera.) — Estoy harta de jarabes. Este no lo tolero. Es un charro de cola...

LA MANTEQUERA (Fuerte.). — Tiene que tomarlo, nona Wapner. Es un almíbar delicioso. Está hecho con zumo de grosellas.

EL MANTEQUERO. — Sin medicinas no podrás curarte.

LA ABUELA WAPNER (Refunfuñando.). — Medicina, medicina. Ya me habría curado hace tiempo si no me obligaran a estas pócimas inmundas. Todo lo areglás con el médico y las medicinas.

LA MANTEQUERA. — Sin embargo...

LA ABUELA WAPNER. — Habla más fuerte.

LA MANTEQUERA (Levantando la voz.). — Que sin embargo nada conseguiremos, nona Wapner, si no hacemos lo que el médico ha indicado.

LA ABUELA WAPNER. — Tráeme un pocillo de menta y verás que pronto ando por ahí.

JOEL (Entra corriendo, asustado. Detrás suyo, Juan.). — ¡Papá, mamá, nona Wapner!

JUAN. — ¡Un ángel, un ángel!

EL MANTEQUERO (Saltando de la silla.). — ¿Qué pasa!

LA MANTEQUERA (A la vez.). — ¿Un ángel?

LA ABUELA WAPNER (Queriendo incorporarse, sin lograrlo.). — ¿Eres tú, Joel?

JOEL. — ¡Ahí, en la fuente grande de la manteca, un ángel!

JUAN. — ¡Ha entrado un ángel y se ha pegado a la manteca!

LA ABUELA WAPNER (En un silencio de asombro de los esposos Wapner.). — ¿Qué dices, Joel? Habla más fuerte.

JOEL (Acercándosele.). — ¡Un ángel, nona Wapner! (Los padres lo rodean.) Un ángel ha quedado cogido en la manteca, como una mosca en la miel. Se posó seguramente en ella y ahora no puede desprenderse. En la oscuridad fosforecía. Juan abrió la ventana, y cuando entró toda la luz, vimos que era celeste, casi transparente. (Los esposos Wapner se miran; ella toma de un brazo a su marido, temblando de miedo.)

EL MANTEQUERO (Tratando de sobreponerse.). — Joel, serenate. No te apures. Habla despacio y explícanos eso del ángel.

JOEL. — Lo que han oído.

EL MANTEQUERO. — Sabes que si es mentira, te castigaré. Sabes que una mentira me saca de quicio; que no permitiré nunca que un hijo mío mienta a nadie jamás. Y sabes que soy duro, Joel.

LA ABUELA WAPNER. — ¿Qué dices, hija? Habla más alto. Tenés la maldita costumbre de hablar entre dientes.

EL MANTEQUERO. — Que Joel y Juan han visto un ángel. Que un ángel ha entrado por la ventana de la mantequería y ha quedado cogido en la manteca.

LA ABUELA WAPNER. — ¿Un ángel? Cyril, ¿dices un ángel? (Desilumbrada.) ¿Habéis visto? Nunca creísteis en ángeles y demonios, pero existen. Vive Dios que existen. ¡Vive Dios que!...

LA MANTEQUERA. — No hable tanto, nona Wapner, que le hará mal. El médico le ha dicho que hable poco.

EL MANTEQUERO (A Juan.). — ¿es verdad, Juan, lo que dice tu hermano?

JUAN (Vacilando.). — Sí...

EL MANTEQUERO. — No. Dilo con firmeza, como Joel.

JUAN. — Es verdad, sí. Un ángel celeste, casi transparente.

EL MANTEQUERO. — Bien y... ¿le habéis tocado?

JOEL. — No, no se lo puede tocar. Las manos de uno se meten en el cuerpo impalpable.

EL MANTEQUERO (Con cierta agitación.). — Describémelo.

JOEL. — Tiene cara de niño. Unos ojos mansos. Mira tristemente. No habla. Las puntas de sus dos alas han tocado también la manteca y han quedado prendidas.

EL MANTEQUERO (Visiblemente preocupado.). Bien. Ojalá no mintás. Por vosotros. Veré con mis propios ojos. (Busca en sus bolsillos los anteojos, pero no los encuentra.) ¡Ah! Los dejé sobre la mesita. (Va hacia una mesa pequeña que hay en un rincón.) Quiero ver ese ángel, y si es mentira... (Al ver que no están allí sus anteojos.) ¿Quién diablos ha quitado los anteojos de aquí?

LA MANTEQUERA. — Los tenía hace un momento, Cyril.

JOEL (Buscándolos por todas partes, mismo que Juan.). — Por allí andaron. Es necesario que los encontremos, porque sin los anteojos no podrá ver el ángel.

EL MANTEQUERO (Volviéndose a Joel.). — ¿No podré? ¿Acaso es invisible?

JOEL. — No es invisible, puesto que lo hemos podido ver, pero, en verdad hay, que tener buenos ojos, porque es casi transparente... de un celeste muy suave, más suave que el de los ojos de la nona Wapner.

EL MANTEQUERO. — Cerraremos las ventanas.

JOEL. — Sólo alcanzarás a ver un resplandor, y acaso ni eso. Busquemos tus anteojos y lo podrás ver bien. Vale la pena. (Acercándose a la abuela Wapner.) Vale la pena, nona Wapner, ver un ángel, ¿eh?

LA ABUELA WAPNER. — Habla más alto.

JOEL (Mientras ilos demás buscan afanosamente los anteojos.). — Que un ángel, nona Wapner, no se ve así que así nomás. Que vale la pena, y habrá quien querrá pagar en oro para poder verlo. (Restregándose las manos.) Papá Wapner pagará ahora poner una mantequería grande, bien instalada, que hará morir de gusto, sí, sí.

LA MANTEQUERA (A Cyril, con entusiasmo.). — Haríamos construir otra habitación, Cyril. Y ganaríamos...

