

Latitud

"Para el surco feraz de nuestra tierra, la mejor simiente de la Humanidad"



FEDERICO GARCIA LORCA

AÑO 1 NUMERO 3



Latitud

PUBLICACION MENSUAL

Precio del ejemplar \$ 0.50
Un año de suscripción \$ 5.00

DIRECCION Y ADMINISTRACION
Av. Córdoba 836 - Bs. As. - U.T. 32-0470

EDITOR

Rubén Núñez

Dirigen:

ACTUALIDAD

Jorge Thénon

LETRAS

Enrique Amorim

MUSICA

Leopoldo Hurtado

TEATRO

María Rosa Oliver

PINTURA Y GRABADO

Antonio Berni

MAPA CONTINENTAL

Norberto A. Frontini

ESCULTURA

Luis Falcini

CINE

León Klimovsky

PRODUCCION

Bartolomé Mirabelli

Sam Malamud

Jorge Naranjo Cuadra



Democracia y Reforma Universitaria

La Reforma Universitaria surgió como un movimiento renovador y democrático de los estudiantes argentinos, al fin de la primera guerra mundial. Coincidió su aparición, no por mero azar, con la derrota del imperialismo alemán y el triunfo de las armas de Inglaterra, Francia y Estados Unidos. La Reforma apareció como una necesidad impuesta por la situación intrínseca de la Universidad, pero reflejaba los efectos de acontecimientos internos y externos que elevaban el nivel político de los pueblos, esperanzados en el triunfo de la libertad en los campos de batalla de Europa. La Revolución rusa fué el saldo de la guerra y aunque los aliados de entonces lanzaron sus ejércitos contra la joven República para contener la Revolución, no pudieron impedir que su ejemplo y su influencia se propagaran a todos los rincones de la tierra.

La Reforma triunfó, no sólo porque sus consignas eran justas en el orden universitario, sino porque el clima democrático reinante en la Argentina y en el mundo favoreció su desarrollo, imprimiendo a sus proclamas ese acento heroico que propagó sus principios a toda la América hispana. Cuando se hablaba de la Reforma, todos presentíamos en ella algo más profundo y general, que tocaba al corazón del patriota más que a la inteligencia del universitario. Es que ella no era tan sólo un conjunto de postulados concernientes a la organización técnica y administrativa de los estudios superiores; poseía además un contenido social, pues abría la Universidad a grandes sectores de la población y mediante la extensión universitaria procuraba llevar al pueblo los conocimientos que hasta entonces constituían el privilegio de grupos reducidos. Aunque muchos de sus postulados eran utópicos, pues chocaban con una organización político-económica que tornaba ilusoria la mayor parte de las promesas reformistas, fué grande su influencia en la Universidad y penetró como un soplo vivificante en los claustros húmedos y oscuros, reveló nuevos valores y elevó, sin duda, la calidad de la cultura superior.

Los estudiantes del 18 creyeron derribar una Bastilla de la reacción, un fuerte reducto de la oligarquía y el clero, un organismo vetusto y hermético, impenetrable a toda inquietud y hostil al progreso técnico y científico. Sin duda era así, pero confiaron en demasía en el valor intrínseco de la Universidad y en la propagación de su influencia bienhechora sobre la marcha del país. No advirtieron entonces, como lo advierten hoy, que las alternativas políticas de la República repercuten inevitablemente sobre la Universidad. El gobierno de Uriburu asestó un gran golpe a la autonomía universitaria, suprimió el estatuto reformista y apeló, cuando fué menester, a los métodos dulces y persuasivos de la policía política.

La situación universitaria refleja desde entonces, con claridad meridiana, el estado de cosas imperante en el país. A medida que el fraude electoral, la impostura y el perjurio se convertían en prácticas republicanas, los centros de estudios se corrompían: el asalto a las posiciones públicas estimulaba el asalto de las cátedras. Los estudiantes, desalojados ya de toda función electiva o administrativa, observaban la corrupción de las costumbres; la lucha por las cátedras tomaba a veces el carácter de una pelea entre fieras, en que los contrincantes acudían a todos los recursos: el soborno, la intriga o la calumnia, o rivalizaban en la conquista de influencias de caudillos, funcionarios y hasta sacerdotes. Los estudiantes comprobaban con asombro que aquello que aprendían en los textos no tenía aplicación en la práctica; que la virtud era una debilidad de carácter y que el éxito a cualquier precio revelaba talento y capacidad. Observaron asimismo que alguno de sus profesores, en función de ministro, encontraba en las más remotas comarcas —casi siempre en Massachusetts— la jurisprudencia que justificaba todas las violaciones de la ley; y que otro profesor no menos famoso y en igual trance, elaboraba un código penal que negaba el espíritu y la letra de la Constitución que decía defender.

Mas a pesar de todas las decepciones y derrotas, los estudiantes mantuvieron encendida la luz de la Reforma. Sus organismos reformistas, a través de los Centros y Uniones estudiantiles, lucharon con denuedo por la dignidad de la cultura superior. Sobrevino una gran pausa; la juventud se recogió en silencio, conservando sin embargo, como lo demostró en estos días, su fervor democrático y una gran comprensión política, fruto inesperado del movimiento de junio del 43. Este movimiento, a su vez, llevó hasta sus últimas consecuencias, en el orden universitario, la obra desquiciadora de los gobiernos que la precedieron. Cada ministro e interventor, sin autoridad ni jerarquía —cuesta ya recordar sus nombres— llegaba al recinto universitario y, como un iluminado, vaticinaba el advenimiento de una nueva era, fundada en las concepciones políticas del nazismo y el falangismo, sellados con el cuño de la tiranía de Rosas.

El fascismo criollo, hoy en declinación, al adueñarse temporariamente de la Universidad, demostró en la práctica los vínculos que la unen al Estado. Su lección no ha sido estéril para los profesores y estudiantes reformistas que no se conforman con la "normalización universitaria" y reclaman el retorno a la vigencia de la Constitución. Nada puede construirse sobre la arbitrariedad, fuera de las normas de la ley, a las cuales deben acatamiento por igual los poderes del Estado y el ciudadano más humilde. Los estudiantes han comprendido que una Universidad autónoma no puede subsistir erguida y desafiante como una fortaleza en medio de un vasto territorio donde reina la ilegalidad y pende sobre cada ciudadano la amenaza de la fuerza.

Parábola del Sabio y el Perro

El sabio profesor Lapicque, mundialmente conocido por su cronaxímetro, destinado al estudio de la corriente nerviosa, ha declarado que durante la ocupación alemana los sabios franceses fueron sometidos a privaciones extraordinarias, que imposibilitaron la investigación y el estudio. Lanzados a la lucha ilegal contra el invasor y la Gestapo, cooperaron con los maquis en el movimiento de la liberación. El hambre llegó a ser tan agudo —cuenta Lapicque— que él y su familia debieron alimentarse sacrificando los perros y otros animales destinados a la experimentación. Tal es, en resumen, la noticia publicada por "La France Nouvelle", en la segunda semana de marzo.

Han transcurrido ya ocho años desde aquella noche, tan grata para mí, en que el profesor Lapicque pronunció en la Sorbona su conferencia sobre "La U.R.S.S. vista por un fisiólogo". Comenzó expresando su fe en la democracia, su desprecio por las dictaduras. Se consideraba un francés medio, racionalista, equilibrado, hijo de un país privilegiado, en el que la Victoria Alada habíase quitado la sandalia.

"Fui a la U.R.S.S. por invitación del Gran Pavlov al Congreso Internacional de Fisiología de Moscú. De otro modo —añadió— no hubiese ido". Recuerdo la conferencia casi literalmente, porque siempre me ha conmovido el espectáculo de estas grandes inteligencias, que crean y producen a veces cosas maravillosas, pero sin cuidarse de lo que les rodea, sin examinar el suelo que pisan, sin averiguar la procedencia y destino de su creación en el proceso y desarrollo humano. Aislados en su disciplina, en el recinto de su propia colmena, creen que no les incumbe pensar en las causas sociales e históricas que imprimen su rumbo al progreso técnico.

Cuando las fuerzas se agruparon en los preliminares de la gran contienda, muchos sabios permanecieron indiferentes o perplejos frente a los acontecimientos, cuando no se plegaron por ignorancia a la fuerza desquiciadora que bajo la férula de los tiranos preparaba el derrumbe de la cultura. Muchos de ellos salieron del error cuando la soldadesca y la policía política invadieron las Universidades y encarcelaron, desterraron o dieron muerte a los intelectuales que habían incurrido en el delito de opinar contra la guerra y el racismo.

Los sabios alejados de aquellos países en que imperaba ya la reacción política, abrigaron, —como Lapicque— la ilusión de que Francia podía permanecer indemne por la sola virtud de su tradición liberal. Cerrando los ojos y tapándose los oídos al clamor de los pueblos avasallados, creyeron retardar el ritmo de los acontecimientos, cuando no impedirlos.

Lapicque fué a la U.R.S.S. como el observador que llega de un mundo lejano, ajeno a la órbita de su sistema, deseoso de juzgar equitativamente los adelantos de la Unión Soviética, prescindiendo de su estructura político-económica. Quería saber si el obrero y el paisano eran felices, si poseían su vaca y sus enseres, a la manera del campesino francés. Habitado a pensar, en su laboratorio, de acuerdo con los principios del determinismo y la evolución, se apartaba de ellos en el examen del nuevo mundo de la revolución proletaria y no podía concebir que la conciencia de los hombres nuevos de aquel continente hubiera cambiado como consecuencia del cambio social, económico y político iniciado en octubre de 1917. Creía honestamente que él era el hombre, expresión de valores estables, eternos, en quien todas las posibilidades de desarrollo estaban dadas, sin necesidad de cambio alguno en el orden de la convivencia. Encontró en Rusia cosas notables que reconoció sin reservas. Mientras su laboratorio de París se desenvolvía penosamente, con pequeños aportes del Estado, insuficientes al extremo de requerir su sacrificio personal, en la U.R.S.S. —afirmó— funcionan muchos laboratorios similares en que los jóvenes fisiólogos rusos habían realizado innovaciones con su propio cronaxímetro, sin que él tuviera de ellos la menor noticia. Y pensar que si no hubiera sido por Pavlov, Lapicque no hubiese ido a la U.R.S.S.!

Mas, ¿qué significaba todo ésto para un sabio que aborrecía "las dictaduras" y que identificaba los regímenes según el aspecto exterior, desconociendo su procedencia y el rumbo general de su desarrollo?

Era necesario sugerir a los franceses que imitaran lo bueno y probar que sin dictadura del proletariado era posible superar los defectos y atrasos de la técnica. Consideraba que en Francia se podían lograr aquellos adelantos, el mismo respeto por la ciencia, el formidable apoyo que el gobierno soviético prestaba a la investigación científica. Lapicque no advertía el grado de penetración de la fuerza desorganizadora del fascismo en el seno de su propio país; la intriga, el soborno, la traición. Mientras él medía el paso de la corriente nerviosa, el Comité Des Forges vendía a Alemania el hierro de Lorena y triunfaba la política de complacer al agresor en Etiopía, Munich, España. La dictadura proletaria no sólo protegía y estimulaba a sus sabios, según revelaba Lapicque, pues al mismo tiempo perseguía sin tregua el espionaje, el sabotaje, neutralizaba la política internacional de guerra y se esforzaba en crear una industria pesada que diera eficiencia al poder combativo del ejército y del pueblo. Entendía así proteger al hombre de ciencia que de otro modo hubiera sucumbido. Lapicque no comprendió esta dura necesidad y retornó a la blanda y tolerante "democracia" francesa, impregnada de enemigos y espías que labraban su desdicha.

Los años pasaron con su cortejo de dolor y de muerte. La tormenta de acero arrasó el suelo sagrado de Francia. Y fué el pueblo ruso, organizado por aquella "dictadura", el que libró la batalla decisiva, que auguró para Francia el renacimiento de la libertad y para Lapicque la posibilidad de retornar al trabajo que sólo fructifica en la seguridad de sus fines y la continuidad de su desarrollo. Stalingrado fué la respuesta generosa al francés medio, equilibrado y justo que Lapicque representaba. El sabio ha comprendido; las desdichas e infortunios de su patria han esclarecido al fin su conciencia, ha reconocido el poder amigo del progreso y de la cultura en el alma del pueblo socialista. El sacrificio de los perros de Lapicque no ha sido vano.



Franklin D. Roosevelt, cuya desaparición enluta a todos los demócratas del mundo, firmando la "Ley de préstamos y arriendos".

PSICOLOGIA DE LAS MASAS

Los psicólogos y psiquiatras han estudiado la psicología de las multitudes, tomando como ejemplo sus manifestaciones explosivas y violentas: el motín, la rebelión armada. Gustavo Le Bon, en su "Psicología política" y Ortega y Gasset, en la "Rebelión de las Masas", han convertido esos hechos aislados en factores decisivos del movimiento histórico. Recuérdese sino el hecho paradójal de un pueblo hambriento que asalta las panaderías y las quema en lugar de comer el pan. El filósofo español ha escrito muchas páginas sobre ese hecho, que generaliza al punto de no decir cuándo y dónde ocurrió.

Con excepción de Freud que, más penetrante y audaz, sometió al análisis al ejército y la iglesia, todos, en suma, han estudiado las expansiones colectivas, no los retraimientos silenciosos.

Con motivo de la declaración de guerra de nuestro país al Eje, el pueblo argentino ha ofrecido una manifestación silenciosa que llamará la atención de los psicólogos. Este pueblo, inteligente y sensible como pocos, estuvo con las Naciones Unidas desde el comienzo de la guerra. La ayuda que prestó a los combatientes fué la mayor y mejor organizada en toda América. Alcanzaron contornos imponentes las pocas manifestaciones populares permitidas en las grandes ocasiones. La peregrinación a la Plaza Francia, con motivo de la liberación de París, repercutió en el mundo entero.

Luego de todos estos antecedentes, el gobierno declara la guerra al Eje, y el pueblo permanece apático, frío, casi indiferente. ¿Puede interpretarse ésta como una reacción paradójal dentro de las leyes de la psicología de las masas?

La explicación de esta actitud de nuestro pueblo está en todos los estratos del alma de sus ciudadanos, que temen la prolongación de la ilegalidad imperante, que el estado de sitio se convierta en una necesidad de guerra, como ha sido declarado antes necesidad de tiempo de paz; que temen la prolongación de este estado de cosas, el continuismo, y desean participar en los asuntos mundiales a través de representantes libremente elegidos.

El pueblo no ha acudido a la Plaza de Mayo a aclamar a sus gobernantes, en el dramático momento en que, aparentemente, se cumplen sus deseos. Unase a la declaración de guerra el llamado a elecciones generales, libremente realizadas, y se verá dónde está el pueblo.

“¡Viva la muerte, muera la inteligencia!”

Qué indignación, primero; qué colera luego; qué ansias de venganza subieron a mi garganta después de lento proceso, al caer el telón en el último acto del último drama de Federico García Lorca. Porque allí termina la marcha ascendente del más grande ingenio de la España contemporánea. Pensé que no existirán cenizas de García Lorca, porque sus huesos han de mantenerse como astas de nuestras invisibles banderas. Recién ahora, en 1945, al estrenarse “La Casa de Bernarda Alba”, puedo penosamente despojarme del nombre familiar de Federico. Ahora es García Lorca, el gran dramaturgo, cien veces asesinado por los que todavía giran en torno al dictador.

¡Cuánto ha perdido el teatro de nuestra lengua! Nos faltaba esta obra póstuma para contemplar las dimensiones de su preclaro genio creador. Quizás por esta patética comprobación se nos enciende un oscuro deseo de venganza. No existe un culpable absoluto, pero existen sí, cientos de intelectuales del otro lado, en el campo enemigo. Porque no nos engañemos, todavía continúa la batalla. Al caer el telón del Teatro Avenida, con una Margarita Xirgú transida, deshecha, empezó a crecer la marea de la indignación. Nos hemos conformado demasiado con llamarlo por su nombre, Federico, y, en su homenaje, al nombrarlo familiarmente, perdonar a Caín. Demos por terminados los funerales del hermano. Ahora empieza a padecerse la muerte del extraordinario dramaturgo, al convencernos que ya no nos quedan posibilidades de renovar nuestra admiración. Con “La Casa de Bernarda Alba”, termina la trayectoria del poeta. Es la muerte misma de García Lorca. Ni un paso más dará su portentoso ingenio. Y esta idea es la que enciende la cólera. Aquí termina el autor dramático que deslumbró al mundo, pero él debe animarnos en la lucha contra aquellos que gritaron en Salamanca: ¡Viva la muerte, muera la inteligencia! ¿O es que la inteligencia no sabe vengarse? ¿O es que ya nadie recuerda el grito indigno? ¿Es tan improbable que le volvamos a oír? Si la inteligencia está de nuestro lado y con ella la Belleza y la Poesía, no permitamos que una vez más un puñado de pólvora nos ahogue la garganta. Inteligencia se hizo sinónimo de indulgencia, y también de tolerancia. Pero los tiempos actuales no son de indulgencia, porque se nos acusa de blandura y cobardía. Aquel grito indigno no debe atravesar el tiempo. Del otro lado, en el bando enemigo, no hay nadie en quién vengarse, porque nadie vale una descarga de ametralladora. Los pocos que quedan, rehuyen el encuentro con los fervorosos del poeta granadino. La otra España —ya sobre la tierra mancillada o ausente de la península— la propagandista de turbios totalitarios ¡qué menguada simiente arroja sobre el suelo americano!... La poesía de los Alberti y León Felipe, se adelanta en el tiempo por el cielo de una España ya liberada. La poesía de los hombres libres. Y conviene tener en cuenta que de la guerra del 14 ninguna inteligencia dejó un alegato a favor de la barbarie. ¿Dónde está el Remarque del bando contrario? ¿Quién escribió en la presente guerra, desde el otro lado de la barricada, un libro como “La luna se ha puesto”? ¿Qué novela, qué cuento, qué relato han escrito los que oficiaron de quintacolumnistas, los colaboracionistas de la presente contienda? ¿Algún poeta cantó a los “quisling”, como Machado a Lister? Sólo quedan algunos picos de gas, aún abiertos; todavía se balancean algunas cuerdas siniestras. La poesía no floreció en el bando de los que humillaron a Salamanca.

Un año antes de la muerte de Federico, yo anduve con él por las calles de Madrid. Recuerdo que imaginé su muerte y me hice esta pregunta: ¿Cómo se sentirá la desaparición de alguien a quien uno quiere y, al mismo tiempo, admiran las multitudes? Supe bien pronto cómo se sufre la muerte del amigo. No sabía, hata ayer, cuánto se padecía la muerte de aquel a quién el mundo admira. Pasó como compartida, diluida entre gente que le lloraba sin conocerle.

Paz en la tumba de Federico. Grito de alerta desde los huesos de García Lorca.

E. A.



Dibujo de LUIS SEOANE para el libro de Alberti “Eh! los toros”

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

(Fragmento)

.....
Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

FEDERICO GARCIA LORCA

RESPUESTAS A UNA ENCUESTA



Contesta
**ARTURO
SERRANO
PLAJA**

¿POR QUE ESCRIBE USTED?

Si no hubiera de parecer demasiado insolente, diría: porque me da la gana. Mas para evitar groserías, diré que por vocación, cosa que en el fondo viene a ser lo mismo.

Intentaré explicarme mediante una anécdota:

A los diez años, pocos meses después de ingresar en el Real Colegio de Alfonso XIII de San Lorenzo de El Escorial, regentado por los RR.PP. Agustinos, un grupo de compañeros y yo decidimos escalar el Pico de Abantos, cumbre de aquellas serranías. Hicimos la proeza de escalar los mil y tantos metros y, en la euforia de la altura, supongo que a título de conmemoración gloriosa, surgió el proyecto de hacer un relato escrito de la excursión. Al día siguiente, cuando de nuevo nos reunimos, resulté ser el único que había tomado en serio el proyecto (cosa que me deprimió); mis cuartillas, arrebatadas por el mayor de mis amigos, fueron a parar a manos del P. Gerardo, quien las leyó (lo que me produjo profunda vergüenza) y finalmente, publicadas en el "Cuadro de Honor" de la Revista del colegio, siendo ésa la primera y última vez que mi nombre figuró, a lo largo de todo el bachillerato, en el citado "Cuadro". Dicho honor, pasados los primeros momentos de bochorno, tuvo la virtud de ensoberbecerme hasta el punto de creerme redimido para siempre en lo relativo a mi obligación de aprender a dividir o en cuanto a saberme la tabla de multiplicar.

Pero ocurrió que el P. Regino —que en aquel curso de ingreso era nuestro exclusivo profesor y que, dicho sea de paso, no debía compartir mi punto de vista sobre mis tareas escolares— nos anunció por aquellos días que habíamos de realizar un ejercicio de composición; y acto seguido nos fué administrando temas. Al llegar a mí me ordenó que escribiese un artículo sobre el partido de "fútbol" habido el día anterior entre los alumnos de "primaria" y "primero". Y pareciéndome que la palabra "artículo" —artículo 37, por ejemplo— debía querer decir reglamento, hice cuanto pude y supe para especificar lo que entendía —o no entendía— en relación con los diversos "offsides", "penaltys", etc., en que mis condiscípulos habían incurrido. Creo que el hecho de ser aquello un ejercicio me inclinaba particularmente a esa interpretación de la palabra artículo.

Todos mis compañeros habían ya concluido su redacción y aun estaba yo penando con la mía. El P. Regino se acercó con aire de impaciencia muy fácil de adivinar por el modo perentorio de arrebatarme el papel en que yo escribía. Lo tomó en sus manos, comenzó a leerlo, emitió en alta voz una opinión que me afectaba ("Si ya decía yo que

tú eras tonto") y rompió el escaso fruto de mis afanes. Acto seguido me dió un capón, y me ordenó permanecer de rodillas en el aula durante el tiempo dedicado habitualmente a recreo.

Estoy seguro de que aquel día se acabaron mis veleidades con lo que me atrevería a llamar la "fama literaria" de que había gozado, durante breves días, ¡ay! frente a diversos miembros de mi familia. Mas si las palabras del P. Regino me inculcaron la inequívoca noción de mis escasas dotes mentales ("tontería"), no por eso se alteró en mí lo que ahora me importa señalar. Durante aquel mismo curso, y en un lenguaje cuya filológica clave sólo poseíamos un primo mío y yo, escribí algo así como una comedia-relámpago no destinada a la publicidad. Pieza que, a la larga, ha venido a ser para mí como la piedra de toque de mi vocación. Porque si, a pesar de todo, volví entonces a escribir —aunque no, claro está, artículos— era evidente que me daba la gana de hacerlo, era evidente que nunca habría de tropezar con mayor resistencia a escribir.

Quiero aclarar que contesto como lo hago teniendo muy presente el estricto sentido de la pregunta que formula "LATITUD": "¿Por qué escribe usted?" y no, como ejemplo de variante conceptual "...Para qué escribe usted?"

¿SU MAYOR AMBICION LITERARIA?

Mi mayor ambición, en lo esencial, ha sido ya realizada. Porque un día de relativa calma en el frente del Ebro, durante la guerra que sostuvo mi pueblo contra el fascismo internacional, hube de ir a parar a una batería dos de cuyos artilleros estaban leyendo un libro. Me acerqué a ellos y el libro resultó ser de versos, titulado "El hombre y el trabajo" aparecido hacía poco tiempo en Barcelona y firmado por el que suscribe estas líneas.

Aunque nunca jamás hubiese de alcanzar otro éxito literario tan increíble, la sola esperanza de que un libro mío hallase lector como aquellos, sostendría mi vocación no años, siglos. Y aún cuando tuviese la negra certeza de que tal hecho no habría de producirse nunca más, todavía me habría de sentir íntimamente justificado, en mi conciencia de escritor, si acaso estuviese seguro de haber comunicado lo que puse en uno solo de mis versos a uno solo de aquellos artilleros.

Porque aquellos hombres eran no sólo pueblo, y pueblo al que más amo, sino hombres del pueblo en trance de afirmar una vez más, en su ejemplar historia, su dignidad de tal, su radical voluntad de existencia libre, su jerarquía de hombres libres. ¿Necesitaré, después de todo éso, repetir las palabras de don Antonio Machado: "¡Escribir para el pueblo! ¿Qué más quisiera yo?..."

¿QUE PREPARA PARA EL FUTURO?

Creo que está por aparecer un libro de versos, selección de dos libros míos ya publicados en España, y de otro inédito recogiendo algunas composiciones inéditas escritas en Francia, en Chile y Argentina, es decir, en el destierro. Intento, además, concluir una novela que, de llegar a buen fin, se titularía "El otro mundo".

Arturo Serrano Plaia

Florencio Sánchez

¿Podría omitir LATITUD en este número el nombre de Florencio Sánchez? La obra del autor de "La Gringa" y de "M'hijo el doctor", de "Barranca abajo" y de "En familia", representa, para el teatro rioplatense, el primer paso en el camino de un arte realista, la primera tentativa —en considerable proporción lograda— de creación dramática inspirada en la realidad social y humana de nuestro medio. No quita valor a esta afirmación la circunstancia de que el teatro de Sánchez sea, en sus primeras expresiones particularmente, más uruguayo que argentino. Lo cierto, lo válido, es que cuando se estrena "M'hijo el doctor", allá por el año 1903, en el viejo Teatro de la Comedia, dirigido por Ezequiel

Soria, su representación constituyó un acontecimiento desconcertante. La buena voluntad de aquellos precursores —los Podestá, Soria, Trejo, García Velloso, Martín Coronado— no había logrado realizar, fuera de unos atisbos de trasplantes, otro teatro que un teatro de criollismo convencional, de gauchos caballerescos y problemas de honor de declamatoria ascendencia peninsular. Frente a aquella literatura teatral absolutamente desvinculada de toda realidad humana y social, Sánchez representa la contrafigura de la retórica, la presencia cálida y conmovedora de lo verdadero. Su mérito fundamental es éste. Su mérito y lo indiscutible. Lo demás ahí está, a someterse todavía al análisis y a la estimación crítica.

Contesta
**MAX
DICKMANN**



¿POR QUE ESCRIBE USTED?

En mi caso, esta primera pregunta debía haber sido hecha en dos tiempos. Es decir: por qué comencé a escribir; por qué continúo escribiendo. Permítaseme la libertad de desdoblar así la pregunta.

Como todo muchacho educado en el período de transición romántico-deportivo que siguió a la pasada guerra mundial, escribí versos, publiqué cuentos y terminé una novela. Hice deportes en abundancia y viajé. Todo esto para dar salida a una energía que andaba en busca de la propia y huidiza personalidad que entre los diez y ocho y veinticinco años escoce a la juventud.

Cuando me dí cuenta de cuántos años cabales había empleado en este jueguito, ya tenía veintiocho cumplidos.

Mi primer libro: *Europa*, fué la realización del deseo de concretarme en algo que yo amaba y sentía. El libro fué publicado y yo me encontré al día siguiente ante dos problemas con los que no contaba de antemano. Primero, para mí *Europa* estaba concluida definitivamente. Esto ocurría en 1930. Con ese libro le decía adiós a veintiocho años de una educación, una cultura y un mundo en el que ya no creía. Segundo, sentía la necesidad de reintegrarme espiritualmente a mi país, que yo conocía, que hasta casi ignoraba.

Entonces me dí a escribir *Madre América*, para probarme a mí mismo que estaba liberado totalmente de una parte de mi vida que ya no me interesaba, que para mí no contaba en absoluto.

Con ese espíritu, en ese estado de ánimo publiqué *Madre América*; además, me fortalecía la propia conciencia y la satisfacción de que existía en mí la capacidad de sentir y expresar una vida cuyos problemas comenzaba a intuir.

Una nueva prueba de todo esto fué mi tercer libro *Gente* y el cuarto, *Los Frutos Amargos*, la confirmación definitiva, ante mis propios ojos, que sólo el drama de mi patria era el que yo sentía y era capaz de expresar.

Ahora, ya con cuatro libros a cuestas y *nel mezzo del cammin di nostra vita*, me he preguntado más de una vez:

¿He realizado totalmente o al menos en parte el ideal de expresar íntegramente lo que en forma de inquietudes, sueños, vigiliass, penas, dichas y esperanzas me enseña la vida a diario?

¡No!, francamente ¡no!

Por esa razón es que escribo actualmente. Porque en la realización de ese ideal trato de realizarme a mí mismo. Eso hace que mi obra literaria esté consustancialmente ligada a mi vida, en cambio de ser algo separado de ella.

¿CUAL ES SU MAYOR AMBICION LITERARIA?

Ser un novelista total. Un novelista que desentraña e interprete el mundo que lo rodea. Un novelista que tome de la vida, momentos, seres, sentimientos, hechos y los apriete en las páginas de novelas llenas de vida.

Para ello me he propuesto escribir una serie de novelas que tienen una vinculación de tema, personajes e ideas. Así son mis tres novelas. Si puedo realizar este ideal, no quiero para mí otra cosa en la vida.

¿QUE PREPARA PARA EL FUTURO?

Una novela grande que tiene más que ninguna de mis anteriores, las características a que aludía en la pregunta anterior. Una novela en la que vengo trabajando hace más de dos años. He escrito muchas de sus páginas en las regiones más opuestas de América: en Salta, en una estancia en Lobos y durante mi viaje a los Estados Unidos, en New York, San Francisco, Los Angeles y Miami.

Explico ésto para probar que no improviso mis libros, sino que los maduro lentamente y así también los escribo. No soy un escritor que plumea fácilmente. Cada página me cuesta una impropia labor, pero de ello no me quejo.

Mi próxima novela que se titulará *Esta Generación Perdida*, abarca cuarenta años de vida argentina y hay en ella multitud de hechos y personajes que recordarán a muchos lectores gentes y escenas de la vida real.

¿Después de este libro? Pues otra novela. Una novela bárbara cuya acción transcurre en los campos entrerrianos y en la que narro la historia de una típica revolución sud-americana.

Max Dickmann



trastienda

por LAZARO RIET

“INFLUENCIA DECISIVA DE LA GENERACION DE LOS TREINTA AÑOS”

En Madrid se publican revistas. Y hasta revistas literarias, al parecer. Por supuesto que los españoles que quedaron aislados del resto del mundo, desean ponerse al día con las literaturas de ultramar. El miembro informante con respecto al pensamiento argentino —no sabemos si de paso por aquella capital o con alguna misión definida— es el señor Goyeneche. Sin quitarle una coma, he ahí lo que se les hace saber a los madrileños. El reportaje aparece en ESTAFETA LITERARIA, número recién llegado a Buenos Aires, de escasa difusión entre los escritores. Para subsanar su defectuosa circulación le damos este breve tránsito por LATITUD.

L. R.

“La charla con Juan Carlos Goyeneche acerca del actual movimiento literario argentino empieza, naturalmente, por los grupos de las nueve generaciones, que han aunado, con fuerte conciencia del momento histórico de su Patria y del mundo, lo literario y lo político; la creación poética y la fijación y depuración de conceptos políticos. Un alto sol y un fresco viento nos acompañan, mientras paseamos por los terrenos casi seleníticos de la Ciudad Universitaria.

—El movimiento que llevó al Ejército en la Argentina, en momentos de gran dificultad, a asumir la dirección del país para salvaguardar su soberanía y dignidad internacional ha estado inspirado en la labor fecunda de algunos grupos literarios políticos, en los que figuran los máximos valores de una generación que tiene por tope superior los cuarenta años.

—¿Pero quiénes destacaban entre tales grupos?

—De momento le citaré pocos nombres, pero seguramente bastarán: Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Ignacio B. Anzoátegui, Juan Oscar Ponferrada, Alberto Franco, en el campo de la literatura; en el de ensayos filosóficopolíticos, César E. Pico, Nimio de Anquin, Ernesto Palacio, los hermanos Irazusta, Marcelo Sánchez Sorondo, Héctor Sáez y Quesada, los hermanos Santiago y José María de Estrada y los PP. Sepich, Menvielle y Derissi...

