



**cuadernos  
australes**

CeDInCI

NUMERO

**3.**

AÑO I BUENOS AIRES



DIRECCION POSTAL: SUIPACHA 1355  
BUENOS AIRES  
REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELEC  
TUAL No. 617.193

DIRECTOR: MARINA BRIONES  
COMITE DE DIRECCION: EDUARDO AUDIVERT  
JORGE GONZALEZ MIR  
RICARDO JUAREZ  
MARINA BRIONES  
SECRETARIO: A. J. KARDOS

COLABORADORES PERMANENTES: RENE ALIS - ARIEL FERRARO  
ARNOLDO FISCHER - ITALO GRASSI - EDUARDO BALIARI - JOSE CABRERA.

### S U M A .

	Páginas
El ser argentino y su sociedad. — <i>Julio Mañud</i>	2
La pintura y los pintores. — <i>Eduardo Baliari</i>	4
Ahí. — <i>Susana Thenon</i>	7
Mala noche. — <i>José Viacava</i>	7
Vida nueva. — <i>José Viacava</i>	7
El decaimiento de lo poético. — <i>Fernando Guibert</i>	8
El encuentro. — <i>Bernardo Roitman</i>	10
Cárcel de amor. — <i>Graciela de Sola</i>	10
Rosa 1959. — <i>Alejandro Vignati</i>	11
Ella y el espejo. — <i>Eduardo Audivert</i>	12
Elegía del plañidero. — <i>Armando Chulak</i>	13
Matrimonio. — <i>Juan José Hernández</i>	14
Ante unos grabados en madera de Luis Seoane. — <i>Lorenzo Varela</i>	14
Dibujo. — <i>Luis Felipe Noé</i>	15
Promesa, realidad y futuro del grupo N — <i>León Benarós</i>	16
Cafayate. — <i>Juan José Coll</i>	19
Premio Palanza 1959. — <i>Héctor C. Alvarez V.</i>	20
Un perro es un perro. — <i>Horacio Méndez</i>	22
Canto y tierra. — <i>Lisa Griskan</i>	22
Ataúd. — <i>Germán N. Rozenmacher</i>	23
El libro que quizá nunca escriba. — <i>W. G. Wéyland</i>	24
El maestro lo dijo. — <i>Julio Imbert</i>	26
Instrumento. — <i>Elena Jancarik</i>	27
El Centro Argentino de Grabadores Modernos. — <i>Ernesto Ramallo</i>	28
Brecht, el ilustre desconocido. <i>Arnoldo Fischer</i>	30
Poema. — <i>Nélida Salvador</i>	32
El origen del arte de la encuadernación. — <i>Mario Alberto Esgrelli</i>	33
Por las Galerías. —	34
Lecturas. — <i>Ana O'Neill - Oscar Hermes Villordo - Carlos Mazzanti - Alejandro Jorge Gallardo</i>	36
Librería. —	37
El escritor y la ética gremial. — (Entrevista a Luis Emilio Soto). <i>Francisco Tomat - Guido</i>	38
Aldemir Martins. — <i>René Alis</i>	40
Sobre la Función del artista y su expresión. — <i>Jaime Torres Bodet</i>	contra- tepa

Tapa de *Héctor C. Alvarez V.*

Diagramación de *Héctor C. Alvarez V.* y *Eduardo Audivert*

Tipografía de *Daniel I. Peláez*

XILOGRAFÍAS A COLOR DE: VICTOR LUCIANO REBUFFO - LUIS SEOANE - POMPEYO AUDIVERT - A. A. BALAN

PINTURA - REPRODUCCION EN SERIGRAFIA DE MARIO LOZA

PROIETTO & LAMARQUE

cuadernos  
australes

Fotocromo  
Hueco-Offset  
Fotocolor

Av. Santa Fe 1880, Local 10-11  
Teléfono 61-4222 - BUENOS AIRES

CeDInCl

GALATEA  
LIBRERIA - GALERIA



AMBATO 4053  
(alt. Independencia 4000)  
T. E. 97, Loria 1167  
BUENOS AIRES

UN RINCONCITO CORDIAL  
PARA LOS AMIGOS DE LA  
BUENA MUSICA



MITRE 1078 • ADROGUÉ • T. E. 244-0646

**Protimar**  
S. A. I. y C.  
★

Hidrolizados de pescado  
y otros productos para la  
alimentación animal

FABRICA: MAR DEL PLATA  
ADMINISTRACION: Lauda S. A. SOLIS 356  
TELEFONOS: 45-6808 - 7697 - 9343 - 9717

**MASCOTA**  
LIBROS

SU LIBRERIA AMIGA EN LA GALERIA SANTA FE

Av. Santa Fé 1660, Locales 70-71  
Teléfono 41-4225 • BUENOS AIRES

**GALATEA**  
LIBRERIA - GALERIA

ofrece:

en su amplia sección de libros de arte

colección "berggruen"

ilustrada de litografías  
en colores  
klee - kandinsky - moore  
poliakoff-soulages - severini  
etc., etc.

100 pesos el ejemplar

VIAMONTE 564  
BUENOS AIRES

**cuadernos  
australes**

BUENOS AIRES - DICIEMBRE DE 1959 - AÑO 1º. No. 3 - REVISTA TRIMESTRAL

Cuadernos Australes celebra su primer aniversario. De este modo, empezamos a realizar la promesa que le hiciéramos a usted hace ya un año, cuando le dijimos que Cuadernos Australes cumpliría su ciclo.

No puede ser de otra manera, porque detrás de nuestro empeño, alentando y sosteniendo, vienen la esperanza y el anhelo de una preciosa juventud con vocación americana. Juventud que trabaja su destino, su raza, diariamente y a pesar de los infinitos obstáculos materiales. Juventud que no se concede treguas, que no acepta transacciones.

No puede ser de otra manera, porque delante de nuestro esfuerzo está usted. Usted que de un modo u otro, en mayor o menor grado, supo tener fe en esta empresa.

Usted que, quién sabe por cuáles causas, nunca quiso apellidar con un ismo de moda esta simple esperanza de comunicación humana.

Firmes como al principio, le reafirmamos nuestros propósitos y los mantenemos sin pretensión, sinceramente.

Esta es una hermosa oportunidad para agradecerle su incondicional amistad. Para agradecer a los plásticos y escritores de aquí y de América que nos prestaron su colaboración sin retaceos, y sobre todo, nuestro reconocimiento a todas las personas que ayudaron técnicamente, que dieron "cuerpo" a Cuadernos Australes. A todos ellos les decimos que éste es nuestro primer paso y que estamos dispuestos a caminar mucho todavía.

Como espectador, usted también está contento con esta realidad. Vamos hacia la integración latinoamericana. Queremos denotar la permanencia del espíritu, fundamentados en la eternidad de la belleza. Hoy, en este aniversario, le invitamos a que camine a nuestro lado.

# El Ser Argentino y su Sociedad

## EL PROBLEMA: EL DESARRAIGO

La incorporación del hombre socialmente implica casi un nuevo nacer. Comienza a vivir en un nuevo universo. Más violento aún: empieza alejarse de sus necesidades biológicas primigenias: el seno de la madre, la madre. El alejamiento puede ser esencial: de vida o muerte. Por eso el hombre se niega a cambiar su estado individual por el estado social. Sabe o presiente que deja la seguridad y va en busca del tal vez. Una disyuntiva lo desespera y lo agobia. —¿Si su ser corta sus raíces primigenias dónde se respaldará? La contestación es obvia. Únicamente en las raíces sociales. Si la comunidad no lo acepta no tiene apoyo. Estará sólo. Arrojado a su soledad construirá su propio mundo o su propio universo. El proceso será lógico: substituirá el mundo social con su mundo individual. La ilusión suplirá la realidad. Ese es y fué el principio del ser argentino. Arrojado de su sociedad se refugió en su yo. No hay un solo personaje o héroe argentino que escape de esta esquema: desde Martín Fierro pasando por Erdosain y terminando con Chaves todos los seres argentinos tienen esa impronta. Ese es el crimen o el suicidio mayor de la sociedad argentina: haber negado y renunciado a sus hijos. Exterminó al indio, desalojó al gaucho, marginó al inmigrante, omitió al hombre-masa para ser lo que no era. La Argentina olvidó u omitió algo vital para su existencia: *que el individuo puede dejar sus vínculos individuales en la medida en que conquiste o asuma los vínculos sociales.* Únicamente después de haber encontrado esos vínculos el individuo se siente vivir. Se siente ser. En el prólogo de ese encuentro el hombre se siente naufrago, solo. Su vida no puede, naturalmente, tener otra órbita de existencia que no sea la social. El hombre comienza a vivir y habitar allí. Y aún durante toda su existencia, en cier-

to modo, no puede renunciar a esa forma de vivir. La sociedad lo puede expulsar o excluir. *Pero él en todo el tiempo que dure su alejamiento estará umbilicado con ella positiva o negativamente: con su amor, con su odio, con su resentimiento o con su nostalgia social.* Tal vez, nadie haya expresado esa nostalgia social como José Hernández. Martín Fierro lagrimea al alejarse de las poblaciones. Quizás la única vez que Martín Fierro llorará. Lo mismo hace Sarmiento en Facundo: llora en el medio de la pampa al encontrar a un pionero de la sociabilidad. El hombre no se encuentra en la esfera social transitoriamente, sino esencialmente. Es su medio de vivir. Puede fugarse a la pampa o amurallarse en su yo. Pero todo eso será circunstancial. Tarde o temprano buscará su reencuentro social. Martín Fierro, otra vez, es el mejor ejemplo. Toda su vida se la pasó luchando contra quienes no querían aceptarlo o reconocerlo. Por último, intentó volver a la convivencia. El hombre no puede gratuitamente excluirse de su órbita social. La consecuencia llega ineludiblemente. La sociedad le permite satisfacer todas sus necesidades fisiológicas. Pero ante todo y sobre todo sus necesidades psicológicas: su relación humana, su ansiedad de comunicación, la necesidad de amar. Estas necesidades, desde un punto de vista humano, pueden ser más urgentes que las fisiológicas. Los alimentos podrían encontrarse en la pampa o en la ciudad. Pero no siempre es así con el calor humano, la comunicación o el amor. Recuerdese sólo la relación de Martín Fierro y Cruz en el medio de la pampa o de Fabio Cáceres con Don Segundo Sombra. Una vez encontradas las almas en la comunicación y el calor humano la separación se produce sólo por dos fatalidades. En primer caso, por la muerte. En el segundo, por la "vocación de ser". La sociedad

no puede renunciar al amparo y al cuidado de sus miembros. Su existencia depende de eso. En los casos que lo hace, el Estado pasa a reemplazarla. Entonces, surge la hipertrofia social. Igual que en un cuerpo enfermo que no quiere ser: todas las células se detienen para dejar paso a la célula hipertrofiada. Tampoco la sociedad puede exigirle al individuo sin previamente darle. Porque él no va a su ámbito social, sino que está en él. Lo vive sin saberlo. Como el animal vive su contorno natural. Tal vez, dentro del prisma sociológico, para el individuo la sociedad sea lo único absoluto. Ser aceptado por ella es poseer un respaldo y encontrar un sentido para su ser. Para todo individuo coexistir con otros miembros en el mismo contorno es el primer y último principio de su ser social. Si no lo concreta estará siempre bailoteando sin ubicación. Una relación de ser a ser; de raíz a raíz, le da la sensación de arraigo y de ser. Es la primera sensación, en cierto modo, consanguínea que posee fuera de la de sus tejidos y la de sus órganos. Si esa relación es plena y total la "consanguinidad" se extiende y se polifurca hasta abarcar a todos los individuos que con él conviven dentro de su contorno social. Se siente identificado y cooparticipe, en alguna forma, de todo lo que lo rodea y le circunda. Entonces, sí, es. El sabe en su interior que no puede arraigarse en sí mismo, si previamente no está arraigado en el mundo que lo rodea. Su experiencia social se lo dice todos los días. Pero sobre todo sus necesidades psicológicas. El individuo no puede sanamente negar la realidad de los otros seres y la realidad de las cosas. Mucho menos, esquematizarse en su yo. Porque esas realidades (de seres y de cosas) es el único camino que posee entre su ser y su sociedad para vincularse y coexistir. No puede sanamente renunciar a esa realidad. Porque en el otro extremo de esa renuncia habitan el desequilibrio y la soledad.

Sólo hay un fenómeno psicológico que colma las necesida-

des tal vez instintivas: que siente el hombre de unirse con su mundo: el amor. Erich Fromm y Simone Weil lo redescubrieron en la sociología moderna. Hasta ahora sólo se le había estudiado en la pareja humana, en la amistad o en el instinto maternal. Pero nunca o casi nunca en el ámbito social, si se exceptúa el Apoyo Mutuo, la genial obra de Kropotkin. Dos sucesos casi siempre lo desvirtuaron o desvirtuaron al amor: la sumisión y el poder. La sumisión no importa que sea a un hombre, a un organismo o una abstracción es una forma fraudulenta de participación social. Con el poder sucede lo mismo. Participa sujetando o esclavizando a los seres, organismos o cosas a su arbitrio y a su poderío. En los dos casos, la unión es patológica. En el primer caso, se anula la personalidad; en el segundo, se la exagera. Estos dos sucesos son siempre la clave de todo totalitarismo. El amor excluye siempre lo fraudulento. Su misma esencia así lo exige: *nadie ama lo falso. Lo falso nunca puede ser objeto de amor: "Lo que se ama es algo que existe",* escribe Simone Weil. Goethe antes había escrito: "sólo lo verdadero es fecundo". El objeto de amor es en todos los casos el contorno real de cada uno. *Desear amar algo es desear tener contacto directo con la realidad.* Entregarse a algo existente. En lugar de hablar de amor en la verdad, es más objetivo hablar de un espíritu de realidad y de verdad en el amor. El amor es siempre unión. En la sociedad se expresa con el sentimiento de apoyo mutuo con nuestro prójimo. Sólo un organismo social en crisis omite su "tus". Porque, a la inversa, absolutiza sus "yos". Cada habitante entonces, posee "conciencia de falta de algo" o "una conciencia de no estar lleno", como dijo Max Scheller. El individuo dentro de su órbita amorosa se proyecta y se realiza en toda su totalidad. No sólo se realiza con el otro o con los otros seres con que coexiste, sino consigo mismo. Esa órbita, es el único fenómeno social,

donde sigue siendo el mismo a pesar de profundizarse y proyectarse en los otros. Amar es siempre compartir con algo o con alguien. No hay otra forma de cooparticipación con individuos que habitan el mismo horizonte vivencial. Nunca se ama abstractamente. No se ama a la sociedad y luego a las personas. Se ama a la sociedad por y a través de sus personas. La necesidad de arraigarse en otros seres, de relacionarse con ellos es imperiosa y de su relación depende el desarrollo social del hombre. Entiéndase bien; el amor no es un bien únicamente. *Es una necesidad social.* Max Scheler lo demostró con exhaustividad. No basta percibirlo como idea o valor es necesario *establecerlo y vivirlo* en toda la convivencia social como valor absoluto. Nadie, socialmente, puede cooparticipar con los otros sin amor. En caso contrario, está en la sociedad pero no convive. El amor es comunicación, conexión. En una comunión que permite el pleno despliegue de la actividad interna de cada uno. El contacto directo de individuo a individuo. Es lo único que permite trascender la propia existencia individual sin sumisión ni exacerbación. El ser argentino hasta hoy no ha encontrado motivaciones que movilicen su capacidad amorosa. Está sitiado y vapuleado por abstracciones: "El Estado", "La Nación", "La Patria". No lo circunvala ningún valor vivo, que tenga correspondencia con su intimidad. Sus valores sociales no le dicen nada. Su indiferencia y su desconfianza a su sociedad, que existen en forma profunda y objetiva en todo su quehacer social, le impide que crea o acepte ninguno de los valores que le proponen. El Estado, en ese sentido, para el habitante argentino es la defraudación absoluta. Nunca encuentra en el trajinar societario estímulos que lo desamurallen de su yo. A sus inclinaciones sociales las niega y las comuflaya. En todas las acciones en que el amor social supone entrar en función, hay de parte del individuo argentino una incapacidad casi "biológica", que surge

no de su ser interior, sino que aflora de su temor a su expresión exterior. Basta observar la convivencia y la ciudad argentina: no se habla ni se intima. Ciudad del anonimato, la llamó Ortega y Gasset. No hay motivación en la sociedad argentina que permita el desarrollo pleno. No establece valores ni permite la cooperación. Todo está inamoviblemente diagramado y delineado por instituciones de fuerza. El individuo acepta o se excluye. Desde Martín Fierro hasta Don Segundo Sombra todos le niegan su colaboración. El odio, en ciertos casos, ha sido tan virulento, que algunos han pensado en volarla o destruirla, como sucede con los personajes de Roberto Arlt o Roberto Payró. Erdosain y Mauricio Gómez Herrera pueden ser los arquetipos. En la realidad se pueden buscar otros. El motivo que el individuo argentino posee para su renuncia social es siempre el mismo: se siente violentamente defraudado por su sociedad. No la siente ni la hace suya. Tampoco la reconoce. Su existencia social es trágica. Convive sin convivir. No encuentra nada que amar. Ni un valor ni una creencia. Duda de todo: de hombres y de instituciones. Observa el campo social como un campo vedado: de ahí sus "no te metas". Su existencia social no le interesa ni le atrae. Le subtrae su afectividad y su sensibilidad. Le escamotea su sensibilidad. Prefiere volcarla en su narcisismo o en su amistad. Que es tal vez el único valor social que el argentino acepta. La amistad para el argentino es un culto. Casi un ritual. De ahí su decepción y su escepticismo en las relaciones humanas. Toma a la amistad como un valor absoluto sin tener en cuenta su relatividad peculiarmente humana. El mal amigo satura toda la literatura del tango. El argentinismo "falluto" es otra consecuencia de esa decepción y de ese escepticismo. Nada hay más conmovedor en la literatura argentina que la amistad de Martín Fierro y Cruz. Recuerdese sólo la muerte de Cruz y su repercusión en su amigo. La amis-

(Concluye en pag. 32)

JULIO MAFUD





VARINAS. Bronce. — Lagoa Henriques.

Interesa siempre saber qué piensa el pintor de la pintura y sobre todo de lo relacionado con sus cuadros? Si no se pretende hacer una superposición de valores; si solo se procura encontrar en sus palabras un hilo conductor más en ese laberinto que siempre será la obra de arte, por más o menos claridad que irradie la palabra del pintor será sin lugar a dudas un complemento esclarecedor de la obra, sin que por ello se exija, claro está, que tal actitud sea imprescindible. Van Gogh no pensó nunca que lo que decía de la pintura y de sus cuadros en las cartas a su hermano Theo pudieran alcanzar a ser un testimonio tan importante como complementario de su obra, de su vida y de su arte. Indudablemente que no por eso se valorizan más sus cuadros, como no se valoriza la obra de Leonardo por su Teoría del Arte, aun cuando ésta sí fuera formulada con propósitos definidos.

Nos hacemos estas reflexiones frente a la opinión vertida por los principales pintores jóvenes portugueses, a la que es interesante aproximarse. Dijimos alguna vez que en Portugal las artes no figurativas hacen eclosión tardíamente con respecto a los demás países europeos. Por ello el primer problema que su estudio presenta es saber cómo se siente atraído por las nuevas expresiones el artista de este país. Veámoslo.

La impresión generalizada es, como en todas partes, el deslumbramiento ante esa posibilidad de penetrar un nuevo espacio que se le ofrece por medio de esa forma de composición frente a la tela. Pero sin sentirse despojado de la dosis emotiva, o más aún: de los sentimientos, que no pueden ser desarraigados. Artur Bual lo dice así: "El arte abstracto pretende, esforzándose, dar una visión del sentimiento que transforma al artista en ser inspirado. Esto es, pretende transportar al mundo físico lo que transcurre en su mundo interior. Acepto el arte abstracto y hallo que esa forma sensitiva es un verdadero progreso en los dominios del arte." Hay quienes sienten esa forma como un elemento inestable de este tiempo, como lo fue de todos los tiempos una forma que evoluciona. Ni menos aún su perfección. "El arte precede a la ciencia", dice Almada Negreiros, pintor nacido en 1893 pero volcado en su última etapa a las corrientes de hoy. Y prosigue: "La perfección precede a la exactitud". Pero hay que devolver el arte a su pureza, esa de la que había sido arrancado por los últimos años academizantes de su historia. "Arte y creación y no copia —dice Antonio Lino (1914)— Pintura color, escultura volumen, dibujo línea. Todo lo demás es un pretexto para realizar un trabajo. Y por eso pintura es composición y color. Se realiza en su pureza perfecta cuando una y otra se afirman sin necesidad de depender de lo anedóctico. Este no es un camino cerrado del espíritu humano. Muchos otros caminos aparecerán, siempre nuevos y siempre legítimos". Este aspecto de legitimidad histórica le preocupa al pintor, que remata sus ideas con estas reflexiones: "El tiempo pasado puede ser revivido y es historia, más nunca ser vivido de nuevo. Será arqueología anacrónica, nunca arte vivo."

Como es fácil presumir, la imaginación encuentra en las nuevas formas el más propicio campo de experimentación. Que puede ser creación o motivo fundamental de ella. Lo piensa así, por ejemplo, Nuno Siqueira (1924): "El principal motivo interior que el arte puede encontrar en el camino que escogí, es indudablemente,

la capacidad de creación que ofrece. Creación que es sobre todo invención de un mundo nuevo convertido en espectáculo para ofrecer a los demás. Metamorfosis de un mundo circunstancial imponderablemente misterioso de una concepción nueva del espacio. Y sobre todo la medida nueva que abre perspectivas desconocidas y abismales, esa cuarta dimensión de posibilidades apenas presentadas. En resumen, arte no figurativo como verdad cultural y posible." También supone que es la mayor dosis de imaginación la que gobierna sus cuadros Albertina Mantua (1929): "Mis paisajes y mis interiores surgen del suceso plástico, que se disciplina por recuerdos visuales, pero no se limita por la narración. Más imaginativos que interpretativos, procuran las luminosidades que resuelvan el problema de la duplicidad forma-espacio." Linda con esta proposición la que se formula Carlos Botelho (1899) cuando reflexiona: "Desembarazar la pintura de toda apariencia inútil y usar una libertad de expresión que sintetice la emoción proveída por el tema." Y en seguida agrega: "Pintura, a

un tiempo mágica y evocativa, traduciendo lo eterno."

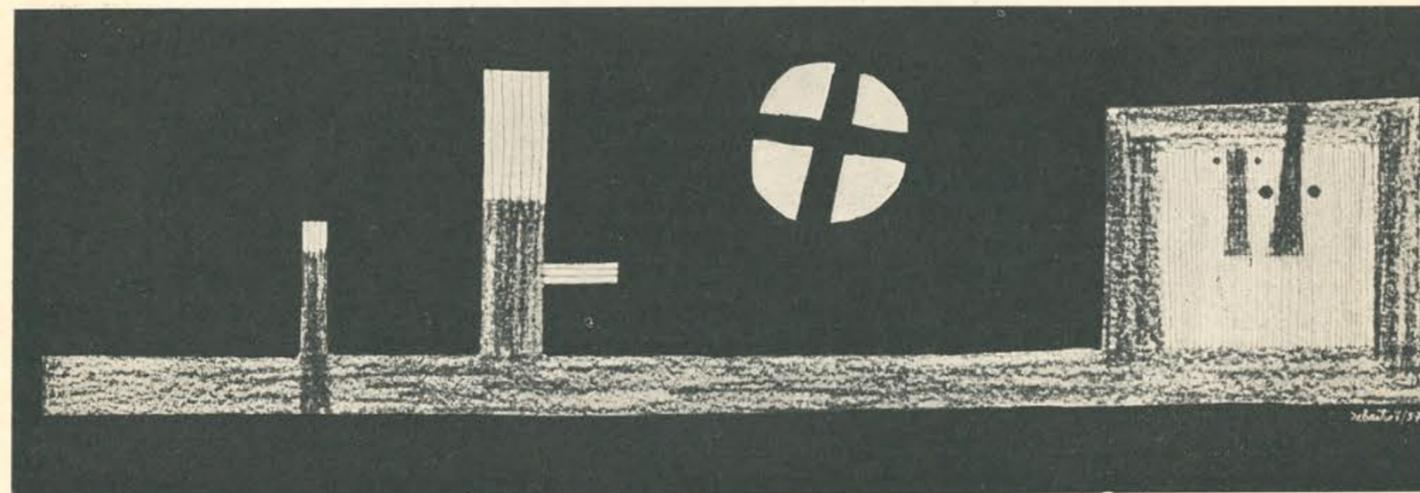
Este problema de lo temporal, casi correlativo al del espacio, es preocupación de muchos jóvenes. En estos tiempos de aparente incontinuidad en todos los factores, o a lo sumo de apresurada formación en el ritmo de una ley que persiga ser constante, tenía que provocar algunas dudas sobre el futuro de la continuidad de algunas leyes. "Temo al futuro —dice Julio Resende (1927)— porque creo en el éxito de los diseños de la ciencia y conozco a los hombres. Pertenezco a una generación que vive una época de inquietudes y marcha en avalancha hacia lo imprevisible. Es este el estado de espíritu que me domina en todo instante y, naturalmente, se exagera cuando tomo los pinceles. De ahí que el Hombre está siempre presente en mis telas, aún cuando esta presencia sea más espiritual que física."

¿Preocupa al pintor joven portugués la incompreensión que arriesga con su nueva pintura? El problema se lo ha planteado de entrada. Pero acepta todas las contingencias. "No se puede

comprender la pintura en solo una tarde." Dice Lourdes Castro (1930) y aclara: "¿Quién ha intentado aprender un idioma en tan poco tiempo? Nada me interesan los ismas, pero si la pintura en cada ismo." Fernando de Azevedo (1929) es más contundente: un cuadro hay que entenderlo, "no descifrarlo". Ya el problema lo había planteado el joven Fernando Lanhas (1923) en una carta que le enviara a Fernando Guedes en 1954: "Mis pinturas son proyectadas (tal como un edificio) y después realizadas (idem); les falta solamente un cuaderno de apuntes... y un concurso para adjudicación a un operatorio-pintor. ¿No es admisible este proceso? ¿Quién lo puede afirmar o negar? Somos nosotros, hombres y artistas y que sabemos de arte, quienes lo diremos. Y la verdad es que estamos bien aptos para ello."

La verdad es que la lucha con el pasado esta entablada sin pedidos de tregua. Es tiempo de desprecios también. "Dejemos que la pintura figurativa —manifiesta decididamente Fernando Lemos (1926)— repose burguesamente y aprenda con la pintura abstracta los movimientos de la

AR CONDICIONADO I. — Desenho. — Sebastião Rodrigues.