EL MANTEQUERO. — ¡Mis anteojos, mis anteojos! Debeis encontrar mis anteojos. Pronto. (Buscan silenciosa y afanosamente.)

LA ABUELA WAPNER. — Quiero ver ese ángel, Cyril. Quiero verlo ya también.

EL MANTEQUERO (Sin hacerle caso.). — Bien, no estoy ciego para no ver nada. Algo vere, qué demonios. Aunque sea borroso, algo veré. Aldonza, quédate aquí, no sea que...

LA MANTEQUERA. — Sí, ve tú y vuelve en seguida. (Sale el mantequero.)

JOEL (Apenas el mutis.). — Mamá. (La toma de los brazos.) Mamá. No verá el ángel. Le escondimos los anteojos. Y el ángel es mentira, mamá. Fue una broma. Una broma que ideamos Juan y yo para reírnos un rato. Pero papá se ha enojado pensando que es mentira, y nos castigará. Sabes que castiga duramente. Anda después tú y di que lo viste, que es verdad, y él es esa manera lo creerá. A ti te cree siempre. Después, cuando encuentre sus anteojos o la quiera hacer ver por alguien más, le diremos que el ángel escapó. Pero entonces no pensará que le hicimos mentira. ¡Hazlo, mamá querida!

LA ABUELA WAPNER. — Qué dices, Joel. ¿Será posible que no podás hablar más alto?

LA MANTEQUERA. — Nada, nona Wapner, nada. Nada de importancia. (A Joel y Juan.) Habéis hecho un disparate. Os haréis castigar estúpidamente. ¿Por qué inventais esas historias raras e imposibles? Al fin se sabrá la verdad. Y vuestro padre es capaz de mataros. Una mentira lo vuelve furioso. (Regresa el mantequero. Viene desencajado. Todos lo miran angustiosos.)

EL MANTEQUERO (Intentando serenarse.). — Aldonza: ve tú. No he podido verlo. Hice esfuerzos inútilmente. No he podido. ¡Maldito ojos!

LA MANTEQUERA (Indecisa.). — Claro, iré. Tengo una curiosidad enorme por verlo. Imagínate. (Mira a sus hijos que le imploran con los ojos.) Esperad. (Sale.)

LA ABUELA WAPNER. — ¿Lo has visto, hijo? Hijo, Cyril, ¿has visto al ángel?

EL MANTEQUERO (Buscando los anteojos.). — No lo vi, no. (Continúa buscando, sólo con la idea de encontrarlos.) ¡Maldición! Jamás pierdo los anteojos, y hoy... ¡hoy precisamente! (Volviéndose bruscamente hacia su madre.) ¿Entiendes lo que es un ángel? ¿Lo que significa? ¿Un ángel aquí, en nuestra casa, sin que nadie...?

LA ABUELA WAPNER. — Un espíritu celeste, Cyril, que el Señor creó para servirle. Acaso sea aquel que no prevaricó cuando la rebelión de los ángeles. Tal vez el tuyo, o el mío custodio, Cyril... Un anuncio, no sé. Puede ser que haya bajado a guardarme de este mal que siento... de este dolor... (Entra la mantequera. Todos se vuelven.)

EL MANTEQUERO (Con alarmante curiosidad.) — ¿Y?

LA ABUELA WAPNER. — ¿Eres tú, Aldonza?

EL MANTEQUERO (Molesto.). — Sí, es ella. Déjala hablar. (A su mujer.) Habla, pues.

LA MANTEQUERA (Mira a sus hijos que tiemblan; luego.). — Es verdad, Cyril. Aunque es increíble, está allí, pegado a la manteca.

LA ABUELA WAPNER. — ¡Llévame en brazos, Cyril! (En un ruego febril.) ¡Antes que me vaya de este mundo, Cyril, hijo, tengo que verlo! ¡Un ángel, querido! ¡No me dejarás morir así, por Dios! ¡Verlo, verlo con mis propios ojos, casi ciegos, qué dicha me darías, hijo! A ver, ven. ¡Ven tú también, Joel, y tú, Juan, y tú, Aldonza! ¡Sosteniendme todos y llevadme, o me arrastraré como un reptil, aunque me falte el aliento!

EL MANTEQUERO (En una explosión.). — Cálmate, por Dios. ¿Es que eres tan incrédula que no creerás en él, si no lo ves? ¿Acaso tienes que tocar las llagas de Jesucristo, como Santo Tomás, para creer en la resurrección del Señor?

LA MANTEQUERA. — Hágale caso usted a Cyril, nona Wapner. A su tiempo todo se hará...

LA ABUELA WAPNER. — No me hables de tiempo, hija, que el mío toca a su fin... (Llora desconsoladamente.)

JOEL. — ¡Nona Wapner...!

EL MANTEQUERO (Tratando de calmarla.). — Te llevaré, sí, te llevaré. Pero déjame encontrar mis anteojos para que yo lo vea antes... (Busca afanosamente.)

LA ABUELA WAPNER. — ¡Tú tienes tiempo, Cyril, y mi vida se apaga...! ¡Ay! (Haciendo un esfuerzo sobrehumano se incorpora un poco.) Es el ángel, Cyril, que me da fuerzas para que lo vea... El quiere venir, pero no puede... Me da fuerzas... Es el ángel... (La mantequera corre hasta la abuela Wapner y tomándola por los hombros, trata de acostarla.)

LA MANTEQUERA. — ¡Nona Wapner! ¡No se mueva, nona Wapner!

EL MANTEQUERO (A sus hijos.). — ¡Buscad vosotros también! ¡No os quedéis ahí como unos marmotas! (A su madre.) ¿Quieres callarte de una vez? Atiendes y uno pierde la cabeza. Todo se hará. Espera un poco, te digo.

