

CORRESPONDENCIA

VEA
VEA
VEA

pág. 70

pág. 80

pág. 88

el caso de la víctima perfecta
alberto williams empató con beethoven
una barriguilla en forma de pera

TRES

A PROPOSITO DE BERTOLT BRECHT

Una de las inteligencias de nuestro tiempo ha sido plantear en términos concretos las relaciones entre el arte y el medio en que éste se manifiesta. El arte, se afirma, se estructura siempre sobre una base material. Esto quiere decir que el espíritu no crea por generación espontánea, por capricho o —como a menudo piensan algunas señoras desconcertadas frente a un cuadro de Piet Mondrian— por el deseo vanidoso de asombrar a los espíritus desprevenidos.

No. Las actitudes que asume el arte de una época y lugar determinado, son una consecuencia de la forma en que actúan las condiciones del medio sobre la sensibilidad de los creadores. En otras palabras: arte y vida son conceptos inseparables. El arte es una superestructura de la materia. El arte es la expresión de una realidad tal como ella aparece. O sea, dentro de un sistema de coordenadas temporales y abscisas espaciales.

Pero el arte no se limita a ofrecer una crónica de la realidad, una versión rezagada de las transformaciones que acaecen en el mundo. La actitud del arte es siempre de anticipación. En tal forma los artistas suelen anticipar las mutaciones de la realidad que se puede ceder a la tentación de afirmar, como Oscar Wilde, que la naturaleza copia al arte.

La realidad es, como quiso Heráclito, un eterno fluir, una corriente loca que nunca se detiene. Sobre este río navega un barco ebrio cuya tripulación son los hombres. Están los tripulantes que se ubican en la proa y están los que navegan a popa. La realidad del barco es

la misma para los unos y para los otros; pero mientras los tripulantes de proa ven venir desde lejos los obstáculos, los momentos de tempestad y las zonas de calma, los tripulantes de la popa recién registran estas alteraciones cuando el buque se agita o se aquietá bajo sus pies.

El barco ebrio se precipita en una catarata. Los tripulantes de proa ven venir el salto siniestro y gritan enloquecidos. Los tripulantes de popa siguen tan tranquilos. En un momento el barco ebrio está sobre el borde de la catarata. Los tripulantes de proa ya están sobre el vacío. Los de popa juegan a la canasta uruguaya, fuman y dicen: "Todo va bien". De inmediato caen en el vacío.

Los tripulantes de popa ya no juegan a la canasta uruguaya. Algunos mueren. Otros dicen: "Las cosas van mal" y por un tiempo cobran cierto respeto por las opiniones de los que viajan a proa.

En la proa del barco ebrio navegan algunos artistas, algunos políticos inteligentes. En la popa van los políticos conservadores y lo que Rimbaud llamó "la vil tripulación".

Según como vean el río, los tripulantes de proa se dedican a pasatiempos metafísicos o se revuelven inquietos. Pero no hay profecía mayormente en ellos. Hay una actitud de inteligencia que consiste en viajar a proa y no a popa. Hay una condición de lucidez que consiste en mirar con atención la superficie de las aguas y no confundir a cada rato los troncos con los cocodrilos.

La poesía, como cualquier arte, es un estado de inteligencia, una actitud de lucidez y, por ende, un instrumento de conocimiento del mundo.

Los últimos cincuenta años de itinerario del barco ebrio han sido indudablemente tumultuosos. Los poetas que viajan a proa han tenido sobradas oportunidades de preocuparse. Ya en 1918 Wilfredo Owen escribió: "Todo lo que puede hacer hoy un poeta es prevenir". Los poetas previenen, pero muy pocas veces son escuchados. Los que pierden confianza en que su voz llegue nunca a destino, permutan las advertencias por las injurias o por los mensajes cifrados. Otros insisten en seguir nombrando los acontecimientos por venir en sus aspectos más crudos. Y los poetas melifluos, en tanto, van de aquí para allá, se refugian en camarotes melancólicos y escriben sonetos sobre temas diversos.

En los cincuenta y ocho años que duró su vida, Bertolt Brecht se mantuvo obstinadamente en la proa, por momentos advirtió y por momentos injurió, pero nunca cayó en la tentación de los mensajes cifrados ni, por cierto, en los sonetos complacientes.

La distancia que va de las injurias a las advertencias es la que separa su primera obra anarquista, *Hauspostille* (*Los sermones domésticos*), de su actitud posterior, cuando Brecht, además de verifcar la decadencia de una sociedad dirigida por instituciones caducas y criminales, comienza a advertir también las fuerzas que organizan en el seno de esa decadencia para salvar los elementos esenciales de la dignidad del hombre. Así en *El pobre B. B.*, de *Hauspostille*, escribe:

*La esperanza debe ser puesta en los
[futuros terremotos].
No permitiré que la amargura extinga
[la brasa de mi cigarro].*

Y en *Poemas del exilio*:

*Muchos ignoran
que su enemigo marcha a la cabeza,
que la voz que los comanda
es la voz de su enemigo,
que aquellos que hablan del enemigo
son ellos mismos el enemigo.*

Hay un cambio de actitud, de posición del poeta frente a la circunstancia. Hay la enseñanza de una larga experiencia de persecución y exilio. En 1930, después de su *Leyenda del soldado muerto* y *La ópera de cuatro centavos*, el nombre de Bertolt Brecht ocupa un lugar destacado en las listas negras del nacionalsocialismo, que marcha activamente hacia la conquista del poder. En 1933 Hitler se ha convertido en el führer pardo de Alemania y Brecht integra el primer contingente de intelectuales que debe tomar el camino del exilio. Los seis primeros años de destierro permanece en una pequeña población dinamarquesa, a pocos kilómetros de la frontera de su patria. Cuando las tropas nazis invaden Dinamarca, Brecht se refugia en Finlandia y casi inmediatamente después, se embarca hacia los Estados Unidos, instalándose en California.

Cuando abandonó Alemania en 1933, Brecht confiaba en que el régimen hitleiano caería por la mera acción de sus contradicciones internas. Contaba con regresar al país en plazo breve. Su destierro, sin embargo, duró quince años.

Aún después de la derrota alemana, los aliados le niegan autorización para entrar en el país: se lo considera un "elemento indeseable". Brecht debe permanecer en Herrliberg (Sulza), considerando la forma de vencer los obstáculos que pugnan por prolongar su exilio. Por fin, gracias a los buenos oficios de su amigo Egon Erwin Kisch, antiguo escritor

y periodista y en ese momento alcalde de Praga, Brecht consigue un visado de tránsito por Austria y Checoslovaquia y entra por último en Alemania, por la Zona Oriental.

El poeta, nacido en Augsburg, el 10 de febrero de 1898, ha muerto el mes de agosto pasado, en Berlín. Las pasiones políticas impedirán por un tiempo apreciar la obra de Bertolt Brecht en su justa medida. Será exaltado por unos y negado por otros, solamente por principios. Muy pocos estarán dispuestos a considerar desapasionadamente el lugar que ocupa en la poesía, pero sobre todo en el teatro de nuestro tiempo.

Brecht, como Goethe, como Schiller, como la gran tradición de poetas alemanes, no circunscribe su labor a la edición de volúmenes líricos. Asume ante la poesía una actitud funcional. La promueve hacia el público, a veces en forma de canciones, himnos y baladas, pero más a menudo recurriendo a esa expresión activa y concreta de la poesía que es el teatro. Es así que la poesía dramática ocupa en la obra de Brecht un lugar notablemente más importante que sus poemas líricos. Sus piezas principales, *Baal* y *Tambores en la noche* (1922); *La vida de Eduardo de Inglaterra* (1924); *En la densidad de las ciudades y Hombre por hombre* (1927); *Grandeza y decadencia de la villa de Mahagonny* (1929); *Los fusiles de la mujer Carrar* (1937); *Temor y recelo del Tercer Reich* (1948); *Antígona* (1949); *El proceso de Lúculo* (1951); *La ópera de cuatro centavos* (1928); *La excepción y la regla* (1930); *La vida de Galileo* (1947); *La buena alma de Sé-Tchouan, Madre Coraje*, sin contar sus numerosas pequeñas piezas antinazis —como *Las*

cabezas redondas y las cabezas puntiagudas, *Arturo Ui, Schveyk*, etc.— y óperas como *El que dice que sí y El que dice que no*, con música de Kurt Weill, hablan objetivamente de la gran fecundidad creadora de Brecht y configuran una actitud particular frente al problema de la expresión dramática, cuya teoría ha sido expuesta por el poeta en su *Pequeño órgano para el teatro* (1948).

La técnica teatral preconizada por Brecht lleva el nombre de "Werfremdungseffekt", que significa aproximadamente "alienación" o "desubjetivización". Esta técnica tiende a crear un "teatro teatral" que renuncia de antemano a crear en el espectador la ilusión de estar inmerso en una situación existencial verdadera y actual. Brecht propone un teatro que en vez de *actuar* una anécdota, se limite a *narrarla*. Todo consiste en acentuar la importancia del argumento dialéctico en lugar de gravitar sobre el acontecimiento dramático, en que el público sea verdaderamente un espectador y no un participante de la acción.

Siendo un espectador desapasionado, el público puede realizar en las mejores condiciones la labor crítica que le corresponde, de análisis objetivo de los elementos que le propone el dramaturgo. Y de esta manera se logra el propósito ético que subyace en toda la obra de Bertolt Brecht, ética de la desesperación, en su época anarquista; ética revolucionaria, después.

En sus *Trabajos sobre teatro* (Dresde, 1952), Brecht ha escrito un paralelo entre la forma del drama clásico y la forma que él propone para lo que llama "drama épico".

TEATRO DRAMÁTICO

La escena "encarna" la acción, hace participé al espectador de la acción, enerva su actividad, le provoca sentimientos; el espectador se encuentra en el seno de la acción.

El teatro obra por suger-
ción.

Los sentimientos se man-
tienen.

Se da al hombre por cono-
cido.

El hombre, universal, in-
mutable.

Tensión en el desenlace.

Cada escena en función de
la otra.

Los acontecimientos son
lineales.

El mundo tal cual es.

El hombre estético.

Sus instintos.

El pensamiento condicio-
na al ser.

TEATRO ÉPICO

La escena "narra" la ac-
ción, hace del espectador
un observador crítico,
estimula su actividad,
le provoca juicios;

el espectador se contrapo-
ne a la acción.

El teatro obra por medio
de argumentos.

Los sentimientos se tra-
ducen en juicios.

El hombre es el objeto de
la investigación.

El hombre, cambiante y
transformable.

Tensión desde el comien-
zo.

Cada escena vale por ella
mismá.

Los acontecimientos son
circulares.

El mundo tal como devie-
ne.

El hombre en devenir.

Sus motivos.

El ser social condiciona al
pensamiento.

Bertolt Brecht es un auténtico poeta de avanzada, ya que la actitud de vanguardia para los poetas de nuestro tiempo consiste fundamentalmente en saber colocarse en el lugar más vigilante de la proa. ¿Para qué continuar dedicándose a los experimentos esotéricos, a la revolución de la palabra? Nuestros queridos pa-

dres, tíos y hermanos mayores, papá Apollinaire, tío Vallejo, Elliot, Pound, Tzara, Huidobro, han hecho lo suyo, nos han dejado un idioma poética renovado, bastante aceptable para expresar con él los nuevos conceptos que nacen de las nuevas condiciones de existencia. Esto no quiere decir que se deba volver por los fue-

ros tradicionales de la poesía, las sagradas formas. Ni tampoco que la única temática admisible sea el repertorio de consignas que provee una actitud política cualquiera, tendencia que precisamente Brecht supo siempre eludir, a pesar de su adscripción revolucionaria. La existencia seguirá siendo siempre el gran tema. "El tiempo presente, los hombres presentes, la vida presente", como indica Carlos Drummond de Andrade.

Con la muerte de Brecht, nuestro tiempo pierde a uno de sus grandes cronistas, uno de sus espíritus más lúcidos. A pesar de los tabúes políticos que pesan sobre su nombre, su obra es moneda de cambio en todos los países de Europa, contraseña de una nueva confraternidad.

Düsseldorf, 1956. #

Muñoz Unsain

LA VÍCTIMA PERFECTA

Se había sentado nuevamente y estaba menos agitado: miraba las baldosas con desinterés y acariciaba de vez en cuando con las manos los brazos de madera. Tenía las piernas completamente extendidas y el cordón de uno de sus zapatos estaba desatado.

"Las cosas llegaron a ser más de lo que yo podía permitir cuando recibí el anónimo", dijo. Sacudió la cabeza con los ojos cerrados. "Ahora me parece estar saliendo de algo que se hubiera apoderado de mí en algún momento, sin darme yo cuenta".

"Sí", dijo el otro. "Pero empiece por el principio".

"Sí", dijo. "Mejor que empiece por el principio". Continuaba inmóvil, sentado con abandono en el sillón, y parecía irse arrugando poco a poco. — "Fué cuando me casé. O aún antes". Hablaba con desgano.

"Eso del anónimo", dijo el otro.