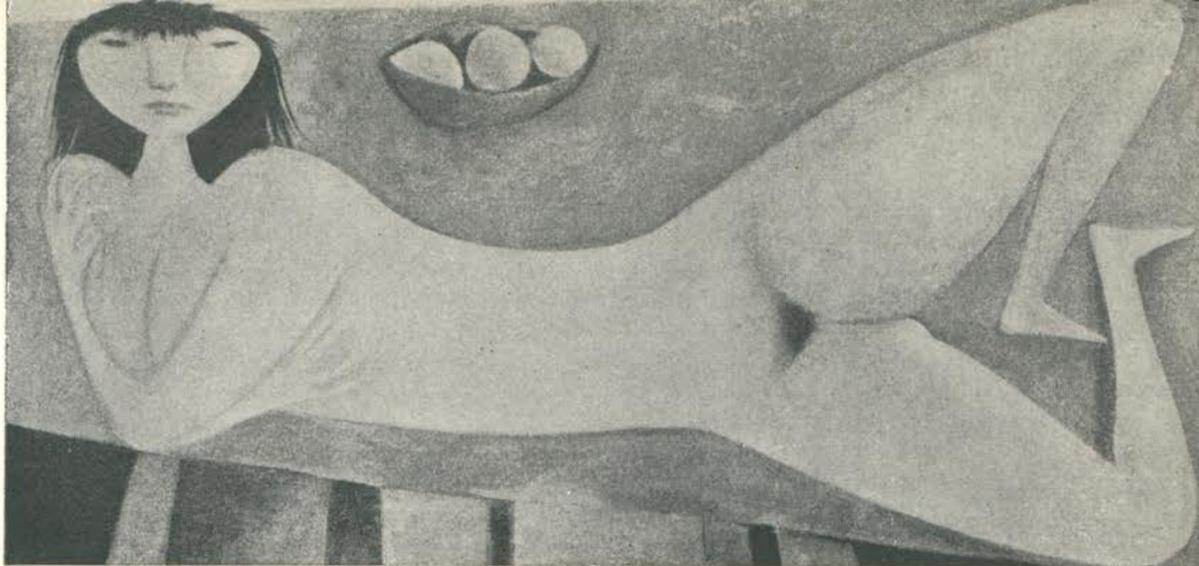


## ARTE ABSTRACTO EN PORTUGAL

# LA PINTURA Y LOS PINTORES

EXCLUSIVO PARA "CUADERNOS AUSTRALES"

E D U A R D O B A L I A R I



NU. — Oleo. — António Quadros.

naturaleza, así como nos deleitamos con los tropiezos de una criatura en sus primeros pero verdaderos días de equilibrio." Se tiene noción de la maravillosa aventura que se está tentando, pero también de los peligros que acechan: "En una época en que se efectúa una rectificación de los valores, (habla ahora Guilherme Casquilho, 1930) el arte abstracto es la mayor reacción contra el mayor peligro en el que el arte puede caer: el academismo." Pero hay que trabajar, meditadamente, conscientemente, como si se realizara un barco. Eso lo declara José Escada (1934) en una extensa exposición que por la dimensión de este trabajo lamentamos no poder reproducir en toda su amplitud. Veamos, sin embargo, algunas de sus reflexiones: "Hacer un cuadro es más o menos como hacer un barco. Obliga a pensar, da satisfacciones, requiere una técnica, exige trabajo, aún cuando el resultado puede ser un fin enteramente diferente. El barco sirve primero para navegar y después para ser visto; el cuadro sirve primero para ser visto, y después... Por eso mismo ¿qué hacemos con que haya pintura y no pueda servirnos para "ver"? Por eso en cuanto a mí, la pintura es objeto de gozo para la vista por excelencia. Por otro lado, ese objeto

es inteligible, tiene pensamiento y eso es lo que lo distingue, por ejemplo, del papel de las paredes. Las formas pueden no representar nada reconocible, indentificable, pero tienen que reflejar alguna cualidad de lo que existe, so pena de que ellas mismas no existan. "Pero hay quienes no admiten confrontaciones entre una y otra pintura "Esta división —expresa José Julio (1926)— pedagógicamente útil que opone la pintura figurativa a la no figurativa, pienso que la modernidad de una no excluye la de la otra. Desde el punto de vista plástico —y otro no debe contar— ambas tienen que resolver los mismos problemas de composición, dibujo y color." Termina afirmando que pintar debe ser un acto voluntario "de quien sabe lo que pretende y para donde va."

Uno de los más avanzados pintores jóvenes de Portugal, Vespiera (1925) que utiliza grafías rítmicas para expresarse, cuando se lo quiso hacer opinar de su pintura, eludió una declaración definitiva, alegando que lo que no decían sus cuadros no podían expresarlo sus palabras. "Disculpeme las palabras, más los cuadros nunca. Estos acontecen sin compromisos, en medio de la tentación de una superficie en blanco, en plena aventura de

amor, y en la que solo yo me comprometo y revelo." Una posición similar es la de Paulo Guilherme (1932) con cuyas palabras queremos cerrar este apresurado viaje por las ideas de los pintores jóvenes de Portugal, poco conocidos de nosotros pero de los cuales no sería difícil que en la próxima temporada tengamos una muestra de su vivencia. "La palabra debe ser usada por los artistas plásticos apenas en su vida doméstica. Todo lo que por ellos puede ser dicho, fácilmente será tomado por una explicación o, en algunos casos, y pero así, por una justificación. No corresponde al pintor decir por qué pinta de esta u aquella manera o de ambas simultáneamente. No le corresponde tampoco defender la legitimidad de su posición ni sujetarse a leyes que él mismo haya escrito. Debe colgar sus cuadros en las paredes sin necesidad de explicación alguna y quien quiera que los mire."

No sabemos si al término de este caligráfico mensaje de los pintores nuevos portugueses hemos alcanzado el propósito inicial de nuestra nota. En cualquier forma, creo que hemos establecido un puente por lo menos sobre lo que ellos piensan. Me daría por satisfecho si ello fuera cierto.

## A H I

El chico apretó su ranita de lata. Un murciélago cortó el atardecer. El viento agitó las ramas y pareció que nuevamente llovía. Los charquitos de agua temblaron y dentro de ellos temblaron los árboles y el cielo. La madre se asomó por la ventanita de la cocina. Era muy joven y llevaba un delantal floreado. Miró al chico, que revolvía el agua con un palo.

—No te alejes, que es tarde (tarde, tarde —dijo el eco).

El chico no la miró y siguió revolviendo el agua. Ahora tenía los pies adentro y apretaba su ranita, cric-cric, en el bolsillo.

Una ventana se abrió de golpe y las cortinas blancas flotaron, como nadando en la tarde. "Fantasmas" —canturreó el chico—, y cruzó la zanja porque le pareció ver una bolita. Era sólo un papel dorado, de caramelo. En la esquina apareció un hombre con una envoltura de papel de diario. Parecía viejo, por lo encorvado, pero ya no se podía ver bien. La madre se asomó con una botella en la mano.

—Quédate cerca (cerca, cerca).

En el cielo no había estrellas, en los charcos tampoco. El hombre de la esquina estiraba la cabeza como buscando un olor en particular. El de tierra mojada, quizá, o el de alguna flor. El chico apretó sin querer la ranita de lata. ¡Cómo sonó! Ahora el hombre lo miraba, sosteniendo bajo el brazo su maltrecho paquete. Lo miraba, fijo, fijo y derecho como la regla nueva. ¿Se reía? Pero era ya muy oscuro. Ni siquiera se veía el pararrayos del almacén, que era el último en desaparecer. El hombre se destacaba nítido contra el muro caleado. Levantaba un brazo: ¿llamaba a alguien? El chico volvió la cabeza. Nadie. Es decir, nadie más que él. Algunas luces tímidas empezaban a perfilar las ventanas. El hombre seguía llamando en silencio. Movía todo su cuerpo, adelante, atrás, a los costados, como si estuviera en un barco (el chico había estado una vez en una lancha y recordaba).

Avanzó para preguntarle si lo llamaba a él, para preguntarle si tenía frío en esa noche tan calurosa. Cuando estuvo cerca lo vio mejor. Se parecía a alguien pero estaba hinchado, como cuando uno se reflejaba en la azucarera de plata. El hombre se agachó a su lado (sin dejar el paquete) y le acarició la cabeza. Algo repetía y repetía con voz ronca, pero no se llegaba a comprender. Acercó la cara hinchada hasta que el chico sintió su aliento acre de fiebre y vino. Y cuando abrió la boca para gritar, le pareció que la noche lo ahogaba, lo inflaba como un globo, lo levantaba bruscamente del suelo, lo arrastraba como una hoja.

La madre se asomó, desatándose nerviosamente el delantal.

—Es hora de que estés adentro (adentro, adentro).

Parecía vieja y llevaba una tricota gris.

—¡Andrés! (Andrés, Andrés).

La ranita de lata no contestó.

—¿Estás ahí? (¿ahí, ahí, ahí?).

Pero ahí no estaba.

## V I D A N U E V A

Si pudiéramos decir: esta razón, este  
[sustento,  
este es el peligro que nos alimenta.  
Si pudiéramos recomenzar,  
llegar a la pureza  
alcanzar la costumbre.  
Si nos fuera posible desechar la  
[misericordia,  
inventar los dientes  
saber que no debe ser así  
que es preciso el llamado  
que hoy es la certeza, que hay un plazo.

## M A L A N O C H E

Estuviste aquí  
sos vos, sólo vos, el murciélago del espanto  
(terciopelo gris  
el humo que te delata).  
Se te descubre en el sucio vacío  
un cansancio te quema y te remata.  
Hasta la perduración te vende  
hasta en la sombra sos vos:  
la que vuelve.

J O S E V I A C A V A

SUSANA THENON

# El decaimiento de lo poético

FERNANDO GUIBERT



**D**igamos, no como perdón previo, ni como justificación, sino como natural consecuencia y lamentable indicio de lo que caracteriza e inspira a la poesía actual, que las disquisiciones, planteos, apologías o detracciones sobre ella, constituye uno de los temas más aburridos, más excéntricos, ajenos y baldíos al interés de cualquiera de los públicos de este mundo, excepto para los iniciados, los ilusionados e inquietos. Y por supuesto para los poetas, los propios destinatarios e interesados.

¿Cuáles son las razones de esta pérdida del interés para lo poético, que es la pérdida de su trascendencia y necesidad como forma del arte?

Nos atrevemos a afirmar, que es, sencillamente, por el decaimiento del espíritu de la poesía, por el estancamiento del nivel intuitivo emocional, expresivo y cultural de los poetas, con respecto a los poderosos alientos y crecientes simbolismos de los otros lenguajes de la época. Más que por el decaimiento del espíritu de los hombres, y su orientación o desorientación burdamente materialistas y racionalistas.

Bien sabemos, a través de la historia de la cultura, que el espíritu muere o se paraliza por la apatía, la repetición, el hastío o la mediatización de la conciencia. Y que en cambio el espíritu se expande, crece y se irradia por las tensiones que lo mueven hacia el optimismo o el pesimismo.

Y es justamente, este transcurso de siglo de dos opuestos signos fundamentales, el siglo de la exasperación de ambos sentimientos.

Jamás el hombre se ha encontrado más mortalmente problematizado que en esta época de

creaciones y destrucciones de la imagen del mundo y de sí mismo. Jamás se enfrentó como ahora, en su interioridad y exterioridad, con evidencias tan prometedoras como siniestras, de su peligrosísima virtualidad y capacidad para acometer la grandeza y la miseria de su destino. Tampoco se vió, en el estrecho espejo horrible de los sucesos, tan atemorizado, constreñido o inerme, ante su contorno íntimo tambaleante, su angustia o su alegría de sobrevivir o de extinguirse. Siempre, sobre la pequeña tabla de su tiempo estricto.

Es decir, que no por falta de drama, ni de espectáculo, de escenario, actores, concertadores y consuetas, la poesía actual carece de materia o argumentos para su singular ejercicio.

Aún está el aparato de los dioses y los anti-dioses, con sus ocasos, sus transmutaciones y resurrecciones, desde las ruinas vivas de la historia, las ventanas de las ciencias culturales o los antros irracionales del individuo. Y están los sucesores, los dioses menores y recientes, de la fuerza injusta, de la impunidad y la máxima imprudencia hacia los hombres y sus caminos.

Está casi todo el pasado, está el presente y el principio del futuro. Y está giratorio e inmóvil el espacio-tiempo, con su presencia absoluta, devorando a su vez, los telones y las columnas del espacio y del tiempo ilusorios.

Está la explosión de los sistemas cerrados de la sabiduría, de la filosofía y de la ciencia, ante las nuevas ideas que ya envejecen. Y la explosión y disolución de la materia soberana, de las esencias, las abstracciones y los templos de las palabras, las viejas y las menos viejas.

Está el inmenso recuento e inventario, penosos y minuciosos, de los átomos y las estrellas, de las arenas y las galaxias. Y está el odio entero y el amor entero, la avaricia y el despilfarro del mundo. El hambre y la orgía. Y el miedo cerval, con las ufanas esperanzas de la apropiación debida e indebida de la libertad. Y la apropiación del universo y su conquista próxima y dudosa.

Y, he aquí la paradoja. Este siglo del ápice del hombre y su voluntad, que es el tiempo del desenfreno de la teoría y de la práctica. El tiempo de la adoración de la fórmula y del objeto. Del resultado más cruel y matemático, de los medios para los fines, a través del genio de la acción y de la técnica. El tiempo de la audacia y la imaginación de la inteligencia para la solución o disolución de lo humano, es también, lamentosamente, el siglo del estrepitoso fracaso de los poetas, del fracaso y ensimismamiento para sus poderes perdidos de conducir, de imaginar, de sentir y de representar.

Recordemos nostálgicamente el altísimo sitio y rango de los poetas, su estatura, sus verbos descomunales, en los viejos tiempos de la humanidad joven. Engendrados de mitos y religiones. Configuradores y coautores del universo de los dioses. Ellos mismos los dioses. Creadores de la palabra y de las primeras palabras para las primeras cosas, de ese lenguaje intuitivo que se llamó la metáfora fundamental.

Ellos: quienes titularon el orbe y emparentaron las constelaciones. Señaladores del porvenir y adivinadores del destino. Ellos también, los que fueron el brazo de los tremendos códigos engorrosos y el peso milenar de los mandamientos. Poetas: abuelos semiolvidados

de la sabiduría, bisabuelos de la ciencia. Y después, más adelante, los altísimos poetas de la brujería y de la magia mayor, oráculos de lo desconocido, maquilladores del misterio y sus fantasmas sacramentales, dueños, monopolistas, de las palabras prohibidas y las palabras salvadoras. Y después, cada vez más cerca de nosotros, los poetas-héroes, los magnos, los héroes de la poesía, en sus carros triunfales, sus coronas, laureles y oropeles, forjadores sin descanso, en el horno sin techo de la metafísica, maestros viajeros en las herrerías resoplantes del cielo, el purgatorio y los infiernos. Y aún, después, los poetas pintores, los paisajistas del universo exterior y los grandes confesores del paisaje interior del hombre y sus sucesos.

No deseamos ironizar sobre la condición de los poetas y el actual receso de su grandeza, ni sobre la trascendental iglesia de la poesía, adoradora de sus íconos y sus milagros. Pero ya, y cada día más, cercados por la magnitud, la fatalidad del pasado y la provisoriedad del futuro y su espectáculo, los poetas, ahrojados por el inmenso cuerpo muerto de las palabras muertas, se han recluso en la mínima brujería, en el juego del arte, como niños entretenidos en las chafalonerías de las escorias del lenguaje. En un intimismo de calceta introspectiva o alentados, por la memoria de los padres, en la metafísica reincidente de las puras figuraciones verbales. Sin aventura, ni sacrificios reales. Imprudentes y repetidores, escribientes y literatos.

Los poetas ahora, son los atareados artesanos de los mínimos menesteres del arte, cosiendo y remendando la gramática, la retórica de las gastadas abstracciones. En la arbitrariedad gozosa, no de los valores y formas inéditas de la realidad infinita, sino tan sólo del color, el perfume y el sabor fútil de las palabras.

Ahí están, absortos, felices y

desesperados ante la rosa, como Hamlet, amando, creyendo, dudando de la rosa entre las manos. Y se olvidan que la rosa es infinita e inexistente. Se olvidan, que la rosa es un pequeño personaje para los pequeños ojos y los pequeños entendimientos. Pero que es también un gigantesco universo con las raíces nuevas y descompuestas a la vez, hundidas y no, en el principio y fin del mundo, también infinitos e inexistentes. La rosa, que no tiene raíces, ni pétalos, ni olores ni forma posible, en los incalculables cuévanos de los electrones y el olvido. Que es ruidosa, inútil y necesaria como las batallas y los silencios del mundo. La rosa, que es cambiante y cambiante en los disfraces de cada orbe cultural, de cada idioma, en cada instante y lugar de cada hombre.

Y ocurre así, porque en esta época de traiciones para el hombre, los poetas también han sido traicionados. Traicionados por sus sentidos y su nerviosa imaginación. Y lo que es peor, por su instrumento esencial, que es la palabra, que se evapora desde sus cabezas, sus manos y sus cuartillas.

Decimos traicionados por sus cinco sentidos, que no son cinco. Superados, sobre pasados, por la increíble capacidad de las máquinas y sus ecuaciones, que miran más allá, dentro y detrás de los ojos, que huelen más allá de las narices poéticas y escuchan y paladean los ruidos no audibles. De lo que no se puede oír, de lo que no se debe oír, para la tranquilidad de los miedos y los pusilánimes. Traicionados por la imaginación, que se mueve ciega como un pájaro, en la jaula de las tres dimensiones del hombre, que no son las tres dimensiones del universo. Traicionados también por la dimensión y por la medida, que ya era una viejísima muleta griega, una trampa, en la cual los griegos atraparon la vanidad y el dogmatismo humanos. Traicionados al fin, por la palabra, traición, la más secreta, refinada e invisible. Palabra, sombra

de las cosas, o sombra de nuestros fantasmas. Porque la palabra no es la cosa, ni el fenómeno, que no pueden separarse. Porque no es un rótulo, ni un signo, ni una señal, ni un vagido ronco de la realidad. Porque la palabra no puede ser definida con las palabras. Ya que tal vez, la realidad que creamos con el lenguaje, es en definitiva nuestra única realidad, que nace y muere constantemente al volverse palabra.

No vamos a investigar en esta oportunidad si los poetas son culpables o no, de estas ignorancias. Culpables o no, por su abulia, su desgano cultural, sus excesos verbalistas o su incapacidad creadora. Pero preguntémosnos porqué las grandes cabezas del hombre, que actualmente saludamos, se han retirado y desprendido de la poesía, para situarse sobre los hombros de los otros mundos de la teoría y de la práctica. Y si quizás, los poetas de la Creación, son ahora los poetas pedestres y numerosas de la creación de los objetos culturales y los utensilios para vivir: los sabios o los ingenieros. O si los poetas de algún Apocalipsis improbable, son los disfrazados dictadores, poetas del desprecio y de la destrucción de lo humano, mandaderos de la muerte. En este viaje inmóvil e irreversible.

Exclusivo para  
CUADERNOS AUSTRALES



**P**rimero fué un estremecimiento que le hizo vibrar toda la carne. Fué un gran frío que se derramó por las espaldas imprevisiblemente, dejándola quieta y muda.

Así comenzó.

Miró en derredor tratando de encontrar la respuesta, pero todo en aquel lugar eran voces altas, chillonas; un olor denso y prieto; luego, las moscas, esas moscas grandes y duras que, estridentes, se posaban sobre las reses que malolían a sangre.

Estaba en la carnicería, como todas las mañanas. Pero ahora tenía un deseo enorme de pensar, de decirse algo. Se sentía extrañamente hueca como a la espera de algún sonido agudo y penetrante que la llenara de ecos. Se aferraba a tratar de repetir el pedido diario, mientras esperaba su turno.

## EL ENCUENTRO

BERNARDO  
ROITMAN

Sintió que temblaba. Era absurdo, totalmente absurdo: comenzaba a tener miedo. Era un miedo informe que gestó la intuición, y que fué creciendo como un monstruo, como un fetiche grotesco al cual la razón no sabe si adorar con ojos grandes, sin parpadeos, o derribar a puñetazos y hacer polvo de ignorancia.

Voces inaudibles fueron poco a poco tejiendo una maraña que iba llenando ese vacío que sentía dentro suyo. Una maraña gelatinosa que fué taponando hasta el hartazgo cada hueco, cada rincón.

Miraba en derredor buscando algo: una cara amiga con quien sonreírse o un pequeño ratón que la hiciera asustar. Pero nadie la miraba. Todos estaban atentos con ellos mismos, sumidos en pensamientos y problemas que no pasaban de los labios ni se inscribían en los fulgores de los ojos.

Sentía vivamente todo cuanto acontecía a su alrededor, pero se sentía a su vez solitaria y desamparada, como si sólo ella morase en el gran local esperando, esperando... Podía ver cómo el carnicero atendía con monosílabos cortantes y secos a sus clientes, y cómo ella avanzaba, avanzaba...

De pronto sintió con ímpetu la necesidad de llegar, de arribar al mostrador de sucio mármol blanco, de oír la voz del dueño, y escuchar los metales de su propia voz.

Se sabía presa de un sortilegio extraño y terrible que la llenaba de miedo. y con el miedo la angustia.

Tenía deseos de romper a pedazos ese sortilegio que tan de pronto se abatiera sobre su cuerpo y la dejara tensa y anhelante. Necesitaba de alguna palabra o de un grito. Pero la palabra o el grito —lo sabía— tenía que resonar dentro

(Continúa en pág. 11)

## CARCEL DE AMOR

**H**e de reunir un día estos oscuros sueños, esta pálida arena que cae sobre mi mano, estos rastros de luz que me forman el mundo.

Un obstinado amor, una ternura

larga y tenaz penetra lentamente las cosas desde mi corazón, cautiva fuente.

Estoy volcada a un mundo que me ignora

desde allá y hasta siempre,

pero a mi lengua sube su materia irisada

y otra vez me sumerjo en su carbón de oro,

me deshago en la tierra,

me distiendo en el alto testimonio del árbol

o me nutro en el cuerpo de la bestia segura.

He derramado el agua de mi pecho

sobre las piedras sin tallar, anónimas,

y con el roce vivo de mis ojos que fluyen

he pulido las cosas.

Este sueño sin cauce, esta locura

de conmover la trama implacable que me funde

cada día, como un escudo ardiente.

Esta pasión extraña

de hacer mía la hoja que ha de rodar, perdida...

Mendoza.

GRACIELA DE SOLA

## ROSA 1959

**R**osa

delgada transparencia de metal fundido  
hombre crece para cortarte  
pero apenas pasa su corazón por el tallo  
rosa muere enloquecida y triste.

Qué razón,

qué símbolo no reconocido

—rosa en silencio por los parques sola—

clavaba el día en la flotante masa del atardecer  
[desnudo?]

Rosa encendida por la fuente rota  
lanzada al cielo en vertical mordida,  
los hombres pasan, pero la muerte sigue,  
rosa en las sombras por el mundo rueda.

Al fondo un ave, corazón en mano  
la tierra exige una lluvia más fina,  
cada día palpita un seno, un músculo  
alcanzado por una bala  
echa a llorar en el camino, siempre.

Rosa en la plaza sobre el mármol frío,  
nube encontrada

por el cielo, sigue,

los hombres pasan

pasa el amante por el amor destruido

y la luna, sigue,

y al fondo

solitarias estrellas picotean el cadáver del sol,

la sombra pasa, pero tú no pasas,

rosa volcada

por el mundo, sola.

ALEJANDRO VIGNATI

suyo. Esa palabra —que bien podía ser clamada en un grito— le daría la razón de su estado y, de cierta manera, le traería sosiego.

El próximo era su turno. Ya la mujer que le precedía estaba pagando por su compra. Ya se retira. Ella avanza. Un paso. Otro. La mirada impaciente del carnicero. Debe hablar, expresar su deseo, pero...

Cuando entreabrió los labios para enumerar lo de todos los días, lo rutinario, un grito amplio y agudo como pinchazos de mil agujas resonó.

¡Ahora sabía! ¡Ahora!

Y echó a correr desesperadamente.

(El hombre la había visto arribar a su mostrador. Pálida con los labios tan fuertemente apretados que formaban una seca y cortante línea. Una tensión en todo ese cuerpo que parecía presto a... a ese grito de animal herido que le hizo sobresaltar. Luego, el emprender la loca carrera, despavorida).

Hay siempre una campana dentro de cada ser que una mano extraña hace vibrar. Ni la razón ni el entendimiento saben de ella. Pero el animal despierta a su llamado y entonces sólo conoce las leyes primarias, aquellas inscriptas en el código de la sangre y que ejercen sus designios con la voz sorda y oscura del instinto.

La historia es pequeña y hasta pueril de tan simple: un niño pequeño que olvidó las recomendaciones y corre tras una pelota que rodó por la calle. Un automovilista demasiado presuroso, y el último grito de la criatura se pierde entre el chirrido de los neumáticos al frenar tratando de evitar lo que ya sucedió: la muerte.

Pero hay una mujer que corre por las calles porque sabe. Conoce ese grito. Estuvo lejos, ausente; amurallada tras otros gritos, otras voces, otras gentes. Pero ella supo del grito. Algo dentro suyo había muerto en el mismo instante y ahora corría a encontrar, a saber por sus manos, por sus ojos, lo que en sus entrañas era verdad, una verdad como hiedra que la cubrió, produciéndole en cada partícula a la que se aferraba dolor cruel y despiadado.

Corría; corría ausente de sus propias fuerzas; ausente de casas y calles, de las personas que la miraban pasar atropellando cuerpos y objetos.

Corría porque tenía que llegar para enfrentar un pequeño cuerpo que ya no tenía sonrisas. A un cuerpo de niño —¡hijo, hijo, hijito!— que había quedado para siempre niño...

Manos fuertes la sujetaron al llegar. Aprisionada, comenzó a llorar con la cabeza caída. Ahora necesitó que esos brazos la condujeran al interior de su casa hasta la pequeña cama con su pequeño muerto a cuestas.

De todas las caras que rodeaban a su hijo sólo vió el rostro de su marido: como siempre, serio, vuelto sobre sí mismo. Tampoco —ni tan sólo esa vez— pudo ella saber, conocer qué sucedía en su marido.

Hacia poco más de dos años...

(Continúa en pág. 12)



ELLA Y EL ESPEJO. Xilografía. — Eduardo Adivert.