LA ABUELA WAPNER. — ¡Joel! ¡Joel! (Joel corre al lado de su abuela.) ¿Estás aquí, Joel?

JOEL. — Estoy, nona Wapner. (La toca en la frente.) Es mi mano.

LA ABUELA WAPNER (Serenándose.). — Tu mano... tu mano tibia... Es tu mano querida, Joel, sí. Oyeme. Anda pronto y búscalo. ¡Vamos, no tardes!

JOEL (Sin entender.). — ¿A quién? ¿A quién quiere que busque, nona Wapner?

LA ABUELA WAPNER (Casi al oído, con voz ronca.). — Al... al cura Laurito... Al padre..., ¿entiendes?

JOEL. — Pero...

LA ABUELA WAPNER. — ¡No te detengas! Ve pronto, Dile... (Vuelca su cabeza en la almohada.)

EL MANTEQUERO (Viendo que Joel sale apresuradamente.). — ¿Adónde vas? (Joel se detiene.)

JOEL. — La nona Wapner quiere que llame al cura...

EL MANTEQUERO. — Llámalo, si ella quiere. (Mira hacia la cama.) Parece que se ha dormido. No, deja. Busca mis anteojos. (Transición.) ¿Verdad? ¡Buena idea! ¡Buscalo, Joel; Dile que venga pronto. Yo también tengo mis dudas. Por momentos me parece mentira... ¡Un ángel! ¡Un ángel... aquí... cogido en la manteca...! (Sale Joel. A su mujer.) ¿Tú estás segura que lo viste, mujer? ¿No te habrá parecido...? (Pone un gesto de incredulidad.)

LA MANTEQUERA (Vacilante.). — Lo vi, sí, Cyril... todo lo que se puede ver, claro. Un ángel es transparente. Hay que hacer esfuerzos con los ojos, y aun así... uno duda...

EL MANTEQUERO. — No estás segura. (Se violenta aún más.) Ahora vienes con eso.

LA MANTEQUERA (Atropelladamente.). — Estoy segura. Lo vi. Aunque no pude tocarlo, lo vi.

EL MANTEQUERO. — Vendrá ahora el padre Laurito. El padre no miente. Sería incapaz de mentir nunca. Haremos que lo vea. Y nos guardará el secreto, si se lo pedimos. (De golpe.) ¿Pero habéis cerrado? Juan ¿habéis cerrado la ventana? (Juan, que finge buscar los anteojos, se vuelve, temblroroso.) De ¡habéis cerrado bien?

JUAN. — No. Creo que no; no sé.

LA MANTEQUERA. — Quedó abierto. El postigo, al menos, quedó abierto. Entraba luz...

EL MANTEQUERO. — El vidrio está roto. Podría escapar. Pudisteis haberlo pensado. Es como un pájaro, o una mariposa. ¿Creéis acaso que no vuela como un simple gorrión? (A Aldonza.) Aldonza, ve tú. Entra despacio, despacito. Acércate a la ventana y fíjala bien. Y ponle llave a la puerta de atrás. (A Juan, casi brutal.) ¡Busca, imbécil! ¿No te quedes ahí, como un idiota! (A Aldonza, que sale.) Oye: hazlo disimuladamente. Piensa que puede ser nuestra salvación... (Con ojos de delirio.) Acaso... un ángel... con sólo mostrar un ángel a la gente... la curiosidad... ¿entiendes? Estoy imaginando una cremería... un establecimiento como no podrías creerlo... Manteca y quesos del... ¡Anda, anda, no te quedes ahí, como un poste! ¡Anda rápido, mujer!

LA MANTEQUERA (Indecisa.). — Cyril...

EL MANTEQUERO. — ¿No quieres ir? Iré yo. Haré un esfuerzo y tal vez alcance a ver algo. Siquiera un poco... una forma...

LA MANTEQUERA (Deteniéndolo.). — No. Puede asustarse de ti. Estás muy nervioso, acalorado... y un ángel ha de ser frágil como una copa... Una emoción, ¿entiendes?

EL MANTEQUERO. — Sí, es verdad. Tienes razón. Podría ser fatal... y un ángel muerto... Si bien, aunque...

LA MANTEQUERA (Saliendo.). — Espera. Vuelvo pronto. (Mutis.)

EL MANTEQUERO (A Juan, de golpe.). — ¿Es posible que no los encuentres? Hace un momento los tenía en mis manos. Me los quité para lavarme la cara. Los dejé allí mismo.

JUAN. — Habrán caído en algún rincón. (Busca. También el mantequero se pone a buscar.)

EL MANTEQUERO. — ¡Maldición de una maldición! Una vez que... (Entra apresurada y visiblemente alterada la mantequera. Padre e hijo se yerguen, expectantes.)

LA MANTEQUERA. — ¡Ha volado, Cyril! ¡Seguramente ha escapado por el vidrio roto! ¡Ha podido desprenderse de la manteca...! ¡En las huellas se alcanza a ver una...!

EL MANTEQUERO (Después de un momento en que su furia le ha privado del habla.). — ¿Pe... pe... pe... pepépepe... pero es posible...? (Transición, tratando de dominar su ira y su contrariedad.) Mira, Aldonza. Creo que estais jugando conmigo. ¿Pensáis por ventura que os creí alguna vez? ¿Que soy tan imbécil como para imaginar que era posible? Os seguí el juego, para ver cómo mentíais. Para ver hasta dónde llegaba vuestro cinismo... Pero escuchad: no era tan descabellada vuestra broma, no. Hay cosas raras, que uno no se explica, en este mundo... Por lo demás, ahora llegará el padre Laurito. El dirá quién ha pecado aquí. ¡Y yo te juro que quien haya pecado, pagará! (Ruidos afuera.)

JOEL (Entra apresuradamente, precediendo al padre Laurito.). — Pase usted, padre. Entre. (Todos se vuelven hacia la puerta.) Por aquí.