"Eso no es el principio", dijo. "Es el principio de otra cosa, de lo que ha terminado por traerme aquí. El anónimo culminó con algo, o algo culminó con el anónimo, y luego empezó otra cosa, esto, que no tiene nada que ver con el anónimo más que el minuto común en que lo recibí y decidí hacerlo, aunque no supiera cómo, porque lo que decidí hacer lo decidí por mí mismo, con mi plena conciencia y casi como una obligación, y el anónimo no tuvo nada que ver, de todas maneras, con esto, y sólo fué como un reloj marcando una hora determinada. Pero el anónimo no fué sino mucho después, y ni siquiera fué un anónimo, porque en cualquier momento en que quiera

puedo saber quién lo mandó, y por qué, aunque nada de eso tenga importancia; porque el anónimo, ya le digo, no promovió nada ni fué el origen de nada; señaló un nuevo período. Pero si a usted le interesa el anónimo, está en el portafolios que le dije que fuera a buscar a la oficina porque pensé que podría servirle, y si lo fué a buscar, ahí está".

"Sí", dijo el otro. "Acá lo tengo".

Se levantó pesadamente de la silla y sin que él lo mirara caminó unos pocos pasos hasta la mesa y tomó el portafolios de cuero con una mano y retrocedió los pasos y al mismo tiempo que se iba sentando iba poniéndolo sobre sus rodillas y con la otra mano abría los cierres y luego, agachando la cabeza y encorvando algo la espalda, emprendía una trémula búsqueda en el interior del portafolios mientras el hombre que estaba afuera, sentado en una simple silla y de espaldas, trataba de ser curioso al escuchar los pasos y el ruido del hurgueteo y daba vuelta la cabeza y tranquilizándose volvía a su anterior y cómoda, dormilada vigilia. "Estos son", dijo el otro. "Ahí debe estar". Sacó del portafolios un apretado manojo de papeles y extendiendo la mano se los ofreció. Él tiró la mano a tientas y tomó los papeles sin verlos y los bajó, colocándolos más abajo de su cabeza para mirarlos, y empezó a hojearlos, deteniéndose a veces y luego trasponiendo el recuerdo. Un rato después tomó con más cuidado una hoja y la separó del manojo y la leyó casi impasible y se la alargó al otro. "Tome", le dijo. "Puede leerlo si quiere. Y aún creo que tendrá que leerlo". El otro tomó la hoja de papel, incorporándose sobre la silla con esfuerzo y arrugándola (a la hoja) al capturarla con el envión —que apenas alcanzó— que dió a la mano, y luego la puso sobre sus rodillas, sobre el portafolios, y la alisó con la otra mano y la fué leyendo pensativa-

mente. "Sí", dijo cuando terminó. "Pero no creo que tenga nada que ver".

Él seguía mirando las baldosas impersonalmente, y en nada de él ni de su aspecto podía preverse que empezara a hablar, de manera que el otro creyó necesario urgirlo y se dispuso a hacerlo cuando él lo interrumpió, o empezó a hablar al mismo tiempo o antes.

"Todo empezó cuando me casé", dijo. "Cuando decidí casarme porque creí que ya era tiempo y quería tener una casa y quería sentir cuando llegara a casa todas las noches que alguien estaba esperándome, no con urgencia ni con ansiedad sino esperándome como a algo que se repite todos los días y se acepta y se asimila y termina por extrañarse cuando no sucede; no porque alguna vez fuera a no suceder, sino porque se termina sabiendo que se extrañará si alguna vez no sucede. Quería también terminar con mi soledad, de todas maneras. O ahora veo que empezó antes: antes de que me diera cuenta de que nada de lo que yo pudiera hacer podía transformar, acrecentándolo o disminuyéndolo, el afecto o el cariño o el amor o lo que fuera que la unía a mí; usted sabe, se me ocurre, cómo con esas cosas, que nos esforzamos por desarrollar las virtudes —o simplemente características— nuestras que creemos o estamos seguros que pueden o han de gustarle, cuando queremos a una mujer, y a lo mejor ella gusta de nosotros, si gusta, por alguna otra virtud o característica que nunca pensamos desarrollar y aún ni siquiera sabemos que tenemos. La mujer siempre hace intervenir mucho de su vida anterior en el matrimonio —o lo que sea, la nueva vida en común con un hombre, quiero decir—, nunca puede desligarse, ni quiere, de sus recuerdos, y trata siempre de hacerlos coincidir con algo nuestro, un gesto, una costumbre, un abandono, cualquier cosa. Por lo menos mi mujer lo hacía; y el mo-

mento preciso en que lo descubrí fué también, a su vez, otro comienzo de algo. Por eso también pienso que empezó mucho antes, que el principio de todo esto que ha hecho que yo me encuentre aquí y usted ahí tratando de escucharme y de ayudarme se remonta a muchos años atrás, al momento en que ella empezó a darse cuenta de todo lo que el amor podía proporcionarle."

"Pero es necesario que usted me cuente los hechos", dijo el otro. "Sólo sabiendo al dedillo los hechos puedo ayudarlo".

"Es que estos también son hechos", dijo él. "Yo debo confiar en usted, doctor, ahora, y estoy confiando; me estoy entregando a la buena voluntad suya sin ningún remedio, tal vez, y por lo menos sin ninguna prevención. En algún momento todos llegamos a una situación en que no podemos hacer nada por nosotros mismos y tenemos que delegar la tarea en otra persona, confiando plenamente en alguien en que quizás no hubiéramos confiado nunca antes y ni siquiera tal vez conocíramos".

"Bueno", dijo el otro. "Pero hay que confiar. Usted me ha estado hablando de cosas que no tienen nada que ver..."

"Pero sí tienen", dijo él. "Es que usted no sabe todo. Hay una verdad fundamental que usted debe tener en cuenta, y hay muchas otras verdades fundamentales también, pero en otro sentido, que usted debe saber".

"Oiga", dijo el otro. "Yo he estudiado ocho años para saber cuáles son los detalles fundamentales que debo conocer. Yo no puedo hacer nada por usted si usted no hace lo que yo le digo que haga. Quiero que lo entienda".

"Sí, doctor", dijo él. "Sí. Pero hay una trama. Usted no conoce más que los últimos hechos. Yo no quise matarlo".

"Eso se descuenta", dijo el otro. "Siga".

"Empecé hace muchos años a trabajar para vivir", dijo él. "He construido yo mismo todas las comodidades que me rodean, o me rodeaban hasta ayer y no sé si continuarán rodeándome. Empecé hace muchos años como empleado de la firma y ahora tengo, o tenía, un escritorio, un despacho propio. He estado acostumbrado a pensar en términos comunes, en hogar, en trabajo, en vestirme y ser pulcro y vivir como viven los demás. Ahora me encuentro fuera de todo eso, del trabajo al que concurrí todas las mañanas de tantos años y de la seguridad de que disfruté, aunque no me haya dado cuenta, durante tanto tiempo. Necesito ver claro las cosas, comprender que ésta es una situación distinta, que nada de lo que para mí representa seguridad existe acá. Y todavía no he comprendido, a pesar de que también hace mucho tiempo la primera inseguridad se me apareció de improviso y me sentí confuso y traté de seguir viviendo como hasta entonces pensando que era una de las posibilidades que habían entrado en mis cálculos al casarme y que no tenía por qué preocuparme. Pero todo esto usted debe saberlo, porque para hacer bien las cosas debe saberse qué cosas se están manejando".

El otro lo miró y mientras lo miraba sintió frío en los pies, apoyados en las baldosas, y maldijo su profesión. Sacó el portafolios de sus rodillas y lo dejó caer al suelo, agachándose, y se metió el pedazo de papel en un bolsillo, y con la misma mano continuó el movimiento y se la colocó sobre el abdomen, acariciéndoselo, y le dijo que hablara, que lo escuchaba, que iba a manejar las cosas lo mejor que pudiera y que no había de qué preocuparse.

El no miraba los movimientos del abogado: había dejado de acariciar los brazos de madera y tenía la cabeza apoya-

da en uno de los suyos, y sin conceder la menor atención a los gestos del otro ni al frío ni a lo que significaba el pequeño cuarto y las paredes amarillentas donde languidecía vertical y desprolija una litografía de San Martín ceñudo y optimista, continuó hablando.

"Yo no quería matarlo", dijo. "Por eso me parece tan absurdo estar aquí contándole a usted todo y dispuesto a aceptar cualquier cosa que ellos decidan como mi destino. Yo era feliz, aunque no lo supiera, quizás la felicidad consistía en no reconocerla; era feliz cuando decidí casarme y continué siéndolo bastante después, aunque en ese entonces no tuviera todavía ni la mitad de la casa ni la mitad del auto ni la mitad del escritorio y del despacho. Pero una vez casado me aventuré para conseguir todo eso, porque creí que valía la pena tener una mujer y tener más dinero del que tenía y tener una casa agradable con una chimenea para recibir a los amigos y un lavarropas para conservar las manos de mi mujer y un auto para ir todas las mañanas al trabajo y no tener que luchar y empujar y maltratar y odiar a los que también querían meterse en el subte en Plaza Once ni tener que hacer cola bajo la lluvia hasta que viniera el ómnibus siempre repleto y yo pudiera subir y luego llegar al trabajo mojado y esclavizado e insatisfecho, tan mojado y esclavizado e insatisfecho como los otros empleados que llegaban al mismo tiempo que yo y me saludaban y se sonreían al ver que yo viajaba como ellos y era uno de ellos, al fin y al cabo, a pesar de que ellos dependían de mi mal humor dentro de la oficina. Y entonces, a los pocos meses de casado, fué que creí que ella y yo merecíamos algo más y junté, yendo de un amigo a otro, toda la plata que me debían, junto con la que tenía guardada en la caja de ahorros del Boston y empecé a comprar

esos permisos que dan para traer mercadería al país a la gente conocida mía que se iba a Norteamérica, y poco a poco fui perfeccionando el sistema hasta que llegué a pagar viajes allá a gente que ni siquiera conocía, sólo para que me entregaran al volver la mercadería que podían entrar libre de aduana por valor de ciento cincuenta dólares, que yo vendía después en mucho más los de cuatro mil quinientos pesos que significaban: hasta que ya no me hizo falta porque había conseguido lo que quería, hasta que pude comprar todo lo que quería comprar, la heladera eléctrica y el lavarropas y todas las chucherías eléctricas que están ahora en casa, y el auto —un auto cualquiera, no vaya a creer, de segunda mano, pero me bastaba— y luego abandoné el asunto porque me interesaba menos enriquecerme que seguir manteniendo la buena posición que yo tenía en la firma y que podía perder en cualquier momento si se descubrían mis manejos, porque es una firma seria. Y entonces yo había llegado a lo que consideraba mi mayor deseo, o la suma de mis mayores deseos: tenía una mujer —una mujer linda además— y una casa bien puesta y un automóvil y un empleo seguro y una posición prestigiosa en la firma, cada vez más prestigiosa, porque cuando empecé a llegar en auto y a vestirme de medida empezaron a fijarse en mí y me ascendieron, y podía invitarlos a mi casa y podía llegar todas las noches a mi casa y encontrarla satisfactoria y cómoda y acostarme con mi mujer y dormir y más adelante tener hijos y hacer paseos todos los años a Mar del Plata o a las sierras o adonde se nos antojara. Pero fué entonces o poco después cuando descubrí que él —aunque todavía no supiera que era él— llamaba por teléfono a mi mujer cuando yo estaba en la oficina; al principio tomé como casualidades todas las veces que yo necesitaba llamar a casa desde la oficina y estaba el teléfono ocu-

pado; y luego las veces en que el teléfono de casa llamaba largamente hasta que yo decidía colgar y llamar de nuevo y por fin desistía, y entonces quedaban sin utilizar las entradas que había mandado a sacar con un ordenanza y que se iban acumulando en mis bolsillos sin que nunca las mencionara; y por fin decidí quedarme una tarde en casa faltando al trabajo —porque ya estaba en situación de permitirme faltar sin inconvenientes y sin aviso— y atender todas las llamadas del teléfono, hasta que una de las veces descolgué y sentí la voz de él —inconfundible o tal vez una voz como cualquier otra, sólo que yo estaba dispuesto a reconocerla porque era la que más temía escuchar— y entonces colgué sin decir nada y el teléfono no volvió a sonar esa tarde y yo simulé una mejoría en el resfío, tan simulado como la mejoría, y al día siguiente volví a vivir como antes, y a ir todos los días a la oficina".

"Siga", dijo el otro. "Todavía no me ha dicho nada. Siga". Se había inclinado hacia adelante en la silla y tenía entre los dedos de la mano con que no se acariciaba nada un cigarrillo que en algún momento había sacado para fumar y luego había olvidado. Se le había pasado el frío en los pies, también.

"El auto", dijo él. "Lo compré hace un año. No es gran cosa, pero yo lo quiero: siempre quise tener un auto y compré el primero que pude. Tomé lecciones para manejarlo: me interesé en los autos y a veces, cuando íbamos al campo, me divertía engrasándolo: conozco cada uno de sus resortes. Se lo compré a un amigo que tenía dos: es un Mercury cuarenta y tres, y tiene rebajadas las tapas de los cilindros, de manera que tiene un pi-que bárbaro. No había nada que me gustara más que adelantarme a otros coches en las esquinas y colocarme en la línea y hundir el fierro y dejarlos atrás cuan-

do el vigilante daba la señal. Yo seguía usando el auto para ir todas las mañanas a la oficina, y besándola al despedirme y recibiendo su beso cuando ella daba vuelta la cara con los labios estirados después de haberme ofrecido la mejilla. Todavía sigo creyendo que no me engañaba, que me seguía queriendo como antes, en la misma forma en que haya podido quererme siempre; estoy seguro de que había encontrado algo, un justificativo, para hacer lo que hacía sin estar engañándome, en la conciencia o en la satisfacción de no estar traicionándome: estoy seguro de que había algún aspecto en lo que hacía, o en lo que pensaba de lo que hacía, que le permitía seguir sintiéndose honesta. Yo la besaba todas las mañanas en la puerta al despedirme, y sentía que estaba besando, en su mejilla, la vida que yo quería hacer, besaba a mi mujer y a mi casa y a mi auto y a mi seguridad y a mi paz. Pero había algo que transformaba esa vida que yo quería en un infierno, porque la voz que yo había escuchado en el teléfono era la de él, y eso era demasiado grave para mí.