(Viene de pag. 11)

El padre la llamó y con palabras fáciles, claras, sin rodeos, le expuso su parecer. Era un muchacho de buena familia, serio, trabajador. No se habló de amor ni de cariño, sólo se pronunció la palabra gustar...

Ella lo pensó seriamente durante varios días. Después, aceptó.

El noviazgo fué corto, demasiado formal como para tener la esperanza de llegar a ser algo más que un simple aceptarse, por cierto con agrado.

Vino luego el matrimonio, pero ni en los momentos de mayor intimidad lograba ella sentirse partícipe de los pensamientos, los deseos, las ambiciones de ese hombre siempre sereno, callado.

No podía objetarle nada. La trataba con consideración, con extremada amabilidad y llegaba hasta ser, en pequeñas cosas, en pequeños detalles, hasta cariñoso. Muchas veces ella pensaba que se comportaba así para tratar de disimular o hacer más llevadero ese matrimonio sin amor, casi sin el deseo.

No podía argüir nada porque bien pronto aprendió a respetar ese silencio, todo ese mundo interior que desde un comienzo no se le abrió. Y era ella también respetada en su mutismo.

Cuando llegó el niño al tiempo justo, no tuvo ya momentos para pensar. Ese niño constituyó, desde su llegada al mundo, toda su razón de ser, su justificación en la vida.

Cuando la desgracia acontece pasa por la mente una tenue bruma, un débil hálito de locura que logra hacer que todo parezca que no ha sucedido porque todo se ha fundido de tal manera que parece imposible. Se tiene la sensación de que lo tremendo fué hace mucho, pero mucho tiempo, del cual apenas si se recuerdan los detalles, las menudencias.

Así se sintió cuando volvieron del entierro.

El marido despidió al último pariente que se empeñaba en la inutilidad de acompañarles aún unas horas más.

(Concluye en pág. 13)

## ELEGIA DEL PLAÑIDERO

Sólo tengo para ceñirte  
una guirnalda de palidez absoluta,  
un collar de ausencia  
donde, para no perderlas,  
enhebré las noches de estar juntos  
y un mandolín constelado de adiases  
para descifrar esta muerte tuya  
y su polen constante.

Sólo tengo para rodearte  
la sombra de una imagen pálida,  
un anillo fundido en el peso  
de tu mirada sobre los espejos.

Si mi oficio fuese otro,  
distinto al sílice del tiempo  
en que aún te sueño cerca,  
lamería el corazón del hierro  
para acuñarte un nombre.  
Pero no poseo más instrumento  
que la memoria mellada de mi voz,  
por el roce espatulado de tus pasos  
cosiendo aún los aposentos.

Sin duda te miento, ahora, como entonces.  
Ahora, que nada precisas para ti  
y que el recuerdo viste tus rumores,  
mi acento vuelve a teñir tus uñas  
del reinventado color de las caricias  
y a tus ojos, regreso las sombras  
que unidos dispersamos  
cabalgando en el aliento.

Sólo tengo para adornarte  
corales transparentes a la música,  
una urna antigua con mi herencia de hombre,  
ahora, que me guardas en un tálamo triste  
desposada para siempre a mi memoria.

Mar del Plata.

A R M A N D O C H U L A K

La casa estaba ya ausente de gemidos y llantos. Había quedado un gran silencio que la hizo estremecer. ¿Y ahora? ¿Y ahora? ¿Cómo reiniciar la vida? ¿Cómo aceptar la rutina, los días desenvolviéndose ausentes y lejanos? ¿Cómo? ¿Cómo?

Con el deseo inconsciente de querer encontrar una respuesta a esos interrogantes, comenzó a recorrer como sonámbula la casa. No tocaba nada con sus manos, sino que despaciosamente su mirada se posaba en cada objeto, en cada rincón, en cada partícula de polvo que cubría el mobiliario.

Su marido había quedado en el dormitorio, solo, sentado sobre la cama. Ella flotaba por el hogar hallando todo como si no le perteneciera, como si viera todas las cosas por vez primera.

Así anduvo horas. Al regresar al dormitorio, su marido aún se encontraba en él. Estaba sentado. Inmóvil. Cuando la sintió llegar alzó la cabeza hacia ella y se miraron profundamente.

Después ocurrió lo inaudito, lo nunca imaginado. El hombre comenzó a llorar, pero con el llanto oscuro de un ser no acostumbrado a ello. Un llorar ronco, grueso, crujiente. Parecía como si algo o alguien le estuviese arañando el corazón y descascarándole el rostro.

No se avergonzaba de su llanto de macho dolorido. Con la cabeza alzada hacia ella lloraba mirándola acercársele, asombrada y otra vez terrena y mujer.

Los brazos del hombre le cercaron la cintura en apretada alianza, y ella, sin vacilar, recogió la cabeza del marido entre sus manos y la apretó contra su vientre.

Allí el llanto se hizo más amplio, más llano, más sencillo, como el de un niño adolorido que es consolado.

No cabía la palabra porque ese abrazo profundo de marido y mujer, de macho y hembra, significaba el encuentro, el por fin hallarse en el recodo donde todos los caminos se reconocen: el dolor.

Como un telón, las sombras del anochecer fué cubriéndolos...

# MATRIMONIO

JUAN JOSE  
HERNANDEZ

**E**staba envejeciendo. Ella se dió cuenta una mañana: la salida de baño del marido, colgada detrás de la puerta, olía como un insulto. No fué la noticia que escuchó distraída a la hora del almuerzo (a fines de octubre la jubilación, unos meses en la montaña) sino ese olor a fracaso, a carne amarga y agotada.

Habían sido felices. Ella pronto se resignó a la idea de no tener hijos: al principio se aburría pero luego sobrevino esa furia de orden y limpieza (todo impecable: el traje azul del marido, el diccionario adquirido a plazos, los adornos del dormitorio, la pareja de canarios que aturdían en el patio).

Sin amargura aceptó la dicha de otras mujeres abultadas y tiernas por años de maternidad y dulzura. Para ella todo fué distinto. Su cuerpo limpio y flaco iba secándose como el de una crisálida.

En realidad el proceso fué lento: comenzó a odiar las intimidades del marido, su manera de comer las arvejas, el ruido de su vientre blando por las siestas calientes. Hasta tuvo el propósito de comprar camas gemelas en vez de la enorme cama de hierro niquelado que la obligaba a participar de un cuerpo cada día más extraño y repulsivo. Cuando él se desvestía, ella ocultaba la cabeza marchita bajo la almohada. Y después el asalto sin participación, rígida, asqueada.

La mujer pensó que aquello acabaría, que él también iba a secarse para formar parte del orden y limpieza de la casa: un objeto tranquilo en su sitio de siempre. Pero en vez de esto el olor de la salida de baño, la ofensa de los sábados.

A las seis de la tarde la mujer cambió el alpeste de los canarios, ordenó por tercera vez los mismos libros, las postales de su viaje de bodas, las agujas del

costurero, y se sentó a descansar en la mecedora de mimbre. Dijo en voz alta: "Agrio y pesado como un mono. Día sábado: suciedades en mi casa. Siempre la oscura y cruel insistencia de la carne, su lenta ruina, su olor desesperado."

La mujer sintió el agravio y la vergüenza de ese olor, y con un gesto grave descolgó al marido de la puerta (la salida de baño, su evidente complicidad en el ultraje) y lo incendió en el patio, masculina, implacable, resentida.

## ANTE UNOS GRABADOS EN MADERA DE LUIS SEOANE

(Fragmento)

X

Y sobre la madera de la muerte,  
carpintero del sueño, grabador,  
pinta el día y la noche,  
y pinta la memoria  
de la mano que pinta.

¡Píntame, grabador,  
la canción de la rama que meció al ruiseñor!

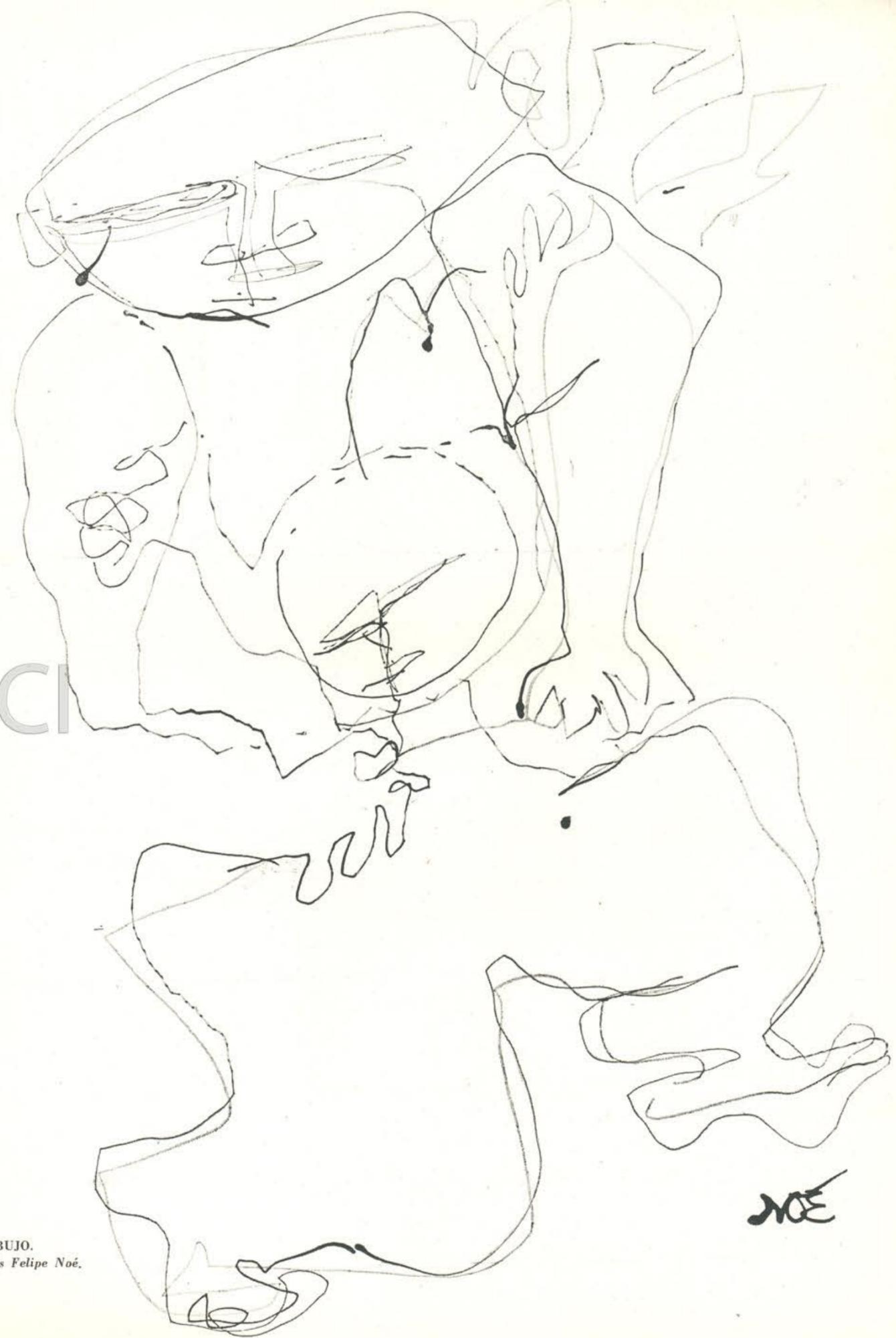
XI

Le dijo a la madera el grabador:  
—Yo te estaba adornando entre la niebla.  
—Yo soy la niebla, grabador, yo soy,  
la niebla entre la niebla de tu amor.  
Cuando me encuentras, ya no soy yo:  
es sólo tu corazón.

XII

¡Los bosques te saludan,  
grabador!

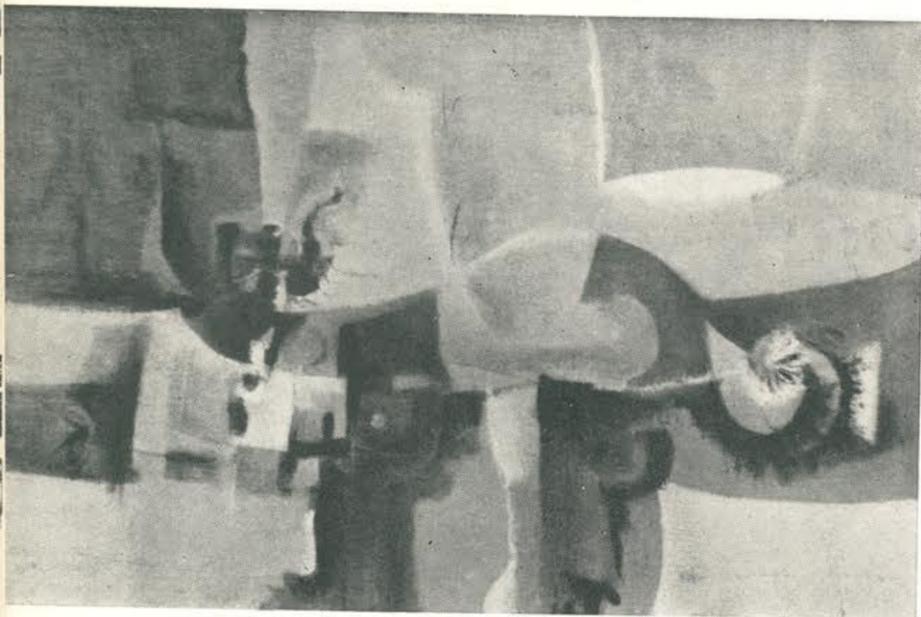
L O R E N Z O V A R E L A



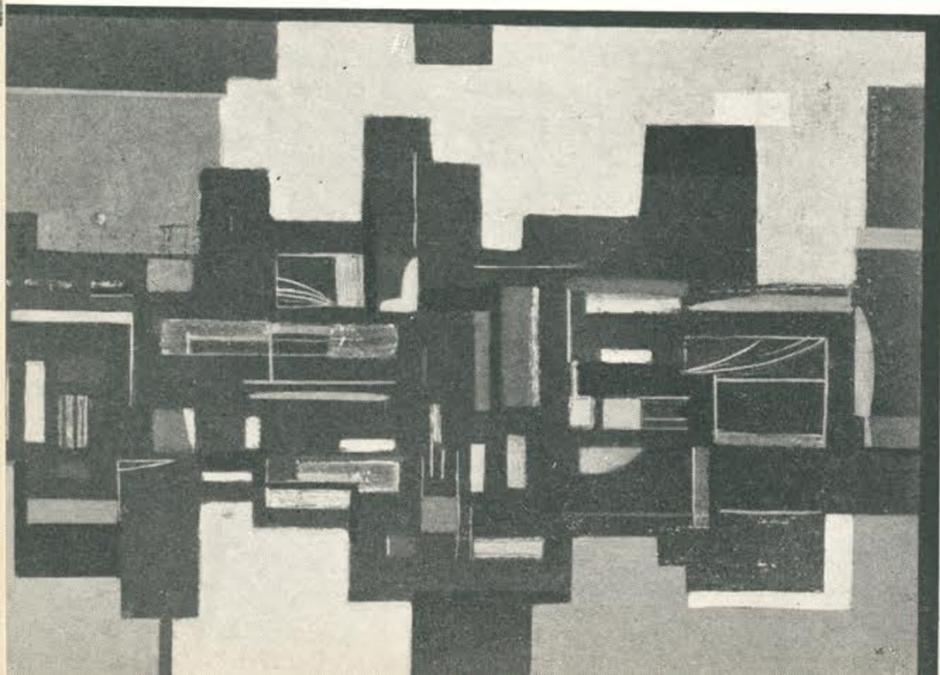
DIBUJO.  
Luis Felipe Noé.



GRABADO. — Horacio N. Deangelis.



PINTURA. Oleo. — Angela Fernández Villanueva.



PINTURA. Oleo.  
Helios Rodolfo Gagliardi.

## Promesa, del Grupo

# h

Exclusivo para "Cuadernos Australes"

Toda la pintura moderna es un intento de absoluto, un esfuerzo por independizar la plástica de sus elementos anecdóticos, pintorescos, sentimentales o parasitarios. El arte nuevo quiere crear otra naturaleza, tan verdadera, objetiva y real como la propia Naturaleza. Roberto Delaunay ha dicho: "Mientras el arte no se independiza del objeto, se condena a la esclavitud".

Buenos Aires, Argos de mil ojos para reflejar con tanto afán los últimos movimientos de la plástica nueva, se enriquece desde no hace mucho con la labor de un grupo de jóvenes pintores y grabadores que levantan una bandera común, aunque en expresiones diversificadas: el "Grupo Ene". Nació el "Grupo Ene" en 1955, y debió denominarse primitivamente "Estructura". Con buen criterio, sus integrantes no quisieron colocarse una etiqueta que resultase superada después por la evolución de sus planteos. De ahí que prefirieran auto-denominarse con una expresión que na-

## Realidad y Futuro

LEON BENAROS

da significase en sí, a fin de justificarla y caracterizarla con una labor tan seria y responsable como la que vienen cumpliendo.

Integran el "Grupo Ene" la grabadora Alda María Armagni, el grabador Horacio Deángelis, la pintora Noemí Di Benedetto, la pintora Angela Fernández Villanueva, el pintor Helios Rodolfo Gagliardi, el pintor y escultor Enrique Romano, el pintor Fidel Scillone y la grabadora y pintora Otelma Vega.

Alda María Armagni es suficientemente conocida por su notable obra de grabadora, con la que ha conseguido premios ya consagratorios. Espíritu de severa disciplina, artista de cabal oficio, sabe quemar etapas sin prisa, para obtener el máximo de cada una de ellas y respirar otra vez el ineludible aire nuevo, sin el cual el artista que no avanza, retrocede. En una primera etapa —la de sus paisajes del Tigre y de Córdoba o la de su grabado "Resurrección"— se sujetaba a la plancha con la ortodoxia del aguafuerte, para desarrollar sus temas, de bella calidad poética, dentro del aire ingenuo de una composición casi bizantina, en un plano, sin el convencionalismo de la perspectiva tradicional. Adviene luego en ella una época de transición —la de su grabado "Sicuri, anata y bombo"— en la que las formas son llevadas a la abstracción, dentro del cubismo, unificando en un plano las figuras, como en el citado ejemplo. Llega después a un fuerte expresionismo figurativo, cuyo mejor ejemplo es quizá el grabado que titula "En un mercado coya". Bellos ritmos compositivos —nunca decorativos— envuelven la composición en el blanco logrado mediante una incisión profunda en la plancha, limpiada de tinta. Ahora, por una auténtica necesidad de renovación, agotadas conscientemente las experiencias de sus caminos anteriores, Alda María Armagni llega a un "informalismo" que, en apariencia, se aproxima a la espontaneidad del "tachismo" o "manchismo", pero que, en realidad, está regido por una severa voluntad de organización en lo espacial, sin abandonarse a las conquistas de lo casual y azaroso. "Alguien ha dicho —nos

recuerda— que "Los derechos del arte contemporáneo no pueden permanecer ignorados en el plan viviente de la existencia." "Mi problema plástico como grabadora —agrega— es el de encarar la obra de tal manera que resulte el fiel reflejo de la época histórica que me ha tocado vivir; sólo de esta manera mis grabados cumplirán su función social. Sentí —nos expresa— la necesidad de dejar por un tiempo la figura para experimentar en el expresionismo no figurativo." Ahora, en la serie que titula "Las lunas", se propone un grabado en diversos relieves, en planos de hasta cinco profundidades, como si estuvieran hechos en yeso.

Un fuerte temperamento expresionista, inquieto y experimentador, coloca a Alda María Armagni entre nuestras grabadoras más valiosas y personales.

Horacio N. Deángelis irrumpe, no obstante su juventud, como un grabador de seguro destino, cuyo primer plano en nuestra joven plástica puede desde ya augurarse. Posee un depurado oficio, un seguro instinto del ritmo, una composición de bello orden, y tiene algo —y mucho— que decir. No le interesa por ahora desprenderse del apoyo de lo real, pero depura extremadamente los elementos de las referencias objetivas hasta desnudarlos en hermosa síntesis. Hay fuerza y elegancia en sus composiciones. Y una energía de gran ímpetu, que puede llevar lejos a este joven artista, cuya garra es posible advertir desde ahora en una obra valiosa. Con enérgico expresionismo ha captado algunos aspectos de la tipología porteña. "Siempre me sentí atraído por captar plásticamente la característica de lo porteño "nos dice: Ello le ha dado el punto de partida en no poca parte de su labor. Ahora trata —nos confiesa— "de encontrar signos plásticos propios, dando libertad a la imaginación y procurando aprovechar al máximo los materiales con que trabajo". Deángelis aspira a que el observador advierta la desnuda sinceridad de la materia con que graba: metal, la tinta, mostrándose como son, en su original esencia.

DIBUJO. — Otelma Vega



GRABADO. — ESPACIAL N.º 2  
Alda María Armagni





Respeto, en suma, por la hermosa artesanía, y lograda obra de creación en una simbología fuerte y humana, depurada y universal, siempre atrayente y valedera. Las distintas posiciones en que simultáneamente presenta a veces una figura, responden a la intención de mostrar la *idea* del tema, la simultaneidad de sus movimientos, no una visión cristalizada, sino una desnuda y universal visión dinámica del asunto, en todas sus circunstancias y no en un detenido instante.

La pintora Noemí Di Benedetto muestra un sobrio sentido constructivo, una potencia que no reside en lo estridente, sino, por el contrario, en cierto asordado vigor de su paleta —aquietada en blancos o tierras—, y en una composición de ritmos tranquilos.

“Mi trabajo continuado —nos dice— hizo que por selección espiritual fuera eliminando la imagen superficial de los objetos naturales hasta llegar a expresar las cosas y mis sentimientos sin su representación figurativa, llegando a un *expresionismo abstracto*”. Un rico empaste, un interés por las superficies y una lúcida conciencia de su evolución van jalonando el camino de esta inteligente pintora. Se propone llegar ahora a un “informalismo” que no abandone la construcción.

Angela Fernández Villanueva organiza bellas formas de incitación cubista, en que juegan anaranjados, azules, violáceos, en bien compensadas superficies. Se halla en un momento de transición. Cercana a Klee y Miró, a los que quisiera seguir, no en su forma de hacer, sino en su posición plástica, siente la necesidad de incorporar a sus bellas composiciones lógicas el orden mágico, en el hallazgo de formas personales. “Concretar formas jugando en el espacio con la mayor libertad posible; darle vida a ese mundo de cosas extrañas que imagino, sin atarme a preconceptos; librarme de las ataduras que aún me sujetan: éste es mi deseo”, nos expresa.

Helios Rodolfo Gagliardi partió también de una incitación cubista. De una tendencia constructiva, no ajena a un cierto lirismo, ha evolucionado ahora hacia un sentido más fuertemente estructural, en que horizontales y verticales organizan en sus telas serenos ritmos de una especie de contenida potencia, aquietados por grises que enmarcan el color profundo y destacan mejor la imagen plástica. Verdadero interés suscitan las composiciones de este artista, valorizado ya en otros aspectos con sus bellos vitrales, en los que aplicó las conquistas del cubismo. Ahora evoluciona hacia formas más dinámicas, aunque despojadas siempre, y llenas como de una grave entonación profunda.

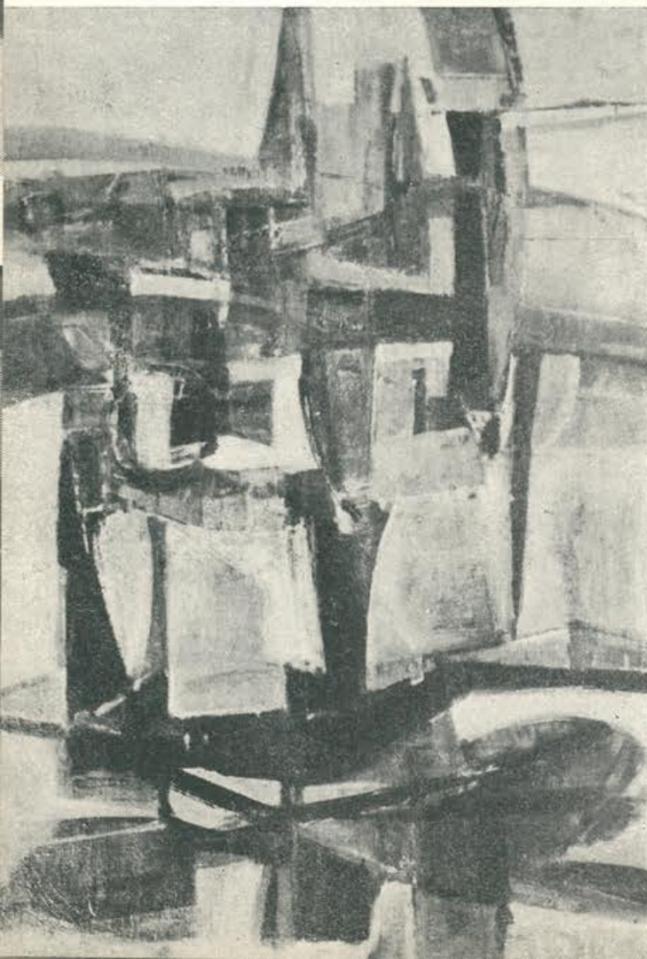
Enrique Romano —pintor y escultor— se muestra como un temperamental de potente impulso, sustentado en lo interior por un sentido esencial de lo americano, en el ritmo majestuoso, pesado y barroco, delineado por gruesos trazos oscuros. Vibran sus rojos de generoso empaste. Se advierte que siente el gozo de pintar, una cierta sensualidad de la materia, que no llega a embriagar el orden lógico de sus estructuras. Es el suyo un “americanismo expresionista”. Joyante por momentos en las superficies, parece querer escapar de las formas demasiado estáticas para librarse a la romántica liberación del “tachismo”, a un cierto “informalismo” que supere las estructuras de zonas tonales. Vigoroso y rico de color, muchas posibilidades se abren a su labor de artista.

Apoyado primitivamente en el intimismo de un Bonnard, logró muy interesantes telas en aquel sentido. “El tipo de expresión abstracta que he adoptado —nos dice— me obligó a eliminar el color, continuamente me exigía más fuerza en unas zonas, o unas líneas, o unas formas más agresivas, y el color puesto en esas circunstancias me hubiera resultado sólo un elemento de resistencia y hasta de índole decorativa”. “En este tiempo —agrega— no me preocupó en lo más mínimo si mi pintura es o no figurativa, y sólo deseo que sea mi verdad...”.