—¿Qué órganos de expresión eran utilizados por estos grupos?

—Aparte del libro, al que varios de ellos llevaron sus ideas o creaciones, casi todos colaboraron un tiempo en el suplemento literario del diario “La Nación”, hasta que se produjeron ciertas circunstancias, por las que abandonaron aquella tribuna. Los verdaderos órganos de estos grupos han sido varias revistas como “Nueva Política”, “Sol y Luna”, “Criterio”, “Número”...

(Goyeneche, como es sabido, ha sido hasta su venida a España, el director de “Sol y Luna”).

—¿Trascendía al gran público la labor de estos jóvenes?

—Ya lo creo. De ellos han salido los últimos premios nacionales. Por ejemplo, Leopoldo Marechal, con su “Laberinto de amor” y “El Centauro”, y Bernárdez, con su “El buque”, han obtenido el premio nacional de Poesía. Asimismo Ignacio B. Anzoátegui con “Tres ensayos españoles”, obtuvo el premio nacional de libros de ensayo. Por cierto, “Haz”, la revista del S.E.U., inaugurará sus ediciones con una de las citadas obras de Anzoátegui. Para todas las aludidas acabo yo de terminar los prólogos.

—¿Qué es ahora de “Sol y Luna”?

—“Sol y Luna” se desarrolló siempre con penuria y en estos momentos muchos de sus elementos más importantes han tenido que darse a altos servicios de la Patria. Conmigo la dirigía antes Mario Amadeo, actualmente jefe de política exterior del Ministerio de Asuntos Exteriores; después estuvo Ignacio B. Anzoátegui, ahora secretario de Cultura del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. “Sol y Luna” volverá a una gran actividad. La última expresión de este orden que me ha llegado de la Argentina es la nueva revista “Nuestro Tiempo”, que continúa la línea trazada por las anteriores, intensificando y depurando una conciencia de argentinidad dentro de los valores católicos, hispánicos y europeos...

—¿Qué género literario es el preferido actualmente en Argentina?

—Le aseguro que en estos últimos tiempos se han puesto en primer plano los problemas nacionales, todos los libros que tratan de esclarecer difusión entre las juventudes.

—¿Cuáles han sido los más relevantes en este aspecto?

—Entre otros títulos y autores que me vienen a las mientes, le citaré “La Argentina ante sí misma”, de Alejandro Ruiz Guñazú, y “La Unidad Nacional”, de Ricardo Font Ezcurra.

—¿Entre nosotros y, en general en toda la literatura actual parece que las biografías están de moda? ¿Ocurre lo mismo en la Argentina?

—En efecto, pero con una característica: nuestras biografías giran casi todas en torno a “hombres fuertes” de América. Así Manuel Galvez —que no es de la nueva generación— está publicando una serie entera, de la que recuerdo las vidas de “Don Juan Manuel de Rozas” (esta personalidad desfigurada por la historia liberal y partidista, es hoy juzgada por una profusa bibliografía como figura prócer entre los fundadores del espíritu de soberanía nacional argentina); “Don Gabriel García Moreno” (el gran presidente católico del Ecuador), “Hipólito Irigoyen”, y prepara la de Diego Portales, chileno, y la del dictador Francia, del Paraguay.

—¿Qué corrientes se advierten en el campo de la creación poética?

—Dentro del ritmo ordinario se marcan una preocupación religiosa y otra patriótica. Marechal, v.g., demuestra una delicadísima sensibilidad en temas que lindan con la Mística, influenciado del simbolismo italiano del “dolce stil nuovo”... Anzoátegui, por su parte, ha enriquecido su poesía con facetas de alto patriotismo, al que responden su “Felipe II”, “El Almirante”, “Las invasiones inglesas” y otras creaciones que espero ver reunidas en un volumen editado en España. Anzoátegui exalta con gran ardor y gracia nueva, declarándolas como cosa propia, las virtudes hispanas.

—Esta preponderancia de temas filosóficos y políticos en la prosa argentina, ¿ha llevado como correlativo algún olvido de la novela?

..Le diré que dentro de este grupo generacional con vocación nacionalista, tanto como literaria, al que por regla general me refiero por formar yo mismo parte de él y ser, por tanto, el que mejor conozco: efectivamente la novela se cultiva poco. Sin embargo, Eduardo Mallea y Manuel Mugica Lainez, que tienen afinidades con el grupo citado, cultivan con el mayor éxito ese género.

—¿Y los consagrados de la generación anterior: Larreta, Hugo Wast...?

—Larreta acaba de publicar una colección de cien sonetos suyos. En cuanto a Hugo Wast, tan conocido en España como en la Argentina, o quizá más, influido del drama gigantesco que vive actualmente el mundo hasta parecer próxima la ultimidad de los tiempos, cultiva una nueva faceta novelística con temas de gran sabor apoca-

líptico: “El sexto sello”, “666”... La popularidad de Hugo Wast ha sido renovada con las continuas versiones que se están haciendo de sus novelas al cinematógrafo: por ejemplo, de “El camino de las llamas”, “La corbata celeste” y varias más.

Juan Carlos Goyeneche nos habla a continuación del gran movimiento editorial que existe en la Argentina y Méjico. La Casa “Estrada” ha acometido simultáneamente la edición de dos colecciones de clásicos españoles y argentinos con prólogos y notas de las mejores plumas. En cuanto al movimiento cultural religioso, que tan necesario es en este tiempo, se enorgullece de la altísima jerarquía que ha logrado en Buenos Aires, lo cual es signo y promesa de que se subsanará finalmente esa gran falta de una editorial de orientación católica que de a conocer los valores destacados del pensamiento católico contemporáneo. Editoriales de ese tipo existen ya en otros países como “Sheeph and War”, en Inglaterra; “Herder”, en Alemania; “Desclée”, en Francia y Bélgica; “Morelliana”, en Italia... Alma de esas publicaciones de alta cultura católica son en Buenos Aires los Cursos de Cultura Católica, en los que se han formado los valores de la nueva generación argentina, que, en momentos tan difíciles para el país ha sabido hacerse respetable ante el mundo. Que se estreche la vinculación hispano argentina —termina Goyeneche— vinculación tan vital para el futuro. Que se favorezca un mutuo y exacto conocimiento, a fin de que nuestras relaciones y nuestra común imagen hispánica no sufran desfiguraciones por intereses ajenos a los nuestros.

Los señores Eduardo Mallea y Manuel Mujica Láinez nos ruegan que hagamos saber a nuestros lectores que no tienen ni han tenido vinculación alguna con el grupo nacionalista a que se refiere el señor Goyeneche.

• • •

57.000 Nazis en Moscú

Querían entrar en Moscú. Querían arrasar la ciudad, arrasar un pueblo. Ahí están ahora, dentro de los muros de la ciudad abierta, en una plaza, reposando en el suelo fecundo de una tierra expuesta a los grandes vientos. Pero sus duras espaldas tocan las piedras seculares donde la palabra derrota está escrita para la eternidad...

¿Son éstos los términos del speaker que anuncia la proyección de una de las películas más emocionantes de la época? Podían serlo. Son 57.000 nazis que están tirados sobre las baldosas de una plaza moscovita, vivo girón de una de las derrotas más espectaculares de la historia. Grandes altoparlantes dan la orden de ponerse de pie y la cámara va captando la cabeza de la columna. 30 generales, coroneles, capitanes, al frente de sus pobres huestes, avanzan por las calles con rumbo desconocido. La raza superior, personificada en los más característicos rostros de un militarismo deshecho, tambaleante, agónico. A la cabeza de la tropa, marchan con arrogancia de vencidos, en ese último estertor de la fiera acorralada. Se suceden las imágenes más patéticas de la guerra, mientras el espectador transido, fermentando sus íntimos pensamientos, medita en la incapacidad de la pluma de cualquier historiador, para dar una idea de lo que sucedió en aquel día inolvidable. Nada más expresivo que la imagen, nada más rotundo que esa lente fría y encendida, ojo penetrante de la cámara cinematográfica, superando toda expresión escrita. He ahí una función todavía no valorada del cinematógrafo. He ahí un film que hace estremecer a los públicos de toda América. Aguardemos nuestro turno que, por ser el último, será quizás el más significativo porque la espera acrecienta el interés y agranda las perspectivas.

ALEJO TOLSTOY

por LILA GUERRERO

Tenia voz de patriarca. Un cuello de toro alimentado por una savia de tres generaciones de condes. Y un apellido con dos siglos de fama literaria. Primero, Pedro, después León, y luego Alejo. Astros de diferente órbita.

Ahora acaba de morir el último de los Tolstoi, y uno de los mejores novelistas contemporáneos.

Al prologar la edición argentina de su novela "Pedro el Grande", decía que el hombre no elige el momento de nacer, pero le es dado elegir el momento de morir. Alejo Tolstoi nació en una familia de condes, y murió como el camarada Tolstoi, mariscal de la gran literatura rusa, condecorado por 47 ediciones de su novela "Pedro I".

La órbita paradójica y aleccionadora de su vida, se vió cruzada por el comienzo de una nueva era. Tolstoi se inició en la literatura en la torre del snobismo, el erotismo y el misticismo. La torre no era de marfil. Pero Tolstoi no lo sabía. La torre estaba sobre las ruinas de un mundo destinado a desaparecer. Y viviendo sobre las ruinas, sin saberlo, es difícil descubrir la brújula de la historia. Un gran artista jamás pierde su brújula. Alejo Tolstoi comienza escribiendo poemas, y pronto se descubre como novelista. En los veinte volúmenes de su obra figuran entre otros títulos: "El conde rengo", "Los raros", "El suceso en la calle Baséin", "El manuscrito encontrado debajo de una cama", "El perfil", "Las aventuras de Rastioquin", "El hombre con lentes", "La dama espléndida", "Las hermanas", "Bajo el agua", "Ciudades celestes", "En el Volga", y muchas otras.

Novelas todas escritas con la maestría y la sencillez de la gran literatura rusa. Reflejan su época. Pero son psicológicas, y también costumbristas. Todo ubicado con el equilibrio del genio. En sus primeras novelas aparece el ambiente señorial. Jardines soñolientos, hidalgos arruinados, personajes fracasados. Algunos muy recios pero desorientados, cuyo destino el autor no sabe resolver. También desfilan los suicidas, los desesperados. Las vidas malogradas, derrochadas.

¿Quién no recuerda aquella "Kasatka", que vimos adaptada al teatro, representada en Buenos Aires por la compañía italiana de la temperamental Tatiana Pavlova?

No obstante, Tolstoi descubre la dimensión de sus posibilidades creadoras cuando la gran tormenta de Rusia del año 1917 abrió de par en par sus ventanas. La tormenta respetó su cuna literaria, pero anuló los blasones de su condado. El conde enfurecido se olvida que es escritor y se va a París y espera. Pero pasan los años. El

escritor Tolstoi comprende que se secan las raíces de su origen.

El múltiple dramatismo social de nuestra época golpea todas sus concepciones. El ve que la historia se bifurca. Además ha perdido al lector. Un escritor puede perder un condado pero no puede perder al lector. Y vencido por la verdad de la tormenta siente que debe ir con ella y lavarse. Limpiarse y lavarse por fuera y por dentro. Por otra parte, en Rusia están dispuestos a recibir al escritor y no al conde. Entonces Alejo Tolstoi deja la vieja cultura, pomposa y triste, de la Europa de Spengler y vuelve a la Rusia soviética.

La nueva y milagrosa realidad de su patria lo ganan del todo y aborda los temas más difíciles. Escribe su novela épica "Pan", la trilogía "El camino de las penas", aborda por séptima vez la figura de "Pedro I" publica la biografía novelada de "Ivan el Terrible".

Armado de un enroque nuevo, descubre el pasado portentoso de su pueblo, que antes no valoraba con justeza. Ve mejor porque está en la carretera general de la historia.

~ ~

A los argentinos, que no vivimos ninguna gran tragedia nacional hace más de cincuenta años, nos asombra la experiencia de vidas tan singulares. Tolstoi nació en el año 1882. Vivió la guerra ruso-japonesa. La revolución de 1905, la guerra de 1914-1918, la revolución socialista, la guerra civil. Vió lejos las etapas victoriosas de una reconstrucción admirable y humana hasta el siniestro del 22 de Junio, cuando Hitler invadió el único país socialista. Y esta vez, Tolstoi no se fué a otras orillas tranquilas. No se asustó de la tormenta. Levantó su potente voz junto a las banderas del ejército libertador.

Cuando los ex-peones de su condado defendían con su sangre los restos de la casa de León Tolstoi arrasada por los nazis en Iásnaia Poliana, su voz rugía como los cañones. "¡Matemos a la bestia!" Así comenzó su discurso en el Congreso pan-eslavo, llamando a los últimos resentidos de su clase a defender la patria socialista. Su voz era implacable. Desde Stalingrado hasta las puertas de Berlín exigía justicia contra los que ultrajaron la tumba de Heine y de Puschkin. Su voz de valiente amor irreductible marchaba con los combatientes, junto a los 15 millones de muertos rusos y junto al pueblo inmortal que vivirá defendiendo con porfía la libertad idolatrada.

"La Vanguardia", siempre alerta y vigilante, es uno de los periódicos mejor documentados de la vida de escritores y artistas. No ha perdido uno solo de sus ficheros. Para muestra, transcribimos estos elocuentes párrafos, del número del 27 de marzo:

Otro ejemplo más: el pintor futurista Emilio Pettoruti, que desde que regresó al país, si bien no volvió a pintar, se caracterizó por su amor al fascismo, clama porque quieren hacerlo aparecer "como compartiendo una ideología contraria a sus sentimientos de hombre amante de la libertad y extraño en absoluto a toda bandera política que no contemple una conducta democrática esencialmente coincidente con los nobles principios que dieron forma a nuestra Constitución". ¡Hay que ver... Hay que ver cómo se multiplican los Bernard y los Pettoruti. Y habría que ver que se convirtieran a la democracia Albino Pugnalin, Pejerito Osés, el chico Goyeneche, el muy noble señor de Labougle, o Giordano Bruno Genta.

Y lógico es también que se les ponga en cuarentena su arrepentimiento, como se pone en cuarentena las manifestaciones democráticas al señor Pettoruti, o las que pudiera hacer mañana el señor Baldrich.

En estos momentos tan difíciles para los indiferentes, una pregunta les resultará cástica: ¿QUE HA HECHO USTED PARA EL TRIUNFO DE LA DEMOCRACIA? ¿SE MERECE UD. LA PAZ FUTURA? Si permaneció impasible, bien puede ser confundido como totalitario. Esto se lo venimos repitiendo desde el 39. ¿Persiste usted en su posición de neutralidad?



Xilografía de F. Masereel

escaparate

LIBROS DEL MES

LA ESPADA DORMIDA, por Manuel Peyrou. Editorial Sur. Buenos Aires.

No es nada fácil el dominio de los múltiples resortes de la novela policial. El autor que se entrega a ese mágico juego debe estar dotado de una imaginación fértil. Vivimos en un país sin gracia imaginativa. Las patentes de invención no han de ocupar mucho espacio en las oficinas destinadas a esas especulaciones de la inteligencia. El temperamento inventivo es tan pobre que hasta en la política carece de interés. Y no hablemos de la propaganda. Buenos Aires es la ciudad más opaca del orbe. Del orbe comercial y del orbe literario. Por eso la narrativa argentina puede darse por satisfecha con el libro de Peyrou. Su fuerte originalidad no la empaña cierto estilo muy "aséptico", demasiado frío.

"La espada dormida" necesitaría un aire porteño, callejero, cotidiano. Ese tono que imprimieron a sus relatos los Bustos Domecq en aquellos "Seis problemas para don Isidro Parodi", precursores lúcidos de un género en que Manuel Peyrou consigue notables aciertos. Comienza muy bien la narrativa policial de 1945. Aguardemos, con segura esperanza, el porvenir de este autor, por cierto nada común en nuestra literatura.

• • •

VIDA EN CLARO, por José Moreno Villa.

"Vida en Claro" es el lúcido título del último libro, admirable biografía de José Moreno Villa. Poeta que en "Garba" nos dió una muestra de su talento creador, no disminuído en ulteriores libros como el inolvidable "Jacinta la Pelirroja", de persistente memoria en las memorias del poeta. Prolista, logra Moreno Villa, al poner en claro su vida, una tal diaphanidad de estilo que púedese tener como ejemplar. El español de Moreno Villa es sencillo y limpio como su vida misma. Su naturalidad emerge de la razón que le asiste mientras escribe. Fervoroso de la única España que atravesará las edades, vale decir, la que no ha oído a Franco, el poeta y pintor y ensayista, logra un libro de amena lectura y de aguda significación. Algunas páginas sobre su visita a Buenos Aires lo muestran como refractario a esta tierra, como olvidadizo de ese lapso de su vida. Pero la certeza con que traza retratos, figuras y paisajes de su España, lo redimen del error viajero.

• • •

LA GRAN LITERATURA IBEROAMERICANA, por Arturo Torres-Rioseco. Emece Editores.

Había una vez... Había una vez en París un avispado grupo, por un lado semifranceses, por el otro semicentroamericano, pronto a repartir gloria y conseguir condecoraciones. (De ahí salió "El hombre que habló en la Sorbona", de Gerchunoft). Era una especie de Agencia Cook de la nombradía. En torno a esos bienintencionados ciudadanos latinos giraban nombres de escépticos y hasta humoristas que servían de pantalla. Un banquete y una Legión de Honor tenían precio. Se llegó al curioso ágape en que el orador de turno desconocía por completo la obra y la persona a la que se le dispensaba el homenaje. "La América coloreada" se desquitaba de la indiferencia francesa. Escritores del boulevard, carentes de escrúpulos, se sentaban a la cabecera y comían a dos mandíbulas. Fué una empresa provechosa que, ya en visperas de esta guerra, acentuó su decadencia. Llegaron a tener tal "celebridad" algunos exponentes genuinos de nuestra fauna, que regresaban "consagrados" por "Le Gaulois" y la prensa venal de París. Y en Buenos Aires vivieron mucho tiempo de la gloriola parisién. Verdaderos indios de la pluma, conseguían ser recibidos por cantantes y vedettes.

El profesor Arturo Torres-Rioseco, nos parece que sin darse cuenta, inicia la corriente latinoamericana de reiumbrón. Está creando en los Estados Unidos un ambiente, adecuado a la triste "consagración", confiado en la buena fe de los yanquis. Su último libro es un batiburrillo, sin método y sin rigor, totalmente alejado de nuestra realidad. Por cierto que al lector de U.S.A. le será difícil situar a los escritores sudamericanos con un mentor tan arbitrario, tan poco conocedor de los problemas de nuestra literatura. El "muestrario" del señor Rioseco nos hace recordar los opíparos días de la anteguerra, abundantes en cenáculos que la discreta tolerancia francesa recibía con una sonrisa. ¿Sabrán ustedes también los sudamericanos?

trastienda (continuación)

Los intelectuales verdaderos, los que no dudan de sus convicciones ciudadanas, — aunque tengan las saludables dudas recomendadas por la filosofía y por todo método científico— no medran ni colaboran con las autoridades de un régimen tiránico y totalitario, porque no pueden aceptar el suplicio de someter su personalidad y su mente a los dictados de funcionarios oficiales. Prefieren alejarse de esos ambientes sin libertad, vivir en la pobreza y dignamente, donde puedan seguir pensando sin trabas; y cuando no logran cruzar las fronteras de su patria, se resignan a seguir estudiando, sin producir para el público, acumulando saber para los tiempos buenos, que siempre han de volver. De ese modo, dejan el campo libre a los que no advierten que las tiranías no son el ambiente adecuado para las inteligencias, puesto que ellas tratan de someterlas a sus designios o asfixiarlas.

Del editorial de "La Prensa"

Abril 8 de 1945

El Grupo "Renovación Musical"

Apuntes de un viaje a Cuba

Dos gratísimas sorpresas esperan al viajero que llega a Cuba. Una de ellas es el descubrimiento de un núcleo de pintores modernos —Victor Manuel, Portocarrero, Mariano, Peláez, Ponce de León, Carreño, Lam, Orlando, Arche, Bermúdez, etc.— de un valor individual y de conjunto como quizá ningún otro país de América pueda presentar hoy; y la insospechada existencia de un núcleo de músicos jóvenes, agrupados bajo el título del epígrafe.

De estos últimos queremos ocuparnos aquí. El Grupo, según reza uno de sus manifiestos, "nació en las aulas del Conservatorio Municipal de La Habana, donde estudian composición casi todos sus miembros. Estos consideran un honor poder trabajar en dicho Conservatorio". (Sin hacer comparaciones odiosas, ¿cuándo podrá salir de algún conservatorio nuestro un grupo renovador de la música?). Están capitaneados por un joven músico español, José Ardévol, radicado de tiempo atrás en Cuba y perfectamente identificado con su vida artística.

En el concierto de presentación que el Grupo dió en La Habana en junio de 1942, Ardévol definió con toda claridad sus alcances y propósitos: "No creemos —dijo— más que en la música única y eterna. Estamos convencidos de que la Música Nueva y la Música Antigua son en verdad la misma cosa, así como de que no vale la pena dedicarse a la música actual si no se ve en ésta la natural continuación de la tradición antigua. El músico debe retornar a la artesanía, persiguiendo antes que nada la calidad y la posible perfección de su trabajo. La Música no necesita de interpretaciones ni de alusiones a cosas que le son inferiores. La música no es un espectáculo —a pesar de que es tan frecuente verla explotada así— sino la creación que mejor explica al hombre".

Y más adelante agregaba: "No excluimos ninguna diferencia personal mientras no signifique una contradicción a los principios esenciales de la música. No nos interesan los "ismos"; los aceptamos sólo como cosas que ya pertenecen al pasado, y como resultado inevitable de causas que les son superiores. Y podríamos añadir: el odio al humo, a la serpiente, al polvo, a la selva, a lo exótico, a los ríos que se desbordan; el amor a la construcción, al dibujo, a lo angélico, a los cuerpos, a los pies ligeros..."

Con sus ojos perspicaces, que brillan detrás de los anteojos, Ardévol mira, juzga, aprueba o desaprueba. Realiza una labor musical y pedagógica enorme, y, según dice, compone constantemente. Las reuniones que el grupo celebra en el conservatorio de Orbón, o en la bella residencia de Alejo Carpentier —uno de los escritores más originales e interesantes de Cuba— son ejemplos de afán corporativo, de comunicación espiritual, de discusión viva y alerta de todo lo que concierne a la música.

La obra de Ardévol es ya nutridísima, y se acrecienta de continuo. Señalaremos en ella sus dos Concerti Grossi, su primera Sinfonía, de 1943 (está terminando actualmente la segunda); su Concierto para tres pianos y orquesta, el Concierto para piano e instrumentos de viento, sus varias sonatas para piano, varios cuartetos, etc. Mención especial merece su ballet "Forma", audaz tentativa de crear en el ambiente un poco provincial de La Habana una obra de gran originalidad y de la concepción más moderna.

Este ballet, de argumento filosófico —es la lucha del hombre en procura de su personalidad y en la consecución de su destino— con un poema adicional de José Lezama Lima, está escrito para orquesta y coro, este último en el papel de espectador lírico de la escena coreográfica. La partitura, escrita con la mayor libertad de expresión y utilizando los recursos de la técnica musical más moderna, aunque respetando los antiguos moldes del rícarcar, del rondó, etc., triunfó gracias a los infatigables esfuerzos de Ardévol para llevar a la comprensión de la orquesta y del coro un estilo nuevo, erizado de dificultades insólitas para los ejecutantes.

En sus obras Ardévol hace un amplio uso de los recursos armónicos según su adecuación expresiva. Utiliza el piano ya como instrumento de percusión, con acordes densos, ya como pura línea contrapuntística. Su expresión es por lo general áspera y fuerte, y sus recursos instrumentales siempre novedosos. No vacila ante ninguna audacia sonora cuando así se lo exige el sentido de la obra, pero

tampoco las busca en procura de un "efecto". Esta amplitud de concepto está servida por la técnica más completa, dotando a sus estructuras básicas formales de un fuerte acento personal.

Entre los discípulos de Ardévol, la figura que por el momento acusa una personalidad más destacada me ha parecido ser la de Harold Gramatges. Este joven músico ganó por concurso una beca para perfeccionar sus estudios en los Estados Unidos, y en su obra tiene ya realizaciones importantes. Señalaremos la música para el ballet "Icaro", sobre coreografía de Lifar, escrita exclusivamente para instrumentos de percusión y piano, audaz ensayo que fué coronado por el mayor éxito. La partitura fué compuesta después de estar planeada la coreografía, a la manera de las películas.

Gramatges es muy limpio y pulcro en su escritura, cualidades estas que son las características de todo el Grupo. Su flexibilidad de fraseo contrapuntístico le permite crear obras de gran extensión a dos voces reales, con suma movilidad melódica; no hay nada en ellas de superpuesto ni del relleno; todo está henchido de jugo expresivo; y la extrema diafanidad de la trama no excluye un lirismo íntimo, una particular manera de plegar la línea melódica a un contenido poético que no es el menor de sus encantos. Tiene Gramatges en su haber, además, una Sonata para piano, un dúo para flauta y piano y otras obras interesantes, que permiten augurarle un halagüeño porvenir.

La personalidad del joven compositor Julián Orbón ofrece también características propias. Su temperamento es impulsivo, arrebatado, su dicción rápida y fuertemente expresiva. Su escritura es frondosa, y busca imponerse más por el impulso, por el élan, que por una ordenada exposición de sus elementos. La cuidadosa arquitectura, el juego de las voces intermedias, la justa concatenación armónica, todo desaparece para el oyente en el arrebatado torbellino de su música. Su temperamento apasionado y ardoroso parece no tener frenos ni obstáculos en el teclado. Música intrincada en su forma, lleva en sí una poderosa fuerza, un ardoroso fuego interior que la hace subyugante, a pesar de ser muy compleja y difícil. Las voces y los ritmos se superponen en un laberinto inextricable y ese cuerpo sonoro es movido por el avasallador ímpetu de su espíritu, ansioso de expresarse totalmente en cada partícula de su obra. De Orbón se conocen dos danzas para "La Gitanilla" de Cervantes, un Toccata y una Sonata para piano, canciones con texto de García Lorca, un Capricho concertante para orquesta de cámara, etc.

Un temperamento muy fino es el de Virginia Fleites. (Uno de los aspectos más simpáticos del Grupo es contar en su seno con músicos femeninos). Su música busca el estilo de los grandes clavecinistas del siglo XVIII y se siente muy cómoda en él, aunque dotándolo de un contenido bastante libre y moderno. Gustan a su espíritu las antiguas formas, las delicadezas del lenguaje dieciochesco, que ella sabe impregnar de una sutil musicalidad, con un contrapunto fluído y elegante. Se somete con facilidad a las rígidas normas de los viejos maestros del teclado, pero inculcándoles una expresión nueva y propia. Su acento delicado, expuesto libremente y sin trabas, encuentra en ellos el camino más seguro y eficaz para desenvolverse. Ha escrito una Pequeña Suite para piano, una Sonata de cámara, y otras obras.

Hilario González representa en el Grupo la tendencia a utilizar en la música culta elementos provenientes del folklore cubano, tendencia que tuvo su máximo representante en el malogrado Amadeo Roldán. Esto proporciona a su música una extraordinaria riqueza rítmica. González es uno de los que se han adentrado más acertadamente en el difícil problema de insertar las formas espontáneas del folklore en las reflexivas de la música estructurada, aunque naturalmente no puede eludir lo rapsódico y anecdótico que es la consecuencia fatal de dicha tendencia. La destreza con que Hilario González ha sabido aprovechar los riquísimos esquemas rítmicos populares de Cuba le permite sal-

var la mayor parte de los inconvenientes de este origen y crear obras de gran vivacidad y fuerte sabor regional; pero el problema, para él y los de su escuela, residirá siempre en la superación de ese primer plano y la creación de una música que vaya más allá del fácil atractivo racial y externo, que ahora ofrecen sus Danzas Afrocubanas y su Preludio en conga.

Edgardo Martín comparte las tareas de la composición con las de la musicología y la crítica musical en uno de los más importantes diarios de Cuba, crítica que ejerce con mesura y austeridad. (De paso diré que el Grupo está renovando la crítica musical cubana, en general casi tan mala como la nuestra). Esas cualidades de probidad, de factura limpia y expresión profunda se hallan también en su música, unidas a un lirismo, a una vena poética que transparenta a pesar suyo en cierto uno de los jóvenes de más porvenir del Grupo, y así lo atestiguan su Sonata para piano, sus Romances, y "La muerte de la bacante" para contralto, flauta, corno inglés y fagot.

El talento de Argeliers León presenta también múltiples facetas. Enseña en el Conservatorio Municipal Teoría de la Música, Historia de la misma y Psicología musical, disciplinas para las cuales ha redactado excelentes textos.

En su música, León se caracteriza por su riqueza rítmica. En sus Cuatro Invenciones para piano, por ejemplo, trata también temas folklóricos en un contrapunto a dos voces de extrema fluidez rítmica, así como de gran simplicidad de diseño. Su línea melódica, desenvolviéndose en gracioso arabesco, da a su escritura una incomparable variedad de contornos, que se percibe con claridad gracias a la limpieza de la ejecución. En su Sonata para piano trabaja con riqueza imaginativa ritmos encontrados y contrapunteados, llevándolos con su acostumbrada destreza de movilidad. Esto es lo que da verdadero sabor cubano a su música y no la temática propiamente dicha; está logrado el ambiente, la atmósfera, más que la copia o la imitación de elementos tomados de la realidad. Su obra comprende, además de las Invenciones, una Sonatina para piano, una Sonata para trompeta, trombón y percusión, cuatro escenas de ballet, para trompeta, clarinete, piano y percusión, diversas canciones y música coral. En algunas de estas obras se propone León crear ambientes típicos.

Serafín Pro, otro de los integrantes del Grupo, muestra también en su música las cualidades dominantes del mismo: limpieza y claridad de factura, contrapunto fluído y elocución ceñida. Su Suite Clásica para piano es un ponderable trabajo de imitaciones a dos voces, con un sabor peculiar entre arcaico y moderno. Toda su música revela una disciplina clásica muy seria, que Serafín Pro deberá superar más adelante en procura de una expresión actual más auténtica.

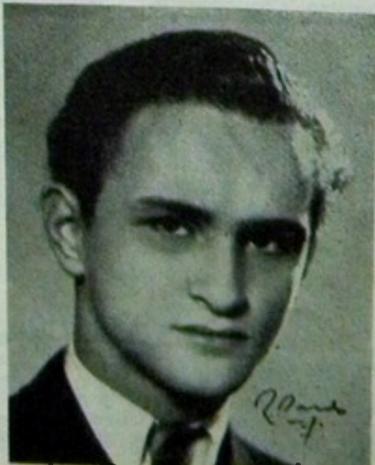
En el Preludio y Giga de Gisela Hernández, así como en su Sonata para piano, hay una graciosa invención melódica, expresada con sencillez y lógica consecuencia, que hacen que estas obras se escuchen con agrado, permitiendo apreciar la finura de los detalles y su delicado ambiente espiritual. Es otra de las compositoras jóvenes de Cuba en plena formación todavía.

Desgraciadamente nada hemos podido oír de los restantes miembros, Juan Antonio Cámara, Esther Rodríguez y Enrique Aparicio, que completan por ahora el Grupo y que han estrenado obras en los conciertos dados por el mismo. De más está decir que todos estos músicos se honran con la hostilidad de buena parte de la crítica periodística, inclinada a fomentar el "cubanismo". Parece que Cuba está entrando recién en el período del pseudo nacionalismo musical, del cual nosotros —por fin— vamos saliendo, por lo menos en las manifestaciones superiores de nuestro arte.