No me hubiera interesado — no tanto — si hubiera sido otro: dentro de lo que yo podía soportar, dentro de lo que cada uno de nosotros está preparado para soportar, está el ser despojado de la mujer por otro hombre cualquiera y nuevo: pero cuando ese hombre que está a punto de despojarnos de nuestra mujer es el mismo a quien nosotros despojamos de ella en una oportunidad, significa otra cosa, porque podemos imaginar hasta con tolerancia los desmanes con que pueda celebrar nuestra mujer un nuevo amor que la aleje de nosotros, pero no cuando esos desmanes hayan sido cometidos ya antes de conocernos a nosotros y deseen ser cometidos de nuevo, después de habernos conocido a nosotros y vivido con nosotros, con el mis-

mo hombre que dejó en una oportunidad por nosotros, porque eso significa no que prefiera la aventura desconocida a lo que nosotros somos para ella, sino que prefiere volver atrás, a lo que conoció antes de nosotros, como un arrepentimiento por habernos amado a nosotros y el deseo de volver a lo que amó antes de nosotros".

"Siga", dijo el otro. "Siga". Había sacado un encendedor de algún bolsillo de su chaleco y lo tenía apretado; en la otra mano conservaba el cigarrillo, moviéndolo y haciéndolo dar vueltas sin propósitos definidos.

"Cuando yo pienso", dijo él, "en todas las veces que íbamos juntos las tardes de los domingos a ver un partido y lo contento que yo me sentía por estar al lado suyo y poder ir a ver a los jugadores correr detrás de la pelota y sentarme al lado de mi mujer y sentir que entre todos los que estaban al lado mío en la platea y los que gritaban enfrente y el enardecimiento del juego y el domingo y el sol yo tenía una mujer que estaba al lado mío y que vivía conmigo en mi casa y que era mi mujer porque había elegido ser mi mujer y no la de ningún otro y que yo tenía una casa adonde regresaríamos después del partido y encenderíamos la chimenea y nos sentaríamos y nos quedaríamos callados mirando el fuego y luego nos iríamos a dormir y al día siguiente empezaríamos otra semana y esperaríamos de nuevo el domingo, me parece mentira que pueda haberla gritado y golpeado y odiado como la odié cuando me di cuenta de que todo era más de lo que yo podía soportar porque ella me estaba quitando o estaba dejando que me quitaran todo lo que yo había conseguido y consideraba deseable para vivir, porque no sólo me quitaban mi mujer sino que al quitarme la seguridad en ella

me quitaban también la seguridad del valor que para mí tenía ella y todo lo que yo había hecho por ella y para ella y por nosotros y para nosotros. Porque fué entonces cuando recibí el anónimo, que ni siquiera es un anónimo porque puedo saber muy bien, si quisiera hacerlo, quién me lo mandó, y no me interesa. Y ahora todo eso que yo tenía está destruido por mí; ahora, después de todo, sé que cuando pueda salir, si alguna vez puedo, encontraré de nuevo mi casa y mi auto y quizás a ella misma esperándome como antes, pero nada de eso tendrá sentido, porque he visto que de pronto alguien puede quitármelo todo, y todo eso no es seguridad, porque la seguridad no puede quitarse, y ahora no sé qué es seguridad. Por eso no puedo comprender todavía que esté separado de eso que ya no significa nada, por algo que de repente se ordenó a mi alrededor y que hizo que mi violencia y mi indignación tuvieran otro resultado y no el que yo quisiera que tuvieran, porque nunca quise matarlo, y sin embargo es por matarlo que estoy aquí".

"Sí", dijo el otro, jugando con el encendedor, sopesándolo. "Siga. Siga".

"Cuando llegó el anónimo", dijo él, "no resultó inesperado, en cierta forma. No es que yo esperara que me mandaran un anónimo, pero no me extrañó recibir uno. Pero no fué recibirlo lo que me hizo decidir: en realidad no me importaba que las cosas fueran una especie de dominio público, porque nada podía importarme más de lo que me importaba estar perdiendo lo que yo quería. No, el anónimo no representó nada; en el momento en que lo recibí estaba ya decidido que debía poner fin a algo; decidido que debía poner punto final al despojo, finalizar mi impotencia, comprobar la lujuria de la acción y el frenesí. Sali entonces de la oficina, y agarré el

auto y fui a casa y entré y sentía como si en una pesadilla yo me pudiera ver vagamente a mí mismo sacudiendo a mi mujer de los hombros y pegándole con asco y con lástima en la cara y en las mejillas que besaba todas las mañanas al ir al trabajo y oír vagamente cómo ella contestaba que sí, que lo había hecho y que lo estaba haciendo las tardes en que nadie contestaba el teléfono, acostándose con él, con el hombre que había sido su amante antes de ser yo su marido, y yo sólo podía preguntarle por qué, sólo podía preguntar *por qué* casi llorando, y entonces, cuando vi que ella también lloraba, salí corriendo de mi casa y la dejé en el suelo llorando y trepé al auto y lo puse en marcha y me fui a ninguna parte, manejando y tal vez casi llorando todavía hasta que por ahí, no recuerdo cuánto tiempo después, todo se aclaró de golpe y volví a darme cuenta de lo que estaba haciendo, cuando lo vi a él caminando por la vereda tranquilamente, con una mano en el bolsillo, y me di cuenta de que estaba en Corrientes y que acababa de salir del bajo, y entonces de pronto sentí que estaba manejando el auto y sentí que era más mío que nunca y que estaba manejando un arma y supe que podía confiar como siempre en sus entrañas de auto y hacerlo saltar hacia adelante velozmente y frenéticamente como siempre en cuanto pisara el acelerador, y mientras me daba cuenta de lo que eso podía significar lo seguí, durante varias cuadras, y decidí esperar a la esquina de Maipú y cuando él empezó a cruzar, yo doblé todo lo que pude del volante y aceleré. Y así fué todo. No quería matarlo. No a él".

El otro recogió el encendedor que había lanzado al aire en ese momento, lo miró y lo hizo funcionar varias veces y luego miró al cigarrillo que tenía en la otra mano, como descubriendolo, y luego hi-

zo funcionar de nuevo el encendedor y se llevó el cigarrillo a la boca y lo prendió dándole chupadas como si fuera un habano, formando varias nubes contiguas que poco a poco fueron haciéndose opacas y diluyéndose.

"¿Le había dado paso el agente cuando dobló?", preguntó.

"No sé", dijo él. "Qué sé yo".

"Eso puede ser grave, si no es así", dijo el otro. "Tendré que averiguar qué es lo que declaró el vigilante. Pero en el peor de los casos se puede conseguir un homicidio por imprudencia. Y hasta tal vez nos salvemos pagando una indemnización. Supongo que no le importará pagarla. Uno no es responsable de los mocosos que no saben cruzar la calle. Sé muy bien lo que son esos mocosos de mierda, y cualquiera que tenga auto lo sabe, aunque sea juez. Usted continúa en buenas relaciones con él, ¿no? Quiero decir, aparte de eso, ¿nunca estuvieron enemistados?"

"Con quién?", dijo él.

"Con el otro", dijo el abogado. "Con el tipo que andaba con su mujer. Si está en buenas relaciones con él hasta es posible convencerlo de que declare en su descargo. El estaba al lado del chico y no tiene por qué saber cuáles eran sus intenciones". Se levantó pesadamente con el brazo izquierdo en alto y sosteniendo en la punta de los dedos el cigarrillo y lo miró indeciso, moviendo la cabeza para varios lados, y luego lo dejó caer y lo aplastó con la punta del zapato.

"No se preocupe", dijo. "Averiguaré todo eso y vendré a verlo de nuevo mañana. Si necesita que le traiga alguna cosa, dígame. Todavía es posible que le podamos cargar toda la culpa al pibe.

No se preocupe".

El sintió los pasos del abogado acercándose y luego alcanzó a ver los pies del abogado cerca suyo, como si el abogado lo estuviera mirando, y luego vió los pies que se daban vuelta y cuando dejó de verlos, siempre con la cabeza apoyada en la mano y mirando impersonalmente las baldosas, escuchó los pasos del abogado alejándose y luego un cuicheo y una silla que se movía, y luego los pasos del vigilante que había estado sentado en la puerta, acercándose, y entonces, sin dejar de mirar impersonalmente las baldosas, empezó a levantarse para seguirlo, adonde quisieran llevarlo. #

Beatriz Bussetti

POEMAS

generalidades

hace unos años una rama una memoria
de dios

agarrada a los mapas aceitados
sin fiebres o con fiebres escondidas cui-
dadosamente detrás del ojo
a la orilla del mar a la orilla de la sal
saladísima

pero sin mucha arena yo nunca pude
comprarme una casa en el medio de
una ciudad ni siquiera una ciudad
desatinadamente como todas

no tengo un solo pedazo de tierra que
me pertenezca no me pertenecen mis
vestidos creo que la voz tampoco es
mía

y a veces me miro desde la calle con
los ojos de ese señor parado en la
puerta del café

aquí es donde empieza la confusión
cuando los zapatos se arrastran solos
y les dan pataditas a los adoquines con
olor a nafta

sus ojos la miran va caminando qué
aspecto tiene quién la empuja insen-
satamente?

es ella él el otro nadie es una sombra
combinada del farol en la media calle?
no puedo explicar las cosas pero quién
quiere explicar algo más que sus ma-
nos su cabeza o el retrato de mi abuela
ahora antes de ahora después de ahora
siempre

hace unos años no eso será después
cuando yo crezca y me busque los la-
bios separados la medida de mis trajes
los infiernos que saltan en la garganta
ahora no he crecido me tienen en sus
brazos me están enseñando a alimen-
tar me

esta hora

te largo una palabra
te tiro de los ojos
me acuerdo que todavía estás ahí aquí
metido entre mis costillas

eres demasiado dulce me aniquilas
pero esta hora no me ves
estás revolcándote en los rinconcitos de
tu hastío

dando vueltas al mundo
con una manivela

ya ven

ya ven cristales comedores sitios
cómo puedo estarme quieta en mi silla

ya ves cómo aprendí a callarme
y a envolverme y desenvolverme todos
los días
por si acaso

también las horas pueden ser
espadas permanentes

al fin
uno está disparando en todo tiempo

lavalle y cerrito

de todas maneras su cara pintada dos
triángulos en las mejillas el ojo incli-
nado avizor su figura solitaria sin fa-
rol para apoyarse

sólo la rigidez de la cadera tira las mi-
radas a un lado a otro bajo el cielo
indefenso punzado a la altura del obe-
lisco

grandes espacios de ternura se estre-
chan a su alrededor

ella se hamaca

ella se hamaca en sus clavículas
su único sostén en el mundo

ella hace un poema a sus clavículas
las cuida tiernamente

se planta entre los hombres no los mira
no quiere saber mucho

levanta sus temblorosas huesos horizontales

todo lo que puede
o abre los brazos para prolongarlos
como dos astillas inutilizadas
por la humedad de buenos aires

explicaciones

siempre alguien más esperará vanamen-
te las explicaciones adecuadas o se re-
montará por los paisajes conocidos en
inexpertas canoas

la risa de mis mayores —un poco debi-
litada por los años— todavía compren-
de demasiado me aparta con negligencia

y los grandes ademanes que manoteo se
pierden en el aire nocturno como ima-
ginadas flores anchas y vacías

20 p. m.

todas las mujeres vuelven su cabeza al
primer grito de la noche gentilmente
asustadas como haces flexibles que
acatan la consigna del viento

después la oscuridad simplifica las cosas

hora 0

esta hora infinitamente aguda aguada
desinflada
retirado el rugir de los tranvías
en las calles apagadas de cualquier ciudad
del mundo una señorita se pone
crema en la cara va a dormir con un
soldado
en muchas partes de la tierra soldados
gravemente embutidos en sus uniformes
calan bayonetas hacen con toda
seriedad guerras donde muere tanta
gente
morir no es agradable yo lo juro
el dos el dos los pares los impares
los números se equivocan las estadísticas
me han aflojado
100 accidentes 4 veces la biblia las orejas
apretadas contra el pelo contra la
desasida noche ya no noche ya el día
de después lo que se viene
lo que se me tira de los colectivos las luces
me desvisto no me visto si ya
comienza ya termina y todavía permanezco

madrugando

por la romá pendiente de la noche
entre mapas coloreados y pocillos
o pescaditos desnudos en los charcos
cuando los gladiadores se marchan a la
cama
las prostitutas no mueven las caderas
y las empleadas de los ministerios se
están
apenas dibujando los rostros
todas las bocas desafiando
el primer café con leche
tal vez imposibles vociferaciones
caballo que se quedó colgado del último
sueño
o gladiolo marchito detrás del maniquí
las palomas en sombra
solamente la mano abiertos dedos
sujetando los diarios matutinos #

poema avieso

hablo con los oscuros
en las salas cinematográficas
o en los bares
con los oscurecidos
aguerridos
combatientes de los trolebuses
llevan una ramita en la mano
disimulan con un libro
me miran reconocidamente
o apaleando
cuando les crecen extraordinarios golpes
desde el blanco del ojo

LA LICUADORA

NOSOTROS LOS GENIOS.

