



Año 1

Rosario, Diciembre de 1960

Nº 2

Director: V. AYALA GAUNA

RIOJA 2780

*En este
número colaboran:*

EDITORIAL

- **EL TEATRO Y SU INFLUENCIA**
- **NUESTRO TEATRO PASION INCONCLUSA**
Arturo Cerretani
- **EN BUSCA DE UNA DEFINICION DE TEATRO INDEPENDIENTE**
Adolfo Casablanca (h.)
- **PLAN TEATRAL DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**
Adela García Salaberry
- **LA RANCHERIA (Un alto en el teatro independiente)**
El Postillón
- **RECORDACION DE FAUSTO BURGOS**
Eduardo Dughera
- **ENTREVISTA CON ROA BASTOS**
Clara Passafari de Guiérrez
- **EL VIEJO NICANOR (Cuento)**
Ana María Ponce
Además poesías, notas bibliográficas, etc.

*La edición N.º 1 de estos
cuadernos contenía:*

EDITORIAL

- **UN HOMBRE Y SU SOMBRA**
 - **¿EXISTE UNA LITERATURA NACIONAL?**
B. Velmiro Ayala Gauna
 - **EL TEMA DEL INMIGRANTE EN EL TEATRO NACIONAL**
Santiago Pablo Scherini
 - **LOS SUICIDIOS (Poema)**
Irma Peirano
 - **TESTIMONIO SIMPLE PARA ESTA TIERRA DEL SUR**
Elizabet Goldnow
 - **SALUDO A MI TIERRA PROVINCIANA DES-DE EL SUR**
David Aracena
 - **EL CREDITO - EL OBRAJE (Estampas)**
Diego Ricardo Oxley
- Y, además, notas sobre libros.**



Año 1

Rosario, Diciembre de 1960

Nº 2

Director: V. AYALA GAUNA

RIOJA 2780

EDITORIAL

El Teatro y su Influencia

Acendrada inclinación del hombre es la de desdeñar lo propio para ambicionar lo ajeno. Tan arraigada está en su ser esa apetencia que los mismos mandamientos religiosos han debido, en todos los tiempos y los pueblos, oponer el dique de la moral a ese deseo que lleva nuestros ojos a "la mujer del prójimo". Y extendido ese desdén a otras actividades del existir la sabiduría popular condensó esa tendencia en el refrán "Nadie es profeta en su tierra". Nada de extraño, pues, que el teatro "espejo de la vida" sufriese idéntico mal y autores y actores buscasen el rótulo foráneo para ganar el favor de quienes, incapaces de poseer una definida personalidad, se embanderan en "grupos", "movimientos" u "olas" y piensan y sienten conforme a determinados patrones doctrinarios con tanta chatura mental que, muchas veces, esa gregaria domesticación los lleva hasta a uniformar su desaliño en el vestir o en el aspecto físico.

Ya el viejo Plauto decía en "Los Menecnos" refiriéndose a esa misma tendencia: "Ciertamente los poetas hacen esto en las comedias: dicen que todos los asuntos se desarrollan en Atenas, para que os parezca ello más griego" y el traductor José Velazco y García, acota: "Análogamente a lo que ha venido sucediendo después en otros pueblos, sobre todo en el nuestro, de considerar como mejor todo lo

extraño en relación con lo propio, hubo en Roma durante mucho tiempo la manía de preferir el arte y la literatura griegas a las manifestaciones propiamente romanas”.

El teatro argentino pasa por una crisis parecida. Carteleras y marquesinas destacan nombres de obras y autores extranjeros y los diarios anuncian con harta frecuencia que tales o cuales traductores o traductoras han viajado a Nueva York, Londres, París o Roma para conseguir los derechos de las obras que han sido éxito en esas ciudades. Los teatros independientes, salvo alguna que otra honrosa excepción que, mucha veces, no es tal sino el interés del director, autor el mismo, pariente o amigo del elegido, siguen la misma huella extranjerizante.

No es que pretendamos que deba oponerse la filosofía del Viejo Vizcacha a la de Kierkegaard ni los sainetes de Vacarezza a las obras de Tennessee Williams ni tampoco negamos la universalidad del arte cuando contiene un mensaje que trasciende las limitaciones del medio y de su tiempo, pero pensamos que es hora que en los escenarios argentinos se puedan ver problemas argentinos, que corresponde se dé a los escritores nacionales la oportunidad de desarrollar su talento. Bien sabemos que Shakespeare, cumbre de la dramaturgia tomó sus temas de todas las latitudes, pero no debemos desconocer que los adaptó al sentir de su pueblo y los vertió a su lengua con tal apego a los modismos y características que ninguna traducción, por excelente que sea, puede conservar su frescura y su vigor. Y en nuestro escenario lo más corriente es que debamos enfrentarnos con cuestiones emergidas de la guerra, con conflictos lógicos en una sociedad donde el divorcio o las contiendas han dislocados los lazos familiares o con asuntos explicables en un sistema económico diferente del nuestro. Todo eso en traducciones detestables o con actuaciones que copian sus modelos del cinematógrafo o de la televisión. Hace tiempo que, lamentablemente, nuestro teatro vive de prestado. Pero lo más doloroso es que no vamos a buscar el préstamo en el caudal riquísimo de los escritores de lengua hispana como Benavente o García Lorca, pongamos por caso, sino que en búsqueda de exotismos seguimos el camino del “best percentage”, que, por razón del mayor caudal de las audiencias no se encuentran entre los hispanos parlantes sino en las multitudinarias agrupaciones del norte. Y quienes hablan de “cipayos”, “vende-patrias” y “sirvientes del imperialismo” en lo económico, son los primeros en entregarse sumisos a ese otro imperialismo ideológico que va a transformar, en forma insensible, nuestros modos de sentir y de pensar si no se ofrece una urgente y criolla reacción. Baste ver el número de adolescentes con pantalones de vaqueros del Far-west, rumiando chicles, bebiendo “coca-cola” y contoneándose a los acordes del “rock and roll” para darse cuenta como vamos perdiendo nuestro acento nacional. Algunos de estos tópicos, que apenas si hemos soslayado, se verán con más profundidad en los trabajos que publicamos, pero creemos que hay material para mucho más.

Teatro *pasión inconclusa*

Quiero creer que muchos estaremos de acuerdo si pensamos que no existe un Teatro sin el advenimiento de una Dramática propia, local, significativa cuanto menos la poquedad o la grandeza que significa el país y las gentes de donde recibe su origen. Una Dramática es suma y compendio de logros y de esperanzas. El camino histórico de un conglomerado humano cualquiera, cuando este conglomerado es fehaciente y no pura ficción, está marcado por su Dramática como puede estarlo por su pintura, por su música. Para nosotros —viciosos de teatro— Rusia significa Gogol, Checof, Gorki, Andreief, Tolstoy, y hasta Simonov (o sobre todo Simonov, si quieren...); Francia significa Becque, De Curel; Italia significa Roberto Braco, D'Annunzio, Pirandello; España vale por Benavente, por García Lorca. Incluso nosotros —miseros nosotros, castigados nosotros...— valemos por Florencio Sánchez, por Sánchez Gardel, por Payró, por Defilippis Novoa.

Hablo de lo pasado. Y hablo de autores cuando lo que se precisa poner de relieve es una Dramática y no un Teatro a secas. Para hablar de un Teatro a secas deberíamos referirnos a Sara Bernandh, a la Duse, a Pablo Podestá, vale decir a los cómicos que a aquellos escritores de teatro les tocaron en suerte. Pero éste no es el caso. Al hablar de una Dramática puedo perfectamente prescindir de cuanto no sea obra escrita, históricamente representativa de un modo de vida que, a su hora, fue contemporáneo.

Se intenta decir: sin la creación de una Dramática propia, local, insustituible, no existe un Teatro historiable, históricamente válido. Sin una Dramática no sólo no hay autores sino tampoco hay comediantes, así sean estos últimos astros de primerísi-

ma magnitud. No hay nada. Hay solamente fogosos mercenarios de una vaga industria petulante, de una vaga, fogosa, petulante exhibición.

Nuestro país tuvo un período excepcional durante el cual la Dramática autóctona, por obra de una feliz conjunción de escritores y cómicos, fué cosa creada, vivida, y si no del todo acabadamente juzgada, cuanto menos cálida y perenne. Todavía menean la cola tan garifos algunos comediantes y algunos escritores pertenecientes a la generación que otorgó la vida necesaria para asegurar perpetuidad a aquel dichoso instante. Aquella Dramática, tan surcada de venas y de arterias, quizá no ha muerto aún, pero si, casi con seguridad, la están matando. Sobreviven quienes la gestaron, pero perduran para asistir con pasmado asombro a un desarrollo por lo menos extemporáneo de lo que ellos hicieron y entregaron a quienes orgullosamente debieron de erguirse en sucesores.

En cierto modo ya no existe, pues, aquella Dramática. Dejó de ser. Fué creación que resultó perdida. Dejó de ser y resultó perdida cuando los comediantes, sucesores de la generación creadora, gestora y actuante, perdieron de vista a la sucesión de los escritores que le habían sido concomitantes. Aquello fué una conjunción feliz. El teatro argentino se hizo porque dos núcleos sustanciales se aplicaron a hacerlo. Cómicos y autores le dieron forma recogida de nuestra bendita sustancia terrestre, y lo embalaron con rumbo al porvenir. Conjunción feliz resulta, por ejemplo este binomio: Orfilia Rico-Gregorio de Laferrere. O si no Camila Quiroga-Martínez Curiño. O si no Roberto Cassaux-Alberto Novión. Son meros ejemplos de conjunción para la elaboración de la obra, de arte o no, pero obra

consistente en sí, perdurable por sí, por exclusivo derecho de existencia. Que nazca el hijo; luego se verá si es tuerto o derecho, si blanco o negro, barbado o lampiño. Mero ejemplo, también, el hecho ejemplarizador de que la conjunción Orfilia Rico-Gregorio de Laferrere dé como resultante "Las de Barranco". O que uno de los Podestá crease con el mismo Laferrere la posibilidad histórica de algo inexpugnable que se llamó "Locos de verano". Meros ejemplos de lo que fué y de como se lo hizo. Ejemplo ejemplar de lo que ya *no es* desde hace un rato largo.

Lo que hoy ocurre es cosa peregrina, completamente azarosa. La conjunción resulta ahora del antinatural acoplo de nombres divergentes: Ibáñez Menta-Arthur Miller. O si no Luisa Vehil-Eugenio O'Neill. O si no Mecha Ortiz-Sem Benelli. O si no Francisco Petrone-Tennessee Williams. *E via discorrendo*. Groseros ejemplos que no quieren ir más allá de mostrar como puede absurdamente entroncarse una personalidad de neta raigambre latina con otras muchas de neta raíz foránea. Jamás en el mundo, nunca en ninguna parte grávida de civilización, este tipo de conjunciones debieron de operarse como ligazones de carácter permanente. Tratar de ello vale como tratar del Teatro en la Argentina nunca del Teatro de la Argentina. Como no es libro argentino el que se imprime en la Argentina sino el que escriben los argentinos, mal que les pese a las Cámaras especiales cuya única función parece consistir en la gestión obstinada de prebendas. Y conste una vez más que si hago nombres es solamente con el fin de ejemplificar.

El teatro, aquí y en todas partes, tiene un carácter binómico, el cual, cuando se lo destruye o se lo altera, se enajena y perverte a sí mismo. El teatro o es binómico o no es nada. El autor es previo al comediante, pero el comediante crea las condiciones precisas para el advenimiento del autor y para su ulterior desarrollo. La obra es la resultante; la resultante es la Dramática.

Nuestro teatro argentino —que a su ho-

ra tuvo un valor, un carácter y una categoría— vale hoy tanto como el de Australia, el de Nueva Zelandia, el de Sudáfrica. Se está diciendo que padece del mismo colapso colonial. Nos hemos convertido en servidores de la Dramática ajena. Nos estamos nutriendo (y de pasada nutrimos a nuestro pueblo) de pura y exclusiva extranjería. Nuestros hijos culturales serán ejemplos del mestizaje de esta hora en que tiene asiento descarado cualquier tipo de hibridez.

Nuestro país periódicamente cumple denodados esfuerzos por erguirse a pesar de todos los obstáculos y, quiéranlo o no los escépticos, alguna vez ha de llegarle el turno de levantarse sobre raíces extraordinarias. El teatro que contiene, en cambio, se deja sumir en el vasallaje y prefiere presentarse como segundón y renunciar a capitaneías, antes que arriesgar en algunos casos el diario mendrugo y, en otros, antes de poner en riesgo la lamentable vanidad.

El malestar es profundo, e ignoro si se lo puede recomponer solamente con esteriores de agonizantes. Tenemos a la vista algunos concretos europeos acerca de la futilidad de la palabra empeñada en polémica: países en los cuales más se ha discutido acerca de teatro, son los que hoy menos tienen un teatro válido. Italia, valga el ejemplo, tuvo una dramática robusta mientras trabajaron en ella Chiarelli, San Secondo o Pirandello. Luego polemizaron durante años, los teóricos. Hoy solo puede brindarnos teóricos de vez en cuando. Y con teóricos solamente no se llega a una Dramática. Con teóricos se retarda su advenimiento, si es que de veras ese advenimiento está latente en el porvenir.

Sometimiento a fatalidades anteriores

El teatro es cosa que se hace, no cosa que se sueña. Es cosa que se escribe. Es tarea que se recibe ya realizada a medias por las generaciones anteriores. El teatro es una herencia, no una invención.

Significa ésto, quizá: no se debe polemizar. Polemizar es vacío, es inunco, es de superior pedantería. No se debe teorizar, se debe primero aprender y respetar,

y luego construir o intentar construir. Pero para construir felizmente hace falta, no ya materiales de importación sino piedra y argamasa vernácula, únicas que darán una forma, un color, un contenido excluyente a lo que con nuestras manos construyamos. Se sabe que es el material lo que configura una determinada arquitectura; allí donde hay canteras de mármol, se tiene mármol a mano, y los edificios serán de mármol, y las fantasías de los alarifes no podrán ser vertidas a la realidad sino mediante el empleo del mármol. Y el hombre se hará habitante del mármol. Como será habitante de la casa de piedra granítica el hombre que es él mismo piedra granítica por la definitiva magna circunstancia de que todo el horizonte que le fué dado contemplar desde la cuna a la tumba, fué piedra granítica.

Donde sólo se dá el adobe nada más se puede hacer sino ranchos de adobe so pena de atentado contra la vida misma.

El hombre es hijo de su hora y de su medio; y además de hijo, es progenitor. Si no lo es, el que no lo es, es una aberración histórica. No es hombre histórico, es contingencia pura. Vale decir, *no es* en todos los sentidos en que *no ser* vale por no existir, por no valer, por no consistir. Quien no responda a su hora y a su medio, y que por consecuencia no existe, no vale y no consiste, resulta pura abstracción e incurable enfermedad. Ante la vista de tanto enfermo podemos decir que en nuestros escenarios ha estallado una verdadera peste.

Adobe, pues, todo lo nuestro. Paredes de adobe, horizontes de adobe... No se pretenda, entonces, que elevemos una hermosa construcción —una pirámide, una catedral, un rascacielos...— en los que cada mazacote lleve en sí el sello de la eternidad. Se tiene derecho en cambio al rancho de noble adobe local del cual podemos enorgullecernos y el cual podamos exhibir ante la mirada extraña como logro en sustancia distinto y diferenciable, y difícilmente traducible.

Esta sustancia distinta, esta diferenciación dificultosa, por humilde que resulte,

no será jamás cosa mezquina por cuanto será ante todo una concreción de nuestra propia cultura, elaborada por nosotros con la paja y el barro de nuestro propio territorio, tal cual nos enseñaron a manejarlos aquellos que nos precedieron en la tarea de mezclar la paja con el barro y a convertirlos en muro y techo. Hablo de las generaciones teatrales anteriores, hoy perdidas, olvidadas, y con relación a las cuales muy poco se hace para recordar.

Una cultura propia, nacional y actual, viene en cierto modo del sometimiento a fatalidades anteriores, viene de haberse convertido uno en retoño y consecuencia de lo que ya sin vuelta de hoja aconteció antes de que nosotros (habitantes de una fugaz actualidad) comenzásemos a tener la noción de nuestra propia ubicación en un mundo que ya recibimos hecho y conformado a una realidad permanente. Conocer lo realizado, tener idea por lo menos aproximada, somera, del mundo en el cual Dios nos ha puesto a vivir, es forma única de orientarse y de acercarse a alguna idea clara acerca de lo porvenir. Se trata de un futuro que está en nuestras propias manos. ¿Cómo lo haremos si no sabemos, antes bien, si nos complacemos en ignorar el modo como construyeron los constructores que nos precedieron en la tarea de construir? Conocer, hurgar lo realizado para tener sospechas acerca de la técnica de nuestro propio trabajo: tal se nos ocurre la sustancia primordial de una vida actual no vana, no pedante, no superflua.

No se es nunca hijo de nadie y, por lo general, muy pocas veces alguien resulta hijo de un vecino. Nunca se gritará bastante que quien tiene o reconoce padre importado no puede sino falsear la propia esencia. Cuando el hijo del tendero quiere hacerse pasar por el hijo del embajador corre el riesgo por convertirse en una caricatura del embajador. Hay quienes piensan demasiado atrevido consistir en algo considerado mezquino y expresar eso en que uno consiste, y prefieren asemejarse a la parodia de lo que no se es ni se puede ser. Esto, en el caso de ser nosotros de

veras el hijo del tendero. Para mí somos hijos de embajador, sólo que, de *otro* embajador.

