

Las ciento y una

revista de la realidad americana

AÑO I NUMERO I

JUNIO DE 1953

TRES PESOS

SUMARIO

¿QUÉ ES AMÉRICA?, por F. J. Solero
LAS CIENTO Y UNA, por H. A. Murena.
UNA MORAL DE REPUESTO PARA ESTADOS UNIDOS, por David Viñas
LA FOTOGRAFÍA, por Luis Justo
DESDE LA CARNE DE BUENOS AIRES, por Carlos Correas
LOS ADIOSES, por Juan Carlos Onetti
LA HISTORIA, por Carlos Peralta
ESTA MADRUGADA, por Héctor Miguel Angei
LA MESA REDONDA, por Javier Fernández
AUTORES MEXICANOS: ALFONSO REYES
EL PASADO
ANTONIO STOLL: FE EN EL TRIUNFO, por Martín Campos
AUTORES ARGENTINOS: ALBERTO CIRRI
LA PALABRA

LIBROS

"Sexto", H. M. A.; "Constantes de la literatura argentina", Juan José Sebreli; "Bodas", Adelaida Gigli; "Montielero", D. V.; "Ensayos en busca de nuestra expresión", Rodolfo G. Kusch; "Jano es una muchacha", Elías Abelenda; "La muralla china", A. R. Prior; "Historia natural de la alegría", Nina de Kalada; "Lunes de carnaval", Adolfo Prieto; "Y cabalga sobre un tigre", M. C.; "La pintura contemporánea", A. H.; "La edad breve", L. J.

MÚSICA

¿Y la música argentina?, por Eduardo Jorge Baldassarre; Sociedad de Conciertos de Cámara, E. J. B.

ARTES PLÁSTICAS

Los problemas no resueltos, por Abraham Haber; Arte abstracto en la exposición "Medio siglo de pintura y escultura argentina", A. H.

TEATRO

Buen teatro y mal teatro, por Alberto Foradori; "Santos Vega", B. R. G.; El "Sueño de una noche de verano" en el Teatro Colón, E. J. B.; "Calandria", por E. A.

¿Qué es América?

AMÉRICA es una apariencia. Si se reflexiona que esta frase debe ser aceptada con la plenitud de algo yacente muy dentro del alma de cada americano, no se la imaginará excesiva.

Cada individuo nacido y lanzado desde otros continentes a éste de América se halla sometido, desde el principio, a una atmósfera de incomodidad, de renuncia, de caída, de cosa vana ante lo circundante. Sobre todo, de insatisfacción. Es que, para él, como para la mayoría, el hecho de encontrarse en tierras americanas, donde la naturaleza lo es *todo* y el hombre *nada*, implica el encuadre de sus reacciones en una actitud que comienza por un acto de debilidad: la fuga. El americano es un ser en fuga. En fuga de sí mismo para ir hacia el orbe que lo rodea con el gesto cómplice de la presión diaria y solemne de la existencia, vivida hora a hora, premiosamente. Este escape del hombre es un mecanismo, por otra parte, que se da frente a cualquier ámbito espiritual. Lo extraño es que aquí ese movimiento consiste en un huir anterior al conocimiento de la tierra hacia la cual se va. El emigrante se halla en una situación incómoda en su país de origen, y aunque desea *hacer la América*, está en inferioridad de condiciones respecto de ésta, llamada a existir con su presencia. Mas como el ser en fuga parte hacia el encuentro de algo que se creó para soslayar una vida anterior, para arrasarla, tal vez, definitivamente, suprimiendo una determinada categoría de existencia, volviendo a nacer —el emigrante aspira a nacer de nuevo, es un *no nacido* para el tiempo que lo precedió y un *nacido* para el tiempo que se le acopla cuando pone pie en el territorio conquistable —y, además, no ve el prodigio que esperaba ni aun en la sensación de nivelamiento, de destrucción, entonces, para tratar de ser, en ese empuje del espíritu que quiere afincarse en algún sitio, de cualquier manera, contra todo y contra todos, detiene su marcha, se aposenta, mediante una enorme fuerza de voluntad, en aquello que lo rechaza, violentándose, viviendo para la violencia del espíritu, sabiendo que cuanto realiza no es verdadero, que su vida precedente era cierta de alguna forma, antes de que empezara a roerlo el desequilibrio, mas que dejó de serlo para transformarse en *lo aceptado a pesar suyo* cuando el huir asumió el carácter de algo trágico, cuando la comezón del desplazamiento se ubicó en un lugar en procura de un torpe descanso para las potencias demoníacas que lo acosaban.

La verdad para el americano es la actitud de fuga ante lo perdido y de retroceso ante lo deseado como posesión. Ahora bien, como el espíritu trabaja para sobrevivirse y sabe que lo dado es algo hipotético que debe transmutarse en verdad, crea el mundo de la apariencia. Al plantar en su alma esa semilla, forja elementos incongruentes, que sólo le sirven para mantenerse en el orbe que lo sustenta. Todo es convencional; luego, todo es verdadero. En suma, ambula en el reino de lo aparente. Y como vive en un cosmos incapaz de hacer patente su propia existencia, se persuade que dicho cosmos es una imagen borrosa, que América es una apariencia.

Evidentemente, la base de ese pensamiento es una fisura, un defecto obtenido merced a un supremo afán de salvación. ¿Qué es lo que provoca este llamado salvador? Muchos instrumentos, pero el fundamental es la prevención sustentada por el americano ante la realidad.

El americano es un prevenido. Prevenido ante aquello que lo envuelve y mantiene en estado de vigilancia frente al mundo de su conocimiento. Como la realidad le ha sido escamoteada desde los orígenes, el rumbo de la misma se ha visto trastrocada. Y cuando el sentido de lo real se halla en un plano de confusión, aunque sea en el plano de lo aparente, debe admitirse, en otro nivel del espíritu, que lo real, aun existiendo y aun siendo verdadero para el sujeto, tolera múltiples deformaciones, incontables falseamientos. Así, un ser prevenido, cuando enfrenta la realidad coloca a ésta a distancia, no participa de ella, aun atacándola, y se sitúa frente a ella en ademán de combate. Pero la brega es hipócrita, no labora en el campo de la franqueza, de la honestidad, sino en el de la escaramuza, de la emboscada. Nunca el ser prevenido lanzará sus reservas contra las huestes atacantes, en vigorosa ofensiva; siempre se resistirá a hacerlo, siempre se detendrá momentos antes de dar el salto, pensará en una variedad infinita de conveniencias, en posibilidades de retirada, y, en el caso de verificar un avance —por demás remoto— lo hará a costa de una traición de sí mismo, de una alteración de su primer paso, de una modificación del método que se impuso desde tiempo atrás. Pues el prevenido es, en principio, un ser metódico, disciplinado. Jamás altera su conducta, ni siquiera en el acoso, y si, sorprendiéndose de la rigidez de su plan, trata de superarlo, corrigiéndolo, pasando de la defensa al ataque, fracasa. ¿Por

qué? Porque la prevención desfigura la realidad. Y la modifica porque le tiene miedo. El prevenido, condicionado por la fuga, es un ser lleno de temores. Que, a su vez, son gobernados por la aguja del rigor. Para él, la realidad está ahí, pero posee cualidades *incomprensibles*, que no alcanza a sistematizar: primero, por sentirse incapaz de profundizar un conocimiento que ignora si habrá de salvarlo; segundo, porque el temor mantiene alerta su conciencia, y no lo deja, verdaderamente no lo deja, sobrepajar el desasosiego de su alma.

Lo real existe en la medida de nuestros esfuerzos. Si hacemos un gesto para entender al mundo, éste vivirá. Si, habiéndolo efectuado, no ha respondido del modo esperado, retrocedemos, nos colocamos en la espera, nos prevenimos contra el mundo desde el yo y, desde ahí, expulsamos nuestras energías para herir aquello que, básicamente, amábamos. Amar. He aquí la palabra que un prevenido no pronunciará nunca, a menos que comprenda, de pronto, que la apariencia es tan verdadera como su frustración. El prevenido no ama al mundo. Podría odiarlo —lo cual sería un acto de valentía—, mas tampoco llega a este extremo. Ni ama ni aborrece. Se mantiene a la expectativa, insinuando ofensivas y contraofensivas, sin efectuar vastos desplazamientos, incomodándose e incomodando. Pues él es un valor, se asigna un valor y, al mismo tiempo, adjudica otro a lo real, al contorno que lo habilita como ser-en-lucha.

En este dilema su padecer es duro e indeclinable. Está ahí, combatiendo y combatido, pero con la penuria aglutinándosele en la garganta, vacilando siempre, con una triste mueca en los labios. Oficia de ángel caído y, si bien hace mal, no cree en éste. Aspira al paraíso, y, a cada instante, calienta los hierros del infierno.

* * *

El americano se halla, así, encadenado. Pero quiere avanzar, practica esfuerzos para salir de la atonía en que vive sumergido. Sus actitudes están dirigidas a un fin, pero no tienen la base de libertad necesaria para encaminarse a esa meta. Se objetará: los Estados Unidos han conseguido sus fines, al transformarse en potencia mundial; luego, es libre. Mas esto es falso. También Cartago estuvo en situación parecida... hasta que surgió Roma. En Roma había valores, especificación de valor, mientras que Cartago vivía al día, bajo el imperio de las circunstancias, sin libertad. Y Estados Unidos vive al día. Su poder reside en la continua incomodidad que lo excita, en ese impulso hacia adelante, hacia el dominio —sea en el orden material o en el espiritual— que le pisa los talones, incapaz de desprenderse de él. Su fecundidad industrial es impotencia ante una realidad a la cual no puede ni podrá vencer nunca, porque se le esfuma, se le escurre entre las manos; su ámbito espiritual es cantidad, no calidad. Inunda, no fertiliza. En el reino del espíritu su filosofía es intercambiabile, su literatura un resentimiento desubicado —cuando Sinclair Lewis escribe *Babbit* éste es un mito, una burbuja de aire; cuando Steinbeck termina *The Grapes of Wrath* el problema planteado ya no importa; la obra de Faulkner es una defeción de la realidad. Su literatura, como la sudamericana, aún no ha superado esa humillación ante lo concreto y no posee el empuje que le puede dar un alejamiento de la prevención. Es posible arribar al espíritu por medio de aquella, claro está, pero para entrar en contacto con éste es forzoso franquear lo individual, darle una cifra, arriesgarse en una empresa comprensiva. El que entiende, arriesga. Uno mismo, arriesgándose, entiende. Deja atrás el medio, supera la individualidad, se proyecta hacia el orbe. Así, estar en lo real sin prevención, es negar la apariencia. ¿Por qué no se admite lo real? La respuesta es sencilla. *Porque América es el síntoma vivo de lo precario.*

Por proceder de la fuga, América negó la armonía, cortó el hilo umbilical que la unía con lo armónico, con Europa. Por supuesto, en esta actitud del hombre en general, no del americano en particular, hay algo más que un alejamiento condicionado por ciertos estatutos históricos. Hay un arranque metafísico en ese gesto del individuo al querer destruir todo vínculo, al tratar de olvidar todo equilibrio. En esa fuga hay una indagación de la libertad, sancionada por el instinto primigenio del hombre. Este desea ser libre, sin importársele los medios. Mas, para serlo, es

preciso romper, violar, y lo que más ata, lo que más reduce a nada esa libertad, es la dependencia de lo estable. El americano es un individuo que, respondiendo a una posibilidad universal del ser la pragmatiza, la torna presente y viva, al rehusar lo estable. La negación del equilibrio, el quebrantamiento de todo nexo con lo armónico, equivale a ponerse fuera del tiempo, a situarse en la condición de un ser antihistórico por excelencia, desechando todo cuanto une de modo inevitable: la tutela.

* * *

Al americano repudia vasallajes. El americano es un ser en busca de la esencia misma de la libertad. No es una actitud deliberada; no, el americano es un *empujado* hacia la libertad. Nace para la libertad. No sabe en qué consiste, pero la quiere. Y, para habitar en ella, hiere, derrumba, suprime. ¿Qué es lo más próximo a su condición humana? Lo estable. Entonces, para hacer patente su libertad, lo ignora. E, inevitablemente, se anula. Pues lo curioso de todo esto es que quien busca libertad de una manera inconsciente, es un ser asido y, a la vez *negado* por ella. Y la única forma de tornar a ella es por medio del equilibrio. Ahora bien, en América no hay armonía, nadie desea incorporársela. Ya que admitirla es carecer de libertad. De ahí, el resentimiento-amor que el americano siente por Europa, entraña que le dió nacimiento, vida, dolor. El americano sabe que mirando hacia Europa admite esa armonía que negó —que niega— y, al mismo tiempo, acepta su condición precaria. Y la repudia. Ni desde el origen, ni siquiera desde el suelo que lo sostiene. Quizá, por eso, el argentino —y esto cabe referirlo al chileno, al peruano, al uruguayo— se muestra con respecto a Europa como una criatura castigada por alguien a quien ama y respeta. Sabe que se le golpea por haberla desconocido, pero, a la vez, se le pega porque se ha asomado a la libertad, por el hecho de indagarla. Y Europa es una de las formas de la libertad, no otra cosa. Acaso, el americano repite el mecanismo de algo que es patrimonio del espíritu: negar el mundo para afirmarse en él. En eso, al fin y al cabo, radica la libertad. Y, también, la esencia del hombre.

Este dualismo de armonía y precariedad provoca la reacción del americano frente a lo histórico. Cabe afirmar que el americano observa frente a la historia una posición inauténtica. Al hallarse en lo precario niega, a su vez, el equilibrio. Y éste, condicionado por el tiempo, es historia. El americano rechaza la historia. No advierte su imperio; hace de ella lo que no debería hacer: metafísica.

Analícese, por ejemplo, cualquier batalla de un general americano y se observará en su planteo y ejecución un desconocimiento de la realidad. La estrategia es, para él, un elemento pernicioso, mendaz. Ya sea aprovechándola o repudiándola. Véase la conducción de la guerra de la Triple Alianza, la campaña bolivariana anterior a 1815, la del Brasil —en las marchas de Alvear—. Todas niegan el suceso histórico. El paradigma del Gral. Paz corrobora esta afirmación. El, más que ningún otro militar americano, poseía una mentalidad europea. Hubiera estado a sus anchas en Wagram, en Waterloo, no en la llanura americana. Porque Paz tenía conciencia de cuanto lo rodeaba; por eso preparaba sus campañas para ganárselas a los criollos, cual si fuera una especie de anomalía en la naturaleza primitiva del continente. Rosas, en Caseros, es otro ejemplo de esta indagatoria de la realidad. Desde mucho antes estaba en fuga. El país vivía una hora absolutamente singular. La historia no contaba. Aparte las condiciones del momento, la suerte de Caseros estaba echada antes del pronunciamiento de Urquiza. Es que Rosas veía al país, a los hombres, como instrumentos de algo más alto, más esencial. Por eso cumplía con la existencia desde un plano metafísico y no histórico. Por lo cual, al ser batido en Caseros, demostró con su error que era un ser libre, tomado por la libertad, aun cuando la negara en todos sus aspectos al fundar la tiranía. La libertad es la negación de lo histórico. Nos referimos a eso que podría denominarse la no-validez de lo histórico, esto es, a la condición sustancial del americano: repulsa histórica por un rompimiento con lo estable. No puede hacer tiempo quien es incapaz de estatuir lo permanente.

Las ciento y una

revista de la realidad americana

DIRECTOR: H. A. Murena

SECRETARIO: F. J. Solero

REDACCIÓN: HIPÓLITO YRIGOYEN 906

T. E. 37 - 3972

Las ciento y una

NO ES la primera vez que lo decimos: nuestra vida cultural de argentinos y americanos yace herida, enferma, caída en la más miserable miseria. Ulcerada tan a fondo, tocada en órganos tan importantes que, como con un ser muy próximo cuyos dolores nos afectan demasiado, se prefiere no mirarla, no hablar ya de ella. Y por cierto que nos es próximo. Pues, aunque el escritor calle a sabiendas sobre esa cultura, aunque el hombre de libros o el profesional o el empleado o el lector de periódicos a secas pretendan desentenderse de los problemas de esa cultura, encogerse de hombros ante ellos como si incumbieran sólo a una docena de extraviados que intentan emborronar papeles, y aunque el obrero y el mismo analfabeto por fuerza los ignoren, esa cultura es la raíz de sus existencias, de la existencia del obrero y del profesional, del empleado y del analfabeto, es nuestra vida espiritual, es lo que somos. Toca a todos y a cada uno. Y a pesar de que se atornille la prensa del silencio sobre ella, esta enferma habla, grita a través de cualquiera de nuestros gestos. Dejando de lado ahora el estrangulamiento que para un escritor puede significar un ámbito que no le ofrece el elemental apoyo de ciertas estructuras, piénsese que esa indigencia cultural es responsable, por ejemplo, de la monstruosa diferencia que media entre Buenos Aires y las humilladas provincias, de nuestra convulsiva, turbia, historia política e institucional, del aislamiento en que todos vivimos junto a los demás: hechos no naturales aunque se produzcan incesantemente, hechos naturales sólo como podría serlo la humanidad esclavizada por un imperio de hormigas si el hombre así lo tolerase. Faltos de una concepción veraz respecto al mundo en que habitamos (y eso es cultura), de una idea que sirva de comunicación y guía, avanzamos golpeándonos localmente, conducidos a veces por la benevolencia de Dios, pero con mucha más frecuencia por la inconcebible confusión de los hombres. Y, por lo demás, las explicaciones sobran. Que cada cual se mire en su propio espejo: esa frustración que siente en sí hasta el más satisfecho, esa mudez, esa amputación, esa famosa y cierta tristeza que se nos achaca no es más que la enfermedad, la falta de una cultura propia, de un mundo de normas espirituales que preste a cada uno las palabras con que expresarse y realizar así su humanidad plenamente.