EL MANTEQUERO (Cambiando el gesto.). — Adelante, adelante, padre. Ya sabrá usted... por Joel...

EL CURA. — Me ha dicho, claro está. Creí al principio que la nona Wapner... (Mira hacia el lecho.) Duerme... Parece que duerme plácidamente.

LA MANTEQUERA. — Sí, está dormida, padre. Pocas veces...

EL CURA. — Hablemos en voz baja. El descanso es su mejor medicina. (Al mantequero, que tiembla, deseoso de cambiar el diálogo.) Tranquilízate, hijo. Y dime lo que ocurre aquí. Joel me ha hablado de un ángel... No sé qué de la manteca y de un ángel.

EL MANTEQUERO (Ofreciéndole una silla.). — Póngase usted cómodo. (El cura se sienta.) Bueno; algo raro, padre. Tal vez inexplicable... Según Joel y Juan primero, y Aldonza después, han visto en la mantequería un ángel. (Todos observan la reacción del cura.) ¡Un ángel pegado por los pies y las puntas de las alas a la manteca! (Mirando a su mujer y a sus hijos.) Celeste, según dijisteis, y casi transparente. (Cabecean éstos tímidamente.) Y que no lo habías podido tocar. (Pausa.)

EL CURA. — Continúa, hijo. ¿O es eso todo?

EL MANTEQUERO. — Yo quise verlo, pero mis anteojos, que hasta un momento antes había tenido puestos, habían desaparecido. Y sabe usted, padre, que veo muy poco sin ellos. En fin, que parece que el ángel pudo desprenderse de la manteca y volar, y que, sobre la manteca, han quedado unas huellas...

EL CURA (Poniéndose de pie.). — Veámoslas. (El mantequero se adelanta, nervioso.)

EL MANTEQUERO. — Por aquí. Pase usted por aquí, padre. (A Juan y Joel.) Y vosotros, buscad mis anteojos, ea. (Salen detrás del cura el mantequero y su mujer.)

JOEL (A Juan.). — Quiera Dios que el padre nos salve, porque si no lo convencen de que pudo ser verdad, nos marcará con el rebenque.

JUAN. — Insistiremos en que lo vimos. Mientras no confesemos que ha sido mentira, vacilará en pegarnos.

JOEL. — ¿Dónde pusiste los anteojos?

JUAN. — En un zapato de la nona Wapner.

JOEL. — ¿Le decimos que los encontramos?

JUAN. — No, espera. Veamos primero qué dice el cura. Si lo convence de que pudo ser verdad...

JOEL. — ¿Tú crees que un hombre como el cura, que sabe lo que uno piensa con sólo mirarlo, no se habrá dado cuenta...? (Se oyen pasos.) ¡Ojo! Busca por allí... (Simulan buscar los anteojos. Pausa. Luego entra el cura y, detrás, los esposos Wapner.)

EL CURA (Que venía hablando.). — ...tan admirable, que toda ella fué un continuo milagro... (Joel y Juan dejan de buscar, y atienden respetuosos. El padre Laurito se sienta.) Se explica, pues, fácilmente. Una visión, ¿entendes? Vuestros hijos, y tú también, Aldonza, habéis tenido la gracia de una visión. (Al mantequero.) Allí, sobre la manteca, se posó indudablemente un ángel. Santa Catalina tuvo una visión a los seis años. Regresando a su casa con su hermano vió a nuestro Salvador sentado en un trono imperial sobre la iglesia del convento de Santo Domingo. Vestía ropas pontificales y sostenía su cabeza una tiara papal. Los apóstoles San Pedro, San Pablo y San Juan Evangelista le acompañaban. La santa niña, arrebatada por la visión admirable, se detuvo, sin moverse del lugar, y vió que el Salvador miraba y le sonreía, alargando su mano derecha en señal de bendición, a la manera de los obispos. Cuéntase que fué tan eficaz este favor, que arrebatada el alma de la niña, quedó ésta inmóvil como una piedra, y como olvidada de sí. Al tomarla de un brazo su hermano, despertó como de un sueño, y bajando los dulces ojos, dijo: "Oh, hermano, si tú hubieras visto lo que yo vi, no me hubieras impedido".

EL MANTEQUERO (Con los ojos abiertos lo imposible.). — Es increíble... pero es así, claro... (De golpe, a Juan:) ¡Tráele al padre una copita de anís! (Juan va a un armario y sirve.)

EL CURA. — Dícese que deseaba Catalina un corazón limpio y puro de toda escoria, y le pedía a nuestro Salvador: "Cría en mí, Señor, un corazón limpio, y puro", y le rogó que le diese un corazón y una voluntad ajustados con él mismo, de manera que la Santa tuvo una nueva visión: vió que el Señor se llegaba a ella, y abriéndole el costado le quitaba el corazón; y estando otro día en el Convento de Predicadores de la ciudad de Sena, en la Capilla de las Sorores de Penitencia, la rodeó una luz celeste, en la que apareció el Salvador sosteniendo entre sus manos un corazón muy encendido, y resplandeciente, y abriéndole nuevamente el costado le introdujo aquel corazón, diciéndole: "Ves aquí, hija, así como te has pedido, te quité tu corazón, y te doy el mío, con el cual siempre vivas". (Juan se le ha aproximado y le extiende la copa de anís, que el cura bebe de un trago, casi inconscientemente.) Y cerróle luego la abertura del pecho, y desapareció, quedando por señal del milagro la cicatriz, como la afirman sus compañeras, que la vieron muchas veces... En fin, una señal, vamos, como pueden ser en cierto modo, esas huellas en la manteca... (Le alcanza la copa a Juan. El mantequero le hace un ademán a su hijo de servirle más. Juan entiende y obedece.)