— Después de algún esfuerzo hemos llegado a la conclusión de que es imposible escribir una historia de la música argentina. Para demostrarlo límitémonos a nuestro tiempo.

Don Alberto Williams fué un revolucionario que tuvo la genialidad de fundar un conservatorio; mas su inconformismo lo llevó a escribir numerosas obras para piano: instrumento que se diferencia de la guitarra en que no se puede colgar en el ropero. En su conservatorio, hasta se llegaron a interpretar obras foráneas. (Foráneo: todo aquello de lo cual él no era autor).

Finalmente, de este músico que según creemos en cuanto a sinfonías salió empatado con Beethoven, se pudo afirmar: "Prefiero pedir perdón de rodillas / antes que oír una obra de Williams".

Julián Aguirre se limitó a festejar en 1924, después de ejercitarse en la realización de obras para piano, canto y piano, violín o flauta y piano. Olvidar sus cantos escolares sería poner en duda sus conocimientos.

A López Buchardo puede considerárselo el panfletero de la música moderna; su exceso de origina-

lidad no sólo lo llevó a casar con Dña Brígida Frías, sino a escribir comedias musicales... ¡que se tomaron!

De Espoile, de Don Raúl H. Espoile, lo mejor sería no hablar (y pedirle la receta, nació en el 88); recordemos que estuvo de interventor en el Teatro Argentino de La Plata, no vaya a suceder que se viole y haga reponer sus *Frenos*, o nos amenace con *La ciudad roja*.

Gianneo es un genio, no porque sea del 97. Tampoco influye el haber estudiado armonía y contrapunto (otros lo han hecho, y peor que él), o que haya sido premiado por la Municipalidad de Buenos Aires, porque también la Municipalidad premió la puerta de entrada de la casa de un amigo mío. Lo que sí influye es el sentido innato que posee para crear en el oyente estados depresivos; o bien, su espíritu didáctico que lo lleva a componer obras que sirven para repasar estilos de autores diferentes.

Ahora, según estricto orden de largada le toca el turno a Elsa Calcagno. No es autora de ningún receíto de cocina, ni de ninguna fórmula para cortar el empacho; pero, como tampoco tiene nada que ver con la música, no ati-

namos a recordar por qué nos acordamos de ella.

El buen Gianfranco es un teórico de tal originalidad que ha llegado a clasificar a Debussy como folklorista. Seguramente, ya no le interesarán tanto la depuesta música incaica; más bien, estará ocupado buscando algún líquido para borrar sonetos dedicados no a la Eva del bíblico Adán. ¡Ah Gianfranco!, qué hubiera sido de Bach si tú no hubieras descubierto que chacona es una palabra de chaqueña estirpe.

De Carlos Guastavino, guitarrista de piano en mano, compositor agresivo, podríamos decir, si aún viviéramos en el siglo pasado, que es conocedor de las más recientes técnicas y acusa cierto cerebralismo, propio de esta época de tranvías a caballo.

Para terminar esta recorrida (que algún día ampliaremos... que algún día ampliaremos), bástanos introducir los dedos en la garganta; como consecuencia surgirá el profeta de la tercera posición en música; el profeta de la música suficientemente anacrónica como para no llegar a ser avanzada; hablamos de este buen obispo del sonido que es el profesor don Alberto Gimastera.

No será necesario insistir en que, debido a la exuberancia de genios (quebrantadora de la síntesis), debemos conformarnos con la imposibilidad de escribir una historia de la música argentina, a menos que el Intendente disponga poner coto a esta criolla extravagancia.— JAIME ALBERTO BARCELÓ.

DIVERTIDAS AVENTURAS DE UN NIETO DE LOS SURREALISTAS.—

Hoy, de regreso al surrealismo, una plausible emoción me hace llorar sin errores de imprenta, me hace brotar a la posterioridad esta lógica epístola epistemológica.

Todo comenzó en esta forma: Picabia que me ve y me dice: Grela, ¿vos por allá? ¿Por qué no te das una vuelta por el surrealismo, que está por empezar de un momento a otro? Y me da una tarjeta en la que dice: Aragon es un paquete, fume zapallitos Eluard.

Dicho y hecho. Yo comprendo que la época de oro ha regresado: estar con Nadeau, Arp, Picabia, Breton, René Char y los otros, es una tentación pendular, casi mamaria.

Concurro a sabiendas, transporte mis heroicas momias. ¡Qué tal, Arp! ¡Salute, Aragon! ¡Tres catorce diez y seis, surrealistas de la primera hora! Me hacen un lugar y jumamos a los cadáveres. Es fácil. Usted piensa una palabra y escribe otra, su vecino piensa en otra palabra y escribe la que pensó usted, Eluard piensa la palabra que escribió usted y escribe la que pensó el otro. Diga que los surrealistas no fulmos nunca muchos, si no, de ser unos veinticinco mil y de tener la suerte de no repetir ninguna palabra es casi seguro que hacíamos un diccionario.

Después comienza el varié pornográfico. Lo de siempre: quince o veintidós mujeres desnudas en-

tonan la marcha de Nadeau, *Infanticidio en Cuba*, letra en ramplón rampón hecha por un lapidista mendocino. Luego se rifa una prenda íntima a catorce santosvega el número.

Después, al restaurant Gargantuel y Pantagrúa, decorado por Arp y Picabia. Jornada platológica.

Aragon arroja un plato a la cabeza de un correcto burgués flores, el burgués flores le tira un plato a Aragon por la cabeza. Luego, amigos todos, se exhibe un film tipo Gente de Cine, filmado en el restaurant desde nuestra entrada. La última secuencia, según Villegas López, es el operador pasando la película.

Después, Aragon va a robar a algunas iglesias de Montmartre. Utrillo pinta la célebre basílica du Sacré Coeur con Aragon robando en primer plano. Todos festejamos su audacia.

Luego, Nadeau propone: la toma del castillo del virrey. El castillo del virrey es un farol de Montparnasse. Comenzamos a lanzar le piedras en francés hasta que el virrey se rinde, o sea hasta que aparece un policeman. Porque, por una de esas raras piruetas de la imaginación, estamos en Londres. Breton sugiere: Muchachos, llenen las cajas de fósforos con niebla londinense para venderlas como recuerdo a los turistas americanos en París. Apoyamos la moción, pero con soda.

Posteriormente recorremos antepasados. Baude-

laire nos invita con un asadito en Bélgica. Rimbaud se va a cazar hipopoterontes al país Gallas y nos lleva como cronistas anacrónicos. Nerval se ahorca un poco en una columna de alumbrado, en una callejuela de París que, en el fondo, es siempre París. Lautréamont, sumamente parecido a un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección, nos sirve un Pam-Mun-Jon, cóctel en base a medusas, aunque con poca soda. En fin, la lista es de lo más variada. Como postre, Isadora Duncan e Isidoro Ducasse, juegan a ver quién llora más lejos.

A las 22, visita a la élite de Florida. Camaradas bovinos, literatos de jaula, poetas pesebreros, Words, words, words.

Luego Nadeau escribe la *Historia del surrealismo* y Rueda se lo publica. Después viene este gallego de la pipa, Serna con gusto no pica, y nos dedica elevado número de páginas en su libro *Ismos*. Pero ése es un aspecto de la surrealidad que no queremos investigar.— DANIEL GIRIBALDI.

AL CINE LO QUE ES DEL CINE. — La novela captó la nueva visión que el cine ha aportado a nuestro siglo y al apoderarse de muchas de sus técnicas, ha transformado no sólo sus elementos formales sino también su estructura como género literario. El cine aligeró a la novela de las largas descripciones de las narraciones del siglo pasado. El público necesitaba que se

le describiera el mundo exterior con detallismo, así podía ver un salón mundano o las máquinas de un barco: Balzac se esmeraba en prolíjos detalles del despacho de un escribano; Tolstoi recorría con un mapa militar los lugares donde se desarrolló la batalla de Borodino, para describirla en *Guerra y paz*; Zola, que escribía, término medio, una novela por año, ocupaba una tercera parte de éste en acumular datos sobre los ambientes en que aquella se desarrollaba. Ahora, en cambio, le basta al novelista una connotación somera, apenas un poco más explícita que la de un libreto teatral, para situar a sus personajes.

En su primera novela, *Los monederos falsos*, decía Gide: "Hay que despojar a la novela de todos aquellos elementos que no le pertenezcan específicamente. Así como la fotografía, en otro tiempo, desembarazó a la pintura de la preocupación de ciertas exactitudes, el fonógrafo la limpiará de sus diálogos trascritos, de los que se vanagloria con frecuencia. Los acontecimientos exteriores, los accidentes, los traumatismos, pertenecen al cine; está bien que la novela se los deje". Era una predicción y también en lo que se refiere al fonógrafo, ya que el cine, entonces, era mudo.

Prototipo de esa clase de narración, fué el *Ulysse* de Joyce. Proust, recuperando, uno a uno, los segundos que rápidamente se malgastaron, la condujo, también, en esa dirección, así como Virginia Woolf, preocupada por transmitir millares de impresio-

nes "triviales, fantásticas, evanescientes o grabadas con la agudeza del acero, que vienen de todos lados, en una lluvia incesante de átomos insuperables".

Se ha cumplido la profecía de Gide: la cámara cinematográfica descargó al novelista del detallismo y le permitió acercarse a la raíz misma de los conflictos psicológicos. Ya lo había hecho Dostoevsky, en cuyas novelas apenas se describe una habitación. La novela se ha hecho más sintética. En su trama, más estricta, han dejado de ser disimulables los desaciertos de estilo o de estructura que pasaban inadvertidos en la frondosidad de las narraciones finiseculares. De este modo, la novela actual se ha acercado al drama, que ni siquiera describe a sus personajes.

El cine, al liberar a la novela del detalle, ha hecho, por otra parte, que el novelista abra más crédito a la imaginación del lector, que debe llenar los claros de lo que el escritor no ha dicho. Ésa puede ser una de las causas del éxito popular de que actualmente gozan las recargadas novelas antiguas, en las que está todo. Las novelas de ahora exigen mayor colaboración del lector, éste debe tener con el autor muchos sobreentendidos comunes, debe ser más culto y más sensible.

La influencia liberadora del cine ha sido considerada por algunos críticos como una de las causas de una presunta declinación de la novela. Así, Gaëtan Picon opina que la histo-

ria de la novela, en los últimos años, es casi exclusivamente la de los temas que ha perdido, algunos porque el mundo actual los ha suprimido y otros porque técnicas diferentes se los han anexado. "La novela actual —agrega— no carece de temas, pero su debilidad consiste en no justificarse por ellos. ¿Qué le quedará, si llega a perderlos? La novela corre el riesgo de su disolución en la medida en que vive de una impostura: puede aparecer como el *ersatz* de una técnica mejor adoptada. Ante una novela de tipo *americano* que mide su valor por su potencia de choque, nos decimos: ¿para qué la novela, si existe el cine?"

El interrogante final nos vuelve a nuestro tema y a nuestra opinión. El cine no ha empobrecido a la novela. No. Arte del movimiento y de la acción, ha acelerado, por oposición, el proceso de subjetivización de la novela, anticipado por Dostoevsky. Que quede para el cine la acción, el mundo exterior y el detallismo, propios de la realidad de los paisajes o de la artificial realidad de los sets. El novelista se ha refugiado en el dominio que le ha dejado el cine, donde éste es impotente: en el planteo de los conflictos psicológicos, subjetivos, pues es bien sabido que las adaptaciones cinematográficas de las novelas cuyos temas son esos conflictos sólo han retenido la corteza de los hechos. Al cine, la nuez temática de estas novelas se le escapa. Por eso, las deben seguir escribiendo los novelistas. Dejemos al cine lo que es del cine: la acción, el movimiento. —
EDUARDO DESSEIN.

CINE VISIBLE. — EL mejor film de 1956. — Sin duda el mejor: *La strada*. Federico Fellini, su autor, lleva el neorrealismo por lo menos a las mismas alturas que De Sica-Zavattini, y con un matiz original.

Giulietta Massina es la espléndida excepción a la regla: no hay película buena con director-marido y actriz-mujer. Tiene una cara de rasgos acusados, una mimica y pantomímica elementales y superexpresivas (su parodia de un árbol ejemplifica exactamente la naturalidad y síntesis interpretativa de Giulietta). A Anthony Quinn le es más fácil parecer bruto, pero el resultado es también muy bueno. Richard Basehart gira bien el único papel ideal del film.

La strada es una historia de amor radicada en los estratos más bajos de la sociedad y de la individualidad, casi lindando con lo animal. Sin embargo, se transmiten las más minímas delicadezas y lo que, al parecer, sería la esencia del amor: el estar juntos o cerca dos seres por misteriosas razones de destino.