En el pintor Fidel Scillone parece verse una próxima incita-

PINTURA.  
Fidel Scillone

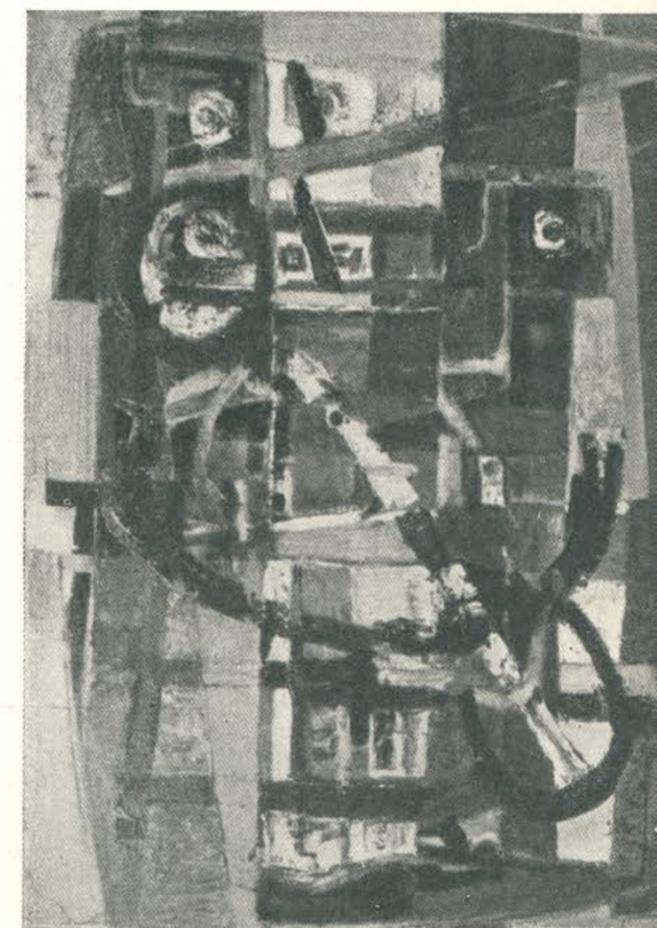
PINTURA  
Noemí Di Benedetto



ción de Miró. Su visión, sin embargo, responde a conceptos y sentires personales. Busca, sobre todo, articular un espacio en el cuadro. Sus tonos son suaves y finos, con superficies de apariencia nacarada. “Me parece imposible trabajar en dos dimensiones —nos expresa—. Al superponer dos valores, dos colores, uno de ellos avanza y el otro retrocede, se crea ya una sensación de preeminencia en el espectador. No me interesa modelar las superficies a la manera cézannesca, pero sí el espacio. Quiero, en realidad, modular éste. Con Mondrian, creo que todo arte es realista. Para algunos, la realidad es sugerida por una simple articulación de espacio. Ese es mi camino”. Una pureza casi infantil, una casi ingenuidad desnuda —cuya inteligencia trata de no imponerse al espectador para no disminuir la sugestión del cuadro— parece dominar en la obra de este artista. Quiere expresar lo durable de las cosas, no “enfriar” un instante de la vida con la cristalizada representación de un minuto del ser. De ahí las mínimas referencias al mundo físico que se advierten en la depurada simbología de este interesante pintor.

La grabadora y pintora Otelma Velga se caracteriza por la noble elegancia de sus composiciones, en algunas de las cuales (sus músicos), domina un aire picassiano. Fina en el noble dibujo, suelta y audaz en el trazo de sus hermosos caballos, segura y sensible en la línea delicada, tiene un bello sentido del ritmo y organiza sus telas y grabados con cierta depurada aristocracia lineal que no excluye el vigor.

Ocho artistas, en suma. Ocho destinos unidos ahora por la bandera común del “Grupo Ene” que les insufla el común aliento en el calor de la amistad y el afán compartido, sin distraer, a cada uno de los integrantes, de la búsqueda del camino propio, en el fervor de hacer...



PINTURA  
Enrique Romano

## InCl CAFAYATE

Cafayate, cajón de agua  
agua con fuerza de toro!  
Vengan los perforadores!  
Hagan pozos y más pozos!

Del Chuscha peñas arriba  
gemas de diamante y oro  
caerán al precipicio  
doscientos metros a plomo.

Las moléculas del agua  
prietas en el golpe sordo  
harán girar las aletas  
de la turbina en el fondo!  
los ejes a las poleas,  
las poleas a los monstruos  
generadores de fuerza  
y en los tableros de cromo

las agujas marcarán  
la energía de mil potros,  
que bajarán por los cables  
a las bombas de los pozos  
de donde saldrán de nuevo  
gemas de diamante y oro!

Procréense calchaquies,  
vengan veinte mil colonos,  
pongan hectáreas de viña  
donde está el desierto solo,  
alamedas, eucaliptos,  
robledales, algarrobos,  
sombrando rubias mieses  
y alfares donde los toros  
digan con triste balido  
que está llegando el otoño!  
Cafayate, cajón de agua  
agua con fuerza de toro!

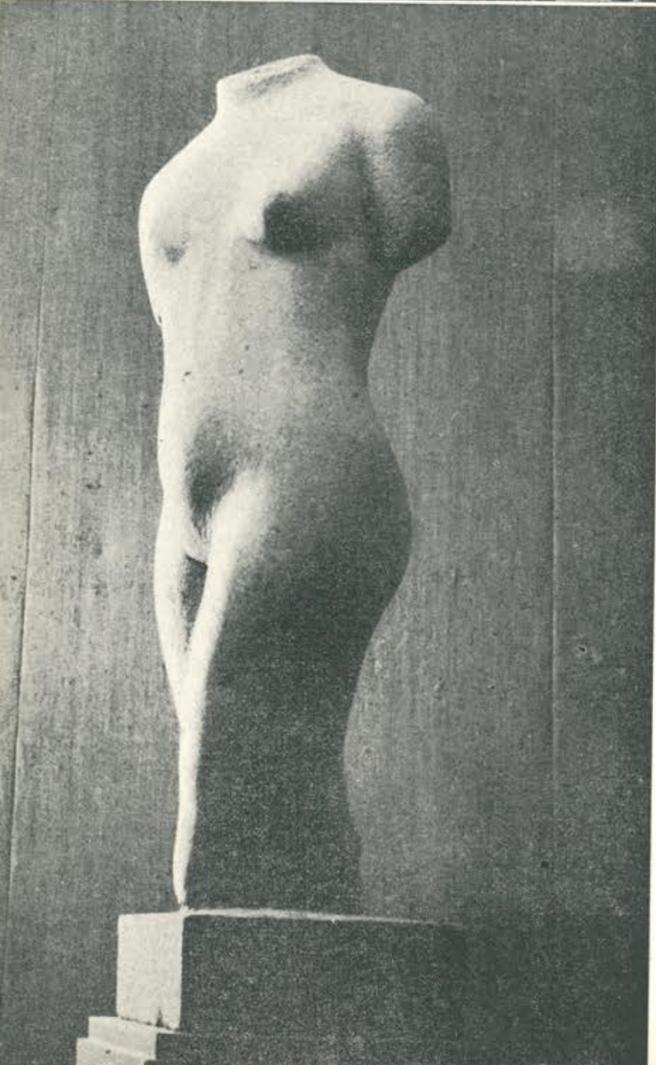
Salta.

JUAN JOSE COLL

# PREMIO PALANZA 1959

HECTOR C. ALVAREZ V.

Exclusivo para "Cuadernos Australes"



La mención dada en esta muestra, no es la que se espera ver otorgada al mejor expositor, ni siquiera a la mejor obra; escapa el criterio de selección empleado, quedando a estas líneas la valoración de las obras expuestas fuera de la trayectoria de sus realizadores.

Horacio Juárez, ganador del Premio en 1952, expone sólo como invitado tres yesos de concepción nueva a lo conocido hasta hace poco tiempo como una época madura y consumada. Dentro de una síntesis orgánica, muestra un empleo claro del oficio, a veces de una franqueza un poco cruda. La obra denominada B es lo más lograda a pesar de la disminución del impulso temático; es algo más que una excelente ejercitación "Plenitud", es una figura de equilibrio discutible; hay mucha semejanza de volúmenes, en tanto que el valor lineal que los cierra no está resuelto. La menos realizada como concepción es la "Figura".

Hay un disloque que se manifiesta al recorrerla concebida como dos perfiles independientes. En general, su materia es sabia y acertada. En suma el artista se encuentra por encima de su envío.

La muestra de José Alonso no alcanza a superar el ritmo de sus trabajos; "Yerma" es desvaída de línea y forma y sin modelado eficaz: "Música" figura lograda y expresiva, aunque monótona en el tratamiento: "Pastora", se puede decir que es una pequeña figura más de Alonso.

Las obras de Libero Badii presentan el grupo más homogéneo dentro de su calidad "Torso de Hombre", de síntesis correcta, brinda mediante planos francos y bien definidos, una forma de mucha fuerza. El tratamiento técnico no es eficaz circunscripto el problema a la

creación de volúmenes mediante el encadenamiento de planos apenas movidos y de sus encuentros. No es justamente lo que se podría concebir para un vaciado en bronce. Correcto hubiera sido solucionarlo con planchas soldadas del mismo material; todo está concebido en ese sistema incluso los encuentros de planos a junta viva, resueltos casi inconcientemente en esta técnica, que repite en la figura N° 5 como biselado, en forma dudosa. La correcta elección del material y técnica da la unidad al diseño. "Las cuatro Estaciones" la menos lograda del envío, es dura de forma, con encuentros de masas que no tienen continuidad y carentes de belleza o sugestión; una obra sin ley rectora, sin unidad, a pesar del correcto empleo del oficio. Su bronce "El Tiempo", es una forma que se impone, quizás un poco por su material y cuerpo, ésta siempre noble, sostiene una forma acorde que ha veces se hace desleída por falta de pureza, ya que la parábola que engendra este volumen girando alrededor de un eje vertical, fuga en sus puntas hacia un infinito matemático que no conoce desfallecimientos por la ley que la rige. La materia, con calidades que hablen de algo desgastado en el tiempo, corroído, no ayuda a la comprensión de la idea motora, si bien plásticamente enriquece los planos o logra crear pasajes entre ellos.

Los grafismos de filiación estelar tampoco ayudan con seriedad el cometido propuesto. Sintetizando: un proyecto que no se logra, por escapar a la problemática propuesta; queda solo una obra discreta.

Curatella Manes tiene dos obras pequeñas de tamaño y concepción. La "Construcción Espacial" es serena, la elección del material, tan noble y de in-

dudable belleza es el dominante para su apreciación; empaña la experiencia espacial, la jerarquía de la materia. El tercer envío, la mejor obra de modelado de la muestra es una realización perfecta; obra de un escultor con pleno dominio de medios expresivos y técnicos, llena de equilibrio dinámico. A poco de adentrarse en su materia, brinda toda la intensidad del tema sostenida con elemento de plástica pura.

Lorenzo Domínguez en "Retrato Petroglífico" y "La Paz" demuestra la gran comprensión del material en sus manos, aunque no logra resolverlas temáticamente con brillo. El "Torso" es la realización de un maestro.

Es escultura viva, realizada en toda su superficie con justa riqueza. Es la mejor obra escultórica del salón: bella en todos sus detalles, concebida con un criterio actual sin evasiones ni elucubraciones; obra que puede dejar sentado una conducta a seguir ante tanto desacierto y especulación.

Las maderas de Magda Frank no expresan el espíritu que encierran sus títulos, demasiado contenidas, demasiado personales, imposiciones que llegan a pesar todavía sobre el tema y el material mismo.

Los envíos de Gyula Kosice se hallan atados a una personalidad definida, tales los numerados en catálogo con N° 17 y 18; en la primera, las curvas que no se hallan equilibradas, escapan visualmente del marco en que se las pueda mirar. Los pasajes de las formas hiperbólicas, tan caras y manoseadas por los no-figurativos, realizados tan meticulosamente y con tanta candidez, cumplen su cometido a ojos vista. El resto de los elementos lineales sólo acompañan el conjunto en forma rudimentaria. Los materiales utilizados quieren sorprender por lo inusitado de su conjugación y gusto de selección. El N° 18 no deja entrever ningún problema que pueda mover al hombre a buscar su expresión en ese terreno; he aquí nuevamente formas y mate-

PLENITUD. — (Yeso - 1959).  
Horacio Juárez.

riales de sentido dudoso, igual que en el bronce N° 16. Sin parodiarse al Conde de Lautremont, en forma constante nos hace pensar en los encuentros insólitos y en los climas depresivos que nos envuelven a la vista de los aparatos ortopédicos.

Las obras de J. C. Labourdette no se hallaban expuestas, cuando se realizó la última visita a la muestra, la cual fuera motivo de la presente nota. A fin de ser equitativos y no dejarse llevar de la triste impresión recibida en otras visitas, no cabe emitir juicio de las mismas.

Buena impresión causa el "Retrato" de Aurelio Macchi, una concepción lograda, plástica y psicológicamente; el cemento está bien utilizado y se brindó con gusto a los requerimientos del artista; menos certero y más mecánico, "Lectora" llega a formas torturadas. Su maternidad es una idea que no cristaliza; no llega a ser esbozada.

La figura N° 26 y 27 de Leo Tavella se mantienen dentro de la personalidad, que nunca es benévola cuando es sistemática del artista.

Son figuras que giran dentro de un mundo lunático o de curbitaceas correctas y sin profundidad y de ejecución similar, pese a lo dispar de las técnicas desarrolladas. La figura N° 25 es la más graciosa que expone; los medios con que juega están a la altura de la figura y logran mantener la idea de la misma y aunque escondido, no escapa al ojo del diletante la falla técnica en que incurre en la espalda de esta figura. Los rudimentos de la Ética y Estética (el artista consigo y con el mundo), no permiten al artista arrepentimientos en la escultura ni aun en el modelado; en éste, técnicamente se elabora por aglutinación, agregado; la escultura es menos venturosa por requerir más seguridad; se elabora por desvastación, un arrepentimiento no es posible solucionarlo con un parche. La escultura no es un arte de improvisación, es de inspiración y técnica, cuando la inspiración es conocimiento y la técnica honradez de artesano.



EL RAPTO. — (Yeso - 1957).  
Pablo Curatella Manes.

TORSO. — (Piedras rosa-gris - 1950).  
Lorenzo Domínguez.

LAS CUATRO ESTACIONES.  
(Piedra de Córdoba - 1958).  
Libero Badii.

# Un Perro es un Perro

HORACIO MENDEZ

Tucumán

**E**staba muerto. Lo levantó en brazos, mientras le subía a los ojos un pálido temor de que lo vieran.

Y luego. Estuvo una hora afilando su cuchillo sobre la piedra. Hasta dejarlo como lengua de mujer restregada en odio.

Le sacó el cuero limpio, jeme a jeme, como nadie —sino él cargado de amor—, podría hacerlo. Lo llenó de sal y lo estiró al sol clavándolo a la tierra con estacas de suncho. Sunchos cortados ahí, al frente, donde antes retozaba ladrando fantasmas.

El perro muerto había nacido junto con él, en tiempo y lugar. En el mismo instante, bajo el mismo techo. ¿Regirán también las estrellas la vida de los perros?

Se lo dieron a él. Fué su juguete y después su compañero. Sólo que cuando él todavía era ingenuo adolescente el perro ya era viejo y sabía mucho.

A los dos los llamaban: Negro.

Y ahora estaba muerto.

Pero el animal muerto se diferencia de la mayor parte de los hombres muertos porque sigue siendo útil. El hombre muerto es basura, no sirve para nada; salvo para concentrar remordimientos temerosos o inútiles que jamás se aplican a los vivos.

Pero, él no pensaba en eso.

Tenía más gimnasia de corazón que de intelecto. Pero aún nadie ha podido medir si es más sabio un sentimiento o una idea.

Sólo se acordaba del perro.

Junto con el cuero guardó los ladridos que hablan mejor que las palabras inventadas por el hombre, también guardó los aullidos que se nutren en el miedo mejor que las sirenas y también los colmillos que sabían clavarse con justicia y abrían la puerta a la muerte por entre las carótidas cribadas.

Cuando tuvo listo el cuero, parecía un pergamino. Y fué látigo.

Había trezado un látigo hermoso, no había sobrado una hebra. Hasta las orejas sentidoras estaban dentro. Pero estaba muy seco. Había que darle sangre y se cortó un dedo.

El látigo chupó la sangre y se relamía sin lengua.

Y él se puso flaco y cansino, y el látigo fuerte y enérgico. Y él se puso manso y el látigo bravo. Como antes, siempre anduvieron juntos.

Y la noche que lo atropelló la jauría carnícera en el callejón solitario, lo desenrolló de la cintura donde lo llevaba y al blandirlo el estampido que produjo se oyó a lo lejos junto al gemir pavorido de los perros que huyeron como si los hubiera mordido el demonio y aullaron toda la

noche, cada uno en su rancho temblando con los pelos erizados. Hasta las viejas tuvieron miedo. Y eso es decir mucho.

Pero no todo.

Caía la tarde. El ocaso teñía todo en rojo. La tierra no parecía terminar en el horizonte sino hundirse lejana en un infierno. La nube y el agua y el viento estaban rojos. Los encontró de frente, en el camino barroso, junto al barranco. Y antes de reconocerlos, ya supo que eran ellos porque el látigo pareció estremecerse en su cintura.

Al día siguiente los encontraron a los dos muertos a dentelladas y a los dos casi les faltaba el cuello.

En el barro del camino abandonado no había un rastro de perro, ni de fiera carnícera.

Los conocedores vinieron a ver y dijeron:

—Perro es. —Pero, como nunca, se los veía agitados sobarse la cara, mirar al suelo, mirar las gargantas desgarradas y repetir:

—...y perro es...

Entonces apareció él y dijo:

—Mi perro fué. Yo tengo la culpa.

Todos lo miraron con lástima. Hasta rieron. Aunque algunos se estremecieron en silencio.

Y al fin todos se rieron, como los tontos, porque sabían que hacía tiempo se le había muerto su único perro, el Negro, y lo había hecho látigo, y lo llevaba a la cintura.

Pero, aparte, la vieja abrió la boca desdentada y dijo:

—Aunque lo creen loco un perro es un perro.

## CANTO Y TIERRA

Quisiera escuchar el canto  
del surco concentrado  
en el arado,  
el simple canto  
de la tierra callada  
aunque el hombre  
la apriete en su mano.

Quisiera escuchar  
las voces  
de infancias lejanas  
s'n romper  
el silencio  
de las inmensidades  
vacías,  
Lo sé.  
Quiero demasiado.

L I S A G R I S K A N

**E**l señor Pedro venía bajando por la calle de tierra, mientras el sol del atardecer reverberaba anaranjando las ventanas de las casas de sucios ladrillos sin revocar.

Sorteando cuidadosamente toda clase de basuras, como latas aplastadas o cáscaras de bananas resacas, el señor Pedro saltó una zanja y subió a la alta vereda de losas, frente a la única casa de sucios ladrillos sin revocar que tenía piso alto en todo el barrio. Era el negocio de pompas fúnebres.

Después de un último momento de duda, en el que dió vueltas al sombrero de paja entre sus dedos, cabizbajo, indeciso, entró casi en puntas de pie, con las manos a la espalda, como un escolar.

Cuando volvió a salir, cinco minutos después, cargaba al hombro con el ataud. Así volvió a subir la calle, sin hacer caso de los que se daban vuelta para mirarlo, hasta que dejó el suburbio y entró en el centro de la ciudad, diez o quince cuadras asfaltadas que rodeaban a la plaza.

Como era domingo por la tarde, la gente que no daba vueltas al perro estaba parada escuchando a la banda del regimiento que tocaba desentonadamente con sus quizá un poco oxidadas trompas, tambores y trombones, algo que se parecía a las zambas, a los gatos, y a las marchas militares.

Pero cuando él hizo su entrada en la plaza con su ataud al hombro y comenzó a cruzarla distraidamente, ya un poco cansado de tanto caminar, sintió que, de pronto, inexplicablemente, la banda dejaba de tocar y al mirarla, vió que los músicos y los oyentes lo estaban mirando a él, tan viejo, tan morocho y flaco.

El señor Pedro se encogió de hombros, saludó respetuosamente y reanudó la marcha. Pero el silencio lo siguió hasta que terminó de cruzar la plaza y bajó por lo menos una cuadra, hasta perderse de vista. Sólo pensó que ellos cada domingo desentonaban más mientras que él, que se ganaba la vida tocando el acordeón todo el día en la esquina del banco, frente a la plaza, sentado en el cordón de la vereda, tenía siempre cuatro o cinco hombres en mangas de camisa escuchándolo y poniéndole siempre algunas monedas en el sombrero antes de irse. Y que a esos gordinflones de la banda no les pagaría ni Dios.

Dejó el asfalto y siguió por las calles de tierra hasta llegar junto a la costanera, allí donde los muchachos vivían cuidando chivos y ordeñando cabras. Más allá el río Dulce corría entre montes selváticos, intransitables. Cuando entró a su casa de barro con el ataud, el chico ya estaba sentado a la mesa contando monedas. No le prestó mucha atención.

El lo miró anhelosamente y dijo: —¿Estará bien éste?

El chico enarcó las cejas sin levantar la vista. Había lustrado zapatos toda la mañana y toda la tarde y no estaba como para dar opiniones. Por lo menos hasta después de contar las monedas de su jornal.

—Usted siempre tan tacaño, viejo —dijo el chico con su tonada, después de un silencio—. Yo le dije que por lo menos se comprara uno bueno. Con uno bueno estaría servido para las dos cosas. No tendría miedo de morirse y tendría una buena cama. Pero éste es una porquería —el chico dominaba la situación—. Sí señor. Una buena porquería —siempre era así. Sabía que el chico volvió a pensar que odiaba al viejo. Y el señor Pedro se dijo que el chico ese no era un chico, tan aplastante, serio y maduro. Y que él lo quería tanto, pero tanto, pero tan anhelosamente, y que el chico no le prestaba la menor atención. Era verdad que él era un poco tacaño pero no podía remediarlo, tenía miedo de todo y por eso se cuidaba de arriesgarse, de gastar de más. Pero a pesar de todo él lo quería mucho al chico, más que a nadie, y por eso siempre estaba anheloso por serle útil, por interpretar claramente lo que le ordenaba, para cumplirle.

Tenía miedo de morirse. Porque ya tenía sesenta y cuatro años el señor Pedro. Y le aterraba pensar que los días se escapaban uno tras otro, atropelladamente, sin darse uno cuenta, y él no podía detenerlos ni podía llenarlos suficientemente y cada vez sus días eran menos y menos, y la muerte y el silencio lo aterraban cada vez más.

Por eso tenía miedo de todo. De morirse. Y al mismo tiempo se le había roto el catre y tenía que comprarse uno nuevo. Y tenía miedo de gastar demasiado. Apenas daba para un chocolatín al chico los domingos por la mañana. Y él, que guardaba lo que ganaba, y comía bananas y pan por cinco pesos por día en un café detrás de la casa de gobierno, había juntado bastante dinero. Más que el chico lustrando zapatos, claro.

Y entonces le pidió consejo al chico. ¿A quién sino? Los dos eran solos, no tenían a nadie en el mundo, venían de un brumoso pasado y por eso se habían juntado en esa cabaña del río. Y el chico le dijo al descuido que lo mejor para terminar con esos miedos estúpidos de morirse y qué se yo, y para que ese tacaño no sufriera demasiado, lo mejor era que se comprara un buen cajón. Esa debía ser la mejor manera de no morirse, de ahuyentar a la muerte. Había que llamarla, tenerla en casa, ponerle velas como a la virgen, respetarla. Y ahora, el señor Pedro que le había hecho caso al chico, estaba ahí con su ataud. Y esperaba que por lo menos el chico le diera una palmada en la espalda, le dijera muy bien viejo tacaño, lindo catre, lo mirara una vez por lo menos en la vida, para que él, anheloso de palmadas, temblara de ternura y resollara satisfecho, como un perro acariciado por su patrón.

Pero nada pasó. Todo era igual. Y la única manera de vencer todos los miedos, una sola palmada del chico, no había llegado. Y entonces el ataud no servía.

Por primera vez en su vida tomó al chico entre las manos y le largó una cachetada en la

(Concluye en pág. 40)

ATAUD

GERMAN N.  
ROZENMACHER



## EL LIBRO QUE QUIZA NUNCA ESCRIBA

Desde nuestra ventana no sólo miramos al exterior. En ocasiones, colocados fuera, nos volvemos para mirar hacia adentro. Entonces nuestras miradas se tornan retrospectivas y nuestros ojos se enturbian de nostalgia. La nostalgia es una forma de tristeza, tristeza que, como una pátina, el tiempo deposita en el ánimo y se compone del sentimiento creciente de la fugacidad de la vida, de aspiraciones insatisfechas, de propósitos no realizados y del perfume de un pasado irrecuperable. A ese pasado a veces quisiéramos aprehenderlo y tornarlo presente, para conjurar así el daño secreto y sutil que nos inflige. El único medio de que disponemos para lograr esa aprehensión y ese conjuro consiste en fijarlo en las páginas de un libro. Con los libros, al darle estado público a lo que nos preocupa y obsede, nos desprendemos de ello y lo apartamos definitivamente de nosotros. Pero no siempre está en nuestras manos realizar esa catarsis por el libro. Otros libros, que responden a solicitudes más inmediatas y perentorias, nos imponen su prioridad, y sin querer vamos postergando indefinidamente el que nos consolaría de lo que por obra del tiempo dejó de ser nuestro. De esta manera la nostalgia atenaceante de lo pasado acrece con la que deriva de los propósitos incumplidos.

Tengo desde hace muchos años en proyecto un libro de esta suerte, y me temo que quizá

nunca lo escriba. Se refiere al pasado, pero de llegar a escribirlo no será triste ni resumir añosanzas. Al contrario, sus páginas reflejarían el prodigio de la infancia y más que un libro orgánico y coherente, será una suma de recuerdos, quizá no muy precisos algunos pero sí palpitantes todos de esa emoción intensa con que en la niñez el espíritu es impresionado por el espectáculo del pequeño mundo circundante. Se titularía *El chalet de las ranas*. Así denominaban en el lugar, por la abundancia de estos animalitos en la quinta arbolada en que estaba enclavado, al viejo caserón que habitamos casi un lustro, apenas concluida la primera guerra mundial, batracios cuyos conciertos llenaban de estridente y monótona sonoridad las noches estivales. Creo que las infancias más hondamente vividas, aquellas en que más se gravan los recuerdos son las transcurridas en la soledad de las viejas casas quintas. La que con mis hermanos vivimos en "el chalet de las ranas" perteneció a esa singular categoría. Prueba de que así fué, porque no sólo mi fantasía quedó indisolublemente ligada a ella, me la proporciona el hecho de que mi hermana, al pasar muchos años después, ya grande, por las cercanías, quiso volver al mágico escenario, a revivirla. Su decepción al encontrarse con la quinta desaparecida, los árboles talados, el solar dividido en pequeños lotes sobre los cuales habían levantado casas anodinas y el vetusto

edificio que nos cobijó prisionero y desvirtuado entre paredes medianeras no destruye la poesía ni el encanto del recuerdo.