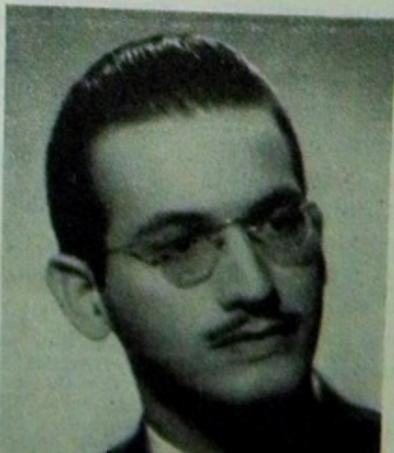
La música de Cuba, bruscamente tronchada por la prematura y trágica muerte de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, renace con el Grupo a nueva y esperanzada vida.

L. H.

JULIÁN ORBÓN



HAROLD GRAMATGES



JOSÉ ARDEVOL



¿Por qué no pueden circular libremente los libros argentinos en los países de habla castellana?

¿Por qué deben estar alerta los libreros y editores argentinos?

¿Por qué hay anarquía de precios en Chile?

¿Por qué el juicio sobre la obscuridad de la obra "Lady Chatterley"?

Los éxitos de librería. Las novelas en el cine. Reseñas bibliográficas. Registro de todo libro aparecido últimamente. Informaciones de todo lo relacionado con el libro panamericano

EN EL NUMERO 23 DE

PAPEL - LIBRO - REVISTA

Editor: Tomás M. F. Barna

MAIPU 441 BUENOS AIRES

U. T. 32 - 1311

CONCIERTOS FONOELECTRICOS DE CULTURA MUSICAL

EN EL EDIFICIO VOLTA - Av. Pto. R. SAENZ PEÑA 832

los MIERCOLES a las 18 horas

Historia de la música a través del disco.

Retire su invitación

ENTRADA LIBRE

COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S.A.



LIBROS DE

AYACUCHO

LA CAPITAL, por *Eça de Queiroz*. (Novela). El genio del inmortal literato lusitano llega a su punto culminante en esta novela que se publica por primera vez en castellano.

DESDE QUE TE FUISTE, por *Margaret Wilder*. El libro que sirvió de base a la extraordinaria película del mismo nombre.

LA TIERRA, por *Louis Bromfield*. Diez novelas en una. La vida de los pioneros y creadores de la grandeza americana.



EDITORIAL AYACUCHO

Capital m\$ 80.000

25 DE MAYO 532 - BUENOS AIRES - U. T. 32-0106

ULTIMAS NOVEDADES

André Gide "*Journal 1939-1942*"

Encuadernado en tela \$ 9.50

Vercors "*Les silences de la mer*"

\$ 4.50

Kessel "*L'armée des ombres*"

\$ 8.50



VIAU

Soc. de Resp. Ltda. - Cap. \$ 280.000

Florida 530

U. T. 31-7378 y 3354

PELETERIA FRANCESA

GRAN SURTIDO DE PIELES FINAS

"LE REVEILLON"

VIAMONTE 871

U. T. 31, Retiro 6832

BUENOS AIRES

CORREO LITERARIO

PERIODICO QUINCENAL

LITERATURA

ARTE

CINE

TEATRO

Dos años de información literaria y artística de los más importantes acontecimientos universales.

Páginas de arte dedicadas a los pintores y escultores más representativos de los valores de nuestra época.

Colaboraciones de prestigiosos escritores de Europa y América.

Panoramas de la poesía contemporánea.
Los sucesos más trascendentales en cine y en teatro.

DIRECCION

ARTURO CUADRADO

LUIS SEOANE

LORENZO VARELA

SECRETARIO

JAVIER FARIAS

COLABORADORES DE LA REDACCION

ALBERTO GIRRI

PEDRO LARRALDE

SUSCRIPCION

6 meses \$ 3.-

12 meses \$ 6.-

Precio del ejemplar (Argentina) \$ 0,30

(en el extranjero) .. dols. 0,10

Suscripción en el extranjero:

6 meses dls. 1

12 meses dls. 2

CORREO LITERARIO

Inicia sus publicaciones con un libro representativo de la nueva generación poética:

LLANTO MEDITADO de Alberto Girri

Redacción y Administración :

AVENIDA DE MAYO 822, 1er. piso U. T. 34-8698

Representantes y distribuidores exclusivos en el Uruguay :

EJIDO 1271

MONTEVIDEO

En Chile: Edmundo Pizarro Rojas

MERCED 846

SANTIAGO

Galería

AMAUTA

LO REAL

a través de dibujos de

II

J. C. Castagnino - M. Colmeiro - A. Rossi

L. Seoane - D. Urruchúa

Abril 26 - Mayo 12 de 1945

La Galería Amauta ofrecerá desde el mes de Mayo muestras individuales de los pintores

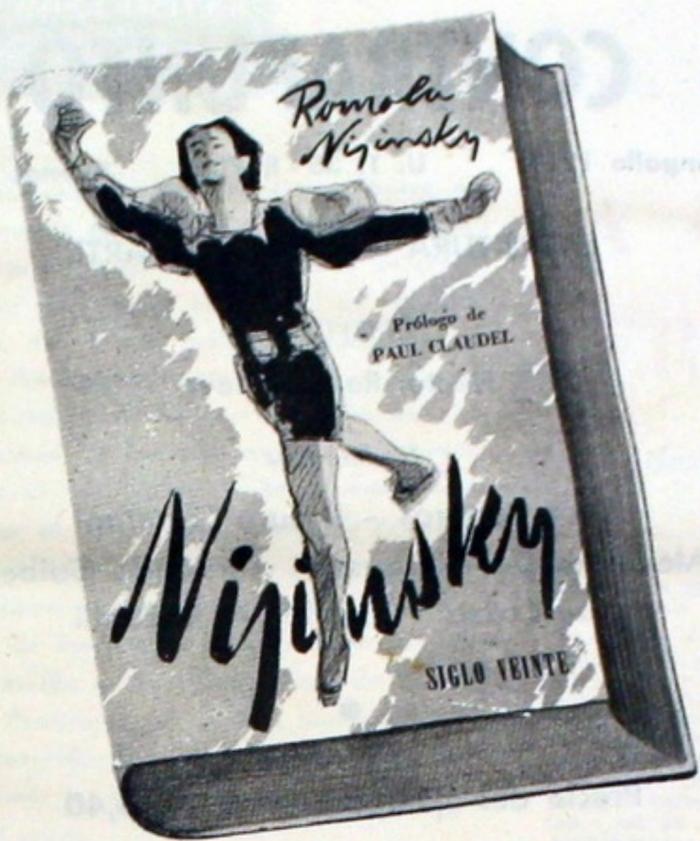
Lino Spilimbergo, Juan C. Castagnino,
Carybé, Antonio Berni, Juan B. Tapia,

Carlos Giambiagi, Luis Seoane.

●
Avda. Córdoba 836

U. T. 32 - 0470

BUENOS AIRES



La vida apasionada del genio de la danza, maravillosamente descrita por la única mujer que conoció su intimidad. Esta extraordinaria biografía, que no se detiene ni ante el trágico eclipse que apaga el arte del maestro, constituye una verdadera historia del ballet ruso. Fokin, Diaghileff, Lifar, desfilan por sus páginas, en vívidas imágenes.

LA VIDA
APASIONADA
DEL GENIO
DE LA DANZA

por
*Romola
Nijinsky*

prólogo de Paul Claudel

\$ 6⁵⁰

Otros Títulos de la
COLECCION
MUSICA Y BALLE

Franz Werfel

VERDI - La novela de
la Opera \$ 7.-

Anette Kolb

MOZART „ 6.-

Klaus Mann

TSCHAIKOWSKY -
Shynphonie Patheti-
que „ 6.-

Guy de Poutales

CHOPIN „ 6.-

John Erskine

MENDELSSHONN -
Canción sin palabras „ 5.-

EDICIONES SIGLO VEINTE

SOC. RESP. LTDA. - Capital \$ 100.000.00

TUCUMAN 1441 - U. T. 37 - 6828 - BUENOS AIRES

Libros de Arte recientemente publicados por la
EDITORIAL POSEIDON

Antonio Palomino - MUSEO PICTORICO
o ESCALA OPTICA (2 vol.) \$ 50.-
Julio E. Payró - VEINTIDOS PINTORES
(Facetas del Arte Argentino) \$ 80.-
J. Torres-García - UNIVERSALISMO
CONSTRUCTIVO \$ 25.-
Guillaume Janneau - EL ARTE CUBISTA \$ 20.-
Ambroise Vollard - LA VIDA Y LA
OBRA DE RENOIR \$ 20.-
Salvador Dalí - VIDA SECRETA DE
SALVADOR DALI \$ 35.-
Antonio R. Romero - PEDRO PABLO
RUBENS \$ 8.-

Elie Faure - HISTORIA DEL ARTE
EL ARTE ANTIGUO \$ 22.-
EL ARTE MEDIEVAL \$ 30.-
EL RENACIMIENTO \$ 30.-
EL ARTE MODERNO \$ 35.-
EL ESPIRITU DE LAS FORMAS \$ 35.-
Luis Seoane - JULES PASCIN \$ 7.-
Julio E. Payró - HENRI ROUSSEAU \$ 8.-
Claude Schaefer - J. TORRES-GARCIA .. \$ 9.-
Margarita G. de Sarfatti - TIZIANO \$ 18.-
Ramón Gómez de la Serna - JOSE
GUTIERREZ-SOLANA \$ 20.-

Todos estos libros están profusamente ilustrados en negro y color y encuadernados.
Pídalos a su librero o contrarreembolso a la

EDITORIAL POSEIDON

BUENOS AIRES

¡LA GUERRA EN UN PUÑO!

1939 - 1945

PACTOS — DISCURSOS — MENSAJES

Los Días de la Guerra Mundial

¿Qué día fué liberada París?
¿Cuándo fusilaron a Ciano?
¿Qué dijo Hitler en Munich?
2.065 días

Edición de la revista LATITUD

En venta en las librerías:

AMAUTA, Córdoba 836

Schapiro, Corrientes 1681

Librerías Anaconda, Florida 251

PRECIO \$ 3.—

periódico

CONTRAPUNTO

Cangallo 1219

U. T. 35 - 8278

Buenos Aires

LITERATURA - CRITICA - ARTE

Secretario

Héctor René Lafleur

Redactores

León Benarós - Arturo Cerretani
Alejandro Denis-Krause - Fernando Guibert
Raúl Lozza - Sigfrido A. Radaelli

Precio del ejemplar \$ 0,40

Suscripción a 12 Nros. . . \$ 4,20

APARECE TODOS LOS MESES

EDICIONES SELECTAS ALBATROS

LITERATURA SELECTA

ALVAREZ, AGUSTIN — La transformación de las razas en América, R.	1.—
BINET, ALFREDO — Las ideas modernas acerca de los niños, R.	3,50
BILBAO, MANUEL — Historia de Rosas, R.	2.—
BOISSIER, GASTON — Cicerón y sus amigos. Encuadernado	7,50
BRACKENRIDGE, E. M. — La independencia Argentina, R.	5.—
BUNGE, CARLOS OCTAVIO — Estudios filosóficos, R.	2.—
CANÉ, MIGUEL — Ensayos, R.	1.—
—Prosa ligera, R.	1.—
—Discursos y conferencias, R.	1.—
CLAPAREDE, DR. E. — Psicología del niño. Tela	15.—
COULANGES, FUSTEL DE — La ciudad antigua, R.	6.—
CHESTERFIELD, LORD — Cartas a su hijo. Tela, 2 tomos	18.—
DARWIN, CHARLES — El origen del hombre. Tela	15.—
DICCIONARIO Manual Griego-Latino-Español, de los Padres Escalapios, Tela	30.—
ELFLEIN, A. M. — Por campos históricos, R.	2,50
FUNES, LUCIO — Al margen de la historia, R.	2.—
GARCIA MÉROU, MARTIN — Alberdi, R.	2.—
—Estudios americanos, R.	1.—
—Recuerdos literarios, R.	1.—
GIDDINGS, FRANKLIN, E. — Principios de sociología, E.	15.—
GUIÑAZÚ, RICARDO H. — Rivadavia en la Democracia, en el Gobierno y en la Libertad, R.	2.—
HAIGH, SAMUEL — Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú, R.	2.—
HEAD, F. B. — La Pampa y los Andes, R.	2.—

INGENIEROS, JOSE — Sociología Argentina, R.	2,50
—La locura en la Argentina, R.	2,50
—La evolución de las ideas argentinas: I - La Revolución; II - La restauración (4 tomos encuadernados)	20.—
—Hacia una moral sin dogmas, R.	2,50
JOSEFO — Las guerras de los judíos, los dos tomos, Encuad.	10.—
KEY - El siglo de los niños, E.	4.—
KURTH, GIBBERTA S. DE — Vislumbres de nuestro pasado, R.	2,50
—La sugestión de las cosas y de los seres, R.	2,50
LAMAS, ANDRES — Rivadavia, R.	1.—
LOPEZ, LUCIO — La gran aldea, R.	2.—
LOPEZ, VICENTE F. — Manual de la Historia Argentina, R.	3.—
LUBBOCK, SIR JOHN — Los orígenes de la civilización. Tela	10.—
MITRE, BARTOLOME — Ensayos históricos, R.	1.—
—Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana. Los 6 tomos	7,50
MONTEAGUDO, B. — Escritos políticos, R.	1.—
MONTESQUIEU, CARLOS L. DE — Del espíritu de las leyes, 2 tomos, R.	10.—
MORENO, MANUEL — Vida y memorias del doctor Mariano Moreno, R.	1.—
MULLER, MAX — La ciencia del lenguaje, Encuad.	12.—
MUÑIZ, FRANCISCO J. — Escritos científicos, R.	1.—
MURRAY, GILBERTO — Historia de la literatura clásica griega, R.	12.—
PILLADO, J. A. — Buenos Aires colonial, Rústica	10.—
RAMOS MEJIA, JOSE M. — Las multitudes argentinas, R.	1.—
RIBOT — La psicología de los sentimientos. Encuad.	10.—

ROSS, JOHNSON, H. C. — Vacaciones de un inglés en la Argentina, R.	3,50
ROUSSEAU, J. J. — Emilio o La Educación, los dos tomos, C.	10.—
SARMIENTO DOMINGO F. — Argirópolis, R.	1.—
—Las ciento y una, R.	1.—
SASTRE, MARCOS — El tempe argentino, Tela, \$ 3.— R.	1.—
BERNARD SHAW — Volviendo a Matusalén, R.	6.—
—La casa de las penas, R.	6.—
—Matrimonio desigual, R.	6.—
—La otra isla de John Bull, R.	6.—
—El carro de las manzanas, R.	5.—
—Comedias desagradables, R.	5.—
—Comedias agradables, R.	6.—
—Hombre y superhombre, R.	5.—
—Tres comedias para puritanos, R.	6.—
—El dilema del doctor, R.	6,50
H. TAINE — La inteligencia, los dos tomos, Encuadernados	10.—
TACITO, CAYO CORNELIO — Los anales, los dos tomos	10.—
—Las historias y costumbres de los germanos, C.	5.—
UDAONDO, ENRIQUE — Arboles históricos de la República Argentina, R.	2,50
VARELA, HECTOR F. (Orión) — Elisa Lynch, Rústica	3.—
VELEZ SANSFIELD, DALMACIO — Escritos y discursos	2,50

COLECCION DE ARTE

BELLANGER, CAMILE — El pintor. Tela	12.—
COMMELERAN, H. — Tratado práctico del dibujo. Tela (80 láminas fuera de texto)	15.—
LAURIE — La práctica de la pintura. Tela	12.—
SPEED, HAROLD — La práctica y la ciencia del dibujo. Tela	12.—
PEDRO JUAN VIGNALE — La Casa Real de Moneda de Potosí. (Obra monumental con 64 grabados). Encuadernado	25.—
CEZANNE — 53 reproducciones escogidas	7.—

SOLICITE CATALOGO GENERAL ILUSTRADO

MAIPU 391 Bs. AIRES
U. T. 32-0102 REP. ARGENTINA

El estreno del teatro Avenida

LA CASA DE BERNARDA ALBA

de Federico García Lorca



La dramaturgia de Federico García Lorca es una consecuencia evidente de su lírica. Tan henchido está su verso de substancia vital, de grave movimiento, de colores calientes, de plástica airosa, que, por fuerza, había de expandirse en esa forma fundamentalmente humana que es el teatro. Sus canciones tiernas e infantiles del "Libro de Poemas" se convirtieron en los romances sangrientos de los gitanos y en el estremecido "Llanto" por el torero, y con desarrollo dramático semejante al lírico "El maleficio de la mariposa", fábula escénica, se trocó en el poema trágico de la pasión, de los irrefrenables instintos germinativos, y, también, en la doliente elegía de la mujer olvidada. Próximos y directos o indecisos y lejanos, los antecedeentes líricos se adelantan en la memoria cada vez que ha de examinarse una obra teatral del poeta.

"La casa de Bernarda Alba" —drama póstumo de Lorca estrenado por Margarita Xirgu— los ofrece tal cual las anteriores creaciones escénicas del autor de "Yerma". Como en ésta misma, no son ni precisas ni inmediatas aquellas referencias. Pero bien puede advertirse que la idea de la mujer encerrada y cohibida, sin natural posibilidad de cumplir su función de amor fecundo, se vierte en la estrofa desde las horas de la adolescencia lírica. Ya un día de 1918, García Lorca escribía en un poema elegíaco estos versos:

"Como un incensario lleno de deseos,
Pasas en la tarde luminosa y clara
Con la carne oscura de nardo marchito
Y el sexo potente sobre tu mirada".

Y en el "Poema del Cante Jondo" repetía de otra manera esa lamentación a la reclusa Amparo:
"¡Qué sola estás en tu casa!

Esta idea había aparecido en el teatro de García Lorca anteriormente a "La casa de Bernarda Alba". En realidad, la afirmación categórica de la mujer que rechaza todas las trabas para amar según los dictados más energéticos de su condición, aparece en "Bodas de sangre". Este impulso vital directo se complica espiritualmente en "Yerma" y, a causa de ello, se contiene, por cuanto esa mujer fina y profunda no concibe un hijo sin honra, puesto que es una esposa y no, simplemente, una hembra buscadora de la maternidad sólo por instinto como las irracionales. Y en "Doña Rosita", el mismo deseo, entibiado, se malogra desvaidamente por obra del abandono. Ahora, en el último drama lorquiano, aquel arrebatado sexual, legítimo o no legítimo, tropieza con la cruel hipótesis de la tradición castellana del honor.

Es curioso señalar —aunque sea una digresión— que esa tradición exacerbada comprende el honor familiar, el honor conyugal, el honor en todas sus fases posibles... e imposibles. Así, el español —el hispánico —en general— no cede su honor matrimonial, únicamente, como cristiano esposo monógamo, sino que se siente ofendido de igual modo en sus relaciones amorosas extralegales, como el bigamo musulmán. Tiene un concepto del honor absorbente... y elástico. Por más que Federico García Lorca hiciera burla de tan tremenda cuestión en el "Retablillo" y en "Don Perlimplín", la honra le inquietaba, naturalmente, como a cualquiera. "¡Al agua se tiran las honradas!", grita la Madre de "Bodas". Yerma —queda anotado— pone su honor sobre su enloquecedora pasión maternal. Y la misma coqueta Zapatera no se rinde ni al Corregidor influyente ni al mozo más guapo que haga plafar la jaca más blanca ante su ventana de hierro y clavel. Por todo ello, "La casa de Bernarda Alba" se aproxima por su fondo a la raíz de Calderón, según lo dijimos hace tiempo —perdónese el recuerdo propio— y se aleja de la corriente de Lope de Vega, en cuya obra —lo observa Vossler, agudamente— "la locura de amor no es un problema, sino un resorte". En cambio, en la calderoniana la enajenación amorosa es formidable, los celos son "el mayor monstruo" y Don Gutierre posee un concepto del honor realmente absurdo por lo retrospectivo, como lo prueba al ser "médico de su honra". Mas la influencia —mejor diríase la consanguinidad— lopesca no deja de ser evidente aún en esta obra donde el anhelo lírico tiene tan escasas fugas. Ahí está para demostrarlo la ronda de los segadores, que trae a la memoria la de "Peribáñez", canción popular inventada por su "poder de gran artista metido en la raíz afectiva de su pueblo", según lo apunta Dámaso Alonso al referirse a este drama en su ensayo "García Lorca y la expresión de lo español".

Lo mismo que Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, se va haciendo castellano García Lorca a medida que desarrolla su creación dramática. Esa Castilla —Castilla es substancialmente drama— que le atrae poco a poco y la subyuga, se presenta ya en "Bernarda Alba" du-

rosa como el bochorno de su estío. Y es ella la que le dicta escuetamente, inexorablemente, su drama final con puntos de tragedia.

"El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico". Federico García Lorca anticipaba así su inclinación hacia formas realistas, recogiendo su libertad poética, a fin de dar mayor brío al conflicto, acaso para que la obra no pareciera a Juan Ramón Jiménez —tierno y punzante en la ocasión— una "zarzuelita" más. Pero ¿hasta dónde iba a llegar este poeta que siempre esfumaba la vida —como su gran Maestro— en su no muy convencido propósito de imprimir seca realidad a su "drama de mujeres en los pueblos de España"? No mucho más lejos que cuando se entregaba de lleno a la poesía. Veamos cómo la materia humana se alquilara y se difumina, efectivamente, por gracia del poeta.

El simbolismo leve que aparece siempre en la creación teatral de Federico García Lorca está presente, también, desde el primer instante, en "La casa de Bernarda Alba". A esta Bernarda es difícil tomarla como un personaje de caracterización individual. Una viuda reincidente, mujer que dió al amor todo su alcance en la vida, se mostraría poco natural, en una interpretación psicológica, directa, respecto a la enconada clausura de las hijas. Queriéndolo o no, se erige indudablemente en una figura representativa de la tradición castellana del honor. Esta silueta simbólica, donde culmina en hosquedad la soterrada poesía del drama, tiene su oposición en el perfil de la Abuela, esencialmente lírico —lo dice su canción de cuna—, cuyo desvarío inocente es un himno muy humilde a la libre plenitud del amor en los campos fértiles o en la orilla del mar. El jinete, esta vez invisible, no deja de redoblar con su galope en "el tambor del llano". Es, como en cada una de sus manifestaciones, un heraldo de amor y de muerte; es la misma muerte que viene a buscar por florecidos senderos nocturnos a la más joven, a la elegida entre las doncellas encarceladas. Esta mujer quemada se alza como un impulso vital; es la pasión que se desborda ciega y pujante, es la propia corriente de la vida lanzada en su raptó fecundo, sin importarle el inevitable aniquilamiento postrero. Ahí, entre esas dos figuras, está la boda —unas veces presente, otras inmediata— con su aroma de azahares malditos, como en los poemas anteriores; con sus sábanas de encaje que siempre se tornan en banderas trágicas. La ráfaga pagana vuela dejando un rastro de fragancia perturbadora. Como en "Bodas de sangre", como en "Yerma", la Criada —o la Vieja campesina—, rotunda expresión de la vida agreste, evoca la cabalgata lasciva de Paca la Roseta, desnuda y cruzada en el caballo como un guitarra al viento. La superstición se vislumbra en la agorería de la sal derramada y las perlas del anillo nupcial. Y el llanto se reproduce con las Plañideras entre la salmodia de rezos y murmuraciones. Todos ellos son atributos muy significativos en la obra del poeta y del dramaturgo, y se presentan nuevamente con esa fundida mezcla de emblema humanizado y de humanidad estilizada, que se completa siempre con genuinas sustancias telúricas en el taller imaginativo de Lorca.

Las "dramatis personæ" del teatro lorquiano son criaturas de tierra y nube. En su realismo tamizado, esta vez el poeta las caracteriza más, con rasgos tenues y agudos a un mismo tiempo. Y les ha dado nombres de pila. Ha determinado una diferenciación espiritual entre todas esas mujeres que viven "medidas en alacenas". Sabemos que una es enfermiza y grosera, otra contrahecha y envidiosa, aquella tímida, esta descarada, la menor "una mujilla sin desbravar"; sabemos que puede incidirse en el complejo de inferioridad y en los imperativos categóricos de la salud más joven y fresca. Son estos trazos muy bien conseguidos para el dibujo de la familia de las Alba, y revelan cómo el dramaturgo llevaba de la mano al poeta para lograr una psicología mayor en sus personajes.

Cabría hacer, sin embargo, un paralelo entre estas figuras femeninas y otras de obras compuestas anteriormente por García Lorca. La Madre de "Bodas", tan opuesta a Bernarda, se muestra extraordinariamente varona en el final del segundo acto —pide un caballo, casi como Ricardo III—, y cuando se quedó viuda no hizo otra cosa que mirar "a la pared de enfrente". La de Alba "tapia con ladrillos ventanas y puertas". La Novia necesita un "río oscuro lleno de juncos" para apagar su fiebre, sus llagas. Adela siente un fuego "levantado por piernas y boca" y mira los ojos del hombre como si "bebiera su sangre lentamente". La Poncia es hermana melliza de la Criada, la Vieja Pagana y el Ama de Doña Rosita. Todas estas criaturas se asemejan tanto porque son, en verdad, mucho más representativas que individuales, y porque están

Aún cuando su medio es brusco, están rodeadas de una atmósfera poética. El poeta no cede al prosista en la metáfora, en la riqueza imaginativa dentro de la parquedad del estilo. Si bien algo más directo, todo el diálogo está lleno de llamaradas líricas, desde las "cuatro mil bengalas amarillas en las bardas del corral" hasta el caballo blanco y redondo —poderosa representación del macho—, grande como una aparición en la oscura noche estrellada. Late esa poesía, unas veces grave y negra, según corresponde a día de duelo y campo-santo, en la salmodia cereada de la viuda, y en otras ocasiones alegre e incitante en la melodía de los hombres que pasan:

"Abrid puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo,
el segador pide rosas
para adornar su sombrero".

Poesía inquieta y amarga en el discurso de las mujeres enlutadas y encendidas, en el contraste de la calma exterior de siesta y rosario, y en el "nublo" oculto de la pasión; poesía de sombra y relámpago. Podía esperarse, acaso, que esta poesía se levantase y cuajara con música y resplandor, como en el cortejo nupcial de "Bodas de sangre" o en las sonrientes lavanderas de "Yerma". El poeta no lo quiso porque el drama no lo pedía, y eso cabe lamentarlo, pero no confundirlo. A este respecto, hay que dejar "La casa de Bernarda Alba" en el plano que le corresponde: el del drama poético; no el del poema dramático. Drama de la virginidad custodiada por un orgullo despiadado y estéril, drama de la castidad forzada e impuesta sobre los naturales deseos de la sangre, drama del corazón que se rompe contra las rejas de su fría, de su oscura prisión.

Vemos, en consecuencia final, que el neorromanticismo del teatro lorquiano, incluido en la amplia y diversificada tendencia actual de la literatura dramática, se atempera a pesar de sus elementos poéticos, en "La casa de Bernarda Alba", para ajustarse, para ceñirse a una realidad más asentada, de menor figuración, pero siempre estilizada. El procedimiento importa para el drama una mayor unidad, pues ni las fugas líricas cortan el desenvolvimiento normal de la fábula, ni la fantasía de un tras mundo la divide en dos planos distintos. Un decidido propósito de concentración del tema y de igualdad en el tono, hacen de esta obra la más homogénea y prieta creación dramática de Federico García Lorca. Hay en ella una seguridad en la gradación del desarrollo, ausente en composiciones anteriores; una gradación difícil por cuanto, luego del planteamiento, el conflicto permanece latente, con grave palpitación hundida, durante todo el acto segundo —el de mejor factura— hasta la última escena, y durante toda la tercera jornada —un poco apresurada— hasta la explosión final. Esta dificultad está salvada con una gran habilidad técnica reveladora de los progresos que hacía en Lorca el escritor de teatro. La calma aparente, presagio insinuado, prepara con exactitud aquellas dos situaciones de potente vibración humana: la primera de una autenticidad dramática innegable; la segunda el momento más legítimamente trágico de todo el teatro de García Lorca. Este crecimiento de la maestría en el "oficio" —palabra que le gustaba al poeta— demuestra que ya cuajaba, en la bien fundada unión de los elementos conceptivos y los procedimientos formales —drama, poesía, pensamiento, técnica—, la obra cimera del teatro español en el siglo veinte, gemela de "La vida es sueño" en el décimo séptimo.

Margarita Xirgu ha cumplido un largo empeño de arte, que debe apradecersele, no dejando desde que tuvo noticia de que se había salvado el manuscrito de García Lorca hasta conseguir el estreno del drama. Este fervor se ha logrado por fin en el teatro Avenida —donde diéronse a conocer "La zapatera prodigiosa", "Mariana Pineda" y el "Retablillo de Don Cristóbal" —con una representación muy viva de la obra, que ofrecía, sin duda, no escasas dificultades, sobre todo, para una compañía heterogénea, a la cual no pudo su directora ajustar a un estilo. Tampoco pudo evitar que la superficialidad de algunas actrices afectara demasiado a sus respectivos personajes. La interpretación, en conjunto, se vertió un poco exteriormente cuando exigía una introversión, una concentración muy densa. Margarita Xirgu perfila el tipo de Bernarda con su espíritu acendrado, con profundidad de expresión y ademán plástico. Isabel Pradas, Pilar Muñoz y Celia Gámez merecen una mención. Antonia Herrero, tan buena actriz, no puede dar a la Abuela, por su fuerte modalidad escénica, el lirismo que eleva esa figura. De la escenografía de Santiago Ontañón cabe destacar el decorado del acto tercero.

El estreno del Teatro Odeón

“La novia de arena” es un feliz intento dramático



Las alucinaciones y los sueños, tan pródigos en variantes literarias desde la juventud de Alain Fournier y la madurez de Giraudoux, gravitan con inquieto poderío sobre la heroína de “La novia de arena”, leyenda dramática que comporta el primer intento teatral de Ulises Petit de Murat y Homero Manzi.

Elisa, que con ayuda de Shakespeare puede ser definida como la Ofelia del Riachuelo, presencia el arribo de un naufrago que de antemano es su prometido. Su imaginación extremosa y la amarga elocuencia de Jane, han creado esa atmósfera prenupcial.

Las salinas deidades del mar, que devoran hombres y mutilan barcos, están presentes en el diálogo de esta obra intensa y delicada. Bueno es señalar que la acción se desarrolla en años de guerra, y que el padre de Elisa — autor de múltiples batallas navales— es un jefe investido de gloria. El naufrago que accede al amor de aquella, muere combatiendo a las órdenes del victorioso almirante. La romántica muchacha elige una muerte paralela y se destina al mar.

Si bien los autores no se dejaron avasallar por el imperativo de perfección, han organizado sus elementos dramáticos con destreza continua y laudable eficacia. Alienta en ellos una intención evocativa, y se autorizan de cierta leyenda que arraiga en las riberas del Plata y que se vincula al presunto suicidio de Elisa Brown. Pero Ulises Petit de Murat y Homero Manzi sólo vieron un punto de partida en estos improbables o ilusorios hechos. Antes que su fidelidad a la heredada anécdota, importa el destino que le dieron, su reverberación artística. Y es grato señalar que una fuerte dulzura y un desolado esplendor irradian las escenas que definen el carácter de la desdichada Elisa.

La fronda metafórica gravita notablemente sobre el diálogo y por momentos detiene el curso de la acción. Aunque esa opulencia es poco alentadora, no la señalamos con rígida intención punitiva. Otra cosa implicaría caer en la vacilación o dualidad de quienes “solicitan poesía” cuando el lenguaje es

llano y desnudo, pero que abominan del estilo poético cuando la obra comentada sobrelleva un diálogo fastuoso y cincelado.

No son pocas las situaciones pródigas en persuasiva fuerza dramática y, las más veces, los personajes aparecen regidos por sus propios impulsos y sentimientos. Pero las criaturas dramáticas de “La novia de arena” no difieren por su idioma sino que se muestran dominadas por las mismas propensiones verbales. Un dádivo fervor culte-propensiones verbales. Un dádivo fervor culte-propensiones verbales. Un dádivo fervor culte-propensiones verbales.