El escenario es la *strada* (calle o camino): los suburbios miserables, los aledaños de viejas y de rústicas ciudades europeas, vitalizados de tanto en tanto por algún surtidor de nafta. A lo largo de la *strada* (como ruedas dentadas a lo largo de una cremallera) los hechos y episodios van sucediendo a este saltimbanqui y su comprada mujer, de una manera sucesiva y natu-

ral, clásica en el gran arte (*La Odisea, Don Quijote*).

El elemento común es la *strada* y los dos personajes viajeros; los elementos accidentales los escenarios y personajes que, con su movimiento físico, los dos protagonistas van poniendo en movimiento dramático. El resultado final es: a cambio del sacrificio de su amor ideal, ella reconoce su verdadera realidad; a cambio de la muerte de ella, él reconoce por fin su verdadera realidad.

— C. F. M.

Chaplinejas. — Despues de cuatro años de espera fué presentada en Buenos Aires la última película de Charles Chaplin, *Candilejas*, en momentos en que el actor inglés finaliza el rodaje de *Un rey en Nueva York*. Muchos han pensado hallar en *Candilejas* al hombrecito del pequeño bigote, los amplios pantalones, los destartalados zapatos y la galerita. Pero ya en *El gran dictador* (1940) este personaje universal comenzaba a desdibujarse y en declaraciones recientes (ver *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10/11/56), Chaplin ha manifestado que Carlitos nunca volverá a la pantalla.

Candilejas es una gran película. (Esta aseveración quizás resulte peligrosa, aunque en definitiva no lo es). A mucha gente le ha parecido un melodrama pesado. Otros, que han ido buscando sólo la risa, salieron decepcionados. La verdad es que a *Candilejas* pueden hallársele defectos: excesivo diálogo y demasiado profundo para

la "mayoría"; acción lenta por momentos; poca técnica cinematográfica (que Chaplin siempre desciñó); impresión de mero "teatro filmado" en algunos pasajes. Es decir, las mismas fallas que se advertían, por ejemplo, en *Monsieur Verdoux*. Muy superior a ésta es *Candilejas*, que aparte lo anotado, tiene la trascendencia necesaria como para solicitar nuestro elogio.

Candilejas es un canto a la vida, a la esperanza. Chaplin da en ella su mensaje, su lección, que es la confianza en el ser humano, la reivindicación de sus pasiones. Siempre le ha interesado a Chaplin la humanidad. Ella ha sido la materia de su arte. En *La opinión pública* la defiende de las chismografías mundanas; en *Tiempos modernos* del maquinismo y las organizaciones capitalistas; en *El gran dictador* de las tiranías; en *Monsieur Verdoux* de las leyes y de la sociedad. En *Candilejas* esta defensa está representada por la vejez que deja lugar a la juventud. La vejez, un cómico vendido a menos y la juventud, una bailarina destrozada mentalmente. Tal oposición de edades y de ideas permite a Chaplin disquisiciones, frases hondas y pareceres elocuentes. Le permite además, como decíamos más arriba, sus opiniones sobre la vida y el mundo, opiniones que ha madurado como hombre primero y como artista después. *Candilejas* va a lo humano; Chaplin, interesado en dirigirse a sus semejantes, deja a un lado la faz cinematográfica pura y atiende con mayor empeño a lo que se dice,

cómo se dice y por qué se dice. De ahí, la falta de audacias técnicas, de ahí la pobreza de decorados y la rutina de la fotografía. De ahí también la pegajosa música de fondo, propia de una producción cualquiera. Salvo los números de music-hall a cargo de Calvero y la escena final con el inolvidable Buster Keaton (que sigue sin reírse) típica del viejo Charlot, el film no hace concesiones a la clownesca veta chapliniana, que no era más que una máscara para esconder su honda dramaticidad. (*Me gusta la tragedia porque es bella*, dijo una vez.)

Charles Chaplin actor demuestra una vez más su notable equilibrio de las situaciones, su interpretación natural y ajustada, que resulta sencillamente magistral.

Claire Bloom, perfecta. Y el resto de los actores (Nigel Bruce, Sidney Chaplin, Norman Lloyd, Marjorie Bennet) bien.

Chaplin ha retorna para darnos una muestra nueva de su indiscutible talento de artista, uno de los más extraordinarios del siglo XX. — RAMIRO DE CASASBELLAS.

Picasso en paños menores.

—De todo lo visto y disfrutado en París, desde los merodeos por el Barrio Latino y sus cuevas de música de jazz y barbas nostálgicas de la época de oro del existencialismo, hasta el *Tartuffe* de Molière representado por la Comédie Française de Richelieu por Jean Marchat con puesta en escena de Fernand Ledoux, pasando por Edith Piaf, las expo-

siciones de la Rue Seine, los atardeceres de los Champs Elysées y las noches en los music-halls de Pigalle, una de las cosas que más me han impresionado son los noventa minutos que permanecí sentado en las butacas del cine viendo la última película de Clouzot premiada en Cannes: *El misterio Picasso*.

El nombre de Picasso ya no es un misterio para nadie, admitido con o sin discusiones entre los grandes maestros de la pintura de este siglo. ¿Cuál es, pues, el misterio de Picasso? El misterio es el de su terrible libertad creadora, la serie de vacilaciones, energías, decisiones, que mueven su mano al trazar las formas y disponer los colores de sus cuadros.

En verdad el film se reduce casi exclusivamente a eso. La cámara se ha situado por detrás de una superficie transparente en donde Picasso se ha estado entreteniendo con los pinceles. Frente al espectador van apareciendo, como trazadas por una mano de Babilonia, las figuras que habitualmente pueblan el universo de Picasso, sus desnudos, sus caballos, sus versiones privadas de la realidad y sus formas.

Algunas de estas obras son logradas en breves e inmediatos trazos en que la mano de Picasso parecerá rescatar de la superficie virgen algún dibujo preexistente en ella. En otros, se presencia un laborioso proceso de creación que modifica sus propios elementos, se rehace sobre sí misma, atraviesa diversas etapas hasta llegar a la versión esencial

y definitiva. En un momento, una forma que comienza siendo un pez, se transforma luego en un gallo y por último en una cabeza de hombre de extraordinaria gracia.

Solamente el cine puede dar esta oportunidad general y única de penetrar tan intimamente no ya en el taller de un artista sino en el proceso creador de su obra.

La música del film, su sonido, es también interesante. Por momentos, el silencio casi perfecto, sólo alterado por los rasgados del lápiz sobre la superficie del dibujo. En otras, la música subraya los movimientos de la creación plástica, con acento sinfónico, con timbales y círcunstancialmente, con una guitarra española y una voz de taberna andaluza que describe una anécdota afín con el asunto del dibujo: la cogida de un torero entre los cuernos violentos del toro.

Lo ya descripto, con más algunos enfoques de Picasso trabajando, en plano general a veces y otras en "close ups" enérgicos, constituyen la totalidad del film. Clouzot aparece también en la pantalla haciendo con sus cejas abundantes el contracanto a los ojos terribles del gran pintor catalán. En ciertos momentos, el director hace a Picasso ciertas indicaciones sobre algunos detalles que hay que cuidar en atención al público. "Nunca me he preocupado del público", contesta Picasso, "y no es cuestión de comenzar con estas cosas a mi edad".

Pero en cambio el público se preocupa activamente

de Picasso. En ocasión del estreno del film en Cannes, se dividió en pro-picassos y anti-picassos, manifestando su aprobación o su repudio de viva voz, sin que molestara para ello la presencia del artista en la sala. En esa ocasión, Picasso había abandonado su toilette habitual que se reduce a pantalones cortos y sandalias (con la que aparece en el film) y llevaba un elegante smoking. Pero ni aún con este camouflage del traje de gala, procurando mimetizarse con el oscuro paño lujoso de rigor entre el público de esa premiére, pudo pasar inadvertido el artista.

En resumen, el film que reúne a Clouzot y Picasso, por momentos en tecnicolor, por momentos en cinemáscopo y luego en pantalla común, en blanco y negro, o sepias, es posiblemente el más interesante de los documentales de su tipo que se hayan filmado hasta ahora y una de las atracciones adicionales de París estival. — M. B.

Noche de circo. — La primera secuencia (racconto del payaso) deja al espectador extasiado en la butaca. La fotografía y los ángulos de enfoque revelan al gran Ingmar Bergman (primeros planos del rostro del clown con su mujer desnuda a cuestas y un redoble de tambor al fondo). Después se va desenvolviendo la trama del film y se suceden escenas de mucha calidad y pasajes con lagunas, sin terminar diríamos. Aunque conocemos la lentitud del cine sueco, aquí hay escenas que se tornan un poco pesadas: demasiado estatismo de la cámara que registra por lo general

imágenes bellamente cinematográficas. *Noche de circo* no es tal vez la mejor producción de Bergman; en *Juventud, divino tesoro* había más sentido del drama, más responsabilidad humana. Pero sin duda alguna, Ingmar Bergman es un director con todas las de la ley y *Noche de circo* marca un hito en su trayectoria. Ake Gromberg es un actorazo y Harriet Anderson, destituída por la estúpida propaganda de los afiches, hace lo que puede. El payaso, cuyo nombre no pudimos hallar en el programa, resulta una verdadera revelación. — R. DE C.

Sufra y no llore. — Si Daniel Mann, usando como tema el alcoholismo logró con *Sin rastros del pasado* una creación valiosa, al reincidir sobre el mismo tópico en *Lloraré mañana* sólo consigue un mediocre folletín. Este film es pesado, truculento, fastidioso; su diálogo compone una real antología de lo insulso. El primer error de Daniel Mann ha sido sin duda, la elección del mamotretico libro de Lillian Roth, evidente producto para pañuelos femeninos. Susan Hayward es quizás lo único remarcable; su interpretación resulta por lo general, convincente. — R. DE C.

Siete Samurais. — *Rashomon* nos dijo que Akira Kurosawa era uno de los más geniales directores contemporáneos; *Siete samurais* lo confirma. Una hora de menos tuvo la versión ofrecida al público, cuya copia era deficientísima, agregándose a ello el cameo de la pantalla panorámica que tapaba a veces los subtítulos. *Siete samurais* es un vasto fresco, una lección cinemató-

gráfica, una obra puesta al nivel de las grandes epopeyas. Kurosawa, mago de ángulos y cámara, obtiene un todo perfecto y revela cuánto queda aún sin explotar en cine. La larga secuencia de la batalla entre los samurais y los bandidos permanecerá como ejemplo de realización, superando quizás a la batalla sobre la nieve de *Alejandro Nevsky*. Los actores (sobre todo Takashi Shimura) impecables, impecables. La música, muy adecuada. La calidad de la fotografía fué un hecho para quienes tuvimos la suerte de ver una buena copia. — R. DE C.

REPORTAJE A MOZART.

— Golpeamos la puerta y como estábamos a fines el siglo XVIII, nos extrañó que atendiera un joven que en vez de casaca y chupa hasta las rodillas, calzón corto y medias altas, vistiera un saco fumoir y demás atuendos de la actual moda hogareña.

— Sabía que vendría a hacerme un reportaje y preferí trasladarme yo al siglo XX, antes que Ud. se molestara hasta el XVIII — nos advirtió el joven Wolfgang. Agradecimos la molestia.

— ¿Se considera un innovador? le preguntamos.

— Todavía no lo sé; eso depende de los ensayistas. Algunos afirman que soy un plagiario de Haydn y de los maestros franceses e italianos; otros se basan en mis anticipaciones beethovenianas, en la flexibilidad del fraseo que sesenta años después retomó Chopin, en la importancia que le conferí al ritmo, y en el hecho de haber apoyado con mis obras al classicismo, para considerarme un avanzado.

—¿Cuál fué el origen del clasicismo?

—En pocas palabras, nosotros estábamos cansados de la ampulosidad y de los alardes técnicos del arte barroco; y nos propusimos hacer música más práctica, es decir que, para comprenderla, bastara la sensibilidad, y no se necesitaran los conocimientos teóricos que requerían las obras de Bach o Händel, por ejemplo. Surgió así una música ágil, sin grandes pretensiones y de carácter cantable.

—¿Qué opina del "año Mozart" que acaba de tributarse?

—Me ha deparado la satisfacción de volver a oír obras mías que poco había escuchado y hasta algunas que no había escrito. Por otra parte, las ejecuciones de hoy día son maravillosas; cómo maltrataban mi música las orquestas de mi tiempo. Lo único que lamento del "año Mozart" es no poder cobrar los derechos de autor —nos dijo, mientras se sentaba al piano para ejecutar las *Variaciones* de Anton von Webern. — J. A. B.

EL CONSERVATORIO ARGENTINO OFICIAL.

—La realidad del conservatorio argentino oficial ha sido hasta el momento la necesidad de tener profesor particular, paralelo a las clases de conservatorio, si se quería hacer algo en serio. La reorganización tan sólo ha llegado a La Plata (espero que D'Urbano no me delate ahora) gracias al nombramiento en la Escuela de Bellas Artes, dependiente

de la Universidad de dicha ciudad, de un cuerpo de profesores que la han convertido en el instituto más importante del país.

En las demás partes todo sigue igual: la camarilla peronista de ineptos adeptos a Brígida Frías de López Buchardo (que luego de grabar con sus coros *Evita capitana* y *Los muchachos peronistas*, sigue con sus puestos en todos lados, salvo en La Plata) continúa incombustible.