Tenemos, historiado ya en demasiados libros, un teatro de feliz raigambre, capaz de nacer por sí mismo (como otros teatros más veteranos se dieron a sí mismos origen en el atrio de las iglesias), capaz de darse a sí mismo una vida intensa. Y capaz también de morir asesinado, y de resucitar al cabo del tiempo. Todos recordamos el primer nacimiento de nuestro teatro, cuando la Colonia, y conocemos al dedillo el segundo nacer, prodigioso éste, que ocurre cuando los Podestá entran en conjunción binómica con Eduardo Gutiérrez. Ahí ocurre un fenómeno estético sin precedentes. Todavía no nos hemos rehecho ni hemos considerado a fondo la magnitud de este fenómeno, único en la Dramática universal. El teatro criollo se eslabona a sí mismo bajo las lonas de un circo viajero: carro de Tespis vernáculo, ara-picadero donde la disputa y el duelo vale por una y por todas las situaciones teatrales al mismo tiempo. Un prodigio es lo que tiene ocasión bajo nuestro cielo. Así, el teatro criollo crea su exclusiva forma popular, la sola aceptable en todas las épocas. Se crea y perdura y se prolonga y se conforma a través de los años, hasta que de pronto, aquí mismo, sin que venga a qué, de golpe, lo matan.

¿Quiénes lo matan? Hay asesinos metidos en todas estas cosas del teatro nuestro, tan vilipendiado.

La escena criolla ha carecido de unidad y de progresión. Se ha ido manifestando a saltos. Ha caído a veces en bajíos que prácticamente lo convierten en inexistente, pero se ha elevado a otras a niveles que le otorgan un cierto tipo de validez universal. Esta falta de unidad y de progresión impide enfrentarlo como un todo compacto, dentro de cuyo núcleo las generaciones se sucedan y desenvuelvan lógicamente y acabadamente. Nuestra escena nace y muere por lo menos en dos ocasiones, en tres tal vez. Su historia es la historia de ese doble, de ese triple advenimiento, y la del languidecer consiguiente.

Existe no obstante otro hecho también incontrovertible: no por nacer y agostarse tan repetidamente, nuestro teatro deja de tener una vida constante digna de estudio y reveladora de las fluctuaciones culturales a las que el país ha estado sometido a través de los años. La vinculación entre la manifestación de una Dramática local y el nivel intelectual de nuestro pueblo, es y ha sido todas las veces estrechísimo. De ahí que los estudiosos del pasado y del presente puedan apresurarse a extraer conclusiones que resultarían erróneas de no tener presentes esa "vida constante" y aquel valor poco menos que universal que en ocasiones le otorgan una categoría de la que no debería ser desmontado. La falta de unidad y de progresión no le ha impedido existir cumplidamente y, cumplidamente, dar de sí mucho de lo que la nacionalidad detenta como exclusivo, sea directamente manifestado, sea por el contrario, de manifestación solamente potencial.

Existe en el pueblo argentino, por sobre todo otro merecimiento, una suerte de fervor inextinguible que lo llevará sin duda a sus altos destinos. Es este fervor lo que ha hecho nacer a nuestro teatro, y también es este fervor lo que lo ha resucitado de la plena muerte, luego, una vez llegada la ocasión propicia. Es este fervor el mismo que periódicamente impera en nuestra escena, desunidamente si se quiere, si se quiere a salto de mata, pero ponderable y existente y, sobre todo, fomentador de una concreta ilusión acerca del porvenir.

Un organismo como nuestro teatro, que adviene con los rudimentarios escritores de la Colonia y que muere después de ellos; que resucita con los gauchescos y culmina con aquellas conjunciones (aquellos binomios creadores que antes señalamos), para lentamente desvanecerse hasta su muerte de hoy, hasta su actual inexistencia en la cual incluso ahora se sospechan gérmenes de próxima regeneración por obra de los espíritus libres, independientes o profesionales (la mezcla es ardua, pero es fatal y a plazo fijo; un caso de ósmosis, me parece), un organismo de tales caracterís-

ticas, digo, deja esperar otros nacimientos y renacimientos que por fin lo concreten en masa orgánica, lógicamente desenvuelta. Estaremos entonces decididamente en el teatro argentino, tal como fue previsto por las desunidas y a ratos anárquicas generaciones pretéritas y tal como fué ambicionado por sus más generosos y sacrificados cultores. Teatro de la Argentina, Dios lo quiera, y no Teatro en la Argentina, que es lo que hoy ocurre.

Quizá sea dado observar entonces la unidad que no alcanzamos a columbrar en el momento presente. Tal vez toda esa anarquía de formas, de **procedimientos, de técnicas** y de sustancia que hoy le achacamos, logre más adelante un sentido vivificador.

Un organismo que nace repetidamente, y que languidece, pero que si muere es para volver a resucitar, posee dentro de sí elementos de redención misteriosos, que hacen sospechar una columna vertebral desconocida pero vitalísima.

Siempre, claro está, que mantengamos la condición binómica, la fórmula de conjunción autor-actor, sin cuyo apoyo ninguna positiva Dramática se hace posible. Sin el autor local para el cómico local lo haremos todo, menos una Dramática. Haremos incluso un excepcional espectáculo: haremos el milagro de Caminito o el milagro de "No es cordera... que es cordero", el milagro de "La muerte de un viajante", el de "Un tranvía llamado deseo", o cualquier otro tipo de milagros. Pero no haremos una Dramática. Haremos teatro, pero no un Teatro. Haremos simplemente milagros: suficiente para quienes se interesen místicamente en ello, pero supérfluo, pero vano, pero inconducente para nosotros, necesitados como estamos de consolidar una raíz local, condigna de las alas que algún día le crecerán a la patria.

Hacedores de milagros

Antes se dijo la sospecha de que en todo esto hay asesinos. Oh, sí, los hay. Y hay que dejarnos asentar la propia sospecha: asesinos son los hacedores de milagros.

Se argumenta: hacer teatro universal va-

le tanto como difundir cultura... Indudable, claro está: hacer a Shakespeare da a conocer a Shakespeare, hacer Goldoni enseña a conocer a Goldoni. ¿Y qué más? No preguntamos solamente *qué* cultura. Preguntemos: ¿*cuánta*? Una obra de Shakespeare, otra de Goldoni, otra de Miller, otra de Williams y una más de Lope, vale por algo, pero no por todo. Por eso se pregunta: ¿cuánta cultura? Si la cultura de nuestro pueblo dependiese solamente de cuanto se puede obtener en nuestros escenarios, grandes y menos grandes, seríamos un pueblo de ígnaros. Casi la totalidad de Shakespeare sin hacer; y además, escaso Lope, todavía más escaso Calderón, un adarme de Goldoni, una pizca de Moreto; desde la Colonia, nada de Alfieri; luego, un "soupçon" de Moliere, ni siquiera eso de Corneille; y viniendo a nuestros días, una pizca de Bernard Shaw, dos de Pirandello, un gramo de Bertold Brecht, medio de George Kaiser, ninguno de Franz Wedekind. Por eso cabe el interrogante malicioso: "¿Cuánta cultura?". Y cabe la respuesta maligna: muy poca, para justificar con ella el terminante rechazo del adobe local en beneficio del mármol ajeno.

Como difusor, el escenario no supera al libro, y menos lo reemplaza y menos aún lo explica. Si alguna vez aquí y allá lo ilustra, lo hace de acuerdo con interpretaciones peregrinas. Vemos un espectáculo, aceptamos buenamente la versión, pero es luego, al leer, cuando advertimos que hemos asistido a algo así como a una elocuente cuando no a una pomposa tergiversación.

Además deberíamos preguntarnos si es verdad que la cultura se difunde, o si por el contrario se la hace, si no es uno mismo cultura del mismo modo que es y hace cultura el salvaje africano cuando talla a pulso una máscara que, si maravilla a los ojos occidentales, es porque resulta suma y compendio de cuanto caracteriza a su raza. La cultura se hace, cultura se es. Difundir cultura ajena solamente, es tarea docente: pero de ningún modo actitud creadora. Ciertas acepciones de la palabra cultura no deberían ser pronunciadas, por-

que cuando se las pronuncia casi siempre es para encubrir una actividad fisiológicamente anticultural.

Cultura es expresión. Expresión vale por verdad, por autenticidad, sea esta exterior o interior. Y verdadero y auténtico es lo indagable, cotejable y verificable en el instante mismo de su advenimiento. Una pieza de Anouhil, o de Sartre o de Camus, en versión que parezca tarea de forzados, no será jamás culturalmente válida. Un sainete de antología, sí, lo será. Y hay muchos sainetes de antología en nuestro haber. No interesa por ahora saber si pertenece a una pequeña o a una gran cultura. Todavía no es cuestión de vara de medir espesores sino de doble decímetro apto para el cotejo de profundidades que sólo a nosotros nos pertenecen.

No nos detengamos ante la aparente herejía. Pensemos en nosotros mismos como entes socialmente históricos, y no como histriones pesajeros. Cualquier agresividad en este sentido, y cualquier clase de aparente herejía, es miedo a morir del todo, es clamar nuestro derecho, no ya a la supervivencia, sino a la mera existencia.

Antes que nada queremos *ser*. Luego necesitamos *hacer*. Y hace falta que nuestro ser y hacer sean ubicables, ponderables y no simples arquitecturas mentales, vanos ejercicios o elementales construcciones en el aire. Proclamamos la imprescindibilidad de una Dramática propia —buena o mala, a quién le importa demasiado, con tal que sea, con tal que exista— una Dramática propia que exhiba nuestro pequeño paso por el mundo, que justifique nuestro penoso andar y nuestro limitado peso sobre la superficie de la tierra.

No se trata de ir en busca de un imperialismo literario, cuando se formula una exigencia de semejante calibre: *O cosa local o nada*. Pero, sí, se trata de no convertirnos en víctimas del imperialismo ajeno. No invadir, pero tampoco ser invadidos y constreñidos a la insignificancia. Descastado el que se yerga y clame totalitariamente: "Todo el que atienda a lo foráneo es culpable de lesa patria". Claro que sí,

descastado, totalitario. Pero sí se debe, a modo de definición de posibilidades perdurables, gritar hasta el cielo que "todo aquél que copia, imita, importa y propaga lo extraño y nada más que lo extraño (óigase bien: y nada más que lo extraño) es como el espía que deja entrar al enemigo por una puerta excusada".

Colonialismo literario, se llama esa figura de hacer milagros a costa de la poquedad y de la ignorancia ajenas. ¡Y qué contradicción! Nos acaloramos en pro del petróleo, por ejemplo, y no vacilamos en trastocar nuestra propia expresión. Y sino la mercamos al mejor postor se debe a que ya se ha logrado que nadie la quiera.

Todo esto no resulta sino de la incapacidad de hallarla en nosotros mismos. Vendemos lo que no sabemos encontrar. Trastocamos villanamente lo que ni siquiera ha tenido manifestación, lo que está reprimido dentro de los límites del subconsciente, en el mejor de los casos. No le maraville a nadie que al verdadero pueblo, a la verdadera masa, no le preocupe ni poco ni mucho cierta suerte de actividades milagreras, pese a que de vez en cuando se acerque por curiosidad y sin discriminación a algún espectáculo que cosquillea su sensibilidad desconcertada.

¿Dónde está nuestra propia expresión? Aquí mismo, debajo de nuestros pies, en la tierra zumosa e intergiversable. Se trata solamente (y ésto lo dijo Goethe...) de trazar un círculo a nuestro alrededor y de cavar hondo. Y se trata de enamorarse de la propia aldea, de sus gentes, de sus modos, y mostrarlos, contarlos, hacerlos actuar, para hallar en ellos toda la universalidad precisa que mentecatadamente se busca en las antípodas. Esto, más o menos así, fué dicho por León Tolstoy. Supongo que Goethe y Tolstoy sabían lo suyo en la materia.

Argumentar que es menester buscar la universalidad en otras altitudes por que nosotros no somos universales, vale lo mismo que sustentar que no somos seres humanos. Es una desdichada y fácil opinión.

La novelística argentina permanecía latente dentro de nosotros mismos, desde Cam-

baceres hasta el día de hoy, y sin embargo, hemos conseguido sacarla a flote, a pesar del editor generalmente foráneo, o si no foraneizante, o si no básicamente enemigo. Ahí estaba y, por fin, logra existir pródigamente hasta constituir una masa ya inamovible. ¿Qué ocurre en cambio con los únicos hacedores posibles de una Dramática vernácula? ¿Por qué misteriosa razón no surgen como hongos los dramaturgos, del mismo modo que han surgido y resurgido hasta debajo de las piedras novelistas de un valor aquilatable de inmediato? A mi modo de ver, la respuesta está en el terror pánico que nos acomete cuando tenemos a la vista al mucho mayor enemigo que el editor, al coetáneo y contemporáneo asesino, al señor de cuchillo en el puño, siempre dispuesto a opacarse los dedos con la linfa de los dramaturgos.

Lamentablemente estoy aludiendo al actor, al cómico, al capocómico, al comediante individualista, no binómico, extranjerizante y extranjerizador por engolamiento, por petulancia y por supina ignorancia. El solo pretende hacer todo el teatro. Y si no todo el teatro, el milagro en el mejor de los casos. Quiere hacer el solo todo el milagro. Por desdicha es lo único que puede hacer. Hará el milagro, pero no hará el teatro. Hará teatro en la Argentina, pero nunca teatro de la Argentina. El teatro en sí, la Dramática, desdichadamente para él, no podrá hacerla sino estrechamente vinculado a ese pobre dramaturgo al cual, día a día, asesina inexorablemente. Qué hermoso, qué vivificante, qué vitalizador, debe de ser para esa gente el privilegio de vestir la túnica de un Calígula aproximado, el de tomarle el peso a la valija de un viajante que opera en Boston y en Nueva York, adornarse el pecho con las orquídeas de Sem Benelli, y etcétera, etcétera, con absoluto desdén, en cambio, con pisoteo despiadado del lengo o del chambergo requintado de nuestro compadrito de los aledaños. Se queda uno apampanado contemplando con qué impunidad esta gente deshace lo que Dios les ha dado con abundancia y como se complacen en difundir a los cuatro puntos de la brújula lo que el mismo Dios ni soñó en otorgarles.

Y vayamos al argumento socorrido, a la pretendida justificación del comediante entregado de pies a cabeza a foraneizar la mentalidad de nuestro pueblo, como si no bastasen a ello las películas yanquis o suecas que se ve obligado a devorar a quintales.

No basta con que el actor argumente: "Nuestros autores son malos, sólo saben hacer detestables comedias...". No es argumento suficiente, éste que brota incluso en labios de mostacillas que se dedican al teatro por autodeterminación. Es muy sencillo decir: "Los autores son incapaces, las comedias que se traen entre pecho y espalda son míseras comedias...". Es muy grotesco argumento y, por otra parte —como todos los argumentos primarios— no contiene sino una parte ínfima de verdad.

Pienso que debemos resignarnos a convenir en una cosa: A nosotros, autores presuntamente analfabetos en relación a la tarea del teatro, nos ha tocado en suerte una camada de comediantes sin existencia real. Estamos tal para cual, entonces, y conviene a todos que seamos leales al extremo de confesarnos una verdad notoria: si es cierto que no abundan excelentes comediógrafos, del mismo modo es más que exacto que no sobran tampoco comediantes de señalable excelencia. Aproximados nosotros; aproximados ellos también. Analfabetos en el arte de dramatizar nosotros; analfabetos ellos en el arte de representar. Con esta ventaja a nuestro favor: nuestras comedias ellos no las conocen; en cambio nosotros conocemos sus desbarros interpretativos.

Marcianos a la vista

En el teatro llamado profesional tenemos figuras que han apoyado su inexplicable buen éxito en todo menos en el arte de representar una comedia, con o a favor de ellos el hecho de que se han pasado la mitad de la vida en los escenarios de sus amores y de nuestras apetencias, en tanto a nosotros nos han mantenido alejado rigurosamente al hacernos tropezar con la suficiencia de que estaban henchidos, con la seudo autoridad que les confería el aplauso de un público halagado mediante toda clase de pro-

cedimiento, incluso con el aporte de algunos defectos físicos. Y por lo que atañe al teatro llamado Independiente, personalmente lo veo integrado (salvadas, como en el caso anterior, el de los profesionales, las excepciones de rigor...) el teatro Independiente lo veo integrado por gente oriunda del planeta Marte. Cuerpos marcianos, mentalidad marciana, elocución y gesticulación marcianas. ¿Y qué más? Ideas marcianas acerca de todo lo habido y por haber y, por añadidura, un empeño marciano en difundir productos muy nobles en su origen, pero lanzados aquí a la marchanta a ojo de buen cubero, con absoluta y en ningún momento reprimida irresponsabilidad. O'Neill, Elliot, Anouhil, Moliere, Giraudoux, Ugo Betti, Tennessee Williams, George Kaiser... Todo pasa por ellos a la buena de Dios, como Dios lo dió a entender (y qué poco generoso ha sido Dios en algunas ocasiones...), sin que un profundo autoexamen venga a ponerlos en la vereda de la contricción. Nada les impide nada/ Manoseadores natos —igual que los profesionales—, se atreven a todo, apechugan con todo irresponsablemente, con infantil audacia, con petulancia pasmosa. Alguien, surgido de ellos mismos, se ha visto obligado a decirles: "Ni Shakespeare ni Camus no tienen ninguna necesidad de convencernos acerca de sus cualidades literarias, pero nuestros actores deben probarnos, en cambio, que son capaces de traducirlos en una perfecta adecuación de espíritu y forma".

Señores: hay un largo abrupto camino a recorrer, antes de considerarse capacitados para semejante ideal de traducción. Un intenso y doloroso manejo de la expresión propia, hasta el agotamiento de las más recónditas reservas intelectuales, sentimentales, estéticas. Primero se debe saber comunicar la vernácula angustia del "¿Qué decís, ché, en qué andás?". Luego sí, si quedan agallas, arremeter si se quiere con el monólogo de Hamlet.