Tales son las cosas, tan profundas las llagas. Y sin embargo se calla. Hace en estos días cien años lo que ocurría en la Argentina (y en toda América) era justamente lo opuesto. Dos de los espíritus más lúcidos y apasionados se trababan en una violentísima disputa en la que, no obstante el cariz personal que tenían "las ciento y una" argumentaciones esgrimidas, no obstante los errores que pudieran afirmarse, se trataba de esclarecer lo que era argentino y lo que no lo era, lo que convenía a la Argentina y lo que no convenía. No sólo no había temor a hablar de ello, sino que se daba por descontado que era el tema primordial e inevitable. Se sabía que era menester curar las piernas, alimentarlas, antes de echarse a andar. Hoy esto se ha olvidado. Y semejante retroceso, la poda hasta las raíces de un crecimiento espiritual iniciado con todo vigor, no llama la atención, no se vislumbra siquiera.

No nos extrañamos. Porque así como en cada día y en cada encrucijada de la historia hemos sido mistificados y conculcados por potencias que nos alejaron de nuestros problemas de americanos y argentinos para inmolarnos a la solución de sus propios problemas, del mismo modo se nos ha enseñado a adoptar como cultura propia las soluciones ajenas de problemas extraños, a cubrir nuestras almas con trajes usados que sirvieron sobre todo para asfixiarnos. Concebimos así la cultura como la suma de

inútiles conocimientos sobre cuestiones europeas, que se podían recoger de cualquier modo, que estaban a la mano, y no como los universales que con las incógnitas inmediatas se forjan lentamente sobre el yunque del alma. Y la lección fué tan bien aprendida, hasta tal punto se aceptó que la cultura no tenía nada que ver con lo que nos rodeaba que a ninguno se le ocurrió siquiera probar esas llaves para ver si por azar abría alguna de las infinitas puertas de nuestra cárcel: eso había pasado ya a la categoría de pecado. Fuimos carceleros encerrados y abrumados por el peso de grandes manojos de llaves equivocadas cuyo tintineo no significaba nada para nadie. La tarea de dirimir los problemas verdaderos se delegó en dos extraviados grotescos y, sobre todo, inofensivos: el nacionalismo y el folklorismo. Era aleccionador: a los tontos las tonterías.

De tal manera, cuando alguien se atreve a hablar con seriedad de lo que realmente lo tortura, de la espina que tiene hincada en el centro del ser, cuando alguien manifiesta de pronto algo sobre lo argentino, sobre lo americano, los rostros del desprecio y del silencio lo reciben. Son los rostros con que se afronta el escándalo, porque ha llegado a ser escandaloso hablar de lo que nos importa, como mencionar la peste en medio de la fiesta. Equivocados de todas partes vienen entonces a acusarnos de que balbuceamos, de que perdemos nuestro tiempo en asuntos sin importancia, verdaderamente provincianos. En ocasiones hemos aceptado que balbuceábamos, porque era cierto que lo hacíamos. ¿Qué remedio nos quedaba? Estábamos aprendiendo de nuevo a hablar. Pero cuando articulamos con toda claridad, cuando hablamos en voz alta, cuando es menester oír cómo separamos nuestra parte y la defendemos, entonces se nos acusa de complacernos en nosotros mismos, de fatuidad. Se trata de un juego: concedido; pero de un juego trágico, de consecuencias mucho más graves que lo que imaginan sus organizadores.

No es la primera vez que denunciemos este juego. Ahora agregamos que pondremos en marcha todas nuestras fuerzas para terminar con él. Desde estas páginas o desde otras, en público o en la soledad de nuestras mesas de trabajo; con poesías o con ideas, con nuestra simple vehemencia desnuda proseguiremos debatiendo ciento y una vez estos problemas, levantaremos mil veces nuestro espíritu. Porque no podemos tolerar que esta situación se prolongue. No podemos.

H. A. MURENA

Una moral de repuesto para Estados Unidos

UN hombre que vacila después de sus realizaciones: ése es Prew —el protagonista de la novela *De aquí a la eternidad*, de James Jones—, que titubea por los hechos de la vida, como si la duración no significara la realidad misma, como si a cada momento se tuviera que acomodar en nuevos y variados alvéolos —por así decirlo—, que la sucesión de los acontecimientos y de las cosas le va presentando. Un mundo sin auténticas y definitivas jerarquías es el que muestra; un mundo en formación, de constantes evoluciones, de fatigosos acomodamientos, sin nada previo. Un mundo en el que el hombre todavía tiene mucho que hacer. Un pueblo —el norteamericano— que, pese a su innegable desarrollo cultural, aparece en este tipo de testimonio con intereses exclusivos, totalmente desvinculado de todo otro tipo de problema que no sean los propios. Pueblo e individuos totalmente vueltos hacia sí; y a pesar de su tan meneado espíritu de cooperación, con un furor de competencia y de lucha mayor y más significativo. La división del trabajo ha especializado y separado consecuentemente, y el conocimiento de los intereses comunes es limitadísimo. El Estado —en este caso particular, el ejército— aparece como una superestructura que aglomera, pero cuyo poder de unificación es limitadísimo y precario. El elemento catalizador —el único— es el Poder que recomienda la obediencia ciega y defiende y trata de justificar al Estado, haciendo de la sumisión acrítica una virtud cardinal. Y son los hombres —sobre todo el protagonista— quienes tratan de reivindicar su pequeña libertad y su minúscula igualdad. ¿Haciendo una revolución? No. Pecando. Y pecando a escondidas. Pecando con pequeños pecados. ¿Reivindicar su libertad entregada por contrato construyendo una gran

moral individual? No. Simplemente boicoteando la disciplina. ¿Un resto de no-conformismo auténtico y profundo? No hay irritación sino molestia, y la protesta no pasa de ser un desahogo. Dije que el mundo norteamericano —el que conocemos a través de *From here to eternity*— no está definitivamente conformado: sus coordenadas varían constantemente, su desarrollo se celebra sin mayores implicaciones de origen. Correlativamente sus habitantes si no están sometidos a ningún ámbito cerrado, tampoco tienen la suficiente decisión como para modificarlo. Simplemente lo denuncian. Eso es: los Estados Unidos constituyen un mundo en constante denuncia. Dreiser, Steinbeck, Faulkner, O'Neill, Dos Passos, Farrell, son sus mayores fiscales.

Pero en toda denuncia no hay nada más que una actitud pasiva. La denuncia ni siquiera supone una negación; a lo sumo, un rechazo, pero no una contraposición. Y mucho menos, un reemplazo. Lo que sí, lo que sí es evidente a partir de este libro de Jones es que se está "produciendo" la nada, la infertilidad, porque tampoco tiene este libro —como no lo tienen *Young Lonigan*, *Tragic Ground*, *Of Time and the river*, *The Wild Palms*, *In Dubious Battle* o *The Grapes of Wrath*— una profunda refutación y consiguiente proyecto para ese quehacer de que hablaba. Porque evidentemente el *New Deal* no pasó de consignar eleccionaria de muy limitada eficacia.

Lo que obsede al nombre norteamericano de Jones, lo que realmente está por detrás de esa denuncia, es su sentido: primeramente, como adecuabilidad, de inmediato valor vital, de elemental eficacia ("¿Pelo papas o me pongo a cantar?"); luego, necesita ver claro, aunque no sea más que una simple información sobre las cosas. Y lo mediato, es su dirección: un ideal informe que se va construyendo en un lugar donde alguna vez —una remota infancia anabaptista— hubo causas eficientes. Se abre así la posibilidad de esquivar la obediencia y su determinismo fatal y mecánico. El ideal —quiero ser explícito— aparece entonces no como causa final, sino como vislumbre de posibilidades humanas, nada más que humanas.

Paradójicamente, la promiscuidad que denuncia lleva al personaje de Jones a la soledad, donde se le plantea el gran problema que condiciona toda la obra: la contraposición entre conciencia y conveniencia; oposición que subyace en toda la concepción protestante de la vida: *boly life-moral life*. Disyunción que se le plantea al personaje y que se revela en la discontinuidad de su conducta condicionada por un doble juego de valores: es el hombre debatiéndose entre la inconsistencia de una ética. ¿A cuáles instancias apelar entonces? Simplemente a la más inmediata: la denuncia. Se encuentra solo y lo que abandonó le repugna. Pero ¿necesita una moral de repuesto! Y ya se superaron los recursos simplistas de la tercera y cuarta décadas de este siglo, las soluciones de corte más o menos marxista. El Estado totalitario no puede ser providencia de nadie. Por momentos, el personaje de James Jones parece recordar que la inmanencia de lo divino en el hombre le otorga un contenido valioso y ético a su existencia. Pero, no. Tampoco eso le sirve. A veces, también, extraña una solidaridad que nunca conoció, pero no esa del *laissez-faire*, en que todo se sacrifica al egoísmo de la particularidad de cada individuo.

Su solidaridad en potencia no quiere saber nada de congregaciones de ninguna especie. Quiere ser solidario sin sacrificar nada de los demás; quiere vivir sin previas aceptaciones y pactos. Quiere ser él mismo quien estipule las cláusulas de su propio contrato. Pero todo falla por la inconsistencia ética de los hombres. Es la conveniencia lo único que decora la estulticia de esos militares. Entonces, con una lenta arrogancia, se resuelve a denunciarlo. Es lo inmediato, dije, pero no lo más fácil. Es, sí, la inmediata reacción del que quiere dar sentido a su faena.

Los magnos fiscales de los Estados Unidos también lo hicieron: denunciaron. Bien es cierto que eso no es nada más que un limitado primer paso, la fase inicial del conocimiento: descripción previa y su secuela dinámica, que es la denuncia. Pero ¿en qué otro país esa elemental función higiénica ha tenido lugar con tales características? ¿Qué país ha tenido el suficiente valor de no recurrir al eufemismo, llamando a la podredumbre podredumbre, no desorientación o tradiciones caducas? ¿O lo que es peor, recurriendo a un argumento pueril a pesar de su fofa vejez: quiero decir, justificando la inmundicia por demasiada vejez o prematura juventud? ¿Quién ha habido en nuestro país, por ejemplo? Eduardo Mallea se me podría responder. Sí, Eduardo Mallea, en *Historia de una pasión argentina*, allá por mil novecientos treinta y tantos. Hubo una alta seriedad en ese libro, pero Mallea —bien

lo sabe él y lo llamamos todos— después de esa gran denuncia, se aborrió de retórica, se engolosinó con sus propias palabras, como si se hubiera decretado que toda su misión —porque de misiones se trata en verdad— estaba terminada. ¿Dónde y quién hay que por lo menos denuncie ya que no modifica?

En *De aquí a la eternidad* los términos quedan establecidos estrictamente en función de esa faena vital del hombre, dentro del terreno de la ética: es premisa que lo que se hace en función de una conciencia exterior no es propiamente moral y está definitivamente superado; y en cuanto a la acción de la sociedad o de Dios, es algo que se ejerce ciertamente, pero que no se considera de ninguna manera definitivo. El taciturno soldado de James Jones no se lo ha planteado en estos términos, pero su preocupación radica allí, eso es lo que cuenta, su desconcierto es lo que muestra. Carga con un enorme descontento y lo que denuncia es su contorno huero de valores y determinado por arbitrarias preferencias.

El personaje se llama Prew y la acción del libro ocurre en las islas Hawai.

DAVID VIÑAS

La fotografía

DEBIÓ ahogar unas lágrimas obstinadas durante todo el almuerzo con su marido y sus dos hijos. Otra vez, de un golpe, devuelta al desamparo que aun ahí, en su casa, sentía. Tendría que escuchar por lo menos media hora más a su marido, hablando siempre a distancia de lo que ella pensaba, esa vez sobre un impuesto nuevo. Sobre todo, aunque en este caso era porque no podía saberlo, a distancia de lo que ella en ese momento recordaba, las palabras que le había dejado Julio al partir de viaje, la carta que al despedirse le había entregado esa mañana en una corta visita. Ahora la tenía en el bolsillo, pensando que nunca se separaría de ella, y la había leído y releído en su cuarto, sola hasta que la llamaron a comer.

En suma, lo que siempre había gravitado ausente entre los dos, para ella, con temor e incredulidad, y para él, con una resignación que la desconcertaba, la hacía dudar, sospechar una traición, aunque después se daba cuenta de que era algo distinto, y volvía al miedo, a no creer que eso llegara a ser posible, una separación en medio de las caricias, después de las palabras dichas al oído en los momentos de amada fatiga. Esos instantes de no entenderlo duraban poco, pero en ellos se veía obligada a calificarlo de algún modo, para asirlo, y se decía que era un loco, un desgraciado. Estaban juntos, Julio miraba fijo un punto cualquiera, se oía su voz, sola, dominada, para decir despacio, con tristeza y seguridad, "mirá, algún día dejaremos de querernos..." Ahora estaba sola con esas palabras volviéndole, distraiéndola de la conversación de su marido, de las interrupciones de los chicos, que no la alegraban, del almuerzo interminable después del cual tomaría un somnífero para dormir hasta la noche, y otro, más tarde, para dormir hasta el día siguiente.

Ese mismo día no haría ningún esfuerzo por recobrarle, se quedaría echada sobre su propio desánimo, sin interpretar lo ocurrido ni hacer nada para olvidarlo.

Ni siquiera releería la carta, breve, sabida ya de memoria, rara, ampulosa, la única que Julio le hubiera escrito. "No deshojaremos hasta el fin", decía, "las horas del amor. Llegará el instante en que sentiremos sólo luto entre nuestras bocas, frío en las manos, ceniza en los ojos. Conmigo se aleja ese final entre los dos. Es preferible que no quede nada, y ni siquiera me llevo tu fotografía. Que ninguna imagen te perpetúe sino la que tengo en las venas y el espíritu."

Al leerlo antes, sola, y ahora, en la mesa, al recordarlo, se acordó de la fotografía de Mar del Plata que le diera una mañana, a raíz de repetidos pedidos de Julio. Se le presentaron de pronto todas las mañanas pasadas en su departamento, las propuestas repentinas, hechas con furia, que le hacía él para que se fueran juntos, lejos, encerrando en ellos dos el mundo entero. "Loco, querido", pensó, "ahora irte así, tan solo".

"Si no hubiese conocido tu ser", decía después la carta, "me habría arrodillado ante esa fotografía. Bajo tus párpados en for-

ma de orquídea estaba en tus ojos el lujo vivo del mar. En tu piel se hacía tierna la sombra del ocaso, la sombra tirada en la arena junto a tu cintura, amándote igual que un silencio. Llevaré esa foto, con las palabras que me escribiste en ella, hasta el mar. La ataré alrededor de una piedra y la tiraré lejos. Sólo veré una espuma blanca en el sitio donde bajo un tallo de burbujas se hundirán tu imagen y tus besadas palabras de amor. Que nadie, ni vos ni yo, la tenga. Quizá reviva, ya que aún no se extinguió".

Su marido, frente a ella en la mesa, hablaba cada vez menos. Los chicos se levantaron y quedaron solos. Sólo entonces, a raíz de un silencio, lo miró y se dió cuenta que casi no había tocado la comida, que desde hacía un rato la observaba. Lo oyó hablar:

—Esta mañana vino Julio a la oficina, a despedirse.

Hizo una pausa, mientras se registraba un bolsillo del saco, y agregó:

—Me vendió esta fotografía.

LUIS JUSTO

Desde la carne de Buenos Aires

SI nuestra tarea de porteños consiste en destrozar día a día, sin mucha pena y sin mucha pasión, la poca dignidad que aún le queda a Buenos Aires, *Desde esta Carne* será una fea acusación. Desde la ciudad de Arlt, esa ciudad de fantasmas, de barro, hecha de río y pampa; pero de barro endurecido por el sol, opaco de hastío y soledad, aplastado por argentinos cuyo último refugio es la locura, ese barro de piedra que en vano nuestro sentimentalismo y nuestra generosidad tratan de ablandar. Desde esa ciudad, decíamos, hasta la de Fernando hay una diferencia importantísima.

Aquella no es más que una caldera inmensa, un infierno donde hemos hundido todo y donde nos tiramos nosotros también. Es la sucia faena de la destrucción hecha a escondidas, hecha por proscriptos cuya única solidaridad radica en la lujuria de negarse en todo momento, en el voraz consumo del presente, en la muerte del pasado en el futuro. Es ese éxtasis único, ese orgasmo estirado hasta el infinito; olvido del olvido, vértigo, fiebre y burla. La mente en blanco, sólo la sangre caliente, palpitante, a flor de piel. En fin, la fiesta eterna, sin regreso, sin sueño, sin mañana.