Pese a lo dicho, este considerable drama puede inscribirse en esa nueva proyección teatral que rebusca los preceptos del realismo escénico y que no basa los preceptos del realismo escénico y que no intenta persuadir mediante la reproducción facsimilar del mundo externo. Los hechos son presentados desde una perspectiva poética y, por momentos, alucinatoria. Las sugerencias del mar y de la noche, alucinatoria. Las sugerencias del mar y de la noche, alucinatoria. Las sugerencias del mar y de la noche, alucinatoria.

Los elementos gratos al vasto público —un bello naufrago, un concurrido oratorio, una joven vulnerada por el ensueño— no menoscaban la básica dignidad de esta realización venturosa. Sus artificios parciales no impiden la emoción ni le restan jerarquía artística.

Sobria y natural, Delia Garcés se reveló una actriz de estimables dotes. Identificada con la protagonista, supo dar expresión al infortunio que la invoca y oscurece. Se plegó sin esfuerzo a sus mudanzas anímicas y, en los momentos decisivos de la obra, ensayó la entonación dramática con vigor un tanto secreto. Orestes Caviglia, generoso de aciertos, cumplió una labor valiosa y destacada. Milagros de la Vega, Enrique Diosdado y Domingo Sapelli no desanimaron el noble y sugestivo espectáculo.

CARLOS MASTRONARDI

El estreno del Teatro Buenos Aires

“El Avaro” de Moliere

El éxito tan grande como natural —aunque para algunos haya sido una sorpresa—, no artístico sino teatral pura y simplemente, obtenido por la versión de la célebre comedia molieresca presentada por Cunill Cabanellas y protagonizada por Luis Arata, no yace seguramente, y como algunos creerán, en las virtudes literarias de la obra ni en el rango innegable de la versión que diariamente se gusta en el teatro Buenos Aires, y sí, según mi sentir, en la insuperable eficacia cómica de la pieza, que pese a cualquiera índole de cortes y modificaciones, sean cuales fueren, conserva, más allá de toda poda más o menos criticable —eso va en opiniones— la robustez y savia del imbatible tronco original. Tipos, situaciones, lenguaje, matices y demás ingredientes comunes a toda gran creación escénica, dánosenos aquí reunidos, no por inspiración divina y sí como resultado de la larga, larguísima experiencia teatral de su autor, que a lo largo de toda una existencia de estudio y afición, fué constatando los efectos, probando los chistes, estudiando las situaciones, observando los caracteres y, resumiendo en fin, hasta destilarlas en sus más puras esencias y en increíble pureza las inalterables sales de lo cómico en cuya dosificación eficaz nadie ha podido jamás aventajarle.

Maestro en el arte de hacer reír, la bondad de su ingenio quizás no superado es fácil de comprobar en su actual efectividad en cualquiera de las representaciones que diariamente se celebran a teatro lleno, y en las que el público —ni bueno ni malo, ni culto ni inculto— se ríe a más y mejor con las desventuras del buen avaro, que si ahorra, lo hace en todo menos en darse disgustos a sí mismo y en hacer reír a los demás. De ahí nuestra gratitud para con él, desgraciado alguacil de sus entrañas sin sosiego ni descanso, al par que imposible sujeto de nuestro rencor, ya que en su propio pecado lleva la propia penitencia: familia, servidores, amigos, confidentes más o menos leales y hasta el propio destino, se aunan fácilmente para salirse con la suya y dejarle con su adorado cofrecillo que a ellos nada les importa y a él no le ha servido más que para quedarse con dos palmos de narices. La moraleja se desprende por sí sola y la vieja comedia de Plauto, despojada de su primitiva rudeza y enriquecida en su ingenua simplicidad, sigue tan fresca y viva como siempre, evidenciándonos que no es una pieza para que únicamente la hagan divos y sí, por el contrario, capaz de hacerlos. Las comedias hacen a los actores pero los actores no hacen las comedias. Y con, o sobre los actores, las comedias, las auténticas comedias teatrales, hechas por y para el público encuentran siempre en éste —el mismo a través de los tiempos— un eco confortador, agradecido y fiel.

Luis Arata, una de las máscaras humanas más

prodigiosas que hayan visto los escenarios, aumenta de día en día su extraordinaria mímica al hacerse fiel intérprete de la siempre cambiante fisonomía anímica del viejo enamorado de Frosina. Helena Cortesina, la excelente actriz de siempre, nos da en su brillante versión de la entremetida zurcidora de amorios, un eco de lo que debió ser aquel teatro-teatro que se llamó la “commedia dell’arte”. Dentro también de este tono se mueve la expresión del fingido Intendente. Bien todos los demás actores entre los que, algunos por demasado jóvenes, repiten de manera quizás excesivamente mecánica las lecciones de su maestro y director artístico de la versión.

Una postura escénica concienzuda y fiel a un criterio al que no hay por qué discutir, sino es en lo excesivo del boato que muestra la mansión del avaro y la demasada riqueza de los atavíos de sus quejosos servidores, sirve de fondo a la magnífica comedia, por cuya generosa incorporación a la actual temporada teatral hemos de estar profundamente agradecidos al gran actor que es Luis Arata y a la diligencia, fervor e inquietud de su culto y personalísimo director Sr. Cunill Cabanellas.

JAVIER FARIAS

El estreno del Teatro Empire

“La voz de la tórtola”

El profesor londinense John van Druten siente la preocupación de escribir comedias de pocos personajes. Más que el barullo de muchos intérpretes prefiere barajar unos cuantos caracteres bien definidos. En 1931 estrenó *There's Always Juliet* (Siempre hay una Julieta) con cuatro figuras. “La voz de la tórtola” —¿por qué no “El arrullo de la tórtola”?— tiene tres. En esta obra —escrita en tres semanas de vacaciones en un rancho de California, adquirida por el empresario Alfred de Llia-gre, Jr. en veinticuatro horas y contratados en una semana los tres artistas que la estrenaron en EE. UU. Van Druten plantea cierto problema que inquieta a otros autores norteamericanos. El tedio que sienten las mujeres por la práctica de “vivir su vida”. Al parecer, las jóvenes que aspiran a un porvenir

en cualquier actividad, se han cansado de vivir solas. Eva necesita de Adán. En *Stage Door* (La puerta del escenario) Edna Ferber y George S. Kaufman ya exhibían un muestrario de mujeres que deseaban convivir con un hombre —con uno solo— y arrebujarse en un hogar tranquilo, lejos del “mundanal ruido”. Las modelos que sirvieron para la “mujer fatal”, la *uamp*, la *del oomph* o la *del sex-appeal* consideraban que había que regresar al camino recio de ser mujer más que hembra. En “Siempre hay una Julieta”, lo mismo que en “La voz de la tórtola”, la mujer entrega su destino a un hombre porque tiene el orgullo de no ser manoseada. Se rescata el amor y se destruye el teorema de la camaradería. Es un regreso al honor femenino o, si se quiere, al orgullo del sexo.

Aida Luz, Juana Sujo y Esteban Serrador, en una escena de “La voz de la tórtola”.



Un estreno del Astral

“Jerónimo y su almohada”

Las orillas del Paraná, mosquitos, aguas barrosas, una actriz que estudia a Shakespeare, unos personajes que se tratan castizamente de tú y de pronto se apaisanan y dicen “naides”, un retardado mental que adora a su almohada —es decir, por primera vez el dadaísmo en el teatro nacional.

Jerónimo ama la soledad y los versos; la almohada es el símbolo de su gusto por la lectura y la vida interior. Se enamora de Lavinia, la actriz, y ambos se refugian en el bosque. Allí Lavinia le confiesa que ha trabajado en las tablas. El es ingenuo y no entiende. ¿Tablas? ¿Será lavandera? ¿Será planchadora? Jerónimo sigue sin comprender. Acude al diccionario de ideas sugeridas, al de sinónimos. Tablas, empate, ajedrez, tablón, sepulturero. Pero no; cada vez se aleja más. La revelación es atroz: ella es actriz. Jerónimo se hunde en un infierno de horror. No puede amar a un ser tan pervertido como una mujer de teatro. Esta ofensa gratuita fué rápidamente tomada en cuenta por Paloma Cortés, Sofía Bozán, Luisita Vehl y otras actrices que estaban en la sala y que, a la salida, se reunieron para cambiar ideas acerca de las posibilidades de una acción judicial por difamación.

Después viene una pequeña sesión de filosofía de la naturaleza, con reflexiones acerca de la “infinita sabiduría de la almohada”, en contraste con nuestra torpeza de meros autores teatrales. Jerónimo comprueba por fin que no hay nobleza como la del escarabajo ni ternura como la del bicho canasto. Escruta con devoción la vida privada de la araña pollito, cae en convulsiones de alegría al descubrir sentimientos mutualistas en el yaguareté, decide no traicionar jamás la amistad que le ofrece el piojo del monte.

Llegan los mazorqueros bajo el mando del intendente. Este proclama a voz en cuello: “L’Etat c’est moi”, aunque es difícil sostener que el personaje sea una caricatura de un conocido funcionario. Lavinia acude en defensa de su amante, pero su sacrificio es inútil. La parábola consiste en que Jerónimo se queda solo y pierde hasta su “barco de plumas”, como le llama a la almohada. Entonces el indio fiel establece una granja en el bosque y cría gallinas. Una escena fuerte es la del sacrificio de un perro a manos de un mazorquero, pero por una distracción del autor el suceso ocurre entre telones.

Una casual afonía de Pepe Arias y el tono suave de la voz de la hermosa Renée Barell transformaron, en un momento dado, el drama en pantomima, y luego el teatro en teatro íntimo; privilegiados, los espectadores de las dos primeras filas, se negaron al principio a transmitir a las filas de atrás lo que pescaban del diálogo. Realizadas algunas gestiones, se llegó a un acuerdo, y el diálogo fué transmitido de fila en fila, para atrás y hacia los lados. Esto requirió, por supuesto, la presencia de apuntadores colocados en las filas impares. El efecto de coro griego que con ello se logró fué inesperado y novedoso, y Pepe Arias y Renée Barell, interesados, se quedaron hasta el final de la función.

Bueno es advertir que el fracaso de la obra no se debió a Pepe Arias ni a su afonía, como se ha querido insinuar, ni tampoco a la versión escénica de Mottura. Esquemáticamente pueden anotarse en “Jerónimo y su almohada”, los siguientes factores negativos: carencia casi absoluta de escenas, en el sentido estricto, pues todo ya ha pasado o está por pasar; información directa de los sucesos suministrada por los personajes; confuso idealismo, egocentrismo ingenuo en el personaje principal, que no despierta ninguna simpatía; ausencia de efectos provenientes de las situaciones; discursos banales sobre la vida, el destino, Dios, el amor, etc.

MANUEL PEYROU

GUERRILLAS DEL TEATRO

o una experiencia española

por MARIA TERESA LEON

Van Druten señala el tedio de la mujer, cansada de probar, y que clama por un solo amor, que no será el de las pasiones literarias, pero sí sencillo y cotidiano. Con tres personajes —una joven que representa este carácter, un hombre que se envuolva y una aventurera que “vive su vida” y envuolva el verdadero destino de su antagonista— el autor de *Old Acquaintance* (Vieja amistad) ha escrito una excelente comedia plena de acción.

La acción teatral no es movimiento. Un diálogo que plantea y desarrolla un conflicto, desde el principio al fin, tiene más acción que cualquier comedia en la que vayan y vengan de un lado para otro cien personajes. La acción es vida y el movimiento, mecánica. En “La voz de la tórtola”, movimiento claro y doméstico, escrito con sencillez literaria, Van Druten va directo al corazón del espectador. La sociedad pacata de las provincias norteamericanas ha protestado suavemente por el atreimiento de algunas escenas y ciertas frases que hieren una sensibilidad harta acostumbrada a la literatura rosácea.

La obra es un documento fotográfico. Una burguesa historia de amor de nuestros días. El diálogo, en inglés, tiene donaire, suavidad, ternura y elegancia.

En Buenos Aires, “La voz de la tórtola” —traducción de Manuel Barberá— ha tenido la suerte de una certera dirección y un excelente reparto. Esteban Serrador —director y feliz intérprete— ha reconquistado el puesto a que tiene derecho en su carrera artística; Aída Luz —clara revelación de una actriz evidente— ha dado simpatía sentimental a su heronía y Juana Sujo ha ofrecido, una vez más, su habitual y epigramática coquetería.

La presentación, reflejo de la neoyorkina, tuvo un acierto sobre la original del *Morosco Theatre*, pues Esteban Serrador luchó en el escenario local con la pequeñez del mismo, logrando con ingenio que hubiera cuanto hay en el norteamericano, más un clima de intimidad mayor.

FRANCISCO MADRID

El estreno del Teatro National

“Sangre Negra”

LOGICAMENTE, es imposible comentar la versión escénica de “Sangre negra” sin recordar los valores de la novela homónima de Richard Wright, en su idioma original “Native son”. Y señalar la inferioridad de la primera con respecto a la segunda, resulta casi un lugar común, pues es la suerte reservada a cuanto esfuerzo se ha hecho por llevar al proscenio una novela de mayor o menor calidad. Tal posibilidad encaja mejor en los ámbitos más amplios de la cinematografía, donde a poco que directores y adaptadores se propongan ese mínimo de fidelidad hacia el original que es indispensable para encarar la tarea con responsabilidad artística, se logran versiones tan magistrales como “Viñas de ira” o “Nuestro pueblo”, bajo ciertos aspectos aún superiores al texto.

El teatro es celoso de sus prerrogativas; sus exigencias son más rígidas, aún contando en la actualidad con el atuendo de las escenografías modernas.

En “Sangre negra” su adaptador teatral, Paul Green, no logró suplir el ritmo narrativo y descriptivo de la novela —son tres actos divididos en diez cuadros— por la síntesis indispensable que exige el teatro.

El espectáculo reemplazó así en gran parte a lo que debió ser la trayectoria psicológica, fundamentalmente dramática de Bigger Thomas, el hombre de color que entra en el recinto privado de la civilización blanca, sólo cuando el crimen eleva su personalidad a la categoría de un ser peligroso para la sociedad.

El director Narciso Ibáñez Menta en realidad objetivó la obra al darle excesiva primacía al espectáculo en sí; lógicamente, los valores psicológicos de cada personaje y el contenido social de la obra resultaron sensiblemente aminorados. Aún en el aspecto interpretativo, Narciso Ibáñez compuso su tipo con acierto exterior, objetivo, pero no marcó, sobre todo en los primeros cuadros, el drama subjetivo del hombre de color. Su incorrecta dicción —defecto agravado por su tendencia a trabajar de espaldas al público, cosa que requiere una dicción perfecta y que es imperdonable en un actor de categoría— resta matices dramáticos a su labor, que como señalábamos más arriba, debió ser de esencial fibra dramática. Si hubiera que resaltar otra deficiencia técnica, ella sería la no siempre bien distribuida iluminación escénica que con frecuencia sumía a los actores en sombras excesivamente densas.

Pero compensando en parte estos errores de realización —que una crítica sana y constructiva está en el deber de no silenciar— hubo aciertos indudables, pudiendo mencionarse como paradigmas elocuentes, la escenografía adecuada, la supresión total de los entreactos, el oscurecimiento previo a cada cambio de escena, el desplazamiento feliz de los intérpretes en el proscenio. El resto de los actores acompañó con homogeneidad la labor del protagonista; decorativa y eficiente la actriz Norma Castillo, que también debe corregir su dicción; correcto pero afectado el veterano Alberto Contreras, a quien recordamos en muchos papeles de gran jerarquía.

Resulta halagadora la franca acogida que el público está dispensando a esta versión de la famosa novela americana. Ese mismo público a veces indiferente a los esfuerzos de superación artística con que, esporádicamente, gente de nuestro teatro pretende superar el clima gris y mediocre en el que lentamente está agonizando la escena vernácula. Y lo cierto es que Narciso Ibáñez con frecuencia nos recuerda sus inquietudes por romper con la rutina.

B. R. GALLO

Es una historia vieja esta del teatro. Cada cual cree que le asiste derecho a añadir un capítulo. He aquí mi experiencia.

No sé qué afortunado encontró durante la guerra de España (1936/1939) este buen nombre: “Guerrillas del Teatro”. Tampoco recuerdo en qué momento comenzamos a usarlo, ni en cuál lugar situar su nacimiento, aunque parece ser lo fué Valencia. Lo cierto es que así designamos a los grupos volantes que por todos los frentes republicanos trataban de burlar la idea de la muerte con el juego feliz de la imitación de la vida.

Me gusta siempre volver a hablar de ellas. Las “Guerrillas” han sido durante muchos meses nuestra razón de existir. Fueron la expresión teatral más mínima que haya alcanzado el número más grande de espectadores. El ritmo de la guerra hacía que nuestro tablado, salpicado de barro y de metralla, se multiplicase acudiendo sin descanso allí donde éramos requeridos. ¡Y cuántas peticiones llegaron hasta nuestro grupo, que se llamaba “Guerrilla del Teatro del Ejército del Centro”. Su sede era Madrid.

Puede que algún día nadie recuerde su nombre, reducido a dos líneas en los manuales de historia su heroísmo de aleluya, pequeño y audaz. Mujeres fuertes desarmaban a los hombres cobardes. Tenía todo algo de carnaval, de día de toros y de entierro. El hombre malo y el hombre bueno; el valiente y el temeroso. Madrid sacaba su capa de grana, la que le conoció Napoleón, y parecía decirle al tiroteo: embiste. La aleluya madrileña era manola y varonil, arrogante y cortés. Yo la he visto dirigirse a una fiesta imaginaria, a unos fuegos artificiales. Sacaba el pie, y bailaba. Tenía teatros, cafés, bares con agua de Lozoya, y un rumor de mercado por las calles donde casi nada había que vender, y desfiles reclamando cosas mal definidas que hacían llorar... En ese ambiente hicimos nuestro ensayo de teatro para las masas.

Fuimos hacia nuestros espectadores con una gran preparación sentimental. El amor y la fe eran las características de aquellos días. Estábamos seguros de que el instinto de nuestro nuevo público sabría comprender nuestros propósitos, que —¡oh sueño del retorno teatral a sus orígenes inocentes!— estaban basados en restituir el teatro al pueblo.

¿Cuál fué el espectador que hallamos delante? Trataré de explicar mi impresión. Nadie que no lo haya visto conoce al hombre de la guerra. Nada hay más puro que él, contemplativo y difícil. Su voluntad de acción está controlada al máximo por la obediencia militar. Las nociones más elementales le bastan para su vida diaria. El horizonte mental se le achica al problema de su charra o su escudilla. Hasta el lenguaje se le deforma, empujándose, achicándose a las necesidades nuevas. No nos pareció fácil, al conocerlos, la tarea de ensanchar su panorama con la aparición farandulera de un carro de cómicos. Nuestra presencia con su música y su comedia exigía un esfuerzo contradictorio entre su realidad casi agresiva y el mundo de las apariencias que nosotros les planteábamos. Realmente nos pareció que aquellos hombres cansados, que nos proponían como espectadores, no tenían su espíritu propicio para ejercicios estéticos, puesto que parecían haber regresado a una edad incierta de la infancia, donde el miedo ocupaba otra vez un gran lugar. ¿Con qué lenguaje hablarles a los que volvían de burlar la muerte? ¡Qué extraño espectador! Se agrupaban todos iguales, con una sola cara, uniformados de ojos y maneras. ¿Qué hacer para entregarles nuestra mercancía? Mercancía de papel de colores y trajes rutilantes, mercancía de bailes, música y palabras, consuelo de niños, gracia de las metamorfosis. Se sentaron dócilmente, y comenzó la representación y el milagro.

Yo atribuyo este milagro de comprensión de tantos miles de soldados como formaron nuestro público, a que el hombre de España no ha roto su tradición teatral, entendiéndola por tradición no

la fácil repetición milenaria, sino el peso de la cultura que queda impalpable casi en el fondo de los seres, esa tradición difícil que Unamuno quería encontrar en la cueva de Montesinos ahondándola, escarbándola, recorriéndola como si se tratase de las propias entrañas. Cuando comenzaban los versos de Lope, Calderón o Quiñones de Benavente, nuestro espectador se iba sintiendo llamado por la escena, acudía a su reclamo y se quedaba prendido, siguiendo sin esfuerzo el desarrollo de un sainete o un entremés. Nuestro combatiente-espectador no era solamente un soldado. La guerra de España trajo consigo un proceso moral y político. No entregábamos únicamente el milagro del descanso, de la evasión y la alegría en aquellos versos antiguos; era la puerta abierta a paraísos negados anteriormente, era el teatro al servicio del pueblo, era la variación de los tiempos.

¿Y cómo no iban a creer en nosotros, que les dedicábamos todas nuestras horas? El actor que tenían delante no era un hombre cómodo que esquivaba la guerra en un trabajo de retaguardia. El actor soldado fué una variante afortunada del actor profesional. Los actores y actrices estaban sometidos a una disciplina. Disciplina que obligaba al abandono de muchos vicios teatrales: “No entre aquí quien desee conservar su vanidad”. El sueldo que recibían era el de un soldado. Los caminos, como en los tiempos de Lope de Rueda, eran su descanso. No sabían al salir cuando les tocaría volver, ni si volverían. Se acostumbraron a los ametrallamientos de las carreteras; a continuar la representación mientras volaban sobre ellos los *junkers* alemanes; a no sentir fatiga; a dejar prioridad a las ambulancias cuando comenzaba una batalla, aún a riesgo de tener que retroceder bajo el fuego enemigo. Representábamos en todos los lugares que nos ofreciesen: iglesia rota, campo libre, bosque o patio de cuartel. Espectadores con arma al brazo, sentados o rodilla en tierra, nos escuchaban absortos, prontos a entrar en acción, mientras otros batallones de su unidad combatían no lejos de allí. Los obreros de los altos hornos de Sagunto detuvieron una hora su trabajo después de un año de incesante labor para ver representar a las “Guerrillas” en un galpón volado por las explosiones. Los infantes del Batallón Alpino salieron a conquistar un monte del Guadarrama después de oír nuestras canciones, y lo mismo aquellas escuadrillas del sur que volaron hacia el Ebro horas después de aplaudir nuestra inmensa buena voluntad al no romper en llanto despidiéndolos. El actor de las “Guerrillas del Teatro” fué una creación feliz. Creo que también lo fué su repertorio.

Además del teatro clásico, punto en que uníamos a nuestro espectador con la lógica tradición de su cultura, representamos el “Teatro de Urgencia”. Eran obrillas cortas, algo así como un cartel hablado sobre la actualidad, resumen teatralizado de consignas que habían de ser popularizadas por todos los medios. También cantares. También bailes. Era corriente, cuando nos encontrábamos, por ejemplo, en una unidad de catalanes, concluir la actuación con una sardana que bailaban pronto todos los soldados.

Todo esto se conseguía con un tablado, cuatro cortinas y trajes audaces para disimular nuestra obligada improvisación. Improvisación aparente, puesto que esa misma compañía pudo representar más en la retaguardia: *El enfermo de aprensión*, de Molière; *El milagro de San Antonio*, de Maeterlink; *La Cantata de los Héroes*, de Rafael Alberti; *Un duelo*, de Antón Chejov, etc.

Yo creo que aquel combate épico en todas las actividades de la vida española que comenzamos el día 18 de julio de 1936 no ha concluido aún. La sustancia del tiempo no puede destruirnos aquella razón de fe. En las entrañas de las cosas ha quedado aquel esfuerzo teatral que intentamos. A lo ancho, alto y largo de nuestra razón y con ella al hombro, volveremos para continuarla.

Quince años de experiencia

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN BUENOS AIRES

por LEONIDAS BARLETTA

El teatro independiente en Buenos Aires, responde a causas y tiene lineamientos distintos de los europeos y americanos. Igualmente se desarrolla con una precariedad física correspondiente a la altura intelectual de los funcionarios que deberían fomentarlo. Por ahora, el deporte tiene mayor predicamento que el arte. Y los gustos y preferencias de quienes podrían orientar al pueblo desde sus cargos, no favorecen las expresiones superiores del arte de las tablas.

Las causas que dan nacimiento al teatro independiente entre nosotros, son complejas y de encontrados intereses. El nervio motor fué la desesperación de tener que padecer un teatro comercial de tan menguados valores y propósitos. Y la dolo-

actores ingenuos, instintivos, de una bastedad que no ofrecía posibilidades de ningún refinamiento poético. Sus limitados recursos, su incapacidad imaginativa impedían a los autores extender la mirada hacia horizontes abiertos a la fantasía y a la creación. No representaban —las excepciones por escasas no cuentan— obras modernas extranjeras e ignoraban el teatro clásico. Se debatían en un asfixiante naturalismo que ahuyentó a los poetas, quedando dueños del campo los que se habían improvisado cronistas de teatro y sus allegados. Sin coacción era punto menos que imposible contar con la cursilería y ordinareiz de los actores que habían conseguido cierta popularidad aprovechable.

Pero el teatro no era solamente autor y actor. ¡Y escenógrafos sí que teníamos! Viejos decoradores maravillosos que habían hecho su aprendizaje en Europa, en talleres de fama mundial, se veían constreñidos sin embargo, a embadurnar papeles, a plegarse al absurdo y antiteatral naturalismo de actores. Directores no había.

Entonces, sin haber logrado una significación, el teatro se sintió morir. La ciudad perdió su falsa tónica y las muchedumbres, apasionadas y necesitadas de este arte, defraudadas una y mil veces, enderezaron derechamente hacia el cinematógrafo como teatro fotografiado. Pero el teatro argentino o rioplatense murió, aunque conservando aparentemente cierto automatismo. Para una población que posiblemente excede de los cuatro millones, pues se trata de la ciudad y sus alrededores, y en la que es presumible que un millón de personas buscan ansiosamente su pan espiritual, apenas una veintena de teatros pueden admitir veinte

mil espectadores en los mejores días. Y el cálculo es generoso. Hay una sola agencia de autores para todo el país y sus integrantes todavía no han vuelto en sé del pasmo que les produce una recaudación de derechos que alcanza al millón de pesos anuales; pero que de acuerdo a la importancia de la ciudad y altura de la civilización no debería bajar de los veinte millores. Teatros nadie quiere construir por que es más productivo instalar una tienda que una sala de espectáculos. Los existentes no están de acuerdo con los adelantos modernos en el escenario, ni en la platea. Los actores son de la vieja escuela instintiva o de algún curso retórico que los amanaera para toda la vida. No hay directores; los autores son los mismos autores discursivos de hace treinta años; no existen casi empresarios.

No podemos hacer una síntesis más clara de las causas que dieron nacimiento al movimiento del teatro independiente entre nosotros. Quienes sentían la atracción de este arte, comprendiendo la trascendental misión que le está confiada, como alta escuela de humanidad, como gran tribuna del mundo, como expresión del espíritu de un pueblo, iniciaron su tarea en condiciones inverosímiles.

En quince años ha dado sus frutos. Un núcleo de poetas de la escena, de categoría que desconocen los de la escena comercial; un plantel de artistas, a veces, quizás menos actores, pero siempre mucho más artistas que los del teatro comercial; directores sin otras limitaciones que la falta de medios y su mayor o menor capacidad artística; decoradores, electricistas, modistos, maquilladores, sin los prejuicios de la vieja escena.

El tropiezo mayor que ha encontrado el teatro independiente en Buenos Aires es la falta de locales adecuados para sus experiencias.

Pero las autoridades siempre dispuestas a inquietarse por un club de deportes, no sienten espontáneo entusiasmo por la cosa artística. Ningún pintoresquismo, por ejemplo, es posible en una sala de teatro de arte, pues le salen al paso un sinnúmero de ordenanzas que lo prohíben. Las innovaciones en materia de luz, son poco menos que imposibles por las dificultades que opone la inspección, sin atender razones artísticas. No ignoramos los defectos de que adolece el teatro independiente de Buenos Aires, al que algún viejo autor teatral, por celos, quiso desprestigiar, sumjndole, en un concurso oficial, los cuadros filodramáticos que tienen todas las sociedades recreativas, tan necesarios para hacer tiempo, mientras llega la hora de dar comienzo al baile del sábado. No ignoramos que algunos fracasados de la vieja escena han querido rehabilitarse en el nuevo tablado y que no pocos mediocres han utilizado este movimiento y el fervor del público, como trampolín para sus mezquinos propósitos. Pero es halagador comprobar que los enemigos de adentro y de afuera del teatro independiente se quiebran los dientes contra una iniciativa que ya no pertenece a sus fundadores, sino a la ciudad que salva, con los teatros de arte, su decoro espiritual.

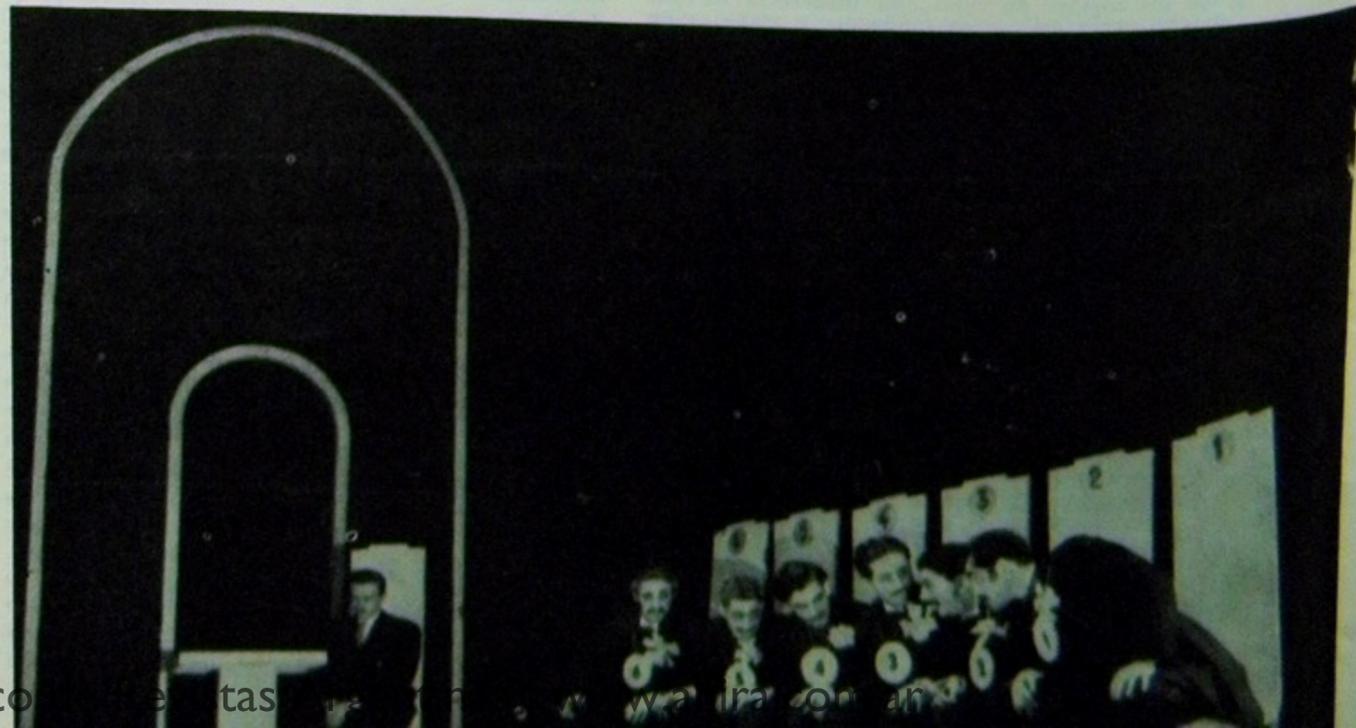
Dos escenas de "La máquina de sumar" de Elmer Rice, representada en el Teatro del Pueblo.