El comediante —sea este profesional o independiente— (para mí no existe tal diferenciación: el cómico para mí es siempre uno y lo mismo, gánese la vida como se la gane o teorice como teorice...), el co-

mediante no se siente nunca tan erguido sobre un pedestal como cuando se encuentra ante una amenaza de comediógrafo. Este mismo caballero que en el set cinematográfico o en los estudios radiales o de televisión lo acepta todo sin discriminación, se violenta, juzga y repele, cuando se trata de un amago de aporte local en materia de teatro. Repeler, rechazar, sólo tendría importancia ocasional, pero juzgar, sí, la tiene. Sobre todo, juzgar de antemano, pre-juzgar, pensar con antelación que la oferta es siempre deleznable cuando la demanda es nula. Implica esa falta de cordialidad mortal que muchos conocen, que yo mismo conocí hasta hace unos diez años con relación al teatro profesional, y que nunca me atreví a volver a probar (a comprobar...) con relación al teatro independiente. Esa falta de cordialidad y de confianza que es sumamente destructiva. Para todos, destructiva. Para el comediógrafo que ve frustrada no ya su tarea, sino su misión estética, y para el cómico, que con esa oronda actitud se aleja cada vez más de una Dramática posible en una tierra que ha sido dejada sin Dramática.

Anuncié que hablaría con rencor de escritor, con inquina de dramaturgo desplazado pero no reemplazado. A veces pienso desoladamente que es rencor ocioso, porque no se alcanza a ver de que modo tal estado de cosas agónico pueda llegar a cambiar. Pienso que si cambia, no seremos nosotros quienes asistamos al cambio. Otras veces, al revés, me ilusiono con que una verdad dicha con encono valga por un toque de atención vivificador, en vez de este doblar de campanas a muerto en que a menudo le gusta a uno ensimismarse.

Estoy hablando de la frustración de toda una generación (quizá de una generación y media...) de dramaturgos aniquilados por el engolamiento de comediantes que a su vez se frustran a sí mismos, que se minimizan a sí mismos en el intento errado de universalizar la propia personalidad. Yo supongo que este resentimiento de escritor de teatro que habla ahora por mí, habla también por todos los que conmigo han visto desviados la vocación y el

generoso entusiasmo. Somos una generación manoseada, desviada, frustrada, ignorada, inconclusa. Nuestra pasión ha quedado colgada en el aire, reducida a un jadeo en el aire, a la altura de una cuerda de colgar la ropa. Ridícula nuestra actitud desesperanzada de dramaturgos puestos a secar al sol radiante de la equivocación ajena.

¿Culpa de quién? —repito una vez más. No creo haberme convertido en algo demasiado cruel —metafóricamente cruel— si insisto en que las bambalinas, los laterales, los forillos de nuestra escena, están poblados de metafóricos verdugos.

En el teatro seudo profesional estamos ante una muralla de eminencias apátridas y de medianías afortunadas. Los demás, los puros e independientes, suelen ser puros e independientes en la medida en que no les da el cuero para ser tan dependientes e impuros como el resto.

Para que tengamos idea de lo que significa un comediante con una patria consistente, invito a recordar a Laprence Oliver en la interpretación de un personaje sajón. Cualqui ra: un lord o un borrachito o uno de los muchos Ricardos... ¡Qué cantidad de excelencias! ¡Qué prodigio de matices, qué vida, qué humanidad! Y ahora, para que tengamos idea del actor apátrida, sin patria, universalista, internacjonalista, invito a poner en juego la imaginación y a que nos figuremos al mismo Lawrence Olivier interpretando al Viejo Zoilo de "Barranca abajo"... Resultado por lo menos sorprendente. Matices, cuantos se quieran, pero descolocados, fuera de cacho. Excelencias, muchas, pero de raro efecto, pero de un calibre más bien exótico. Y en cuanto a vida y humanidad... tendremos una humanidad y una vida de pura invención.

No cuesta mucho pensar que idéntica descolocación y el mismo exotismo ocurre cuando la anomalía se produce a la inversa, cuando en vez de ser un lord inglés quien interpreta a un criollo es un muchachito criollo el que trata de meterse dentro del smoking de un lord inglés. Ocurre una fatal descolocación, una ficción de

verdades que de ninguna manera serán la verdad misma, una parodia de vida y de humanidad que solamente inflamará la sensibilidad de los incautos cuando no la de los pedantes. Ante tamaña falsificación ¿qué importa el aplauso de un público despistado, atraído al error por las luces de un escenario?

Quiere decir que, desde el punto de vista de una autenticidad cualquiera, es erróneo pensar que un acto cultural es cultural porque sí, en cualquier parte. El acto cultural lo es por sí mismo, en su propio medio y en la medida en que contribuye a arquetipizar un momento dado, una circunstancia socialmente válida, un gesto, una gesticulación insustituible, que solo absurdamente puede ser foránea. La positiva universalidad de un hecho está en las raíces del hecho. Y nosotros estamos, cuando hacemos teatro, en el follaje. Creerse raíz, siendo hoja, resulta —además— una intolerable pedantería.

No pienso que la voz apátrida, sin patria, sin nacionalidad mental, carente de gesticulación local y de vocalización local y actual, no pienso que sea un vocablo exagerado. Y en apátrida el escritor que como actitud permanente, se aleja de su medio, exotiza su lenguaje, corrompe su sintaxis para adecuarla a la expresión de meditaciones y diálogos de la más pura foraneidad. Si esto es ocasional, a menos que este autor actúe en planos metafísicos o farsescos, puede ser un ejercicio. Pero si se trata de una actitud permanente, además de una tontería y de una infelicidad, es una traición. Pero convengamos que escritores de esta laya sólo se dan de tanto en tanto. Mucho más obsecuente con relación a fervores extraños resulta el comediante que se niega a sí mismo aptitud para expresarse a sí mismo y se engaña a sí mismo en la creencia de que expresa algo más que una extrañísima construcción fantástica.

Arte de extranjerizar

Porque es apátrida el cómico que no halla ni quiere hallar (se cuida muy bien) su modo de expresión local. Este hombre es un sujeto bivalente. Normal en el café,

en la calle, en la diaria conversación, se anomaliza en el escenario. En el escenario se convierte en sujeto hecho de material marciano: no tiene ni la garganta ni el cuerpo conformados para la expresión autóctona. El "¿Qué decís, ché, en qué andás?" cobraría en sus labios valores extravagantes. No, las circunvoluciones de su cerebro no son adecuadas para el pensamiento local, ni su corazón está hecho para latir al unísono con el de sus coterráneos. En el escenario, este hombre, no se sabe ni se eleva o se reduce. Lo que se sabe como muy cierto es que deja de ser nación y se aleja, que se distancia, se pone fuera de nivel y de foco, se trueca en puro fenómeno. Cunde la sospecha de que tal vez sea sudamericano, pero no se sabe de fijo en qué reducto de América pudo haberle nacido ese dejo, esa gangosidad ni chilena, ni ecuatoriana, ni panameña (y mucho menos argentina), y además con una cuota de extranjería arrancada al celuloide yanqui.

¿Qué logro positivo nos será dado entrever en este comediante cuando realiza con todo el empigorotamiento de que es capaz un texto dramático que sólo será plenamente inteligible, cuando logrado, en su medio original?

Ya hemos sospechado que, en cuanto a obra cultural, la actividad que su buen corazón lo lleva a emprender, resulta fundamentalmente errónea. Y ya vimos a Sir Lawrence Olivier revestirse de extravagancia dentro del poncho sin pasaporte posible del viejo Zoilo. Tratemos de ver ahora, si será cabal que un joven como James Dean, tan personal, tan característico, tan ajustado en un personaje de Steimbeck, hubiera logrado hacer trasegable una antojadiza versión de algún personaje de "El puente" o de "El centro-forward murió al amanecer". Si nos fuese dado asistir a esa clase de fenómenos, quedaríamos tan apampanados como quedarían los públicos de otras latitudes caso de llegar a ver a nuestros muchachos trocados sin carta de naturaleza en parisienses, en londinenses, en romanos, en griegos clásicos atormentados

por problemas surgidos de la guerra de secesión norteamericana.

Cuando se piensa en el actor vernáculo en el intento de hacer pasar por gato criollo a la liebre exiranjera, se tiene la sensación de un adolescente de mejillas rosadas fumando un puro. Enseguida es algo que no condice. Rápidamente se ve que lo que allí ocurre es una cómica yuxtaposición de lo bárbaro en lo nacional.

Se establece entonces la siguiente disyuntiva: o bien el comerciante es fiel a lo foráneo o es fiel a lo local. A lo foráneo no puede ser fiel en ningún caso simplemente porque no hay modo de que no vier-ta en forma escasamente idónea la foraneidad de lo que tiene entre manos. Cuando el comediante en general, y el nativo en particular, tiene entre manos un producto perteneciente a una sensibilidad gringa, se le nota en el acto el país de origen. Cuando Ruggero Ruggeri hacía Hamlet, se trataba (a pesar de la interpretación excelsa) de un Hamlet que tanto había nacido en Dinamarca como en Sorrento. Y cuando Paul Wégener hacía una comedia de Sacha Guitry, era curioso comprobar como el ingenio parisien se diluía en la tarda cerebración berlinesa. Se trata de una inevitable extra-territorialidad, pues. No hay fidelidad posible sino tocante a lo que anida en nuestra linfa vital. Cuando el comediante local tiene entre manos un producto exótico (por universal que sea el producto) no consi-gue impedir que se le note en el acto el vástago de tagai o de goruta que anida en su pecho de compadre orillero. Es inútil que se disfrace de inglés, de estadounidense, o de franchute. Por suerte para todos, será siempre el muchacho criollo que ha sido echado a andar por las calles de nuestras ciudades.

Lo lamentable es que tampoco (o muy pocas veces) consigue algún tipo de fidelidad con relación a lo ambiental, porque subterráneamente su mentalidad si no peregrina es resueltamente extra-planetaria y ha adecuado el cuerpo y el espíritu a la marcianidad mental de origen.

¿Qué será entonces este comediante ad-

venedizo en su propio territorio, que se niega a expresar su personalidad, la de su zona y la de su raza, para entregar en forma permanente todos los resortes vitales a la extranjería, venga de donde venga, con tal que no deje de ser extranjería? Este comediante será un absurdo viviente, una aberración estética andando, hablando, actuando; todas estas actividades con impávida suficiencia nacida de su hidridez misteriosa. Imposible no recordar en el acto el chiste pueril que se resume en una frase cándida:

—Que rico té, parece chocolate.

Del cómico apátrida se puede decir del mismo modo: “Que rico mate cocido, parece té de Ceylán”. O, más aproximadamente, cuando se ve al criollito de aquí a la vuelta interpretar a su manera (que es las más de las veces manera de imitación, de mimetismo o de antojadizo remedo) la pieza importada, alguien exclama con cándida convicción:

—Que buen actor nacional, parece norteamericano.

El problema básico del actor en nuestra tierra es de militancia estética, a no dudarlo, pero también es de militancia moral. No puede ni debe volver las espaldas a su pueblo el actor de nuestra tierra. Y, sí señor, las vuelve al volverlas a los escritores vernáculos, únicos mediante los cuales ellos lograrían medianamente expresarse con validez no tergiversada. El escritor está en su mundo, vive su mundo y expresa su mundo, cualquiera sea el camino que recorra para lograr esa expresión. Salvo en los casos, ya aludidos, en que el hombre de letras por exigencia intelectualista se expatria voluntariamente, los demás, aunque lo intentásemos, no conseguiríamos no tratar del barro zonal.

“Se escribe sobre lo que se conoce por amor —le ha dicho, no hace mucho, Justino Zavala Muñiz a un periodista—. Nadie ama en abstracto. Se ama en concreto. Yo conozco mi paisaje, que es el único modo de conocimiento profundo. El hombre es igual a sí mismo en todas partes, pero esto debe ser complementado por una actitud, por un acento propio”. Y ahora bien: “¿Cómo ha

de tener acento propio quien ignora la sustancia de sí mismo? Una literatura (pongamos aquí, un teatro) hechos de intimidades subjetivas que se pierden en la desesperanza, es un lujo que sólo puede darse Europa. El hombre americano, que acaba de nacer a un paisaje inédito, tiene que darle su acento a ese mundo”.

Amar el propio mundo

Quiere decir que el dramaturgo vernáculo no puede no amar a su mundo, y expresa su mundo. Armando Discépolo expresa el mundo de “Mateo”, que es su mundo; Samuel Eichelbaum el de “Un guapo de 1900” que es su mundo; Berruti el de “Madre Tierra” que es su mundo; Mertens el de “Las de enfrente”, que es su mundo. Todos expresan su mundo: Canal Feijoo (Silverio Leguizamón), Tulio Carella (“Don Basilio”). Y lo expresan Dardes y Damel, Foppa, José León Pagano, Pondal, Cuzzani, Palant, Ponterrada, Kirsbaum, Ferretti, un servidor mismo, cuando a su hora tuvo ocasión de expresarlo. Y lo expresaron los que se fueron: Sánchez, Payró, Defilippis Novoa, González Pacheco, Pedro E. Pico. Todos ellos: grandes y menos grandes. Todos nosotros, grandes, pequeños, e incluso los insignificantes.

En cambio el comediante no tiene, al parecer, un mundo personal que expresar y ama con fervor inextinguible el mundo de Eliot, el de Claudel, el de Anouhil, el de Ugo Betti, el de Tennessee Williams, el de Arthur Miller. Estimables mundos, nadie lo pone en duda, pero cuyo ámbito estético y aún cuya problemática, muy poco tiene que ver con al forja de nuestro propio acervo.

En el creador vernáculo —expresado por el comediante o relegado al silencio— hay algo de permanente y de inmutable rectamente ligado a su esencia histórica. Es esta esencia, esta pureza de origen, esta inevitable fidelidad telúrica, las que ataca el comediante cuando por todos los medios incluso por el desdén —impide su libre deflagración. Ataque que no se refiere a un hombre sino que va contra la raíz de muchos hombres. La culpa resultante, en-

tonces, no es meramente individual. Fulano no me lesiona a mí, ni lesiona a aquel otro... No a una cara determinada ni a un determinado manuscrito. Lesiona mucho más; la lesión que produce llegar a ser cósmica, de lesa patria, de lesa existencia.

Europa expresa a Europa. América expresa a América. La Argentina (ciudad y campaña no puede sino expresar a la ciudad y a la campaña argentinas. No puede ni debe pero se prefiere establecer una continuidad entre lo europeo que todavía subyace debajo de la piel de todos nosotros o, en otro caso (caso de ninguna manera preferible), la americanidad, la norteamericanidad que día a día, contra viento y marea, se nos insufla desde todas las pantallas cinematográficas, cada vez más colosales, cada vez más pintarrajeadas, cada vez más sonoras... y cada vez más aniquiladoras de cuanto queda aún de impertérrito y de robusto en la mentalidad y la sensibilidad de nuestros pueblos.

Tenemos además, por si fuera poco, una prensa desinteresada de problemas tan graves como el de la propia expresión. Mucha parte de esa prensa es prensa de gacetilla, exitista, prensa de chimento inocuo. Mucha otra parte es una prensa fatigada, acanzante luego de veinte, de treinta años de un teatro que ha pasado a través de ella sin lograr enamorarla de un destino que, se hará o no se hará, pero se hará o no se hará sin que ella tenga intervención en tal hechura o deshechura. Y está la otra prensa, la prensa de plumas renovadas, que es briosa, juvenil, detonante, pero que se pasa la vida esperando a Godot, una de las tantas formas de esperar el propio aniquilamiento y de asistir a la propia entrega (los pies y las manos encepados), al advenimiento de la propia inexorable nulidad.

A veces el público aplaude esa entrega cuando la ve graciosa (vía Goldoni, por ejemplo), o cuando la ve trágica (vía O'Neill), o cuando la ve morbosa (vía Tennessee Williams), o cuando la ve jugosa y exaltada (vía Arthur Miller). Pero el público no es árbitro. Jamás lo ha sido. No existió Florencio Sánchez porque el público haya exigido el advenimiento de Flo-

rencio Sánchez. Sánchez existió, y con él existieron Payró, Pico, Defilippis, porque hubo cómicos con suficiente criterio binómico, como para sentir en la sangre que solos no eran nada, y que con Shakespeare solamente se hubieran convertido en una rutilante fantasía, pero no en seres dignos de veneración y constante recuerdo.

En cuanto a conglomerado humano, el público es siempre amorfo, y son los artistas surgidos de su medio en parto de milagro, quienes encaminan y a veces rigen su destino. El público es materia admirable, porque nos genera a todos, pero maleable, pero educable también. Siempre, desde Grecia el público fué moldeable y maleable. Pero materia moldeable y educable por los auténticos, no por los despistados, no por aquellos que hacen cabriolas en pista ajena. Debe educar y moldear el que ha terminado en educador por obra del común esfuerzo, de toda la generación a que pertenece, no por quien es todavía él mismo materia sin forma cabal, sedienta y hambrienta de educación en el mejor de los casos y, en el peor, simplemente necesitada de educación.

Sucede con el teatro lo que con la democracia. Hay una democracia básica, válida para todo el mundo, y hay una democracia particular (la experiencia así lo enseña) apta para cada nacionalidad. Y otra cosa: la democracia es cosa que se hace, no cosa que solamente se predica. Todos somos demócratas y todos somos gente de teatro, pero qué manera totalitaria de ser demócrata se ve a veces, y qué manera de ser gente de todos los teatros y de ningún teatro se ve casi siempre.