La ciudad de Fernando no es más que nuestra ciudad, desesperante a fuerza de vulgar, viviendo más dentro de nosotros que nosotros en ella. Monstruosa en lo cotidiano, inolvidable, indestructible.

Los personajes revelan la ciudad minuto a minuto: juegan al póker en un café de Paseo Colón y San Juan, la prostituta se cita con su amante en el "Richmond" de Florida, uno de los rateros inicia sus correrías en el pasaje Danel, cerca de Garay y 24 de Noviembre. Decir todo esto podrá parecer estúpido y desde luego la novela no tiene asegurada su bondad porque el autor se haya limitado a enunciar el repertorio de las calles porteñas y de dos o tres lugares conocidos. Pero, sin embargo, es necesario repetirlo y más aun, es una triste necesidad. Triste es que nuestro público esté un poco asombrado todavía de que haya escritores que se ocupen de Buenos Aires o de cualquiera de las provincias. No hemos llegado todavía en la novela ni siquiera a la fase del regionalismo.

La técnica utilizada en *Desde esta Carne* es impecable. El estrangulamiento del tiempo en las pocas horas de una noche, el aniquilamiento sucesivo de la realidad sujeto-objeto, el juego de prestidigitación hecho con el futuro y el pasado, que como telones se alzan y bajan ante nosotros, se interponen, se excluyen, sugieren lo que vendrá, aclaran lo sucedido; comillas, paréntesis, corchetes y bastardilla. Algunos críticos han descubierto influencias de Faulkner, un extranjero; no es ninguna recriminación, desde luego. Fernando usa además el monólogo interior, influencia de Schnitzler o de Joyce. En suma, todas las influencias al servicio de Buenos Aires, o de otro modo, el viejo sueño de las formas europeas y el contenido argentino. Filiaciones,

retorno a los maestros consagrados, marcar etapas y descubrir grupos cifrados, es la gran tentación de los críticos, intimidados por la grotesca producción de nuestros autores: folkloristas o kaskianos, saineteros cabrios o poetas castrados. Uniformar, despersonalizar, volver a las viejas palabras, es el mejor medio de organizar el caos, de fundar un determinismo basado en un azar que lo apoye y lo sustente. La literatura agoniza por exceso de críticos.

Víctor absorbe la realidad circundante y la devuelve objetivada, es decir, verdadera y probable. Este procedimiento, el que más conviene a la literatura contemporánea, constituye el mejor esfuerzo de Fernando. Pola, la pequera asesina y prostituta, que traiciona para aguantarse, desesperada de sí misma, condenada a llevar al extremo su excepcional tarea de burladora. Nuestra amada prostituta, que no encuentra mejor forma de odiar a los hombres que entregándose a ellos. Pola carga sobre sus hombros su culpa y la de todas las prostitutas argentinas. Mujeres que tanto hubieran podido hacerse monjas o ladronas, pero que prefieren convertirse en chivos expiatorios de hombres que creen que fornicar es una humillación, que manosean por necesidad y hacen el amor entre lamentos. Pola, la incógnita, la mujer que luego de París, la Riviera, el Mediterráneo vuelve a Buenos Aires, acuciada por el odio a la ciudad, ese odio erótico, impostergable; esa comunión sexual entre la víctima y la ciudad maldita.

La desnudez de Víctor, su despojo moral, es una trampa. Lo desesperante para su complejo de culpa es que el castigo no acaba de llegar; es un castigo siempre postergado. La ciudad es una cárcel donde todos somos libres. Los argentinos somos criminales que claman por un verdugo. Heridas abiertas que buscan cuchillos. Rodeado de irresponsables, Víctor no logra su irresponsabilidad. Aquellos no tienen derecho a censurársela. Burladores burlados, están siempre más allá de todo. Destrozado en medio de destrozados, Víctor cree salvarse de la abyección por la lucidez. Consecuente consigo mismo hasta el final no aceptará otro juicio que el suyo. Si se ha adjudicado la licencia del pecado se adjudicará también la pena. Esa culpa vaga, puramente mental, ese sueño de sufrimiento que nunca es demasiado; murmullos de falta y acusación le son inaguantables. Peores que la peor tortura física. Elegido distinto tendrá que serlo hasta el extremo. Un asesino preso ya no es un asesino; es un olvidado. Ya no destruye, ya no está en conflicto. Si escapa no es para gozar la libertad sino para sentir de nuevo a sus espaldas la jauría legal y el miedo de la ciudad.

Sólo la prestidigitación del tiempo, ese desfile de bambalinas que son el recuerdo, el sonambulismo, los elementos inconscientes, esos fuegos artificiales, pueden justificar la traición literaria de Fernando. Su técnica, repetimos, es impecable, como un mar en postal o como las descripciones paisajistas de Hugo Wast. La traición literaria de Fernando es el estetismo y el psicologismo.

El mimo de las pasiones, la esencialidad de lo sentimental, los sentimientos innatos, la refinación del parasitismo no son sino las caras mentirosas de nuestro estetismo. Éste ha sido el procedimiento literario usado por nuestra burguesía intelectual, cuando se inclinaba a descubrir al pueblo que se movía a sus pies. Esteta es el bagaje del intelectual que viaja al suburbio y describe lo pintoresco, lo turístico, las gracias que el pueblo adquiere de la tierra. Esos sentimientos que no se han pedido, que son dones y a los que hay que dejarlos mostrarse, soltarlos poco a poco, aligerarlos. Ellos aniquilan las ideas, bien dispuestos, impregnan cálidamente la sangre. Están lejos del cerebro, frío, oculto entre los huesos, siempre manifiesto en esa dulce presión que es el pensar; una idea se adquiere, hay que moverse, ir a buscarla, limpiarla de hojarasca; pero las pasiones acompañan, están en la piel, laten en los pulsos, suenan en el corazón. Esta escisión, este Ser pasional es el mayor triunfo del estetismo. Sus personajes son complejos químicos, seres que actúan según las oscuras leyes del amor, el sexo y el odio. El dogma, desde luego, es la Belleza. La realidad no falta pero es la bella realidad. Es una realidad de lujo, refinada, adornada, cargada de afeites. La mística de la apariencia. Los autores indican, informan, comentan y todo el mundo se divierte. Es la

venganza del vencido. Rehuído el acople con la realidad no queda sino el culto de la estética.

A esta exquisita filosofía de la negación rinde tributo Fernando. *El Ancho Camino* y *Cara o Seca* no son sino la imperfecta resurrección de las taras más notorias de nuestra novela: prostitutas redimidas por el amor, porteños vitalistas, burguesitas mártires, la divina pureza de la infancia, adolescentes frescos, vírgenes, deliciosos y corruptibles, muchachas violadas por viejos libidinosos, etc. En *Desde esta Carne* su arte es mucho más penetrante, aunque se repiten algunas constantes (el tema de la infancia, por ejemplo, tratado en las tres novelas con el más craso formalismo). Pero Fernando emerge del tembladeral de su obra anterior. Su progreso es rápido. *El Pino de Navidad*, con su alegoría sexual, es un cuento maestro.

Una novela como ésta es un revulsivo y un imperativo a la reflexión a nuestro oficio, a la formación de una conciencia profesional. Aquí no sabemos cómo disculparnos todavía por haber elegido ser escritores.

Nuestra tarea de escritores debe abarcar la totalidad sintéticamente. Nuestras obras deben asustar, crear dolores de cabeza, preocupar, ponerlo todo en cuestión. Es, por supuesto, una literatura del escándalo. Una literatura de suicidas para suicidas. Podríamos decir, que la nuestra tiene que ser una literatura homeopática, es decir, que cure los males con los males mismos. Y debemos hacerla con todo rigor, inflexiblemente, sin pedir ni dar tregua ya que no tenemos otra manera de amar a nuestro público y éste es nuestra única esperanza. En una sociedad donde la confusión es el mayor respaldo del orden establecido sólo cabe una literatura que destruya construyendo. De nada sirve concederle la libertad artística al escritor si su público sigue sojuzgado. El escritor debe decirlo todo a un público que lo pueda hacer todo. Pero para ello necesitamos estar en el asunto, enterrados hasta el cuello, saboreando el cáliz infinitamente amargo de nuestra ciudad y de nosotros mismos.

CARLOS CORREAS

Los Adioses

Hasta que un mediodía llegó al almacén antes que el ómnibus que repartía el correo y no se acercó al almanaque ni pidió cerveza. Se recostó en el árbol afuera, con las manos en los bolsillos del pantalón, perniabierto, por primera vez sin corbata ni sombrero.

La mujer bajó del ómnibus, de espaldas, lenta, ancha sin llegar a la gordura, alargando una pierna fuerte y calmada hasta tocar el suelo; se abrazaron y él se apartó para ayudar al guarda que removía valijas en el techo del coche. Se sonrieron y volvieron a besarse; entraron en el almacén y como ella no quiso sentarse, pidieron refrescos en la parte clara del mostrador, buscándose los ojos. El hombre conversaba con vertiginosa constancia, acariciando en las cortas pausas el antebrazo de la mujer, alzando párrafos entre ellos, creyendo que los montones de palabras modificaban la visión de su cara enflaquecida, que algo importante podía ser salvado mientras ella no hiciera las preguntas pre- visibles.

Bajo los anteojos de sol, la boca de la mujer se abría con facilidad, casi a cada frase del hombre, repitiendo siempre la misma forma de alegría. Me sonrió dos veces mientras los atendí, agradeciéndome favores inexistentes, exagerando el valor de mi amistad o mi simpatía.

—No —dijo él—, no es necesario, no hay ventajas en eso. No es por el dinero, aunque prefiero no usar ese dinero. En el hotel tengo también médico, todo lo necesario.

Ella insistió un rato, cuchicheando sin convicción; debía estar segura de poder desarmar cualquier proyecto del hombre y de que le era imposible vencer sus negativas distantes, su desapego. Él se apartó del mostrador y fué hasta la sombra del árbol para convencer a Leiva de que los llevara en su coche al hotel; Leiva estaba esperando el ómnibus del sanatorio para recoger a dos mujeres que iban a la ciudad. Terminó por decir

que sí; tal vez el hombre le ofreció más dinero que el que valía el viaje, tal vez haya pensado que las mujeres estaban obligadas a no moverse del almacén hasta que él volviera.

La mujer de los anteojos oscuros me dirigió entonces sus cortas, exactas sonrisas.

—¿Cómo lo encuentra? —preguntó; pensé que él le había hablado de mí en sus cartas, debió haber mentido sobre conversaciones y amistad.

Tuvo tiempo para decirme, con una voz nueva y jubilosa, como si el informe mejorara algo:

—Debe haber visto el nombre en los diarios, tal vez se acuerde. Era el mejor jugador de basketball, todos dicen, internacional. Jugó contra los americanos, fué a Chile con el seleccionado, el último año.

El último año debió haber sido aquel en que se dieron cuenta de que la cosa había empezado. Sin alegría, pero excitado, pude explicarme la anchura de los hombros y el exceso de humillación con que ahora los doblaba; aquel amansado rencor que llevaba en los ojos y que había nacido, no sólo de la pérdida de la salud, de un tipo de vida, de una mujer, sino, sobre todo, de la pérdida de una convicción, del derecho a un orgullo. Había vivido apoyado en su cuerpo, había sido, en cierta manera, su cuerpo.

Acepté una nueva forma de la lástima, lo supuse más débil, más despojado, más joven. Comencé a verlo en alargadas fotos de "El Gráfico", con pantalones cortos y una camiseta blanca inicialada, rodeado por otros hombres vestidos como él, sonriente o desviando los ojos con, a la vez, el hastío y la modestia que conviene a los divos y los héroes, joven entre jóvenes, la cabeza brillante y recién peinada, mostrando, aun en la grosera retícula de las sextas ediciones, el brillo saludable de la piel, el resplandor suavemente grasoso de la energía, varonil, inagotable. Lo veía acuclillado, con la cabeza desviada para ofrecer tres cuartos de perfil al relámpago del magnesio, los cinco dedos de una mano simulando apoyarse en una pelota o protegerla; y también en una habitación sombría, examinando a solas, sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía, rodeado por trofeos y recuerdos, copas, banderines, fotografías de cabezas de banquetes. Podía verlo correr, saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violentos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo, convencido de la eternidad de cada tiempo de 15 minutos y de que el nombre que gritaba la multitud con agradecimiento y exigencia servía para expresarlo, mencionaba algo real y perdurable.

Mientras estuvo la mujer de los anteojos para sol no llegaron los sobres escritos a mano ni los de papel madera. Vivían en el hotel, y el hombre no volvió al depósito de basuras ni a la casita de las portuguesas; paseaban tomados del brazo, alquilaban caballos y cochecitos, subían y bajaban la sierra, sonreían alternativamente, endurecidos, sobre fondos pintorescos, para fotografiarse con la Leica que se había traído ella colgada de un hombro.

—Es como una luna de miel —decía el enfermero, apaciguado—. Lo que le faltaba al tipo era la mujer, se ve que no soporta vivir separado. Ahora es otro hombre; me invitaron a tomar una copa con ellos en el hotel y el tipo me hizo preguntas sobre mil cosas del pueblo. La enfermedad no les preocupa; no pueden estar sin tocarse las manos, se besan aunque haya gente. Si ella pudiera quedarse, se va el fin de semana, entonces sí le apostaría cualquier cosa a que el tipo se cura. ¿No lo ve cuando vienen al mediodía a tomar el aperitivo?

El enfermero tenía razón y no me era posible decirle nada en contra; y, sin embargo, no llegaba a creer y ni siquiera sabía qué clase de creencia estaba en juego, qué artificio agregaba yo a lo que veía, qué absurda, desagradable esperanza me impedía conmovirme, aceptar la felicidad que ellos construían diariamente ante mis ojos, con la insistencia de las manos entre los vasos, con el sonido de las voces que proponían y comentaban proyectos.

J. C. ONETTI

(Fragmento de la novela homónima de próxima publicación.)

La historia

HAY mil maneras de entrar en la historia. Una es el infanticidio, otra la amistad con personas ilustres, otra, más modesta, la autopropaganda inscrita con tiza sobre paredes grises. La historia, como muchas otras funciones, es un lugar de reunión reservado. Hay quien piensa que nada es más deseable que participar de la fiesta.

La Historia es poco objetiva e incompleta. Sería necesaria una historia de todos los ambientes culturales de la humanidad, en que cada cultura fuese estudiada desde los puntos de vista de todas las demás, para empezar a crear fundándose en ella un método racional de interpretación. Lo grave es que el número de permutaciones posibles sería prácticamente infinito, sobre todo teniendo en cuenta que cada nación posee una gran cantidad de culturas. El ambiente cultural de hoy difiere del de hace una década, el de los campesinos difiere del de los intelectuales, e inclusive podría postularse que muchos hombres son en sí, individualmente, aislados, una cultura.

La Historia, tal como es, recoge solamente el éxito, o por lo menos la expresión. El éxito es puramente casual. Si Mr. Ford, evidentemente exitoso y digno de entrar en la Historia, residiese entre los warragundas, debería probar su eficacia en la lanza y la bebida, y bien pudiera no tener éxito. Todos los hombres del mundo, pienso, contienen una posibilidad de éxito, o más. Su validez social es infinita. Así, un individuo capaz de vivir infinitamente, podría llegar en distintos lugares y momentos a la excelencia y también al éxito en todas las profesiones. La Historia, al registrar una serie de sucesos inconexos timoneados por una serie de hombres, relataría tal vez la eterna biografía de ese inmortal.

Éxito es connivencia con las leyes históricas. Pero puede ser connivencia con los caprichos de esas leyes, y no con su voluntad. O con sus vacilaciones, burlas, errores o juegos.

La Historia, cuando no recoge el éxito, sólo puede recoger la expresión. Pero no es necesario que un gran hombre —un hombre excelente— se exprese estentóreamente. Un director de orquesta o un general no pueden actuar sin que se enteren los músicos o los soldados; pero un santo, un sabio, un traductor o un obrero pueden llegar a la suprema excelencia sin que nadie o casi nadie lo sepa. Y por eso, porque sus profesiones son más bien secretas, quedarán para siempre fuera de la Historia. Nadie pensará que una frase o aun una mirada de esos extraños elegidos ha determinado la caída del principado o la gloria de la batalla vencida. Pensaremos en el figurón de proa, como si fuera él quien maneja la nave.

La historia es pues, posiblemente, una literatura más. Bonaparte, Tucídides, el General Paz, son hombres, son hechos; sus éxitos, sus fracasos, meramente abstracciones.

CARLOS PERALTA

Esta madrugada

Y ahora,
cuando regreso todas las noches a mi casa
como esta madrugada,
después de mucho andar
por las calles de la ciudad
como un huésped malogrado,
para buscar la justificación del día
en algún asombro apenas, apenas una tregua
que sirva luego para recordar.
Ahora,
cuando enciendo la lámpara del cuarto
y me emocionan
la puerta definitiva,
las sillas desocupadas
y esa almohada desierta, ya increíble,
ahora que regreso
de la expectativa y del fervor
con las horas perdidas para siempre,

ahora siento que la noche soy yo,
que estoy, ¡cómo lo siento ahora!
desesperadamente solo, muy solo
porque nadie me necesita ni me ama.