EL MANTEQUERO. — Una señal, naturalmente... Es decir...

EL CURA. — Y no fueron ésas las únicas visiones y milagros. Otra vez se le apareció el rey de los reyes, con la reina del cielo su

Continúa en la página siguiente

TEATRO

VIDA RUMANA EN UNA COMEDIA SATIRICA

"Una carta perdida", comedia en cuatro actos de Ion Luca Caragiale, es una demostración cabal de la forma en que el artista puede servir de la mejor manera a sus semejantes encarando con toda la sencillez posible aquellos problemas que se generan en el trato cotidiano. Con su ingenio burlesco, el dramaturgo rumano intenta conmover a sus conciudadanos sustrayéndolos de la apatía frente a la corrupción política por la que atraviesa su país. Es imprescindible desterrar una serie de anomalías que envilecen la función pública. Para ello será necesario apelar a una exposición descarnada, realista, de los hechos. Pero, paralelamente, deberá hallarse el modo de burlar las censuras con que ciertos mandatarios defienden sus intereses en peligro. Encuentra, entonces, en la farsa la mejor fórmula para cumplir la parábola de su crítica social. La palabra sencilla, tan simple que muchas veces llega a la trivialidad, es el complemento indispensable para arremeter contra la decadente posición que han adoptado los políticos rumanos de fines del siglo XIX.

Así nació "Una carta perdida", en la que Caragiale pinta el ambiente y los caracteres con colores de tanta vivacidad que por momentos dañan la retina visual o espiritual del espectador. No se puede negar el parentesco dramático de su comedia con el clasicismo humorístico de la escena latina, pero se diferencia de ella por una menor valorización del vocablo. Hay algo más que podría entrar en el plano de la deficiencia teatral, de no ser tan visible la intención del dramaturgo de acentuar ese efecto. Hablamos de la excesiva estupidez o ignorancia que adjudica a la mayoría de los políticos que entran en juego, especialmente los abogados Farfuridi, Branzovenescu y el candidato Agamenón Dandanake. Pero para algo Caragiale ha elegido el terreno de la farsa, donde la exageración no es un perjuicio cualitativo. Por el contrario, esa ridícula postura servirá para que el espectador valorice aún más su intento crítico.

Negado sistemáticamente en su época, donde su obra no fué estimada en la medida que merecía, su calidad intrínseca le ha valido la inmortalidad, no tanto por sus valores formales, sino por la humanidad con que analiza los problemas de su época y, sobre todo, por la sinceridad y sencillez que trasuntan cada una de las criaturas nacidas de su inspiración, de tal suerte que a más de medio siglo de distancia volvemos a encontrarlas, vivas, en nuestros días.

En una discreta versión castellana de Héctor P. Agosti, el Teatro La Máscara nos ha hecho conocer esta obra que Caragiale escribió en 1884, a la que precedieron otras dos comedias: "Una noche de tormenta" y "Don Leónidas frente a la reacción". Al año siguiente compuso "Escenas de carnaval", para cerrar su ciclo teatral en 1890 con el drama "La venganza".

Un montaje ágil pero falto de ajuste caracterizó la labor directiva de Ricardo Passano. No todos los tipos fueron delineados con igual acierto, y dos de ellos quedaron totalmente desubicados en el ritmo general de la comedia satírica: Zoe, excesivamente austera, sin flexibilidad, y el Ciudadano Achispado, que traspasó el límite de la farsa para convertirse en una especie de marionieta ebria. Hubo escenas muy bien logradas, como el acto proselitista, y otras inseguras, en especial modo los encuentros amorosos de Esteban y Zoe.

Acertada la caracterización y la plástica de Walter Cadeyana en el presidente del comité, aunque su voz fué demasiado artificiosa. Mirko Alvarez, inseguro en la letra y el ademán sin elasticidad física; pareció no sentir el personaje como otras veces. Ana Barini equivocó la composición de su personaje, que habría sido un acierto en una comedia burguesa. Luis Riba se desplazó con cierto embarazo. Muy bien el movimiento y la mímica de Marcelo Krass, que además destacó su amplio registro vocal. Antonio Gobantes y Alberto Bórquez, a un paso del sainete burdo. Félix Pons, en cambio, puso en el comisario la sobriedad necesaria para impedir que su figura entrara en el ridículo.

FRANCISCO MAZZA LEIVA

Escena de "Una carta perdida"

CRISIS PERO NO DE CONCIENCIA

(Contin. de la pág. 17)

dor frente a ellos —según la definición del novelista Pratolini— y cuando se ha llegado a exigir del neorrealismo que no se amanere con cánones ni teorizaciones sino que cambie día por día según cambien las necesidades, los fraudes, las rabias y la esperanza de los hombres, como pide su teórico máximo el poeta Zavattini, se admite que el neorrealismo, en cuanto comprensión intelectual y comportamiento moral frente a la existencia, esté bien lejos de haber sido agotado.

"El neorrealismo ha muerto. ¡Viva el realismo!" así saludaba hace unos dos años la aparición de "Senso" de Visconti, Cinema Nuovo, una de las revistas de avanzada del neorrealismo, queriendo significar con estos titulares la conquista de una nueva etapa.

Vistos "desde lejos y hace tiempo", neorrealismo y realismo se nos aparecen como una específica cuestión interna de nombres y sobrenombres: lo que importaba legalizar en definitiva era el denominador común de un arte actual crítico y ralista.

Por eso es de esperar que las autoridades competentes italianas, que han encarado siempre al cine con sensible tacto, hasta el permitirle ser una de sus industrias más representativas, no permitirán que llegue a renacer en los sets vacíos de Cinecittá el grito de "¡El realismo ha muerto!" Porque en este caso les sería ya difícil encontrar algo a qué vivar.