Debemos convencernos, como estaba convencido Unamuno, por ejemplo, de que "cuanto más de su tierra y de su tiempo es un hombre, más lo es de todas las tierras y de todos los tiempos". Cuanto más particular es uno, tanto más general llegará a ser; cuanto más ceñido, tanto más universal. Única forma y única fórmula posible, superado —claro está— el riesgo anulador de lo solamente folklórico o pintoresco. Es cuestión única de fidelidad al propio gesto a la propia voz y a la propia gestu-

lación. Lo demás será concedido por añadidura en el momento menos esperado.

El comediante argentino hace trenza con el comediante argentino con el resultado de un pequeño estado dentro del mayor estado que es el teatro. Se han reunido en elencos dentro de los que la expresión local apenas tiene cabida, donde es precisamente la expresión local lo que resulta inválida y mal suena porque se la ve foránea. Y entonces, sí, la exclusión del dramaturgo brotado de esta tierra es cosa que ocurre como fatalidad inexorable. Al actor apátrida le ha faltado cordialidad y confianza con respecto al autor local, ha prescindido de él con los ojos vendados y ha apelado cada vez más suicidamente a la dramática universal, que casi todas las veces le cae como un sayo desproporcionado. Esto, en las propias barbas del teatro argentino. Y no se levantan ni voces ni hechos para contrarrestar esa labor de destrucción de aquello que, primordialmente, tenía derecho a existir.

El carpintero, serrucho y martillo en mano, con cuatro tablas hace una mesa; el comediante, con mucha aguja de bordar y mucho hilo y seda, hace un hermoso mantel; el público se alimenta con los codos apoyados en él. Estas son las proporciones. Quien se atreverá a negar que es la mesa lo que todo lo sustenta, y que mucha copia de mesas hacen una importante industria llamada *mesería*, o sea Dramática. Un teatro sólo se concibe en Dramática —en progresión, en imbricación de una obra con relación a la que la sigue, sea de un mismo autor o de otros autores—; no extender un teatro en función de la Dramática a que responde, es no solamente renunciar a entender dicha Dramática, sino abdicar de la Dramática misma. No entender una mesa en relación al estilo precedente o como definidora de la mesa que la sigue, vale tanto como renunciar a una capacidad para hacer mesas. Y esta capacidad es la que soberbiamente niegan quienes solamente tienen por misión tender manteles.

Resulta una invasión de jurisdicciones, sólo se pide que se ocupe de manteles el mantelero, y que deje a los meseros hacer

mesas en libertad, único modo de hacer cada vez más hermosas mesas o, en un no descuidable caso, único modo de aprender a hacerlas. Pero si el mantelero juzga al mesero y lo condena de antemano al ostracismo, ante la indiferencia del habitué a los banquetes, pues, no se tendrá jamás la industria llamada *mesería*, y dejaremos de ser y de tener lo que pudimos ser y tener sin ninguna dificultad, simplemente porque ya lo fuimos y tuvimos alguna vez.

Es hora de que el autor deje de ser el pariente pobre y molesto de los que hacen teatro. Alguna vez se dijo que el mejor remedio contra parientes molestos era la estricnina... Sabemos por experiencia que realmente es así. Tratándose de terapéuticas, el comediante criollo sabe muy bien recurrir a los drásticos y a los letales. Lástima que al morir nosotros, ellos también, aunque no lo adviertan, se están muriendo poco a poco, con la sonrisa feliz del que cree que ha de vivir eterna e insustancialmente.

Señores, nos estamos desnutriendo de sustancia propia, de vitalidad propia. Hablo de nuestro pueblo, educado en el error por quienes creen hacer labor de alta cultura internacional y hablan internacionalmente y se mueven internacionalmente y dice cosas internacionales ante las cuales, la mayor parte de las veces, nuestro pueblo permanece a la vez embobado y ajeno.

Colaboran con ellos, con los comediantes, y mediante un sutil veneno, más de treinta años de cinematógrafo yanqui. Que importa que tengamos dos o tres generaciones argentinas educadas por el cine yanqui, que hablan, comen, se mueven y hacen el amor a la manera americana. ¿Quién se estremece ante el hecho para mí monstruoso y de lesa cultura de que cuando Fulanita cumple años sus amigos le canten en rueda "Happy birthday to you..." o que cuando Menganita se casa le tiren puñados de arroz y coloquen el consabido cartel de "Recién casados" en el vehículo que los transporta a la felicidad conyugal? Costumbres importadas, estas por gentes que no vacilan en regalar las propias costumbres, por gente que renuncia a ser a consistir, a existir.

¿A quién importa que en el supuesto caso de que fuéramos un pueblo sin profunda personalidad, la obligación madre de nuestras generaciones era por lo menos la de contribuir a formarla? ¡Pero qué! Nuestra generación frustrada, desencaminada, inoperante, ha sido reemplazada por una generación que goza en la frivolidad de la propia tragedia y mira sonriente y gozosa hacia un horizonte culturalmente desprovisto.

Inútil recurrir a medidas drásticas, a leyes, a programas de gobierno, a imposiciones desde arriba. El daño parte de nuestras propias conciencias y debería tener soluciones dentro de nuestras propias conciencias. Vale decir, en la falta de conciencia de los comediantes criollos.

En este sentido, me gustaría que algún bien pensante me proporcionase alguna idea agradable con respecto a nuestro futuro.

(Los autores no, son tímidos. Cuando les pregunté a los autores, desde un diario de la tarde, el motivo por el cual no estrenaban comedias, me contestaron con evasivas. Ni uno solo confesó que su inacción era debida a la desconfianza, a la nostalgia foraneizante y a la falta de cordialidad del cómico amigo).

Estamos, pues, ante este estado de cosas: comediantes que, o bien no tienen nacionalidad o, cuando la tienen, lo que les falta es sensibilidad para captar globalmente la magnitud del problema cultural; y escritores de teatro que, luego de veinte años de inexistencia han dejado de ser escritores de teatro.

No hay comedias en la actualidad, es posible. No hay oferta donde la demanda es irónica. El autor está harto de la humillación que significa aproximarse al cómico con un libreto debajo del brazo. Lo hace ahora muy de tanto en tanto o ha dejado de hacerlo definitivamente. Está harto de ser leído (desleído...) por comediantes que calan las gafas del abuelo para reparar en una pobre comedia, si es que consienten en reparar en ello. Está harto de muchas cosas el autor obligado a la frustración. Y deja las cosas estar, las deja hacer como otros quieren, y se resigna al resentimiento.

Y sufre por ello, ya lo sabemos, no solamente el porvenir cultural del medio, sino básicamente la existencia cultural de esta región del mundo.

Las carnes del teatro argentino pueden resentirse de la queja romántica: "Todo lo que existía, ya no existe; todo lo que existirá no existe aún". Y puede radicarse ahí el origen de la presente desventura.

El autor postergado, único capacitado por ley literaria para dar al país la continuación de la Dramática que tuvo, ya ni se codea con el cómico. Mal puede codearse el que marcha a pie con quien anda a caballo. Aquel era mi hermano, ya no lo es. Ahora es un jinete. Eramos amigos, ya dejamos de serlo. Vamos en camino del total exterminio. Quizá ya estamos sumergidos en él, según lo insinúa el presente estancamiento.

Porque una mala Dramática, lograda sobre la base de malas comedias de malos autores, será en el peor de los casos una mala Dramática; pero no dejará nunca de ser una Dramática. En cambio un núcleo de comediantes buenos, regulares o peores, en la tarea de realizar un repertorio universal de orden superior, no lleva a cabo un teatro ni siquiera citable.

¿Qué le importa al mundo si en Buenos Aires o en Santa Rosa de Toay se ha hecho la más ardorosa versión de "El anuncio hecho a María", pongamos por caso? En cambio —que casualidad...— hay que reparar en lo fundamental que resulta el hecho de que el Río de la Plata haya sido madre de "Mateo", de "Un guapo del 900", de "El carnaval del diablo", de "El centro forward murió al amanecer".

Envío

Creo que quedan muchas cosas por decir, incluso las que puedan ir en contra de lo que machaconamente se acaba de exponer. Ya las diremos, o las dirán, si es que realmente vale la pena.

Si vale o no la pena, la respuesta está —no en la labor artística de los autores nuevos— sino en la titánica lucha que les espera para colocar al comediante en el nivel honroso, pero no excesivo, que les corresponde.

EN BUSCA

de una definición de teatro independiente

Desde que el teatro independiente comenzara su trayectoria en nuestro país, hace ya treinta años, distintos motivos han gravitado para que no se tenga de él un concepto claro expresado en forma sintética y liminar. Es sabido que toda definición es peligrosa porque si es amplia, con el propósito de no excluir, puede incurrir en vaguedad y enunciar con un concepto general una idea que abarca un gran sector de la realidad y no los datos característicos de la parte de ella que se intenta caracterizar; si por lo contrario es estricta, aludiendo una generalización, puede pecar de detallista a casuista, dando por ello una idea demasiado particular que no contenga las notas características de un grupo, sino las de un individuo.

Posiblemente este temor de pecar de amplitud o de estrechez haya sido la razón fundamental por la que se ha eludido la búsqueda de una definición de teatro independiente pero, la circunstancia accidental de que esta definición formal no haya sido expresada, no quiere decir que el teatro libre no esté definido, lo está y perfectamente. Prueba de ello es la línea que han seguido los elencos libres del Río de la Plata que, por lo recta y clara, demuestra que los integrantes del movimiento conocían su raíz y su meta y no se han apartado jamás de la dirección que estos puntos de referencia le marcaban.

En torno a los teatros independientes han girado y giran otros elementos humanos: la prensa, la crítica, los amigos de la escena libre, los aficionados al arte dramático en general y los adversarios del movimiento. Todas estas personas, bien o mal intencionadas al respecto, se han formado su propia opinión sobre el mismo y han repetido esas



por ADOLFO CASABLANCA (h.)

opiniones, las han discutido e intercambiado como si fueran verdades establecidas y, lógicamente, han echado a rodar las más distintas y arbitrarias ideas sobre la escena libre creando en torno de ésta una confusión que debe ser disipada a la brevedad.

Es frecuente, cuando se pregunta a las más representativas figuras del movimiento, sobre qué es exactamente teatro independiente estas eludan la respuesta y lo hacen, no sólo por temor a errar en su síntesis, sino por una cierta pereza intelectual de la que no sólo ellos son culpables, sino que también lo es el movimiento todo, entidad esencialmente activa y dinámica y que no ha tenido por ello tiempo suficiente para dedicarlo a elaboraciones teóricas o conceptuales.

Personalmente aprovecho esta simpática invitación de la institución "Nosotras" para vencer mis temores de definir al teatro independiente y para vencer también esa pereza intelectual que impide abocarse seriamente a la tarea de hacerlo. Sé que lograr una definición acertada, precisa y exhaustiva, no es tarea para uno solo. Exige labor de equipo, información amplia, meditación profunda y seria, y no se culminará la tarea sin el aporte de muchos a través de un debate amplio. Pero, en la convicción de que las cosas para terminarlas hay que iniciarlas, pronuncio hoy esta charla con el propósito de que de ella, y del debate que ha de seguirla, surja el comienzo de la tarea de búsqueda de una definición de teatro independiente.

Aclaro que esto es comienzo para mi y

comienzo en Rosario para una tarea orgánica al respecto, pero no es comienzo en el orden nacional: todos los teatros independientes, al definirse a sí mismos en las declaraciones de principios que enuncian al organizarse, han definido parcialmente a todo el movimiento; al redactarse los estatutos de la Federación Argentina de Teatros Independientes se buscó también un concepto definitorio y lo mismo se ha intentado en mil charlas de café. Tomo como fuentes de esta exposición a las declaraciones de principios de teatros independientes que conozco, a lo aprendido en los debates de la Federación y a lo oído en las charlas de café y, sobre todo, tomo también las enseñanzas recogidas de la historia del movimiento. Esta aclaración me exime de citas, nada de lo que voy a decir es original, soy sí responsable de las opiniones y valoraciones que haga de los conceptos teóricos que enumere y de los elementos que en su vida haya incorporado en su esencia el teatro independiente. Todo lo que enuncie y sobre lo cual opine y valore, está ya escrito o nó, en el espíritu del movimiento que intentaré definir.

Movimiento es una palabra que se presta para entrar en materia. El teatro libre lo es ya que constituye una fuerza que cambia permanentemente de lugar con un sentido fijo que arranca de una firme base ideológica y se dirige a una meta determinada. Como movimiento tiene una trayectoria, como fuerza viva tiene un proceso de gestación, un nacimiento y una historia. Hurgando su génesis y su desarrollo, haciendo una breve y suscita historia del teatro libre, encontraremos los elementos que al sintetizarse a través de los años nos darán los términos necesarios para integrar la definición cuya búsqueda es motivo de esta charla.

Ubiquémosnos en el mundo europeo de principios de siglo en vísperas de la primera guerra mundial, y en Francia. Los principios rectores del siglo XIX habían caducado por la crisis del liberalismo y la humanidad buscaba a tientas un nuevo rumbo: un rumbo de paz, optimista y renovador, confiado y alegre pero responsable

y combatiente. Un intelectual francés, Romain Rolland, es posiblemente la más prestigiosa de las figuras que sondan el futuro en busca de nuevas soluciones de armonía universal. De mentalidad socialista y popular, confía en el pueblo y concibe a la humanidad como un conjunto homogéneo que hallará su salvación por el camino común que los hombres recorrerán en conjunto. Su obra como literato, confirmada con su conducta de hombre, es fiel reflejo de su manera de sentir y de pensar. No fué el único que pensó y sintió así pero fué el primero que, dentro de su mundo de ideas, se refirió de una manera precisa al teatro. Su labor como dramaturgo culmina en su trilogía sobre la Revolución Francesa con la que quiso retrotraer a sus connacionales a la época de la gran revolución, para que abrevando en esa fuente de energía, hallaran fuerza para seguir adelante como avanzada de la civilización. Para Romain Rolland el teatro debía ser el medio por el que se orientara y guiara al pueblo utilizando los recursos de la magia escénica para provocar colectivamente sentimientos y emociones plétóricos de un contenido intelectual, sano y constructivo, e imaginó grandes representaciones con un público multitudinario que temblara al unísono por una reacción emocional común. Este recurso de transmitir ideas mediante un estado de ánimo provocado colectivamente ha sido y es utilizado por todas las religiones a través de sus ritos, y por ello llamó al teatro "religión civil del pueblo". Vaticinó la llegada de un mundo nuevo y el teatro debía ser el instrumento que forjara al hombre nuevo para ese mundo, un hombre instruido, culto, sensible, capaz de opinar y de escuchar, capaz en fin de marcar, como ente colectivo, el rumbo a una civilización que se hundía en el abismo bélico del armamentismo.

Romain Rolland desechó las posiciones artepuristas en el arte escénico. El teatro no debía ser un fin sino un medio puesto al servicio de la felicidad del hombre; sintetizó su pensamiento al respecto en un libro "Teatro del Pueblo" que llegó al Río

de la Plata y tuvo en él una acogida cordial, aunque no entre la gente de teatro. Fueron intelectuales y escritores los que recibieron ese mensaje y procuraron gestar un teatro concebido como medio de difusión de ideas y conceptos, al que llamaron social o polémico. En esos intelectuales la aserción de que "el teatro será pueblo o no será nada" se hizo carne, y la elaboraron a través de la crítica, del libro o del ensayo, propugnando y anunciando el nacimiento de un teatro popular que representara una dramaturgia pletórica de contenido social, actual y vigente, y que llevara al espectador un mensaje directo y preciso como una orden.

Hagamos aquí un paréntesis para hacer la primera síntesis. El pensamiento socialista europeo, referido al arte dramático, llega a la Argentina a través de Romain Rolland en las primeras décadas del siglo y es recogido, no por la gente de teatro, sino por los intelectuales y pensadores de avanzada. Estos reclaman la existencia de un teatro social al servicio del pueblo pero no lo realizan porque, lo repito una vez más, no son hombres de teatro; son escritores, y se vuelcan en la dramaturgia con decisión y sin oficio produciendo en cantidad obras que no se representaron nunca, o se representaron mal, pero proclamaron la necesidad imperiosa de que el teatro no fuera un fin en sí mismo sino un medio de mejorar el nivel cultural del pueblo y que facilitara la imposición de ideas que hicieran factible una nueva estructuración social en nuestro medio. Este anhelo es la síntesis de esta introducción: Los argentinos con inquietudes buscan en el teatro un medio de expresión de ideas constructivas y progresistas.

Y volvamos a Europa: ¿Qué suerte corrieron allí las ideas de Romain Rolland? Se vivía entonces la época de los grandes divos: en los escenarios reinaban la Bernhard, los Coquelin, la Duse o Saccone; se los iba a ver a ellos y se pasaba por encima del repertorio: se daba a los clásicos puestos al servicio de los artistas o bien se escribían obras a la medida de es-

tos. El romanticismo había dado ya sus últimos frutos, de lo que Cyrano fué el más genial, y se proclama que el teatro como arte, no tenía otra meta que la belleza de la forma obtenida por la sola virtud del talento individual del actor. Y estos trabajaban, estrenaban semana tras semana, con repertorios vastísimos casi sin ensayos, a fuerza de improvisación, talento y oficio. No se me tenga por un iconoclasta, los espectáculos que se brindaban eran buenos en la medida en que lo permitía el talento histriónico de los grandes divos y éste era enorme. Pero este mundo teatral no acogió favorablemente la idea de un teatro como medio para otros fines. El teatro era para divertirse, para entretenerse, para evadirse de las preocupaciones individuales o colectivas, no para pensar sobre éstas con un nuevo enfoque.