Oh, si al menos no creyésemos.
Pero creemos, creemos demasiado
y por eso sufrimos,
por eso la rabia
de acostarnos

tan solos, tan monstruosos
en nuestro propio cuarto
se crece esta fábula, esta humildad
de esperar algo
por el viejo tedio.

Esta fábula, esta humildad
de pensar,
mientras sé cruelmente
que ya no me acompañas a ninguna parte
ni me hablas por teléfono,
que allá, frente al río,
en un lugar llamado La Víspera,
están todavía mis mejores momentos.

HÉCTOR MIGUEL ÁNGELI

La mesa redonda

CRISIS de la crítica literaria. Al abordar el problema, que tiene raíces más hondas que las de la sola literatura, José Antonio Portuondo señala cuatro causas: a) Falta de una estable concepción del mundo en que apoyar la tabla de valores; b) Falta de una adecuada Teoría de la Literatura; c) Falta de una preparación adecuada de los críticos jóvenes; d) Falta de una prensa realmente independiente.

Todas estas causas —exactas— pertenecen al orden interno de la crítica literaria; pero hay otras, externas, como la dispersión mental de nuestro tiempo, la pérdida de peso de gravitación de la propia literatura y el engolado círculo vicioso de compromisos e inhibiciones en que viene a parar el mundillo literario.

Camilo José Cela, el singular novelista español, llegó a la Argentina en visita fugaz; vió lo que quiso ver y contó lo que vió y lo que presumiblemente le contaron. Es un español imperial, en el que sobreviven las fórmulas hechas para el equipaje de estos viajeros —Casariego, Aunós, Lain Entralgo— que todavía nos examinan y adoctrinan en función de colonia. En dos trazos, Cela anticipa, sobre nuestra literatura, lo que será un libro —irremediable— futuro: cuatro nombres fundamentan su juicio: dos elogios, con sabor a cortesía, de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea, una exaltada alabanza a Ernesto Sábato, y un vómito sobre Borges que no tiene desperdicio: "Jorge Luis Borges —dice— es un fantasma, es el gran bluff de la literatura argentina. A veces alguna damita no muy versada aún encuentra aceptables sus cuentos". Aparte el aire de confidencia espesa y vió y lo que presumiblemente le contaron. Es un español impesa después de cierta digna actitud de Borges ante una cadena de disparates dichos por Cela.

Uno de los temas excitantes de nuestra América: la línea de división de la América oriental y la América occidental, como espejos de dos modos de vida singularmente diferentes: la América del oeste prolonga la faz tradicional en la vida del espíritu, pero es revolucionaria en política, la América del este, progresista en su literatura, es conservadora en su vida política. La América del este se concentra en las ciudades colmeneras, lujo y agobio de estos tiempos; la del oeste, en las ciudades pequeñas, ricas de tradición, monótonas pero afirmadas en un concepto simple y duradero de la vida.

Sarmiento tuvo, como ningún otro, el don de la imagen plástica; a veces, en una sola línea, clava la idea resonante, como cuando pinta al Dictador Francia "muerto de la quieta fatiga de estar inmóvil pisando un pueblo sumiso".

JAVIER FERNÁNDEZ.

Autores mexicanos

Alfonso Reyes

“TAMBIÉN acabará por necesitarnos la misma inteligencia de Europa”, expresa Alfonso Reyes en uno de sus ensayos. Y, en verdad, porque siempre ha estado penetrado por este anhelo de hacer y de ser en América un polarizador, un engendrador de ideas, se le ha podido llamar a Alfonso Reyes un mexicano universal. Toda su larga y fecunda existencia ha sido un constante fluir en los rumbos múltiples que le imponían las necesidades americanas. Para él, América es una tendencia a la unidad, un llamado a la armonización de los contrarios, una simplificación de los desencuentros. Para él, América es el sitio donde el individuo asume su plenitud y en donde la soledad es una voz preñada de solemne trascendencia. Para él, América es la última denominación de la postrera palabra y, acaso, el sí más seguro de la universalidad.

Nació Alfonso Reyes en Monterrey, México, el 17 de mayo de 1889. Tras recibirse de abogado fué a España, donde trabajó a las órdenes de Menéndez Pidal en la Sección Filología. Hizo muchos viajes y desempeñó distintos cargos diplomáticos. Estuvo en Buenos Aires en varias oportunidades. En su copiosa existencia frecuentó la poesía, el drama, el cuento, el ensayo, la investigación filológica, las lenguas clásicas. En todo cuanto ha escrito ha dejado la huella de su inquietud, de su alma ágil, de su sensibilidad exquisita. Entre sus obras más importantes, citaremos: *Cuestiones estéticas*, *Visión de Anáhuac*, *El cazador*, *Calendarios*, *Simpatías y diferencias* (5 tomos), *Ifigenia cruel*, poema dramático, *El Deslinde*, *Capítulos de literatura española*, *Dos o tres mundos*, *Ultima Tule*, *Junta de sombras*, *Los Siete sobre Deva*, etcétera.

Recientemente ha publicado en la colección Letras Mexicanas su *Obra Poética* completa. Le cabe, asimismo, el honor de haber sido uno de los cofundadores de *Cuadernos Americanos*.

El pasado

FRANCISCO A. Sicardi nació en el barrio de Balvanera el 21 de abril de 1856. Murió en otro barrio, en San José de Flores, el 8 de junio de 1927. Entre esos años surge en el país una de las obras más singulares y copiosas que cabe imaginar. Vida múltiple y generosa, su desborde humano lo impulsó a volcarse en la literatura con ímpetu de torrente.

Escribió poemas, teatro y novelas fácilmente olvidados, pero su nombre ha subsistido en nuestras letras merced a Libro extraño, dado a luz entre 1894 y 1902. Esta obra, que comprende más de mil quinientas páginas y consta de cinco volúmenes —el primero, que da nombre al conjunto, y, sucesivamente, Genaro, Don Manuel de Paloche, Méndez y Hacia la Justicia— abarca toda una época del país. Allí aparecen, en vertiginoso entrecruzamiento, el inmigrante, el gaucho, el indio, el hombre de la ciudad, el ámbito en veloz evolución de Buenos Aires, el escenario de ese curioso y movido año 90. Libro difuso, nervioso, sincero, con esa terrible honestidad de quien escribía más para expresar una verdad que para hacer alardes estéticos, llegó en su tiempo a suscitar entusiasmos, disputas, rebeldías, enconos, y, aun, hasta el atisbo de una escuela literaria. Escribir como Sicardi, sentir como Sicardi fué, en determinado momento, una especie de bandera enarbolada en distintos círculos literarios. Y, sin embargo, ¡cuán lejos estaba él de todo eso!

Interrogado en cierta ocasión por un periodista, contestó: “Yo vivo la vida del suburbio y canto a mi modo; yo asisto a la invasión urbana y veo desaparecer los ombúes y las zanjas y los cercos de pita y sina sina y lo canto a mi modo”. Empero, no se le apoyó. Alguien resumió en forma cabal este repudio. La juventud de Lugones le salió al encuentro diciendo de él que era “un mal escritor con grandísimo talento”.

Luego de su muerte sobrevino la desmemoria, el lento exilio de su laberinto novelístico, que hoy es apenas una cita bibliográfica. Como si una maldición penetrada de olvido fuese la justa contrapartida de la pasión que lo inspirara.

Con el objeto de que nuestros lectores entren en conocimiento de quien tanto hizo para dar luz y color a un sector del alma argentina —errando a veces, acertando otras— exhumamos, a continuación, unos trozos de Libro Extraño.

Vino la medianoche, la medianoche lóbrega y fría, envuelto el conventillo en la penumbra gris del farol paralelepípedo. Genaro penetra en la pieza, deslizándose. Un momento después sonó en el patio silencioso y mudo un espasmo de bárbaro dolor. Un rechinar de llaves, un chocar de puertas, cien figuras negras en el patio, moviéndose en espantosos torbellinos, levantando los brazos con alaridos, que se entrechocaban con fragor lúgubre en la atmósfera fría, para caer al suelo hecho pedazos. No se atrevían. Genaro estaba en la puerta, por donde en la mañana penetró el rectángulo de sol chato, y echaba a andar como un espectro, con la mirada fija y extraviada hacia el horizonte. Entraron a la pieza, y en la sombra informe, en medio de las ropas revueltas, apareció la línea de fuego del mango del puñal, que había partido el vientre de la muchacha, del mango grueso de níquel bruñido, enhiesto y rígido, reventando chispas, chispas.

Las cuerdas de la guitarra suenan: Genaro canta. Es el alma de los suburbios que se desata y se estremece. La bordona llora con su voz grave las hondas y desordenadas pasiones de estos lugares, como si eso fuera la evocación de épocas ya perdidas para siempre, y vibra y palpita bajo el dedo agitado como si fueran ímpetus de la prepotente bravura de estos hombres. Después resbalan los dedos rápidos unos tras otros sobre las cuerdas tendidas, y no es armonía entonces lo que se oye, sino chasquidos y choques con rechinar agudo de hojas de puñal. El corazón hueco de la guitarra retumba. Son tormentas que pasan, zumban las lluvias, llenan de lodazales el piso y los riachos cenagosos resbalan por todas las grietas, se deslizan por todas las zanjas y abren largas y apuradas rías que mueren en la hondonada tortuosa del Maldonado y del Matanzas.

—Nadie sabe nada, y yo lo digo porque se me antoja no más... porque nadie me ha de obligar a mí a hablar. Cuando me la dió yo me la puse en el seno. Él me dijo entonces: “Esa pistola lo ha lastimado a su padre una noche (Méndez se estremece). Yo la había guardado como recuerdo, porque a su papá, niño Ricardo, yo lo quiero mucho, pero ahora que vamos a la guerra de la revolución puede ser que me maten. Pa que no se pierda se la doy. Usted me va a hacer el favor de entregársela a su abuelita”.

—¿Dónde está eso? —dijo Catalina.

El niño sacó la pistola del seno.

—Traiga para acá —dijo la anciana—. Es una grave imprudencia que tenga armas. No se puede jugar con ellas.

El niño la alcanzó.

—¡Pero esta pistola está cargada!

—¿Y cómo quiere que tire entonces?

—¿Y tú has hecho eso? —preguntaron los padres a la vez con gran ansiedad.

—¿Cómo no? Me largo a los huecos con los muchachos, y el chumbo es para las mulatas y los renegridos.

Allí encerrada buscó dormir; pero a cada rato la despertaba la carcajada del harén plebeyo, los espasmos y los besos de algún cuerpo de mujer tirada en los cuartos vecinos; suspiros y contorsiones de culebras lascivas, y enfrente, en el salón de baile, el murmullo de los corrillos de la tarde, la ramera y el ladrón que cantan a esa hora el himno eterno de los vagabundos sin casa y describen las medias tintas siniestras de las crujiás sin sol. Es la hora de los queridos, porque la noche es de todos; la noche que arroja sobre la cama al organismo desnudo, que no se estremece y se entrega con la glacial sensación de un cadáver. Son cosas; no tienen sexo; pero cuando llega el que le hace acordar que es mujer, echa su cabeza hacia atrás con labios trémulos.

anhelante todo su cuerpo, y se abandona toda entera, humilde sierva que besa las manos que la flagelan y la llenan de sangre, sacrificada siempre por el dominio del ojo recio y frío del asesino, enamorada del ladrón que usa sortijas de oro y narra el peligro de las hazañas nocturnas.

—¿Qué hay? —preguntó Catalina ansiosa y asustada.

—¡La rata! ¡la rata! ¡Véala, misia Catalina, véala!

¡Ay!, se sube por la cama —contestaba Genaro tiritando de terror—. ¡Uf...! ¡Échela! Me va a morder la pierna en la herida. ¡Ay!, me hinca los dientes, la maldita puerca.

Antonio Stoll: fe en el triunfo

Humberto I es una calle llena de chicos. De chicos que juegan a la pelota, que remontan barriletes, que saltan al rango, y por encima de aquellos cuadraditos dibujados con tiza sobre las baldosas desaparejas: la rayuela. Todo esto ocurre, por supuesto, con mayor intensidad los sábados a la mañana. No hay colegio, no hay fútbol; sólo queda la calle, la inmensa calle del barrio, estrecha y empedrada, con las casas bajas guardándole los costados.

Hay una casa. Después de los dos patios divididos por el comedor atravesado, a la antigua, una escalerilla de hierros negros. Arriba, en la terraza de baldosas rojas, y donde los malvones mantienen su arrogancia de jardín trashumante, se levantan las habitaciones que constituyen el *habitat* de Antonio Stoll.

¿Y quién es Antonio Stoll? Antonio Stoll es un escritor. Es posible que su nombre no haya aparecido en las portadas de revistas "famosas", ni integrado el elenco "positivamente comercial" de alguna editorial afortunada. Pero es evidente que éstas no son condiciones indispensables para ser un escritor. Antonio Stoll lo es, sencillamente, porque escribe. Y nuestra misión, aquí, es averiguar por qué lo hace, para quién lo hace; es decir, mostrarlo al público un poquito más de lo que él se niega a hablar de él.

Cuando se lo decimos, Stoll esconde detrás de los ojos imperturbables un pequeño rubor. A él, evidentemente, no le gustan estas cosas. Se niega a conversar de sus trabajos. Y cuando uno hace las incómodas preguntas que componen el cuestionario de una entrevista, aprovecha cualquier coyuntura para hablarnos de otros hombres que también se preocupan por estos quehaceres, y que a su entender, permanecen injustamente ignorados.

El primer libro de Stoll —"Damo"— es del año 1939, y fué premiado en el concurso literario para autores noveles, organizado por la agrupación de gente de arte y letras "La Peña".

Su tarea literaria se continúa con los libros *Cuadrilla* y *Rieles Dormidos*, y culminará este año con *El desierto poblado*, novela que publicará la Editorial Raigal.

A nuestro requerimiento, Stoll nos explica el ambiente donde se desarrolla la trama de este último libro. Un pequeño pueblo perdido en la estepa patagónica, una escuela, una maestra joven luchando contra la incompreensión y la inhospitalidad de la región.

Es el fuerte del autor. La pintura de ambientes provincianos, la minucia de los detalles deprimentes, de todo lo mezquino de los pueblos chicos; las esperanzas demorada al borde de los rieles del ferrocarril; las desiluciones, la alegrías pequeñas de todo lo cotidiano.

—Tomando por separado —nos expresa —el hombre es el más alto valor moral y espiritual del mundo. Pero, en general, los hombres se sirven unos a otros de pantalla para enmascarar las profundas virtudes de cada uno.

Stoll es una poderosa personalidad individualista. Se ha encerrado en su soledad, y allí crece, lentamente, dando en cada una de sus páginas lo mejor de sí mismo. Y ese sereno individualismo, avalado por una cultura excepcional enmarcan la recia personalidad de este hombre que se dedica día a día, hora a hora, a la tarea de engendrar un mundo en el cual inserta todo lo bueno que ha encontrado en el hombre, para que el contraste con los hombres de sus novelas, sea más profundo, más trágico, más esperanzado.

Cuando salimos de la casa de Stoll, convencidos de su voluntad empecinada, de su extraordinaria lucha contra las circunstancias materiales, pretendemos ver un símil en un pequeño niño que continúa —lo había visto al llegar— empeñado en remontar un barrilete casero.

MARTÍN CAMPOS

Autores argentinos

Alberto Girri

NACIDO en Buenos Aires el 27 de noviembre de 1913, tras de cursar estudios en la Facultad de Derecho, ingresó a la de Filosofía, en donde se graduó. Existencia a la cual hay que enfocar fuera del campo anecdótico, Alberto Girri ha vivido y vive su mayor anécdota en sus propios versos, en los cuales se recorre toda la gama de una ciudad, que es Buenos Aires, con un ritmo intenso, puro y fervoroso.

Con su primer volumen de versos, *Playa sola*, publicado en 1946, dió a conocer una voz original y ávida de expresiones nuevas, en donde, a veces, la palabra se demoraba en una busca que, pareciendo artificiosa, le permitía llegar, en un mágico y lúcido esfuerzo, a una límpida belleza. Le siguieron, en rápida sucesión, *Crónica del héroe* (1946); *Poesía inglesa en la guerra española* (en colaboración con W. Shand, 1947); *Poesía inglesa contemporánea* (en colaboración con W. Shand, 1948); *Coronación de la espera* (1948); *Trece poemas* (1949); *El tiempo que destruye* (1950) y, recientemente, *Escándalo y soledades* (1952).

Si seguimos la trayectoria poética de Alberto Girri a través de su producción, observaremos que la preocupación por dar al vocablo un tono elegíaco, que prevalecía en sus poemas iniciales, ha ido desapareciendo para transformarse en una enunciación melódico-acusadora del mundo circundante. Y que con cada renuevo de su poesía, va acercándose cada vez más firmemente hacia esa desnudez definitiva, esencial de un lirismo descarnado y sutil, poseído de una hondura sin complacencias.