Por otro lado pasan cosas como el nombramiento de Ginastera para interventor del mismo conservatorio (Provincial de Buenos Aires) que fundara por obra y gracia de Mercante, en plena era. ¿Qué pensará ahora el interventor de sus loas al demente? Ofelia Carman, luego de haber sido dejada cesante por no haberse puesto de pie en un homenaje a la extinta señora, en la ahora extinta y memorable Asociación de Concertistas (presidida por la memorable y existente Sra. Brígida), no es reincorporada a su antiguo cargo.

En fin, cosas como las apuntadas, nos dejan sin saber qué pensar de los interventores de los Conservatorios de esta Capital, señores Gianneo y Sáenz. Y además, que no vengan con el cuento de que dichas personas siguen en sus puestos por su valía musical. ¡Por favor! Hasta el momento lo único que queda es esperar, con o sin rabia, y gracias que hay profesores como los de la Universidad de La Plata (de nuevo: perdón, D'Urbano). — J. v.

SESOR. CUIDE SU APLAUSO. — El pianista proyecta a dedo contra el auditorio todo lo que tiene adentro: emoción, inteligencia, angustia, lo que es proyectable mediante piano y música.

El público recibe, almacena, acumula, se va llenando. Cuando el pianista termina, el público aplaude. Restablece el equilibrio. Le devuelve al pianista lo que recibió, emocionalmente, de él. Al fin y al cabo, retribuye ruido con ruido. Claro que la técnica es mucho más burda: responde el público a palmas lo que el pianista entregó a sutiles digitaciones; pocos son pianistas, pero todos sabemos ejecutar ese coro de percusión que no falta en ningún concierto: el aplauso.

Ahora bien: termina el programa, aplauso y el pianista se va. Todos nívelados, ahí debía terminar la cosa. Pero no: viene ahora el forcejeo por el bis. El proceso es al revés. Ahora el público toma la iniciativa y propina el aplauso al pianista. El pianista recibe, almacena, acumula, se va llenando. Cuando llega a cierta altura, toca un bis. Y así sucesivamente, tantas veces como aguante el éxito del concierto. Flujo y reflujo. Tenis. Homeostasis.

En los inconcebibles orígenes de los conciertos, todo esto estaba bien. El concertista terminaba su programa, y resultaba que al público le había gustado y pedía más, y el pianista, espontáneo y sorprendido, pensaba alguna otra pieza y la tocaba. Pero hoy el asunto se ha

mecanizado y resulta ya desagradable. En primer lugar, se supone que el programa de un concierto es un edificio artístico bien equilibrado, al que deben molestar y perturbar las adiciones de una columna, una gárgola, una ventanita. En segundo lugar, la excitación que produce al espectador su pugilato por el bis ha de obsesionar su correcta aprehensión de la música que sobreviene. En últimos lugares, es feo el chantage del público a la cortesía del pianista; es fea la absorción por éste del elogio interesado para transformarlo en música; por fin, parece mal que cada espectador procure, a palomazos, intervertir su título en el concierto erigiéndose en actor. Parecería que desea extraer el máximo provecho al precio de su entradita. — c. F. M.

VIDA MUNDANA. — **Juegos sociales.** — Elsa Jascalevich presupone en *El Hogar* del 5 de octubre que las manos son las extremidades que nuestros escritores usan para escribir, y publica cien dedos, de los que apenas diez podrían justificar la foto con lo que han escrito.

Las fotografías menos narcisistas exhiben anteojos, clepsídras, brújulas, teclas, cigarrillos y hasta bufandas; excesivos anillos comprometen y/o adornan dedos que deberían ser más ascéticos.

Los más narcisistas, además de dar su golpe de mano, hablan de ellas. Horacio Armano revela haber realizado muchos gestos con las suyas; y Jorge Vocos Lesmano confiesa ha-

berlas sorprendido en infinitos afanes.

Señores escritores y demás bimanos: no manosear la literatura. Manos, pero a la obra. — c. F. M.

Nuestros niños. — Todos los domingos se reúnen nuestros niños y hacen fiestas en lo de Margaritina Abella Caprile, en lo de este muchacho Noble o si no, un poquito más al oeste, en Río de Janeiro al 300. En estas fiestas se divierten mucho, se regalan globitos y a veces —urgidos, ungidos por los mayores— recitan o leen sus lindos versitos, y la concurrencia muy contenta con la habilidad, la memoria de nuestros niños. Es claro que como ellos son buenitos, compañerísimos, se reparten las fiestas... y así un domingo le toca a uno y un domingo le toca a otro... etc. Y los nenes obtienen, en estas kermesses, chicles bazooka, sugus de menta. En fin, se divierten en grande, si vieran! Pero hay que empezar a temer un tanto por su salud cuando se presentan casos como el del nifito Nicolás Cácoro, que el domingo 23 de setiembre último tuvo tres agotadoras fiestas simultáneas, pobrecito y tuvo que recitar y recitar! (*La Nación, Clarín, El Mundo*). — M. F. M.

Homenajes. — Tuvo grata repercusión el homenaje rendido a *Correspondencia* por *La Nación*, en su suplemento del 6 de enero. La ofrenda consistió en un emocionado minuto de silencio que, en su reseña de revistas literarias de 1956, y en evidente loor a nuestra tarea, guardó el antiguo prestigioso noticioso rotativo matutino. ≠

LOS LÁTIGOS DE BORGES. — En una de tantas reuniones de profusos literatos estalló el tema de comunismo y capitalismo que fué ampliamente polemizado por los presentes. Entre la concurrencia se hallaban una autora de origen eurasiano y —cuándo no— Jorge Luis Borges. En cierto momento dicha señora, que estaba incrustada en joyas de todo tipo —alguien la comparó con una fruta abrillantada— dijo: Yo nunca podría ser bolchevique porque mis abuelos usaron el látigo.

A lo que Borges, retirando su vista de un grueso volumen sobre *Palaeontología arábigo-saudita*, que hojeaba con insistencia, le respondió:

—¡Ah! ¡Sus abuelos eran cocheros!

A otra reunión similar llegó un periodista español, desmelenado y con cierta palidez facial, hablando casi en suspiros: ¡Ay! qué penita traigo. Se ha muerto Carmen... Se ha muerto Carmen... Si señor, se ha muerto Carmen...

Los concurrentes dieron sus pésames al recién llegado, quien se explató en algunos datos sobre la desconocida, finalizando:

—Carmen se ha muerto en Madrid hace media hora.

—Pero cómo ha podido Ud. enterarse?

—Me lo comunicó por telepatía antes de morirse, diciéndome: Adiós, Alfredo... (grandes gestos del mismo) adiós, Alfredo... (cáese un mechón de cabellos) adiós, Alfredo...

Y Borges, que esta vez no estaba enfrascado en ningún libro sino en un suculento café con leche, acotó:

—Atenta la moza, ¿eh?

Gusta uno saludar a Borges cuando va por las calles musitando versículos del Corán traducidos y recopilados por Amalia Domecq de Bustos Pirán y él mismo. Por eso al encontrarlo aquella noche en la confitería *Saint James* (Maipú, Córdoba al 600, véase *Guía del Teléfono*, edición verde, pág. 645, Buenos Aires y Gerli) no nos extrañó que pidiera un vaso de leche con ademanes suaves y brahmánicos. Después de planchar su pelo a mano, le llegó el vacuno elemento.

Entonces ocurrió lo inesperado. Nosotros que estábamos cerca vimos la escena con toda claridad. Borges extrajo del bolsillo izquierdo del chaleco (cuál no sería nuestra sorpresa) el tomo LIV (Apéndice B) de la *Encyclopaedia Britannica*, que desplegó con tal saña que el huracán que suscitó, hizo volar la chaqueta del mozo. Y como corolario natural, el vaso de leche se derramó sobre la página 576, provocando de labios borgianos esta exclamación:

—¡Miserio de mí!

Entonces, refregó con su manga derecha las manchadas páginas de la cultura, al mismo tiempo que recitaba la *Epístola molar* de Fulvio. Tras lo cual se fué, abonando el importe con varias medallas grecolatinas, de aquellas que adquiriera en Suiza en 1919. +

LA MARIPOSA Y LA VIGA. — *Aire confidencial.* (*Texto inédito*). — Acabé por suplicar a aquella mujer que me permitiera hablarle por teléfono una vez cada cinco años.

Aforismo que yo tacho, aforismo que lo repiten por ahí.

Aquella mujer sólo me inspiraba el deseo de leerle unas páginas.

Cuanto más perfecto es el espectáculo, menos veo al autor.

El Gran Buenos Aires se ha ido abriendo, poco a poco, delante de mis pasos.

Encontré en la calle un fragmento de una carta de amor. Ya era pequeño, pero lo rompi en dos.

Estoy esperando que desaparezcan trescientos o cuatrocientos poetas de la tierra, para empezar yo a tallar.

Hasta que no llegó la noche no di con mi monedita perdida.

Jamás podré decir ni escribir, oh Pérez Galdós, el diminutivo *besillo*.

Las constelaciones han seguido siempre fielmente las líneas de mis tejados.

Los días sólo me sirven para amontonar versos.

Me da vergüenza oír mi nombre entre el gentío. En una ventanilla de banco, por ejemplo. Me parece que me van a acometer diciendo: ¡Hola, éste es el gandul que se pasa la vida haciendo versos!

Me gustan los libros a la rústica y las mujeres muy bien vestidas. ¿Y viceversa?

Me horroriza pensar la cantidad de sitios que hay en el mundo para adquirir un lote de por menualidades.

Me maduro, me agrio.

Me muevo en el idioma como otra palabra más.

Me puso el día aprisionando vaguedades, enfriándolas sobre mi mesa, dándoles un contorno y poniéndoles un nombre.

Me preguntan si trabajo. Yo no lo siento.

Mejor destaparía tumbas que cofres de piedras preciosas.

Muérete, me digo, que eso llevarás adelantado.

No importa que a usted no le guste este aforismo, esta observación, lo que sea. Perdón. Tengo más confianza en mí que en usted.

No sé nada de latín: procedo como si lo hubiera mamado.

Quisiera vivir en un lugar donde todos los años viera fluir un río de vino y otro de aceite.

Siento que las piernas se me aflojan y me va creciendo una barriguita flácida y en forma de pera.

Soy más perfecto que el carcaj: llevo adentro las flechas y los blancos.

Sueño con un suicidio suave, liviano, doméstico, sin mayores consecuencias.

Tenía aquel amigo por conveniencia: me ponía en contacto de una manera cómoda con los siete pecados capitales.

Ya no tomo más que mate y medio. — **FERNÁNDEZ MORENO.**

OÍD, MORTALES. — Los conciertos de 1956. — Durante la última temporada hemos asistido de nuevo a la moda de los ciclos mezcolanza: quince mil solistas de diversos instrumentos, de los cuales muchos regulares y malos. Antes venían dos o tres y daban ellos solos los quince mil conciertos. La moda nueva tiene la ventaja de que, de vez en cuando, uno se lleva sorpresas escuchando a gente que, puestos como relleno, resultan unos fenómenos.

Me acuerdo que eso pasó hace dos años, cuando fuimos a verlo a Abbey Simon, tal vez el mejor pianista joven en circulación, traído para hacer número en un ciclo en que la atracción era Arrau. Pero si bien todo esto es cierto, antes no era común oír gente de segunda categoría en el Colón y ahora ha pasado y bastantes veces. Es más: como es raro que alguien dé varios conciertos, las entradas para escuchar a los realmente buenos, si no se ha sacado abono a un ciclo completo, son imposibles de conseguir y si se quiere escuchar a Gulda, Graffman o Stern se liga de relleno hasta a Lía Cimiglia Espinosa. Y los empresarios, lo más felices, siguen haciendo sus extraños ciclos, poniendo los mejores, que atraen, junto a los peores, que les deben dejar plata, y uno como un gil tiene que entrar por la variante. Si no, no escucha a nadie. Y lo peor es que no hay posibilidad de corrección para ningún lado, porque como todo el mundo toca normalmente una sola vez, si son malos, ya los oyó y paciencia, y si son buenos tampoco los puede volver a oír. Y que

no me digan que hay oportunidad de escucharlos otra vez en la Wagneriana o en Amigos de la Música, porque todos ya se han quedado sin plata al sacar los abonos para los ciclos completos.

Nos mandaremos una tabla de posiciones y todo, dejando de lado las especialidades que no son mi fuerte (sólo diré que fueron magníficos los conciertos del Cuarteto de Budapest, del Quinteto de Vientos de Nueva York y de la Orquesta de Cámara de Berlín). Entonces: Graffman, Foldes y Gulda, primeros por varios cuerpos y por varias razones: Gulda sigue siendo un fenómeno con reparos (ver nº 1, página 22); Graffman, hay que convencerse, ha terminado por ser uno de los mejores pianistas del momento, aunque juega a disparar (cosa que puede hacer con facilidad) y a veces a meditar (cosa que no hace con frecuencia peligrosa); y por su lado Foldes, prototipo de pianista en serio, sin tener la técnica de Graffman, le equilibra la partida con la cualidad de no meter la pata en nada de lo que toca (toca prácticamente de todo).