"El chalet de las ranas" quedaba en los alrededores y hacia el norte de Rosario, sobre las barrancas del río Paraná. Cuando mi madre era niña ya se le atribuía una antigüedad no menor de cuarenta años. Debí de ser construido en el último cuarto del siglo pasado, durante el período de rápida prosperidad que a la sazón vivió el país. Por lo menos eso sugerían algunos detalles pretenciosos de su arquitectura. Quién mandó levantarlo, lo ignoro. Entre la época de su imaginable esplendor y la de nuestra residencia en él pasó por extraños avatares. Fué casa abandonada, a la que vecinos aprovechados de lo ajeno y desesosos de mejorar sus propias viviendas despojaban de puertas, ventanas y cañerías, y también albergue de fantasmas que por la noche llenaban de pavura a los viandantes con luces fosforescentes, ruidos infernales y quejidos de alma en pena. El valor de unos muchachos rompió el sortilegio que pesaba sobre el caserón, al permitirles descubrir que las luces y gemidos que aterrorizaban a las gentes eran obra de ladrones que habían instalado allí su cuartel. La leyenda habla además de un suicida que se refugió en su interior invadido por la maleza para despedirse de la ingratitude de la vida.

Pero antes de referir estas historias, describiría su mole

rectangular, coronada de minúsculas almenas, y el balcón del frente, que comunicaba con el jardín por dos escalinatas laterales, de mármol, y que se nos antojaba era de estilo italiano. En las paredes contra las cuales se apoyaban estas escalinatas, a una altura en que debió haber ventanas, existían grandes hornacinas, destinadas quizá a cobijar esculturas de tamaño natural. Luego hablaría de los árboles que lo rodeaban: eucaliptos corpulentos, de una altitud vertiginosa, y susurrantes casuarinas cuya fronda, en las noches de invierno, el viento agitaba y hacía gemir agoreramente, mientras nosotros, abrigados en la cama, no lográbamos conciliar el sueño. Dedicaría algunos párrafos de goloso reconocimiento a las higueras que, plantadas en círculo, formaban con su ramaje una cúpula, y otro al aguaribay de tronco retorcido y corteza resinosa, al que una sirvienta que tuvimos arrancaba hojitas para prepararse, por consejo de una curandera, una infusión que la haría parecer más pálida y hermosa. Con especial detenimiento revelaría la geografía que, para nuestro uso exclusivo, inventamos, y daría a conocer los nombres que asignábamos a cada rincón de la quinta y a algunos árboles. Naturalmente, no me olvidaría de la montaña de las víboras, montículo de tierra y escombros, cubierto de matorrales, donde tenían su guarida los ofidios que en las siestas caliginosas del verano se allegaban a la casa.

Referiría algunos episodios que podrían servir como tema de cuento y que, sin embargo, fueron rigurosamente reales, entre ellos el sueño que tuvo mi padre de un tesoro enterrado y que le indujo, un día de lluvia, a cavar, de botas e impermeable, hasta que la pala chocó con una superficie metálica, que en lugar del cofre imaginado, resultó ser una vieja cocina económica. También la compadradura de Arijón, un deleznable caudillejo político que a menudo pasaba frente a casa, con su jauría de bulldogs furiosos, de intento, para divertirse viéndoles pelear a través de la verja

con nuestros perros, y que una vez, al salir uno de los de él mal parado, con el bello desgarrado y sangrante, descargó todos los tiros de su revólver sin importarle de mi hermano menor, entonces de tres años, que pasaba por las inmediaciones pedaleando su triciclo. De los perros me ocuparía con la devoción a que son acreedores esos compañeros de infancia, que participaron de nuestros juegos y retribuyeron con ternura nuestra crueldad inconsciente: Chopp, hijo de lobo siberiano y perra de policía, a quien en las noches de luna oscuros reflejos atávicos hacían aullar lúgubrementemente y que, a pesar de su bravura, de las ovejas que mató y de los potrillos que despanzurró de una dentellada, era un ejemplo de fidelidad y abnegación caninas; Lassie, la perra a quien mi padre socorrió en el trance de dar a luz una docena de cachorros, que uno a uno murieron de una enfermedad desconocida y que nosotros, con la ayuda de Pedro, el hijo de una sirvienta, a medida que morían enterrábamos en un cementerio de tumbas bien cuidadas y floridas, y finalmente Chicho, el único sobreviviente de la camada, que recibió en la pata uno de los proyectiles del revólver de Arijón y conservó por el resto de su vida un miedo enloquecedor por todo lo que fuese explosión o estampido.

A las sirvientas que sucesivamente se desempeñaron con nosotros estarían dedicados sendos capítulos: Flora, la que bebía el té de aguaribay; la correntina supersticiosa y perversa que nos hacía sufrir cuando quedábamos solos con ella; la madre de Pedro, cuyo nombre he olvidado, nativa de San Lorenzo y que, por esa razón, era tan patriota como versada en la historia del combate glorioso con que se inició la gesta sanmartiniana, y Antonia, la negra de raza africana, que padecía de terrores fabulosos y nos contaba sucedidos espeluznantes y a quien el ánimo de su difunto marido, un albañil italiano, visitaba de noche bajo la apariencia de un caballo blanco, quizá

para reprocharle alguna infidelidad póstuma. También tendrían los capítulos a que con todo derecho son acreedores los vecinos más notables: Nicola, el tambero napolitano que usaba aros en las orejas y curaba con procedimientos repugnantes a una hija enferma, que vivía aislada en mitad de un baldío, haciendo habitación del hueco de un ombú; don Ulises, el anciano morador de una quinta cercana, amigo de mi padre, que coleccionaba "Caras y Caretas" y discutía sobre la guerra mundial; el español altanero y señorial, que tenía a su prole numerosa en la más horrible miseria y que una noche en que regresó borracho colgó de un árbol a sus perros, por faltarle al respeto que le debían en su calidad de amo.

Muchos temas y personajes, a que ahora por falta de tiempo sólo en mínima parte puedo aludir, ocuparían el libro: el mundo inquietante de los ranchos al pie de la barranca; La Palmeña Figueroa, que se emborrachaba y esgrimía el cuchillo en los almacenes; el negro Murúa, torvo sujeto que nos inspiraba pavor; las excursiones en bote por el río; la vez en que casi zozobramos durante una tormenta; el trasatlántico que encalló en un banco de lodo; el túnel de los jesuitas; las islas de enfrente; el ciclón que tronchó las ramas de los eucaliptos; las frecuentes mangas de langostas; las cadenas de la quinta de Montserrat y tantos otros motivos menudos pero caros a la evocación.

Ese libro, de escribirlo, lo dedicaría a mi madre, que conserva con igual nitidez que nosotros, que éramos niños y por lo tanto más imaginativos, el recuerdo de los años que pasamos en el chalet de las ranas. Esa dedicatoria entrañaría un acto de justicia, pues en una oportunidad en que narró algunos de los episodios que compondrían el libro con el relieve y la sugestión que únicamente puede imprimirles quien los ha vivido, fué tildada de "noveletera" por una persona carente de fantasía, que es la más triste penuria de que puede adolecer el espíritu humano.

W. G. WEYLAND

# El Maestro lo dijo

JULIO IMBERT

Ultimamente han proliferado las "mesas redondas" y otra suerte de reuniones más o menos literarias movidas por el noble propósito de aclarar conceptos o ideas relacionados preferentemente con el quehacer teatral. Por otro lado, artículos o crónicas periodísticos, formando un solo cuerpo con aquéllas, han debatido los mismos "problemas".

No todo lo que hemos dicho y escuchado en esas circunstancias podía ser suficientemente claro o aleccionador. Sin embargo, pareciendo tan engarbullado el arte por derivar de la vida, tan compleja en sí, no deja de ser *perfectamente claro*. Que no lo veamos con claridad no significa que no lo sea. Nuestra visibilidad mental, así como física, es cosa de cada uno, según nos la haya querido brindar la naturaleza.

He advertido que hay críticos de teatro y autores que se empeñan en aconsejar ciertos caminos a los que se inician en el trabajo autoral, tal vez alentados por el aplauso del público, que no da derecho nunca, de ningún modo, a alargar cogotes de *magister dixit*. Pienso que antes de aconsejar debemos estar muy seguros de hallarnos en condiciones de hacerlo, de si estamos a la altura de la Vida que es, si no nuestra única maestra, seguramente la mejor.

Recuerdo cómo le molestaba a Jacinto Grau que le llamaran "Maestro". A mí me reprendió una vez de esta manera: "Yo no soy maestro de nadie. Los hombres no son maestros de los hombres. La vida, en cambio, sí". Y en carta fechada el 15 de noviembre de 1951, me escribió recordando tal vez a Terencio (*Homo sum; humani nihil a me alienum puto*): "Yo puedo serlo todo (nada humano me es ajeno), puedo serlo todo menos educador y pedagogo. Son dos cosas que me están vedadas. Mi genuina vocación, es la de estudiante perpetuo, porque mi igno-

rancia es infinita y mi sed de saber, también infinita".

Aquellos "maestros", que sólo alcanzan a Ortega en lo que tuvo de gran castrador de juventudes (según el mismo Jacinto Grau llamó a Ortega y Gasset en carta que conservo), desestimulan precisamente en sus jóvenes colegas lo mejor de sí: su afluencia natural y específica, que es como decir la vida a lomo de la propia sangre.

Por eso, de entre los papeles inéditos de Jacinto Grau —borradores muchos de ellos—, que yo compagino con devoción para el libro que acerca de él preparó, desprendo varios de sus apuntes o anotaciones, escritos a la vejez con la honestidad y la frescura de los más nobles y eficientes organismos.

Digo: mi intención no es otra que la de contribuir a esclarecer algunos de los problemas que nos ocupan y preocupan a quienes formamos la grande o pequeña familia teatral argentina.

En todo caso, confío en que será una lección de humildad por parte de una vida cuya conducta y cuya obra fueron una clase magistral a la que no quisimos asistir.

*Apuntes póstumos de Jacinto Grau:*

Hay dos calidades de artistas, cual hay dos calidades de obras; los artistas y las obras que van quedando fuera del tiempo como un luminoso recuerdo cuyo acercamiento invita a la reverencia, y los que por pretérita que sea la fecha de su nacimiento son siempre un presente. Walter Scott y Chateaubriand son glorias póstumas: un recuerdo. Shakespeare, Goya y Cervantes, un presente con gloria actual: esto es, estimación íntima de los mejores dotados e influencia constante en la vida que transcurre de esos mejores.

En arte, del género que sea: música, pintura, escultura, literatura, poesía, teatro, sólo es verdadero arte lo que eterna.

Todo hombre con poder creador y analítico, todo hombre buscador de normas, si en la edad madura, ya formado espiritualmente, acepta una norma ya hecha, una moral secular por gloriosa o tradicional que sea, por grande que sea el prestigio de esa tradición, es que le falta genio: o sea impetuosidad de poder creador, aunque ese hombre se llame Pascal, para crear una nueva visión personal.

Lo mejor del hombre hasta ahora es ser el vehículo del arte, la ciencia y el conocimiento en el disperso rebaño humano.

Cuando un gran espíritu, ansioso de conocer, revestido como Nietzsche de una genial, comprensiva intuición, analiza ahondando, suele olvidar alguna vez lo que más tiene en cuenta, un Nietzsche, el impulso íntimo, rompedor de todas las mallas del más aquilatado análisis a fondo. Por ejemplo: en la pasión de hombre y mujer, con sólida base en el poderoso instinto de la especie, por mucho que se penetre, desnude y sopesa todo lo esencial de esa pasión, adentrándose en sus causas más íntimas, se está muy expuesto a olvidar siempre el delirio, la sensación alegre o angustiosa de esa pasión. Cuando se pasa por ella, el análisis no basta. Hay que tener en cuenta *el trance*, el transporte del arrebato. Ante él quedó en suspenso toda clarividencia analítica, toda razón, toda profundidad para dar paso a la sensación o al impulso. Cuando las magnas fuerzas del cosmos, en lo grande y en lo pequeño son empujadas como catapultas, el pensamiento y la conciencia son inútiles, se apagan. Sirven para después. La sensación o la fuerza y hasta la pasión amorosa, el delirio, mandan sólo en los individuos que lo sufren. Sólo cuando ese delirio es pretérito, esto es, pasa, pueden acudir los análisis y las autointrospecciones.

El hombre se mide por instantes luminosos. Goethe, por ejemplo, tuvo muchísimos y frecuentísimos instantes; Shakespeare, más genial todavía, vivió bastantes años menos y tuvo menos instantes, ¡pero qué instantes!

(Concluye en pág. 27)

# INSTRUMENTO

Me llevaron...

¡Yo sé que me llevaron!

Tú sabes que venía sin contorno  
por el ruido alargado de las médulas,  
como una violeta ciega.

Me arrastraron por la sangre...

¡Tal vez yo no quería!

Toda esta furia que me cae por los hombros  
y me rueda por la espalda  
es testigo de que tal vez yo no quería.

Ahora aquí.

¡Furiosamente aquí!

Sin respuesta.

Navegando desde el corazón al puño que soporta.

Me llevaron...

¡Yo sé que me llevaron!

Por eso me quemó en esta danza loca,  
donde no hay perdón ni despedida  
bebiéndome la sombra.

Cuando no quede nada  
yo seguiré danzando  
sobre mi sombra muerta.

Mendoza.

E L E N A J A N C A R I K

Fuera de esos instantes, todas las vidas humanas, confinadas en la animalidad, son lo mismo: sueño, hambre, nutrición, actividad muscular o reposo. La mayoría de los humanos tiene pocos o ninguno de los instantes de esa clase.

El único gran arte es el que forjamos con amor emocional: música, teatro, pintura, literatura auténtica y poesía. Este amor emocional no tiene nada que ver con la emoción melodramática, con la anécdota patética y con la moral devenida pronto moralina. La moral en arte, del género que sea, es la herida mortal que lo desangra en el tiempo.

El gran autor dramático debe tener condición de bailarín sobre las cosas y sobre sí mismo. Debe ser un payaso genial, capaz de humorismo de sentido trágico o disolventemente burlesco.

Lo que llaman moda nueva, escuela nueva en arte, que suele ser muy vieja o una extravagancia o un *atrevido* de la tontería, sobre todo en esta época de tanto *détraquement* en arte, esa moda reúne una juventud vulgar casi siempre que se afilia a esa escuela y se convierte en rebaño, en algo tan viejo como el rebaño: me refiero al montón de eso que llaman "las juventudes", tan estériles, como los viejos que llaman sensatos. En el mundo no se realiza nada sin la masa, o el pueblo, pero el motor, el alma innovadora, el autor de todo lo verdaderamente auténtico o grande es fatalmente individuo o minoría.

Los buscadores de nuevas formas, los modernistas de cada época, suelen ser los bufones del arte. Cuando alguno de ellos tiene verdadero talento o genio, entonces crea algo no usado. Deja un hito, pero da la casualidad que ese algo no es nunca obra polémica ni candidez presuntuosa de haber creado un nuevo arte, un sendero original. Esas predicciones son un terrible aburrimiento. *Los nuevos caminos, si los hay, los crea un rebelde cuando no perora ni apostoliza: los crea cuando forja una obra sin más moral ni teoría que su propia sustantividad viva.*



INTERIOR.  
(Monocopia)  
Fernando López  
Anaya.

Es sabido que las Corporaciones dejaron un recuerdo histórico poco grato. El artista estuvo como anudado a ellas; la posibilidad de la impronta, prácticamente ausente de la Edad Media, no era lo más grave; estaba, además, la actitud negativa frente a la libertad creadora. Ello llegó a constituir un problema hasta tal punto que Colbert creó, en 1648, la Academia de Escultura y Pintura de Francia para proteger la libertad de los artistas. “*Libertas artibus restituta*”, la divisa bajo la cual se la fundó (La libertad restituida a las artes) nos indica claramente la magnitud del problema. A nosotros puede parecer paradójico el hecho, pero la verdad es que la Academia se fundó para “liberar” a los artistas, y liberarlos precisamente de la tiranía de las Corporaciones.

Actualmente, avanzado este siglo XX que nos ha tocado en suerte vivir, sabemos que las agrupaciones de artistas se caracterizan por lo totalmente opuesto al que fué el espíritu de las Corporaciones. Hoy la actitud de agruparse significa, antes que otra cosa, un ímpetu de protección; y no, como pudiera pensarse, tan sólo de protección en el plano personal, sino —y esto es lo más importante— de protección a la libertad del arte, para propender a su difusión, para jerarquizarlo, en suma.

Cuando a fines de diciembre de 1957 se fundó el Centro Argentino de Grabadores Modernos, éstos fueron los propósitos que figuraron en el acta de fundación.

¿Por qué el grabado no tenía la jerarquización suficiente en la Argentina?... Algo era necesario hacer, y ese algo había que hacerlo organizadamente. Para conseguirlo se agruparon los grabadores.

Quizás no sea legítimo decir que el grabado es subestimado en nuestro medio, pero puede, en cambio, afirmarse sin ninguna duda, que sus manifestaciones no están debidamente jerarquizadas. Ello es más lamentable precisamente porque tenemos muy buenos grabadores. Tenemos grabadores que, cuando abandonan el medio local, se destacan en ambientes muy exigentes. Es también lamentable porque —fenómeno no solamente local— los pintores jóvenes tienen una gran inclinación hacia el grabado, si no como meta por lo menos como experiencia y enriquecimiento de oficio. El paso suele ser desde la pintura hacia el grabado y no lo contrario.

El Centro Argentino de Grabadores Modernos tiene organizadas ya cuatro exposiciones, pese al corto tiempo de su actuación: el Primer Salón del Centro, en Peuser, el año 1958; el Salón Blanco y Negro, y Galatea, en la Asociación Estimulo de Bellas Artes, el mismo año, y el Salón de este año en la Galería Heroica. Si todos estos hechos no fueran suficientes para decirnos de la seriedad de esta agrupación, el mero enunciado de los integrantes ya bastaría para ubicarla en su justa medida de dignidad y eficacia: Ana María Moncalvo, Beatriz Juárez, el maestro Fernando López Anaya, Carlos Filevich, Laico Bou, Domingo Bucci, Albino Fernández, Alfredo De Vincenzo, A. A. Balán, Enrique Peycere, Aída Carballo, Alda María Armagni, entre los consagrados, comparten la agrupación con los jóvenes: Ana María Bosso, Giorgina Labro, Margaret de Ramallo, Julio Muñeza, Gladys Etchagaray y Alicia Orlandi entre muchos otros.

Se han juntado para muchas cosas relacionadas con el grabado en la Argentina, pero especialmente se han juntado para trabajar. Para hacer juntos ese trabajo minucioso y sacrificado que impone el grabado; para criticarse constructivamente la labor; para hacer juntos ese camino del arte donde los sueños se materializan a golpes de formón, con el desgarramiento que ahonda la gubia o con la sutil incisión del buril.



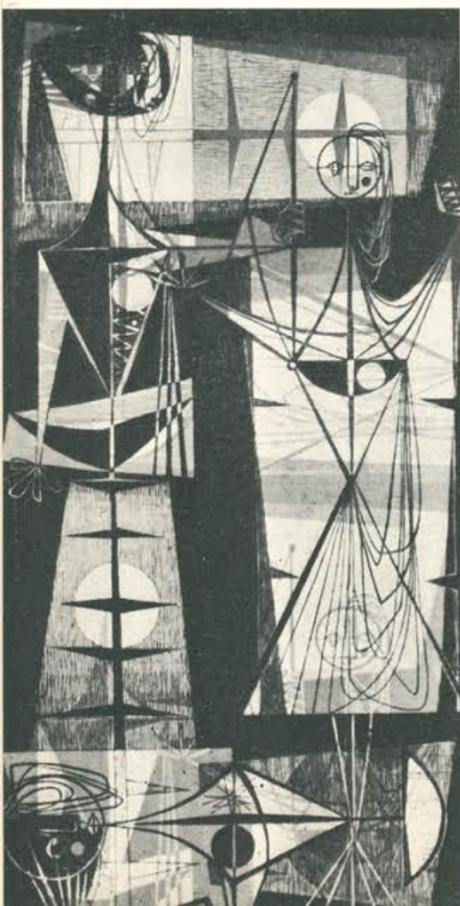
ABSTRACCION Nº 3. — (Aguafuerte y Stencils).  
Ana María Moncalvo.



FRISO. (Xilografía). — Laico Bou.

## El Centro Argentino de Grabadores Modernos

ERNESTO RAMALLO



MANIQUIES AMAZONAS. — (Xilografía en color).  
Domingo Bucci



SOMBRAS EN LA CALLE. (Xilografía). — Carlos Filevich.

FORMAS Y SOL. (Xilografía).  
Juan Carlos Stekelman.



# Brecht el ilustre desconocido

Arnoldo Fischer

**E**n nuestro ámbito teatral son contadas las veces que algún teatro independiente se haga a la tarea de representar una obra de Bertold Brecht (no tengo noticia que algún teatro profesional haya hecho una sola representación de alguna de sus obras). ¿Por qué? ¿Qué tienen las obras de Brecht para que se les tenga tanto temor. Son varias las teorías que tratan de justificar este hecho, aunque todos reconocen en él, a uno de los más grandes dramaturgos de nuestro tiempo. Es notable que con unas pocas excepciones, muy dignas por cierto, las obras que se ven por nuestros escenarios adolecen todas del mismo defecto, no son teatro de Brecht, pueden estar bien puestas, incluso en algunos casos aislados bien interpretadas, pero la esencia, lo fundamental, ese hábito inconfundible que exalan las obras de Bertold Brecht aún leídas (por lo menos en su idioma original), esto falta en la mayoría de los casos. Uno de los argumentos que se esgrimen con mayor frecuencia es que no existe material de estudio o que el que está a disposición no está correctamente traducido. También se dice que las obras en su mayoría no son éxito de taquilla porque el público no las comprende, etc. Creo que hay algo de cierto en todo eso, existe poco material de estudio, las obras al ser traducidas pierden mucho de su fuerza original, y por fin, el público nuestro no está acostumbrado a ver teatro de Brecht. No ha podido ver aún el verdadero estilo Brechtiano y desconoce el porque de la existencia de un tipo de teatro que se despojó de todo lo superfluo para penetrar hasta la médula del texto a tratar. ¿Cómo llegó Brecht a crear un teatro tan diferente, en qué circunstancias, por qué? ¿Quién es Bert Brecht?

Según su partida de nacimiento, Eugen Berthold Friederich Brecht nace el 10 de febrero de 1898 en la ciudad de Augsburg.

Su padre, hombre emprendedor y enérgico, comerciante de profesión, velaba celosamente sobre la educación de sus tres hijos. Bertold (Brecht se tachó la h de su nombre) entra después de los estudios primarios a la escuela secundaria real, ya como estudiante, publica sus primeros versos llenos de lirismo desbordante y supo ganarse así pronto un lugar al lado de poetas reconocidos. Publica sus primeros trabajos en 1914 bajo el pseudónimo de "Berthold Eugen". Sigue la carrera universitaria de medicina, que en el servicio militar y en el ejército le permiten asistir al médico de su batallón. Todos aquellos horrores que vió durante la guerra, la posterior revolución y el derrumbe final hicieron de él un fanático antimilitarista. Después de que se apaciguaron los ánimos revolucionarios sigue con sus estudios de medicina, pero pronto sus intereses literarios y dramáticos ocupan la mayor parte de su tiempo.

El año 1919 comenzaba bajo un mal signo, revolución, contrarrevolución, la muerte violenta del Líder Socialista Eisler, en fin, un tiempo muy atormentado que tuvo en la labor dramática de Brecht su lógica repercusión. Todavía sin una línea política definida, lleno de excesos pero también de momentos dramáticos geniales nace su primer drama "Baal" (que recién se estrenara en el año 1923 en Leipzig). Su posterior estreno en Berlín no tuvo una acogida muy cálida por parte del público, aunque su puesta en escena todavía hoy es recordada. (Brecht mismo actuó en su obra). Le sigue "Tambores en la noche" que primero llamó "Espartaco". Esta obra es un grito de un romántico engañado, con un lenguaje similar a Georg Büchner, el lenguaje de un corazón sensible, fácil de herir y este corazón estaba herido por la falsa política de su patria. La libertad que ellos le prometían no era la suya.

Después de la temprana muerte de su madre en 1920, Brecht se dirige a Munich donde publica en una revista teatral, versos y baladas, siguiendo con sus trabajos dramáticos que hasta ahora eran conocidos solamente por un reducido núcleo de amigos, pero que ya se comentaban en Berlín. En 1921 escribe "En la maleza de las ciudades" obra cuya importancia radica en que Brecht trata de encontrar un nuevo lenguaje en ella, más sobrio y conciso. La primer versión de este trabajo es publicada en una revista en forma de un cuento con notable éxito. Brecht viaja a Berlín donde ensaya sus primeros pasos como director del teatro "Junge Bühne" pero que debido a una enfermedad suya tiene que abandonar. De vuelta en Munich por intervención de su amigo Lion Feuchtwagner se le estrena "Tambores en la noche" que fué un éxito notable y que le valiera la otorgación del cotizado premio "Kleist".

Entre 1924 y 1926 nace "Hombre es Hombre", comedia que trata de la transformación de un hombre en otro (unos años después de su estreno Brecht la puso en escena con el actor Peter Lorre en el papel de Gali Gay). Poco tiempo después, el 31 de agosto de 1928, debieron abrirse para Bertold Brecht las puertas de la fama en todo el mundo, con el estreno de su "Opera de tres centavos" que se estrenó bajo la dirección de Erich Engel. Basada en una vieja ópera popular inglesa, "The Beaggar's opera" de John Gay, Brecht le dió una forma completamente nueva, con un estilo épico, logrando un éxito teatral casi sin precedentes y que dura hasta nuestros días. La música fué compuesta por Kurt Weil, este músico, hasta entonces, un desconocido se transformó de golpe, en un hombre de fama mundial. Los distintos papeles fueron interpretados por actores alemanes de aquella época que se recuerdan hasta hoy por su labor en esta obra. "La ópera de tres centavos" fué llevada al cine un año después de su estreno pero le trajo muchos disgustos personales a Brecht a pesar

de ser un éxito de público. Cegado por el suceso, Brecht se dejó arrastrar a escribir una comedia musical llamada "Happy End" con música de Weil y con un reparto estelar, pero fué un rotundo fracaso aún para los fanáticos admiradores de Brecht. Otra tentativa de repetir el éxito de la "Opera de tres centavos" fué "Elevación y caída de la ciudad de Mahagohy". El único éxito de su estreno fueron sus "songs" pero todo el resto era una seguidilla de cuadros fríos y contruidos, destinados a una todavía no lograda técnica teatral pedagógica.