Resumiendo: el neorrealismo italiano está en crisis, sí, económica y de calidad, pero no de conciencia. Esta última, no por lo que el neorrealismo pueda tener de transitoria escuela estilística, sino de transmitida, sincera lección humana, no dividirá a sus cineastas, ni a quienes se soldaricen con su resistencia, mientras tengan conciencia de la realidad.

TEATRO EN EL INTERIOR

En la mayor parte de las ciudades del interior existe actualmente un movimiento teatral progresista, que pese a estar desprovisto de la mayoría de los elementos que contribuyen a facilitar la tarea de los conjuntos independientes porteños, ha logrado, en muchos casos, un maduro desarrollo artístico.

El evidente divorcio entre capital e interior ha sido uno de los factores que más ha gravitado para que los valores de la cultura universal no fuesen replanteados en nuestro medio en función de las necesidades y de la realidad argentinas. A este panorama general no escapó el teatro independiente, que en el interior, por contraposición, caía en el error común de un falso regionalismo. En nuestros días, una nueva realidad ha ido reemplazando este esquema, siendo un ejemplo evidente el trabajo que se está desarrollando en el Litoral.

Recientes organismos, tales como el Instituto Rosarino de Estudios de Arte Dramático (I.R.E.A.D.) en la ciudad de Rosario, la Escuela de Arte Dramático (E.D.A.D) de Paraná y el Teatro Escuela del Club Universitario de Santa Fe, cuentan con un seminario de preparación del futuro actor donde se dictan clases de capacitación física, impostación e interpretación, completadas con un curso de Historia del Teatro y Sociología. Como complemento de esta tarea se pronuncian conferencias, se editan folletos ilustrativos y se organizan charlas y debates.

Asimismo, fecunda es la tarea que ha realizado el Centro Dramático del Litoral, cuya reciente puesta en escena del "Soldado de Chocolate" evidenció un trabajo de responsabilidad altamente satisfactorio.

Al mencionar estas nuevas instituciones no podemos olvidar aquellas que, como el Teatro de Arte de Santa Fe, el conjunto "Casacuberta" de Paraná y "Las cuatro Tablas" y "El Faro" de Rosario, amén de otros, brindan espectáculos de calidad y posibilitaron, con su experiencia, el advenimiento de nuevos conjuntos, capaces de renovar y de crear una dramaturgia regional. Para ello es necesario que posean una clara concepción del medio en que se desenvuelven, de las necesidades de su pueblo y de su época, valiéndose de los veinticinco años de experiencia de los teatros independientes porteños, donde, pese a haber alcanzado la escena libre su mayor desarrollo y difusión, asistimos a ciertas claudicaciones que conspiran contra su verdadera esencia. Ello es causa de la confusión de valores, de la falta de un sentido orgánico y de una orientación definida que otorguen a su obra caracteres de verdadera influencia en el proceso de nuestra cultura. No se ha logrado formar una conciencia teatral. Nuestros actores deben ser responsables de la importancia de la tarea emprendida. El teatro es síntesis y testigo incuestionable de los momentos de los pueblos y nunca refugio de "exhibicionistas", que, desgraciadamente, han acudido en cantidad a nuestros conjuntos vocacionales retratrasando la total consolidación del movimiento independiente.

Igualmente, en Mendoza, la experiencia más elocuente del interior, la creación de la Escuela de Arte Dramático, dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, a pesar de su respaldo universitario, y contando con elementos de positiva capacidad, no gravitó ni posibilitó la consecución de una corriente teatral en su medio.

Sí, en cambio, observamos la labor de los conjuntos vocacionales de Estados Unidos tendremos una idea exacta de nuestras posibilidades. En el país del norte — así como en el nuestro —, la escena libre surgió como oposición a la corriente "comercialista" y "decadentista" de los teatros profesionales, habiendo alcanzado relieves tan inusitados, que el Theatre Guild de Nueva York está considerado hoy como el más importante de los teatros neoyorquinos. A ello debemos agregar la tarea de los conservatorios y de las academias dependientes de las universidades, de donde han surgido muchas figuras relevantes —autores y actores— de la dramaturgia estadounidense.

El teatro del Litoral debe sumarse a la nueva generación teatral; para ello se exige una comprensión capaz de enfrentarse con la realidad del hombre, con su sensibilidad, sus deseos, sus pasiones, sin desviaciones formalistas ni seudointelectuales. Debe ir en función de futuro, que no puede ser otro que el de una dramaturgia nacional válida en lo universal, guiado por una tarea humanista, netamente popular y formativa. Lo conseguirá en la medida que, desechando al *público* vaya en busca del *pueblo*, términos que en nuestro teatro, lo mismo que *profesional e independiente*, señalan dos posiciones antagónicas.

La nueva generación está en marcha. Es necesario que salga al paso de nuestra realidad, debe buscarla y hacerla suya; una realidad que inicie en nuestra escena una etapa verdaderamente creativa y entroncada al desarrollo de la cultura argentina.

ROBERTO M. COSSA.

HA ENTRADO UN ANGEL EN LA MANTEQUERIA

(Contin. de la pág. 18)

madre, y Santa María Magdalena, diciéndole: "Ves aquí, hija muy amada, que te doy por madre a María Magdalena, para que puedas con toda confianza acudir a ella, y la encomiendo al cuidado espiritual de tu alma". Lo que Catalina, acepta, según he leído, con mucha humildad y fracimiento de gracias... (Le alcanza Juan nuevamente la copa. El cura la coge sin mirar y se la bebe de un trago. Chasquea la lengua, y agrega.) Por cuyo motivo no veo razón para que se dude por un solo instante que habéis visto un ángel. Una gracia que debéis agradecerle a nuestro Señor, puesto que algún significado bello tendrá. Un privilegio, vamos, que os enriquece el espíritu, y os da fuerzas y esperanzas de otros nuevos... (Se pone de pie, y le devuelve la copa a Juan.)