Romain Rolland y los que lo siguieron se refugiaron en locales pequeños, al margen de las grandes corrientes de público, donde se rechaza el divismo, se aceptan los planteos ideológicos del maestro y donde se los enriquece con principios éticos que reglan la vida del actor: todos los integrantes del elenco son primeras figuras, todos deben perfeccionar sus medios interpretativos, todos están sometidos a la misma disciplina, el director es el dueño del espectáculo y su único responsable, él impone el criterio interpretativo general, y se abandonan definitivamente las improvisación e "improntus" (que entre nosotros llamamos morcillas) y, finalmente, se suprime el apuntador, porque la letra debe saberse de memoria desde el primer ensayo. El teatro que llevó el nombre de su director Antoine, y que contó entre sus actores a Gemier y Víctor Francen entre otros, fué la mejor experiencia francesa en esta línea que siguieron simultáneamente otros conjuntos europeos entre los que se destaca el Teatro de Arte de Moscú bajo la dirección de Stanislavsky. Debo aclarar aquí que ni Romain Rolland, Antoine, Gemier o Stanislavsky fueron los únicos que practicaron estos principios, ni quizás los primeros. La necesidad de renovar el teatro se

sintió en toda Europa y los esfuerzos que se hicieron para concretarla no respondió exclusivamente a la palabra y el ejemplo de esas figuras señeras, pero como hablamos de teatro independiente argentino solo debo nombrar a aquellos cuya labor fué conocida en nuestro medio y gravitó por ello entre nosotros. No se ignora la seria preocupación general, concretada particularmente en Inglaterra, Suecia y Alemania, en procura de nuevas formas para la actividad teatral, pero en el Río de la Plata los ya nombrados son los que tienen, por la difusión de su obra, auténtica jerarquía de maestros y son los inspiradores de nuestra escena libre.

Stanislavsky cristalizó sus estudios sobre la ética y la formación técnica del actor, en el relato de sus propias experiencias contenidas en el libro "Mi vida en el Arte", llegado en francés a la Argentina en la década del veinte y traducido al castellano varios años después. Tuvo como director una oportunidad única en la historia y que difícilmente se repita: tuvo que hacer por primera vez teatro para las masas en gran escala y con un conciente deseo de educarlas. Formado en el tiempo de los zares conoció un público superculto y refinado y, en pocos meses, debió enfrentar a otro público que, en 1917, era semianalfabeto y jamás había tenido contacto alguno con el arte y menos aún con el teatro. Pasó de las pequeñas salas a los grandes teatros y, él mismo, nos relata su desorientación ante esa nueva gente, para él desconocida totalmente, que ocupaba las plateas y los palcos. ¿Qué representar para ellos? Este público rechazó las obras patriotas, muy en boga en los años de la guerra, tomó algo a risa los panfletos revolucionarios escritos de urgencia y se aburría con las obras costumbristas, pintorescas o folklóricas, con que se reemplazaron aquellas. Pero, ¡oh milagro! aplaude a rabiar y se subyuga ante las grandes creaciones de la dramaturgia universal. Stanislavsky descubre, por el vía segura de la experiencia, que el público sano no va al teatro de divertirse ni a pasar el rato sola-

mente, que por instinto rechaza lo chabacano y vulgar y, para repetir sus propias palabras: "que el pueblo va al teatro porque desea ser aleccionado porque le gusta volver a su casa con el alma llena".

La gestión de Lunarchardsky, como Comisario de Educación de Lenín, vinculó a Romain Rolland y a Stanislavsky quienes cotejaron ideas y experiencias. Lamentablemente este contacto no originó una obra didáctica conjunta, proyectada y no realizada, pero de los trabajos de uno y otro surgieron con caracteres definitivos dos elementos que se incorporaron a la teoría del teatro universal del siglo XX. Primero: la condición de populares de los clásicos, desde los griegos hasta Gorky y Chejov. Segundo: la importancia de las normas éticas a seguir por los actores de este nuevo teatro. La definición de teatro en general fué avalada con la opinión de León Tolstoy contenida sobre el arte en su libro ¿Qué es el arte?, de la que ambos maestros hicieron elogios y que ha tenido también gran difusión en nuestro medio.

Sea esta una nueva pausa y una segunda síntesis: Posteriormente a las ideas de Romain Rolland sobre teatro, confirmadas por León Tolstoy en sus conceptos sobre el arte, enunciados antes y conocidos después en nuestro medio, llega al Río de la Plata la experiencia de Stanislavsky y bajo su influjo se deja de lado el concepto de que el nuevo teatro exigía una dramaturgia nueva y de urgencia, se valoran nuevamente los clásicos y se propugnan para los intérpretes estrictas normas éticas y de capacitación integral. Estos principios y experiencias no llegan tampoco a la gente de teatro, son una vez más patrimonio exclusivo de los intelectuales de avanzada que los agregan a su postulado anterior de que el teatro debía ser un medio de difusión de ideas constructivas y progresistas.

Las nuevas ideas no fueron acogidas por nuestra escena en la década del 20. El gran teatro nacional pertenecía ya entonces al pasado, pasado inmediato, pero pasado irremisible. Florencio Sánchez y Laferrere eran ya un recuerdo. Nuestros actores, in-

tuitivos e incultos, había creado una manera de trabajar, que no podemos llamar escuela, donde el éxito fincaba en la "cancha", que algunos llamaron oficio, que los autorizaba a salir "al toro" por norma. No se ensayaba o se ensayaba mal. Anécdotas ingenuamente repetidas, con las que se exaltaban los méritos de estos divos, nos hacen saber que Casaux leyó un primer acto un lunes y anunció la obra para el jueves y, ese mismo día, se terminó de escribir la pieza. Podestá se preparaba en tres días con todo su elenco; Parravicini no supo nunca una letra, la cambiaba siempre función tras función, demostrando un ingenio y una capacidad creadora lamentablemente estéril y dispersa.

El teatro era diversión y no fuente de cultura, lo chabacano alternaba con lo picaresco o lo decididamente pornográfico. En estos montajes apresurados de obras mediocres no había lugar para un director serio ni para un escenógrafo, ni para efectos sonoros o luminosos; pero el público acudía y aplaudía. Los empresarios no podían modificar esta tónica general, se lo vedaba su propia limitación artística y se lo prohibía su interés económico. Un cambio era un riesgo para la taquilla y nadie quiso correrlo mientras las salas estuvieran llenas, y esto ocurrió hasta 1930.

El teatro nacional, en su salto de la carpa al escenario, había nacido vigoroso sus dramaturgos y sus buenos actores le dieron impulso y éste recién comenzó a debilitarse después de 1910, pero alcanzó para que continuara su trayectoria veinte años más, pero llegó 1930, año liminar y decisivo, en que se derrumbó estrepitosamente.

¿Qué hicieron durante esos años los propugnadores de nuevas formas para el arte teatral?

Golpearon inútilmente las puertas de los empresarios y de los divos. Presentaron obras y proyectos, gestionaron salas para contratar elencos y no obtuvieron nada. El teatro comercial argentino tenía dueños que eran los empresarios, profetas que eran dramaturgos adocenados que escribían de encargo, tenía en los actores envilecidos a

sus sacerdotes y tenía en fin a sus fieles que llenaban las salas y esto último, repito, hasta 1930.

Esta fecha no es arbitraria, la gente dejó de ir al teatro por entonces y por varias razones perfectamente lógicas y coincidentes. La crisis, el auge del cine sonoro, el deporte que se convierte en espectáculo público y porque los espectáculos teatrales eran malos. No había dinero para gastar en diversiones; el cine costaba desde veinte o treinta centavos y nunca tanto como un teatro. Las películas eran mejores que las obras dramáticas que podían verse. La radio llevó diversión barata a los hogares y el fútbol y el boxeo concitaron la atención de muchedumbres.

Todo se conjuraba contra el teatro y éste entró en una crisis a la que se buscaron paliativos según los intereses de los afectados. Los empresarios teatrales convirtieron sus salas en cines; los actores pasaron al cine o a la radio; y los dramaturgos mejoraron de improviso y se renovaron: "Un guapo del novecientos" y "Así es la Vida", estrenados en la década del treinta, demostraron que la dramaturgia nacional no había muerto, pero esta reacción fué demasiado tardía. El público sano había abandonado al teatro como distracción predilecta después de 30 años de fidelidad y las salas que continuaron brindando espectáculos vivos optaron por los géneros musicales, líricos o revisteriles, o se volcaron directamente a lo pornográfico.

Acicateado por este panorama corrompido y decalente nació el teatro libre. Pareció exclusivamente una reacción al medio ambiente teatral pero en realidad no era sólo esto. Sus raíces ideológicas, éticas y estéticas son demasiado firmes para convertirlo en una simple resultancia contingente. Pero los factores simultáneos se entremezclan en la vida de los movimientos y las aparentes coincidencias no son tales y fué el año de la divulgación de la radio y del cine sonoro, de la profesionalización del fútbol y de la crisis mundial que nace en Buenos Aires el primer teatro independiente de Sudamérica, el Teatro del Pue-

blo, fundado por Leónidas Barleta, el 30 de Noviembre de 1930.

Se llamó primer teatro independiente argentino, así rezaban sus programas, y con eso auguraba la aparición de otros, se proclamó independiente del mundo teatral porteño, se proclamó libre de los empresarios y todo elemento extraño al quehacer teatral; nadie impondría obras al teatro independiente ni gravitaría en los repartos, como no fuera la dirección misma movida por razones exclusivamente artísticas.

Nace en la Argentina el teatro independiente como un medio de educación popular, difusor de ideas de contenido social, realizado por elencos homogéneos que interpreta a los clásicos y propugna la aparición de una dramaturgia nacional vigente, con mensaje y con méritos artísticos.

Aparentemente tenemos ya una definición, o la menos un concepto, de lo que es teatro independiente; pero este concepto tiene ya treinta años de vida y treinta años no pasan en vano, y durante ellos, plenos de experiencias, se han precisado y definido ciertas ideas incorporadas a esa definición de 1930 a la que agregan elementos valiosos. Sigamos el camino recorrido desde entonces, recojamos esas experiencias, esas ideas y esos elementos y despojémonos de ciertos prejuicios que datan desde entonces y que aún gravitan nefastamente sobre el movimiento independiente.

A poco de comenzar su labor el Teatro del Pueblo se le agrega el Juan B. Justo, ambos tienen caracteres ideológicos afines y siguen una misma línea artística. Alternan a los clásicos con los modernos y estrenan a autores locales; ambos desean hacer teatro popular y para ello cobran veinte o treinta centavos la entrada, exigen a sus integrantes el más estricto amateurismo y les imponen el deber de realizar todas las tareas materiales del quehacer teatral: limpian la sala, preparan los decorados y el vestuario, montan la escenografía, atienden la boletería y acomodan al público.

Estos teatros y otros que se forman en los primeros años de la década del treinta están dirigidos por los mismos intelectua-

les que en la década anterior esbozaron la base ideológica del movimiento como verdaderos profetas. Por esta función que llevaron y por la forma en que pretendieron llevar a la práctica sus generosas ideas, han ganado el respeto unánime de los amigos del buen teatro, personalmente adhiero a ese merecido homenaje que permanentemente se les tributa pero aclaro también, como ya lo dije y repetí antes, que estas personas no eran hombres de teatro. Carecían de oficio, que no puede reemplazarse eficazmente con una sana conciencia artística. Eran autodidactas sin experiencia, formados al margen del mundo de los espectáculos, y contaron con elemento humano que, en general, nunca había ni siquiera visto teatro. La decadencia de la escena comercial era total. Las compañías extranjeras que esporádicamente llegaban a Buenos Aires ofrecían sus obras a precios prohibitivos para el público corriente. Los jóvenes que ingresaban al movimiento debían aprenderlo todo en un teatro en gestación en el que aún no se perfilaban maestros. Barleta, Palazzolo, Castelnuovo, Agilda, nombres queridos y recordados de los albores de nuestra escena libre, comenzaron una trayectoria con un repertorio intachable y con una calidad escénica pobre, y los teatros proliferan. Entre estos aparece La Máscara donde va a aparecer por fin el elemento indispensable para que el movimiento adquiera madurez. Se incorpora en él un hombre de prosapia teatral, hijo de actores, formado tras candilejas y bajo bambalinas, y que aporta su enorme experiencia, su real capacidad y la pureza de su espíritu, con generosidad y altura.

Con Passano la calidad artística comienza a hacerse familiar a los espectáculos independientes y "La Máscara" se pone por ello a la cabeza del movimiento. Hacer nombres puede hacer incurrir en olvidos injustos pero permítase al que habla una flaqueza emotiva y, que en nombre de ella, recuerde a "Volpone" y al "Bosque Petrificado", dirigidos por Passano y "Peer-Gynt" y a "Crimen y Castigo", dirigida entonces "La Máscara" por Pedro Asquini y Alejandra Boero, como espectáculos inolvida-

bles que lo convirtieron a él, como integrante de una nueva corriente de público, en devoto de la escena libre.

Termina aquí la primera etapa de la vida del teatro independiente, los primeros quince años que corren de 1930 a 1945. Durante ellos predomina la inmadurez artística y el amateurismo rígido. La primera se supera por el perfeccionamiento lento y progresivo de los integrantes de los elencos y por la función rectora de "La Máscara" el segundo, no se ha superado aún, pero ya entonces comienza a debatirse. Por un error conceptual, del que no están libres los informados iniciadores del movimiento, se opuso aficionados a profesionales entendiendo que los primeros eran independientes y los segundos comerciales. Este prejuicio hizo imposible la tentativa de profesionalizar a los elencos libres, otro prejuicio, estampado en los Estatutos del Teatro del Pueblo, los hizo prescindir de los subsidios oficiales. Profesionalización y ayuda estatal se oponían a un concepto de independencia que se suponía debía regir la labor teatral auténtica. Pero la reacción doctrinaria se produce ya en 1945, y se declara enfáticamente que un actor independiente no es un aficionado y se insinúa que, incluso, puede ser un profesional.

Y llegamos así a la historia contemporánea, a los años recientemente pasados y a los que estamos viviendo. El teatro libre se impone en Buenos Aires, los teatros aumentan de número al Del Pueblo y La Máscara se agragan, entre otros, el Florencio Sánchez, Nuevo Teatro, Los Independientes, Fray Mocho, etc.... Los espectáculos son de calidad creciente, el público afluye a ellos y los espectadores no se cuentan ya por docenas o centenares, sino por decenas de miles. Para mantener esa calidad se exigen directores capaces, escenógrafos prolijos, montajes caros y actores cada vez más maduros.

El material humano con que se cuenta debe tener una real capacidad artística y un elevado nivel cultural. ¿Cómo obtenerlo de muchachos que han abandonado sus estudios, sin terminar a veces los primarios

y, aunque hayan cursado los secundarios, sin la menor formación teatral?

Los elencos para el nuevo teatro necesitan de actores rentados que dediquen toda su actividad al arte dramático, que eduquen su voz y su cuerpo, que lean y estudien. Se hace necesario para esto realizar una actividad continuada y elevar el precio de las localidades. La idea de la profesionalización se abre camino impulsada por las necesidades tangibles y, una vez más, el ejemplo europeo afirma las posiciones independientes. Ha terminado la guerra y vuelven las compañías de Europa y no ya encabezadas por divos, como otrora, sino que tiene el nombre de instituciones impersonales: Real Teatro Belga, P'ccolo Teatro de Milán, Teatro Nacional Popular de París, etc.... Estos conjuntos hacen teatro como lo querían Romain Rolland y Stanislavsky son dignos y respetables artísticamente y sus integrantes están rentados, y muy bien rentados. La polémica se supera y ya no se dice que el actor independiente puede ser pagado sino que se proclama que debe serlo.

Durante estos años gobernó al país el General Perón; las características de su gobierno hicieron imposible todo acercamiento digno entre el movimiento independiente y las esferas oficiales, por lo que no se produjo, pero depuesto su régimen, se actualizó la posibilidad de las autoridades públicas apoyar económicamente a la escena libre y facilitar así la profesionalización.

Esta es la tónica actual del movimiento: afirma los tradicionales principios ideológicos, éticos y estéticos y marcha hacia la profesionalización que aspira obtener mediante la mayor afluencia de público y mediante el apoyo oficial, a la manera de los teatros de arte europeos.

Llegados al momento presente debemos hacer una última síntesis y enumerar los elementos que integrarán al definición buscada y podemos decir que: Movimiento Independiente Argentino es el que ejerce el arte dramático como instrumento de la evolución social del país en función de mentor

y guía hacia nuevas formas de convivencia humana y que nació como reacción al teatro comercial y envilecido que primó en nuestros escenarios durante las décadas del 20 y del 30, y que en estado de permanente evolución, incorpora día a día nuevas metas a su programa de integración como ente artístico, hoy lo es el profesionalismo y, una vez conseguido éste, tendrá otra y otra meta en su permanentelabor educativa. Cuando se arribe a la última conquista el movimiento se detendrá y, por ello, estará muerto.

Para el momento presente arriesgo la siguiente definición: *Teatro Independiente es el que ejerce el arte dramático como medio de educación popular, difusor de ideas sociales optimistas y constructivas, que no acepta que graviten en su dirección otros factores que los artísticos en cuanto a elección de repertorio y designación de repartos; que elige sus obras por su contenido y su mérito dramático, sin distinción de épocas o nacionalidades, y las interpreta con elencos homogéneos, puestos al servicio de los autores, bajo una dirección disciplinada y estricta y cuyos integrantes se someten a una labor de perfeccionamiento constante en lo moral, lo intelectual y lo físico dedicando al teatro la totalidad de sus energías y de su actividad creadora, procurando hacer de él un digno medio de vida.*

Esto es en mi opinión el teatro independiente de hoy, como una realidad parcialmente lograda, y como una aspiración en lo que aún no ha obtenido.

Antes de abrir el debate quisiera hablar de otros "teatros" de los que se habla, confundiendo a veces con los teatros libres u oponiéndolos a este concepto.

Teatro comercial: llamamos así al corrompido de las décadas del 20 y del 30 y a sus continuadores hasta hoy.