Pero mientras se discutían los éxitos y fracasos de las obras y la personalidad de Brecht se iniciaba fuera del teatro otro drama —el drama alemán— Brecht hacía mucho que vivía en la política pero sin embargo como casi todos los demás no veía la magnitud del desastre que se avecinaba. El era poeta y como tal se limitaba a conversaciones y no a hechos.

En esa época escribe algunas obras que llama "Ensayos", estaba fascinado por los ideales colectivos sin darle mayor importancia al individuo, olvidando sin embargo que él mismo lo era y lo era en grado sumo. Fué en ese tiempo cuando se unió a Helene Weigel, actriz joven que vino en 1924 desde Viena a Berlín para actuar en teatro.

Cuando Brecht la conoció aún estaba casado con Marienne Zoff pero pronto se separa de ella para casarse con la joven actriz austriaca. Ella fué la compañera ideal para él, lo acompañó al exilio, y en los años difíciles del regreso se transformó en la intérprete ideal para los papeles dramáticos de las obras de Brecht, como "La madre", "Los fusiles de la señora Carrar", "Madre Coraje" etc. También políticamente es un gran apoyo para él, y poco después de su unión, nacen las primeras "Obras didácticas".

Con el drama "La santa Juana de los mataderos", quiso declarar a través de esta obra su absoluta comprensión de las necesidades de la clase obrera, pero no lo logra por completo. Brecht el poeta era más potente

que Brecht el ideólogo. Aunque la fábula es simple no lo es tanto el lenguaje.

Las opiniones con respecto a esta obra son divididas. La línea que Brecht había comenzado con "La medida" "Los que dicen, sí" y "Los que dicen, no", "La excepción y la regla", no la siguió en "Santa Juana" ni tampoco en la obra extraordinaria que le sigue, "La Madre" basada en la famosa novela de Máximo Gorki. Es muy probable que haya escrito la figura de Pelagea Wlassowa pensando que la representase su esposa Helena Weigel, cuya concepción del papel según el propio Brecht es ejemplar. Es interesante observar que al estrenarse "La Madre" el 15 de enero de 1932 en conmemoración del aniversario de la muerte de Rosa Luxemburg, la prensa tomó el estreno de la obra de manera muy dividida, la de la extrema izquierda no escatimó con los elogios, en cambio, la de derecha y aún la prensa sin filiación política ya no le siguió a Brecht. Eso explica que para la obra que por orden cronológico era anterior, la "San Juana..." Brecht ya no encontró teatro alguno que se la representara y recién 26 años más tarde fuera estrenada en la temporada 1958-59 en Hamburgo por Gustav Grundgens.

Llegaron los días fatales del incendio del Reichstag y a la mañana siguiente Brecht llegó con su familia a Praga y de ahí siguió por Austria a Suiza. En la primavera de 1933 viaja solo a París donde estrena el ballet "Los siete pecados mortales del pequeño burgués" dirigido por Balanchine con música de Weil y decorados de Gaspar Neher, pero fué un fracaso de público y tuvo que ser bajada de cartel al día siguiente.

La primer tentativa de ganar público fuera de las fronteras de su patria había fracasado. Tampoco en Dinamarca este ballet tuvo mejor suerte, provocando su estreno un pequeño escándalo, en cambio tuvo Brecht la enorme satisfacción de que en el invierno de 1935-36 se representara su obra "La madre" en Nueva York a cuyo estreno asistió y que fué todo un éxito.

Todavía reinaba paz en el mundo cuando la guerra civil española se transformó en un duelo para la opinión política mundial. Unos se identificaban con los republicanos y otros con los fachistas, no podía haber ninguna duda para qué lado se inclinaria Brecht, y esta inclinación se manifestó en "Los fusiles de la señora Carrar" según una idea del poeta irlandés J. M. Synge. Fué estrenada el mismo año en París. Dos años más tarde, también en París en la "Salle d'Illenna" estrenó Brecht las 25 escenas (que ya había comenzado mucho antes) que componen "Terrores y miserias del 3er. Reich".

En 1938 logran los físicos alemanes Otto Hahn y Lise Meitner partir el átomo, es casi seguro que este hecho singular haya contribuido en la concepción del "Galileo Galilei" que Brecht terminara un año más tarde. Casi se podría decir que era una profecía esta auto-negación que pone en boca de su personaje principal y que refleja los mismos tormentos por los que deben pasar los sabios atómicos del siglo XX.

Seis años más tarde, en 1945, cuando es arrojada la primer bomba atómica un enorme cargo de conciencia sobrevino a los descubridores que facilitaron el uso de esta arma siniestra y confirmó la obra escrita por Brecht tantos años antes. Del mismo modo forma para el teatro los horrores de la guerra antes que ésta llegue a estallar. En pocos meses surgen los cuadros que componen la crónica dramática de "Madre Coraje". Son escenas de enorme fuerza dramática, fascinantes, alrededor del espectro social más bajo de la guerra: que la misma víctima, la continuamente golpeada, la casi deshecha, cree a pesar de todo en la utilidad de la guerra y la espera otra y otra vez, porque cree que le traerá el pequeño negocio que necesita para subsistir.

Le siguen "El buen alma de Sezuán" que Brecht comienza en Dinamarca y termina en Finlandia donde escribe también "Puntilla y su criado Matti" según una leyenda popular que le es narrada por su anfitriona, la

(Concluye en pág. 32)



(Viene de pag. 31)

poetiza finlandesa Hellen Wuolijoki. Es interesante observar que las obras que Brecht escribiera después de 1938 son las menos doctrinarias pero con una gran fuerza poética, Su Galilei, Madre Coraje, El buen alma y Puntilla...

Poco tiempo pudo permanecer en Finlandia cuando las tropas de Hitler invadieron también este país, parecería que le estuvieran siguiendo los pasos a él en particular. Brecht se dirige ahora a Moscú pero permanece poco tiempo allí, atraviesa con el "Transcontinental" la URSS para embarcarse en Wladivostok a los Estados Unidos.

Allí se radica en Los Angeles para estar cerca de Hollywood porque quiere trabajar para el cine. Escribe guiones, libretos, ensayos, pero no se pone de acuerdo con los productores, sólo alcanza a llevar a feliz término el film "Los verdugos también mueren". También actuó una vez en un papel mudo en la película "La séptima Cruz" sobre la novela de Ana Sehgers.

Sus obras que escribe en Nor-

te América "La historia de Simón Machard" (una nueva versión de la "Santa Juana") el "Círculo de tiza caucasiense" y el "Schweigg en la segunda guerra mundial" no llegan a pasar más allá de su escritorio. El 30 de julio de 1947 estrena su "Galileo Galilei" con Charles Laughton en papel protagónico. Brecht lo tradujo junto con Laughton al inglés y la ensayó más de un año. El éxito fué parcial, más de prensa que de público. Aunque quiso en principio quedarse en los Estados Unidos, motivos personales le hicieron volver a Europa de un día para otro sin esperar siquiera el estreno de su "Galilei" en N. York.

En 1954 en el "Theater am Schiffsbauer Damm", Brecht crea el "Berliner Ensemble" que dirige hasta su muerte. Allí determina como director las bases y las formas como se deben interpretar sus obras. Logra formar un equipo de actores que encabezado por Helene Weigel adquieren con las interpretaciones de sus obras fama universal. Esto sería una brevísima y muy

escasa reseña de la fecunda obra y la gran personalidad de Bertold Brecht. La intención básica de toda su labor dramática es la crítica a la formación de la sociedad burguesa. Su teatro son obras populares que quieren servir como pedagogía social. Brecht exige al actor "despersonalizarse" sobre el escenario. El actor no debe sentirse identificado con su personaje sino que lo debe representar.

Tiene que mostrar como la figura representada actuaría en la situación concebida. El público no se debe sentir conmovido o extasiado por el destino del personaje representado, sino que se le debe obligar a tomar posición activa y definida con respecto a la obra. Brecht se empeña en lograr educar a través de su teatro a los actores y al público.

La vida y obra de Bertold Brecht son un hecho de suma importancia para nuestra generación. Se le ha festejado y se le ha negado, pero nadie ha podido negar nunca su genio. El vivió en un mundo al que le dejó esta queja "Qué tiempos son estos donde una conversación sobre árboles es un delito porque encierra un silencio sobre tanta miseria y maldad que nos rodea."

VIENE DE PAGINA 3

tad como valor social no puede ser nunca absoluta. La veda su motivación; es una relación o una convivencia entre dos personas o más pero no con toda la sociedad. No es por azar que se elige socialmente un valor relativo por uno absoluto. El mecanismo es profundamente sociológico: se absolutiza el valor relativo para excluir el valor absoluto. El argentino absolutiza en lo social a su amistad como el mejor modo de relativizar y excluir a su sociedad. Max Scheler ya observó que el amor moderno a un hombre, tomado como ser absoluto, es esgrimido por resentimiento contra el amor a los valores trascendentes: sociedad, comunidad. Este es el caso argentino. Hasta que el ser argentino no se encuentre en el amor estará siempre perdido en el odio y la indiferencia.

## P O E M A

Y.

que estoy aquí como pudiera estar en cualquier parte, que apenas sé por dónde dobla el viento del otoño, que resguardo jardines para una primavera indescifrable, que aborto gritos, que amordazo llantos, que resbalo en los días como una baba inútil, qué soy, clavada en este devenir de actos innúmeros. Acaso la premura de una respuesta sin sentido, el agrio sedimento de una espera o la hora ciega, inmóvil que arremansa en la muerte su tajo azul, su tiempo degollado.

N E L I D A S A L V A D O R



## El origen del arte de la encuadernación

MARIO ALBERTO  
E S G R E L L I

Encuadernación del Siglo XVII con ejecuciones en mosaico de tulipanes, rosetas y hojas sobre cuero marroquí y adornos en oro.

La existencia del libro en la antigüedad es un hecho real y aunque algunos suponen con cierto grado de afirmación, que comenzó desde que se descubrió el papel, el libro se conoció en forma de tal siglos antes de J. C. claro es consignar que sus formatos eran de la más primitiva originalidad y sus denominaciones nos llegan en los más diversos nombres tales como: Liber, Volumen, Index, Codex, etc.

Si se va a buscar los orígenes del primitivo papel, que fue utilizado por los egipcios varios milenios antes de J. C. que confirman posteriores hallazgos, existieron principio de libros formados por la obtención de materias como barro cocido, cera en tablillas y con hojas o chapas de distintas clases de madera, pero lo afirma más, un cliché muy usado, que el origen de la encuadernación se pierde en los más remotos tiempos. Lo evidente de todo es, que en la Galería Asiria del Museo Británico, se pueden observar entre una variada serie de figuras de la colección Layard, unas pequeñas encuadernaciones de tierra cocida con una muy simple decoración que sirve de tapas a pequeñas obras cuya forma de libro es de un tamaño in 8<sup>o</sup> que corresponde a una medida entre los 16 y 25 cms.

Algunos de estos primitivos libros, deteriorados por el tiempo muestran a través de las grietas, algunas páginas escritas o más bien grabadas en delgadas hojas de barro cocido. Esto nos prueba que las hojas cuyo destino real nos es desconocido, eran sí, agendas de los asirios, libretas en que los afeminados habitantes del Nínive y los literatos de Babilonia, según costumbre grababan sus penas, sus alegrías y sus citas . . . . .

EL MANUSCRITO Y LA FORMACION DEL LIBRO. Se puede decir que el libro comienza cuando los romanos y los griegos, necesitaron en el siglo I<sup>o</sup> de nuestra era cristiana, difundir, y divulgar para conocimiento de ciertas disposiciones, sus escritos en las hojas planas de pergamino o madera. En Roma la forma de los libros no exigía que las hojas fueran dobladas y es entonces cuando aparece el glutinador y el biblopegus lo que hoy llamamos el encuadernador. Su trabajo consistía en pegar con sustancias aglutinantes, unas con otras las puntas o extremos de las hojas de papiro o pergamino y formar así, las bandas más o menos largas, estas bandas o tiras eran escritas por los copistas de un solo lado, la arrollaban luego en un cilindro de cedro o ébano cuyas extremidades llevaban esculpidas una variedad de adornos, algunos simbólicos alusivos a los tribunos y las armas de la época que coloreaban luego con púrpura.

Estos volúmenes tomaron después el nombre de dípticos y códices, sus tamaños eran rectangulares y cuadrados, completamente inadecuados en su forma como libros, aún así comenzaba ya, a rodearlos una cierta riqueza en sus tapas que eran de cedro, marfil y planchas de metales preciosos, sobre estos primitivos materiales se los decoraba con aplicaciones.

Tenían infinidad de modos de ornamentar estos volúmenes, los que pulían con piedra pómez, los coloreaban, cubriéndolos con tapas brillantes, cargándolos con florones de la época y hasta con cintas de tonos cuaves. Las cintas o correas que sujetaban la cubierta debían ser sólidamente ajustadas para preservar del polvo y de los insectos, pues en la antigua Roma ya luchaban contra esos enemigos. En la literatura latina, a menudo se hace referencia que los romanos tenían ciertos papeles, extendiendo en toda su superficie aceite de cedro perfumado para librarlos de las picaduras de las polillas y en esa necesidad y afán de preservar sus libros, es que los encerraban entre tablillas de ciprés: madera a la que le atribuían las mismas cualidades protectoras del cedro.

A fines del siglo II<sup>o</sup> la expresión decorativa, da lugar a la ejecución de cubiertas de libro en bronce macizo, uno de cuyos ejemplares se conserva en el Museo Kircheriano de Roma, el que ostenta la efigie del emperador en relieve sobre uno de sus planos, completa esta cubierta el dorso o lomo unido por medio de bisagrones del mismo metal a la tapa posterior. Esta cubierta carece hasta cierto punto de verdadero valor artístico por que el relieve no está logrado con la calidad y conocimiento de un orden de formas. Es indudable que el nacimiento de un arte cristiano es un hecho de gran trascendencia por las consecuencias que debían derivarse de él en todos los medios y en el libro mismo; pero en sus orígenes no presenta ninguna originalidad aparente, su desarrollo se modela sobre el del arte profano.

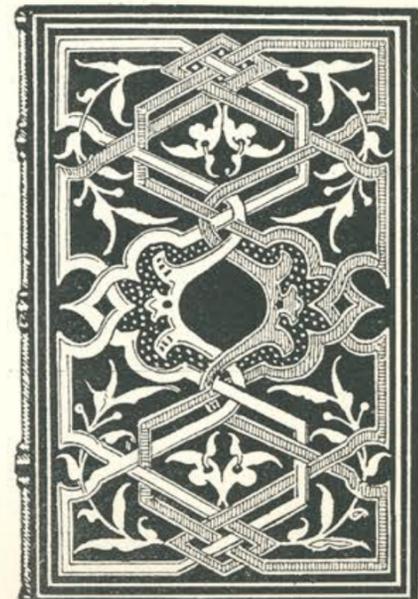
Llegamos a la época en que aparece el libro en todo su esplendor. El justificado afán de guardar lo escrito por los copistas, para preservarlo de la acción del tiempo, provoca a principios del siglo IV<sup>o</sup> el nacimiento del más extraordinario lujo en las encuadernaciones, pues estos manuscritos verdaderas joyas, son atesorados y mercedamente se vuelca sobre ellos la encuadernación Bizantina que se inicia en Constantinopla. La ilustración de los libros religiosos o profanos tuvo como es natural, un puesto importante en las artes suntuarias y fue en el siglo VI<sup>o</sup> cuando las tradiciones de la antigüedad comenzaron a borrarse ante el nuevo estilo bizantino.

Los manuscritos de lujo y en particular los evangelios, estaban escritos en letras de oro o de plata sobre pergamino púrpura. Las iniciales solían estar adornadas y unos cuadros de todo lo ancho de la página interrumpía el texto. El libro propiamente dicho estaba compuesto de cuadernillos de pergamino, con un texto reducido a su más simple expresión. Los cuadernillos son equivalente de los pliegos que hoy contienen los libros. El sello bizantino muestra uno de los ejemplares más hermosos, entre muchos, encuadernado en oro, camafeos y piedras preciosas que se conserva en la Basílica de Monza. Este estilo en todo su lujo se extiende hasta cerca del siglo XIII. En las obras que se han conservado se manifiestan estilos varios y también tendencias o escuelas contrarias.

El estudio de las dignidades del Imperio Romano, que se supone fue escrito al promediar el año 450, en tiempos de Honorio, representa y describe entre las insignias de los oficiales del imperio, muchos libros cuadrados. Estos contenían las instrucciones del emperador para el gobierno de las provincias, todos estos libros primitivos estaban encuadernados con cueros de color verde, rojo, azul o amarillo, con adornos formando mosaicos, otros ostentaban el retrato del emperador sobre uno de los planos, algunos planos o tapas eran considerablemente gruesos, tanto que debían ser asegurados con cuatro o cinco clavos de gran espesor.

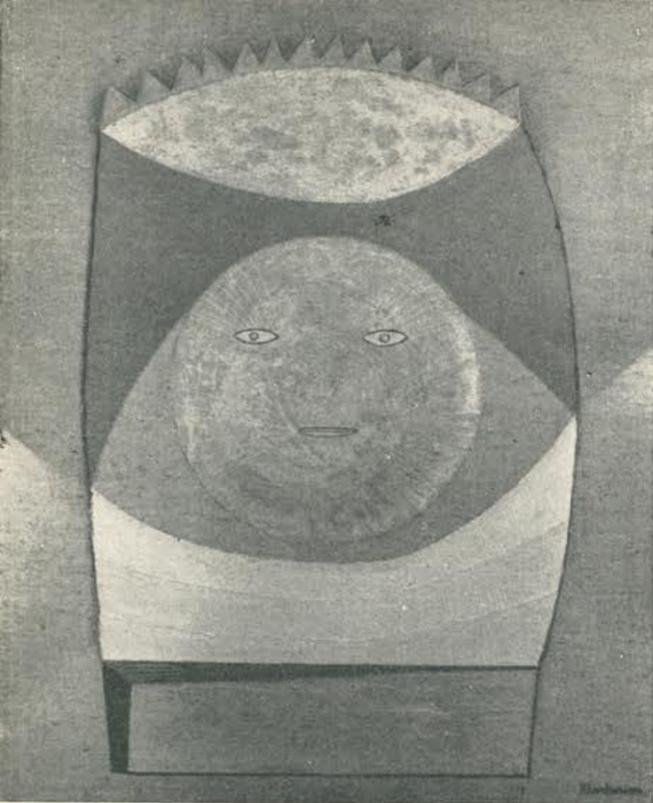
Entre toda esta suntuosidad y riqueza existen dos volúmenes de los Pandectos de Florencia, que se conservan en la Biblioteca Lorenciana, encuadernados junto con libros de horas, cuyas tapas fueron ejecutadas en oro macizo nada menos que por el célebre orfebre Benvenuto Cellini, por encargo del Papa Pablo III<sup>o</sup>, quien tenía el deseo de obsequiar este libro a Carlos V<sup>o</sup>, a quien también la asistía el más refinado gusto por las cosas de arte.

Se entra así en la era de los grandes y magníficos ejemplares y de la suntuosa decoración exterior como también en la elegancia y encanto interior del libro en base a los dibujos y a los elementos decorativos de ilustración que marcan un sabor de época, acentuándose la encuadernación original de la que resultarán verdaderas obras maestras para el arte, a través de los distintos estilos que nos maravillan en la actualidad por el carácter de una individualidad evidente en aquellos artistas de la encuadernación que enriquecieron museos y bibliotecas.



Encuadernación del Siglo XVI con aplicaciones en mosaico de colores y dorados a fuego.

# POR LAS GALERIAS



PINTURA. - Markarian  
De su exposición en PIZARRO.

Galería Argentina. — Paraguay 1312.  
Omar Mandolini Guardo. 3 de noviembre al 16.  
Carlos Victorica. 16 de noviembre al 30.  
Artistas Argentinos. 1 de diciembre al 31.

Galatea. — Viamonte 564.  
Otelma Vega. 9 de noviembre al 21.  
Litografías originales de grandes pintores franceses. 23 de noviembre al 5 de diciembre.  
Mariette Lydis. 7 de diciembre al 31.

Heroica. — Maipú 740.  
Vera Zilzer y Oscar Leyba (témperas). 11 de noviembre al 24.  
Feria de Navidad y Grupo de pintores jóvenes y cerámica. 1 de diciembre al 6 de enero.

Huemul. — Santa Fe 2237.  
Joaquín Alonso (pirograbados). 1 de noviembre al 16.  
Martínez Howard (pinturas). 17 de noviembre al 30.  
Dumelic, Otero, Rasgido, Lanoel. 1 de diciembre al 15.  
Feria anual. 15 de diciembre al 30.

Peuser. — Florida 750.  
Arte Sagrado Mediator Dei. 19 de noviembre al 3 de diciembre.

Salón Dibujantes de Publicidad. 4 de diciembre al 12.  
Taller El Gallo Verde. 14 de diciembre al 31.

Libertad. — Libertad 1262.  
Pintores Italianos Contemporáneos. 23 de octubre al 14 de noviembre.  
Juan Eichler (pinturas, dibujos). 16 de noviembre al 7 de diciembre.  
Feria de Navidad. 9 de diciembre al 6 de enero.

Pizarro. — Esmeralda 861.  
Ramiro Dávalos (dibujo). 17 de noviembre al 5 de diciembre.  
Arte Popular (Perú, Bolivia, Argentina). 17 de noviembre al 5 de diciembre.  
Feria de Navidad. 8 de diciembre al 5 de enero.

Plástica. — Florida 588.  
15 Pintores Argentinos. 26 de octubre al 21 de noviembre.  
Fiesta del Color. 25 de noviembre al 31 de diciembre.

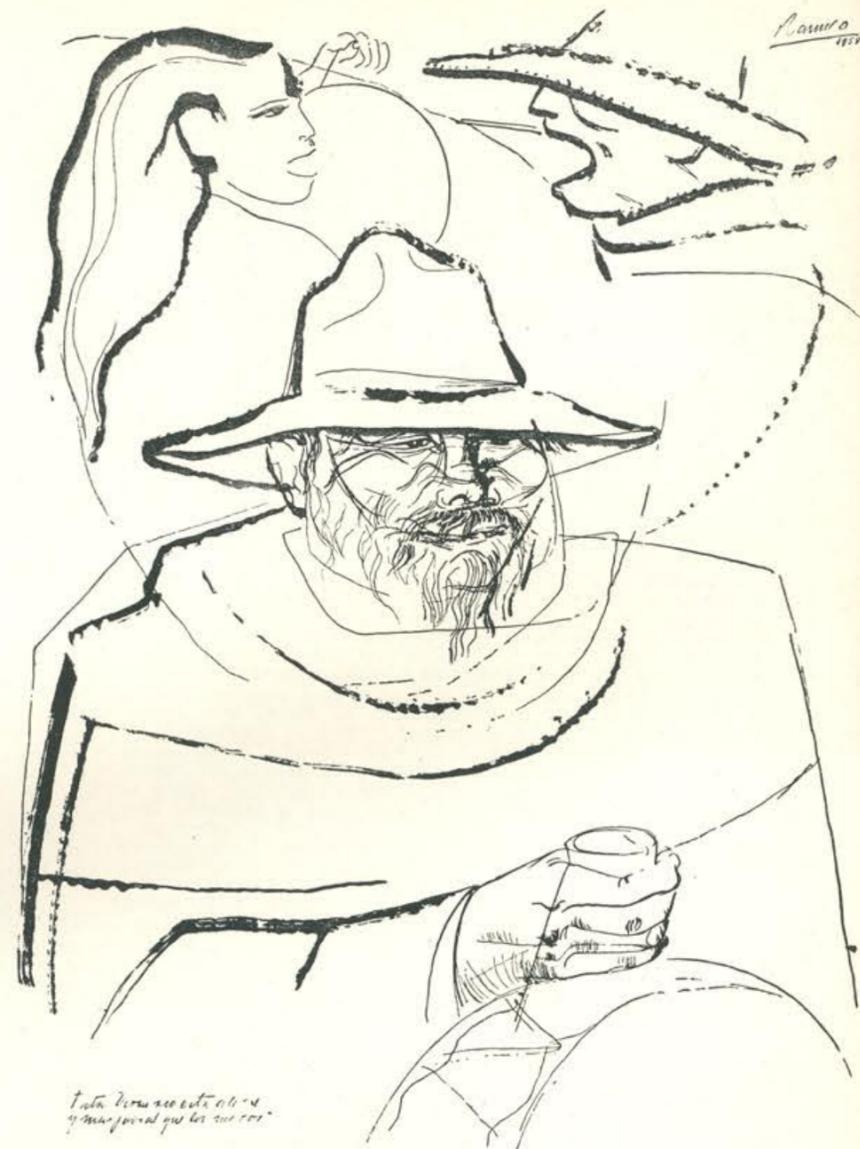
Rubbers. — Talcahuano 1169.  
Juan Carlos Castagnino (tintas). 12 de noviembre al 25.  
Feria de Fin de Año. 26 de noviembre al 31 de diciembre.

Van Riel. — Florida 659.  
5º Salón de Arte Nuevo. 16 de noviembre al 28.

Witcomb. — Florida 760.  
Club Directores de Arte. 16 de noviembre al 28.  
Esc. Nacional de Cerámica (Exp. anual). 7 de diciembre al 26.

Velázquez. — Maipú 932.  
Salón Acuarelistas y Grabadores. 23 de noviembre al 5 de diciembre.  
Sociedad Artistas Plásticos Japoneses. 7 de diciembre al 19.  
Exposición Biombos - Grupo Buenos Aires - Pintura Española Contemporánea. 21 de diciembre al 12 de enero.