EL MANTEQUERO. — ¿Quiere decir, padre, que sin los anteojos ya también hubiera podido ver... el ángel?

EL CURA (Volviéndose.). — Bueno... Hubiéras podido, claro. Un ciego, inclusive, podría tener una visión, de querer el Salvador que la tuviese... (Resueltamente.) Mañana hablaremos otro poco de este acontecimiento. Ahora debo irme. Coe ya la tarde. Me espera mi **Angelus Dómini**... el misterio de la Encarnación, ¿entendéis? (Se dirige hacia la cama de la nona Wapner. Vuelven los muchachos a buscar los anteojos.) Parece que la nona Wapner tiene un sueño profundo.

JUAN (A Joel.). — Por allí ya he buscado. Miremos mejor debajo de la cama...

LA MANTEQUERA. — Pocas veces duerme así, sin moverse...

JUAN (Simulando una gran alegría, exclama.) — ¡Aquí está! ¡Los encontré! ¡Habían caído en un zapato de la nona Wapner! (Agita los brazos en alto mostrando los anteojos.)

EL MANTEQUERO. — ¡A buena hora! (Yendo hacia Juan.) ¡Habla más bajo! ¡No grites! ¿No ves que puede despertar? (Le arrebata los anteojos.)

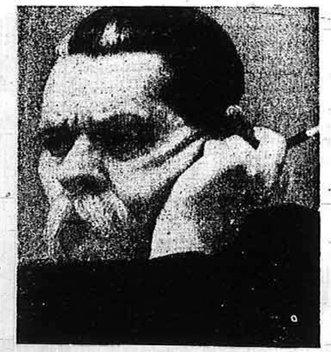
EL CURA (Atento a la nona Wapner, vuélvese al mantequero.). — Ya no, hijo. Ya no. (Torna a mirar a la nona Wapner. Silencio angustioso.) In quantum possum et indiges ego absolvo peccatis tuis... (1)

TELON RAPIDO

(1) En cuanto puedo y lo necesites yo te absuelvo de tus pecados.

Pieza seleccionada en el Certamen Literario de "Teatro Breve" (1956), organizado por la Asociación Cultural de Estudios de Teatro ESCENA LIBRE.

GORKI en Nuevo Teatro



por Luis Ordaz

Resulta curioso observar cómo el teatro de Máximo Gorki no ha ejercido sobre los directores de nuestros escenarios libres la atracción de otras obras de autores mucho menos importantes de la dramaturgia universal. "Nuevo Teatro" se encargó hace ya cinco años de salvar parcialmente el olvido injusto en que se mantenía a Gorki como autor teatral ofreciendo una versión excelente de "Los bajos fondos". Ahora, el mismo conjunto nos hace conocer "La otra madre", drama en 3 actos del gran escritor ruso.

Gorki, ha dicho Alexis Tolstoi, "está de pie en la frontera de dos épocas". Su arte, que nace y se desarrolla con fuerza de manifiesto agitador durante los últimos años del zarismo, transpone las convulsiones de la revolución proletaria. Y cuanto más ahonda en la substancia siempre vigorosa del pueblo, más se convierte en guía del movimiento artístico-cultural que pronto desborda los límites geográficos de su patria, para influir decisivamente en la literatura de avanzada de todo el mundo. Aquel que eligiera el seudónimo de "amargo" para su labor literaria, poseía un arco iris de fe que iluminaba su enorme corazón de hombre-poeta.

EL NUEVO REALISMO

Gorki nació en 1868, y hace veinte años que su muerte puso un crespón de pena (pena que es aliciente y no desánimo) sobre los ojos de quienes no han cesado de luchar por el imperio auténtico y definitivo de los derechos humanos. Ya en su niñez, Gorki conoció una organización que apuraba los últimos tramos de su ciclo histórico. Sintió en carne propia la desigualdad y supo del aristocrático desinterés que merecían los problemas más angustiosos del hombre. Ambuló por su tierra como un vagabundo más de la caravana inmensa que la recorría sin sentido y sin rumbo; y así fué como llegó a comprender la endeblez de una estructura que, mirada desde falsas perspectivas, podía parecer inconmovible por su monumentalidad. Gorki se hallaba acumulando, sin saberlo del todo, los testimonios que luego volcaría en sus obras. En ellas no se limitó a reproducir figuras, como un simple espejo fiel, sino que procuró, sobre todo, interpretar la realidad que vivía u observaba, buscando una salida con la que darían muy pocos de sus camaradas de arte. En su misma patria, Tolstoi y Turguenev, por ejemplo, y más allá de los méritos incuestionables que cada uno posee, dejaban encerrados a sus personajes en un callejón sin puerta de escape y librados a su impotencia o a sus escasas fuerzas individuales. Chejov, su gran compañero en la afirmación del teatro ruso, llevaba a escena, con talento indiscutible, la vida opaca y sin demasiadas evasiones de quienes se sentían como vacíos e inútiles o, por lo menos, desconcertados por la chatura de su limitado horizonte. Se trataba de cuadros exactos de una época y por eso brotaba también, claro está, el desasosiego que la conmovía y que traslucía el propósito crítico de cada autor, pero faltaba en ellos el representante de esa otra realidad que también existía, puesto que llegaba finalmente a imponerse, aportando una nueva concepción de los conflictos sociales. Gorki fué quien con su "optimismo social" llevó hasta el libro y la escena, no sólo el decaimiento y la vacuidad de ciertos núcleos que ya estaban al fin de su trayecto histórico, sino también la ansiedad y las luchas de los que creían en el seguro destino del pueblo.