Camino pleno de aciertos y, al mismo tiempo, de acechanzas, Alberto Girri nos brinda con cada libro suyo la difícil lección del poeta en incesante hallazgo.

Próximamente publicará una selección de sus poemas y una versión, en colaboración con W. Shand, de poemas de John Donne.

La palabra

ESTA confianza en el poder aún no explorado del hombre corresponde por todos los motivos, por todas las profecías, por toda la preparación, al humanista americano. Hemos estado escuchando durante demasiado tiempo las musas cortesanas de Europa. Se ha sospechado ya que el espíritu del hombre libre americano es tímido, imitativo, dócil. La codicia pública y privada hace que sea espeso y pesado el aire que respiramos. El humanista es decente, indolente, complaciente. Y ved ya la trágica consecuencia. La inteligencia de este país, enseñada a perseguir bajos objetivos, se devora a sí misma. No hay trabajo para nadie más que para el correcto y el complaciente. Los jóvenes más prometedores que comienzan a vivir en nuestras costas, refrescadas por los vientos de la montaña, iluminadas por todas las estrellas de Dios, encuentran que la tierra que pisan no está de acuerdo con eso, y se apartan de la acción por el disgusto que les inspiran los principios en que se basa el manejo de los oficios y se convierten en ganapanes o mueren de disgusto, y algunos de ellos se suicidan. ¿Cuál es el remedio? No han visto todavía, y millares de jóvenes llenos de esperanzas que se apresuran a seguir una carrera no ven todavía, que si el hombre individual se afirma indomablemente en sus instintos y obra de acuerdo con ellos, el inmenso mundo se pondrá de acuerdo con él. Paciencia, paciencia con las sombras de todos los buenos y grandes por compañía, la perspectiva de vuestra vida infinita por solaz, el estudio y la comunicación de los principios, el hacer que esos instintos prevalezcan y el convertir al mundo por tarea. ¿No es la principal desgracia en el mundo no ser una unidad, no ser considerado como un carácter, no producir el fruto peculiar que cada hombre fué creado para producir, sino ser incluido en el conjunto, entre los cien o los mil componentes del partido o de la sección a que pertenecemos y que nuestra opinión pueda ser predicha geográficamente como perteneciente al Norte o al Sur? No, hermanos y amigos, quiera Dios que los nuestros no

sean así. Debemos caminar con nuestros propios pies, debemos trabajar con nuestras propias manos, debemos exponer nuestros propios pensamientos. El estudio de las letras no debe ser en adelante un motivo de compasión, de duda, de complacencia sensual. El temor del hombre y el amor al hombre deberán ser una muralla defensiva y una guirnalda de alegría para todos. Así existirá por primera vez una nación de hombres, porque cada uno de ellos se creará inspirado por el Espíritu Divino que inspira también a todos los demás hombres.

RALPH WALDO EMERSON

Libros

El libro del mes

Sexto, por J. R. WILCOCK, *Emecé*.

Muchas veces me he preguntado, ante obras artísticamente exquisitas como *Sexto* de J. R. Wilcock, dónde residía en ellas la elegancia. Entiendo que veo elegancia allí donde existe un olvido bello del traje, un olvido que permite la desaparición del traje —y valga este traje tanto física como espiritualmente— hasta confundirlo con el cuerpo. Los medios expresivos de Wilcock consiguen esa gracia. La fascinante fluidez de sus versos, esa fluidez que brota de la natural y fresca modulación de una voz, impresiona en *Sexto* como una pieza musical del más puro linaje romántico. Pero es necesario despojarse del sonido —porque toda poesía comienza a vivir verdaderamente más allá del sonido— para comprender a Wilcock.

Desde luego, una poesía terrestre no puede ser elegante. Porque la tierra, y nuestra vida partícipe, es sucia, insistente, grotesca. Si enmudeciéramos nuestros actos, pareceríamos animales absurdos que empujan o manosean el aire. Sólo el lenguaje o la contemplación pueden dotarnos de belleza. De ahí que la palabra y la mirada sean nuestras comunicaciones específicas, aquellas que guardamos con más pudor y entregamos con más celo. Se explica entonces que Wilcock, gran buscador, sobre todo, de elegancia, no admita otras para existir. Acaso, al comprobar "el triunfo del tiempo" sobre el amor, por ejemplo, ¿no lo consolará, sin embargo, la evocación de "los diálogos pausados en las plazas, las sombras de las hojas en tu cara"?

Y "después de la traición", si esboza algún reproche, ¿no es elocuente que tome esta forma?

"¿Recuerdas a tu amante en las perfectas penumbras del jardín iridiscente?
Ya no murmurarás trémulamente
en sus labios tus frases predilectas."

Obsérvese cómo preponderan en sus reacciones la palabra y el arrobó. No es eventual, en efecto, que Wilcock inicie con este mismo verso: "¿Recuerdas, mi alma, ese árbol favorito?" dos poemas de *Sexto*. Están en él implícitos los tres elementos predominantes del libro: la naturaleza, el amor y el recuerdo. No son nuevos en su obra. Ya predominan en *Paseo sentimental* y en *Los hermosos días* con más o menos vigor. Pero de la naturaleza, Wilcock no extrae la configuración de un paisaje determinado, sino el clima sensual que crea el intercambio de aquella palabra y aquel arrobó ante el paisaje. Así lo engarza con el amor y así el recuerdo es la delectación —jamás la angustia o el desprecio— de una presencia que aumenta en razón de su ausencia. En el fondo es un detallista y con el clásico desliz del acicalamiento, descubierto en la frecuencia de las vetustas citas mitológicas e históricas. Bastaría enumerar su vocabulario: jardín, árbol, cristal, fuente, sendero, para encontrar la permanencia de un paisaje doméstico —llamémoslo así por la sensación de hogar que parece dejar en el poeta— mediante el cual se advierte la selección de los detalles que respondan al más intachable buen gusto. No es el señorío de la idea o de la sensibilidad. Es el señorío de la imagen que las transmite. Nacionalmente, esta poesía se une, depurada, a la lírica de Rafael Obligado y a las *Rimas* de Mitre, es decir, a una poesía que no dejó más que sus buenas intenciones.

Refiriéndose a Girri, Carlos Viola Soto ha dicho que el tipo de poeta inteligente es casi monstruoso en nuestro país. Con acierto ligaba esta inteligencia en el sentido de lo consciente y lo responsable. Es verdad. Pero pienso que también existe otra inteligencia, y ésta no es monstruosa, que al evidenciar en el terreno poético, y artístico en general, una confusión que se asemejaría a la que comúnmente existe entre instrucción y cultura, reduce la poesía a la esfera de su propia exclusividad, logrando así un decoro literario antes que un testimonio humano. La novela y la poesía son precisamente, entre nosotros, los dos géneros que revelan con mayor nitidez la desproporción entre los elementos técnicos y los valores humanos que domina, además, en toda nuestra vida nacional. Sabemos trabajar perfectamente, pero ¿qué cosa? Sólo una mezquina parte de la materia que se nos ofrece. Infiltrar un poco de rudeza si es necesaria para intensificar nuestras confesiones, no me parece perjudicial, aunque disienta con ello la elegancia y todas las filigranas del estilo. No olvidemos que Carriego, deficiente, inseguro, casi sin atributos poéticos, entregó sin embargo en dos o tres páginas el borrador de una poesía nacional. Pero es imposible superar cualquier borrador si paseamos por el jardín mientras se nos derrumba la casa.

H. M. A.

La muralla china, por FRANZ KAFKA, *Emecé*.

Hubo un tiempo en que Kafka llegaba hasta nosotros envuelto en la plenitud de su halo. Era la época en que sus criptogramas hacían el primer impacto y trastornaban los géneros literarios; en que su obra insurgía y comenzaba a reclamar —como la Pirámide— un cuerpo de oficiales, de servidores y de ordenanzas. Entonces se escribieron las interpretaciones; se tejieron las metáforas aclaratorias, las biografías ilustrativas, los ensayos críticos, y se tendieron cables para amarrar esta *nova species* a zonas mejor conocidas: al surrealismo, por ejemplo.

De todas maneras, en ese tiempo, llegaba hasta nosotros ese soplo lírico que atraviesa cada una de sus frases. Advertíamos una actitud fundamental ante el mundo.

Hay una gama de reacciones posibles en el hombre trabajado por la nostalgia de una vida más bella, desde el apartamiento místico hasta la acción política. De algún modo siempre hay un mundo humano, con el aparente estatismo de sus instituciones. Desde sus orillas, Kafka se limitaba a mirarlo con su mirada de soslayo, oblicua, clavada en los rincones. Su particular forma de contemplación política, o de activismo místico, deificaba las instituciones y lanzaba contra ellas su lirismo.

Munidos de una nostalgia propia, nosotros mirábamos de soslayo al mundo, y a Kafka como a una parte de ese mundo que nos tocaba vivir, en este Buenos Aires abierto a los cuatro vientos. No deificábamos. Y buscábamos el lirismo, la expresión, la límpida construcción a partir de la conciencia. Sin notarlo, sacábamos de su lectura lo que ya estaba en nosotros. Por ejemplo: su íntima resistencia a dialogar con el mundo moderno; su retraimiento —adolescente quizá— lleno de agresividades ocultas, de nihilismos. En alguna medida, este nihilismo suyo también nos expresaba. En alguna medida, su tauromaquia era también la nuestra. E imaginábamos estar bajo las iras de un mismo destino. Detrás quedaba, sin embargo, todavía indócil, todavía renuente e insumisa, nuestra propia voluntad de forma.

También queda, al hacer ahora el recuento, el influjo contagioso de su éxito expresivo. Este éxito, este desquite sobre lo inexpresado que hallamos en sus textos, es como una mano tendida. Es lo que finalmente nos pueden enseñar cada uno de estos fragmentos escritos sobre el asombro y el temblor de una conciencia frente al mero estar de una cultura sobre la faz de la tierra. Un asombro y un temblor primarios, capaces de asimilar todo lo que venga de afuera; capaces de asimilar —por ejemplo— al surrealismo, y convertirlo en un método deliberado, en un puente hacia la creación consciente.

El volumen incluye, al lado de otros 37 trabajos, uno redactado por Kafka en el año de su muerte: *La construcción*. El texto es de significación singular, aunque no se aparte de los cánones de un estilo sedimentado desde hacía tiempo: contiene una verídica historia de la obra del autor y deja grabado para siempre su sentido último.

A. R. PRIOR

Montielero, por MANRIQUE BALBOA, *Kraft*.

Cuando se afirma que un libro está influido por otro, además de ubicarlo con una intención didáctica, generalmente se lo disminuye con un criterio valorativo. Éste es el caso de *Montielero*, en el que la influencia de *Don Segundo Sombra* se transforma en guía y en paradigma de su realización desde la dedicatoria inicial hasta la estructura general, en cuya lisa sucesión de escenas "camperas", aderezadas con su clásica retórica, se van conformando unos gauchos entrerrianos que tienen la falsa tiesura de los hombres de Quirós o la burda deformación de los de Molina Campos, y que usan su idioma no tanto como instrumento expresivo cuanto como elemento diferenciador.

Por otra parte, la forma enumerativa y descriptiva en que se emplea la primera persona atenta contra la densidad de la narración, y cuando se pretende lograrla, únicamente se obtiene una afectación expresiva que es la negación de la intimidad que supone esa especial estructura novelística. Y no se piense que lo íntimo no aparece por pudor del protagonista-narrador, sino por

una superficialidad que, si lo hace ameno, también lo limita a esa única dimensión.

Así, la doble posibilidad de la primera persona fracasa en tanto que como *confesión* no se logra en ningún momento densidad psicológica, ni como *memoria* se obtiene ese particular lirismo que supone el recuerdo.

Correlativamente, ese *yo* —que se debiera haber planteado desde adentro— se diluye en una incommovible superficie que permanece inerte por igual ante el drama del amigo o frente a la esquila de las ovejas. Mejor dicho, que se conmueve en un idéntico tono mínimo, y no para evitar culminaciones efectistas, sino por una persistencia monocorde de recursos que, en el caso de Manrique Balboa, es insuperable limitación, evidente hasta cuando acepta sin una ruptura y recreación previas (como ocurre en Güiraldes) expresiones mostrencas que él considera típicas y llenas de vigor.

Se termina pensando, por fin, si la selva de la Mesopotamia argentina es realmente así, como la presenta Balboa —para quien ese ambiente se achata hasta convertirse en colorida escenografía y la lengua se da como espectáculo con toda su tramposa eficacia tipificadora— o como la presentaba Horacio Quiroga con toda su escueta tragedia.

D. V.

Constantes de la literatura argentina, por JUAN CARLOS GHIANO, *Raigal*.

La lectura de un libro argentino resulta siempre menos agradable y aparentemente menos provechosa que la de un libro europeo, por eso la crítica literaria, entre nosotros, es una de las más arduas responsabilidades. Lo positivo de Ghiano —a quien no podemos juzgar por este libro que suponemos es una recopilación de artículos periodísticos, dado el desorden y la total falta de unidad en la exposición— consiste precisamente en asumir esa responsabilidad. Aunque la frialdad académica de su estilo no sea la más apropiada para sacudir la pereza y la ignorancia de sus contemporáneos, de sus compatriotas, Ghiano se propone atraerlos hacia la difícil y poco atractiva disciplina de penetrar en la obra tan poco y tan mal leída de autores representativos como Echeverría, Cané, Güiraldes, Mallea, los dramaturgos y algunos contemporáneos.

No se trata de meros análisis estilísticos como los que constituyen generalmente lo que se llama entre nosotros crítica literaria, sino de un enfoque del autor y su obra fuertemente enraizado en su situación histórica, en su medio político y social, ya que las peculiaridades de un estilo se apoyan siempre en una situación de época y de lugar, de la que no se puede prescindir. "Es imposible solazarse —dice Ghiano— en intencionados detalles de estilo cuando se ignora la conciencia histórica de la cual nace la obra." En esta línea compartida hoy por lo mejor de la crítica literaria se sitúa Ghiano según lo declara en el prólogo, suscitando (lo mismo que el título, muy hábilmente elegido) una expectativa en el lector que luego es defraudada. La traición de Ghiano reside en un exceso de erudición totalmente pernicioso al tratarse de literatura argentina porque obliga a mechar los índices de simulacros y de fantasmas. Entre nosotros se ha escrito poco y en lo poco, de lo malo. Una historia de la literatura argentina debe girar, pues, alrededor de los pocos nombres (Sarmiento, Hernández y entre los contemporáneos, Martínez Estrada y algún otro) que han contribuido a crear un perfil argentino.

Esa profusión hace además del último ensayo (Literatura argentina siglo XX) un superficial sumario. No es posible enjuiciar a Martínez Estrada en trece renglones porque a pesar de las limitaciones que Ghiano cree encontrarle, no se puede ignorar la importancia de su obra, que merece por lo menos atención especial. Resulta en cambio superflua la inclusión de otros autores como Marasso, Capdevila, Rojas, a los cuales debía haber olvidado. Actitud inexplicable en quien demuestra en otros momentos —por ejemplo al no silenciar como es costumbre entre nuestros críticos el nombre de Arlt o al no caer en el excesivo culto de las personalidades más sobadas: su estudio sobre Mallea es de los más equilibrados— poseer un juicio independiente y honrado, inmune a ese recalcitrante optimismo y a ese complejo de ocultación y censura que frustran toda crítica literaria entre nosotros.

JUAN JOSÉ SEBRELI

Historia natural de la alegría, por MARTA TRABA, *Losada*.

La luz, la calle, el sueño; trio en cuyo seno se desarrolla la vida, la emoción que no cesa y fecunda en el espíritu de Marta Traba convirtiéndose en poemas, largos versos que su autora ha tratado con descuido, debido quizás a cierta pasividad inconsciente que aparta de ellos al hombre, su transformador, su eterno receptor de fuerza y colorido.

Las cosas siguen en la Naturaleza un camino fantástico, perfectas e independientes entre sí, pero en este libro va creando un sentido, dolor o alegría, situación que fertiliza y no se da sola, pues ningún dolor es absoluto, ni siquiera el de la Naturaleza, ya que el hombre, su víctima inminente, en sí transforma y acalla suscitando una vida nueva que le ayuda a embellecer la propia, buscando su espíritu una humanización de lo natural para no hacer una entrega fría o negligente.

"Amante oscuro, arena enlutada, estrella negra, pizarra móvil del agua."

La autora acumula una vasta metáfora monótona, desperdiciando materiales por mero desaliño, sobrecargando a ratos poemas que tienen evidentes aciertos:

"Puerto de tierna lluvia y de nubes como gacelas;
viajero penitente de sol y álamos, ¡oh río primero entre los ríos!"

Toda obra requiere una unidad, un coeficiente de comprensión, llevado a un extremo que determine el centro, el universo del poema que brinde la profundidad y no lo sumerja entre palabras y más palabras; la idea debe asentarse para que cada verso produzca su efecto.

Marta Traba, conciente de su vocación, debe serlo también de su trabajo, y atendiendo a los dos por igual logrará indudablemente el sitio que merece. Confirma esta seguridad versos como los que cierran su *Historia Natural de la Alegría*:

"El adolescente de las barracas pecaminosas,
la muchacha dormida en los patios,
el que calla, tras pasado de amor, en medio del mar,
beben el filtro innominable,
colonizan, fundan una estación de oro
en la tierra violeta de la noche."