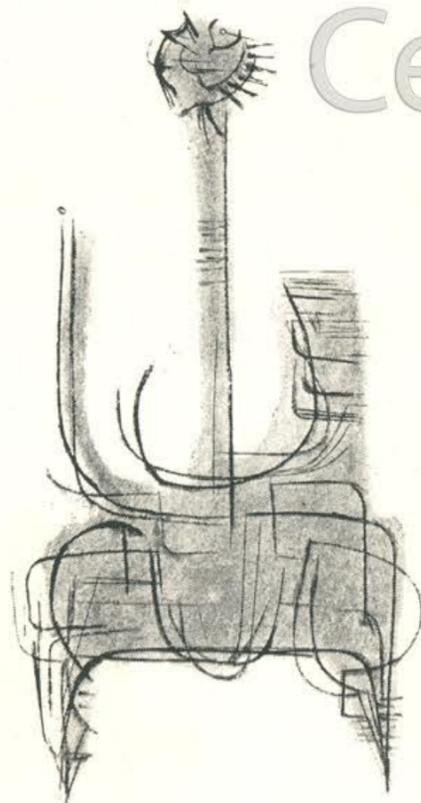
Opera. — Corrientes 860.  
Ana María Henry. 5 de diciembre al 20.  
Félix Aranguren (máscaras). 20 de diciembre al 5 de enero.



DIBUJO. - Ramiro Dávalos. - 1959.  
De su exposición en PIZARRO.



DIBUJO. - Sánchez  
De su exposición en VAN RIEL.



DIBUJO. - Otelma Vega. - 1959.  
De su exposición en GALATEA.



PINTURA.  
Hugo Irureta. - 1959.  
De su exposición en la Sala 5 de VAN RIEL.

# LECTURAS

## NEUROSIS JUVENILES

Jorge Thenon - Editorial Futuro S.R.L., Bs. As. - 1959 - 72 páginas.

Indudable poseedor de un conocimiento directo del tema y asimismo de un gran amor por la juventud e ilimitada comprensión de todos sus problemas, el Dr. Thenon señala una serie de males, atribuibles en su mayor parte a deficiencias del sistema, que achacan a nuestra juventud estudiante... y no siempre estudiosa. La misma evidente comprensión y conocimiento de causa surge de sus comentarios respecto a los graduados, cuyos problemas define muy bien como acaeciendo en la esfera de las frustraciones, productos del choque entre la realidad soñada y la realidad concreta.

Si bien no ofrece soluciones concretas —limitándose a señalar caminos— queda como testimonio de un indudable y sincero anhelo de apresurar la marcha de la humanidad —expresión tanto más grata que “pueblo”, y esto último como simple consecuencia de pasajeros matices— hacia el ideal social propugnado una y otra vez. Pero como sucede que “el ocaso de la burguesía dominante” lleva miras de prolongarse queda la angustia, exacerbada por la lectura de este pequeño gran libro, ante la carencia de mayor número de personas que, a semejanza de su autor, sean plenamente conscientes de los problemas de nuestra juventud y se hallen capacitados para empezar a ponerle remedio, no ya desde la etapa avanzada del consultorio médico —avanzada en cuanto indica la trascendencia del mal ocasionado— sino ya desde el aula, y no sólo desde la universitaria, sino desde la primaria. Hay tres palabritas citadas por el Dr. Thenon: “Respetar al educando”, que deberían tallarse en piedra —o en el cerebro o corazón de algunos profesores, que viene a ser lo mismo— en el frontispicio de todas las escuelas.

Su consejo: “El esfuerzo para ubicar el destino personal en el gran circuito de causas y efectos generales no autoriza a estudiantes y profesionales a permanecer en una suerte de quietud ataraxica... Todos debemos esforzarnos... como si no hubiera obstáculos”, indica la medida del idealismo fervoroso del autor. Del que, desgraciadamente, muy pocos se hallan dotados.

Cabe observar que los comentarios desfavorables al psicoanálisis han de basarse, indudablemente, en los casos llegados al psiquiatra precisamente como fracasos de la aplicación de dicho sistema, que indudablemente exige condiciones no sólo de idoneidad sino de probidad personal, no siempre fácil de aquilatar con los cánones corrientes.

Particularmente oportuno resulta el comentario respecto al “culto de la neurosis”, especie de caldo de cultivo donde prosperan y se multiplican toda suerte de organismos sirviendo, simultáneamente, de aureola y excusa. Recuerda el “culto de la enfermedad” a que se refiere Thomas Mann en “La Montaña Mágica”, señalándolo como una inversión o tergiversación casi fraudulenta de los valores.

La lectura de esta obra hace sentir más agudamente aún la angustia que crea entre el elemento joven —y por ello tanto más valioso— la persistente y hasta enconada falta de solución a problemas vitales, que convierten las carreras universitarias en otras tantas de obstáculos, que suelen salvar una minoría —de capaces o audaces— mientras una proporción considerable de elementos útiles se malogra innecesariamente en el camino.

Ana O'Neill.

**LA MUJER DEL ABANICO.** Seis piezas del Teatro Noh Moderno - Yukio Mishima - Editorial La Mandrágora - Colección Asoka. Bs. As. - 1959.

De *existencial* podría ser calificado el teatro de Yukio Mishima a través de las obras reunidas en este volumen. La palabra *vida* culmina una de esas piezas (“La mujer del abanico”) y está latente, es el sostén de otras tres (“La almohada mágica”, “La Bella y el Poeta” y “El ropero del amor”). Pero en un sentido intenso: *vida* cuando ha dejado de serlo, cuando a pesar de todo continúa *siéndolo*, como *existencia*, como estar heroico en el mundo con la derrota de los sentimientos. Esa condición da al teatro de Mishima (recreaciones del clásico teatro Noh Japonés) la fuerza dramático-poética que crea su movimiento, su modernidad y su trascendencia.

No podría hablarse quizá de personajes, porque más que criaturas independientes capaces de mover la acción dramática, las creaciones del autor son “tipos”, representaciones muy individua-

lizadas en cuanto a profesión u ocupación, pero indiferenciadas en cuanto a “idea”, algo así como formas poéticas de un mismo tema, a veces absorbidas por el clima. Ello obedece, en gran medida, al “símbolo” que encarnan como los personajes del teatro Noh y, a que Mishima les impone su fuerte personalidad de poeta. Refinados en extremo, siguen también en esta dirección la tradición aristocrática y de minoría del teatro Noh, aunque sus temas, a pesar del autor, trasciendan la intención.

Yukio Mishima es considerado uno de los más representativos valores de la llamada generación de post-guerra en el Japón. A pesar de su juventud (nació en 1925) ha publicado numerosas obras: diez novelas, varias piezas de teatro, alrededor de cincuenta cuentos, diez piezas en un acto y algunos volúmenes de ensayos y crónicas de viaje. Los títulos de sus novelas, “Confesión de una máscara” (1949) y “Deseo prohibido” (1951), con temas homosexuales, podrán dar una idea de su producción.

A pesar de sus condiciones, las criaturas de Mishima no encarnan el desaliento; por el contrario, un inteligente escepticismo, un ligero cinismo, como para no torcer el buen gusto, los levantan —o suspenden— en la tragedia. Demasiado duro como experiencia, el mundo necesita de esta sabiduría —ánimica y escénica en este caso—, para marcar la espera, o la no-espera, sin gestos patéticos o simplemente feos. Nuestro tiempo ha encontrado en la forma del Noh una de sus formas sugestivas más intensas y en Mishima —según se afirma y se puede corroborar— el mejor cultor moderno de esa forma arcaica.

Oscar Hermes Villordo.

## BERTOLT BRECHT

Volker Klotz - Clásicos del Siglo XX - Editorial La Mandrágora Bs. As. - 1959.

Bertolt Brecht nació en Augsburg, Alemania, el 10 de febrero de 1893. Murió en Berlín el 14 de agosto de 1956. En 1918 escribió su primera obra de teatro “Baal”; diez años después, “La ópera de tres centavos”, acaso la más difundida; en 1930, se afilió al Partido Comunista.

Volker Klotz comenta su obra sin “negar que el procedimiento es cauteloso en las interpretaciones (que no presuponen “un planteo ideológico predeterminado”), y que éstas no se atreven a dictaminar nada definitivo en torno de la obra brechtiana”. Sin embargo, “el fenómeno total denominado “Brecht” —como insiste Klotz—, aparece dilucidado con perspicacia desde las primeras influencias expresionistas del teatro alemán en el futuro autor de “El círculo de tiza caucasiense”, su disyuntiva entre “el entusiasmo por un manzano en flor— y el horror ante los discursos del pintor de paredes (Hitler)”— disyuntiva que se inclinó por la “historia”—, sus máscaras de Rimbaud, su conversión al marxismo, su creación de un teatro épico, su trascendencia y vigencia en el teatro alemán y universal.

El análisis —que terminará por desautorizar en cierta medida la actitud político-filosófica del dramaturgo—, comienza con un estudio del epílogo de “El alma buena de Sezuan” (1938-40), donde se prueba “que es imposible ser bueno y, no obstante, vivir”. Sin embargo, afirma Klotz, Brecht, con su proposición de un tanto burlesca del final no da con la solución al conflicto y parece indicar la necesidad de otras presencias que las éticas y económicas dentro del mecanicismo social. Pero, según el comentario del propio Klotz, de la obra de Brecht “no se puede extraer la cosmovisión y el método marxistas en la insensata esperanza de que el residuo sea “la poesía pura”; eso sería sostener que Brecht es el producto de un montaje.”

Oscar Hermes Villordo.

**LA ENSEÑANZA DEL BUDA - Max Ladner.**  
**ANTOLOGIA DE TEXTOS PALI - Gilberto Lachassagne.**  
Editorial La Mandrágora - Colección Asoka - Bs. As. - 1959.

Agnóstico, estilista, inglés, Bertrand Russell duda de la persona moral de Cristo; la opone a la de Buda. Sus dudas pueden ser corroboradas (en la medida en que lo permite la breve colección “Asoka”) en “La enseñanza del Buda”, de Max Ladner, y en la “Antología de textos pali”, de Gilberto Lachassagne, que publica la editorial “La Mandrágora”. Las contradicciones que plantean los Evangelios respecto a la conducta del Mesías (dejando de lado otras ideas sobre orígenes y fines), no se advertirán en el ensayo sobre el iluminado ni en la selección de su doctrina. Siempre, claro está, podrá discutirse; pero no se trata de una cuestión de fe, en el sentido dogmático sino de un análisis, de una exposición de hechos, de un conocimiento. Y bajo este punto de vista, tanto las dudas del filósofo inglés, apoyadas en la autoridad de los Libros Santos que consagra la Iglesia, como la presentación (y el cierto dogmatismo en que incurre) de Max Ladner son ilustrativas.

Considerada poco menos que una idolatría, la religión de Buda, a pesar de los muchos difusores con que cuenta en Occidente, no ha superado la condición de exotismo y de concepción peregrina de ciertas obras literarias de principios de siglo. Sólo ha prevalecido el interés meramente histórico, la curiosidad de viajero desocupado que mira a Oriente con distracción y escepticismo. “Sin embargo —dice Max Ladner—, se pasa por alto el hecho de que el budismo es mucho más realista, más tolerante, más objetivo y desapasionadamente lúcido que, por ejemplo, el cristianismo.”

Si se piensa que Oriente y Occidente son mundos irreconciliables, podrá prevalecer la idea de que el Buda y su doctrina permanecen ajenos a nuestra idiosincracia, son extraños a nuestra manera de ser. No sé que piensan en Oriente de Occidente. Pero seguramente la fusión de ideas se realiza en planos más altos, ajenos a las comodidades de las limitaciones. Y si también se piensa que las figuras de la divinidad han elegido para encarar en las distintas religiones son intocables desde el punto de vista humano (errores, dudas, convicciones), sin lugar a dudas podrán leerse aquí muchas herejías.

Oscar Hermes Villordo

## EL BIOMBO DEL INFIERNO

Ryunosuke Akutagawa - Editorial La Mandrágora - Colección Asoka - Bs. As. - 1959.

Por primera vez parece haberse operado un fenómeno inverso al observado hasta hoy —en lo que a influencia constante se refiere— en las mutuas relaciones entre la literatura de Oriente y la de Occidente. Es sabido que los argumentos de muchos cuentos de autores occidentales están tomados de obras originariamente orientales. Estos préstamos se habían consumado sólo en ese sentido; la fama de inventores de tramas de las gentes de Oriente es un lugar común. Pero ahora, a las tentativas de acercamiento y occidentalización —más allá de Ling Yutang, geográfica e históricamente—, se suma, mediante la colección “Asoka”, que dirigen Kasuya Sakai y Osvaldo Svanascini, para su divulgación popular, este malogrado e intenso Akutagawa, representante auténtico de una verdadera aproximación entre las dos culturas y por sobre todas las cosas poseedor del más extraordinario poder narrativo y el don artístico más sorprendente y evolucionado (que casi quiere decir Occidente para nosotros, como “refinado” quiere decir Oriente).

La colección incluye, con el título de “El biombo del infierno” una pocas y breves narraciones. Hablar de maestría es mezquino; de talento, poco; de genio, justo. Pocas veces, casi ninguna, la idea de genialidad, hablando del cuento, es tan exacta. Desde luego, los nombres de Maupassant y Chejov —y el lejanísimo de Petronio, en sus narraciones inconclusas—, se imponen en seguida al calificar a Akutagawa, pero no para restarle méritos, sino para sumarlo a la lista. Poseyó en alto grado la penetración del mundo, de la psicología de la gente, de la insoluble condición humana; compadeció, ironizó, embelleció; se negó a compartir la falsía, desenmascaró a la moral, abominó de la moraleja.

Implacablemente fiel a sí mismo, concibió al arte como una realización en sí y llegó al tema más alto de un artista, la creación y el creador (“El biombo del infierno”). Muchas de sus narraciones han pasado a ser clásicas en la literatura japonesa (“Roshomon”) y han sido difundidas por el cine de su país. Pero quizás a todas “La nariz”, escrita en su juventud, supere en concepción, en realización, en perfección, en suma, como una de las pruebas más elocuentes de su arte. Pieza inconcebible desde el punto de vista argumental, bordea la crueldad, la compasión, la ternura; el apólogo, la sátira, el cuento irreal; la poesía, la psicología, la filosofía, e incluye a todas las tradiciones literarias, en una rara mezcla de antigüedad y modernidad.

Porque no hay que engañarse; más que espíritus de Oriente y Occidente existe el espíritu; más que lenguas diferentes existe un idioma universal; más que condiciones de creadores distintos existe el creador, y más que el creador, el hombre.

Oscar Hermes Villordo

## EDAD SIN TREGUA

Susana Thenon - Cooperativa Impresora y Distribuidora Argentina Ltda. Bs. As. - 1959.

En esta época, donde el manoseo de la poesía por pretendidos poetas se vuelve intolerable, cuando es posible lograr una poesía más reuniendo versos al azar de los falsos poetas de vanguardia: frente a una selva poética cada vez más frondosa, sin otro mérito que ciertas sugerencias, constituye un raro deleite encontrar una flor de recóndita frescura espiritual, como este primer libro de Susana Thenon. Irguiéndose frente al balbeco trivial, a veces incoherente de muchos de sus jóvenes contemporáneos, nos hallamos ante una poesía donde la voluntad de creación encuéntrase sustentada por una firme conciencia filosófica. No sig-

nifica esto, de ninguna manera, supeditar el gran poder de sintetizar la infinita belleza del mundo, sobretudo interior, a una racionalización del intelecto en trance de crear, lo que desvirtuaría su absoluta libertad intuitiva en uno de los actos de mayor trascendencia humana. Se trata, por el contrario, de una visión ya lograda de la vida, a través de la cual, una ardiente voluntad de aprehender lo ininteligible, traduce el disconformismo, la imperiosa necesidad de la revisión, la inagotable lucha del arte; en pocas palabras, la magia de la verdadera poesía:

*Como quién dice: nazco, / duermo, / río, / inventemos / la vida / nuevamente.*

Sin embargo, este esfuerzo emocional en la eterna búsqueda, el equilibrio de los dos mundos opuestos, interior, y acontecer circundante, se logra, por maravillosa y extraña circunstancia en nuestros días de vesánica prostitución de la originalidad, con delicada ternura femenina y familiares palabras, lo que constituye un mérito notable:

*No sé decir más que / buen día / o el sol está más triste / que mañana, / o tan solo te amo.*

Por todo lo expuesto, recomendamos especialmente este libro para aquellos que, tal vez un poco desorientados en estos momentos de transición, quieren volver a encontrar en nuestros jóvenes poetas, la trama de la poesía universal, hilada con su inalterable belleza, a través de escuelas y generaciones, desde los tiempos del viejo Homero.

Carlos Mazzanti

## EL DESARRAIGO ARGENTINO

Julio Mafud - Editorial Americalee.

Resulta evidente la preocupación actual de la juventud estudiosa americana por los problemas que afligen nuestro destino. Entre nosotros, Martínez Estrada, Canal Feijóo, etc. han sido y son los propulsores y orientadores de las nuevas promociones.

Julio Mafud, en quien se nota la ineludible caracterización de los enfoques que propicia el maestro Estrada, nos ha hecho conocer en “EL DESARRAIGO ARGENTINO” la desubicación del hombre de esta parte de América. En análisis exhaustivo dilucida la presencia del indio, del gaucho y del actual habitante argentino —nativo o inmigrante— enfocados estos elementos humanos con precisión y amplia información sociológica, política y económica, fundamentada en lo que se ha dado en llamar “el amor social”.

Por haber llegado con retardo a nuestra mesa de redacción el libro de referencia, en nuestro próximo número haremos un exhaustivo comentario del mismo.

Alejandro Jorge Gallardo.

## LIBRERIA

### REVISTAS

“Poesía 59”. — N° 1 - Responsables: Emma de Cartosio y Roberto Hurtado de Mendoza. Lavalle 1525, of. 3, p.b. Buenos Aires.

“Azor”. — N° 1 - Prepararon el ejemplar: Graciela de Sola y Elena Jancarik. Martín Zapata 694, Dorrego, Guaymallén, Mendoza.

“Aqui América”. — N° 1. - Editado por la Comisión de Cultura del MIECE (Movimiento Independiente de Estudiantes de Ciencias Económicas). San Martín 667, Esc. 901, 9° piso - San Miguel de Tucumán. Diario “La Gaceta” - Mendoza 654. San Miguel de Tucumán.

### LIBROS

“Zoonimia Riojana”. — Teófilo Celindo Mercado. Editado por el Departamento Editorial del Estado. La Rioja.

“Benito Lynch”. — Roberto Salama. Ed. La Mandrágora.

“Breve Historia del Imperio Bizantino”. — Armando Alonso Piñero. Ed. La Mandrágora.

“El camino de las flores”. — Gusty L. Herrigel. Ed. La Mandrágora.

“El Mito Liberal”. — Héctor P. Agosti. Ediciones Procyón.

“Duro Mundo”. — Rodolfo Alonso. Ed. Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral.

“Cántico del Vagabundo”. — Justo Pedro Franco. Ed. Dirección de Cultura de Mendoza.

“Poemas”. — Graciela de Sola. Ed. Dirección de Cultura. Mendoza.

“Tu rostro”. — Juan Carlos Palavecino. Ed. Dirección de Cultura Mendoza.

“Veinte Espejos”. — René Palacios More. Ed. Altamar.

“El ave del Desierto”. — Norberto Folino. Ed. Librería Perlado.

# El escritor y la ética gremial

ENTREVISTA A LUIS EMILIO SOTO

EXCLUSIVO PARA "CUADERNOS AUSTRALS"

FRANCISCO TOMAT-GUIDO

El concepto de la crítica en nuestro país ha sido inflamado constantemente por una pirotecnia tenebrosa y chirle. Mascarádas cretinizantes, gacetillas anodinas, brulotes gratuitos, intereses de grupo, aparcerías políticas, arbitrarios ensayos sin validez, llenan kilómetros de líneas impresas que terminan en los desagües de Buenos Aires. Este cerco generador de mitos materializa una dramática realidad; su híbrida conciencia es una de las afirmaciones que sobrellevamos como un lastre abochornador.

En medio de esta oligarquía del pensamiento, de esta paleontología intelectual, un minoritario grupo de hombres responsables se han dado a la tarea de filtrar nuestra herencia con una severa revisión de fondo, atentos al problema americano y a las ideas de una liberación auténticamente nacional con una magistratura moralizante, llena de revelaciones. Las líneas de su ascenso cubren —por ventura— las amnesias de tanta ceguera que sobreviven como una parasitaria en la disculpa y el asesinato.

Luis Emilio Soto conforma la tesitura de esta esperanza. Su labor de esclarecimiento, su lúcida ordenación en la complejidad del problema de nuestra cultura, el enfrentamiento de las corrientes liberales frente al Moloch de las dictaduras, su desbrozamiento en el latifundio del hacer y quehacer nacional, son constantes sostenidas a través de largos años de insobornable militancia. La ancha zona de nuestra problemática cultural ha encontrado, en sus apuntamientos, la voluntad realizadora de un traslado creciente y auténtico.

Así lo han comprendido quienes alientan una fe en nuestras manifiestas contradicciones; quienes por sobre la mediocridad y el ampantamiento descarnan toda energía en procura de la luz, de los elementos que al definirnos nos definan en la gran esperanza universal.

Más allá del relumbrón ocasional, del rufianismo de extramuros y del despilfarro tranquilizador, su análisis crece en permanente representación medular en sus maduradas concepciones, como resultante de un equilibrio de ordenamientos.

Entendemos que no hace falta el adjetivo laudatorio para definirlo: Soto no lo necesita ni lo quiere. Sabe que su vida es de trabajo y la realiza con alegría, con la rotunda violencia de un sacudimiento que es afirmación en la demanda siempre ascendente.

Para los que viven atacados por análisis progresiva, para los que quieren injertar en el ombligo del país la molice de un enanismo estéril, para los terratenientes de las letras, les sugerimos las lecturas de sus trabajos, la profunda y pensada realidad de sus documentos y el gobierno de moralidad que constituye la financiera garantía de sus postulados.

GERMEN DE ANTOLOGIA

Luis Emilio Soto participó en el movimiento literario argentino desde 1924. Colaboró en las revistas Inicial, Proa, La Vida Literaria (compartiendo la dirección de esta última con Martínez Estrada, Francisco Romero y Luis Franco), El Hogar, Sur, Nosotros, Davar, Realidad, Ficción, Comentario, Bibliograma, etc.

Especializado en crítica literaria ha colaborado en distintos diarios y revistas del país, americanas y extranjeras: La Nación, La Prensa, La Razón (donde en 1945 dirigió la página literaria), Clarín, Crítica, La Capital (Rosario), El País (Córdoba), La Gaceta del Sur, Argentina Libre (donde desde la fundación del semanario, 1940, tuvo a su cargo la sección bibliográfica y literaria, firmando artículos durante varios años sobre la producción argentina y extranjera, principalmente americana), Tomorrow (Nueva York), Revista Iberoamericana (México), Letras de Ecuador (Quito), El Nacional (Caracas).

Soto permaneció varios meses en Brasil, recorrió Portugal, España y Francia, residiendo una temporada en París. Posteriormente visitó Paraguay y Chile. Integró la delegación argentina que concurrió al Primer Congreso de Prensa Panamericana reunido en Valparaíso (Chile).

Invitado por las autoridades respectivas, participó con un trabajo sobre "Las relaciones culturales y morales entre el Viejo

y Nuevo Mundo" en la consulta que promovió la UNESCO. Dichos estudios fueron enviados a las sesiones celebradas en Sao Paulo (Brasil) y Ginebra en 1954, habiendo sido recopilados recientemente en Madrid.

Durante tres períodos integró la Comisión Directiva de la SADE, siendo vicepresidente durante el bienio 1957-59.

Integró en varias oportunidades los jurados de literatura para otorgar premios nacionales y municipales, así como el que dictaminó en el concurso de novelas de Kraft (1957).

En 1949 fue designado miembro de la Academia Goetheana de Sao Paulo, con el auspicio de la Sociedad Goetheana de Weimar.

Soto publicó entre otros ensayos: "Larreta y Zogoibi (1927)", "El teatro de S. Eichelbaum" (1930), "José Carlos Mariátegui" y los "Siete ensayos sobre la realidad peruana" (1930); entrevistas con Valle Inclán, Cansinos Assens, Luis Araquistain y otros; "Panorama de la actual literatura latinoamericana" (Jackson), "Panorama del cuento argentino: 1900-1950 en la Historia de la Literatura argentina" (Peuser).

Adelantó capítulos de tres libros inéditos en disertaciones pronunciadas en las Universidades del Litoral, Córdoba y Cuyo, sobre "Martín Fierro", "Lugones", "Fundamentos de la crítica Literaria", "Regionalismo vital", etc.

Asimismo intervino en los recientes Cursos Internacionales de Temporada que organizó la Universidad de Buenos Aires.

Obtuvo el primer premio de prosa en el concurso de la Municipalidad de Buenos Aires (1939) con su libro Crítica y Estimación.

Con los auspicios del diario La Razón en 1957, pronunció una conferencia sobre "Región y querencia en la poesía argentina", esquema panorámico que publicó luego la revista Comentario y editó por separado en uno de sus cuadernos.

P.—¿Qué es lo que caracteriza a su modo de ver el momento literario argentino?

R.—La pregunta, amigo Guido, es demasiado vasta y tentadora para caer en fáciles abstracciones. Preferiría referirme a algún aspecto determinado.

P.—¿Cuál es el aporte efectivo del IV Congreso de Escritores?

R.—Trabajé con los demás miembros de la C. D. de la Sociedad Argentina de Escritores y compartí su entusiasmo en la preparación del IV Congreso Gremial de Mendoza. Tuve a mi cargo algunas tareas preliminares entre las cuales figuró un viaje previo a Cuyo para organizar la importante convocatoria con la ayuda de la Filial andina y las autoridades provinciales. Esa intervención directa me permitió pulsar una voluntad unánime entre los profesionales de la palabra: reducir la destreza verbal a estricta economía cuanto lo exige la ejecución de un plan de conquistas profesionales. Desmintieron así a los colegas prevenidos contra la efusión parlamentaria.

P.—¿Usted es optimista frente a los resultados?

R.—Todos estamos ampliamente satisfechos porque el IV Congreso de Escritores definió un programa de acción. En detalle y en conjunto respondió a la expectativa creada al cabo de diez y siete años de forzosa abstención. Debido a las condiciones políticas del país no había sido posible congregarnos en una asamblea nacional semejante a la realizada en Tucumán en 1941, último e inolvidable encuentro del que participaron Jacinto Grau, Roger Caillois, Jorge Amado y otras personalidades extranjeras.

P.—¿El IV Congreso puso de relieve un nuevo sentido de cohesión entre los escritores?

R.—Efectivamente, interesa aquella reunión sobre todo por su valor como índice de la moral del gremio tan rebelde a la disciplina en virtud de complejas razones temperamentales. Una cosa es la repercusión episódica del coloquio cuyano, digna de la crónica pasajera y otra su trascendencia a un plano de aspiraciones permanentes. Ocupémonos sólo de esto último. Una vez que los congresales deliberaron, paladearon el noble vino así como la hospitalidad cuyana, rompieron filas. A partir de entonces comenzó el imperativo de responsabilidad con los colegas y consigo mismos a pedirles cuentas. Hay que cumplir los compromisos contraídos ya se trate de resoluciones expresas o de proyectos destinados a traducirse en mandatos después de reunir los elementos de juicio indispensables.