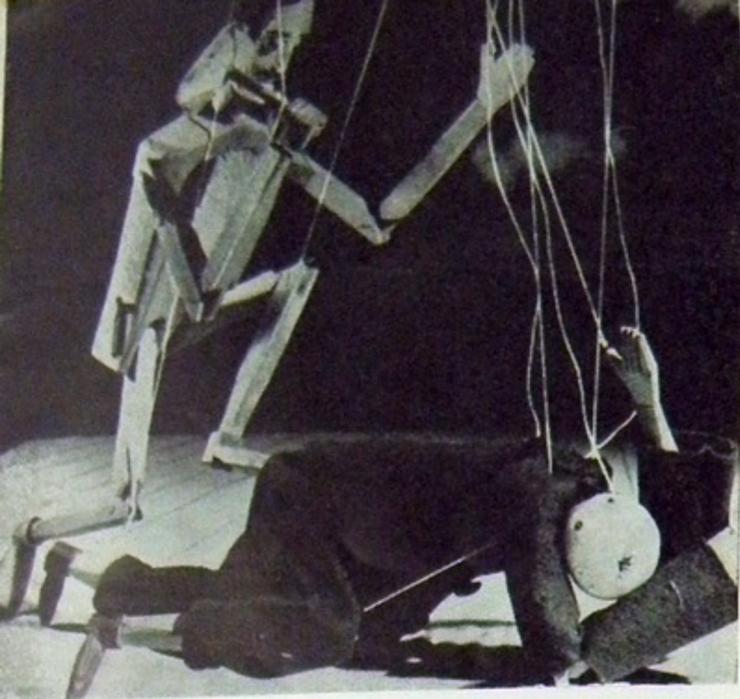
rosa insinuación de algunos extranjeros cultos de que acaso este teatro era el que correspondía a la mentalidad de nuestro pueblo. Sin embargo, esta sospecha era infundada y fueron los teatros independientes los encargados de desvanecerla.

La vulgaridad irremediable de nuestros autores provenía de un defecto original: no eran poetas. El teatro no era teatro porque no se le insuflaba poesía. Está demás aclarar que no nos referimos a la poesía en verso, aunque no la descartamos. Los visionarios peinaban en un comienzo sus melenas populares y desarrollaban aburridas tesis en tres actos. Otros dialogaban ciertas variaciones del psicologismo y ésto les otorgaba alguna solemnidad y había quienes taquígrafaban una corrosiva mixtura de grosería y naturalismo.

Pero el teatro no era solamente autor y actor, que vivificara y ennobleciera los materiales empleados. Pero el teatro no era exclusivamente el autor y el de estas regiones fué creado por actores.

Las primarias ansias de representar nos dieron





Palustiano y los titiriteros

Nos sorprende encontrarnos frente al papel en blanco porque desde junio de 1943 no hemos publicado una frase literaria en diarios o revistas. Más nos sorprende aún que, después de ese explicable silencio, debamos enfrentarnos con el mundo disparatado de los muñecos. Hubiésemos preferido referirnos a la entrada de las tropas aliadas en Berlín o al extraordinario caso del robo de un avión. Todo sea por LATITUD. Esperamos mucho de esta revista y queremos congraciarnos con la dirección para, algún día, darnos el inefable placer de los poetas, esto es: anotar dos o tres nombres propios y luego rociarlos, ametrallarlos con adjetivos.

El teatro secreto de Washington Pérez

por ENRIQUE WERNICKE

Palustiano decía: "No debéis permitir que los falaces den vuelta los hechos porque veréis a los hechos convertidos en víboras; no debéis permitir a los falaces que utilicen la feria para embaucar incautos; y llegado el caso, entronizados éstos, recurrid a los garrotes y a los perros; porque el burro debe pacer en el pesebre; y las cosas en su lugar; y los hechos como fueron hechos".

Se refería a Estroite, su odiado rival, tan ducho en zancadillas, aquel que le burlara una plaza en su tierra natal y a quien más tarde topara en Sevilla. Se refería al mundo de los muñecos, donde también viven las polillas y las pasiones, y especialmente, se refería a los estipendios que había obtenido Estroite de unos señores del lugar.

Hemos traído a Palustiano de los pelos para colocarlo en esta nota mal parida. Pero el maestro siempre sirvió de comodín, porque era un conceptual tan generoso que del suceso más nimio cosechaba una filosofía. Recordemos la famosa anécdota: cuando, citado por las autoridades de un pueblucho, hubo de enterarse, tras un largo discurso leído por el personero del alcalde, que en aquel lugar no se daba venia alguna a los titiriteros, Palustiano levantó una mano y soltó su conocida sentencia: "El mal es de causa escrita".

Por todo esto y mucho más, Palustiano siempre viene al caso. Y es tan desolado, en general, nuestro panorama titiritero que no está mal recurrir a los clásicos para recordar tiempos de bonanza. La hermosa edición de los "Comentarios" que nos ha facilitado don Ernesto Morales nos permite reproducir textualmente los párrafos citados. Y ahora, con el alma confortada, vamos a lo nuestro, en nuestro tiempo.

• • •

Aquí no ha pasado nada. Si quisiéramos encontrar sucesos, tendríamos que volver a Javierito y "La Andariega", a Juan Penales y su muñeca mágica, a Mejuto, al teatro de Larco y Arancibia. Todo es viejo y manido. Y del silencio actual (el silencio que sentimos nosotros) solo surge una increíble acusación:

Javierito ha traicionado a la titiretería.

Javierito ha hecho mucho bien a los niños y mucho mal a los titiriteros al desparramar teatros por los cuatro vientos. Según la estadística publicada en el último pliego de "Los títeres y los Niños" pasan de cien los teatros escolares. He aquí un tremendo crimen. Imaginemos con qué cara habrán oído esos muñecos las frases dirigidas de las últimas fiestas nacionales. Por supuesto, eso no quita que los niños se diviertan, que escriban, pinten, etc., acercándose rápidamente a los poetas de Jesualdo. Y, por otro lado, una vez maduro el zapallo, otra brisa soplará entre las bambalinas de los tinglados. Pero, ¿y

los señores titiriteros? ¿Y la truhanería? ¿Y nosotros, que pitanza recogemos? La competencia pedagógica descorazona y son muchos los titiriteros que han debido tornar al robo de gallinas.

Está mal que se reniegue de una larga tradición de picardía. El oficio debió permanecer en secreto. La quinta ley de Palustiano lo dice: "El público siempre es bobo y aquél que lo desbalice, palos en las costillas, con sarmientos y estacas, para que no olvide".

• • •

Con los titiriteros pasa algo semejante a lo que sucede con los gitanos: no se sabe qué hacer para ubicarlos en el mundo moderno. Es conocido el sistema que se utilizó en la U.R.S.S. para resolver este último problema. Una leve presión, mucho alegato y, finalmente, un empujoncito que los colocó detrás del arado. Sabía solución que terminó con un círculo vicioso: los gitanos no querían afincarse porque eran haraganes y eran haraganes porque no se afincaban. A nosotros nos toca resolver el problema de titiretería, pero resolverlo ahora inmediatamente, sin esperar, como sugiere Emilio Novas, a las resoluciones de San Francisco. Se trata de actualizar un arte milenario sin que pierda su encanto, sin desvirtuar su proceso histórico, encauzándolo dialécticamente.

¿Cuál es y ha sido siempre el mayor encanto de la titiretería? Para nosotros, la picardía. Decimos nosotros, porque en Inglaterra, Checoslovaquia, Alemania, etc., se buscó una magia distinta durante el siglo pasado. En aquellas tierras de industria, la técnica superó toda dificultad y logró ofrecer al público infantil un mundo de maravillas, digno de Andersen y S. Lagerlöf. Pero, aunque parezca un sacrilegio, preferimos la picardía. Además, si el títere quiere vivir debe ceder, en este aspecto, ante el cine. La solución se ofrece, pues, por nuestro camino. Aprovechemos la libertad del titiritero, su desvinculación con toda empresa. Y ahora, hablemos de Washington Pérez.

• • •

Pocos, muy pocos, conocen el "Teatro Secreto" de Washington Pérez porque su director, ce-



loso tradicionalista, cree en la truhanería y en la pitanza. Se trata de un remozado titiritero, más o menos hábil en su arte, que se ha jurado vivir de los muñecos solucionando la crisis que aqueja a estos espectáculos. Desde luego, su punto de vista, coincide con el nuestro. Desemboca directamente en la picardía y es curioso comprobar dónde ha ido a encontrar la simiente. Para Washington Pérez la picardía está en el pueblo y dentro de éste, en la crítica mordaz, especialmente la política. Washington no cree en Molière y tampoco en García Lorca. Asegura que las malas palabras se han desmonetizado y que, en cambio, el interés público es cosa al día. Su "Teatro Secreto" será crítico y llevará a los títeres cuestiones palpitantes, figurones literarios, pelmazos y demás. Escapará del sainete ahondando las causas que provoquen los sucesos y utilizando con toda la amplitud posible los mágicos recursos de su oficio (Títeres que vuelan, sombras chinescas y trucos espectaculares).

Conocemos los muñecos de su teatro y hemos asistido a una especie de ensayo. Los títeres son manejados con hilos y gozan de todos los movimientos del hombre moderno, hablan, huyen de la policía, se rascan. Tendrán unos cincuenta centímetros de altura y los esqueletos han sido contruidos en cedro. El modelado de la cabezas es sintético y mordaz. Los vestuarios ligeros, en colores violentos. Todo esto lo vimos al pasar, mientras ensayaban los primeros pasos de la "Balada para pito, flauta y clarinete".

En esta obra original, los titiriteros no hablan e imitan las voces con los instrumentos citados. El efecto era curiosísimo. Nunca habíamos apreciado el procedimiento, aunque es sabido que así "hablaron" los antiguos muñecos españoles.

Del argumento no podemos hablar porque no lo conocemos, pero indudablemente, era satírico. Abundaban uniformes y entorchados y en el centro de la escenografía habían colocado una enorme pila de monedas.

Trucos, sólo gustamos de uno, bastante ingenioso. El personaje central, cuya voz la daba la flauta, tenía un par de alas y volaba. La perfección de los movimientos era notable y en cierto momento el muñeco se posó sobre la cabeza de su contrario. Verlo allí, sentado en el aire, aplastando lentamente al enemigo, en tanto se confundía el clamor del clarinete con las dulces notas de la flauta fué más que suficiente para que los contados presentes gritaran de entusiasmo.

Y nada más podemos decir sobre Washington Pérez. La sombra de Palustiano nos cose la boca. Oportunamente, cuando toda esta niebla que nos cubre se deshaga, tendremos el placer de ver representar al "Teatro Secreto". Mientras tanto, en mi casa, esperando las empanadas.

TEATRO DE IDEAS Y TEATRO DE MASAS

por ALVARO YUNQUE

INÉS MONTE — ¿Qué les parece, amigos, si nuestra conversación de hoy la dedicamos al teatro?

PEDRO CIMBELES — ¿Al teatro en general?

INÉS MONTE — No, doctor: al teatro argentino, AMADOR TROLA — ¡Puf!

JULIO CEJÁ — ¿Vale la pena, acaso?

JUAN SERÚ — A mí me divierte el teatro argentino. Ayer, por ejemplo, reí con ganas oyendo, o mejor, viendo, lo que hacían esos actores, o excéntricos, que representan "El Conventillo de la Paloma" de Alberto Vacarezza, ahijado del éxito.

AMADOR TROLA — ¿Y usted llama a eso teatro?

JUAN SERÚ — Tal vez tenga razón la extrema izquierda protestando. Recuerdo que mi amigo Tito Insausti, otro autor a quien el éxito le pone papeles de a cien en la billetera, me decía: ¿Sabe por qué triunfamos nosotros con este teatro?... Porque aquí no hay buenos circos. Nuestro teatro llena sus funciones ante el público que sólo desea divertirse, reír...

PEDRO CIMBELES — ¿El pan y el circo de los emperadores romanos? La humanidad no avanza.

MARTÍN YAÑEZ — Concédame que avanza lentamente. Ya lo ve. En lugar de gladiadores despanzurados, el público de hoy busca divertirse viendo despanzurar el sentido común y el arte, dos abstracciones... Apruebo la proposición de nuestra amiga: hablemos sobre teatro argentino.

JULIO CEJÁ — ¡El teatro argentino no existe!

MARTÍN YAÑEZ — Yo creo, a pesar de afirmación tan negativa de nuestro joven amigo, que el teatro argentino es una realidad.

AMADOR TROLA — ¡Una realidad económica!

MARTÍN YAÑEZ — Negar que el teatro argentino es una realidad porque en sus escenarios no se representan los dramas que usted desearía, amigo Cejá, es como negar la realidad del ejército argentino, sea el caso, porque él no ha ganado una batalla como la de Stalingrado, ni tiene un general, supongo, ya que aún no ha tenido oportunidad de demostrarlo, como los de los ejércitos rusos, ingleses y yanquis. ¡Y el ejército argentino existe!

¿Es una realidad! ¿Quién duda de que el ejército argentino es una realidad?

INÉS MONTE — ¿Pero, hablemos del teatro, quieren?

PEDRO CIMBELES — Yo creo que la culpa de la decadencia del teatro la tiene la mujer.

INÉS MONTE — ¿Misógino?

JUAN SERÚ — ¡Solterón, al fin!

PEDRO CIMBELES — Me explicaré: la mujer es quien lleva al hombre a los espectáculos públicos en Buenos Aires. Ella es la que tiene tiempo de enterarse, leer la crónica de los estrenos. Los empresarios y directores que lo saben, preparan espectáculos para "familias", como ellos llaman a ese conglomerado de varias mujeres a las que se agrega un hombre. Y esos espectáculos resultan comedias blancas...

AMADOR TROLA — ¡Ñoñería!

JULIO CEJÁ — O sea, una fuga hacia el polo opuesto de la originalidad.

PEDRO CIMBELES — Exacto. Ocurre con el teatro lo que ocurre con las revistas semanales. Se fabrican para la mujer con profesionales del cuento amoroso de factura cinematográfica. Es decir, donde "ellos", los protagonistas, siempre terminan siendo felices...

INÉS MONTE — ¿Casándose?

MARTÍN YAÑEZ — Es el éxito de los hermanos Quintero, epitalámicos por excelencia.

AMADOR TROLA — Agua con azúcar.

JULIO CEJÁ — Hojeen una revista de hace veinte años. "Caras y Caretas" o "P.B.T." o "Fray Mocho"; verán ustedes las mejores firmas de la literatura argentina del momento. ¿Quiénes firman los cuentos y artículos en las de hoy? ¡Anónimos! Ya se acabó el tiempo en que un Aníbal Ponce tenía a su cargo la sección bibliográfica de "El Hogar" y un Nicolás Coronado, hacia profilaxis desde este mismo semanario, matando mosquitos teatrales con el insecticida de su mordacidad.

PEDRO CIMBELES — ¿Culpa de todo? La mujer.

AMADOR TROLA — La incultura de la mujer.

PEDRO CIMBELES — Estimulada todavía por el afán de lucro de los empresarios teatrales y periodísticos.

ENRIQUE HERRERO — Creo, amigos, que ustedes están tomando el efecto por la causa.

INÉS MONTE — Se busca el éxito. ¿Y cuál es la expresión del éxito para la hora en que vivimos?

JULIO CEJÁ — ¡El dinero!

INÉS MONTE — Así es. Triunfar es enriquecerse: Antonio Botta, fabricante de revistas, extrayendo a su magno ingenio un interés del 200 por ciento mensual, es un triunfador; en cambio, Román Gómez Masía muere pobre y, a pesar de haber escrito "El señor Dios no está en casa", es un fracasado.

MARTÍN YAÑEZ — No para nosotros.

INÉS MONTE — Insignificante minoría, tal vez contante, pero no sonante.

MARTÍN YAÑEZ — Le hace decir el vencido Honorato Balzac a ese extraordinario mediocre, ente del éxito fugaz, que fuera Napoleón Bonaparte: "para gobernar a los hombres hay que pensar como ellos acerca de los más importantes asuntos, y dejarse conducir por la opinión". Esto lo hace el político malo. Y también el mal autor.

AMADOR TROLA — Y ambos triunfan: se enriquecen.

JUAN SERÚ — "Adaptarse es vivir".

ENRIQUE HERRERO — Pero no sobrevivir. Creo que las mejores obras del teatro argentino han quedado en el tintero de sus autores. Se adaptaron para estrenar, y no fueron ellos quienes lograron estrenar. Fueron homúnculos para cuya fabricación ellos sólo prestaron su talento, pero que el público —por obra y gracia del empresario— modeló a su hechura. Y más que en los autores, esta adaptación deformante, puede percibirse en los actores. Pensemos lo que hubiera sido capaz de hacer Roberto Casaux en otro medio. Lean el repertorio que su público le obligó a hacer...

JULIO CEJÁ — ¡Lamentable!

JUAN SERÚ — Y la hora en que se da la función, de noche, cuando todos se hallan más o menos fatigados de su trágico diario, ¿no influirá en la clase de espectáculos que se da a ese público?

PEDRO CIMBELES — Es posible.

ENRIQUE HERRERO — Espectáculos que son, como dice Paul Gsell, epílogo de la comida y prólogo del lecho.

AMADOR TROLA — La vida diaria, dolorida y afanosa, puede hacernos buscar sólo una diversión en el teatro. Vamos a él como a un baño que nos limpia de preocupaciones. Tal vez si se dieran espectáculos escogidos los domingos a la mañana, como se dan conciertos, se impondría en ellos un teatro superior.

MARTÍN YAÑEZ — A una minoría intelectual. Y esto a mí, por ejemplo, no me interesa. A mí me interesa la masa. Hacer que el pueblo reciba esa corriente de exaltación propia del verdadero arte. Recordemos las condiciones que en su sabio libro "El teatro del Pueblo" exigía Román Rolland a un teatro para el pueblo. Estas: Servir de sedante alivio, ser fuente de energía e iluminar la inteligencia.

INÉS MONTE — Y volviendo al tema de nuestra conversación de hoy, ¿no les parece que este instante de nuestra vida política, con la supresión de las libertades de prensa y de palabra, puede haber influido en la decadencia del teatro? El arte es un pájaro. Sin libertad no vuela.

MARTÍN YAÑEZ — Arte es sinónimo de libertad, es cierto; ¿Pero usted cree, amiga, que en las sociedades burguesas, hubo alguna vez la libertad imprescindible al gran artista? Hubo siempre un despotismo embozado. Al autor que escribía ideológica y aún estéticamente libre, no se lo ponía preso, pero no se le representaba su obra. La empresa, en resguardo de sus intereses particulares, obraba tiránicamente. Su censura económica amordazaba al autor, si no tan violentamente como bajo la Alemania nazi, con igual eficacia. Conozco yo escritores argentinos que tienen más de una pieza teatral en sus cajones desde hace años, sólo por haberla escrito a lo artista, libremente.

JUAN SERÚ — ¿Y los teatros independientes? Creo que sólo en Buenos Aires su número alcanza a varias decenas.

INÉS MONTE — ¿Pero por qué los teatros independientes casi sólo dan obras extranjeras de autores famosos?

MARTÍN YAÑEZ — Porque no son independientes. Porque ellos también se hallan bajo la férula del capitalismo. Los nombres de Sófocles, Shakespeare o Calderón defienden su boletería mejor que los nombres de desconocidos jóvenes argentinos.

AMADOR TROLA — Pero así los teatros independientes han perdido su principal razón de ser, la de constituir un manantial de nuevos valores.

PEDRO CIMBELES — ¿Para qué representar, por ejemplo, mediante actores novatos "La dama de las camelias", ya hecha por actores del llamado teatro comercial, pero eficaces por lo diestros?

INÉS MONTE — Entre nosotros el teatro independiente ha perdido su carácter experimental. Si no es un taller de autores, actores, directores, escenógrafos, ¿por qué intentarlo?

AMADOR TROLA — Esto han sido los teatros independiente de Europa: una fuente de renovación. De ellos han surgido autores audaces.

JULIO CEJÁ — ¿Y nuestros teatros oficiales? ¿Qué me dicen del déficit con que el teatro Municipal inició su vida?

AMADOR TROLA — ¡Un escándalo!

JULIO CEJÁ — ¿Y el otro, el prohiado por la Comisión de Cultura?

AMADOR TROLA — Se deja mecer, tranquilo, al amparo de la senectud.

INÉS MONTE — Tanto que esperamos algunos cuan-

Sentido de la danza

El otro día, leyendo un libro de Havelock Ellis que no me entretuvo demasiado, tropecé con estas palabras, que Ellis cita a su vez de no recuerdo que autor: "A savage doesnt preach religion, he dances it" (Un salvaje no predica la religión, la baila).

Ahora bien: la danza es la expresión más primitiva y directa. La palabra "primitivo" empieza a rehabilitarse ultimamente. La danza, por ser la más primitiva forma de arte resultaría, en estos momentos, la que puede llegar más directamente a nosotros. En la actualidad parece que "el movimiento" comenzara a descubrirse. No tenemos tiempo para meditar sobre lo estático y el cuerpo humano comienza también a descubrir posibilidades insospechadas. (The art of seeing de Aldous Huxley, aunque no se relacione directamente con lo que antecede, es, en general, un planteo del problema del movimiento). Como lo físico influye directamente en lo moral y viceversa, la coordinación armoniosa de los movimientos físicos equivaldría a una mayor coordinación de los elementos espirituales.

De esto se desprende que la danza podría llegar a tener en un futuro no demasiado lejano valor educativo. En efecto: el baile es la manifestación más directa, porque es, de todas las manifestaciones del arte, la que utiliza directamente el cuerpo humano como instrumento. Más que una emoción, el cuerpo del bailarín debe transmitirnos deseos de repetir sus movimientos, de seguirlo en su ritmo. Allí donde el movimiento no fluye, no puede haber correspondencia y, por lo tanto, el baile carecerá de sentido. Pero el

movimiento debe estar informado por algo interior, por el gesto espiritual que corresponde al gesto físico, porque, de lo contrario y precisamente porque toda danza tiene algo de magia, se pierde el valor del ademán externo. La danza, en tal caso, se vuelve un juego intermitente, absurdo, sin sentido.

Estamos ahora especialmente preparados para este tipo de manifestación. El cinematógrafo (en la época de las grandes películas), empezó acostumbrándonos al movimiento. Puede recordarse en este sentido dos grandes "films" en los que el movimiento integraba el argumento, ayudaba a desarrollarlo, dejando al final la impresión de dos inmensos "ballets": "La kermesse heroica" y "Alejandro Nevsky". El tono de burla y de fantasía de la primera película, unido a su vestuario y colorido de tapices flamencos y al gran despliegue armónico de las masas, tenía la leve angustia, la sensación de pesadilla brillante que deja un "ballet" bien presentado. En "Alejandro Nevsky" las escenas preliminares de la batalla, en la que cada gesto tiene un sentido, en las que se siente la presencia de cada palabra entre el cielo y la llanura, hasta que las palabras desaparecen y queda en la extensión infinita el interminable avance de la carga de caballería, se parecen también a un "ballet". Porque la calidad armónica que sitúa a estas dos películas fuera de la realidad, no está dada por su argumento o la maestría de la fotografía, sino por su extraordinario sentido del ritmo; vale decir: porque en ambas existe, esencialmente, un sentido de la danza.

ESTELA CANTO

MAPA CONTINENTAL

Dirige
NORBERTO FRONTINI

do directores de la capacidad de Cunil Cabanellas o Armando Discépolo...

JUAN SERÚ — Si al mejor general le pone usted un estado mayor de doctores, viejos y gotosos, esté seguro que pierde todas las batallas. Igual le ocurre a cualquier director artístico de nuestro teatro oficial. ¿Cómo dar un paso hacia la audacia? ¿Cómo intentar lo imprevisible, cómo ensayar lo nuevo llevando ese peso muerto de opiniones muy siglo XIX, de admiradores de Echegaray y Scribe como estado mayor?

AMADOR TROLA — El arte oficial siempre ha sido un fracaso.

JULIO CEJÁ — "El Estado —dice Rolland— perteneció y pertenece al pasado. Detiene cuantas formas nuevas surgen. Pero a la vida no puede inmovilizarla. El papel del Estado es petrificar cuanto toca, convertir un ideal viviente en un ideal burocrático".

MARTÍN YAÑEZ — ¿Y por qué no ocurre esto con los teatros estatales de la U. R. S. S.?

INÉS MONTE — ¿Y por qué el teatro independiente de Norte América, que es revolucionario en ambas direcciones, ideológica y estéticamente, compite con el teatro comercial, aún en el campo de éste, en el negocio?

MARTÍN YAÑEZ — ¿Por qué?...

PEDRO CIMBELES — Oigamos a Lope de Vega:

"Sepa quién para el público trabaja que tal vez a la plebe culpa en vano, pues que si le dan paja como paja, siempre que le dan grano, come grano".

MARTÍN YAÑEZ — Yo creo en el instinto artístico del pueblo. Los empresarios interpuestos entre el autor y el público, impiden que aquel se le llegue y lo despierte. Para mí, la culpa de la decadencia artística del teatro argentino, decadencia de la cual participa todo el teatro de Europa, excepto Rusia, reside en la organización comercial del teatro, en que es una empresa particular, el negocio de un señor que en él quiere sacar fruto a su dinero.

ENRIQUE HERRERO — Me parece que por este camino si llegamos a la causa de la postración del teatro, y tal vez de todo arte, en las sociedades capitalistas. Si el pueblo tiene el gobernante que merece, la sociedad también tiene el arte que merece. La sociedad capitalista, afanada, en la mayoría de sus componentes, sólo en ganar, lo más y lo antes posible, ¿qué arte teatral merece, sino un arte mediante el cual su productor sólo busca dinero? Y me particularizo en el arte teatral por ser el que más depende del mundo que lo rodea. Un poeta lírico puede aparecer en todo momento de una nación. ¿Por qué la Grecia dominada por Alejandro no dió otro Esquilo?

JUAN SERÚ — ¿Sabes, amigos, que nos hemos puesto peligrosos? ¿No sería mejor "disolvemos", para emplear un término adecuado?

JULIO CEJÁ — ¿Y por qué adecuado?

JUAN SERÚ — ¿Por ser policial, pues!

PEDRO CIMBELES — Los amigos Yañez y Herrero no se andan por las ramas, según parece. Escaraban en la raíz. Ellos, para tener otro teatro, ¿pretenden antes tener otra sociedad?... ¿Caracoles!

INÉS MONTE — Empresa difícil.

AMADOR TROLA — Lenta.

PEDRO CIMBELES — ¡Arriesgada!

JUAN SERÚ — Nos hemos puesto excesivamente trascendentales. Y no me gusta. La conversación, el palique como dicen los hispanos, la "causerie" de los franceses, esa "causerie" tan grata a nuestros López, Wilde, Cané, Mansilla, Cambaceres...

INÉS MONTE — ¡A todos los he oído!

JUAN SERÚ — Esa "causerie" que ya practicaban los amables chinos milenarios, debe ser una cosa leve, dicha sonriendo, ágil, poniéndole alas de anécdotas. Les narraré una, que tal vez pueda ser ejemplar, sin dejar de ser risueña: Hace años, un joven poeta llevó una pieza a Pascual Carcavallo, entonces empresario y director, según es habitual en nuestros teatros, de una compañía que actuaba en el Teatro Nacional. Carcavallo rechazó su pieza al joven poeta y para ello intentó dar razones de orientación estética. El creía que el camino se hallaba en el sainete, como "Tu cuna fué un conventillo", no en el áspero grotesco, influenciado por los rusos Chejov, Andreiev, que el joven poeta le ofrecía. Este lo interrumpió: "Escuche, Don Pascual. Aquí no se trata de que discutamos acerca de nuestros respectivas estéticas. No disintamos por ellas, precisamente. Disintamos por esto: Usted tiene un negocio de zapatería; yo, fabricante de sombreros, vengo a ofrecerle una mercadería que usted supone no venderá a su clientela. ¿No la compra? Eso es todo". Y se fué.

ENRIQUE HERRERO — Sin embargo, la anécdota es más seria de lo que usted quiere.

INÉS MONTE — ¿Y en qué hemos remediado la situación de nuestro teatro con la charla de hoy?

AMADOR TROLA — ¡En nada!

JUAN SERÚ — ¿Pero acaso buscamos algún remedio convalidado?

MARTÍN YAÑEZ — Además: El remedio de cualquier mal no se halla buscándolo. Se lo encuentra haciendo.

PEDRO CIMBELES — ¡Eso es! Fundemos una Sociedad filodramática como hacíamos los muchachos de antes...

JULIO CEJÁ — Los contemporáneos de Bataglia, Angiolini Pupano, Pablo Podestá, Alippi, Murga, Padellaro otros. Vendrán por cientos. Habrá cinco o seis buenas, quizás excelentes. Se ofrecerán actores y directoras por decenas. ¿Y hagamos?

AMADOR TROLA — ¿Qué?

ENRIQUE HERRERO — Lo que antes no han hecho. El vendaje de la gloria y hasta el de la fortuna está allí. Dura la espalda al ancho camino abierto, y otro otro. De todas maneras, ¿no es mejor construirse con una que con otra que construirse en un camino embarrado?



PABLO NERUDA

Dibujo de Naranjo Cuadra

El fraterno pueblo chileno ha elegido senador de la República a Pablo Neruda, el poeta de "España en el corazón", de su corazón en España. Celebremos alegremente su incorporación a la Legislatura de Chile anhelando para su voz una espiritual dimensión americana. Para que le recuerden quienes le quieren y admiran en su poesía de tan digna humana presencia, reproducimos su fervoroso segundo canto a Stalingrado, ciudad que en el martirologio de esta guerra, es un nuevo punto de partida —partida y parto— en el destino de los pueblos del mundo. Si Stalingrado es un símbolo histórico, lo es por la real y de ardiente memoria millonaria muerte, por la emocionante conciencia de responsabilidad del hombre de tal tamaño gesta heroica y por la esperanza de vida de noble estilo de su pelea y de su moral supervivencia. — F.

Nuevo canto de amor a STALINGRADO

Yo escribí sobre el tiempo y sobre el agua,
describí el luto y su metal morado,
yo escribí sobre el cielo y la manzana,
ahora escribo sobre Stalingrado.

Ya la novia guardó con su pañuelo
el rayo de mi amor enamorado,
ahora mi corazón está en el suelo,
en el humo y la luz de Stalingrado.

Yo toqué con mis manos la camisa
del crepúsculo azul y derrotado;
ahora toco el alba de la vida
naciendo con el sol de Stalingrado.

Yo se que el viejo joven transitorio
de pluma, como un cisne encuadernado,
desencuaderna su dolor notorio
por mi grito de amor a Stalingrado.

Yo pongo el alma mía donde quiero,
y no me nutro de papel cansado,
adobado de tinta y de tintero.
Nací para cantar a Stalingrado.

Mi voz estuvo con tus grandes muertos
contra tus propios muros machacados,
mi voz sonó como campana y viento
mirándote morir, Stalingrado.

Ahora americanos combatientes
blancos y oscuros como los granados,
matan en el desierto a la serpiente.
Ya no estás sola, Stalingrado.

Francia vuelve a las viejas barricadas
con pabellón de furia enarbolado
sobre las lágrimas recién secadas.
Ya no estás sola, Stalingrado.

Y los grandes leones de Inglaterra
volando sobre el mar huracanado
clavan las garras en la parda tierra.
Ya no estás sola, Stalingrado.

Hoy, bajo tus montañas de escarmiento
no sólo están los tuyos enterrados,
temblando está la carne de los muertos
que tocaron tu frente, Stalingrado.

Deshechas van las invasoras manos,
triturados los ojos del soldado,
están llenos de sangre los zapatos
que pisaron tu puerta, Stalingrado.

Tu acero azul de orgullo construido,
tu pelo de planetas coronados,
tu baluarte de panes divididos,
tu frontera sombría, Stalingrado.

Tu patria de martillos y laureles,
la sangre sobre tu esplendor nevado,
la mirada de Stalin a la nieve
tejida con tu mano, Stalingrado.

Las condecoraciones que tus muertos
han puesto sobre el pecho traspasado
de la tierra, y el estremecimiento
de la muerte y la vida, Stalingrado.