Stanislavski señaló que Gorki fué el iniciador y creador más importante de la línea político-social de su famoso Teatro de Arte. Tenía muy presente, sin duda, el suceso de "Los pequeños burgueses", y la conmoción de "Los bajos fondos"; obras que irrumpieron con su acento nuevo y vigoroso en un medio artístico asfixiado por la censura y debilitado por el temor a la represión policial. Gorki admiraba a los grandes autores del realismo. Aquilataba el genio del Balzac de "La Comedia Humana" y la asombrosa capacidad y la audacia del Zola de la "novela experimental". El también buscaba expresar la época por intermedio de sus personajes más característicos, y se valía del reflejo sin concepciones de una realidad áspera y brutal, y hasta no desdeñaba el recurso ya común del cuadro clínico, para justificar cierto fatalismo hereditario de concepción demasiado elemental. Pero no se detenía en ese solo aspecto de la cuestión, pues recurría a tipos de un nuevo romanticismo revolucionario y, al fusionarlos con el antiguo realismo crítico, buscaba dar sentido y forma a un neorrealismo de proyección socialista que, según el propio Gorki, era el arte que afirmaba al ser como acción.

Sergio Corona y Rómulo H. Cunatti en un expresivo momento de "La otra madre", de Máximo Gorki, representada por el elenco de Nuevo Teatro.

"LA OTRA MADRE"

"Vassa Yelezniova", que así se llama en su idioma original (nombre de la protagonista), llega hasta nosotros como "La otra madre", y en verdad no es un título caprichoso, pues Gorki llevó precisamente a escena a un personaje que es el reverso de aquella otra madre que diera aliento épico a una de sus novelas más hermosas y de mayor contenido rebelde.

En la obra que acabamos de ver interpretada por "Nuevo Teatro", se descubren sin esfuerzo las huellas de los maestros ya nombrados. Se trata de un punto de partida semejante y de los mismos elementos usados por el realismo y el naturalismo, pero muy otra cosa es en definitiva la utilización que de ellos hace Gorki, y mucho más amplio y trascendental su propósito. No es ya la habitual exposición de lacras y taras de origen hereditario bien específico —con libertinos y retardados muy al uso por entonces—, pues los distintos componentes del drama sirven aquí de evidencia y contraste necesario, para el desarrollo de ideas que tendían a la solución de problemas que escapaban a una simple profilaxis de medicina social. Gorki sostenía, y ya lo hemos apuntado, que el nuevo arte se lograba por la fusión perfecta del realismo crítico y de un romanticismo revolucionario que, desde luego, nada tenía que ver con el compuesto por evasiones líricas inconsistentes. Y en "La otra madre" se puede observar ese empeño de fusión. Serguei Petrovich Yelezniov, el jefe de familia, es un burgués depravado y, lógicamente, asistimos a las consecuencias previstas por los documentos clínicos del naturalismo. Por si hubiesen dudas, la propia Vassa explica a sus dos hijas, una de espíritu sombrío y otra retardada: "Se murieron (se refiere a tres de sus hijos) porque nacieron débiles, y nacieron débiles porque vuestro padre bebía mucho y me pegaba con frecuencia". Además, se ofrece una justificación de su carácter por vía psicológica, que hubiese servido por sí misma para el logro de una heroína de esos dramas negros a los que nos tienen tan acostumbrados algunos autores de moda del teatro una fiesta, y al volcar en un descuido un poco de crema sobre las botas de su marido, éste la obligó, ante toda la concurrencia, a limpiársela con la lengua. Hoy hablaríamos de complejos y represiones que al fin estallan trágicamente. En "La otra madre" existen varias muertes algo forzadas, que se empeñan en recordarnos los años de la obra, pero también se halla Raschel, que es el personaje del neorromanticismo revolucionario que Gorki ha injertado en el drama como un elemento positivo, entre toda esa galería de seres fuera de quicio con los que procura subrayar, más que la decadencia de una familia, la descomposición de un estado social. Sin embargo, y aparte de su importancia como elemento de contraste y anunciación de una nueva realidad, Raschel es el personaje más endeble entre los verdaderamente importantes. Y lo es, no por lo que dice, pues es necesario y para eso lo ha puesto el autor, sino por cómo lo dice. Ello se debe, tal vez, a que pertenece a otra formulación dramática y su tipo (que no alcanza a ser un carácter) no ajusta con precisión en el realismo tan macizo de la obra. En definitiva, y sobre todo reparo, pues habría que situarlo y ceñirlo a un estilo y una fecha, "La otra madre" es un drama de gran intensidad teatral y de contenido valioso, que merecía haber llegado mucho antes a uno de nuestros escenarios libres.

LA INTREPRETACION

El elenco de "Nuevo Teatro" ofreció un espectáculo de notable jerarquía. La versión de Lila Guerrero (ágil y sin violencias idiomáticas) fué llevada a la escena semicircular o mixta por Alejandra Boero y Pedro Asquini, quienes lo hicieron demostrando su seguro dominio, pues, sin resentir la modalidad interpretativa que la obra exigía, lograron sortear cuidadosamente situaciones muy riesgosas que pudieron llevarla a un melodramatismo superficial y efectista. Y debemos nombrar otra vez a Alejandra Boero, que tuvo a su cargo el papel principal, el de Vassa, cumpliendo una labor de mucho mérito. Héctor Alterio compuso un Projor Borisovich muy bien detallado. Magnífico el trabajo de Cesira Malli, dando vida a su Ludmilla. Correcta la Natacha de Alicia Brandy. Omar Cantalejo se esforzó en su Serguie Petrovich, pero descubrió demasiado la composición del personaje. Reina Solar no logró, a pesar de su empeño, que trascendiera la vibración interna de su Raschel. Sergio Corona y Rómulo H. Cunatti estuvieron a tono en sus cortas intervenciones. Floja la actuación de María E. Daguerre. El problema escenográfico fué perfectamente resuelto por Federico Padilla. Bien jugadas las luces.

Tarifa reducida
Concesión Nº 1
Buenos Aires

STILCOGRAF S. R. L.