P.—¿Conviene difundir los despachos ya presentados y los que están todavía en poder de las comisiones?

R.—Así es. Igualmente conviene despejar el inevitable malentendido. Relamar el ajuste de los derechos de autor de acuerdo con las azarosas circunstancias actuales, confrontarlos con el vertiginoso encarecimiento de la vida y del libro, requerir una adecuada protección legal a los productos del espíritu, todo eso equivale tam-

bién a contraer obligaciones con la comunidad lectora. El escritor argentino aspira sin duda a ser su órgano de expresión profunda, de ahí los títulos para ser escuchado. De tal modo cuando ventila problemas gremiales no sale de su específica esfera de acción, por el contrario dilucida conflictos a fin de poder realizar su obra en condiciones dignas de nuestro virtual nivel de cultura.

P.—Las fuerzas materiales son avasalladoras en el mundo contemporáneo y el escritor debe organizarse para defender su inviolable independencia.

R.—Exacto. La SADE fué fundada en 1928 por el poeta Leopoldo Lugones y Roberto J. Payró se contó entre sus más fervientes propulsores. Uno y otro personifican el espíritu de generosidad cuya norma guía desde entonces a quienes gobiernan nuestra entidad. Servir principios y no ventajas personales. Generosidad, vale decir, primacía de los intereses morales e intelectuales aun cuando estos deben ser puestos a cubierto de los intereses materiales. Innecesario es decir que ellos interfieren pues entre el creador y el lector, se interpone la empresa sin la cual no hay impresión, edición, distribución, en suma, el libro en sus etapas sucesivas.

P.—¿Quién redactó los Estatutos de la SADE?

R.—Los primitivos Estatutos fueron redactados por Enrique Banchs, tesorero de la primera Comisión Directiva (1929) y más tarde presidente ejemplar (1936-1940), a cuyo lado tuve el privilegio de desempeñar una vocalía. Pues bien, es significativo que un arquitecto de sueños y un poeta de tamaño dimensión haya intuido el fundamento concreto de la SADE. Y conste que dichos Estatutos consignan la defensa de los intereses culturales y gremiales de nuestra institución.

P.—Ciertos literatos, si bien en número reducido, se muestran todavía indiferentes a la acción gremial. ¿Esa displicencia se debe a incompreensión de los beneficios comunes o al hecho de no estar suficientemente informados?

R.—La prescindencia de los reclamos gremiales no es hoy concebible, salvo el caso inverosímil del literato que mantiene su obra inédita en absoluto y guarda avaramente los originales bajo llave. "El mundo se ha hecho para venir a parar a un hermoso libro" sentenció Mallarmé, desdenoso del ruido publicitario y la humorada sigue siendo repetida con beneplácito por muchos adeptos del "arte puro" y aún por otros insospechables de esteticismo. Ahora bien, es distinta la situación del escritor propiamente dicho que no padece ágorafobia, del creador intelectual común que necesita comunicarse como respirar y moverse. Convierte sus ideas y sueños en letra impresa (libros, folletos, artículos) o la divulga a través de la tribuna de conferencia, la cátedra o la onda radial. Por cualquiera de tales conductos apela al público sea en busca de aprobación, aplauso y hasta réplica si sostiene tesis que son susceptibles de promover la disputa doctrinaria. Y el que apela al público se obliga a ser agente de la misión del espíritu: servir a la inteligencia, indagar lo universal a través de lo particular.

P.—¿Entre nosotros Sarmiento, Almafuerte y Lugones, cada uno dentro de su estilo, se complacían en ir contra la corriente?

R.—Y agregue Ingenieros, quien frecuentaba las tertulias de la época y azuzaba en broma a los presuntos impugnadores: "Pago cinco pesos al que me ataque desde un diario!". En consecuencia el escritor no puede desentenderse de la suerte de su producción, la cual queda librada al juego de la dinámica social y aún de los factores políticos y económicos. No puede serle ajeno nada de lo que facilita o restringe la libre circulación de su pensamiento.

P.—¿Esa inquietud prevalece en la mayoría de los socios de la SADE?

R.—Es una convicción fuera de toda duda predominante, aunque suele manifestarse en forma pasiva. El mérito del IV Congreso consiste en la inyección de entusiasmo comunicativo para reactivar la voluntad del escritor argentino demostrando que sus energías vocacionales son compatibles con sus legítimas reivindicaciones profesionales. Los grandes maestros de la literatura universal formularon con tanto ardor dichas demandas como confesaron en sus diarios íntimos y cartas el asedio implacable de los acreedores. Balzac dirigió la patética "Carta a los escritores franceses", origen de la ya secular *Société des Gens de Lettres* fundada en París (1838). De Bernard Shaw a Sartre muchos alegatos denunciaron los despojos de que son víctimas los escritores y artistas. Valle Inclán convocó a todos los intelectuales hispánicos y americanos para organizar una institución en amparo de los derechos. Alfonso Reyes exhortaba hace cuarenta años a los "obreros de ensartar palabras" a asociarse y preguntaba: "¿Seremos incapaces del honrado y obrero ademán de dar la mano?". Quizás fué José Hernández el primer autor argentino que saboreó el éxito con la extraordinaria difusión del *Martín Fierro*, pero también el primero que sufrió el asalto de las ediciones clandestinas. Hasta pleiteó contra los piratas que más de medio siglo después mutilaron y contrabandearon libros de Lugones, Ortega y Gasset, Wladimir Frank, Maritain, Marañón y otros autores. Ahí tiene Ud. el extremo delictuoso del despojo que asume sin embargo diversos grados de virulencia pues se encubre a veces

con ardid. Los truchimanes del papel impreso renuevan el "stock" de coartadas a Ley de Propiedad Intelectual. Nadie ampara al trabajador intelectual si se aísla en un mundo de crudos intereses antagónicos, frente a desafortunadas ansias de lucro. O se organiza o cae en la servidumbre.

P.—¿En la SADE hay escritores especializados en la defensa de los derechos?

R.—Nuestra Asesoría Letrada está a cargo de colegas que dominan todos los aspectos de la legislación sobre propiedad intelectual. A ellos se ha confiado el proyecto de reforma de la Ley N° 11.723 con el concurso de cuantos conozcan profesionalmente el problema y desean aportar sugerencias. Aparte de la faz jurídica hay un equipo de hombres de letras singularmente capacitados para el estudio de cuestiones relativas al Temario que se abordó en el IV Congreso de Mendoza; Junta Intergremial en resguardo del libro de edición argentina; arancel por conferencias, colaboraciones y labor de jurados; restablecimiento sobre nuevas bases de la Comisión Nacional de Cultura; adopción de un contrato-tipo de edición; destino del Derecho Público pagante; régimen de traducciones; incremento de los programas de carácter cultural que faciliten el acceso del escritor a la radio, televisión, cine y teatro; ampliación del convenio con Argentores, etc. Durante el Congreso de Cuyo y aún después en la tarea ejecutiva de las comisiones que produjeron despachos hasta ahora, la conciencia gremial armonizó con la técnica para convertir los proyectos en medidas eficaces. Los escritores revelaron insospechadas aptitudes y sostenido entusiasmo.

P.—¿Esa dedicación surge de la nómina de resoluciones y recomendaciones que se detallan en el Boletín extraordinario de la SADE?

R.—Resume además la gestión de la C. D. durante el período 1957-1959 y contiene el programa que ya tuvo principio de ejecución. Las nuevas autoridades de nuestra entidad prestarán una preferente atención a fin de completar aquellos informes cuyos complejos planteos exigen detenidas constancias.

P.—¿Comprende la ratificación del decreto-ley por el que se amplió a 50 años el término para percibir derechos de autor?

R.—La SADE gestionó con éxito esa justa medida ante el gobierno provisional en 1957 y ahora espera que el Congreso la incorpore a la ley. A propósito; recuerdo una alertadora pregunta del talentoso escritor y periodista Luis Araquistain, recientemente fallecido en Londres. En un artículo sobre la "Asociación de Gentes de Letras" constituida en Madrid (1922) observaba: "Aunque las llamadas gentes prácticas se imaginen que la literatura es una actividad improductiva, bien puede asegurarse que jamás ningún negocio, ninguna mina, ninguna industria ha producido tanto como Homero, Shakespeare o Cervantes —para sólo citar algunos casos— a sus editores y empresarios". Y más adelante aludiendo a las obras caídas en dominio público, Araquistain interrogaba: "¿Es justo entonces que los editores se enriquezcan mientras un autor tal vez se murió de hambre?"

P.—Tengo entendido que la SADE insistió ante el Congreso para remediar ese despropósito. Contrastaron los homenajes a la memoria de Güiraldes, pues al cumplirse el 30° aniversario de su muerte, su obra entraba en el dominio público.

R.—Es una de las tantas gestiones realizadas para beneficio de todos los escritores, incluso para los antigremialistas confesos si bien no son las "gentes prácticas", a que aludía Araquistain. Se trata de personajes paradójales porque nada hacen tampoco a fin de reparar la evidente injusticia ni abandonan la actitud de impasibles espectadores.

P.—Son consecuentes, dicho sea de paso, puesto que no se molestaron en ir al Congreso de Mendoza.

R.—Cierta mezcla de individualismo negativo, escepticismo cómodo y pereza criolla mal disimulada motivó la ausencia de un escaso grupo de intelectuales. Por su prestigio estaban moralmente obligados a hacer oír su autorizada palabra en Mendoza donde hubieran encontrado un ambiente cordial. Algunas inasistencias tuvieron sin duda excusa, pero una minoría de ese núcleo ya minoritario, desertó ostensiblemente. Fué una lástima. En cambio otros hombres de letras sin prejuicios ni complejos de superioridad se trasladaron a la acogedora ciudad andina. Allí participaron en los debates e incluso contribuyeron a caldearlos con una saludable vibración polémica.

P.—¿La presencia de muchos escritores jóvenes favoreció ese clima?

R.—El desinteresado apasionamiento es un atributo de los jóvenes de todas las edades y ennoblecía siempre la discusión de las causas superiores. Mendoza fué el escenario no de torneos oratorios, sino de elevados contrapuntos de ideas. Los asambleístas se pusieron a tono con las reivindicaciones gremiales e independientemente afianzaron la responsabilidad de un operante humanismo cultural. Tercieron representantes de todas las regiones de la República aparte de las delegaciones de los países hermanos. El con-

(Concluye en pág. 40)

tacto de los escritores porteños con sus colegas del interior creó por sí solo vínculos personales y literarios de largo alcance. Promoverán cada vez más el mutuo conocimiento, base de una entrañable solidaridad. En suma el IV Congreso funcionó en Cuyo bajo la advocación de Sarmiento y definió la triple voluntad de sus miembros: gremialismo, federalismo y fervor americanista ordenados a fines espirituales. Todos ellos sin perjuicio de sincronizar las inquietudes del escritor argentino con la crisis de honda raigambre moral que sacude al país a la deriva. De ahí el cuerpo orgánico de soluciones y recomendaciones aprobadas en Cuyo. Su eficacia depende ahora de la buena voluntad y de la destreza ejecutiva de todos, dispuestos a colaborar fraternalmente.

P.—¿Las recientes elecciones internas no habrán dejado algunas fisuras?

R.—Son reacciones momentáneas propias de toda contienda. La urna dió el veredicto en una forma excepcionalmente inequívoca; los abultados guarismos determinaron el triunfo del elenco que agrupa a los principales organizadores del IV Congreso Gremial de Mendoza. He ahí la línea ratificada por una aleccionadora mayoría de votos. Pues bien, la urna consagró la victoria no de lo que nos separó ocasionalmente, sino de aquello que nos une. Observe Ud. que las tres listas para la renovación de las autoridades de la SADE sostuvieron varios puntos comunes, más aún, coincidieron en el lema elegido para la campaña electoral: el cumplimiento de las resoluciones aprobadas en Cuyo. Hasta los grupos más reticentes al respecto enarbolaron dichas conquistas gremiales que según la voluntad soberana, son irrenunciables. Existe pues un plano de coincidencia más decisivo que los transitorios desencuentros. Así lo interpretó la nueva C. D. de la SADE al invitar a colaborar a todos los escritores sin distinción de credos ideológicos ni banderías. Y el llamado hecho también con un inequívoco sentimiento de compañerismo, tuvo respuesta inmediata. Lo demostró a las claras la nutrida concurrencia y el cálido ambiente de la comida de camaradería.

P.—Usted habló antes de despejar un malentendido.

R.—Sí, me refería al individualismo recalcitrante, al robinsonismo anacrónico de algunos intelectuales. Olvidan que los valores éticos forman parte de la cultura reverenciada por los reacios a asociarse. Por otro lado, la conducta gremial responde a imperativos éticos que imponen a los escritores el ejercicio de la inteligencia al servicio de deberes y obligaciones. Una entidad como la SADE presupone un sistema de normas libremente consentidas por sus miembros. No se trata pues de someterse a ninguna coacción de adentro ni mucho menos de afuera. Por el contrario, cumplimos esas normas espontáneamente convencidos de que nos liberan de las arbitrariedades y privilegios. Porque es la injusticia la que configura la coacción más irritante. Ya en 1938 E. Banchs, flamante presidente de nuestra institución, ponía en guardia en uno de sus sagaces discursos contra la fácil inclinación a confundir la acción de una sociedad de escritores con las funciones de los escritores. Luego Eduardo Mallea en el acto de apertura del III Congreso de Tucumán (1941) definía el fondo del problema: "He aquí por qué la suerte de nuestro gremio es hoy, en cierto modo, suerte de colectividad". Y Carlos Alberto Erro en su enjundiosa exposición al inaugurar el IV Congreso en Mendoza, precisaba las bases culturales de la doctrina gremial y federal.

cara y lo zamarreó y lo tiró al suelo vociferando hasta enronquecer. Y después se sintió lleno de rabia y de desconcertada desesperación. Y salió tambaleante con el ataúd al hombro. Había anochecido. Bajó por la costanera y se internó en la maraña del monte. Vió que el río estaba crecido. No mucho, pero lo suficiente. Arrojó el ataúd sobre la arenosa costa pedregosa. Esperó. Hasta que fué de noche. Atrás, Santiago dormía y sus luces se apagaban. Volvió a la choza. El chico también dormía. Entonces, de pronto, sacó un cuchillo debajo de la mesa, trajo papeles y fósforos a la costa, abrió el ataúd, lo llenó de papeles de diarios y con los fósforos trató de encender el ataúd que al fin comenzó a chamuscarse. Tuvo paciencia. Lo hizo. Entonces lanzó el ataúd en llamas al río, que se lo fué llevando corriente abajo, despacio, en llamas, bamboleante y flotando. El señor Pedro se sentó respirando fuerte, sobre la arena blanqueada por la luna. Se acostó boca abajo. Meneó la cabeza. No había nada que hacer. Esperaba vivir otra noche más y quizá otra y solo, solo. Otro día y si Dios quiere, otro más. Suspiró desalentado. No había nada que hacer. Tenía miedo.



## ALDEMIR MARTINS

Entrevista RENE ALIS  
Colombia

Aldemir Martins, nació en Ceará, Brasil, en 1922. Ha presentado sus obras en el Brasil, México, Praga, Venecia, Tokio, Ginebra, Uruguay y Argentina. Total más de cincuenta exposiciones. Martins recibió la gran distinción del gran premio internacional en la XXVIII Bienal de Venecia (1956). Además medalla en el II Salón Bahiano, Premio "Penteado en la Iª Bienal de São Paulo; Premio "Figueroa" en la II Bienal; Primer Premio Nacional en la III Bienal y otros más, entre ellos Medalla de Oro en el V Salón Nacional de Arte Moderno en el Brasil. Sus obras se encuentran en los principales museos.

**PERSONALIDAD:**  
Aldemir es un hombre joven, un algo deportista y un mucho de oficinista en su manera de trabajar. Limpio y metódico, se ha creado una responsabilidad frente a su obra y frente a las grandes circunstancias que lo rodean. Es en el fondo, un hombre todo corazón.

**MENTALIDAD:**  
Tiene una información general sobre el movimiento pictórico universal. No profundiza mucho en este aspecto y parece no importarle. No es un artista de grupo y su más amplio anhelo es dibujar lo que quiera sin interesarse por los ismos y ser fiel a lo que sus ojos vieron en su infancia en Ceará y lo que comprende de la actual realidad brasilera.

**PREGUNTAS Y RESPUESTAS:**  
P.—Tu más próximo anhelo?  
R.—Visitar el Asia, comprender su arte y compenetrarme con su pueblo.  
P.—Crees en un arte americano?  
R.—Lo creo en la medida que el artista interprete el medio ambiente que lo rodea.  
P.—Cuál podría ser el más representativo en ese aspecto?  
R.—Tamayo.  
P.—Qué otros pintores de América te han interesado?  
R.—Lamb, Portinari, Segal, Carreño.  
P.—Conoces la obra de Guayasamin?  
R.—Algunas reproducciones y dos cuadros.  
P.—Te interesa este pintor?  
R.—No.  
P.—De los pintores del Brasil. Cuál es para tí el que más exactamente representa la realidad plástica brasilera?  
R.—Portinari y Di Cavalcanti.  
P.—Entre la juventud. Se notan posibles valores?  
R.—No los hay, pero el nuevo movimiento de abstracción puede darnos una sorpresa. Creo que lo mejor del Brasil son los dibujantes y grabadores. Hay extraordinarios valores, como Rossini Perel.  
P.—Te interesa Picasso?  
R.—Si este artista reflexionara más sus cuadros, podría darnos una obra más interesante. Más Guernicas para ser sinceros.  
P.—Te interesa América como punto de investigación plástica?  
R.—Me interesa más el Asia.  
P.—Nos volveremos a ver?  
R.—Te espero en São Paulo. Rua Marquez de Itú N° 493 Apto. 42.

EL BARNIZADO DE NUESTRA PORTADA ES UNA GENTILEZA DE LA CASA

**RODRIGUEZ HNOS.**  
BARNIZADOS - ENGOMADOS - CORTE A MOLDE  
Dr. ESTANISLAO ZEVALLOS 3961 - 22-8794 - AVELLANEDA

## F I C C I O N

La Revista-Libro de América

PARAGUAY 479  
T E. 31-3694-5163  
BUENOS AIRES

CUENTOS - ENSAYOS - CINE - MUSICA - LIBROS - TEATRO  
CRONICAS - ARTES PLASTICAS

Precio del Ejemplar \$ 20.- m/n.  
Suscripción anual \$ 120.- m/n.  
(Argentina y países limítrofes)  
Otros países 4 dólares.  
(Con un libro-obsequio de \$ 38.- m/n. sin pagar recargo alguno por los números *Extraordinarios* que se publiquen anualmente.)

## B A L Z A C

su librería

ARTES • LETRAS • REVISTAS NACIONALES  
Y EXTRANJERAS

CERRITO 1136 • T. E. 44-2325  
b u e n o s a i r e s



Los Números 0 y 2 están agotados.  
SUSCRIPCION ANUAL (4 números) \$ 80.-

gentileza  
artes gráficas enrique denegri s.r.l.

G E N T I L E Z A  
**LIBRERIA VERBUM**  
V I A M O N T E 4 2 9

la esquina del arquitecto

librería **C** oncentra

viamonte 541 - teléfono 31-5765 - buenos aires

### SUSCRIPCION

Sres.  
Revista CUADERNOS AUSTRALES  
Suipacha 1355  
BUENOS AIRES

Lugar y fecha \_\_\_\_\_

Deseando suscribirme por UN AÑO a la Revista CUADERNOS AUSTRALES desde el No. \_\_\_\_\_ al No. \_\_\_\_\_, adjunto la suma de \$ \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ en giro \_\_\_\_\_ a la orden de Eduardo Audivert.

(firma)

NOMBRE COMPLETO \_\_\_\_\_  
DOMICILIO \_\_\_\_\_

F.C.N. \_\_\_\_\_

# cuadernos australes

edita:

de **Pompeyo Audivert**

Carpeta con 6 grabados en colores.  
30 ejemplares numerados y firmados por el autor, con un poema de Luis Franco.

Carpeta de 5 grabados en color y 5 estados en negro. 100 ejemplares numerados y firmados por el autor, con un poema de Rafael Alberti.

de **Carlos Alonso**

Carpeta de 10 litografías.  
100 ejemplares con un poema de Hugo Acevedo.

de **Eduardo Audivert**

Carpeta de 10 grabados.  
100 ejemplares con un poema de Marina Briones.

de **Jorge González Mir**

Carpeta de 10 grabados.  
100 ejemplares, con un poema de Nina Cortese.

de **Ricardo Juárez**

Carpeta de 10 grabados.  
100 ejemplares.

de **José Cabrera**

Carpeta de 10 grabados.  
100 ejemplares.

de **Clara Ferrari**

Carpeta de 10 grabados.  
100 ejemplares.

de **Marina Briones**

"Región de Nacimiento" - Poemas.

suscríbese a

cuadernos australes

## Sobre la función del artista y su expresión

La autenticidad del hombre de letras se mide siempre por el valor con que asume la responsabilidad de su libertad. Para él, esa responsabilidad es parte indispensable de todas sus tareas. El mundo brinda al artista no, como al sabio, una serie de verdades por descubrir y por explicar, sino una serie de formas entre las cuales ha de elegir una solamente: la que es más suya, la que ningún otro patentaría con mayor autoridad y mayor derecho que él.

La invasión de esa capacidad personal, de elegir con autonomía dentro del universo de lo que crea, dejaría al artista en la imposibilidad de cumplir su deber primero: el de ejercer plenamente su libertad para preferir los procedimientos y las técnicas que hacen plausible su estilo. Esto (limitado, al principio, al orbe del arte) acaba siempre por plantear al artista, indirecta o directamente, el problema total de la libertad. Pero el escritor no es artista exclusivamente. Desde el punto de vista estético, su responsabilidad es igual a la del escultor, del compositor o del dibujante. Sin embargo, implica un suplemento de compromiso. Porque no se espera únicamente de él que diga bien lo que va a decir, sino que aquello que diga tenga un significado capaz de resumirse en términos conceptuales, y que ese significado sea útil, congruente, claro, emancipador.

Ahora bien, en el mundo del arte, no hay libertad exterior sin rigor interno. No creo que Paul Valéry se haya equivocado cuando afirmó que el talento del verdadero artista estriba en pasar de la libertad inferior —la que sueña con burlar las dificultades— a la libertad superior: la que se goza en vencerlas. Antes de Valéry, el autor de "Pretextos" había manifestado que el arte es siempre el producto de una obligación y que "la paloma de Kant, al juzgar que volaría mejor sin el aire que molesta sus alas, desconoce que esa resistencia del aire, en el que apoya su cuerpo, le es necesaria para volar".

¿Dónde concluye esa resistencia? He hablado de los obstáculos técnicos, que el artista mismo debe libremente forjarse. ¿Y los otros —los morales—, cómo desentendernos de ellos?

Entre los caprichos del "arte por el arte" y los decretos del arte impuesto, o por la autoridad del Estado, o por los imperativos políticos y económicos del llamado éxito comercial, el escritor debe comprender que en los dos extremos está el peligro. Así como una literatura sin coherencia técnica rara vez se salva del menosprecio de los mejores, una literatura sin coherencia ética y sin fe en la dignidad humana desaparece, casi siempre, con los diletantes que se divierten en aplaudirla.

Esto nos conduce a una observación, que estimo justa en el campo estético, y no desdeñable en el terreno de lo social. La libertad es un derecho de opción, entre dos o más responsabilidades. En consecuencia, quienes exaltan la extrema facilidad —en la literatura como en la vida— no aman realmente la libertad.

Me preguntarán: ¿cómo ayuda entonces el escritor a la libertad? . . . Muchas de las respuestas que afloran indican posiciones preferentemente políticas. Son aquellas que el escritor formula en su calidad de hombre y no de escritor exclusivamente. Hay una que el escritor puede formular siempre —y sólo como escritor—. Es la siguiente. Nada existe por completo en lo inexpresado. Esa abundancia interior que nos abruma frente a ciertos júbilos o ciertas penas de la existencia, corre el peligro de disminuir, o de viciarse y de acabar por paralizarnos si no logramos manifestarla con plenitud y con claridad. Una cultura de la libertad exige por lo tanto, en el hombre, una responsabilidad constante de la expresión. Y la exige, más que en ninguna parte, en pueblos henchidos, como nuestro pueblo, de sentimientos, de aspiraciones y de experiencias que por todos motivos merecen expresión completa y articulada.

Al hablar de "expresión completa" no enfoco, por supuesto, una expresión vaciada automáticamente dentro del molde de un concepto a priori de nuestro país. El color anecdótico, la multiplicidad temática, el deleite de describir la superficie de una nación no constituyen jamás, por sí solos, la mejor garantía de un arte propio. ¿Cuándo fué más británico Shakespeare? ¿Cuándo nos hizo participar en las tribulaciones de un rey inglés, como Ricardo Tercero? ¿O cuándo nos llevó hasta Elsinor, a contemplar el drama de Hamlet, o a escuchar, en el amanecer de Verona, el adiós de Romeo y Julieta? Y, entre los nuestros, ¿no son tan mexicanos algunos al comentar la filosofía de Aristóteles como al escribir acerca de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz?

Disminuir el dominio de lo inefable: esa es la misión esencial de los escritores, en la lid de todos los hombres contra la oscuridad que aún aflige al mundo.

En su lección de despedida a los estudiantes de Salamanca, dijo don Miguel de Unamuno: "Convivir es consentirse, consentirse es comprenderse unos a otros. . . La verdadera comunidad nace de comunión espiritual, verbal, y ésta de entendimiento común, de verdadero sentido común nacional. Común y propio a la vez. La lengua viva, de veras viva, ha de ser individual, nacional y universal". Inserto en mi texto estas palabras del pensador español porque creo que, en la república de las letras, lo individual —si honrado— contribuye a la construcción de lo nacional; y lo nacional, si comprende y respeta las variedades individuales, no puede impedir la comunión de lo universal.

En la lenta emancipación de las tierras baldías de lo inefable, el escritor actúa como un delegado sin credenciales del mundo y de su país. Pero actúa solo. Y así debe actuar. Como hombre libre; libre de servir a la libertad de sus semejantes por el ejercicio de un concepto propio y particular de su ser, de su nación y de su universo.

MEXICO.

J A I M E T O R R E S B O D E T



CeDInCI

**\$ 30.-**