La sal profunda que de nuevo traes
al corazón del hombre acorazado
con la rama de rojos capitanes
salidos de tu sangre, Stalingrado.

La esperanza que rompe en los jardines
como la flor del árbol esperado,
la página grabada de fusiles
las letras de la luz, Stalingrado.

La torre que concibes en la altura,
los altares de piedra ensangrentados,
los defensores de tu edad madura,
los hijos de tu piel, Stalingrado.

Las águilas ardientes de tus piedras,
los metales por tu alma amamantados,
los adioses de lágrimas inmensas
y las olas de amor, Stalingrado.

Los huesos de asesinos malheridos,
los invasores párpados cerrados,
y los conquistadores fugitivos
detrás de tu centella, Stalingrado.

Los que humillaron la curva del Arco
y las aguas del Sena han taladrado
con el consentimiento del esclavo,
se detuvieron en Stalingrado.

Los que Praga la Bella sobre lágrimas,
sobre el enmudecido y traicionado,
pasaron pisoteando sus heridas,
murieron en Stalingrado.

Los que en la gruta griega han escupido,
la estalactita de cristal truncado
y su clásico azul, enrarecido...
¿Ahora dónde están, Stalingrado?

Los que España quemaron y rompieron
dejando el corazón encadenado
de esa madre de encinos y guerreros,
se pudren a tus pies, Stalingrado.

Los que en Holanda, tulipanes y agua
salpicaron de lodo ensangrentado
y esparcieron el látigo y la espada,
ahora duermen en Stalingrado.

Los que en la noche blanca de Noruega
con un aullido de chacal soltado
quemaron esa helada primavera,
enmudecieron en Stalingrado.

Honor a ti por lo que el aire trae,
lo que se ha de cantar y lo cantado,
honor para tus madres y tus hijos
y tus nietos, Stalingrado.

Honor al combatiente de la bruma,
honor al comisario y al soldado,
honor al cielo detrás de tu luna,
honor al sol de Stalingrado.

Guárdame un trozo de violenta espuma,
guárdame un rife, guárdame un acado,
y que lo pongan en mi sepultura
con una espiga roja de tu estado,
para que sepan, si hay alguna duda,
que he muerto amándose y que me has amado,
y si no he combatido en tu ciudad
deja en tu honor esta granada oscura,
este canto de amor a Stalingrado.

LOS ABSTENCIONISMOS Y LOS "VALORES ETERNOS" PUEDEN QUEDAR PARA DESPUES... DIJO

MARIO de ANDRADE

Ha poco más de dos meses falleció en San Pablo el poeta brasileño Mario de Andrade. Novelista, crítico, ensayista, musicólogo, folklorista, su obra tuvo resonancia en todas las inteligencias creadoras de su patria. Su verbo, de buena estirpe, fué uno de los más vigorosos y claros de la intelectualidad contemporánea del Brasil. En 1943, con inigualable serenidad, proféticamente nos decía: "mi vida tiene ya un límite preciso, no viviré más de tres años". En aquella ocasión tuve el privilegio de escuchar de su propia voz —rica de calidades y matices expresivos— la lectura de su entonces último y maravilloso poema, "El Café", un ballet, —cuya música debía estar a cargo de Camargo Guarnieri—, elaborado con formas rítmicas populares —las más afrobrasileñas— y cuyo tema, resuelto con satírica intención, es la revolución social consiguiente a la crisis de la industria de los cafetales y a la inevitable desocupación y hambre colectiva. Obra aquella que por sus enormes exigencias técnicas y musicales únicamente podía producir el poético y científico ingenio privilegiado de Mario.

La novela que le diera estrepitosa fama fué "Macunaima, el héroe sin ningún carácter". Osorio de Oliveira dice: "Se trata de un libro que en su propio estilo pretende ser una rapsodia del hablar brasileño y que por la materia que contiene es una antología del folklore variado y heterogéneo del Brasil. Sólo un hombre de la vastísima información folklórica y de la ciencia etnográfica de Mario de Andrade podía realizarla en la forma truculenta, desmedida, absurda y fulgurante que la torna tal vez la creación más original de toda la literatura brasileña".

Inspirador y coautor principalísimo del Movimiento Modernista, hizo de él un severo juicio crítico en su ya famosa conferencia. El Movimiento Modernista fué una honda y esforzada lucha por la libertad de expresión "contra la disciplina portuguesa de la lengua y la disciplina francesa del gusto, del equilibrio y de la medida". Aunque el Modernismo fué cosa de exportación, en realidad sólo predicaba la libertad; por eso "sirvió de estímulo a la completa emancipación, a la absoluta independencia y por lo tanto a la definitiva nacionalización de la literatura brasileña". Mario de Andrade —dice el escritor Augusto de Almeida— es ante todo y sobre todo un símbolo que se afirmó y desarrolló en la lucha contra la rutina". Su gravitación aleccionadora sobre el espíritu de los escritores de su generación y de la que le sigue ha sido asimismo personalmente directa: sólo cuando se publique su numeroso epistolario se tendrá una exacta visión de la medida de su generosa y patriótica influencia en pro de la formación de una libre y auténtica cultura brasileña.

En la referida conferencia —abril de 1942, ya en tiempos de guerra—, Mario de Andrade hizo la revisión del Movimiento Modernista y entonó un *mea culpa* que es a la vez una preceptiva emocionada de la dignidad del escritor. Como homenaje a la memoria de uno de los hombres más representativos de la mejor y más noble inteligencia americana transcribimos fragmentos de los últimos párrafos de aquélla:

"El arte tiene una función humana, inmediata y mayor que la creación hedonística de la belleza. Y es dentro de esta función humana del arte que el "asunto" adquiere un valor primordial y repre-

senta un mensaje imprescindible. Es como actualización de la inteligencia artística que el movimiento modernista representó un papel contradictorio y muchas veces gravemente precario.

"Actuales, actualísimos, universales, aún a veces originales en nuestras investigaciones y creaciones, los participantes del período llamado "modernista", fuimos, con algunas excepciones, nada convincentes, víctimas de nuestro placer de la vida y de la festividad en que nos desvivilizamos. Si todo lo cambiábamos en nosotros, una cosa nos olvidamos de cambiar: la actitud interesada ante la vida contemporánea.

"Yo que siempre me pensé, que aún me sentí, saludablemente bañado de amor humano, luego, en el declivio de mi vida, a la convicción de que me falta humanidad. Mi aristocratismo me castigó. Mis intenciones me engañaron. Víctima de mi individualismo, busco en vano en mis obras, y también en la de muchos compañeros, una pasión más duradera, un dolor más viril de la vida. No los hay. Lo que hay en muchos de nosotros es una anticuada ausencia de realidad. Percibo la insuficiencia del abstencionismo. Debimos haber inundado la caducidad utilitaria de nuestro discurso de mayor angustia del tiempo, de mayor rebeldía contra la vida como está. Si ahora recorro mi obra, no me veo una sola vez asir la máscara del tiempo y abofetearla como ella merece.

"No me supongo político de acción. Pero nosotros estamos viviendo una edad política del hombre y a esto yo tenía que servir. Tampoco me desearía escribiendo páginas explosivas, dando palos por ideologías y ganando los fáciles laureles de una prisión. Nada de esto soy ni es para mí. Mas estoy convencido de que debíamos habernos convertido de especulativos en especuladores. Nos volvimos abstencionistas, abstemios y trascendentes. Unos verdaderos inconscientes. Mas por lo mismo que fui sincerísimo, que desee ser fecundo y jugué lealmente con todas mis cartas a la vista, alcanzo ahora esta conciencia de que fuimos bastante inactuales.

"Todo lo que hicimos, todo lo que yo hice fué una celada de mi felicidad personal y de la fiesta en que vivimos. Es, además, lo que con azucarada decepción nos explica históricamente: nosotros éramos los últimos hijos de una civilización que se

MARIO DE ANDRADE. Dibujo de Portinari.

acabó, y es sabido que el culto delirante del placer individual reprime las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere. Hay una observación que puede traer alguna complacencia para lo que yo fui y es que yo estaba engañado. Creía sinceramente cuidar más de la vida que de mí. Deformé, nadie imagina cuánto, mi obra; lo que no quiere decir que si no hiciese eso, ella fuese mejor. Y ahora llego a esta paradoja irrespirable: habiendo deformado toda mi obra por un antidualismo dirigido y voluntarioso, toda mi obra no es más que un hiperindividualismo implacable! Y es melancólico llegar así al crepúsculo sin contar con la solidaridad de sí mismo. No puedo estar satisfecho de mí. Mi pasado no es más mi compañero.

"Yo creo que los modernistas de la "Semana de Arte Moderno" no debemos servir de ejemplo a nadie. Pero podemos servir de lección. El hombre atraviesa una fase integralmente política de la humanidad. Nunca jamás él fué tan "momentáneo" como ahora. Los abstencionismos y los valores eternos pueden quedar para después. Quiero exactamente decir que en una edad humana como la que vivimos, cuidar sólo de esos valores y refugiarse en ellos, en libros de ficción y aún de técnica, es un abstencionismo deshonesto y deshonroso como cualquier otro, una cobardía como cualquier otra. Por lo demás, la forma política de la sociedad es un valor eterno también. A pesar de nuestra universalidad, una cosa no favorecimos verdaderamente, de una cosa no participamos: del mejoramiento político social del hombre. Ahí está la esencia misma de nuestra edad.

"Si de algo puede valer mi disgusto, la insatisfacción que yo me causo, que los otros no se sienten, así, a la vera del camino, espiando a la multitud pasar. Hagan o se rehúsen a hacer arte, ciencias, oficios. Pero no se queden sólo en espías de la vida camuflados de técnicos de la vida. Marchen con las multitudes. A los espías nunca les fué necesaria esa "libertad" por la que tanto se grita. La vida humana es algo más que ciencia, artes y profesiones. Y es en esa vida donde la libertad y el derecho de los hombres tiene un sentido. La libertad no es un premio, es una sanción que debe vivir".

F.

Correspondencia del Ecuador

Angel Rojas es uno de los más jóvenes escritores del Ecuador y pertenece, con Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y algún otro, al grupo de Guayaquil. La carta que se transcribe vale por lo que tiene de documento vivo auténtico y por haber sido escrita, diríamos, casi en el fragor de la revolución ecuatoriana. Juzgamos necesario agregar que es Angel Rojas un poeta muy amantado.

Señor Norberto A. Frontini. — Buenos Aires. — Estimado amigo: Los hechos acaecidos en la última semana le habrán explicado el por qué de mi silencio al demorar la respuesta a su carta anterior. Hoy acabo de recibir otra suya, fechada el 2 del actual, a los ocho días de haber hecho nosotros nuestra modesta pero formidable revolución popular, que se trajo al suelo la ignominiosa dictadura de Arroyo del Río. En una ocasión le dije ya a usted cómo me había dolido no poder hablar oportunamente, largamente con usted para presentarle nuestro punto de vista: el de las agrupaciones políticas que habían constituido un solo frente, Alianza Democrática Ecuatoriana, que son, entre otras, el Partido Conservador, el Socialista (el mío) y el Comunista, y que pudieron elaborar un programa político que tratan de defender. Pues bien: esa coalición, viendo la absoluta imposibilidad de imponerse en los comicios para la elección presidencial, ya que el fraude electoral lo sabíamos consumado de antemano, resolvió seguir el camino del golpe militar, y en

esta ciudad de Guayaquil y en la de Quito empezamos a vincularnos con elementos de las fuerzas armadas que fueran de izquierda o, por lo menos, que tuvieran fervor democrático.

Se pensó en organizar pronunciamientos simultáneos en Quito y Guayaquil, pero en un momento dado hubo necesidad de acelerar la cosa en esta ciudad, ante el peligro del contragolpe del gobierno, que descubrió en parte el complot. En las filas del electorado (se hicieron numerosos comités electorales para trabajar por la candidatura del doctor Velasco Ibarra) escogimos con todo cuidado un considerable grupo de hombres resueltos, con el cual hicimos una guardia de choque que, cuando fué preciso, tomó las armas en la noche del domingo 28 de mayo último. El problema militar central era dominar el cuerpo de carabineros atacándolos en su cuartel. Esa operación duró desde las diez y media de la noche hasta las seis de la mañana del día siguiente, hora en que nuestras fuerzas se tomaron el cuartel. Corrió sangre a torrentes. Ese cuartel y los alrededores quedaron literalmente cubiertos de cadáveres. Pero conseguimos, a las primeras horas, dominar la situación. En la misma mañana hicimos un cable a Velasco Ibarra invitándolo a venir a la zona liberada, y empezamos a esperar el resultado de la conspiración de Quito. El gobierno no trató en un principio de sofocar nuestro movimiento, ordenando la movilización de tropas sobre Guayaquil, mas pudimos interceptar todas esas órdenes y oponernos a ellas en forma eficaz. Una de las guarniciones que debía hacer el cerco, la de Riobamba, a medio día, se plegó a nuestro movimiento. Y se inició, desde las primeras horas del lunes, la rebelión sistemática en todos

los distritos electorales —las parroquias—. En la tarde, ante el giro de los acontecimientos, y en vista de que una gran parte de la guarnición militar de Quito se preparaba para atacar a los carabineros, que sostenían incondicionalmente al gobierno, éste, viendo el juego perdido, dimitió. Los carabineros se rindieron, en vez de ser reducidos a polvo como aquí, y a media noche, Alianza Democrática ocupaba el Palacio de Gobierno y establecía un nuevo régimen. La Junta Civil y Militar de Guayaquil, de la cual formé parte representando al Partido Socialista, viendo la revolución triunfante, y en virtud de haber venido al Ecuador el doctor Velasco Ibarra, el candidato de Alianza, precisamente, resignó sus facultades una vez que nuestro candidato, recibido triunfalmente en Quito, asumió en mando supremo y ordenó la convocatoria de una asamblea constituyente, que estará reunida el 10 de agosto próximo.

Tenemos ahora una rabiosa libertad, y la libertad electoral va a dejar de ser un mito. Nos hallamos organizando en todas partes nuestras fuerzas, ya ahora operando con toda franqueza, para constituir un electorado fuerte y disciplinado. Hace una hora que Velasco Ibarra retornó a Quito. Ha pasado en esta ciudad desde el domingo, en donde ha recibido el homenaje fervoroso de una población que le ha exaltado hasta el delirio. Hemos hablado largo con él. Hemos convenido en muchas cosas interesantes. Hay razón para estar satisfechos. Los partidos de izquierda hemos dejado de ser cosa prohibida. Y en el mes próximo, con el franco apoyo del gobierno, va a reunirse un formidable congreso obrero, para dejar constituida la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos.

Ya he de seguir contándole cosas, de estas casi inverosímiles que están sucediendo.

Entretanto, le abraza y recuerda

A. F. ROJAS

UNA OBRA QUE NO DEBE FALTAR EN LA BIBLIOTECA DE TODA PERSONA CULTA

Teatro Porteño de Florencio Sánchez

Veinte obras, compiladas y anotadas, con los juicios que merecieron sus estrenos, por Dardo Cúneo.



Un volumen de 650 págs. formato 15 x 21, encuadernado y con sobrecubierta \$ 5.— En venta en todas las librerías de América. Esta oferta solamente puede hacerla la empresa que publica las ediciones más económicas.

Editorial Claridad

Oficina Central: SAN JOSE 1627 BUENOS AIRES

DOS NOVEDADES



LA ESTIRPE DEL DRAGON
de Pearl S. Buck. En su primera novela sobre la China de estos tres últimos años, Pearl S. Buck escribe nuevamente con el tono y el acento de "La buena tierra". La estirpe del dragón habla de la gente simple que vive próxima al suelo chino, a un suelo hollado ahora por la violencia. 320 páginas. Gran formato. Lujosamente encuadernado, sobrecubierta en offset \$ 6.—

JUNTO AL ABISMO
de Schalom Asch. Esta novela ahonda sobre todo el torturante drama de la juventud europea, llevada a distintos caminos, engañada en algunos casos por el nazismo que recién asoma su penacho ensangrentado. Todo lo trágico, lo tremendo de un período de transición, está estampado en estas páginas. Lujosamente encuadernado. Sobrecubierta en offset \$ 10.—

EN TODAS LAS LIBRERIAS

EDITORIAL



FUTURO

JOSE E. URIBURU 131

U. T. 48 - 6110 - 5878

Editorial LAUTARO

La mentalidad primitiva

LUCIEN LEVY-BRUHL

El empleo del método sociológico en la dilucidación de los más complejos problemas de la cultura, es una de las más significativas, valiosas y fecundas conquistas filosóficas de este siglo. Una de sus corrientes más importantes, fué, indudablemente, la encabezada por Durkheim, quien con la publicación de sus valiosos estudios, y desde la dirección del *Année Sociologique*, ha contribuido como pocos a orientar y fundamentar esa tendencia.

Perteneciente a esa escuela, Levy-Bruhl, pensador ilustre y original, en el presente caso aplica esos métodos al estudio de lo que ha dado en llamarse genéricamente, la mentalidad primitiva; sus resultados, de indiscutible importancia, hacen que su obra se considere, no sólo clásica, sino indispensable para el estudio de los mitos, las costumbres, la moral y las instituciones.

Tratados fundamentales



EDITORIAL LAUTARO, inicia con el presente libro, una nueva colección denominada **TRATADOS FUNDAMENTALES**. Consciente de la responsabilidad que adquiere en la hora actual la difusión de las obras cumbres del pensamiento de todas las épocas, lo hace en defensa de la razón y de la ciencia, considerándolos puntales insustituibles de la vida civilizada, y siguiendo en esta forma las mejores tradiciones y las tendencias más fecundas, aquellas que liberan al hombre e iluminan su destino.

Frente a las corrientes irracionistas, en su esencia negadoras de la cultura, frente al ensayo improvisado y tendencioso, trataremos de ofrecer al público de habla castellana los **TRATADOS FUNDAMENTALES** que han ido señalando a través de los siglos el arduo camino de la superación y el progreso.

ALSINA 1941 — U. T. 48-Pasco 2284
SARMIENTO 1758 - 2º P - BUENOS AIRES

estudio fotográfico

anatole saderman
retratos de carácter

lavalle 547

u. t. 31 - 4579

Lápices "MILORD"

MAUCCI HNOS.
Distribuidores

U. T. 23-9414 • Bs. As. • SAN JUAN 1058

ALFREDO DE LA GUARDIA

GARCIA LORCA

(PERSONA Y CREACION)

Federico García Lorca es, sin duda alguna, la figura contemporánea que más influencia ha ejercido en la poesía y el teatro dramático de nuestros días. A casi diez años de su desaparición, su recia figura aparece más prócer y de gravitación de más en más poderosa, presidiendo aun las luchas de renovación espiritual de nuestro mundo iberoamericano. Un exacto conocimiento del hombre y su obra, el medio ambiente y su creación, y, sobre todo, de su producción teatral, es indispensable para el que intente situarse en el panorama actual de las letras. El agudo e informado crítico Alfredo De la Guardia brinda esa posibilidad con el libro de reciente aparición titulado

GARCIA LORCA (Persona y Creación)

editado en un cuidado volumen, con seis dibujos originales fuera de texto y portada ejecutados por el artista español Gari Muñoz.

Precio del ejemplar: \$ 8.-

Editorial y Librería
SCHAPIRE

CORRIENTES 1681

U. T. 35 - 0541

Thorlichen
FOTOGRAFIA DE ARTE

RECONQUISTA 450

U. T. 31 - 8867

COMTE

FLORIDA 936

U. T. 31-Retiro 4721

BUENOS AIRES

La Galería COMTE inauguró su temporada 1945 con una exposición de "22 Pintores Argentinos", ilustración del libro de Julio E. Payró.

La Casa COMTE anuncia la próxima apertura de su Librería. Libros de Arte. Franceses. Ingleses. Norteamericanos. En general libros de actualidad. Ediciones de lujo. Encuadernación de estilo.

Nuestro Prestigio como Impresores de

LIBROS

se debe a la pulcritud y perfección de cada obra que sale de nuestras prensas y al excelente servicio y colaboración que prestamos a los autores y editores. Para ello contamos con verdaderos artistas egresados de las más importantes escuelas del libro, los que pueden proyectar, modernizar e ilustrar su texto escolar o su obra. Un excelente cuerpo de expertos correctores vela por la corrección del texto.

Un vasto surtido de tipos y una gran maquinaria moderna completan nuestra organización al servicio del libro que, en más de 30 años de constante superación, nos permiten producir las mejores ediciones a precios moderados.

Las principales empresas editoras nos confían la impresión de sus obras.

IMPRENTA

LOPEZ

PERU 666

BUENOS AIRES

Tel. 33 - Avenida 2981

UNA NUEVA ENTIDAD EN PLENO CENTRO CULTURAL DE Bs. AIRES



Ud. puede pertenecer a ella

En Córdoba 836, sobre la nueva y elegante avenida porteña, abrió sus puertas AMAUTA, entidad dispuesta a marchar al ritmo de la época, exaltando los auténticos valores de la cultura.

Para que AMAUTA pueda desarrollar cabalmente sus fines, es preciso que cuente con el auspicio amistoso, con el apoyo moral, de un grupo de personas que se sientan partícipes de su labor orientadora.

Estas personas tomarán el carácter de miembros adherentes, mediante una cuota mensual de \$ 2.—, que les dará derecho a las siguientes ventajas:

- Un 10 % de descuento sobre toda compra que efectúen en cualquier sección de AMAUTA.
- La suscripción gratis a la revista LATITUD.
- La tarjeta permanente de admisión al salón de disertaciones.
- El uso del servicio de consultas bibliográficas, que abarca desde las novedades literarias hasta las fichas para temas especializados.

Vincúlese Vd. a AMAUTA. Sea cual fuere su actividad, nuestras puertas están abiertas para usted. En AMAUTA encontrará siempre a alguien dispuesto a satisfacer su curiosidad, orientar su búsqueda, disipar su duda... Envíe el cupón adjunto.

AMAUTA

"El signo que orienta"



Av. CORDOBA 836 - BUENOS AIRES - U.T. 52-0470

GRATIS PARA
LOS MIEMBROS
ADHERENTES

Por convenio especial, LATITUD llegará mensualmente, en forma gratuita, a los miembros de AMAUTA. Llene y envíe este cupón.

Sr. Gerente de AMAUTA - Córdoba 836, Cap. - U. T. 33-0470

Sírvase enviarme un representante para que, sin compromiso de mi parte, me dé amplia información sobre AMAUTA y trate acerca de mi ingreso como miembro adherente.

Nombre

Dirección U. T.

Profesión

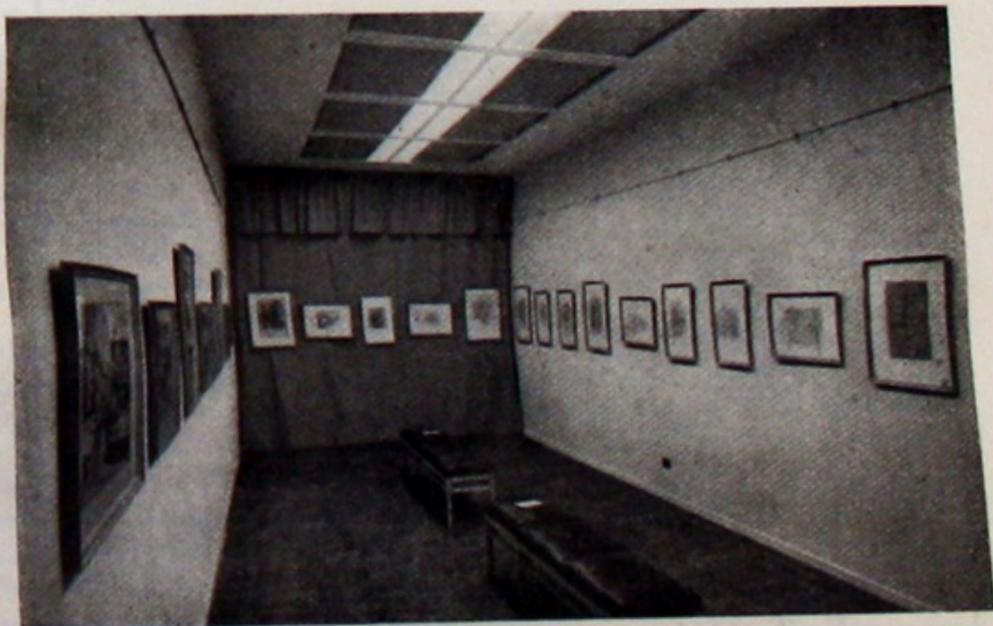


Para usted, una interesante **LIBRERIA**



Una original modalidad de exposición le permitirá consultar, tan cómodamente como en su propia casa, cuantas obras puedan interesarle. Si reside Vd. en el interior, un representante en las principales ciudades y un servicio contra-reembolso, le facilitarán su rápida vinculación.

Para usted, una moderna **GALERIA de ARTE**



Su organización ha sido confiada a la experiencia de uno de los más capacitados artistas de nuestro medio. En un ambiente de concepción moderna, se desarrollará un ciclo de exposiciones que abarcará las obras más representativas de los grandes valores plásticos americanos.

TALLER DE ARTE MURAL

TRABAJOS AL FRESCO, SILICATO, TEMPERA
y otros procedimientos técnicos, como complemento de la construcción
A cargo de los pintores: A. BERNI, J. C. CASTAGNINO,
M. COLMEIRO, L. SPILIMBERGO y D. URRUCHUA

TACUARI 443 - BUENOS AIRES

**Pianos
Radios
Discos**



**CASA
IRIBERRI
FLORIDA 463**

Suc.: Santa Fe 1429

**WITCOMB
FOTOGRAFIA**

Salones de Arte

U. T. 31 - 3526

FLORIDA 760

Sucursal Mar del Plata

U. T. 6144

Santa Fe 854

Novedades

3 OBRAS RECOMENDADAS POR
EL CLUB "EL LIBRO DEL MES"

WILLIAM PITT, por Jacques Chastenet \$ 5.—

Vida heroica del jefe de otra histórica resistencia inglesa contra los conquistadores del continente. Libro que alcanzó 20 ediciones en su idioma original y el premio de la Academia Francesa.

STEFAN ZWEIG, por Alicia Ortiz Oderigo \$ 3.—

Apasionante estudio sobre la vida y la obra de uno de los escritores más notables de nuestros tiempos, dramáticamente desaparecido víctima de la más honda crisis del mundo.

OTRAS TIERRAS A LA VISTA, por Elie Faure ... \$ 5.—

Estudio del desenvolvimiento histórico del mundo, pueblos y razas de Oriente a Occidente, especialmente de América, con el relato de los hechos fundamentales de la vida religiosa, política, económica y literaria.

Otros títulos de gran interés

**VIAJES POR LAS INDIAS DEL MAR
OCEANO, por Nicolás Federmann** \$ 3.50

La obsesionante y misteriosa leyenda del Dorado, con las asombrosas aventuras del siglo XVI y las primeras intervenciones alemanas en América.

**NOTICIAS AMERICANAS,
por Antonio De Ulloa** \$ 5.—

Libro clásico entre las narraciones de grandes viajes del siglo XVIII.

**CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIA
DE FRANCIA, por Agustín Thierry** \$ 5.—

Obra capital para la historia de la formación de las ideas y de la ciencia histórica.

**ATLANTIDA-EUROPA,
por Dimitry Merejkovsky** \$ 5.50

Libro profético, escrito entre las dos guerras, en que se relaciona el mito de la Atlántida con la realidad actual.

DON CASMURRO, por Machado de Assis \$ 4.—

Tipo nuevo de novela donde los personajes, aún los más extravagantes, viven y actúan en una sociedad esencialmente brasileña. Encuad. en tela \$ 6.- En rústica

**RECUERDOS DE PROVINCIA,
por Domingo Faustino Sarmiento** \$ 4.—

"El libro más sobrio y maduro, que representa, con "Facundo", la tentativa lograda de hacer literatura argentina, que es decir "patria" (Lugones). Encuadernado en tela, \$ 6.— En rústica

EL CONVENTILLO, por Aluizio de Azevedo \$ 4.50

Novela precursora del movimiento realista brasileño, considerada como la obra maestra de uno de los mejores escritores de nuestra época. Encuadernado en tela \$ 6.50. En rústica

**LA LETRA ESCARLATA,
por Nathaniel Hawthorne** \$ 4.50

Hasta la publicación de este libro no había aparecido en América una novela tan hermosa y muy pocas que lo fueran tanto aparecieron desde entonces. Por fin —se dijo— podía enviarse a Europa algo de tan excelsa calidad como lo mejor que de ella se había recibido. Enc. en tela, \$ 6.50 En rústica

Pídalos en todas las librerías



EDITORIAL NOVA

AV. DE MAYO 878 - U. T. 34-8698 - BUENOS AIRES

EL chicle se cosecha en una vasta zona de más de 8.000.000 de hectáreas, de propiedad fiscal, que va de Campeche a Quintana Roo, en la península de Yucatán, y de Champoton a Valladolid. Lo produce un árbol llamado Chicozapote, que suele tener hasta veinte metros de altura. Su copa es alta, pequeña y muy verde la hoja y dura la madera. Lo explotan varias compañías. El diez por ciento lo recoge la "Rigle" y el noventa por ciento restante una compañía americana, llamada la "American Chicle Company", que tiene una subsidiaria llamada a su vez "Mexican Exploitation Company". Campeche produce el cuarenta por ciento del chicle mundial. Dichas empresas vienen trabajando desde el año 1890. Pero fué un tal Roberto Boy el primero que empezó a explotarlo en el año 1860 durante la guerra de secesión. Se instaló en Tuxpan y desde aquí lo enviaba en pequeñas cantidades a Norteamérica. En el año 1884 se establecieron las primeras explotaciones mexicanas. El chicle era conocido por los indios, que lo llamaban *chilli*, pero su generalización es un fenómeno norteamericano, y en este sentido puede considerarse como invención suya. Los mayas también lo conocieron pero con el nombre *cha* y denominaban al árbol *yah*. Los indios lo mascaban puro, sin cocer.

La explotación del chicle se hace mediante intermediarios, quienes contratan, para las grandes empresas, a los obreros que van a los *chenes*. Los *chenes* son los bosques, la jungla, donde se encuentra el chicozapote. Los obreros son llamados *chicleros*. Trabajan desde junio a febrero inclusive. Parten en grupos hacia los *chenes*, desde el pueblo más inmediato. Tardan más de ocho días en llegar y cuando se han internado escogen un lugar apropiado para la instalación de los hatos, palabra que ellos pronuncian aspirando la h. Construyen, por lo general, seis o siete en derredor de una oficina que está en el centro de un terreno de forma poligonal de igual número de ángulos, y en la dirección de cada uno de ellos, pero a larga distancia del mismo. El jato viene a ser, así, una suerte de caserío de enramada hacia donde los *chicleros* regresan cada día, después de la jornada de trabajo. Los jatos se establecen, pues, en medio de la jungla y en plena libertad, pero sujetos a las limitaciones sin cuento de la jungla misma, separados varios días de marcha a mula de la oficina central y semanas del pequeño centro civilizado de donde partieron. Los *chicleros* inician las jornadas desde los jatos, en plena oscuridad, pues los abandonan a las tres de la madrugada. Van con linternas, penetrando profundamente en los *chenes*, casi siempre pantanosos y siempre llovidos. Como la arboleda es espesa y la menuda ramazón tupida y enredada, los *chicleros* van abriéndose paso a machete. Toman precauciones para el regreso —podrían perderse definitivamente— dejando un intermitente sendero de muescas en la corteza de un árbol que llaman *chit*. Cuando les parece conveniente, se separan unos de otros y comienzan el trabajo. Regresan a las tres de la tarde, a la hora en que empiezan las lluvias. Los *chicleros* se alimentan con carne de venado, jabalí o faisán y con frijoles. Cuando no les envían alimentos, comen una raíz del lugar.