NINA DE KALADA

La pintura europea contemporánea, por J. ROMERO BREST, *Fondo de Cultura Económica*.

Aplaudimos la valiente y decidida posición asumida por el autor para emitir su juicio. Romero Brest toma partido por una de las posiciones del actual arte abstracto y desde allí valora la producción pictórica de las figuras más conocidas del siglo. En consecuencia, Dufy, Matisse, Picasso, Braque, Gris, Klee, aparecen cubiertos por un respetable olor a pasado.

Por nuestra parte, no compartimos la posición de Romero Brest, quien cree que el arte se encamina hacia la geometría; "en los movimientos racionalistas el proceso aparece dominado por el principio de la abstracción en torno a la geometría, como elemento de nueva objetivación de la realidad. Es decir, la geometría reemplaza a la naturaleza". Creemos que esa es una de las muchas posiciones de los pintores europeos, siendo una de las tantas desviaciones colaterales destinadas a recorrer una vía. Las matemáticas sólo pueden constituir un instrumento técnico y no ser tomadas para el arte como una instancia de la objetividad para fundar en ella lo absoluto.

Asimismo, nos chocan las incursiones que hace Romero Brest en el campo de la filosofía y la estética. La claridad esgrimida en los temas estrictamente plásticos se torna un tanto oscura en esos terrenos.

Véase:

"Uno y otro (Picasso y Dalí) descubren la infrarrealidad de lo instintivo, un monstruismo objetivo sin alusiones teológicas y sin proyecciones de la emotividad individual; por eso más bárbaro y real".

"Oscila (el arte) porque la categoría "apriorística del sentimiento, nunca bien definida a causa de la disgregación social, ora se basa en la coincidencia del espíritu con la materia, ora en un espiritualismo formalista heredado, ora en la libertad individual".

En primer término, Romero Brest podría hacer aclarado qué es un "monstruismo objetivo" sin alusiones teológicas, qué es "infrarreal" y "más bárbaro y real". ¿Qué significa "categoría apriorística del sentimiento" y cómo es que se puede basar en esto o en lo otro y cómo es que no está definida a causa de la disgregación social? Francamente, no podemos adivinarlo.

A. H.

Ensayos en busca de nuestra expresión, por PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Raigal*.

La actitud de nuestros eruditos es de irrupción y no de aprehensión de lo americano. Existe una tendencia a esquematizar lo que vitalmente no se ha comprendido por lo que se prescinde de la voluntad de ser, la tendencia a la realización, yacente en el fondo de lo más hondamente americano, lo que ya Sarmiento suprimía bajo el concepto de barbarie. Y en el caso de Henríquez Ureña ¿no es prescindir ingenuamente de América —y aun sacrificar toda posibilidad de una "expresión"— el jactarse que "el espíritu ha triunfado, en nuestra América, sobre la barbarie interior" o resolver de facto un futuro literario, diciendo que "nuestra América se expresará plenamente en formas modernas cuando haya entre nosotros densidad de cultura moderna" o, lo que es lo mismo, que no habrá nunca ninguna clase de "expresión", mientras la literatura no consista en una simple combinación más o menos elegante de términos?

Frente a una realidad dramática —que nos perturba en las raíces mismas de nuestra existencia— el erudito vive otra realidad, mucho más placida que, paradójicamente, ni aun es la americana, sino la de los intelectuales, o sea la de los que sistemáticamente se evadieron de América. Claro que hubo un paulatino reconocimiento de lo americano. Lo que en Bello, Montalvo o Martí había sido una absoluta incapacidad —justificable— de sentir lo americano, se transforma hoy en día —entre nosotros Martínez Estrada— en un enfrentamiento y liquidación de actitudes postizas frente a lo americano y en un reconocimiento definitivo de que estamos irreconciliablemente ligados a América. Henríquez Ureña es la transición, fruto de un desconcierto que se emboza apresuradamente retornando a los viejos lemas de nuestra evasión. Así, encontramos el concepto de utopía, que es una manera elegante de cerrar intelectualmente algo que la vida ha dividido —actitud ésta amparada por una América vista desde el gabinete— o el concepto de América como patria única y unida, que constituyó siempre una manera de desconocer en América un contenido humano que impide esa unión, esa porción de vitalidad autóctona que desbarata permanentemente todo plan erudito.

Quizá somos injustos al reprochar a Henríquez Ureña algo que era la razón de vida de este maestro. Pero hay un motivo hondo que nos separa del pasado y es el de que si en aquel entonces se procuraba resolver un mero problema de *subsistencia* —resuelto cómoda e insistentemente mediante una supresión de la "barbarie interna" con toda clase de planes intelectuales—, hoy, porque vivimos cada día una mayor cercanía, por no decir condena de lo americano, es urgente resolver un problema de *existencia* que ya no admite la fórmula vaga ni la utopía idealista.

RODOLFO KUSCH

Lunes de carnaval, por JUAN GOYANARTE, *Sur*.

Lunes de carnaval es una novela asombrosamente falsa. Falsos, incongruentes los caracteres; falso el medio en que se hallan inmersos. ¿Alguien vió en el Buenos Aires de hoy, en un día de carnaval —por la mañana— máscaras enloquecidas de alegría, *pierrrots* que persigan a *colombinas*, disfrazados en comparsa que se ocupen de arrojar serpentinas y manosear a las mujeres?

Inverosímiles como este carnaval porteño son los personajes. Manolo, el

protagonista, es de una asfixiante monotonía espiritual. Vive durante quince años en función exclusiva de su esposa. Separados a los siete años del matrimonio por voluntad de ella, él se desvía a partir de entonces a una curiosísima vida de castidad y privaciones, teñida a ratos de ascetismo, empeñado en subvenir con holgura los gastos de la mujer y la hija. Sin embargo, a pesar del raquitismo de su triste monomanía, Manolo es el único personaje que muestra cierta consecuencia en sus actos. Herminda, la esposa, es mujer de un tremendo carácter dominador. Sexualmente frígida, se entrega un buen día a Manolo sin que medie seducción, conquista o resorte psicológico alguno que explique proceder semejante. Otro rasgo distintivo, su absoluta indiferencia por la gente, desde a la tenaz oposición con que destruye el deseo de su hija de buscar un empleo: Herminia se opone por prejuicios de clase. Chuca, prostituta, protege a Manolo conmovedoramente, sin aceptar su dinero y tolerando sus exabruptos, sus enfermedades físicas, sus taras mentales, sin estar enamorada, ni sentir una especial simpatía por él. Chuca representa la caridad porque sí. Visita los lunes a la Virgen de Pompeya en parte por haberlo prometido durante una crisis de su increíble pupilo y en parte porque le agrada el olor del incienso y los ojos de la imagen. Nena, la hija quinceañera, se prostituye por ética. Se entrega a un hombre con la mayor serenidad del mundo (y con buen tino: se trata de un rico provinciano) para ganar el dinero que la madre no le permite conseguir por caminos lícitos.

Con un ambiente así, con tales personajes, no había por qué esperar que la habilidad de Goyanarte encontrara ocasión de lucimiento. Algún vigoroso trazo descriptivo, la pericia técnica desplegada para ensamblar acontecimientos de quince años en el transcurso de un día, no alcanzan a salvar a la novela del naufragio a que la condenaban de antemano la falsedad de sus elementos capitales.

ADOLFO PRIETO

Aguila o Sol, OCTAVIO PAZ, Ed. Tezontle, México.

La lectura de "Trabajos Forzados" —primera parte de este libro— me ha hecho pensar en esa manía tan actual y tan argentina de rastrear influencias y atender más a los ecos literarios que a las solicitaciones puramente poéticas que el poema provoca. Hay en este tipo de crítica, aparte de una incurable pedantería nacional, una especie de resentimiento, ya que uno de nuestros complejos más arraigados —y que cultivamos con vergonzoso amor— es el de creernos incapaces de adquirir una voz plenamente original.

No creo en las influencias. Ellas existen sólo en cuanto no están suficientemente puestas al servicio de una verdad personal, en cuanto forma y esencia no se corresponden orgánicamente y el poema por lo tanto "no ha logrado su propósito", no existe como una entidad íntegra en sí. El estilo ajeno al del autor comienza a superponerse a su lenguaje verdadero, cuando no sirve funcionalmente a lo que éste se propone, esto es cuando "no resulta necesario" y es por lo mismo prescindible en lo que a la esencia del poema se refiere; lo que significa en última instancia, la sentencia de muerte del poema.

Tal vez "Trabajos Forzados" sea en ese sentido *demasiado* Michaux. Sería tarea demasiado fácil y por ello mismo desdeñable, señalar las identidades, no ya de lenguaje o de utilización de elementos poéticos, sino la por momentos evidente paráfrasis. La falta de originalidad es uno de los peligros del surrealismo. Los sueños pertenecen a todos y sus símbolos son comunes; nadie utiliza en sus sueños símbolos propios y no necesito invocar a Jung para confirmarlo. El poeta debe pues penetrar en el subconsciente, como un minero en su mina, suficientemente equipado para precaverse de los derrumbes y con suficientes conocimientos teóricos como para no confundir un trozo de carbón con un diamante.

La diferencia entre Michaux y Paz estriba probablemente, no en una cuestión cronológica, de anterioridad en la revelación —ya que se puede descubrir innumerablemente las mismas cosas y la gran poesía reitera constantemente los grandes temas— ni en una cuestión de mayor o menor talento —que no viene al caso dilucidar—; sino en que *puestos a jugar el mismo juego y a ahondar en el mismo sentido*, con esa fatalidad de reglas y elementos que el juego exige, los elementos formales están más profundamente interiorizados en Michaux; en que éste extrae su fuerza del lenguaje —aun a condición de destruirlo—, siendo por ello mismo *más literario* en el auténtico sentido; en tanto que Paz posterga a menudo esa labor en que se reconoce al artista, por una exagerada valoración de las imágenes, que lo hacen literario en el sentido peyorativo. Lo que en Michaux es una experiencia en intensidad y profundidad, se convierte a menudo en Paz en un juego estético; no importa las auténticas torturas que haya debido suscitar y sufrir para su creación. Toda creación, aun la más gratuita, es dolorosa. La elección de una palabra, la eliminación de una coma, encierran cósmicamente el esfuerzo total del poema.

"Mi vida con la ola" es tal vez el más logrado de los poemas de este libro (a mí me parece casi perfecto, salvo ese final inútilmente grotesco) y ello tal vez porque allí Paz utiliza no sólo una idea original y una experiencia personal, sino un lenguaje propio (el que corresponde al tema). Lo que primero se destaca en Paz —y en esto una influencia puede ser enormemente perjudicial, inmorales como decía Wilde— es la casi constante escisión entre forma e idea; cosa que no ocurre con "Trabajos Forzados" donde la idea y la forma son de Michaux ni en "Mi vida con la ola" donde forma e idea pertenecen a Paz.

De todas maneras, su autor es un poeta y un excelente poeta. Cada vez que, en lugar de ver con los ojos de Michaux, utiliza sus propios ojos para ver, consigue cosas extraordinarias. Lo que me preocupa en él no es su Michaux mal digerido (Michaux es muy difícil de digerir) sino cierto automatismo no suficientemente controlado, ese automatismo peligroso como un arma que ha liquidado excelentes poetas que se dejaron seducir por el canto de la sirena y nos ha ahorrado sólo aquellos que, como Eluard, se hicieron inteligentemente atar al mástil de la nave.

CARLOS VIOLA SOTO

Y cabalga sobre un tigre, por ROBERT WILDER, Ed. Hermes.

La producción de libros en masa para satisfacer necesidades de un mercado explica la aparición de libros como el que comentamos aquí. Pero no lo justifica. Y no lo justifica porque pensamos en la cantidad de volúmenes que sufren postergaciones a fin de dar lugar a la impresión de obras como *Y cabalga sobre un tigre*. Aquí el tigre ni siquiera es feroz. Porque se trata de un tigre aburrido. La novela comienza en la época que los japoneses eran "unos monos bárbaros", y termina en esta otra en que se han convertido en avanzada de las fuerzas de la civilización. Entre ambos términos temporales oscila el drama de un hombre que mató a su compañero de armas, y que quiere saber quién era con exactitud. El tema es viejo, salvando algunos detalles de realización. Hubiera sido una buena película con John Wayne, Ava Gardner y Bonita Granville en los papeles protagónicos. Hasta William Bendix hubiera podido actuar. Pero como novela, es mejor saltar de su portada al colofón, y volver a dejarla sobre la mesa de la librería.

M. C.

Bodas, por A. CAMUS, Sur.

En una prosa de insistente belleza, Albert Camus confecciona estos ensayos líricos, oleadas de sus sensaciones en la heterogénea sensualidad del espíritu y de los sentidos. Porque Camus es un fabricante de "ideas propias", un artesano de la imaginación que en cada goce familiar descubre un sentido oculto, lo proyecta sobre el hombre y le place consagrarle la poesía más alta. Poesía que por momentos recuerda a Gide y a los poetas crueles: divagaciones lujuriosas, de ámbito inaudito, que abarcan en movimiento circulante —para alcanzar la expresión precisa— la imagen clara y multifacética, la reflexión inteligente, la idea aguda, que siempre incluyen al hombre y siempre lo buscan.

Un sentimiento profundamente vital lo anima, aunque juegue con un mundo creado de fuertes perfumes, de silencios y muchos colores, de colores puros. Y lo anima la juventud que descubre en cada calle, en cada puerta, en cada ruina de sus ciudades fabulosas. Porque allí, junto al goce inmediato y feroz de la naturaleza, Camus concreta la más genuina inquietud por la vida, cuando hermanado fugazmente con los dioses, cumple su destino de hombre.

Y en cada ciudad que recorre, *fusionándose con el mundo, en bodas*, aprende una lección, la crea. Y cada ciudad es un momento del espíritu, una estación.

Así, en *Tipasa*, permanece sólo un día para aprender la satisfacción de vivir, cuando ya ha aceptado el significado de la felicidad.

Djémila es una ciudad tétrica, y para llegar a ella se necesita mucho tiempo, porque es una ciudad que "representa el símbolo de esa lección de amor y de paciencia que es la única capaz de inducirlos al palpitante corazón del mundo".

El verano en Argelia ofrece la belleza impúdica y breve de la raza. Belleza de carne pronta, de espacio que sólo dura lo que el sol sobre el mar, porque "este país no tiene lección, se contenta con dar profusamente".

En *El desierto*, en Italia, Camus descubre países colmados de antiguos rostros con la impasividad de la belleza que es sabia, que se propaga y donde ya no hay asombros. En cambio, busca el sol en las ciudades sin alma y sin recursos de Argelia, ciudades de piedra y de presencias rústicas, de dioses uniformes y rígidos.

El minotauro o el alto de Orán, es la descripción enamorada de esta ciudad, de su único medio que es la juventud.

Así, en cada ciudad le abre sus ventanas y le ofrece su muerte. Y en cada ciudad surge el amor vivo, porque Camus quiere "llevar su lucidez hasta el fin y contemplar la vida con la profusión de sus celos y de su horror".

ADELAIDA GIGLI

Jano es una muchacha, por RODOLFO USIGLI, Ed. Autor.

Circundada por un prólogo y un epílogo extrateatrales, donde Usigli desarrolla extensamente —en este volumen de *Jano es una muchacha*— sus opiniones acerca de la temática elegida, se nos aparece esta obra —en muchas de sus situaciones y diálogos— como una exposición más del autor, de lo que dice en ambos márgenes, lo que permite suponer que si bien es cierto que aquél desarrolla sus ideas a través de personajes, éstos no tienen que dejar de dar la ilusión de lo que son, so pena de surgir artificiosos o inverosímiles. Ello nos incita a pensar que no basta saber mucho teatro (y Usigli lo sabe) para hacer una obra donde los móviles dramáticos estén en pleno conflicto y desarrollo. Usigli construye, hila y mide el diálogo, la escena, pero no logra con su penetración epidérmica, dar la tonalidad y la altitud del tema prometido. La presentación de situaciones sexuales, o de lugares donde se sabe que pueden originarse, para no extraviarse entre figuraciones de sainete o de obra moralista, debe contener, para hacerla transmisible, suficiente fuerza, intensidad o vivacidad, en el diálogo o la acción. Esto es algo ausente en la obra de Usigli, y ello se debe especialmente al falso diálogo de los personajes, que resuelven cada situación no con la palabra directa correspondiente al desarrollo y al personaje, sino quebrando su intensidad en una retórica y un lenguaje, que dista enormemente de la preocupación que parece ser predominio de la inteligencia de este autor, o sea la de expresarse en la forma más auténtica posible. En este terreno, poco de real podría tener la composición de cada personaje, lo cual entraña una limitación artificiosa para el movimiento emotivo, que pide a gritos desbordarse en muchas de sus escenas, como en la segunda del segundo acto —la mejor de la pieza—, donde tras un minuto de verdadera situación dramática, se cae en el nivel llano de toda la obra, viéndose afectados los personajes por la labor literaria del autor, desdibujándose en acciones que no complementan a la palabra o al pensamiento, que parece va a incrementarse.