Segundos: Fleischer y Entremont. Más pianista el primero y más artista el segundo. Fleischer por momentos aburre porque juega al serio, y Entremont angustia porque lo estrangula la técnica. Jean Cassadessus en pie de igualdad con ellos: ningún fenómeno, pero sí una cosa completa y un pianista fino. El soviético Malinin no pasó de discreto. Después, una serie de gente que tocaba muy bien pero

no tanto: entre ellos Detlef Kraus, que este año anduvo muy mal de dedos y por momentos cursi en la expresión. En la otra punta absoluta (la de atrás): Lía Cimiglia Espinosa y Ervin Laszlo (en otro artículo los apisono convenientemente).

De los violinistas: prima donna absoluta, Stern. También vimos con sumo agrado las actuaciones de Szeryng, Zeitlin y Senofsky. Una palabra de recordación para Tamara Toumanova: la mejor equilibrista.

De los solistas locales, De Raco tocó 356 conciertos de Mozart por radio y se olvidó en demasiados (Fátima para todo el mundo) y Elsa Piaggio de Tarelli hizo su aparición quinquenal (tuvo que venir J. C. Castro para que pudiera tocar). Estuvo magnífica, como volverá a estar dentro de otro lustro, cuando accedan a darle otro concierto. Roberto Castro tocó por varios lados, pero anduvimos cruzados. La vez pasada tan sólo le pude oír por radio desde La Plata, una sonata de Beethoven: aparte de su técnica impecable, noté una expresión más libre y cálida. Lamento no poder contar nada de Šírov, pero este año ando un poco desnutrido y tengo miedo que él y su mujer, si digo algo que no les guste, me arañen. — JUAN DIEGO VILA.

Los conciertos que no deben darse. — La señora de Espinosa se exhibió en el teatro Colón con un vestido rosa, sentada delante de un piano negro. Muy lindo. El concierto, no. En música, como en todo, hay cosas objetivas, como las equivocaciones y las fallas

de memoria, que durante una ejecución se podrían registrar con una máquina. Es por eso que no entiendo como el crítico de *La Nación*, cuando Andor Foldes por casualidad tiene un olvido en una sonata de Beethoven lo consigna con todo cuidado, y cuando Lía Cimiglia se pierde: 6 veces en una sonata de Mozart (4 en el primer tiempo y 2 en el último), 7 veces en otra de Schumann (4 en el primer tiempo y 3 en el último) e indefinido número de veces en Ravel, le pone que tocó muy bien, y de los olvidos nada. Y todo ello, dejando de lado el archivo de notas equivocadas y todo ese terror de indecisiones y teclas pisadas de a dos que fué el concierto de la Sra. de Espinosa, que también lució generosamente una expresión oscilante entre los pajaritos muertos de hambre y el cuco, pasando por toda la gama de vicios de gran pianista, pero en un ejecutante de tercer año de conservatorio.

Después asistimos al mismo fenómeno, pero en el plano internacional. Ervin Laszlo. Dice mi primo de 16 años, de la rama materna, que él escuchó dos pianistas peores en Punta Arenas, pero yo no le creo mucho, porque ustedes saben que los juicios a esa edad no son muy seguros. Resultó un caso típico de defraudación: uno gasta fondos en entradas, y en vez de pianistas salen Lía Cimiglia o, en el caso, Ervin Laszlo.

Al principio el joven parecía en broma, con su interpretación arbitraria, su expresión cursi y su gene-

roso 90% de notas equivocadas, pero al final demostró su peligrosidad, sumiéndonos en la confusión más completa: uno de mis tíos, refiriéndose a una sonata de Prokofieff, comentó sobre lo inspirado que estaba Ginastera. Al final, todos comparamos las barbas que le habíamos dibujado en el retrato del programa. La mía era la más linda.

Pero no desesperen. La sonata fué lo único audible. Ustedes vieran el resto. Una señora pedía "la rapsodia" y todo. Después lo escuchamos por radio y además tuvimos que aguantar los comentarios del locutor sobre el arte supremo del pianista, agregando que el artista otorgaría a quienes lo solicitaran, sus fotografías autografiadas.

Todo ello, mis queridos sectarios, nos lleva a enunciar la siguiente tesis: todo el mundo tiene derecho a tocar y nadie está obligado a hacer lo que no puede, porque no podrá, y por ende se puede tocar todo lo mal que se pueda sin que nadie pueda gritar. Por eso resulta agradable y simpático oír a la gente que recién empieza o a la que toca poco, cuando sabe lo poco que toca. Claro, ¿no? Pero eso sí: en general a todos nos molesta la estafa, y por eso, cuando la gente que toca poco y aún nada, quiere hacer creer que toca, y aún mucho, y en vez de hacerlo en su casa, rodeada del afecto y comprensión de sus parientes y amigos a la hora de tomar el té, se presenta en teatros donde tendrían que actuar pianistas y coloca sus nombres en progra-

mas y aún sus caras, poniéndolas, al efecto, de artista, el asunto todo nos mata, o cuando menos nos causa lesiones graves. Si agregamos que esa gente está usurpando el lugar de artistas de veras (Lía Cimiglia Espinosa toca todos los años, Elsa Piaggio de Tarelli cada cinco; este año tocó Laszlo y no vino Abbey Simon) y proponiendo acertijos al público, que si bien no es idiota, es lento, los pelos naturalmente se ponen de punta.

En cuanto al asunto de los acertijos, ustedes saben que el público a la larga no se equivoca (notar que los pianistas llenan plateas y escenarios, son por rara casualidad los mejores que ha habido, como Brailowsky, Cortot, Rubinstein, Backhaus y algún otro), pero que a la corta puede hacer cualquier cosa. Como creer algún tiempo que alguien toca el piano cuando en realidad vende helados. Pero, por suerte, no mucho tiempo. Ahora bien, si a esta cualidad de equivocarse que tiene el público, se la facilita mediante la falsa crítica laudatoria, el otorgamiento de las mejores salas y de los puestos importantes en la materia, ya sea por la amigotería o por la trenza, este pobre público, para juzgar las cosas con sus lentes medios, tiene que resolver, previamente, problemas tan sólo al alcance de pitonisas diplomadas. De ahí, que todavía se oigan por las salas de conciertos a señoras y señores llamados ora Ervin Laszlo, ora Lía Cimiglia Espinosa, que sin lugar a dudas deberían dedicarse a la introspección mediática. — J. D. V.

ACTUALIDAD BIBLIOGRÁFICA. — **Martínez Estrada, cuentista.** — El autor de *Radiografía de la pampa* ha regresado a nuestra atención, con cinco libros y una reedición en pocos meses. De dos de esos libros vamos a ocuparnos: *Tres cuentos sin amor* (Goyanarte, 1956, que consta de tres trabajos: *La cosecha*, *Viudez* y *La inundación*) y *Sábado de gloria* (Nova, 1956, que agrupa dos: el que da nombre al volumen y *Juan Florido, padre e hijo, miservistas*).

En ambos hallamos un mismo punto de partida: el ser humano obstaculizado por la sociedad. Siempre hay vallas interponiéndose en cada suceso o actitud de la vida de esos personajes. Están continuamente frustrados; se mueven limitados por un fatalismo abrumador; no dan un paso sin que algo se vuelva contra ellos. Martínez Estrada procede kafkianamente para insuflar existencia a esas criaturas. Además, su estilo es vigoroso y directo; el escritor emplea la palabra justa, no se demora en devaneos y va a la esencia en forma descarnada. En *Sábado de gloria*, la ciudad es el marco que agobia a los personajes, ciudad poco entrevista pero presente; en *Tres cuentos*, es la campaña el decorado: campo humillado, con animales muertos por la sequía, con cosechas que no pueden levantarse, con inundaciones.

Pese a su regodeo en lo pesimista, Martínez Estrada nos aporta una visión fiel de nuestra vida; pese a que no hay un milagro de esperanza para esos

seres doloridos, Martínez Estrada los rescata para hacerlos intérpretes de su investigación humana, ennoblecíéndolos. Literatura positiva, hundida en los más ínfimos estratos del hombre.

Hay partes en estos cuentos que muestran al auténtico creador; por ejemplo, las páginas 86 y 87 de *Tres cuentos*, o la relación que de una aventura amorosa hace uno de los vecinos del conventillo donde viven, a los protagonistas de *Juan Florido*. En *Sábado de gloria*, Martínez Estrada retrata con justicia el ambiente de las oficinas públicas, de una oficina pública conmocionada por el triunfo de una revolución militar que ha impuesto nuevas autoridades burocráticas.

De los cinco trabajos que suman estos dos libros, el mejor es *La cosecha*, cuento perfecto, equilibrado, tenso en su acción y con una exacta pintura de lugares y gentes. A todos sus méritos anteriores (que no son pocos) Martínez Estrada agrega uno más: el de ser un gran cuentista, superior a Borges, por estar más afincado en la tierra donde vive, más preocupado en convertir su quehacer en un trasunto vital y no en una mera prueba de ornamentación gramatical. — R. DE C.

La última novela de Amorim. — La estructura de *Corral Abierto* (Losada, 1956) va de lo real a lo fantástico, análogamente a *Milagro en Mún*: empieza en lo real, fuera de Corral Abierto (rancherío de la campaña oriental); luego entra en la población, y

se traslada por fin al mundo imaginativo, utópico.

En ambas instancias del mundo real, Costita, el protagonista, sufre el máximo dolor; afuera es, además, deshecho, vejado, corrompido; adentro es respetado en su individualidad por las personas con quienes vive. En el mundo imaginativo, la felicidad sería posible.

Durante esta traslación, no es el menor mérito de Amorim su extraordinario conocimiento de los hechos (probablemente los novelistas saben los detalles de la realidad por intuición, ya que no es concebible una experiencia tan vasta). Otro mérito (éste por abstención) es prescindir esta vez de su credo político como motor artístico; gracias a ello, las miserias e injusticias que describe golpean como inherentes a la más genérica condición humana. — C. F. M.

Fábrica de soledad. — Hace poco más de un año, en Belo Horizonte, capital del Estado de Minas Gerais (patria del magnífico Drummond de Andrade), reunióse un grupo de jóvenes poetas para editar la revista *Complemento*. Organizaron también una serie de *Plaquetas de poesía*, de la que han aparecido hasta el momento cuatro producciones. La última, que ahora nos llega, pertenece a Ary Xavier, uno de los más jóvenes y más entusiastas propulsores del grupo, que se lanza al campo literario con *Fábrica de solidão* (Complemento, 1956), punto de partida de un saludable acontecer poético.

Ary Xavier ha sabido acercarse al vértigo de nues-

tra época y emparentarlo en su poesía; vale decir, afianzarse en el presente, indagar hacia el porvenir.

Sus poemas revelan al poeta de pie, con todos sus filamentos encendidos, con toda su sustancia humana derramada, y en esas composiciones, es el amor —viejo deporte imprescriptible— fuerza motriz y motivo fundamental. Ary Xavier da razón de su íntimo sentimiento, pasa lista a sus sensaciones vitales, nos habla de la mujer amada, la presenta en los diferentes aspectos que ella cobra ante su mirada de hombre.

De allí prorrumpen versos intensos, donde las imágenes de cuño original velan el trabajo del poeta y atestiguan su permanencia en un mundo propio y de todos. Con *Fábrica de soldado*, Ary Xavier evidencia su decisión de arriesgarse por rutas nuevas, haciendo gala de un inconformismo válido y necesario. En su obra se ha dado la feliz conjunción de poesía-vida, pegada a una conciencia que está al servicio de la verdad humana, verdad alborozada y convincente. — R. DE C.

Prosperidad y ascenso de Will Cuppy. — La tercera edición en dos años (Emecé, 1955/1956), de *Decadencia y caída de casi todo el mundo*, de Will Cuppy (libro de pequeñas biografías eruditó-humorísticas de personajes famosos), induce a pensar en las razones de su éxito entre público tan bisono como el nuestro. Se pueden enunciar las siguientes:

a) Como buen síntoma, que parecen gustar estas biografías con un enfoque

al parecer irreverente pero realmente humano y simpático de personajes consagrados por las reiteraciones de la historia (buen síntoma porque indica posibilidades de superar la solemnidad nacional).

b) Como mal síntoma, que puede ser un elemento primordial de este gusto el chiste equivoco o la alusión más o menos excitantes a las previsibles aventuras sexuales de estos próceres (mal síntoma porque indica insatisfacción sexual entre los argentinos).

c) Como síntoma neutro, que este enfoque de Cuppy, es: eminentemente práctico, norteamericano, con elevada dosis de hedonismo; y comporta: cierto desdén por la espiritualidad, cierto resentimiento ante lo europeo, y la tácita recomendación de una conducta social cooperativa (neutro porque esta actitud comprende factores positivos y negativos). — C. F. M.

CINEMASCOPE PORTEÑO. — Los carteles perdurables.

— Se los ve, más que nada, desde la ventanilla del colectivo. Allí se están victoriosos, arriba, altos, indespegables. En sus nichos de liso cemento, entre dos balconcitos, con el reborde negruzco e irregular del engrudo sobrante, o coronando el único ventanal de las casas comunes y nuevas, con su rajadura respectiva. Son los affiches que permanecen en nosotros como un beso especializado o un acontecimiento importantsísimo. Nos hunden con

sus fechas viejas, sus hechos ya recontrapasados, sus fechas patrias cumplidas. Y sus conciertos ya ofrecidos, más abstractos todavía de lo que fueron.