Con cada 20 *chicleros*, o con el grupo que integra cada jato, va una mujer que sirve de cocinera y a la que el *chiclero* paga diez centavos por vez que le hace la comida. Pero la mujer sirve además para lo que sustitivamente se llama "el lavado de ropa". La mujer es, pues, cocinera y concubina colectiva. Mientras ella ejecuta esta doble locación de servicios como quien cumple una función de orden público, nada grave acontece en el jato. Pero la tragedia se cierne el día en que ella se decide convertirse en barragana exclusiva de un solo *chiclero*. Las cuestiones y peticiones domésticas se liquidan a juego limpio y las más peliagudas a machete, un corvo machete filosisimo, de más de ochenta centímetros de longitud, que los *chicleros*, por razón de su oficio, usan para tajar la corteza de los árboles para que de ellas escurra el chicle. Con ese filoso instrumento de trabajo, los *chicleros* resuelven las enconadas broncas de carácter sexual que se promueven cada vez que uno de ellos monopoliza el servicio de "lavado de ropa" de la mujer del jato. Los duelos a machete por una mujer son duelos a muerte. Fuera de los *chicleros*, otro interviene: los demás son simples espectadores.

¡CHICLE!

Fué en 1940, en ocasión de mi estada en Méjico, cuando Juanito de la Cabada, el enjundioso autor de "Paseo de Mentiras", me contó cómo es la vida de los chicleros. Juanito de la Cabada, que conoce de corazón los más interesantes rincones de Méjico, que tiene estrafalarios amigos en los pintorescos mercados de la ciudad capital, que sabe despertar voces cordiales en la nocturnidad de sus calles, que estuvo en España durante la guerra civil con los escritores libres de América, convivió una larga temporada con los chicleros de Campeche, para descubrir, en la penumbra de la selva, el estilo de vida de unos hombres miserables. Fruto de esa convivencia es la novela que prepara. Con los recuerdos y las notas que con su anuencia en aquella ocasión tomé redacto la siguiente escueta memoria.

res y a veces ni siquiera eso, pues el duelo suele cumplirse como un rito en la soledad de la selva.

Cada hectárea rinde, por año, dos árboles productores de chicle; el árbol sólo admite una faena cada cuatro años. Pero los árboles no ofrecen sus jugos espontáneamente. Es necesario herirlos en forma técnica adecuada para que puedan dar su viscosa resina blanca. El *chiclero* debe hacer con el filoso machete tajos regulares a todo lo largo de la corteza, sobre el tronco y las ramas importantes. Este trabajo lo hace de abajo hacia arriba, subiendo por el árbol sujeto a una gruesa cuerda que a la vez que rodea el tronco rodea su propio cuerpo y le sirve para posar las asentaderas. La ascensión es peligrosísima. Los tajos que hace el *chiclero* en la corteza a medida que va ascendiendo inciden unos en otros, en ángulo recto, formando un canal en zig-zag, en cuyo extremo inferior se coloca la bolsa que recoge el chicle. Es maravilloso el dominio que tiene el *chiclero* en el manejo del machete: los cortes deben tener la profundidad exactamente necesaria, pues cualquier exceso malogra la faena y perjudica la cosecha. El brazo del *chiclero* blande el machete, seguro, preciso y continuo. A veces, cuando está en lo más alto del árbol, la cuerda se zafa y el *chiclero* cae por entre las ramas ensartándose en ellas o en su propio machete.

El árbol da de 2 a 20 litros de chicle. El *chiclero* siente una gran alegría cuando halla un árbol del que comienza a manar chicle en abundancia. Calcula los litros que va a rendir y el lucro posible. Esta alegría es explicable pues la faena es la misma, se trate de un árbol de óptima o menguada cosecha.

Cada semana los *chicleros* llevan el chicle a la oficina central. El transporte lo hacen en mulas. Las mulas marchan solas pero junto a ellas va un arriero. El camino es pantanoso; deben atravesar frecuentes charcas y seguir a menudo por el borde de lagunas profundas. A veces la mula resbala y desaparece con su carga de chicle, y a veces, también, arrastra al arriero empeñado en evitar el desastre. Durante la travesía, los *chicleros* duermen en chinchorros que tienden entre los troncos de los árboles, en medio de la espesura. Para defenderse de las picaduras de los mosquitos productores de la fiebre palúdica usan mosquiteros; ellos los llaman *pabellones*. El mosquito enferma a casi todos los *chicleros*. Además hay en los *chenes* otro terrible enemigo: la *mosca chiclera*, que pica en los cartílagos de la nariz y las orejas dejando sus larvas. Sólo cuando las larvas empiezan a evolucionar los *chicleros* descubren su existencia; entonces se cortan con el machete la parte larvada del cartílago. Esta cirugía la practican con estoica resignación, liberándose de la podre con un solo tajo de su instrumento de trabajo, arma y bisturí. Cuando no pueden hacerlo ellos mismos lo hacen sus compañeros.

picadura de las serpientes usan un contraveneno eficaz.

El chicle es llevado a la oficina central y aquí se le deposita en grandes peroles de cobre estañado, donde se lo cuece. Después es volcado en marquetas de diez kilos, con siete de las cuales se hace un fardo.

La psicología del *chiclero* es muy curiosa: pertenece a todas las razas y nacionalidades y procede de todos los lugares del mundo. Muchos tienen cuentas pendientes con la justicia. Los hay mejicanos, japoneses, chinos, alemanes, guatemaltecos, españoles, árabes. Los contratistas son, por lo general, árabes. Todos son de un extremado individualismo. Durante las faenas no se hablan; sólo conversan en los jatos en las horas de descanso que son las horas de las lluvias. La conversación es siempre anecdótica y sobre cosas del trabajo.

El regreso del *chiclero* al pueblo es de un espeluznante dramatismo, aunque ni él ni las gentes tengan conciencia moral alguna del significativo espectáculo. Lo espera, voraz y vocinglero, poco menos que todo el pueblo. El farmacéutico, para venderle remedios, pues el *chiclero* vuelve enfermo y casi siempre palúdico. Los fulleros para malquitarle las ganancias del penoso trabajo. Los comerciantes para sonsacarle diez por la bagatela que cuesta uno. Las prostitutas para su mercenario quehacer... Durante ocho meses de trabajo en los *chenes*, apenas si ha ganado 400 pesos mejicanos, o sea un jornal inferior a un peso y setenta centavos. En el pueblo el ritmo de su vida adquiere una urgencia pavorosa y en un par de días se queda sin un cobre.

Cuando está por comenzar nuevamente la temporada el *chiclero* se pone fuera de sí. Siempre se promete no volver a los *chenes*. Pero el poblado no es su ambiente. Tolera mejor las limitaciones y exigencias de la selva. En ella goza de una libertad casi absoluta. Se siente dueño de sí mismo, pues la conoce bien y la ama y sufre como a una apasionada costumbre metida ya en el tuétano de su vida. Su mente y sus brazos son duchos para ejecutar una faena perfecta y para abrirle camino en la espesura de los *chenes*, pero de poco o nada le sirven en la abigarrada y difícil espesura de la picardía pueblerina. De la mosca *chiclera* se defiende a tajos reductores de su propia hechura corporal y es capaz de sufrir el paludismo y la mordedura de las serpientes; pero no sabe defenderse del hombre *civilizado*. Ignora, y acaso no podría comprender jamás, que la miserable vida que lleva —y que lo lleva— es también pecaminoso fruto de la civilización actual. Vuelve, pues, el *chiclero* al *chene*, porque en el *chene* se siente libre y hombre. Un día dice secamente: "Me voy". Es inútil preguntarle a dónde. Nada ni nadie podrá detenerlo ya.

El *chiclero* muere en la selva. La ciudad y el poblado le han impuesto un sufrimiento incomprendido y una soledad que no se alivia con diálogo alguno. La selva, en cambio, es una peligrosa pasión sin trampa. La presencia de esta vida vegetal, lluviosa y enmarañada —que en algo se le parece— le estrecha las fibras más hondas del corazón. La selva es su asilo y su tumba.

N. A. F.



La contrafigura del chicle de los *chenes* tiene otra pinta. Sostén oculto de una pasta de azúcar perfumada y objeto neutro de un mascar que no alimenta, pone en las caras gestos de indiferencia o locura, siendo su forzosa expulsión causa de vergonzante demora. Evidente subterfugio de una energía humana desviada e indicio quizá de un modo disimulado de petrificación. Limitador y estropeador del habla. En cada conversación, un solo

“Un buen jardinero se conoce en los rincones de su jardín”

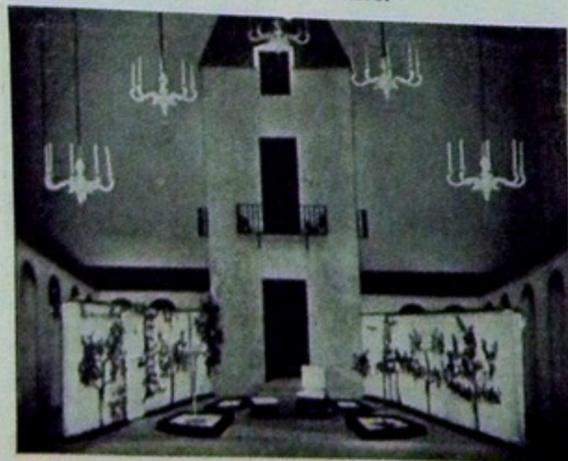
LA ESCENOGRAFIA EN NUESTRO TEATRO

Los teatros de Buenos Aires, tomando como medida la calidad y el valor interpretativo de las obras que llevan a escena, se pueden clasificar en dos categorías, distintas y diametralmente diferenciadas; unos, los menos, se dedicaban al Arte, procurando alcanzar, con su labor honesta, inteligente y tenaz, la altura de las grandes obras y de los mejores artistas que han hecho historia en el teatro universal. Otros, los más, buscan, antes que cualquier otra cosa, el éxito de taquilla, con el menor gasto posible en todo aquello que consideran superfluo. Estos teatros responden a empresarios que improvisan compañías alrededor de una o más vedettes de moda, impuestas artificialmente al público por medio de una propaganda desenfrenada de radio, diarios y revistas. Anualmente se estrena en Buenos Aires docenas de piezas; algunas responden a plausibles intenciones artísticas; el resto pertenece al teatro comercial, sainetero y cursi.

Es indudable que el nivel cualitativo del teatro argentino no es muy halagüeño. Lo salva de una crisis total un puñado de directores y artistas, luchando desventajosamente, sin desfallecimiento, en un medio deliberadamente adverso. Toda decadencia conceptual en el teatro, repercute sobre cada una de las partes que lo componen. Se desengaña el autor de ingenio al no encontrar empresario o compañía que se interese por su género literario; se resiente el actor al verse obligado a soportar los papeles más anodinos; el escenógrafo al sustituirse la creación por los telones de fondo de utilería; y así, todo ese conjunto de profesionales o aficionados que participa en el montaje de un drama.

La escenografía es un complemento del que no puede prescindir el arte de las tablas; es, en cierta medida, lo que mejor descubre el alcance artístico de un director de compañía. “El buen jardinero se conoce en los rincones de su jardín”, dice un proverbio. En la escenografía, como en los pocos minutos intercalados de música o de danza, el director toca un terreno de gran amplitud mental, que pone a prueba su cultura universal, erudita y calificada, sin cuyo requisito no puede llegar a desempeñar correctamente la misión de seleccionador, organizador y animador de las personalidades que deben integrar una buena escena. Para discriminar, en escenografía, la sensibilidad es tan importante como en artes plásticas. El director, si conoce la vida artística y trabajos de los plásti-

Escenografía de Christian Bérard, para “L'Ecole des femmes”, de Molière.



cos del país en que actúa, está capacitado para seleccionar personalmente al pintor escenógrafo; de lo contrario, debe hacerse asesorar para esta selección o recurrir al primero que encuentre. Una escenografía ajustada a un drama, es como la ilustración de un libro adecuada al texto. Existe un formato, una planta, un lineamiento y una coloración, todo iluminado convenientemente para favorecer y exaltar los personajes del drama. Cuando no se acierta en esta conjugación, el decorado, aunque tenga valor plástico por sí mismo, dismula, molesta o contradice las otras partes de la escena. La escenografía tiende —y tiene que serlo— a una adaptación estética al espíritu del drama. Ella puede construirse utilizando desde los elementos más simples y humildes hasta las más costosas y palaciegas figuraciones; pero indiscutiblemente, en cada caso, concebida con la aguda sensibilidad que sólo la educación artística seria y experimentada puede resolver. Esto, que es axioma, lo ha desconocido la mayor parte de los directores de escena, compañías y empresarios.

Con la escenografía se ha procedido como el buen burgués procede cuando cree poder prescindir del arquitecto para proyectar su soñada “hermosa” casa. Desde luego, no en todos los casos es necesario recurrir al especialista para la solución de una escenografía, pero siempre hace falta un mínimo de sensibilidad y experiencia por parte de quien concibe y ejecuta. Para confirmar la justeza de nuestro punto de vista, tenemos los ejemplos más positivos y famosos dados durante este siglo por los mejores teatros del mundo. Ellos no dejan el menor lugar a dudas sobre la importancia que corresponde al decorado en la calidad y expresión del arte escénico: Meyerhold en Rusia; Piscator en Alemania; los Ballets Russes y la Comédie Française en Francia; es decir, todo lo más calificado del escenario, mundialmente, confirma sin excepción esta regla.

En la Argentina, la escenografía como arte, no obstante el desamparo colectivo en que se encuentra, se ha mantenido en la tradición, por obra de grupos de artistas que han defendido la calidad del arte de las tablas contra todo derrotismo o incapacidad profesional. La escenografía tendrá la jerarquía que le corresponde cuando el buen teatro deje de ser una excepción y consiga un verdadero arraigo popular.



“Estancia”. Ballet de Ginastera. Decorado de Horacio Butler.



Bramante Decorado de teatro (grabado).

El Salón de la Liberación en París

Esta vez se habla del Salón de Otoño mucho más que de costumbre y ello se debe a que este año tuvo una importancia excepcional fácil de comprender. Fué el Salón de la Liberación. El primero desde hace cuatro años en que los artistas pudieron exponer libremente, sin que mediaran cuestiones de raza o de opinión política. Un Salón libre, en una palabra, que aleja para siempre la amenaza que los alemanes significaban para el arte francés, amenaza que se hubiera transformado en opresión definitiva si no hubiésemos sacudido a tiempo el dominio germano. ¡Loado sea Dios! En nuestra pintura no hay huellas de la ocupación.

Expuso en este Salón Pablo Picasso. Se presentó con ochenta cuadros y esculturas. También estaban presentes los viejos maestros: Matisse, Bonnard, Dufy, Braque, Gromaire y Lothe.

El realismo ocupó también un puesto de honor, de acuerdo a su jerarquía dentro del arte francés contemporáneo. La pintura joven estuvo presente; iniciada poco antes de la guerra y continuada durante estos últimos cuatro años, se destacó por su marcada tendencia humanista, aunque pictoralmente mantenía una acentuada influencia del arte abstracto post-fauvista.

A. B.

(Extraído del artículo de André Warnod)

HABLAN LOS ARTISTAS ARGENTINOS



Dice
DEMETRIO
URRUCHUA
autor del óleo
"Cabeza"

PARA ser más breve, trataré de condensar las cinco respuestas en una sola.

Prefiero siempre la *calidad de hombre* que hace un determinado tipo de arte, a la posición que puede determinar solo una actitud política, cuya obra no estará obligada a una exigencia social. Por ello no creo que en el arte contemporáneo solo sea justamente cuestión de posición estética o no. Lo esencial es tener la condición indispensable para asimilar el drama, la angustia y el problema presente. En última instancia, también podríamos afirmar, que cuando la calidad como hombre, es honda, auténtica y humana, la posición resulta exacta, vale decir: a la obra la alienta, la mueve y le da grandeza un desbordante principio moral, económico y social, lo cual el gran arte que marcará la hora y el carácter de nuestra época no puede ignorar, ni excluir de su seno ese anhelo grandioso de los pueblos, que es clamor universal y fondo mismo de la pintura más profunda y seria. Es por ello, entonces, que el tema siempre actual de mis trabajos obedece a este fin: simbolizar, cantar, o enaltecer la lucha por la cual los hombres buscan una nueva vida.

Seguiré trabajando en los mismos temas de un modo u otro, pues nada *transcurre* en mis obras que se pueda sindicarse como tema ocasional. Perfectamente organizado, procuro en todo lo posible ser intérprete fiel de la realidad mundial, y considero que un tema se desprende de otro, así como una imagen trae prendida otra necesariamente, pero todo ello, o la obra en total, tienen un solo eje, una sola mística: la vida del hombre. Comprendo que esto parezca muy pretencioso, pero es así, pasional y ambiciosamente así, y no podré dejar de hacerlo de este modo, por cuanto considero que el artista no puede vivir un mundo aparte; por el contrario, es quien, antes que nadie, percibe el sentido y la voz de la realidad.

Si así no lo hiciera, individualmente me consideraría, traidor al hombre, como tal, e incapaz para ver y sentir el mundo, e incapaz de dar como artista un verdadero mensaje pictórico, fraternal y solidario, además de no desear sentirme jamás turista de la vida o desertor del pueblo.



Contesta
LUIS
SEOANE

El Obispo Adalfo" forma parte, desde luego, de los temas que me gusta desarrollar y que pertenecen, algunas veces, al folklore de Galicia. Otras reflejan trabajos campesinos o marineros de esa tierra, o son escogidos de la historia medioeval y legendaria del pueblo gallego, como ocurre en este caso del Obispo, acusado de sodomía en el siglo X, por lo que fué condenado a "la prueba del toro" y cuya inocencia está proclamada en la actitud reverente del toro.

Los temas, como ejecución de la obra de arte, son producto casi siempre de una meditación razonada y de las convicciones, a veces no muy analizadas, del artista. Muchas veces surgen espontáneamente. El grabado que expuse en "LATITUD", constituye una consecuencia lógica de mi obra anterior, por lo menos de mi temperamento. Sólo creo en un arte que nace de la tierra, aquella tierra que cada uno ama libremente, al margen de las oficinas del Registro Civil. Cada pintor, cada artista, al mismo tiempo que debe buscar su propia definición frente a aquella naturaleza que más ama, debe desarrollar en sí mismo aquellas cualidades diferenciales que le hacen distinto a otro artista, de modo que sea siempre él.

En cuanto a escuelas, considero que el artista no debe temer violar cualquier disciplina impositiva. El arte es individual. Para el artista no debe existir ninguna ortodoxia que imponga reglas a su producción. Debe, a mi juicio, seleccionar de la realidad, la externa e interna, la que lleva dentro, aquellos elementos que estima más para exaltarlos. No creo en el artista apartado, como hombre, del pueblo y al margen de sus luchas. Los hay que se desarrollaron en medio de las luchas, de las inquietudes populares, escuchando de los labios de

Con motivo de la clausura de su Primer Salón de Arte Plástico, realizado en Mar del Plata del 5 al 19 de febrero último, LATITUD organizó una encuesta entre los expositores. Respondieron a ella, en esa oportunidad,

E. Centurión, M. Colmeiro, J. C. Castagnino y A. Berni, cuyas respuestas se publicaron en nuestro número anterior. Transcribimos hoy las de G. Chale, D. Urruchúa y L. Seoane.

las gentes sus temas folklóricos, sus leyendas, contemplando los trabajos de todos los días y conmoviéndolos las alegrías y los dolores populares. Me gustaría clasificarme entre éstos. Porque también los hay que "presienten" al pueblo y pretenden hacer un arte popular, a veces con técnicas trasnochadas, reflejando unas gentes deformadas, constantemente doloridas y enfermas que a mi juicio no tienen nada que ver con la energía, con la alegría y con el dolor de la vida creadora de los trabajadores. Tales artistas ni exaltan ni ayudan al pueblo, ni sirven a las causas que creen servir. No han oído jamás una canción tierna y sana en el instante más terrible de una huelga, o escuchado el alegre coro improvisado al regreso de una faena campesina.

Los hombres deben reconocerse en la obra de arte o deben reconocer en ella aquello que más quieren. Por mi parte, no tengo temor alguno a ser un "pintor literario", aún ignorando el sentido exacto de esta clasificación. El tema me pareció siempre no menos revelador de un artista que el grafismo de su dibujo.

El arte de la Argentina ocupa, a mi juicio, uno de los puestos primeros del continente y creo que a medida que los artistas argentinos comenzaron a estudiar seriamente la propia realidad humana, el aire y la naturaleza que les rodea, sacudiéndose del pintoresquismo, fueron haciéndose más argentinos. Lo diferencial está en el aire, en los tonos que produce la naturaleza y en los gestos de las gentes.



GERTRUDIS
CHALE
explica el
porqué
de su obra

MI tela "Primeras casas" es la síntesis de una sucesión de impresiones recogidas en distintos lugares de un mismo paraje. Viajando y paseando continuamente entre Buenos Aires y Quilmes, he observado la vida del suburbio, las andanzas de sus habitantes, y he conocido sus problemas. Así, fui componiendo, poco a poco, éste y otros cuadros que pueden ser de todos los suburbios del país.

Estos últimos han sido y serán probablemente el leit motiv de mi obra; porque allí se me apareció la Argentina, después de buscarla sin éxito en la ciudad. Allí en el *bañado* de Quilmes—suburbio del suburbio— por primera vez me sentí invadida por el espacio. Me sentí por fin muy lejos de Europa, y muy cerca también de una verdad humana (por no decir social) que hasta entonces había ignorado.

Pero nada hubiera pintado si no hubiese encontrado en estos paisajes una fuente inagotable y original de emociones e inspiraciones pictóricas. Me sentía descubridora de otro mundo; de algo que sólo a mí pertenecía, pues no lo había visto expresado en ningún otro cuadro.

Allí nada es trivial. Todas las cosas tienen un significado, una función. (El surrealismo está en la calle, en los objetos; se ha materializado en forma racional). Basta vivir un poco por allí para ver que lo aparentemente absurdo e insólito tiene hondo sentido y corresponde a deficiencias o necesidades humanas.

También veo allí cristalizada y hasta simbolizada la inestabilidad de la condición humana, tan característica de nuestros tiempos, como también todos sus problemas vitales al desnudo. Por lo demás, el aspecto plástico del hombre de aquellos parajes es más verdadero, más auténtico, jamás disfrazado como en las urbes, y por eso más universal y más eterno.

Mi imperativo es reflejar imágenes sintéticas de un sector de la Argentina actual, rehabilitando parajes, gentes y cosas, que despectivamente, erróneamente se califican de "feas". Pero también representaré la tierra argentina como fenómeno integrador de América, en sus aspectos eternos e inmutables. Quisiera pintar *inconfundibles* imágenes de la tierra argentina; tales que se vea en ellas algo de su tremenda realidad y de su misterio. Algo que sea distinto a todo lo demás. Ese algo inmenso y hondo que, aunque no se ve, está detrás de todas las cosas, y llevarlo, por su calidad, a un nivel universal.

En cuanto a la invitación para participar en la exposición organizada por LATITUD, he sido muy sensible a ella, porque me siento más a gusto entre compañeros que andan por parecidos caminos.

Correspondencia del Uruguay

Estimado colega:

A propósito de su nota en el primer número de la revista LATITUD, relacionada con la exposición de artistas uruguayos en la Galería Comte, rogamos a Vd. tenga a bien publicar la siguiente aclaración.

"En oportunidad se invitó a un grupo de plásticos para concurrir a una exposición organizada por la Sra. Giselda Zanni y propiciada por la Sociedad Amigos del Arte de Montevideo, manifestándoles que se trataba de una muestra representativa de los valores actuales y sin ninguna otra finalidad.

Con gran sorpresa nos enteramos posteriormente, que en realidad se trataba de utilizarnos para prestigiar, con nuestra presencia, la escuela Torres García, dándosele preferencia, es claro, en número y ubicación a la obra de este señor y sus discípulos, quienes llenaban la sala, mientras los demás artistas, enmarcando la tendencia predominante, la justificaban con su presencia, pero anulada de antemano su representación por cuánto sólo correspondía una obra por autor.

Para mejor ilustrar sobre la forma y procedimiento usados, anotamos el caso del grabador Carlos González, quien invitado, se rehusó a mandar obra; no obstante se le hizo figurar, habiéndole retirado a tal efecto, sin su autorización ni conocimiento, un grabado que se hallaba depositado en la casa Moretti.

En cuanto a lo manifestado por Vd. en la referida nota, declaramos que la pintura post-cubista designada en su hora constructivista, no sólo no representa al arte nacional en ninguno de sus aspectos funcionales: físico, étnico, económico o político-social, lo que movería a risa; sino tampoco en la actualidad a ningún otro país.

Más aún, al evadirse de la realidad, niega estos elementos fundamentales a través de los cuales se representa al hombre. Tremenda inconciencia; negación absoluta de los grandes valores humanos en esta hora dramática y decisiva en que mueren millones de hombres, mujeres y niños por un mundo mejor. Rezagado trasplante de una ya vieja especulación intelectual muy superada, pero con razón de ser en su época y tan sólo como un eslabón necesario a la elaboración dinámica y no estática del pensamiento vivo en constante superación."

Muy agradecidos de antemano, saludamos a Vd. muy cordialmente.

Carlos González, Luis Mazzei, Hernán Michelena, Ricardo Aguerre

LIBERTAD DE CREACION

Entendemos que el arte es conocimiento de la vida en forma de intuición viva y sensible; que se dirige a la naturaleza sensible del hombre, y trasciende en él por contagio emotivo, impulsando su actividad espiritual; que el arte no solo reproduce la vida, sino que la explica. Y en determinados momentos tiende a significar juicios sobre sus manifestaciones.

Si la ciencia analiza, el arte sintetiza. Este, como aquélla, da verdades objetivas. La percepción artística no deja de ser objetiva ni cuando es lírica. Pero la percepción no es involuntaria, no es pasiva. Si el artista no se limita a la percepción, tiende naturalmente al sentimiento y por él, a la idea. Si no se detiene en el aspecto exterior del objeto, de los fenómenos, se interna en el hombre, en su compleja vida interior. La historia, en sus momentos creadores, demuestra en qué medida el arte puede impulsar a los hombres a la acción. Siendo el contenido del arte toda la vida, sin limitaciones ni prohibiciones, es absurdo prohibirle que tome motivos políticos o sociales.

No pocos escultores, pintores y grabadores argentinos se sienten compenetrados con las grandes ideas emancipadoras de nuestro tiempo, penetran el espíritu de las mismas y tratan de interpretarlas a través de su temperamento de artistas. Sus producciones constituyen un ponderable aporte al humanismo artístico en formación, por la innegable resonancia que ellas provocan en los sectores de la sociedad cuya realidad material y espiritual tienden a expresar. Testimonian acerca de la importancia de esta corriente expresiva en el arte nacional, los ataques liberticidas de que viene siendo objeto, por parte de una obscura minoría cavernaria, político-confesional, pregonera de un "arte puro", deshumanizado, cuyos turbios propósitos de dominación niegan libertad de creación a todos los artistas que no acusen manifiesta indiferencia político-social. En nombre de un exclusivo nacionalismo nazi-clerical, se opone a las nuevas imágenes. Teme su contagio emocional y la actividad espiritual que ellas suscitan. Oscuras mentalidades de primarios, temen el poder trascendente de estas imágenes, y tratan de impedir las como el troglodita se oponía a su representación, temeroso de que la magia ejerciera, a través de ella, sortilegios contrarios a su poder en la tribu; como el clero de la remota edad media, —los "rompedores de imágenes" del siglo VIII,— sumió al arte en la barbarie porque ellas distraían al pueblo de los sofismas teológicos; como Hitler y sus ideólogos nazis desterraron el arte moderno de los museos de Alemania, calificando a sus más altas expresiones de "arte degenerado", porque ellas denunciaban el ejercicio de la libertad, que se proponían desterrar del mundo.

Su fanatismo no conoce, no admite la duda filosófica. La libertad de expresión le infunde terror, le hace temer por la "verdad revelada".

Llegados al poder por obra de circunstancias conocidas, se constituyeron en "ideólogos" de la revolución junia y comenzaron la tarea destructora, dando vía libre a su furor liberticida. Sus

desmanes no encontraron frenos ni en las autoridades de hecho ni en la mayoría de los intelectuales que, en lugar de erigirse como defensores de la ciudadanía y de la cultura agraviadas, prefirieron desentenderse de lo político-social en nombre del espíritu.

Los pasquines diarios y periódicos, haciendo de "squadristi", denunciaban a las instituciones de cultura popular y a sus directores progresistas, cuya ejecución pidieron y obtuvieron. Fué así que en Septiembre de 1943 el General Pertiné, respondiendo a esos reclamos, dispuso, primero, el retiro de las pinturas, esculturas y grabados de "contenido ideológico" existentes en el Museo Municipal de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires, y, luego, la cesantía del profesional que había organizado y dirigía desde su creación esa pinacoteca del arte nacional, con el consenso público conocido. Para que la destrucción se llevara a cabo en forma eficiente, el técnico que dirigía este museo fué reemplazado por un lenguaraz, como en 1931 el director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata fué sustituido por un guitarrero, de hilarante memoria. La "purga", que comenzó con el retiro de "Chacareros" de Berni y los "Relieves" de Falcini, alcanzó luego a "Nocturno Español", de Badi, "Ni ver, ni oír, ni hablar", de Raquel Forner, "Composición", de Urruchúa y a las litografías de Facio Hebequer, entre otras piezas sustraídas al conocimiento público. Con evidente propósito de sepultar la obra realizada por esa institución hasta 1943, se prohibió la difusión del prospecto ilustrado que documentaba la labor cumplida en el acopio, conservación, clasificación y presentación didáctica de las producciones más significativas de las artes argentinas. A esta tarea "reparadora" siguió el traslado del museo a su nuevo local y la afligente colocación actual de las obras, que todos los artistas conocen.

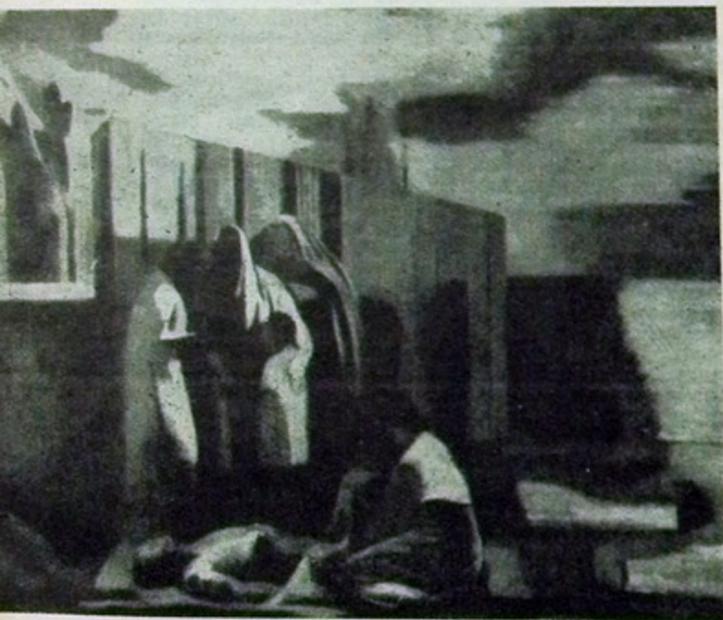
La verdad histórica exige que se documenten estos hechos, en momentos en que la inminencia del Salón Municipal aconseja a las autoridades sacar de la encerrona a algunas de las piezas aludidas. Pero la interesada liberalidad no alcanza a todas. En efecto, permanecen aún incomunicadas y bajo llave varias obras, entre las cuales las tres que ilustran esta nota.

La Intendencia Municipal viene a confirmar lo expuesto en esta nota con su reciente decreto que modifica el reglamento del Museo, deroga la Ordenanza 5259 que lo creó, y con ella las características de Museo del arte nacional que lo distinguió de los demás, sin dar a conocer los fundamentos de la medida.