Teatro profesional: "profesional" es el que ejerce un arte con lo mejor de sí, como oficio. Este concepto no se opone al de teatro independiente. Es una condición propia del actor y este se definirá por la

forma en que ejerza su arte y no porque perciba retribución por ella.

Teatro de aficionados: "aficionado" es el que ejerce un arte sin tenerlo por oficio. Los actores independientes no son aficionados. Debe destacarse que el teatro como afición es una actividad muy noble y que debe fomentarse por su gran función educadora y porque da lugar a que se despierten auténticas vocaciones.

Teatro filodramático: este término está hoy caído en desuso y con el se señalan a aquellos conjuntos que siguen los pasos del teatro comercial al que imitan. No tiene por ello la menor vinculación con el teatro independiente y se le opone terminantemente.

Teatro vocacional: Esta es una calificación muy en boga y muy confusa. Se alude con ella a todo conjunto no profesional, o presuntamente no profesional, y por lo tanto al teatro independiente. Debemos combatirla porque le adjudica al movimiento una pedantería que no tiene. Nunca sostuvo éste ser propietario exclusivo de la vocación teatral: los actores profesionales dignos, los comercializados, los aficionados y los filodramáticos, todos en fin, suben al escenario por vocación. Esta estará bien o mal orientada, pero indudablemente existe. La actividad teatral no se impone en este país a nadie y por ello todos los hombres de teatro son vocacionales.

Teatro experimental: con esta palabra se alude también a la escena libre y es un error. El teatro experimental busca nuevas formas a la expresión escénica en su aspecto formal. No le preocupa en principio el contenido de las obras y, para experimentar, no se necesita público. Se han hecho trabajos serios en esta materia en academias y círculos cerrados y es de por sí una actividad muy noble. Pero el sólo decir que puede dejar de lado el contenido de las obras que representa y al espectador, nos demuestra que no es un teatro independiente. Es indudable que estos realizan a veces una labor experimental lo que no los convierte en teatros experimentales.

Teatro oficial: se lo ha opuesto también a teatro independiente, lo que no es exac-

Testimonio del Teatro Popular Bonaerense

El T. P. B. (Teatro Popular Bonaerense) surgió de una exigencia: la recuperación constructiva del teatro y el afán de revitalizarlo mediante su difusión más amplia y generosa.

Concuenda el T. P. B. en un compromiso exacto: se debe al pueblo y ambiciona convertir los postulados del teatro rioplatense en emoción y vivencias solidarias, susceptibles de llegar hasta las capas más profundas del pueblo.

Muchas preguntas todavía están esperando respuesta donde el triple acento nacional, social y humano haga perdurables los valores del teatro. El T. P. B. iniciará su jira inspirándose en esos ideales. En su marcha sumará ciudades —grandes o pequeñas—, formando un conglomerado de insospechadas dimensiones, dentro de los

marcos del teatro y del esparcimiento popular. Su acción implicará, asimismo, una leal defensa a que tengan voz los nuevos valores, que hoy andan ahogados entre el humo y la indiferencia de las mal llamadas islas de cultura.

Tal es el testimonio, amplio, generoso y vibrante —como el cielo pampeano— del T. P. B. Que será símbolo en cuanto reflejará y perpetuará las excelencias del teatro rioplatense. Ejemplo, porque cada representación será fiel a sus elementos propios, exaltándolos sin salir de ellos. Y estímulo, porque invitará a seguir esas huellas en lo que tienen de rectoras.

Así se pone en marcha el T. P. B., en una misión de fervor, mas no en una oportunidad para satisfacer vanidades...



to. El mundo nos ha dado muchos ejemplos de conjuntos que siguen los postulados del teatro libre y que son sin embargo entes oficiales o subvencionados. El gobierno nacional, provincial o comunal, podrá tener su teatro o subvencionar elencos, y la independencia de éstos habrá que juzgarla como independiente o no, si cumple con estos requisitos: libertad de repertorio, no intromisión extraña en los repartos y autonomía plena en cuanto a dirección artística.

Después de mencionar a tantos "teatros" puede suponerse que hay muchos y no es así. En mi opinión el teatro, como el arte según Wagner, es uno, único e indivisible, y es el que se realiza como se propugna el teatro independiente y que se califica como auténtico instrumento artístico por la calidad de sus espectáculos. Hemos visto mu-

chas compañías oficiales, muchos elencos profesionales que hacen teatro de verdad, con dignidad y altura y, junto a ellos, hemos visto también a conjuntos que se denominan a sí mismos independientes y que envilecen el arte que ejercen, estas comprobaciones, diversas pero concordantes, deben hacernos desconfiar de los dogmatismos y deben llevar a los auténticos hombres del movimiento libre a reconocer a sus iguales a los que así se manifiesten en su labor dramática y a ejercer una vigilancia constante sobre aquellos que usurpan un nombre acreditado para denunciarlos y ubicarlos en su verdadero lugar.

Conferencia pronunciada en la Institución "Nosotras" el 14 de Octubre de 1960.

Plan Teatral

de la Provincia de Buenos Aires

Leemos el Plan Teatral de nuestra Provincia, que bajo la inspiración del Dr. Luis de Paola, Director de Cultura Platense, afirma "la palabra humana que, como eco, tiene el poder genérico de engendrar y crear". "Todo comienza por la palabra, desde el origen del mundo hasta el nacimiento del ser humano, que va engendrando lentamente en las palabras de amor que musitan los labios..."

Aprobamos esa exaltación espiritual en el camino del Arte, porque siempre sentimos la embriaguez del ideal sobrecargado de fuerza poética. Y por eso vamos a precisar que dentro de la política teatral de la provincia de Buenos Aires deben incluirse los teatros municipales, cuando ya han demostrado la acción creadora y han enriquecido los verdaderos lineamientos de una escuela teatral. La "Comisión de Extensión Cultural y Acción Pedagógica, debe asesorar a las direcciones de Cultura municipales, sobre lo substancial de una didáctica moderna, a fin de que sepan avalorar en forma eficaz, fomentando objetivamente la labor de esencia lúcida, que realizan los altos pensamientos metódicos del Arte.

En Quilmes, desde el año 1956, que fué creado el "Primer Teatro Infantil" de la Municipalidad con la denominación de Alfonsina Storni, designándose directora a la profesora Clara Dessy, egresada del Conservatorio Nacional de Declamación y Arte Es-

cénico "Carlos López Buchardo" se encuentra anexo a la Escuela de Bellas Artes "Carlos Morel". Y en consecuencia, supeditado su desenvolvimiento; ya que la organización técnica de la Escuela Teatro Infantil, que es verdaderamente un ejemplo muy útil para la difusión del arte teatral de los niños, la ejerce la directora; pero, para organizar la actividad pública del elenco debe admitir la supervisión, sin contar con decoraciones, vestuarios, música, danza, ni otras necesidades urgentes... La Comisión de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, debe dar extensión de estímulo, mediante sugerencias prácticas, y planteos legales para favorecer justiciariamente la acción popular que realiza en el partido de Quilmes el "Teatro Infantil Municipal Alfonsina Storni" que lleva sus alegrías a los hogares de ancianas, a las escuelas de barriadas, a la televisión, con el deseo de contribuir a la divulgación del arte escénico y a la cultura de los niños, con piezas adecuadas.

Desde el punto de vista educativo, es este teatro funcional, una nutrición estética y social que palpita en su doble transfiguración, merced a la categoría artística y docente de su directora-fundadora: la artista Claudia Dessy. Tenemos la seguridad que el "Plan Teatral de la Provincia de Buenos Aires" llegará a Quilmes con eficaz acción justiciera.

La Ranchería

(Un alto en el teatro independiente)

HUMANIDAD

Teatro Independiente

UN ELENCO EXTRAORDINARIO Y
UNA DIRECCION DE CALIDAD AL
SERVICIO DEL DRAMATURGO
ARGENTINO MAS DISCUTIDO
DEL MOMENTO

Humanidad - Teatro Independiente, está ofreciendo en el "Centro Asturiano", San Luis 644, dos de las "Historias para ser contadas" de Osvaldo Dragún: "Historia de un flemón, una mujer y dos hombres" e "Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de fiebre bubónica en Africa del Sur" y "Los de la Mesa 10" del mismo autor.

Dragún es un hombre del movimiento independiente, formado en el Teatro Escuela Fray Mocho, y este elenco ha representado la mayoría de sus obras que han sido elegidas también por otros conjuntos.

El cine ha filmado ya "Los de la Mesa 10" y el debate sobre la calificación de esta película, por el Instituto de Cinematografía, ocupa hoy lugar principal en diarios y revistas. Por ser un hombre del movimiento las obras de Dragún están plenas de contenido social y tienen el evidente propósito de llevar al espectador inquietudes humanitarias mediante efectos directos, claros, sin retóricas y sin contrafiguras o juegos escéni-

cos, que provoquen confusión o duda. Llevar a escena obras de esta naturaleza y que pertenecen además a un autor discutido, es un acierto por parte de Humanidad. Este elenco ha comprendido además el mensaje de Dragún y lo trasmite con tal precisión y claridad, que puede ser entendido por todo público, cualquiera sea su nivel intelectual o su sensibilidad artística, por lo que cumple perfectamente su función de nexo entre dramaturgo y espectador y convierte al espectáculo en lo que aspira a ser el teatro independiente: un vehículo de educación popular.

Señalado este primer acierto pasemos al segundo: la inusual solvencia del conjunto. El teatro libre proclama su lucha contra el divo y la necesidad de servir a los dramaturgos con elencos homogéneos, donde todos los papeles se cumplan con igual jerarquía. Esto lo ha logrado Humanidad y a un nivel que permite señalarlo como uno de los elencos más completos que este posillón haya visto y más cercano al ideal de perfección que se busca en el arte dramático. Este nivel no es frecuente sobre las tablas, ocupen estas compañías comerciales o independientes, profesionales o no, locales o porteñas. Por ello, sin ninguna clase de distinciones que amengüen el elogio, se califica al conjunto de Humanidad como de extraordinario en el sentido exacto del término, porque está por encima de lo que ordinariamente se ve en teatro como demostración de capacidad colectiva. Todos los integrantes masculinos tienen la

voz impostada, no así los femeninos, pero unos y otros dominan su dicción, notablemente correcta, y sus palabras llegan al espectador, en todos los matices que los parlamentos requieren, con una claridad y sonoridad que sorprende y que habla bien a claras de la responsabilidad con que los actores toman su labor de capacitación y la solvencia técnica con la que la dirección del conjunto la orienta. Lo dicho para las voces, todas educadas y cultas, se confirma al valorar el movimiento de los actores: todos se mueven con ritmo, seguridad y espontaneidad, asegurando para el espectáculo un desarrollo plástico de singular belleza y que ejerce gran atractivo en el público.

Todo lo dicho obvia el elogio de los directores, Martha y Gabriel Romano, que aúnan, a la seriedad con que han formado el elenco, la corrección de la puesta en escena en la que no puede señalarse defecto formal alguno. No hay un sólo error de entradas o mutis, pese a ser un espectáculo de gran movimiento, no se advirtió un sólo furcio en la letra ni una sola vacilación en los desplazamientos. Luces y actores se desenvolvieron en ajustada coordinación demostrando una madurez de conjunto, obtenida indudablemente en ensayos prolongados, que honra a la escena libre y enriquece al teatro nacional.

Elección de obra, en cuanto a su contenido, y calidad de puesta en escena, en cuanto a méritos de conjunto, merecen la más alta calificación de este crítico y así se destaca antes de analizar otros aspectos del espectáculo.

La acción se lleva a cabo en cámara negra, por lo que la escenografía no existe. El vestuario, limitado a faldas o pantalones negros y a blusas o camisas blancas, no merece tampoco comentario alguno. Así lo quiso el autor para que sus obras no tengan dificultades de orden material para su representación. Dragún presenta a sus criaturas de manera esquemática: el espectador sabe de antemano a quienes va a ver en escena porque se le anuncia y, la labor interpretativa, queda limitada a la voz y el movimiento de los actores que, muy acertadamente, confirman con el gesto y la pala-

bra los caracteres que previamente se han anunciado. Claro está que estas no son verdaderas interpretaciones, son composiciones superficiales de papeles que no son tales por carecer de una línea dramática, y porque así son exigidas por la obra puesta en escena.

Esto es un defecto de la obra, y no de la puesta en escena, pero es posible que por ello el público no sea captado por la realidad dramática que se le expone, y no se emocione por ello hasta el grado que es de desear.

En "Los de la mesa 10" donde las exigencias interpretativas son otras para los protagonistas, éstos la cumplen a la perfección con singular precisión y emotividad, transmitiendo una pureza y una ingenuidad que no es frecuente ver en interpretaciones de parejas de adolescentes tan comunes en la dramaturgia.

Como lunares debemos señalar la frialdad de Gabriel Romano como vendedor en la "Historia de un flemón..." y la excesiva juventud de A. Ellenrieder en su Panchito González de la segunda historia, donde su aspecto de adolescente veinteañero no corresponde a su condición de padre de varios hijos que maneja importantes intereses económicos en una firma de exportación.

Unas palabras finales para el sonido, correcto, y para las luces, de excesivos apagones, pero justas y funcionales aunque algo pobres en efectos.

Es de esperar que este elenco, sometido a la prueba de fuego de una obra que le exija interpretaciones de carácter, cumpla en la medida que promete este espectáculo porque, si lo hace, estaremos en presencia de una representación teatral de primerísima calidad.

TEATRO ESCUELA DE LOS COMEDIANTES: En una pequeña carpa un gran espectáculo.

Este elenco inauguró su sala propia con la que Rosario tiene su primer local de teatro independiente. Ante la sola enunciación del hecho palidecen los comentarios: hay que admirar, felicitar y callar res-

(Sigue en pág. 43)

RECORDACION DE FAUSTO BURGOS

por EDUARDO A. DUGHERA

Varias veces he recorrido, si no toda, buena parte de la bibliografía de Fausto Burgos.

He vuelto a hacerlo últimamente con sus cuentos. Son siempre breves, austeros, densos. Constituyen verdaderas estampas espirituales de los pueblos de nuestro oeste. Mostrar el retrato que de estos traza el autor en su obra completa requeriría el volumen. Explicar cómo ve, siente y procede en sus relatos, sólo requiere internarse en cualquiera de ellos. Sea, por ejemplo, "El Alilicuco", cuyo asunto se ubica en sitio tajado por el río Medinas, junto a una aldea recamada de guaranes y tunales, en tierra tucumana.

La noche ha caído sobre una vieja casona. La cama donde duermen los niños Aibe y Carlos, dispuesta por la anciana criada, se halla frontera a una puerta que se abre sobre una quinta de naranjos viejos. Los perros descansan en el corredor. El silencio y la oscuridad son cortados por algún gallo lejano, el aleteo de murciélagos, la luz mortecina de la luna.

El niño acaba de despertar sobresaltado. Ha sentido, no sabe si aún bajo el sueño, una mano fría sobre su frente. Y un ruido. ¿Un ruido? No. "Era un canto desconcertante, monótono, cual el grito agorero de un ave tartamuda... Qué canto triste. El ave agorera cantaba para escucharse a sí misma pronunciando claramente las sílabas. Por intervalos se oía: Ali...li...cu...cu...".

Y el chico mira a su compañera, feliz en un sueño que no le permite angustiarse con el vuelo de los murciélagos ni el canto del pájaro augur.

Al fin, sacudida suavemente por el niño, ella también despierta. Ambos escuchan el canto fatal. Viene de la quinta. En algunos de sus naranjos está asentado el vaticinador de la desgracia. ¿En cuál de ellos? "En la quinta había unos naranjos viejos, altos, con pocas ramas verdes, naranjos

que morían lentamente después de haber regalado millares de naranjas dulcísimas de piel fina y perfumada...".

Ahora gallos y perros se han llamado a total silencio. También los murciélagos en las vigas de la pieza antigua, de piso de tablas, donde están los niños. La luna se ha ocultado. Todas las cosas parecen como en expectación ante el próximo paso de la desgracia.

Entonces Aibe, con toda lógica, aunque envuelta en miedo, concreta la advertencia del pájaro maléfico: "Se morirán tu abuela y Alejandro (tuvieron los días contados). Acabo de verlos pasar por el corredor, sin hacer ruido... Llevaban la cara cubierta por un velo blanco...".

La abuela, que duerme con sonoro ronquido cerca de los niños, es uno de esos troncos humanos y criollos cuyo vigor le permite un andar juvenil y una vista sin refuerzos artificiales a los ciento cuatro años. Pero es muy vieja y tal vez el alilicuco anuncie su muerte. En cuanto a Alejandro, primo de Carlos, se halla enfermo en Buenos Aires. Los niños escuchan azorados el intermitente canto trágico hasta que el sueño de su edad, siempre triunfante, los acoge de nuevo.

A la mañana siguiente, reunidos en torno del brasero familiar, mientras el mate circula, la abuela plantea la gran cuestión que los chicos, aún bajo la ansiedad de la víspera, no se han atrevido a mencionar. El alilicuco ha cantado en la noche. ¿Quién de ellos morirá?

Los niños poco dudan porque Aibe ha visto pasar a la abuela cubierto con velo blanco mientras roncaba en su cama de hierro. Y la abuela la confirma: —"Seré yo... Ya no siento requetevieja. Y no queda ni un alma de mis tiempos. Doña Dolores falleció hace unos quince años; don Panta, hace veinte...".

—"Le doy diez años más de vida" —le

dice Carlos en tono de broma, acariciándole el cabello negro, fino y lacio.

Pero el muchacho se rebela porque su sangre es moza. E inmediatamente se dirige a la sala a coger un rifle. La abuela se alarma:

—“¿Qué estás por hacer”?

—“Me voy a la quinta. En uno de los naranjos viejos lo encontraré”.