Pero, objeciones aparte, debemos reconocer como uno de los méritos más destacados de la labor de Usigli, su preocupación de revelarnos originales búsquedas temáticas ubicadas en lo íntimo de las cosas que él ha visto y

El libro extranjero

La edad breve, por CORRADO ALVARO. Sudamericana.

Al leer la novela de Corrado Alvaro, no es posible descubrir una neta adscripción a ninguna corriente retórica, que según todas las probabilidades, hubiera debido ser en el caso la de esa especie de costumbrismo psicológico que es el neorrealismo italiano. A él se acerca, sin embargo, durante casi todo su transcurso, aunque conservándose a distancia saludable, y ese escaso acercamiento aporta el lado débil de la obra. En efecto, la novela desarrolla el tema de la infancia en general, pero el de la infancia verdadera, vista desde un niño en cuanto "cosa" para sus mayores, y el poco neorrealismo de la obra basta para privarla, en aquellos momentos en que más impera, de la gravedad que en otros pasajes el libro alcanza.

Esa gravedad es la exigida por el tema, por el afán de presentar por medio de una edad breve, la de Rinaldo, el protagonista, toda la infancia, esa etapa en que la enorme comprensión de los niños contempla sin tregua el vacío de sus conocimientos, en que la incertidumbre que esto proporciona es aumentada por el tiempo ilimitado que hay para pensar y sentir, y en que la escasez de aptitudes vitales sirve sólo para alimentar sentimientos de oprobio generados por culpas superiores a los castigos. Sin vacilaciones, la infancia de Rinaldo es de verdad la edad abyecta, plagada de límites, sin pactadas aureolas poéticas, que todos conocemos.

Un breve párrafo lo indica: "Miraba a los hombres como seres de otro reino, semejantes a las montañas y los árboles. De ellos depende la vida de los niños; de ellos, criaturas de edad inaccesible a la que nadie podrá llegar nunca, ya que todo es eterno en la infancia, hasta los ancianos, hasta la muerte misma".

Los huecos dejados en un chico por la observación, la miseria y la impotencia en que vive sumergido, la edad mendiga, triste, nada optimista ni curativa, que es la infancia, encuentran una expresión íntegra en esta novela de Corrado Alvaro.

L. J.

Música

¿Y la música argentina?

EL público duda de la existencia de la música argentina, y duda con justicia. Ciertamente, no se puede hablar de una música argentina, en el sentido estético, escolástico, con que nos referimos a la música francesa, italiana, alemana o eslava; es decir, a una escuela, que "es la reiteración jerarquizada de maneras específicas de hacer". Mas no por ello debemos ignorar lo ya hecho y en vías de ejecución, que si no permite hablar de una música de cuño netamente nacional, muestra a quienes se asoman a ella los esfuerzos empeñosos en procura de ese ideal. Estamos todavía en el camino de los ensayos. La desorientación existente en el mundo del arte es general y no es extraño que, por ser los más jóvenes, seamos los más castigados. Por fortuna, merced al empuje de la última generación inquieta y audaz, hemos superado, en parte, aquella intoxicante etapa folklórica, ya en camino de perderse. Audaz con relación a quienes la precedieron y que escondieron su incapacidad bajo la máscara de un nacionalismo mal encarado, y que, aún bien concebido, no hubieran sabido explotar. Les faltaba esa conciencia musical, que debe ser pura y exclusivamente musical, sin rótulos ni posturas. Sépase, pues, que en el país se compone lo suficiente como para poder decir "nuestra música", la cual debe y merece ser conocida; ello despejaría incógnitas, aclararía dudas y principalmente ampliaría el horizonte de quienes tanto bregan por echar las bases de una "escuela".

¿Qué se ha hecho hasta el momento en favor de la audición de las creaciones nacionales? Poco, muy poco y de manera tan contraproducente, que el público sale de los conciertos preguntándose fastidiado si solamente existe esa decena de oberturas y

páginas breves cuya duración fluctúa entre los cinco y los siete minutos —en ocasiones menos—, que le endilgan repetidas veces por temporada y desde hace varios años. Viene al caso mencionar lo que a raíz de esto escribiera un conocido crítico de nuestro medio: "La condición para que una página de música argentina —categoría artística aparte— se incluya en un concierto sinfónico de campanillas consiste en que la duración de esa página no exceda el tiempo de cocción que demanda el huevo duro". No abriré juicio sobre las calidades que distinguen a esas obras, algunas de las cuales siguen figurando entre lo más logrado de nuestra producción, por su inspiración, espontaneidad y Sinceridad, con mayúscula. Pero sucede que nos vamos cansando de oír siempre lo mismo, máxime sabiendo que existen obras más vastas, de mayor significación y trascendencia, que esperan turno en los archivos de la pasividad. Las entidades musicales oficiales son, precisamente, las que evaden con mayor frecuencia ese compromiso moral con nuestros artistas. Tomemos, al azar, un ejemplo: la Sinfónica Municipal, durante la temporada de 1952, y sin ningún motivo justificador, realizó un ciclo de Conciertos Festivales, que —parece innecesario expresarlo—, por estar íntegramente dedicados a un solo autor, desterraron a la música argentina a lo largo de una serie de cinco audiciones. La nota antitética la dió ese amplio ciclo de veinte sesiones que la Dirección General de Cultura, llevó a cabo bajo el asesoramiento y organización de Carlos Suffern, y que mereció el más franco elogio, y cuyo solo título da idea cabal de su enorme significación: "Panorama General de la Música Argentina de Cámara". Mas esto fué la mosca blanca. Ahora bien, sin menoscabo de los innumerables beneficios aportados por el mencionado ciclo, panorámico y, a la vez, didáctico, presentaba el inconveniente de estar, podría decirse, destinado a un público sui generis: el público del concierto gratuito. Ciertamente, esto ya es algo, pero debe aspirarse a llegar a todos los sectores, y aquel que paga ochenta pesos una platea es quien más necesita penetrar en la materia. Suelen realizarse en ocasiones —por suerte cada vez menos—, abrumadores conciertos sinfónicos, totalmente dedicados a obras nacionales, que solamente logran reunir a los familiares y amigos de los autores programados. El sistema, "la letra con sangre entra", no tiene vigencia cuando se pretende aplicarlo a estas cuestiones.

Finalmente debido a un decreto del Poder Ejecutivo, aparecido en las postrimerías de 1952, las cosas parecen encarrilarse. Pese a ello creo que seguiremos igual, porque si bien es aún prematuro juzgar de la aplicación del antedicho decreto, una decena de conciertos habidos hasta la fecha, nos ha dado la pauta de cuanto se puede aguardar con respecto a su cumplimiento. Analicemos: En su artículo 1º y más importante, determina que la obra argentina deberá mantener proporción en calidad y extensión con la duración de la o las obras extranjeras inscriptas en el programa. Pasemos por alto por el momento la calidad; detengámonos en la extensión, y prediquemos con el ejemplo: Concierto de la Orquesta de L.R.A. del 16/4/53: una sinfonía de Schubert (unos 25'), una sinfonía de Brahms (unos 35') la obra argentina, un "Preludio" de Ugarte (5 minutos), (?). Pero aquí no para la cosa; a sólo cuatro días del siguiente concierto (23/4/53), se anuncia insistentemente por radio el detalle del programa mencionándose y como al pasar "una obra de autor argentino", sin individualizarla, lo que entraña el significado harto desalentador de que "la obra nacional es lo de menos". Veamos un concierto de la Sinfónica Municipal: la obra de fondo fué el Concierto N° 1 de Chopin (unos 25'), lo que señalaría que en ese programa —el del 16/3/53— debió incluirse una página argentina de duración aproximada a la extranjera y no cubrir ese lapso con varias obras hasta completar los 25', recurriéndose a dos obras breves que en total solamente alcanzaron 17' de extensión. Quedamos, entonces, que cuanto debe esperarse es una obra de 25' y no 25 minutos de música argentina, sólo para dar un ejemplo, puesto que la duración varía según las obras. Con la primera interpretación, que es la correcta por ser la que emana del texto como del espíritu del decreto, se cumplirá a satisfacción con el mismo. Con la segunda, éste se verá burlado y volveremos como antes a las tres o cuatro piezas cortas con que se procurará cubrir la cuota.

En síntesis, únicamente con la asidua inclusión de buenas obras argentinas, seleccionadas con elevado criterio, que lleguen a todos los públicos y sirvan al mismo tiempo de ese estímulo que anhela y necesita nuestra generación joven, no dudo se logrará una auténtica creación musical argentina, "reiteración jerarquizada de maneras específicas de hacer". Esto, que yace en el pensamiento de tantos, parece no estarlo en el de quienes tienen los medios para convertirlo en realidad. Prueba de ello es que, con poquísimas excepciones, continuamos anquilosados en lo que muy bien puede calificarse de sistema de emergencia, reiterativo y perjudicial.

Pese a lo dicho, es posible que la presente temporada, que ahora se inicia, gateando y balbuciente, se encauce por la buena senda y dé un aplastante mentís a nuestras palabras. Así lo esperamos.

EDUARDO JORGE BALDASSARRE

Inició un Importante Ciclo la Sociedad de Conciertos de Cámara

La Sociedad de Conciertos de Cámara inauguró su primera temporada, de la manera más auspiciosa que se pudiese desear: con un éxito rotundo.

El primer concierto de este ciclo inicial, revistió una jerarquía desusada entre nosotros. En calidad de estreno sudamericano, una obra dominaba el programa: *Pierrot Lunaire*, op. 21 de Schönberg. Este músico, que comienza como wagneriano con derivaciones impresionistas y que, pasando por el atonalismo, llega a la destrucción de los centros tonales, de donde extrae el dodecafonismo —más adecuado al laboratorio que a la música—, ha dado con este monodrama su creación más significativa. Data de 1912 y corresponde al período atonal. Confieso sin ambages que la obra no me seduce ni me atrae, a pesar del lógico interés que suscita en mí; mas algo hay, en esta música descarnada, de lenguaje expresionista y clima exasperado y obsesivo, que raya en lo morboso, que no se puede eludir, y que yo no debo silenciar: su acabada maestría técnica, ese inagotable ingenio para idear las más variadas y complejas combinaciones de toda índole, que llevan a su autor hasta agotar las posibilidades de nuevos efectos. Pero por sobre todo esto, se halla la enorme gravitación de esta fundamental personalidad en la música de nuestro siglo. Podrá gustar o no esta página, mas sería injusto no reconocer en ella el talento del creador que le dió vida. La recitadora María Kania compuso acertadamente su difícilísima parte.

También en primera audición figuraba la Cantata op. 10 de Rodolfo Arizaga, *El martirio de Santa Olalla*, sobre el poema de F. García Lorca, para contralto, clave y pequeño conjunto. Este joven y talentoso compositor brinda con ella una valiosa contribución a la música argentina, enriqueciendo nuestra producción de cámara. Construida con gran sentido formal, se caracteriza por su admirable trabajo instrumental, mientras el mensaje, ora lírico, ora dramático, fluye sobrio y austero. Sinceridad y nobleza escapan hermanadas de sus notas. La contralto Susana Naidich fué la intérprete correcta y por momentos persuasiva.

Integró el programa una de las obras más bellas y logradas de la música española: el *Concerto* para clave y reducido conjunto de cámara de Manuel de Falla. Josefina Prelli, que también abordó la parte de clave de la obra de Arizaga, lo tradujo en forma digna.

Teodoro Fuchs, artista como pocos, realizó un genuino *capolavoro*, poniendo de manifiesto una vez más su ductilidad al concertar en gran estilo, un programa tan ecléctico como complejo. Bajo su mando, los instrumentistas, todos y cada uno de ellos compenetrados de su terrible responsabilidad y enervados por un entusiasmo común, rindieron a satisfacción.

E. J. B.

Artes plásticas

Los problemas no resueltos

"EL arte es sólo un sustitutivo mientras la belleza de la vida sea deficiente." Es ésta una frase de Piet Mondrian, y nos reitera, como ya lo han hecho Rousseau, Hegel, Lenin, Rolland y otros muchos, que existe una separación entre el arte y la vida, y que el primero está amenazado de muerte.

En la misma alborada de los tiempos, partiendo de premisas mentales similares a las que han informado a estos profetas más próximos a nosotros, podría haberse predicho esa muerte. El arte rupestre, en el período paleolítico, era un rito mágico destinado a satisfacer ciertas necesidades del hombre. Hubiera sido entonces legítimo pensar que, pasado el ciclo mágico, el arte concluiría. No obstante, el arte, además de formas, tiene una función, y esta función varía salvando al arte, prolongando su vida. El hombre de Altamira y el hombre de la Edad Media no miraban sus pinturas como las miramos nosotros ahora. El arte tiene hoy un sentido y mañana otro.

Creemos justamente que por estos tiempos se está planteando una de esas enormes revoluciones en el arte que residen en el cambio de su función, en una variación radical de su sentido. Veamos algunos de los signos de esa transfiguración.

En 1907 se fundó en Alemania un movimiento estético denominado *Deutsche Werkbund*. Su jefe, Hermann Muthesius, perseguía una síntesis entre la belleza del arte y las formas de los productos industriales. Detengámonos un poco sobre la relación en que se hallaban esos términos.

El hombre que va a un teatro o a una exposición interrumpe el curso cotidiano de su vida para tomar una ración de arte y volver a sumergirse en la rutina de un mundo maquinista. En esa época a que nos referimos las diferencias entre el mundo habitual y el mundo del arte se habían agudizado extremadamente. Las industrias habían llegado al pleno dominio de la fabricación en serie y las formas de los muebles y de los utensilios domésticos eran impuestas por las exigencias de las máquinas o por el horrible gusto del fabricante, de modo que al retornar al mundo cotidiano el hombre era ahogado por una atmósfera en aguda contradicción con el arte.

El *Werkbund* fracasó por no haber logrado descubrir el verdadero camino para resolver esa contradicción. Pero en 1919 Walter Gropius retoma la idea y funda el *Bauhaus*, en Weimar. Sus intenciones consistían en formar hombres que reunieran a la vez las virtudes del artista y el artesano. En 1925, tras una ardua tarea de enseñanza, el *Bauhaus* había superado las dificultades y contaba con un personal capaz de discriminar en materia estética y que dominaba a la vez un oficio. A partir de esa fecha se comenzó a trabajar, en colaboración con las fábricas, en el campo de la alfarería, cristalería, mueblería, escenografía, orfebrería y textiles, y así comenzó a tornarse real la síntesis entre la producción en masa y las formas del arte.

Observe el lector ahora los muebles y utensilios domésticos que han penetrado en su hogar en las últimas décadas, y que ahora empiezan a imponerse más vastamente. Esa silla plegadiza tan cómoda, tan sobria, tan elegante. O ese portalámparas. O ese cenicero. Todos ellos fueron concebidos por el *Bauhaus* o por otras escuelas y artistas independientes que se inspiraron en su orientación. Esta conquista, por cierto, no es definitiva. Son muchos los que aún califican con menosprecio todo mueble u objeto moldeado por ese estilo. No obstante, si cualquiera de los que así reaccionan se volvieran hacia su escritorio o pasara revista a los objetos de la cocina quizá descubriera con sorpresa un florero o una tostadora que ostenta esas formas que no entienden pero que en esos casos aprecia.

El *Bauhaus* puso en práctica la idea de *función*: las formas de un objeto deben responder a su uso. Es posible encontrar raras las formas de un sillón, de un canapé, pero todo se aclara cuando uno se sienta. Esa curva era para acomodar tal parte del cuerpo, esa otra para apoyar la mano. Ahora entendemos; estamos usando esa belleza, la estamos incorporando a la vida. ¿Cómo? —se nos dirá—, primero se hablaba de función, se definía a ésta en un sentido utilitario; ¿ahora se confunde esta noción con la de belleza? Es una objeción razonable; pero considérese que el de belleza es un concepto que también evoluciona y que, sin embargo, la función, como idea de belleza, no se aparta del ideal clásico de armonía. ¿Qué mejor armonía que la resultante de concordar consigo mismo? Y dicha concordancia es una de las bases del arte no representativo. Una cosa debe ser ella misma y no representar a otra. Empero, aquí surgen otros interrogantes. El concepto de función se aplica a los utensilios, esos utensilios que progresivamente van introduciendo el arte en lo cotidiano. Pero ¿qué ocurre con las llamadas bellas artes? Una pintura no se usa para nada. Los extremistas del *Bauhaus* llegaron a un planteo absoluto y clamaron por una casa sin pinturas. Pero ¿acaso el hecho de que sea necesario ver pinturas, la circunstancia de que desde que el hombre es hombre ha sentido que esa contemplación calmaba, satisfacía algo en él no indica que las bellas artes cumplen una función?

Éstas son las cuestiones planteadas. ¿Se convertirá la danza en ejercicio físico? ¿Es posible esa transformación sin que nada se pierda? ¿Y la poesía? Si aceptamos en la poesía el concepto de no representación que prima en la actualidad en un campo

Los veinte y una

sumamente importante de la plástica, llegaremos a justificar a los poetas que agrupan palabras sin sentido. Pero ¿y la función? No consiste la función de la palabra en transmitir un sentido? Los problemas son muchos, pero no están en su mayoría resueltos.