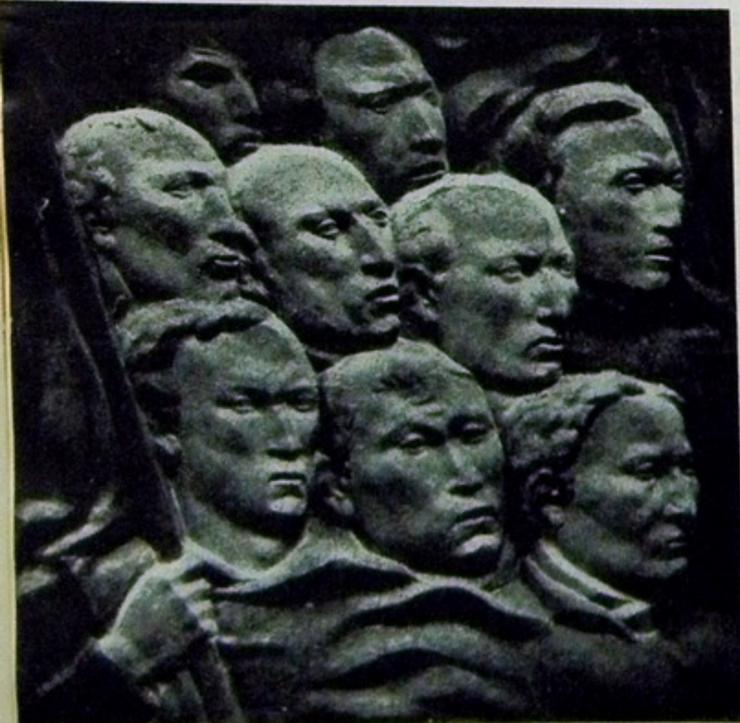
L. F.



"Ni ver, ni oír, ni hablar", de Raquel Forner.



"Nocturno español", de Aquiles Badi.



"Relieve para una casa sindical", de Luis Falcini.

De la creación se derivan para el artista derechos que son inalienables

DERECHOS DEL ARTISTA SOBRE SU OBRA

La Sociedad suele interesarse en la difusión de las obras de orden espiritual en cuanto ellas sirven a su educación y perfeccionamiento. Pero si se atendiera únicamente este interés por la difusión, la sociedad acordaría todo al público y nada al autor de la obra. Así lo entiende el Derecho, cada vez más, en la jurisprudencia respectiva que garantiza los derechos del autor sobre su obra, fundado en que éstos derivan de la creación, sin discriminación de sus valores artísticos. Establece que todo artista que ha creado una obra tiene: a) el *derecho moral*, inherente a su personalidad, de hacer conocer sus ideas cuándo y cómo mejor lo entienda; b) el derecho patrimonial, apreciable en metálico, o sea propiedad material del objeto creado y derecho de obtener provecho mediante reproducción o exhibición, entendidos como aspectos inseparables de un mismo derecho.

Siendo el derecho del autor sobre su obra un derecho intelectual —“la libertad personal del autor en uno de sus aspectos, la independencia del ejercicio de sus facultades”— el derecho moral es en realidad, el que pertenece a cada uno de proteger su personalidad. Hacer conocer su obra implica asumir una responsabilidad, por la influencia que puede ejercer sobre los demás, que sólo a él compete.

Consiguientemente, considera que el derecho moral del artista es un atributo de la personalidad humana, y la obra una exteriorización de esta personalidad. Al referirse a las artes plásticas, precisa con toda claridad que el artista al enajenar una obra, enajena solamente la propiedad material de la misma, y que puede oponerse a cualquier cambio, como reclamar indemnización si se hace aparecer bajo su nombre una obra que ya no es suya, porque se la ha modificado o mutilado, o si se borra su firma. Enajena sus derechos patrimoniales, conservando el derecho de hacer respetar la integridad de su pensamiento. Solamente el autor puede modificar su obra o autorizar retoques; aún en casos de cesión —salvo acuerdo en contrario— tiene el derecho de oponerse a cualquier cambio en su obra. Los jueces no pueden entrar a considerar si las alteraciones perjudican o no a la reputación del artista. Sólo éste puede apreciar el carácter y la importancia de las modificaciones operadas en su trabajo. Después de la muerte del artista, los herederos integran este derecho a su patrimonio y deben oponerse a que se modifique o desfigure su pensamiento. La obra queda *ne varietur* por la muerte del autor. Nadie puede cambiarla. Ni los herederos pueden violar el pensamiento del artista. Este derecho pertenece a todos los artistas sobre sus obras, salvo que sean copias. Ni antes ni después de la muerte del artista, el que ha recibido en donación una obra de arte posee el derecho de reproducción, salvo que exista un acuerdo expreso que lo autoriza. Pues no se puede inferir del hecho de la donación de una estatua o de un cuadro, que el artista ha regalado el derecho de reproducción.

Se incurre, pues, en delito de orden común cuando se reproduce una obra sin autorización del autor o de sus herederos, cualesquiera sean las circunstancias en que se efectúa. La legislación sobre derechos de autor considera la reproducción total o parcial, como robo de la forma de la obra. El cambio de destino o de materia de la misma no altera el delito.

Las precedentes garantías, que integran el cuerpo de la doctrina comentada tan inteligentemente por René-Pierre Lepaulle (*), se fundan en la necesidad de legislar acerca de los derechos del autor sobre su obra, y en la conveniencia de asegurar la integridad de ésta a los miembros de la comunidad en que actúa, para que ejerzan el derecho de conocerla, gustarla y juzgarla en la plenitud



“Niño” obra de Medardo Rosso violada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

de sus valores originales, a los efectos estéticos e histórico-sociales, ya que la alteración de las formas de origen puede inducir a errar acerca del verdadero valor artístico de la obra y de las facultades creadoras del autor; del valor documental sobre la realidad histórico-social que ella traduce como expresión artística, desviando el juicio crítico y las resonancias espirituales que provoca en los espectadores.

Para asegurar esta verdad histórica y su debido conocimiento, las propensiones naturales del hombre y sus comunidades a salvaguardar los frutos de la cultura son anteriores a ley que las interpreta. Quienes han recorrido Europa para cultivar su espíritu, recordarán haber visto en sus museos, cuidadosamente conservados, unos modelos en cera de obras realizadas o no en material definitivo, mármol o bronce, por escultores del Renacimiento. Se habrán detenido, en Florencia, ante unas esculturas de arcilla sin cocer, con sensibles rajaduras por contracción de la tierra al secar, modeladas por Miguel Ángel, mantenidas así, fielmente, desde la muerte del artista. Habrán visto, igualmente, en Francia y otros países, modelos en yeso de esculturas de los siglos XVII, XVIII y XIX.

Semejante sentimiento natural de respeto hacia la obra del artista, es extraño a los secretarios erigidos sucesivamente en directores de nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, según hemos de documentarlo a continuación, limitándonos por ahora a los casos concretos que se refieren a obras escultóricas.

En 1920 llegó al país el “Niño”, cera original de Medardo Rosso. Fué adquirida por un escritor, y luego por nuestro Museo. Un día los diarios anunciaban el envío a provincias de una reproducción en yeso de esta pieza. Esto anticipaba su fundición en bronce, lo que aconteció, según quedó demostrado al exhibirse la reproducción, durante años, en lugar de la cera original. Los que han conocido a este singular artista, saben que su sentido de la exactitud lo llevaba a ejecutar sus obras en todos los aspectos técnicos

hasta el estado definitivo de las mismas, en cera o en bronce; no autorizando a nadie a fijar el material definitivo, ni a reproducirlas. Al extremo de poderse afirmar que ninguna de sus producciones que no haya sido fundida en cera o en bronce por Rosso mismo, es pieza original de este artista.

La “Bacante”, escultura de Bourdelle, ejemplar en yeso procedente del taller del artista, que figuraba hasta hace poco en el apartado de Escultura del Museo, fué sustituida por una reproducción en bronce, fundida en Buenos Aires, no sabemos si con autorización del autor expedida desde la Eternidad.

De este mismo escultor, una “Cabeza de Mujer”, en yeso, dedicada al escritor Enrique Larreta y que en determinado momento sufrió alteraciones en su forma, fué a parar al Museo en concepto de depósito o de donación. Allí se reconstruyó de “pálpito” la parte destruida. Y luego reproducida en bronce. Hay más que indicios para poder afirmar que esta operación no se hizo con autorización de la heredera del artista, ni con la de quien la recibió en donación, ya que éste no podía por sí mismo tomar tal determinación.

Muchos son los que recordarán aún la serie de retratos realizados por el escultor belga Lagae, cuyos pulcros yesos figuraron durante muchos años en la galería del Museo. Pues bien, han sido reproducidos en bronce y enviados los originales a museos del interior.

En cuanto al “Esclavo”, escultura del malogrado escultor argentino Cafferatta, ingresó con otros trabajos trabajos en yeso de su producción. Un buen día resolvieron reproducirla en bronce y mandar el modelo a un museo del interior. Pero

Escultura de barro y cera tal como se conserva en Florencia, con la obra de Miguel Ángel.



Dirige

LEON KLIMOVSKY

DEBE Y HABER DE LA INFLUENCIA TEATRAL EN EL CINE

llegó la "intrusa" bajo la forma de una prueba en bronce de esa misma obra; al parecer de la época en que vivía el escultor, que ofrecía a la vista una pureza de ejecución que no aparecía en la reproducción existente en el Museo. El director, que en 1943 lo era el perito de arte Domingo Viau, después de un prolijo examen de los dos bronce comprobó la superioridad de la pieza salida a subasta pública en el Banco Municipal y aconsejó su compra. En un reciente trabajo aparecida en Buenos Aires, sobre la pericia en arte, quedó demostrado fotográficamente que las autoridades que ordenaron la reproducción en bronce del "Esclavo" ignoraban, además, que existía una prueba de época.

Por lo documentado someramente en esta nota podrá advertirse que el acervo artístico del Museo Nacional de Bellas Artes está librado al discrecionalismo irresponsable que hace tabla rasa de derechos consagrados universalmente por los preceptos legales y el amor a la cultura.

Solamente el desconocimiento de estos y otros hechos podría explicar la reciente declaración de algunos intelectuales.

(*) Renée Pierre Lepaulle. "Les droits de l'auteur sur son oeuvre". París 1927.

L. F.

Defensa del realismo

El escritor argentino Héctor Agosti pronunció últimamente en la Facultad de Arquitectura del Uruguay, una enjundiosa defensa del realismo. "Amauta" anuncia su próxima aparición en libro, transcribiendo el siguiente párrafo sobre "la reconquista del hombre".

"Para el realismo, en última instancia, el hombre vuelve a señalarse como centro del mundo, y es en este sentido antropomórfico que puede hablarse de un nuevo renacimiento, de una nueva sumisión a las esencias terrenas. La deshumanización había significado nada menos que la insurgencia fecunda frente a la trivialidad del antiguo realismo antipoético. Mas en virtud de esa repugnancia, la reconquista de los valores estéticos de la forma quedaba desmedrada por el abandono de los valores éticos del contenido. El desprecio del tema, especialmente en pintura, derivábase de una inconcebible confusión entre la anécdota, que es la exterioridad transitoria del tema, y el tema mismo, que es el intersticio para introducirse en la esencia última de la realidad. La revolución del arte abstracto fué así, por largo tiempo, un heroico ascetismo de las formas, una tortura inacabable para despojar a las formas de toda substancia carnal, para hacerlas vibrar por su pura y absoluta necesidad de formas abstractas. Pero el arte no podía obstinarse en ese divorcio del mundo real, sin correr el riesgo de abdicar de su propia condición transformadora. La relación entre el artista y el espectador —ese elemento funcional de la obra de arte que cobra tan empinada jerarquía para el realismo dinámico—, ¿era posible conseguirla, pongamos por caso, mediante el extremismo de la evasión cubista?...

Y bien: este retorno al hombre es lo que, si la fórmula no estuviese tan desacreditada, yo diría que recoge el realismo como un mandato histórico. Pero este realismo ya no es un antípoda del arte abstracto, sino una superación hereditaria de ese arte abstracto, por que recoge todos los resultados de sus excursiones técnicas y los enriquece con la pompa soberbia de un flamante contenido humanizado. ¿Quiere decir, entonces, que el tumulto de las escuelas abstractas ha sido una experiencia inane? Cuanto hemos dicho hasta ahora sirve para asegurar que este nuevo realismo sería incomprensible si se lo despoja de esa riqueza de análisis que los subjetivistas brindaron al arte moderno. Aquella riqueza a los subjetivistas los desarraigaba del mundo; a los realistas les sirve, en cambio, para insertarse en el mundo y para hacer de su arte de representación también un instrumento de transformación del mundo".

Las gentes satisfechas y burguesas de fines del siglo pasado, abrieron sorprendidas los ojos, ante la visión imperfecta de las fotografías animadas: las olas del mar, la llegada del tren, las primeras carreras absurdas de Le Prince y Toribio Sánchez, las gracias de dandy de Max Linder, algunos dramas de cinco minutos, heredados del viejo teatro de provincias, y decorados de papel, cenefas, cortinas, jarrones y palmeras por doquier. Y sobre todo, la mágica inventiva aplicada a los primeros trucos, que dieron nacimiento a la poesía del cine: Meliés. Fué la época maravillosa de un cine superficial y deslumbrante, que René Clair recuerda con nostalgia en "Entr'acte", "Un sombrero de paja de Italia", y hasta en la persecución infantil de su más reciente producción: "Hoy es mañana".

Pero un día, se descubrió que, si el cine era espectáculo, bien valía la pena utilizar los elementos básicos del espectáculo teatral: actores, escena y obra. Estaban tan a mano... Y Monet-Sully, reeditó su célebre monólogo de "Edipo", se creó de nuevo el drama operístico del asesinato del Duque de Guisa; Mme. Rejane, sexagenaria, jugaba la ingénua con penosos y exagerados ademanes en "Mme. Sans Gene"... Era el teatro incorporado al cine.

Desde entonces, data para los enamorados del cine de imágenes, la adversa influencia del teatro en el cine. Y es verdad que esta influencia estuvo durante casi dos décadas, la maravillosa evolución del arte cinematográfico, que comenzó a parodiar en serio un teatro, más que mudo, amordazado, e impotente, sujeto a la inmovilidad del teatro sin su maravillosa vibración de vida; al ademán del teatro sin su relieve y su palabra; a la unidad del teatro sin su luz y su público y su tercera dimensión: a una sombra mortecina del teatro.

Y surgieron los dramas dannunzianos en Italia, las enfáticas tragedias wagnerianas en Alemania, los romances de Bataille y Bernstein en Francia. Hasta que Griffith, Ince y De Mille, desataron sus caballadas vertiginosas en la luz del Far West, en rítmicas epopeyas de la dura conquista, y Chaplin nos enseñó su inimitable lenguaje sin palabras, trayendo otra vez al cine, de una oreja, hacia los campos infinitos de la poesía.

Cada actriz famosa del teatro, era una lamentable fracaso en el cine: Geraldine Farrar, Sarah Bernard, Eleonora Duse... Pero los intérpretes mediocres en la escena, o la gente que no pisó las tablas, infundían vida a la pantalla: los William Hart, Perla White, Francisca Bertini, Max Linder y todos los demás... Parecería que el aporte teatral al cinematógrafo, sólo había de significar cada vez una nefasta reacción, un retroceso de años sobre la imagen naciente.

Cuando en las postrimerías del cine mudo, se afirmó un cine de vanguardia, inspirado a la vez en las formas nuevas de la poesía, y en la épica realista y vibrante de ritmo, inventado por los cineastas rusos, pareció iniciarse una definitiva separación del cine y de la escena. El arte cinematográfico se orientaba hacia el juego libre de la luz y el ritmo: desde "Potemkin" hasta "El perro andaluz", una dramática intensa y plena de imaginación, señalaba un camino al parecer definitivo, hacia un séptimo arte.

Hasta que la incorporación de la palabra a la imagen, pareció arrasar con todo lo hecho: películas "habladas 100%", versiones teatrales de obras teatrales... Sí; el teatro había vuelto a ganar su maléfica batalla.

El teatro, siempre el teatro... Pero las gentes amantes del cine, no se ocuparon, ni entonces ni después, de discriminar entre el concepto de teatro, y el del mal teatro viciado, cuyos vicios sin sus virtudes, aparecieron en el cine...

Porque de un teatro como el de Baty, o Pitoëff, de gran pureza narrativa y de bella visualidad, surgieron los films inolvidables de Louis

Delluc, y aquella sugestiva intérprete que fué Eve Francis... Del de un Piscator o un Hans Richter, la inolvidable pesadilla del "Calegari" y toda su secuela del expresionismo, que solo era un expresionismo teatral. Del teatro de un Tairoff o un Stanislavsky, surgió un Einsestein o un Pudovkin, que transvasaron la noción de un extraordinario teatro "teatral" a un extraordinario cine cinematográfico... en los dos casos un espectáculo de equilibrio, con medios propios...

Esos nombres dados así, un poco a la ligera, intentan sólo señalar las dos tendencias definitivas que siempre existieron en el cine como en el teatro: el esfuerzo fácil para dar la obra efectista, cuyos resortes saltan descompuestos al menor esfuerzo, frente al espectáculo aparentemente fácil, pero producto de mil recursos ocultos y difíciles, para crear la obra que funciona por sus propios medios de expresión... Dualismo eterno, en que tienden a confundirse los creadores con los simuladores.

Pero el aporte de la palabra al cine, pasada la primer tempestad, sirvió para aplacar los ánimos y plantear una necesidad evidente: la de humanizar el cinematógrafo, en forma de combinar su fascinadora imagen, con la profundidad de expresión de la palabra... En fin, puesto que el cine tiene que ser, por lo menos en su etapa actual, un arte narrativo, que al menos lo haga bien.

Dos caminos intenta desde entonces explotar el cine —si se descuenta el tercero y más difícil: el de sus propias creaciones. El de recurrir a la novela, por una parte, utilizando su inventiva de la narración, y el de depender del teatro, utilizando no sólo el éxito ocasional de su tema, sino sus propios recursos, traducidos en un ritmo de acción, por medio de una gran cantidad de decorados.

Puesto que, como decimos, el cine es un espectáculo, no puede negarse que en dicho sentido, el teatro le ha sido extremadamente útil: le aportó actores perfectos y cuyo nombre constituye ya un atractivo para el espectador. Le dió obras de éxito resonante que aseguraban la fácil venta de una película, y sobre todo le evitó esforzarse demasiado en crear situaciones, prestándole otras cuyo efecto estaba ya probado y asegurado.

L. K.

Una escena de "Alejandro Nevsky".



Desde el punto de vista de la difusión cultural, la obra ha sido importante: "Sueño de una noche de verano" y "Romeo y Julieta", no eran obras cinematográficas sino versiones teatrales inmensas en su despliegue, y respetuosas en su espíritu shakesperiano, que permitieron a millones de hombres, gustar una versión pura y fiel de una gran obra de teatro. "El bosque petrificado" y "Bajo el puente", en América, y "Tempestad", de Ostrovsky, en Rusia, aportaron al mundo el conocimiento de un teatro que solo conocíamos de nombre. Y además, el cine devolvía generosamente esos préstamos, difundiendo en forma decuplicada, la fama inicial aportada en el teatro por sus actores y autores.

Pero fuera de ese aspecto divulgador o vulgarizador, no se ha resuelto el problema de la liberación de esas influencias: es evidente que el teatro y el cine deben ser dos espectáculos distintos. Y sin embargo viven de continuo el drama del parasitismo... Los autores cinematográficos, no son autores de teatro, su diálogo es completamente distinto en sus períodos, en su sintaxis. Y ningún gran autor de teatro, aportó una dramática cinematográfica. Pero las obras de teatro han sido utilizadas —y lo seguirán siendo, seguramente— en "adaptaciones" que sirven sólo para empobrecer su grandeza, sin aportarle ninguna ventaja.

¿Es que, por lo menos, el teatro deja un sedimento favorable en su acercamiento o utilización por el cine? No, fuera de su utilidad comercial: evidentemente, el utilizar el teatro perjudica notablemente a la creación cinematográfica. El día que directores y autores, se esfuercen conjuntamente en crear una temática del cine, como hay un lenguaje del cine, éste ganará una batalla gigantesca, y su triunfo será generoso y rico en resultados. Su camino debe orientarse hacia la épica y la fantasía, aprovechando todo aquello que el teatro no puede realizar, y como lo probó hace veinte años, aquel inolvidable "Acorazado Potemkin". Como lo prueban los films de Disney. Y "El ciudadano".

Pero este último ejemplo nos acerca en una suave parábola a otra verdad que debemos admitir: que el teatro es una gran escuela del cine si se conocen bien ambas técnicas, y se tiene talento e imaginación. Porque no se resiente por cierto de vicios teatrales, la actualización del Mercury Theatre, al frente de su brillante director... Porque son los países que tienen gran teatro, los que tienen un gran cine: Estados Unidos, Rusia, Alemania (hasta 1925), cuando tenía un gran teatro), como Francia, desde 1935 (cuando Jovet y Baty, recogieron la rica cosecha de Pitoeff y otros). Ulises Petit de Murat, lo señaló hace poco en una conversación: España, cuyo gran teatro del siglo de oro, sólo vive hoy de recuerdos, no tiene teatro (salvo Lorca) y no tiene cine (salvo "La travesía molinera"). Y Méjico, que no tiene un teatro mejicano, lucha denodadamente por imprimir un carácter definido a su cine, que padece la ausencia de figuras interpretativas.

Y por eso también, el cine argentino, creció industrialmente con tanta rapidez: porque si su teatro no es de creación en cuanto a obras, lo es en cuanto a espectáculo: porque tiene actores, grandes actores, y algunos grandes autores. Y algunos de sus buenos directores, proceden del teatro. Aunque también procedan de él sus muchos malos realizadores. Nuestro mal reside, por ahora, en la falta de personalidad de los directores, porque seguimos, demasiado al pie de la imagen, el estilo americano, que es en gran parte teatral. Y porque es tan fácil seguir la huella de un espectáculo ya seguro y probado, como es el teatro...

Pero no nos quejemos en demasía... por ahora. ¿Acaso no acabamos de observar los mismos vicios en el cine medio americano? Las cosas han de cambiar seguramente en nuestro medio, cuando podamos dejarnos influenciar por el cine ruso, francés y alemán de post-guerra, que nos enseñarán nuevos caminos... ya que no preferimos seguir el propio. Y que conste que sabemos lo que nos van a observar: que no es fácil seguir el propio camino. Y que es más fácil juzgar que hacer. Seguramente, tienen razón.

L. K.

Sinopsis para un film

QUE VIVA MEXICO

por S. M. Eisenstein y G. A. Alexandroff

(versión castellana de H. C.)

(CONTINUACION)

TERCER CUENTO: LA FIESTA

Epoca de la acción: la misma que en "Magüey", es decir anterior a la Revolución de 1910.

La acción incluye escenarios de todos los más bellos lugares de estilo e influencia coloniales españoles en el arte, edificios y población de Méjico. (Ciudad de Méjico, Xochimilco, Mérida, Taxco, Puebla, Cholula, etc.).

La atmósfera de esta parte es de puro carácter hispánico.

Personajes:

1. Baronita, picador y Don Juan.
2. El Matador (representado por el matador David Liceaga).
3. Señora Calderón, una de las reinas de las corridas de toros.
4. Señor Calderón, su esposo.
5. Miles de "danzantes" rituales, frente a la basílica de Guadalupe.
6. Muchedumbre de peregrinos y creyentes. Muchedumbre en la plaza de toros y en los jardines flotantes de la Venecia Mejicana - Xochimilco.

LA FIESTA

Fantasmagoría, romance y encantamiento constituyen la composición de la tercera historia. Así como en el barroco colonial español están trabajados la piedra en caprichoso encaje y las cintas de hierro de columnas y altares, así la compleja estructura, la composición elaborada de este episodio.

Toda la belleza que los españoles han llevado con ellos a la vida de Méjico, aparece en esta parte del film.

Arquitectura española, trajes, corridas de toros, amor romántico, celos meridionales, felonía, facilidad para empuñar el revólver, manifiéstanse en esta historia.

En el viejo Méjico pre-revolucionario tiene lugar la festividad del culto a la Santa Virgen de Guadalupe.

De ahí la abundancia de tíovivos, ferias, flores, multitudes de gentes.

Peregrinos de todas partes del país vienen a la fiesta.

Danzantes de las danzas rituales preparan sus trajes y máscaras fantásticas. Obispos y arzobispos se revisten con sus suntuosas ropas de rango.

Las jóvenes destinadas a figurar como reinas en las corridas de toros, se ponen sus costosas peinetas y mantillas con un estremecimiento de vanidad. Y, finalmente, los héroes de esta historia, los famosos matadores, se trajean para la corrida, en la veranda de un patio español, entre el rasgueo de las guitarras y los sonos de belicosas canciones de la arena.

El mejor matador es representado por David Liceaga, el más renombrado matador de Méjico y campeón de la "oveja de oro".

Frente a la pared de espejos, engreídos con la conciencia de propia grandeza e importancia, los matadores se ciñen sus trajes de luces.

Más aún que los otros, se menea frente al espejo (el más preocupado por su apariencia personal), el picador libre de cuidados, el perezoso Don Juan Baronita.

Presta toda atención a cada detalle, pues espera un encuentro mucho más azaroso que la corrida de toros.

¡Tiene una cita con la esposa de otro! Ya listos, los matadores se encaminan hacia la Capilla de la Santa Virgen, patrona de su peligroso arte.

Luego de arrodillarse frente al altar y de murmurar su ruego a la Virgen, pidiendo su bendición, el mejor de los grandes matadores se dirige a la casa tranquila de su madre para darle el ¡adiós! Acaso por última vez.

Y en la plaza una multitud de unas sesenta mil personas, mezcla con aplausos gritos de impaciencia. La orquesta, con armonías llenas de alegría, inicia la marcha oficial de apertura y los matadores salen a la arena.

Durante la parada, el picador Baronita aparece en pleno esplendor, montado en su caballo blanco y lanza una furtiva mirada en dirección al palco de las reinas.

Las beldades de la ciudad con costosos encajes, refrescándose con el aire de los abanicos y en abierta coquetería, ocupan el palco "real".

Baronita procura localizar la reina de su inflamado corazón y enviarle su mirada "matadora". Y como en la tradicional "Carmen", los ojos de los matadores cambian miradas con los oscuros ojos de las hermosas reinas y como lo dicta la tradición, esta mirada enciende la llama del coraje en los ojos del matador.

Los sesenta mil espectadores sueltan un ¡AH! de admiración cuando el toro sale corriendo a la arena. El muy famoso David Liceaga despliega toda la belleza y elegancia del arte del matador.

Lleno de gracia y coraje danza su "danza" al borde de la muerte y el triunfo.

Imperturbable en su puesto, aún cuando los cuernos del toro pasen a un pelo de su cuerpo, no tiembla, pero sonríe sereno, y como remate de todo, acaricia los afilados cuernos del animal, provocando una salvaje e interminable explosión de entusiasmo en la muchedumbre.

Pero el toro, rabioso por el toreo de Liceaga,

derriba el caballo del infatuado Baronita, quien se ve forzado a saltar vergonzosamente la tapia bajo los bramidos de risa y de burla de la muchedumbre.

No obstante todo esto, su amada sigue fiel a su persona —ella le envía la señal levantada de la posibilidad de la cita.

Al mismo tiempo, en la plaza, ferias y mercados de la ciudad, una muchedumbre de varios miles de personas contemplan la ceremonia de las danzas rituales de los indios, trajeados con brocado dorado, plumas de avestruz y enormes máscaras.

Bajo el repique de las antiguas campanas de la iglesia española, bajo los sonos de la música y el redoble de tambores y el estruendo de los cohetes explotando en el cielo, florece la fiesta. Bajo el bramido de la muchedumbre exaltada, en la otra plaza, el toro matado es retirado de la arena.

Un remolino de sombreros y una ovación de aplausos acompaña la salida del valiente matador.

Baronita se encuentra con su "reina". Cubierta con una capa, la pareja de amantes se encamina por estrechas callejuelas españolas hacia el embarcadero de los botes adornados con flores.

Su bote navega entre los jardines flotantes a través de los canales de ensueño de Xochimilco, llamada la Venecia de Méjico.

Bajo la sombra de un toldo y junto al rumor de guitarras y marimbas los dos amantes olvidan sus cuidados.

Pero los disgustos no los olvidan a ellos.

La esposa apercebe a su marido; la pareja se esconde tras una cortina y veloz cambio de dirección los salva de una trágica ojeada.

El marido está furioso, delirante, porque no encuentra huella de su esposa.

Una loca persecución a través del laberinto de los templos flotantes del amor, cubiertos de flores...

El bote de los amantes pasa bajo su misma nariz y desaparece entre cientos de otros botes adornados vistosamente.

En retirado escondrijo de un remoto canal la "Barca del Amor" hace puerto. Baronita conduce a su amor prohibido a la cima de una montaña hasta un gran crucifijo de piedra, desde donde contemplan la puesta del sol y cambian besos.

En el instante de mayor arrobamiento son sorprendidos por el marido. El empuña su vistosa pistola española. Está pronto a disparar y por puro milagro Baronita elude la mano vengadora...

La canción final de la gran fiesta termina el día. Feliz, romántico es el final de esta historia de la antigua y hermosa festividad española.

CUARTO CUENTO: LA SOLDADERA

El fondo de esta historia es el tumultuoso cuadro de los ininterrumpidos movimientos de ejércitos, batallas y trenes militares que siguieron a la revolución de 1910, hasta el establecimiento de la paz y del nuevo orden del Méjico moderno.

Desiertos, selvas, montañas y la costa del Pacífico en Acapulco y Cuantla, Morelos, son los paisajes de esta historia.

Personajes:

1. Pancha, la soldadera— la mujer que acompaña a los soldados.
2. Juan, el soldado de Pancha.
3. El centinela, segundo soldado de Pancha.
4. El hijo de Pancha.
5. El ejército en marcha y en lucha.
6. Cientos de soldaderas, esposas de soldados, acompañando los ejércitos.

SOLDADERA

Gritos de guerra, vivas, grito general a degüello y saqueo, parecen reinar en el pequeño pueblo mejicano.

En un primer momento se está aturrido —no se puede saber qué pasa—, mujeres que esconden gallinas, puercos, pavos; mujeres que recogen con gran apuro tortillas, chile, para guardarlas en las casas.

Mujeres riñendo, peleando, gritándose unas a otras...

¿Qué pasa?...

Aquellas son esposas de soldados, "soldaderas", vanguardia del ejército que ha invadido el pueblo.

Estas son las soldaderas que se aprovisionan para alimentar a sus fatigados esposos.

Una de ellas es Pancha; una cinta de cartuchos de ametralladora cuelga cruzada sobre sus hombros; un gran saco conteniendo utensilios domésticos cuelga pesadamente sobre su espalda...

Habiéndose apropiado de un pollo y dado su seca réplica a las protestas de la dueña, Pancha encuentra un lugar adecuado para el cuertel del día.

Las soldaderas acampan en el banco del río junto al puente; sacan sus baterías de sus sacos, desgranar maíz, encienden fuegos, y el agitar de sus palmas, el voleo de las tortillas en los moldes, parecen anunciar la paz.

Una niña llora, y para consolarla, la madre a falta de golosinas, le da un cartucho. La niña chupa la bala dum-dum y se regocija con el brillante juguete.

El fatigado ejército llega al pueblo y los soldados, en voraz anticipo, inhalan el humo de las hogueras.

(continuará)

Latitud

REVISTA MENSUAL DE ARTES Y LETRAS - AVDA. CORDOBA 836 - BS. AS. - U. T. 32-0470

CORREO ARGENTINO (CENTRAL B)	FRANQUEO PAGADO CONCESION N° 2129
	TARIFA REDUCIDA CONCESION N° 2684

Precio del ejemplar \$ 0.50



Margarita Xirgu, con el conjunto de actrices que la acompaña en "La Casa de Bernarda Alba"

Luis Arata y Helena Cortesina, en "El Avaro"



Una escena de "La Navia de Arena", con Delia Garcés y Milagros de la Vega