—“No lo mates, hijo, será peor... (¿adivinaba acaso que tenía los días contados?).”

Y entonces se desarrolla una impresionante escena. El niño, quien a despecho del ruego ha tomado un fusil, se lanza hacia la quinta. Busca al pájaro fatídico recorriendo los caminos, observando los escondites entre las ramas, escudriñando las copas de los viejos naranjos. El registro es silencioso. El niño trata de no mover ni una rama, ni una hoja, ni pisar una semilla que le delate ante el alilicuco.

Y de pronto, su mirada sagaz sorprende al ave en una horqueta. A esa hora —es la mañana— no canta. Está inmóvil, los ojos abiertos, con aspecto de animal embalsamado. El chico apunta, hace fuego, y el animal, sin queja alguna, cae pesadamente al suelo. “La clavé por las alas en el muro de una pieza en ruinas. Quedó con los ojos grandes, redondos, felinos...”.

Esta estampa, donde se enfoca un pequeño rincón provinciano, cobija un rico caudal tradicional, psicológico y artístico. Dicho se está con ello cuánta densidad puede contener el relato de un hecho aparentemente simple y sin mayor armadura argumental.

El personaje eje es un pájaro considerado maléfico. Son innumerables las creaciones populares de todos los países y tiempos en forma de mitos, leyendas o representaciones plásticas, donde las aves aparecen como expresión de desventuras. Ello responde a antiguos cultos de orden zoológico sobrevivientes bajo diversos caracteres y cuyo detalle resultaría extemporáneo aquí. Pero en la narración de Burgos el alilicuco representa a la fatalidad despiadada e ineludible contra la que no vale artimaña ninguna. Ante ella el hombre no tiene otra posibilidad que resignarse a su misterioso do-

minio. Esa creencia, transmitida de generación en generación, ha hecho carne en la fe popular hasta presidir, en ciertos casos, las circunstancias más esenciales de la vida. Por eso en el relato que nos ocupa todo gira en su derredor, que es decir en derredor de la muerte que anuncia el animal. Intentará suprimirla el arrebatado y la ingenuidad juvenil acuciados por noble afán de conservar unos años más el cariño de la abuela. Todo será inútil, así caiga sacrificado el tétrico mensajero. Porque cuando el muchacho, creyéndose triunfante, lo clava muerto en un muro de la casa, la misma posición y aspecto del ave, con las alas extendidas, ensangrentado el pecho y los ojos redondos y abiertos, no es otra cosa que un símbolo del triunfo final de la muerte que se cumplirá a poco. Tanto la abuela como Alejandro tenían los días contados. Lo ha advertido de antemano el autor en expresión significativa pero que puede desapercibirse a una lectura no muy atenta: “Se desplomó sin lanzar un quejido”. La muerte se hace anunciar con el canto agorero. El ave cumple un mandato riesgoso, porque el hombre suele resistirse desesperado por defender la prolongación de su vida. Tal vez el ave misma desconataba el ataque. ¿A qué quejarse, pues? Sacrificada o no, nada sin embargo cambiará el destino de la abuela y de Alejandro. Por eso ha permanecido inmóvil en su horqueta, aunque sintiendo quizá el avance cauteloso de su matador.

Pero tanto como en el ave la fatalidad está presente en el grito tartamudo del alilicuco, inacabable y lúgubre, que golpea el silencio de la noche. Y se muestra también en el detalle de la descripción física de la abuela, de ciento cuatro años “que veía con sus ojos y caminaba con sus piernas”, mujer de “cabello negro, fino y lacio”, para dar a entender que se trata de un cuerpo que si viejo está aún pleno de vida y parece imbatible como un viejo ñandubay, y precisamente en él la muerte decide su presa poco tiempo después del anuncio, pues el autor nos machaca que la abuela tenía los días contados.

Más aún, la presencia de la fatalidad se extiende a otros aspectos dentro del clima de la narración y que están discreta pero claramente señalados. Tal la mano fría que Carlos ha sentido posarse en su frente. Sería un error atribuir la observación a un golpe de efecto, a predisponer al lector a un clima de suspenso, según modelo de actualidad. Es simplemente una superstición según la cual una mano fría en la frente indica proximidad de la muerte. Análoga observación cabe formular con respecto al paso de la abuela y del primo por el corredor. Se trata de una creencia de tipo animista, muy difundida, consistente en que los agonizantes, o los que han de morir pronto sin agonía, van, fantasmales, por los sitios que más frecuentaron "borrando los rastros" para presentarse así limpios al juicio divino. Dicha atmósfera de fatalidad se acentúa con la alusión al sollozo de los perros noctámbulos: "Ni un perro noctámbulo Moraba espantado". Es creencia popular que lo hacen porque debido a un poder especial de su vista logran percibir las almas en pena. De ahí que las brujas, para verlas ellas también se unten los ojos con lagañas de perro.

Son, asimismo, sutiles anticipos de la hora fúnebre para la vieja casa los naranjos de la quinta, de escaso ramaje, viejos o ya muertos tras haber arrojado la carga de sus frutos. Y aún es testigo de la muerte que pasa, esa luz muriente de la luna que baña la casona, lo son la mirada opaca y fría, y los labios marchitos de la abuela. Y finalmente lo son la propia sala vieja y fría donde descansan los niños y los murciélagos que vuelan raudamente junto al techo.

La tradición envuelve al cuento del principio al fin. Por tanto, paisaje y tipos sólo se muestran como a través de una bruma, salvo el protagonista: el alilicuco, que por encarnar la leyenda aparece con la fuerza de un luminoso realismo. También está más detenidamente entocada que los otros personajes la vieja abuela por ser la víctima elegida.

Pero esa bruma en que parecen vivir en

general tipos y cosas en "El alilicuco", no significa en modo alguno desdibujamiento o debilidad de trazado. Todo lo contrario. Son manifestaciones relevantes de la inferioridad de lo pasajero, de la humildad y sumisión del hombre y de la propia naturaleza ante la trascendencia de lo sobrenatural, del animismo "que presta alma y voluntad a todas las cosas". Su ubicación en segundos planos es, pues, intencionada. Pero aún así están sorprendidos en la modalidad auténtica de sus espíritus, ingenua y límpida, iluminada todavía por diálogos de profunda sugestión.

El paisaje, por su parte, apenas sugerido, contribuye con eficacia a la pintura del clima.

Ahí están la descripción de la quinta, la reunión en torno del brasero, la búsqueda del ave por el niño a través de la quinta

Puede observarse, al par de la llaneza de la prosa, el color local que se revela en el lenguaje castizo mechado con el término regional sólo cuando las circunstancias lo exigen y cuando el relato puede ganar en color. Asimismo hay que aludir a las repeticiones, recurso peligroso que el cuentista maneja diestramente. A todo puede agregarse su magistral economía del diálogo, en consonancia con la tendencia al silencio característico de los hombres norteños.

Resumir el espíritu de un pedazo de suelo en la brevedad dimensional que el cuento exige, es cima que alcanzan sólo los maestros. Por eso la ha alcanzado Burgos.

Por los altos valores que posee, la obra literaria de Fausto Burgos merece salir más allá de la mención textual o la alusión parcelada. En otras palabras, merece salir de la penumbra en que actualmente yace, con buenas y bien distribuidas reediciones y también con el estudio exhaustivo de su personalidad hasta ahora tímidamente realizado. Hay que exaltar de modo cumplido al escritor que logró el milagro de aprisionar un aspecto del alma nacional en el escueto molde de un género legendariamente arduo.

Más aún, la presencia de la fatalidad se extiende a otros aspectos dentro del clima de la narración y que están discretamente pero claramente señalados. Tal la mano fría que Carlos ha sentido posarse en su frente. Sería un error atribuir la observación a un golpe de efecto, a predisponer al lector a un clima de suspenso, según modelo de actualidad. Es simplemente una superstición según la cual una mano fría en la frente indica proximidad de la muerte. Análoga observación cabe formular con respecto al paso de la abuela y del primo por el corredor. Se trata de una creencia de tipo animista, muy difundida, consistente en que los agonizantes, o los que han de morir pronto sin agonía, van, fantasmales, por los sitios que más frecuentaron "borrando los rastros" para presentarse así limpios al juicio divino. Dicha atmósfera de fatalidad se acentúa con la alusión al sollozo de los perros noctámbulos: "Ni un perro noctámbulo lloraba espantado". Es creencia popular que lo hacen porque debido a un poder especial de su vista logran percibir las almas en pena. De ahí que las brujas, para verlas ellas también se unten los ojos con lagañas de perro.

Son, asimismo, sutiles anticipos de la hora fúnebre para la vieja casa los naranjos de la quinta, de escaso ramaje, viejos o ya muertos tras haber arrojado la carga de sus frutos. Y aún es testigo de la muerte que pasa, esa luz muriente de la luna que baña la casona, lo son la mirada opaca y fría, y los labios marchitos de la abuela. Y finalmente lo son la propia sala vieja y fría donde descansan los niños y los murciélagos que vuelan raudamente junto al techo.

La tradición envuelve al cuento del principio al fin. Por tanto, paisaje y tipos sólo se muestran como a través de una bruma, salvo el protagonista: el alilicuco, que por encarnar la leyenda aparece con la fuerza de un luminoso realismo. También está más detenidamente enfocada que los otros personajes la vieja abuela por ser la víctima elegida.

Pero esa bruma en que parecen vivir en

general tipos y cosas en "El alilicuco", no significa en modo alguno desdibujamiento o debilidad de trazado. Todo lo contrario. Son manifestaciones relevantes de la inferioridad de lo pasajero, de la humildad y sumisión del hombre y de la propia naturaleza ante la trascendencia de lo sobrenatural, del animismo "que presta alma y voluntad a todas las cosas". Su ubicación en segundos planos es, pues, intencionada. Pero aún así están sorprendidos en la modalidad auténtica de sus espíritus, ingenua y límpida, iluminada todavía por diálogos de profunda sugestión.

El paisaje, por su parte, apenas sugerido, contribuye con eficacia a la pintura del clima.

Aquí están la descripción de la quinta, la reunión en torno del brasero, la búsqueda del ave por el niño a través de la quinta.

Puede observarse, al par de la llaneza de la prosa, el color local que se revela en el lenguaje castizo mechado con el término regional sólo cuando las circunstancias lo exigen y cuando el relato puede ganar en color. Asimismo hay que aludir a las repeticiones, recurso peligroso que el cuentista maneja diestramente. A todo puede agregarse su magistral economía del diálogo, en consonancia con la tendencia al silencio característico de los hombres nortños.

Resumir el espíritu de un pedazo de suelo en la brevedad dimensional que el cuento exige, es cima que alcanzan sólo los maestros. Por eso la ha alcanzado Burgos.

Por los altos valores que posee, la obra literaria de Fausto Burgos merece salir más allá de la mención textual o la alusión parcelada. En otras palabras, merece salir de la penumbra en que actualmente yace, con buenas y bien distribuidas reediciones y también con el estudio exhaustivo de su personalidad hasta ahora tímidamente realizado. Hay que exaltar de modo cumplido al escritor que logró el milagro de aprisionar un aspecto del alma nacional en el escueto molde de un género legendariamente arduo.

res, aparte del ciado Borges, me gustan mucho Julio Cortázar, Enrique Wer-nike, Dalmiro Sáenz y Abelardo Cas-tillo entre los cuentistas. Sara Gallar-do y Elvira Orphée me convencen en-tre las novelistas.

—Me gustaría conocer su opinión sobre la crítica literaria argentina.

—Creo que salvo algunos pocos va-lores aislados, la crítica está en situa-ción de inferioridad con respecto a la literatura.

Los escritores están en mayor canti-dad y calidad que los tasadores. El reajuste se hará cuando la literatura argentina llegue a su madurez. A una gran literatura corresponde una gran crítica. Son términos de un proceso si-métrico. Me parece sumamente nece-sario aclarar que la crítica ejercida por los autores demora el surgimiento de verdaderos críticos es decir, de una verdadera crítica especializada.

Entiendo que la crítica del autor favorece la supervivencia de una po-lítica literaria que resulta contraprodu-cente por cuanto significa la vigencia de capillas o círculos.

—¿Qué nombres destacaría dentro de la crítica?

—Me convence mucho la actitud crítica de Mastronardi; debo recordar también a L. E. Soto, a A. J. Battistessa, a Agosti, Pagés Larraya y Adolfo Prieto.

—Hablemos de su obra. ¿Le satisfa-ce la crítica sobre su novela "Hijo de Hombre"?

—Estoy francamente asombrado por la recepción y la considero demasia-do favorable, lo cual me obliga a no enfatuarme. En el mejor de los casos sospecho que debo mejorar.

—Desde que leí sus obras siempre me interesó averiguar porqué escribía.

Le confieso que no soy un escri-tor sistemático. Considero a la litera-tura como un camino para desahogar la presión interior. Por medio de ella

busco expandir mi universo indivi-dual, interpretar mi contorno y comu-nicarme con él.

Creo que la comunicación e inter-pretación del contorno se adquiere en la identificación con la conciencia de lo colectivo. La única manera que tie-ne un escritor de trascender su mun-do individual es descubrir ese gran tejido del cual forma parte común.

—¿Cómo entiende la función lite-raria?

—Bueno, estoy en contra de la fun-ción de la literatura pura con un sen-tido lúdico y también en contra del concepto del escritor como ser de ex-cepción que está al servicio de verda-des reveladas. Estoy convencido de que la inspiración la obtiene el escri-tor al saber ubicarse en el foco de energía de su tiempo y de su sociedad.

—Hablemos un poco de su obra. ¿Cuál es el punto de partida de su creación literaria?

—Mi punto de partida es la reali-dad; trato de unir dos aspectos que se notan a veces muy bifurcados en la literatura contemporánea: por un lado la literatura como simple crónica, por el otro la literatura como historia que trata de plasmar caracteres típicos y arquetípicos. Intento hacer que ambas jueguen juntas en mi obra realizando lo que persigue la historia: concreción de valores y de proyectos.

—Una última pregunta, Roa Bastos. Como escritor de América es obvia: ¿Qué piensa de la literatura latino-americana actual?

—Toda la literatura latinoamerica-na de ficción está tendiendo a sepa-rarse de los estímulos y constantes de la realidad. Se está despojando en lo estilístico y en su mecanismo de inspiración de las características que la sujetaban a ciertos esquemas. La novela latinoamericana se despren-de vertiginosamente de su barroquis-mo formal y está superando su con-torno anulando las limitaciones del na-

3 de Noviembre

Oh, patrullas al alba, todavía.

¿Del cielo que ya corta el alto centinela
qué cuerpo de caída resplandece?

Partimos.

¿Quién alza las señales de todas las partidas?

Por la antigua belleza imperdonada, mientras
canta el cielo, avanzamos.

Tendidos a las garras de las nubes.

Nuestra girante ropa secuestra la distancia.

¿En qué este es el desierto de estarnos solos?
¿Qué sabes, Camarada, de este día?

En los hombros del cielo, van tus arenas vivas;
pasan como fatigas de muros infinitos.

... Sin saber donde vamos,
oh, patrullas al alba, todavía.

MIGUEL ANGEL VIOLA

NOTA. Del libro en preparación: "Las bestias contra el cielo" (diario de un soldado). Trata de representar la búsqueda de Dios en la mitad de un siglo apocalíptico; búsqueda simbolizada en una eterna batalla que abarca temas claves del mundo antiguo: caída de Babilonia, toma de Jerusalem, las plagas de Egipto, etc., hasta el final de los tiempos, en los temas del Apocalipsis.

cionalismo literario y del regionalismo folklórico tendiendo a una visión esencial y universal del hombre. Observe —por ejemplo— como paulatinamente desaparece el paisaje y cobra más importancia el hombre como protagonista...

El diálogo amable continúa por un largo rato.

Afuera, las primeras sombras del anochecer conceden a Buenos Aires una serena melancolía... el silencio comienza a ser el lenguaje más expresivo.

Clara Passafari de Gutiérrez

Soneto

Tenga yo para dar de lo que es mío,
de todo lo que he hecho y he logrado,
lo mejor que de mí ha fructificado
y que en mí, sazonado, se ha hecho mío.

Siempre dará mi mano como el río,
las aguas frescas y su pez dorado;
la fe en la vida, que la vida ha dado
al fin el agua con el pez al río.

Y mientras de esta fe tenga yo viva
la llama que no muere y me reviva
en la felicidad que de ella brota,
de su hilillo de agua apetecido
como la bebe el sol enardecido,
me beberé con sed la última gota...!

Paraná

LYLLIAM G. MARTIN VILLEGAS
del libro inédito "El arca de agua"

Canción de Cuna para el Niño Pobre

En un cajón lleno de pajas doradas
duerme una paloma toda acongojada.

La luna traviesa bajó hasta el jardín
quiere tejer rondas con el chiquitín.

Una nube blanca llegó a la laguna
y dice que el niño tiene ya su cuna.

Vino de la sierra un mago en corcel
y trajo al pequeño mantequilla y miel.

Las hadas que viven allá en la alameda
hicieron al niño un manto de seda.

Duerme niño pobre que por la mañana
perfume de pinos habrá en tu ventana.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Fábula del Pequeño Alfarero

En memoria de
BETITO ASPITIA

El Niño modelaba con sus manos fragantes
La tibia resonancia de sus alfarerías:
Iba naciendo un Pájaro con las alas tremantes
En la inocente jaula de sus manos vacías.

Sonó para su alondra cálidas geografías
Y un cielo virgen hecho por sus ojos amantes.
Y, sonriendo y jugando, le imperó las distantes
Dimensiones del viento conquistar noche y día.

Pudo más la inocencia que la inercia del barro.
Clara flecha de música, en súbito desgarró
Se abismó en las alturas el Pájaro cantor.