Gracias al visionario que supo pegarlos, el inventor de los affiches perdurables, los vemos crecer ante nuestros ojos todos los días como la muda y cuadrada reiteración de nuestra vida sin brillo.

Molinetes en los subterráneos. — No es que considere importante que esto se publique o no, lo que pasa es que hace mucho tiempo me enzarcé con una persona* respecto a los molinetes de los subterráneos. En los subterráneos hay dos clases de molinetes, los gratis y los que cuestan 0,50 centavos. Los primeros son los más intensos, los más sostenidos, y es cuando el cuerpo a tierra es necesario, debería decir cuerpo a vías pero es peligroso. Hay que tenerles respeto, sobre todo en las horas de aglomeración, cuando la gente sale a choreras. Los molinetes caros no valen la pena. Espaciados y monótonos, su trascendencia no estalla en las catacumbas porteñas como debería hacerlo.

Además, siempre surge el problema: ¿cómo empujar la punta o el astil de la abominable estrella ilustrada? ¿Ese palo incómodo que tenemos que hundir no se sabe si con el limpido dorso de la mano o el cubierto pelaje de la gamba? Cuando no llegamos al toreo de costado, con nuestro sobretodo ciudadano que se engancha

* Esta persona solía escribir sobre Buenos Aires.

o resbala sordamente sobre el madero. Por ahí suena la cachetada sobre el falso bate, pero esta vez quiere decir que nos hemos puesto los guantes.

Descartado el problema analicemos que, cuando giran sobre sí mismos con velocidad, pesantez y alegría, utilizan sus ejes demasiado endurecidos, su grasa ya corrompida. En cambio, cuando están blandos, nos dejan un suspenso: esperamos la detonación y es un click arrugado y pésimo, siendo capaz, todavía, de darnos una vuelta melancólica y adicional.

Y ese molinete que en épocas de reparaciones —cambios de aberturas para las monedas, combinaciones con las otras líneas— yace en diagonal en cualquier rincón de la estación y sólo nos lleva a la eternidad. Y que vamos a parar a los agujeros mal tapados por los ladriollitos rojos, indicándonos que allí hubo, una vez, un molinete cumpliendo su función o una barandilla indicando los balcones de la separación.

¿Y quién nos resarce del golpe que recibimos cuando la moneda se atraganta? Entonces nos confiamos en voz baja al oído del empleado próximo: se atrancó... o no pasa... y a la prepotencia porteña de ese aparato de metal, que hunde la moneda, especie de sortija de calesita, que cuelga inocentemente entre los dedos de los guardas mesiánicos pero grises. — MANRIQUE FERNÁNDEZ MORENO.

TEATROS INDEPENDIENTES, DEPENDIENTES, PENDIENTES, DIENTES Y ENTES.

— El teatro de la exasperación.

— Triunfar en París es una posibilidad accesible a cualquier talento bien organizado (y con suerte, diría Hemingway), sin que interese ni poco ni mucho su nacionalidad de origen. La lista de los artistas extranjeros que han ido a París a buscar una atmósfera receptiva para su espíritu creador es, en verdad, interminable. Esta aptitud para asimilar sin reticencias a los talentos foráneos es uno de los tantos factores que contribuyen a fundar el prestigio intelectual de París y su condición de capital universal del arte. Estas pequeñas callejas intrincadas que forman el laberinto de Saint Germain des Prés han sido desgas-

tadas por las suelas errantes de artistas llegados desde los países más increíbles. Si usted tiene unas cuantas ideas originales nadie le preguntará cuál es la nacionalidad que figura en su pasaporte, siempre que sepa expresar esas ideas en un francés aceptable.

Un buen ejemplo de esta característica tan conocida de París es el sólido prestigio de que disfrutan los tres dramaturgos del momento: Samuel Beckett, Arthur Adamov y Eugène Ionesco. Este trío de extranjeros conduce con mano hábil la nueva tendencia del teatro de avanzada en París.

Aún cuando cada uno conserva su propio estilo, hay un espíritu común que los reúne: el humor negro, las situaciones absurdas y la proclividad hacia una



forma teatral que se ha dado en llamar "de la exasperación".

Sin duda ellos trabajan uno de los sectores del gran territorio desbrozado por el existencialismo, y no es difícil encontrar sus antecedentes en muchos pasajes de las novelas de Sartre, en *El extranjero* de Camus, en *Tiempo de matar* de Ennio Flaiano, sin hablar de Kafka y toda la restante genealogía.

Ninguno de aquellos tres parece alentar muchas esperanzas acerca de las posibilidades del mundo tal como está organizado, llevando esta desesperanza circunstancial hasta sus últimas consecuencias: una fe harto vacilante en la especie humana y en la comunicabilidad probable entre sus individuos. Este espíritu es el que impregna la pieza más divulgada de entre ellos, que es hasta ahora *Esperando a Godot* de Beckett; pero se lo percibe más al desnudo aún en los dramas de Ionesco.

En uno de ellos —que se estrenó en Madrid, con música compuesta por el peruano Enrique Pinilla— el asunto está constituido por un matrimonio burgués que tiene un cadáver escondido en una de las habitaciones de su casa. El cadáver comienza a crecer y despedir olor, y esto hace aumentativamente afligente la situación de los protagonistas. Cuando algunas partes del muerto empiezan a salir de la habitación en que está escondido, el marido resuelve sacarlo de la casa aprovechando la oscuridad de una noche sin luna. Lo carga malamente y empieza a tirar de él. Pero cuan-

do llega a la plaza del pueblo, siempre el otro extremo del cadáver está metido dentro de la casa. Podría pensarse que hay una alusión bastante directa a los prejuicios de la burguesía (el muerto que crece continuamente y del que hay que desembarrazarse de alguna manera), a menos que se admita una opinión bastante generalizada que asegura que las situaciones de Ionesco valen por sí mismas, sin proponerse otros significados ulteriores.

En *las sillas* —que se pudo ver en uno de los teatros de avanzada de París— todo el encanto de la obra está en su diálogo, bastante complicado por cierto. Es una pareja que prepara un gran salón en que ha de tener lugar una vasta reunión. Disponen una gran cantidad de sillas y luego imaginan que los asistentes están llegando, y mantiene cada uno una serie de conversaciones con presencias invisibles y ocasionalmente entre sí.

Ionesco es el autor de una frase que se difundió rápidamente por París hace poco. Dijo —o escribió—: "La razón de que el aire del campo se conserve puro es simplemente la costumbre que tienen los campesinos de dormir con las ventanas cerradas". — M. B.

Beckett en Buenos Aires. — Continuando con el tema expresemos nuestro agradecimiento al Teatro Universitario de Buenos Aires que nos ofreció oportunamente *Esperando a Godot*, de Beckett, en traducción y dirección de Jorge Petraglia.

Dos personajes esperan a Godot (Dios, de una ma-

nera general). Hay escenas culminantes: aquélla en que golpean insistentemente las manos, y con los zapatos el borde del escenario, mientras simultáneamente aluden al pensar del hombre ("lo terrible es haber pensado"); o cuando Lucky habla científica, automática, continuada y obsesionantemente a una orden de su amo.

Y agregamos esta frase de Beckett para los que todavía esperan a Godot: "No pasa nada, nadie viene, nadie se va, es terrible". — M. F. M.

¡Condenado juez! — Como tantas veces, desperdiciamos una magnífica noche de marzo marplatense yendo al casino, aunque no a las salas de juegos, sino al Auditorium, por lo que no perdemos dinero sino tiempo y paciencia. Más hubiera valido, no digo ya caminar frente al mar, sino descender a las revistas del Sacoa o mirar esas figuras de cera que nos reiteran los secretos de la maternidad.

El juez acusa una gama de influencias tan heterogéneas que sólo atino a enunciarlas por orden alfabético: Camus, Discépolo, Esquilo, Mallea, y dos de la S: Sartre y Shakespeare. De esta cazuella de mariscos y su correlativa indigestión nos obliga a participar H. A. Murena durante tres actos. Lo apoya en esta agresión una entidad nacional de bien público, en inexplicable contradicción con tales fines y sin duda por azar: la Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos.

Esta pieza quiere ser, a un tiempo, realista y simbólica. Como realista,

sucede en Buenos Aires, los personajes dicen que el sol les da calor y que por eso son tan dramáticos, y un juez argentino seduce a su cuñada renga para evitar que ésta le deshonre el prestigio jurídico ¡casándose con un comerciante! El mismo juez condena luego a su propio hijo a cinco años de cárcel, olvidando la obligación de excusarse que para tal caso le impone el artículo 77 del código de procedimientos.

Como simbólica, el nudo central de esta desatada obra consiste en que Cecilia, su protagonista (Hamlet y Ofelia a la vez), quiere conquistar su libertad, no bastándole para ello con ejercer su aparente mayoría de edad y

picárselas de esa casa decorada con tanta pesadez. No: necesita provocar un asesinato a tijera, más un síncope, más un suicidio, cosa de ser ella la única sobreviviente, aunque quede algo loca. En la interpretación de este personaje, Amelia pone su mejor escote y algunas condiciones más, pero no Bence.

Hay un atisbo de fuerza en esa idea del padre y la hija imputándose mutuamente la locura, pero esta oposición se pierde a lo largo de un desarrollo confuso y declamatorio. En cuanto a técnica teatral, Murena organiza una fuga para las dos de la mañana, pero la hace depender de un innecesario llamado telefónico a las siete de la tarde, cosa de

pasarse una buena parte del tercer acto esperándolo ansiosamente. También, con lo mal que andan los teléfonos.

Cuando olvida sus atridas de Palermo chico, el autor demuestra algunas condiciones de costumbrista en los personajes complementarios de la obra: ese padrino oportunamente sordo, esa mucama con sus vivaces observaciones, esa amiga no tan vulgar que en algún momento prestigia el sentido autocritico de Murena exclamando ante uno de los más engolados discursos de la protagonista: ¡Qué mal gusto! ¡Qué truculencia!

Es deprimente tener que escribir esta crónica. — C. F. M.

LIBRERIA VERBUM

de Paulino Vázquez

Reconocida por
los estudiantes
y por
los especialistas

VIAMONTE 427

COLECCION NUEVO MUNDO Pasado y presente de América

Ensayos históricos - Memorias y recuerdos - Biografías - Arte y literatura - Documentos - Viajes y crónicas.

- 1.—Pasado y restauración del régimen municipal, por Carlos Mouchet. — \$ 16.—
- 2.—El derecho en la historia argentina, por Ricardo Zorraquín Becú, — \$ 16.—
- 3.—La institución virreinal en las Indias, por Sigfrido Radall. — \$ 16.—
- 4.—Echeverría y la doctrina de la educación popular, por Juan Mantovani. — \$ 16.—
- 5.—El compadrito y su alma, por Fernando Albert (en prensa).
- 6.—La pequeña historia de la Revolución de Mayo, por José Luis Lanuza (en prensa).



Editorial Perrot

Azcuénaga 1848 - Lavalle 1280
y en la Facultad de Derecho.

CORRESPONDENCIA

Número 3

Mayo de 1957

Chile 871, 3º G
Buenos Aires

DIRECCIÓN

Jaime Alberto Barceló

Ramiro de Casabellas *

Eduardo Dessein

Juan van Deurs

César Fernández Moreno *

Manrique Fernández Moreno *

Sigfrido Radaelli *

Juan Diego Vila

* A cargo de este número.

OJO!

CANJE. — Hay de todo en los Viñas de *Contorno*.

Reapareció *A partir de cero*, revisita estrecha.

Ventana de Buenos Aires sigue traneada.

En resumen: estude literatura por *Correspondencia*.

Cuyo registro de propiedad intelectual (hasta cuándo habrá que repetirlo) es 530.901.

SALVANDO UN ERROR. — En nuestra fe de erratas del número anterior se deslizó un pequeño error que nos apresuramos a corregir: donde dice **debe decir**, debe decir **donde dice**; y donde dice **donde dice**, debe decir **debe decir**.

PESO: CINCO PRECIOS.

Sumario

Miguel Brascó

A propósito de Bertolt Brecht

Muñoz Unsain

La víctima perfecta

Beatriz Bussetti

Poemas

LA LICUADORA

Por Jaime Alberto Barceló, Ramiro de Casabellas, Eduardo Dessein, Fernández Moreno, César Fernández Moreno, Manrique Fernández Moreno, Daniel Giribaldi, Juan Diego Vila y M. B. (con un dibujo del mismo).

Nosotros los genios

Divertidas aventuras de un nieto de los surrealistas

Al cine lo que es del cine

Cine visible

El mejor film de 1956

Chaplinejas

Picasso en paños menores

Noche de circo

Sufra y no llore

Siete samurais

Reportaje a Mozart

El conservatorio argentino oficial

Señor, cuide su aplauso

Vida mundana

Juegos sociales

Nuestros niños

Homenajes

Los látigos de Borges

La mariposa y la viga

Oíd, mortales

Los conciertos de 1956

Los conciertos que no deben darse

Actualidad bibliográfica

Martínez Estrada, cuentista

La última novela de Amorim

Fábrica de soledad

Prosperidad y ascenso de Will Cuppy

Cinemascope porteño

Los carteles perdurables

Molinetes en los subterráneos

Teatros independientes, dependientes, pendientes, dientes y entes.

El teatro de la exasperación.

Beckett en Buenos Aires.

¡Condenado juez!