ABRAHAM HABER

Arte abstracto en la exposición "Medio siglo de pintura y escultura argentina"

El Museo Nacional ha desalojado sus salas durante la temporada de verano para dar cabida a una exposición que reflejó las vicisitudes de nuestra plástica en lo que va del siglo. La mayor parte del Museo estuvo ocupada por el pasado o por un presente que prefiere seguir los caminos tradicionales. No nos sentimos con ánimo de criticarlos, y, por lo demás, todos ellos han sido ya valorados en su debido momento. Sin embargo, ante el heterogéneo total, no hemos podido evitar la conocida impresión de que en plástica, más que en ninguna de nuestras otras artes, salta con claridad que nuestra cultura imita, casi sin excepción a la cultura europea. Tampoco deseamos discutir esto ahora; nos limitamos a recordar que los muralistas mexicanos han logrado soluciones creadoras originales, aunque no sean definitivas.

En el campo de la pintura abstracta se han repetido errores tradicionales y se han repetido todas las escuelas figurativas. Ha habido futurismo abstracto, surrealismo abstracto, expresionismo abstracto, etc. Se han subestimado las posibilidades de creación reveladas por la esencia de la no-figuración. Es como si se hubiera descubierto la piedra y se la trabajara como madera. Por ejemplo, en el centro de una de las salas figuraba una escultura perteneciente a Hlito. Era una imitación literal de la obra de Max Bill que ganó el primer premio en la Bienal de San Pablo. Es irritante pensar que, abiertas las compuertas para la aventura, se insiste en la imitación. Pero ahora las cosas toman otro cariz. Las soluciones más genuinas del arte abstracto no permiten dudar ya en cuanto a las imitaciones burdas y serviles. Vaya asimismo esta advertencia a los demás integrantes del grupo llamado "concreto".

Los pintores "Madi" no copian a nadie, esto es cierto; pero han errado el camino. El desarrollo de una pintura en torno de una anécdota plástica sólo puede significar la persistencia de las estructuras de la plástica representativa. Por lo demás, un marco irregular y plano con huecos implica haber solucionado el problema del color de la pared, que está tomando el papel de fondo, y que los madistas parecen desconocer. Sobre el perceptismo, representado por dos obras de Raúl Lozza, ya nos hemos manifestado en otras oportunidades. Es preciso mencionar asimismo a Otano, Bay y Del Prete, que pertenecen a las corrientes subjetivas.

Nombremos finalmente a Pablo Curatella Manes, cuyas obras revelan una labor persistente y seria alrededor de los problemas fundamentales de la escultura.

A. H.

Teatro

Buen teatro y mal teatro

Las últimas campañas del teatro profesional, tan desalentadoras por diversas y muy notorias razones, han servido, por lo menos, aun sin proponérselo, para exaltar la tarea de profilaxis artística y cultural cumplida por la escena independiente.

No se trata de debatir aquí la fórmula, para muchos expertos arbitraria o por lo menos injusta en su aplicación indiscriminada, *teatro libre y teatro comercial*; las cosas han llegado a un punto en que aquélla debe ser sustituida obligatoriamente por esta otra: *buen teatro y mal teatro*, o, si el lector lo prefiere actualizada, *teatro y esa otra cosa* que mantiene con el arte dramático el mismo parentesco que puede existir entre un retocador de fotografías y Toulouse-Lautrec.

El lector habrá hecho la penosa experiencia: una recorrida a vuelo de espectador sobre la cartelera profesional basta para arrojar al más templado a los abismos de la desesperación. ¿Pues qué otra cosa puede resultar de temporadas en que se sale de la comedia a receta, para caer en el sainetón recauchutado (sin la savia popular que diera lustre al género en el pasado) y de aquí a esos catecismos de la morbosidad en que prostitutas filosóficas (o por lo menos parlanchinas) reflexionan a telón corrido, no sobre la profesión de la señora Warren, sino sobre sus propias lacras psicológicas, ni importantes ni representativas.

De ahí que el *condominio teatro profesional y teatro libre* haya sido avasallado por una realidad definitiva: el teatro, como

escuela de educación estética, de ilustración moral, de documentación temática, se encuentra en manos de las agrupaciones independientes, incluso de las más modestas, puesto que todas ellas, con mayor o menor eficiencia, con muchos o pocos medios, cumplen con el deber elemental de enriquecer al espectador con el conocimiento de un repertorio que trae al escenario algo más importante que las andanzas de un señor que inventa una amante para recuperar a su esposa displicente, o las de una señora que quiere mudarse al palacete con el bolso repleto de dinero.

A los rumores alarmistas y a las partidas de defunción extendidas con excesivo (¿quizá malicioso?) apresuramiento, el teatro libre opone más de 25 años de actividad regular. Una larga batalla en todos los terrenos: en el de la temática, dando a conocer muestras superiores del repertorio nacional y extranjero y abriendo brecha a los autores noveles; en el de la forma, intentando experiencias y planteando problemas de montaje, de escenografía, de luces, de interpretación, en suma, de estilo; en el del laboratorio, preparando nuevos contingentes de directores, intérpretes, escenógrafos, luminotécnicos, autores; en el de la cultura general, completando las campañas escénicas con conferencias, debates, publicaciones, etc. Ése es el equipaje de que disponen los teatros independientes frente a los que se empecinan en creer que el teatro, por aquella falacia mitológica de que "el vulgo es necio y ya que paga es justo hablarle en necio, etc.", es mera mercadería negociable y por tanto un modo como cualquier otro de recaudar dinero: por suerte estos siniestros teóricos están recibiendo lecciones contundentes, que esperamos continúen para mejorar la salud de nuestro teatro y evitar prolongados padecimientos al espectador.

Es ese equipaje el que coloca en posición ventajosa al teatro libre. La ventaja comporta un compromiso y el compromiso un riesgo. El haber artístico y cultural acumulado por la escena independiente, al dar a su labor una estatura responsable, le ha creado ciertas obligaciones, de las que por cierto tiene conciencia, que procura satisfacer: en cada caso, es obvio señalarlo, de acuerdo a las posibilidades reales, a la sagacidad conceptual de los dirigentes, a la voluntad de sus militantes de servir al teatro, y a los medios materiales de que se dispone, pues no es misterio para nadie que la escena libre no cuenta con otro subsidio que su propia pasión de sacrificio, su capacidad de abnegación y su voluntad de trabajo.

La madurez alcanzada por el teatro libre —en sus organismos particulares y en el conjunto del movimiento que ellos integran— le permite afrontar tales obligaciones, capacitándolo para resolver las principales cuestiones suscitadas por su crecimiento y desarrollo. De ahí que al mencionarlos no se incurra en pecado de infidencia o apresuramiento.

No es mi intención determinar aquí una especie de escalafón de esas obligaciones y problemas; pero nada cuesta indicar, por lo tanto, una de ellas, a nuestro entender, primordial, y muy necesaria para robustecer la misión de vanguardia que tiene asignada la escena independiente.

Alguien ha dicho que *no hay teatro propio sin autores propios*; ¿sería extravagante asignarle al movimiento independiente la fecunda misión de ampliar y sistematizar el conocimiento y difusión de nuevos valores dramáticos, es decir, de contribuir decididamente a la formación de una auténtica dramática nacional? Creemos que no. Aclaremos, que la proposición no entraña desdén, indiferencia o ignorancia hacia nuestros clásicos ni hacia los clásicos y modernos extranjeros. Lo que se propone, sin que una sola gota de xenofobia barata entre en la mezcla, es una conjugación honorable de lo nuestro y lo ajeno pero sin olvidar que si Shakespeare es muy importante para la formación cultural del espectador de teatro y para la formación técnica de directores, escenógrafos, intérpretes o luminotécnicos, no lo es menos el autor novel que trae bajo el brazo una obra, un mensaje, una experiencia y un testimonio del mundo real que nos entorna —esta Argentina de veras, ignorada por muchos, por muchos escamoteada, temida por no pocos—, como tampoco lo es la revisión inteligente de los fundadores del teatro argentino, se llamen Payró, Sánchez, Pacheco. Es en esos términos, que por cierto no agotan el tema, que se plantea ante la escena libre la obligación aludida, términos —insistamos— que no exceden sus posi-

bilidades ni son ajenas a su preocupación permanente y manifiesta. Pues sin esa tarea de esclarecimiento y debate, en bien poco habría de estimarse tanto esfuerzo, y en menos aún se cumpliría la faena apremiante de rescatar la cultura argentina de ciertas influencias corruptoras que postulan, precisamente, el abandono de la savia propia a cuento de una universalidad sospechosa que persigue objetivos menos inocentes que los que se proclaman y muy a las órdenes de intereses que nada tienen que ver con la buena salud espiritual de los argentinos.

ALBERTO FORADORI

"Calandria"

El espectáculo del Teatro Nacional Cervantes podría sintetizarse en brevísimas palabras, incluyendo en ellas, obra, actores, dirección, escenografía, etc. Pero no siendo nuestra función la de comentar por llenar espacio, ni de solazarnos en una crítica negativa, pues para eso tendríamos infinitos ziclis y santacruces que desmenuzar, es presumible que algo debe habernos sugerido el espectáculo aludido para que sigamos adelante. Ante todo, la inusitada y repetida falta de entusiasmo y en muchos casos de responsabilidad, cuando no es de idoneidad, de gran parte de los que desde hace muchísimos años entran en el círculo de dicho teatro, impidiendo lo que desde hace tanto tiempo desearíamos: un Teatro Nacional, o sea jerarquía en todos los elementos que componen una temporada, desde la iniciación a su debido tiempo, hasta los más mínimos detalles del mecanismo de un gran teatro. Uno de los mejores ejemplos de lo dicho lo tenemos quizás en Armando Discépolo, un hombre de inquietud escénica probada, que luego de haber comprometido sus mejores esfuerzos en otros escenarios, y especialmente en el Uruguay, donde últimamente, al frente precisamente del Teatro Nacional, logró éxitos comentados (incluso por nuestros diarios), y al que, en su desempeño en el escenario del que tanto esperamos, casi diría que lo encontramos cambiado, como si tuviera rota la cuerda del entusiasmo. En la puesta en escena de *Calandria*, su mano está ausente casi por completo, si bien la obra, que data de los comienzos de nuestro teatro (1896), no ofrece terreno para mucho, ya que es más bien una sucesión de escenas de una sencillez casi esquemática, pero atrayente. La única posibilidad que quedaba, ante un cuerpo tan poco desarrollado, era vestirla con una adecuación que la tornara visualmente ágil y brillante, ya que de por sí es entretenida. Esto no se ha logrado, y ayudó levemente —en la medida en que puede ayudar un escenógrafo— Bruno Venier, con una escenografía sobria, adecuada a la fisonomía del espectáculo. Excluyendo a Miguel Faust Rocha y a José de Angelis, los demás actores se conducen con notables desniveles entre sí.

¿Podría entenderse de lo dicho que estamos en desacuerdo con poner en escena las primitivas obras de nuestro teatro? No, porque como se desprende de la misma obra de Leguizamón, hay en ellas elementos como para organizar un espectáculo interesante. Pero sí significa que a esas obras debe proveérselas de los elementos necesarios, para que su sencillez no sea una mera facilidad.

E. A.

"Santos Vega"

El propósito de actualizar el drama rural en el teatro o en la pantalla lleva implícito —si ha de trabajarse seriamente— el compromiso de actualizar también el conflicto temático a la luz de las nuevas circunstancias por que atraviesa el campo argentino. Queda expresado, pues, que lo realmente interesante sería, como ya lo hicieron Sánchez y Payró, transformar el drama gauchesco en drama rural, reemplazando al gaucho por el campesino o el trabajador del agro.

Nos sugiere esta reflexión la obra de Antonio Pagés Larraya, *Santos Vega*, ofrecida en el teatro Marconi. La leyenda del cantor legendario, cuyo recuerdo rondaba por los fogones de nuestra campaña hasta bien entrado el siglo, sirve al autor para llevar a escena los elementos harto conocidos —y harto manoseados— del viejo melodrama gauchesco: la prepotencia de las autoridades, el despojo de la tierra a quienes la trabajaban, el hombre de campo sentencioso, el idilio entre la moza y su novio. Pagés Larraya aporta una complicación temática al hacer de Santos Vega, símbolo del

individualismo libre y errante a solas siempre con la inspiración de su canto, un gaucho que, por el amor de una mujer, intenta afincarse y armar su rancho.

Bien es cierto que la injusticia de los hombres frustra el común sentido; y el cantor ha de verse, ahora, perseguido por la partida, de nuevo frente a la inmensidad de la pampa. Hay así un entrelazamiento de la tradición poética culta, de Mitre y Obligado, con la historia del gaucho perseguido, divulgada por Gutiérrez.

No es, pues, la originalidad una virtud del Santos Vega presentado por Allende, y si agregamos al escaso tenor lírico de la trama un tanto desdibujada a lo largo de tres actos una interpretación que no logró soliviar el ánimo del espectador, tendremos que el drama de Pagés Larraya sólo puede calificarse como índice de una capacidad a concretarse en futuros trabajos.

El actor F. Martínez Allende, director del espectáculo, puso su autoridad escénica al servicio de un personaje de difícil captación psicológica. El resto de los intérpretes en un plano de absoluta discreción. Los decorados de Blanco Carreras y la escenografía de Ernesto Scotti no trasuntaron el espíritu poético de la obra, especialmente en el acto tercero, de confusa realización.

B. R. G.

El Sueño de una Noche de Verano en el Teatro Colón

Se llevaron a cabo en el Teatro Colón, una serie de representaciones del *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con los fondos musicales compuestos para la misma por Mendelssohn, admirable conjunción que da por resultado un espectáculo de elevada jerarquía artística.

Los elementos elegidos para realizar ambas obras, no fueron ciertamente los más adecuados y casi diré que parecían seleccionados con la mayor desaprensión, dado que si bien no hay en nuestro medio quienes puedan brindar un espectáculo perfecto, cuando menos contamos con quienes podrían llevarlo a cabo con gran decoro. Tanto Shakespeare como Mendelssohn, poseen un estilo que los distingue y cuando esto falta, desaparece todo, ya que la interpretación carecerá de lo esencial: aquello que esperamos encontrar en ellos y lo que nos induce a gustarlos. Mas ¿a qué hacer consideraciones de estilo, cuando nuestros actores —hablo en general, pues hay honrosas excepciones— no han salido de ninguna escuela dramática, consecuencia de lo cual es que no saben pararse, ni caminar, ni hablar, ni moverse, ni llevar trajes de época y tantas otras cosas más, de entre las cuales la más notable es su absoluta ignorancia de los clásicos?

En el escenario del Colón, no obstante su amplitud, este hermoso espectáculo, deslumbrante le color y de barroca grandeza, sobre el que ejercen preponderante influencia las luces, aparecía ahogado. La escenografía de L. D. Pedreira, no supo ambientar esa anacrónica Grecia isabelina, pero lo más sensible fué no haber sacado partido de toda la maquinaria con que cuenta el teatro, para lograr los efectos requeridos por este *sueño*, que exige clima y sugestión a raudales. Tampoco acertó Cunill Cabanellas, pues el juego escénico debe ser claro y ágil, de manera tal que aparezcan nítidamente delineados los cinco argumentos y aflore a nuestros ojos la chisporroteante animación que anima a sus personajes. Su acción fué lenta y a veces indecisa. Por otro lado, la comedia perdía a veces su carácter para derivar en reacciones de tragedia, perdiéndose la medida y el equilibrio, como en la riña de los enamorados, que parecía extraída del *Rey Lear*. Igual objeción hacemos a Fina Wasserman, que lejos de la Helena delicada y fina, cuyos arrebatos no llegan nunca a la explosión iracunda, nos recordaba a Lady Macbeth. La nota en verdad digna la dió Darío Garzay, que realizó un trabajo inteligente, con mucho de creación, que revela en él una inquietud sana, susceptible de rendir generosos frutos. Lástima fué que acentuara cierto sentido plástico en sus evoluciones coreográficas, porque ello le restó naturalidad y espontaneidad y cierto sentido de improvisación, que debe tener Puck. También Daniel de Alvarado compuso un correcto Oberón, dicho con adecuada intención e imponente porte. El resto del numeroso reparto sobrellevó la carga abrumadora de sus respectivos personajes, en la medida de sus posibilidades. La Orquesta Sinfónica Municipal y Aquiles Lietti, que la condujo y a cuyo cargo corrieron las ilustraciones musicales, hicieron cuanto pudieron por ponerse "a tono" con la escena, contribuyendo así a la "homogeneidad" del espectáculo, que en síntesis no pasó de ser más que un esfuerzo, digno de elogio, es cierto, pero no logrado ni en mínima dosis.

E. J. B.

Nº 2

Los argentinos y sus escritores, por Juan José Sebreli
Maldoror y la serpiente americana, por Rodolfo Kusch
Una poesía en blanco, por A. R. Prior

La mesa redonda - Editorial - Reportaje - Biografías - Crítica de libros, arte, música, teatro y otras colaboraciones de interés