El Pájaro era el alma del Pequeño Alfarero.
Al marcharse de prisa nos dejó en el sendero
La flor de su sonrisa y el sol de su candor.

Vignaud (Córdoba)

NESTOR ALFREDO NORIEGA

Reconociendo...

Se suben las faldas de la hora.

Me hiere el arcabuz de la leyenda
muerte antigua de recuerdos
boyereando lentas siestas de ceibos y naranjos.

El verde pasto
asoma a la timidez de las manos
señalando una oleada de pampa
descubriendo la vanidad de un vuelo de gaviotas.

Y se enhebran los árboles
por un hilo de ramas y gorriones
abrochándome el pecho un corazón detenido de frutos.

Estoy sobre el enigma del regreso
por el clamor hermoso del surco
y la fidelidad del perro y el caballo.

Estoy reconociendo
mi distancia de ríos y de espigas
midiendo en el latido la vibración del aire.

Estoy por el hombre mismo
desencontrado en su niñez de humos tempraneros
ladridos de una nostalgia
que despertaron mis pasos al regreso.

Estoy por mí y por todos
para silbar al latigazo de una vara de mimbre
tal vez
reconociendo mis dedos al tomar la pala
y mis pies avanzando horizontes de siembra.

Escuchadme
mi voz lleva el aroma de eucaliptos
"yo hablo para aquellos hombres que se callan".

María Teresa, Diciembre 1960.

MIRLEY AVALIS

Para Arder Gozozos

Mis dedos tañen en tus umbrales, infinito.
Mis dedos que se alargan hambrientos de luciérnagas,
e ignoran recia puerta:
adiós de la materia.
Son pétalos que estiran
sus sedas incoloras.
Son rosas que se agitan,
con símbolos de auroras
y tornan red de sueños,
zumo delirante,
capota transparente,
o mantilla de sol amante.
Deja que campanas
naufraquen en mis ansias.
Que el —ven— de los misterios
habe mis estrellas
y muda al soplo fácil
registre lo divino
cantando aroma hábil
en pos de los caminos.
Mis dedos tañen en tus umbrales, infinito.
Son velas blanquecinas
hinchadas y risueñas,
pupilas que al horizonte
traspasan con su lezna,
para arden gozozos
en llamas y centellas...



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

X. V

Después será recuerdo.

El juego.

La línea.

Humo del transcurrir.

(Cansancio).

Violencia o exceso.

Crear: suma de recuerdo.

Es triste

como el peregrinar de la línea.

Como el juego,

el recuerdo.

El transcurrir creándonos.

Mar del Plata, 1960.

A. JUNQUET

Lagrimando Adioses

(Tema de Huella)

Lagrimando adioses
se me va la vida,
aroma de tierra
que arrastra el Pampero
por la huella, huella
de mi lejanía.

Por huella de río...
por huella de nube...
por huella de pampa...

Aroma de tierra,
alma de ribera,
mi vida es el río
que, arriero de ausencias,
de dichas y penas,
junta su tropilla

(Pialando recuerdos—
como vidalita—
por la huella, huella
de mi lejanía).

Aroma de tierra—
mansedumbre bárbara—
scoy huella viviente—
telúrica entraña—
que en el horizonte
se vuelve distancia.

Por la huella, huella
de mi lejanía—
huellita de nube,
huellita de río,
huellita de pampa—
cuando no fuí Nube,
fuí Río y fuí Pampa.

El Viejo Nicanor

C U E N T O

La mano, pequeña y morena, se balancea fuertemente sujeta de la otra, callosa y arrugada.

—Ya falta poco, “güelo” —conforma el Negrito al notar la fatiga del viejo—. Yo te decía que era demasiado lejos. Hubiéramos tomado el tranvía, nomás... Total, por unos caramelos...

—¡Pero si no estoy cansado! La inyección que me pusieron en el hospital me ha dejado medio dolorido.

El niño no replica, aunque sabe la verdad. Es, como siempre, el corazón cansado del abuelo. La madre y Juan, el padre nuevo, siempre están hablando y discutiendo sobre la enfermedad del viejo. Por las noches, cuando se acurruca y se aprieta contra el cuerpo flaco del abuelo —que huele a sudor y a remedios—, escucha los latidos de ese corazón, desiguales, demasiado lentos y débiles, o demasiado fuertes y apurados. Y en su imaginación, en su temor de niño, el corazón deja de ser un pedazo de carne, misterioso y oculto en el medio del pecho, para convertirse en una máquina monstruosa y siniestra, dispuesta a marchar mal, a explotar... a detenerse.

—Está lindo el sol, ¿eh? —dice Nicanor—. Se me ha ido un poco el frío de los huesos.

—Sí, pero no hay ni un poquito de viento. Hoy tampoco podré remontar el barrilete nuevo.

Lo carcome la impaciencia cuando imagina los ojos de admiración, de envidia, de deseo, con que los chicos del barrio verán volar —como un enorme pájaro rojo— su barrilete nuevo, obra del abuelo. Mira con orgullo al viejo y compadece un poco a sus amigos. Los pobrecitos no tienen un abue-

lo como el suyo, que ha sido islero en el Alto Paraná y que es capaz de hacer muchas cosas. Nadie sabe tanto como él de bicheros para dorados y de fijas para sábalos; nadie sabe tantas historias de selva, de río, de animales extraños. “Viejo, ¿qué tiempo hará mañana?”, le preguntan, y él escudriña el horizonte, busca rastros en el cielo, huele el aire, y responde con acierto. El ha enseñado al niño el lenguaje de los pájaros y le ayuda a comprender la sublime belleza de un ave volando libre por el espacio. “Nada de jaulas”, dice. “Si quieres conocerlos, tiene que ser en libertad. Mañana, a la puesta del sol, iremos al parque a ver los gorriones cuando vuelven a dormir a sus árboles”.

—¿Quién será ésa, “güelo”?

En la puerta de la casa hay una mujer vestida de guardapolvo blanco. Ramona, la madre del niño, conversa con ella. Mira al viejo y al chico y los envuelve en una sonrisa cálida.

—Este es mi padre —dice Ramona—. Viene del hospital. Como ya le expliqué, está muy enfermo.

El Negro la observa desconfiado. Su instinto le advierte que hay algo que temer, que esa desconocida es portadora de una amenaza todavía oculta. La mano pequeña aprieta con más fuerza la mano vieja. El abuelo responde al apretón, y sonriendo también, entrecierra los ojos. Y espera...

—Después del almuerzo, tienen una hora de reposo. Luego, cada cual se ocupa de su tarea favorita: jardín, carpintería, trabajos de granja. Los días en este Hogar no son improductivos. Así, el tiempo transcurre feliz y rápidamente.

Ni al viejo ni al niño se les ocurre preguntar a la eficiente visitadora social, cual es el objeto de que el tiempo dure poco, de que se escurra velozmente, en un momento de la vida en que el único capital es ése: el tiempo.

Salen al patio. La tarde de invierno es tibia y generosa de sol. Semejantes a la tortugas que hubieran abandonado la caparazón, dejando a la vista toda su arrugada y desnuda fealdad, los viejos descansan sentados sobre sillones y reposeras, los ojos entrecerrados, la piel alerta absorbiendo por cada milímetro la reconfortante tibieza.

—A las dieciseis tienen la merienda. Luego, una hora de lectura. Después un recreo antes de la cena.

(“El viento huyendo entre las hojas. Y el río andando, andando”).

El Negro mira todo con ojos oscurecidos por el rencor. Nada puede ser bueno si el abuelo va a estar lejos suyo. (“¿Qué sabrá ésta? Ya sé que la cama es más blanda que la que tenemos y la comida más rica, pero estoy seguro que el abuelo quiere quedarse conmigo. Yo lo sé cuidar bien. Le alcanzo los remedios cuando se enferma y no voy a jugar por acompañarlo. Si hasta le leo el diario para que no se canse!”). La mirada se nubla, la boca tiembla y el llanto contenido enrojece la nariz chata. La mujer comprende, y cuando Nicanor va a hablar con el director del Hogar, acaricia el pelo rebelde del chico, y habla suavemente:

—Tenés que ser fuerte, ¿entendés querido? Si llorás vas a entristecer más a tu abuelo. Ya sé que es doloroso para los dos esta separación, pero podés venir a visitarlo todas las semanas.

(“Tiene ojos celestes y es blanca como la Virgen del cuadro que tenemos en casa. Es linda cuando se ríe. No como mi mamá que le faltan los dientes. ¿Por qué el Juan se habrá casado con ella? ¡Estábamos tan bien antes de que él viniera! Pero ahora no se puede hacer nada: ni jugar, ni hacer mucho ruido porque siempre está

cansado. ¡Y ahora lo echa al “güelo”!... Pero yo también me iré. Me escaparé de casa y vendré a vivir por acá cerca. Y cuando yo sea grande y él un viejo, ya no pueda levantar la masa con una sola mano, lo buscaré y lo mataré a golpes... Ahora mismo podría matarlo. Si lo agarro dormido, lo ensarto con la fija como a un sábalo...”).

—Entonces confío en vos. Vas a portarte como un hombrecito, ¿no es cierto?

El niño no responde: la observa fijo con gesto idiota.

—Sí —dice por fin.

Sobre la mesa humean cuatro platos de sopa. Nicanor siente sobre sí los ojos escrutadores de Juan y Ramona. Quieren saber.

—Y ¿qué tal? —pregunta el hombre con aire optimista—. Es lindo aquello, ¿no?

El Negro siente crecer su odio por esa cara rosada, por ese cuello ancho, por ese pelo amarillo como paja, por esas manos toscas y macizas. Nicanor sorbe una cucharada de sopa, y responde:

—Sí, ya llené la solicitud.

—¡Já! ¿No le decía yo? Allá va a estar como un rey. Esta casa es chica. Ud. duerme mal con el muchacho, y quizás la familia se agrande pronto... ¿Qué decís vos, che? —y estalla en una risotada mientras sacude las nalgas de la mujer.

Ella se retira fastidiada y clava en él una mirada de advertencia. Nicanor lleva a su boca una cuchara temblorosa. Quiere tragar pero el líquido caliente no pasa por su garganta cerrada.

El niño se acurruca contra el viejo.

—¿Tenés frío?

—Sí —miente, sólo por sentirse más cerca del abuelo. Vacila un momento y agrega: —Güelo, ¿por qué no nos vamos los dos a vivir a las islas?

El viejo ríe entre dientes, suavemente, y palmea con ternura los hombros menudos.

—No, m'hijito. Ya no estoy para esos trotes. Mis huesos están demasiado cansados... Me va a gustar vivir en el Hogar. Claro que ya no estaremos juntos, pero tendremos los días de visita, y...

Calla. El silencio crece, se agiganta en la obscuridad. De la calle llegan sonidos familiares: el ladrido desganado de un perro; pasos en las veredas desaparejas; el traqueteo lejano de un tranvía. No consiguen dormir. La mente del viejo se pierde en la espiral de los recuerdos, y las imágenes surgen brumosas de bruma ribereña. Eran buenos tiempos los de islero. Vida dura y difícil, pero limpia y nueva cada mañana. Había sol. Y viento. Peces aguardando el anzuelo en el lecho del río; patos escondidos en el vientre de la niebla. Y las épocas de crecida, con el río macho rugiendo con furor asesino. Y los remansos traicioneros. Y la yarará oculta en la maleza. Era lindo pelear, aunque muchas veces se perdiera la batalla. Y era lindo porque no se peleaba contra otros hombres, como se pelea en la ciudad.

En la habitación vecina, Juan y Ramona se preparan para acostarse. El hombre conversa despreocupadamente, hace chistes, pero sólo consigue que ella responda con monosílabos. No soporta más, y estalla:

—Bueno, che, ¡basta de malos gestos! Tanto lío por un viejo inútil que casi no tiene vida.

—Me duele echarlo como a un perro. Al fin y al cabo, es mi padre.

—Yo no puedo seguir soportando cargas. Es una boca más a la hora de la comida.

El Negro abraza más fuerte al abuelo. Quisiera cerrarle los oídos para que no oyera nada, para que no sufriera.

—Así nunca saldremos adelante. Si por lo menos trabajara algo, ganara algunos pesos. Pero sólo sirve para llenarle la cabeza de historias a tu hijo, y llevarlo a vagar por ahí. Estos criollos son siempre los

mismos! Por eso no salen de sus ranchadas. En este país de atorrantes, solamente los gringos llegamos a ricos...

Las palabras se clavan hondo, taladran el pecho del viejo Nicanor. Un dolor agudo le corta la respiración.

(“A las siete toman el desayuno... A las ocho, recreo. A las nueve dan un paseo...”). Una larga hilera de viejos vestidos de gris, todos iguales, tomando sol o caminando entre canteros donde el verde crece parejo y en línea recta.

El viejo rechaza esa imagen y los ojos se le llenan de un verde que estalla, que se cuele por todo, sin barreras, sin límites. (“Güelo, ¿por qué no nos vamos los dos a vivir a las islas?”). El río serpentea; cuenta historias viejas, canta canciones nuevas. Huele siempre igual y siempre distinto. Mece suavemente, con amor, como una madre la cuna del hijo, la canoa en la que está tendido de espaldas, cara a las estrellas. A su lado, el nieto duerme un sueño tranquilo. Y la canoa se balancea y se balancea...

—¿Qué te pasa, “güelo”?

El viejo jadea desagradablemente, gime, se agita.

—¿Estás llorando? —pregunta el niño y palpa el rostro del abuelo buscando humedad de lágrimas.

Hay un gorgoteo prolongado, un quejido que parece arrancado de las entrañas, y las manecitas se detienen asustadas y los ojos se agrandan.

—Bueno, basta de discusión —se oye la voz de Juan—. Vení acostate que estoy cansado de esperarte.

El Negro oye que su madre refunfuña, y luego que la cama chirría bajo un cuerpo pesado. Entonces grita enloquecido, borracho de dolor:

—¡Callate, hijo de perra! ¡Mi güelo está muerto!

Un pájaro traza una parábola sobre un cielo celeste. Libre...

BIBLIOGRAFIA * * * * *

“COPLEDAL”, de Aristóbulo Echegaray, Cuadernos del Ins. Amigos del Libro Argentino N° 5, Bs. As., 1960.

Aristóbulo Echegaray constituye una de las figuras más interesantes dentro de la literatura argentina contemporánea. Poeta, crítico, ensayista, autor múltiple en los diversos campos que configuran la expresión literaria y propulsor a la vez de instituciones, publicaciones, audiciones radiales de loable proyección cultural, ha dado a la estampa una nueva obra poética.

“Copledal” es un libro sencillo, provisto de esa sencillez que hace agradable a la poesía sin que por ello le reste belleza. Sus coplas hacen jugar al espíritu y a los labios de quien las lee. Hay una conjugación entre expresión y tema, apreciándose un suave aleteo lírico, por momentos en grado sumo romántico, en todas las composiciones.

Incluye también el volumen ocho poemas de “Hombre de hoy” (libro a publicarse) que ofrecen una diferencia con las poesías anteriores. Son más realistas, de más fuerza y mayor profundidad, como ejemplo vaya la tercera que expresa: “El micrófono/ Yo/Sobré la rosa de los vientos, mi voz./ Aquí,/en cualquier parte,/simultáneamente,/mi voz./No importa/que no escuchéis/ mi voz./Ya escucharéis/la voz./Estáis ya /escuchando/la Voz”.

“Copledal” es un libro que merece ser comprado, para leerlo y releerlo.

La obra ha sido ilustrada por Amadeo Dell’Acua, prestigioso artista argentino, cuyo nombre habla de por sí solo de la calidad de las seis xilografías incluidas.

A. A. G.

“EL ANILLO”, por Segundo Ramiro Bríggiler, Editorial “Castellví”.

En “El Anillo” refirma Segundo Ramiro Bríggiler, sus condiciones de excelente na-

rrador, ya evidenciadas en “Tierra de Paraísos”.

Su nuevo libro incluye doce relatos y, en todos ellos, la descripción supera evidentemente a la trama. Bríggiler, en prosa limpia y llana, brinda al lector acontecimientos, lugares y personajes, con claridad expresiva; dando la exacta sensación de todo aquello cuya existencia se desea transmitir.

Dos aspectos, en lo relativo al contenido esencial de los relatos, se advierten de inmediato. Uno de fondo pesimista, concretado en finales trágicos o desesperantes; otro, pleno de sano optimismo, de naturalidad, de sencillez. Es, precisamente en los relatos costumbristas, donde Bríggiler saca mayor partido. Señalamos, como ejemplo, “El riego”, magnífico cuadro pueblerino.

En todo el transcurso del libro, aparece, también, como si el autor hubiese querido hacer de ello, el motivo de fondo, la actividad del cazador, en sus diversos aspectos. Hasta en el relato que cierra el libro “El Anillo”, que a la vez da título al volumen, la inquietud del cazador, provoca la situación, ridícula y un poco trágica, a la que se ve arrastrado el protagonista. Digamos que en ese relato, es donde aparece con más vigor la trama, aunque ella sea convencional. En todos los otros —insistimos— es a descripción o que prevalece y da indudable valor al libro. Citemos: “Regalo inesperado”, una pequeña joyita, donde el humorismo asoma con real eficacia; y “¡Era martineta!” expresivo brochazo, de íntimo contenido.

S. P. S.

“ESPANTAPAJARO”, por Manuel de Castro, Ediciones “Banda Oriental”.

Nacido en Rosario, pero radicado desde niño en Uruguay, Manuel de Castro, ha cumplido una labor literaria, constante y

por su gran emotividad algo carente aún de oficio; Alan Squier ha sido interpretado por Gilberto Krasniavsky con una profundidad sinceramente sentida, en el aspecto de la interpretación interior está a la par de las mejores del conjunto, y ésta es la principal faceta de la labor de un actor por lo que merece el más cálido elogio. Pero sus medios interpretativos adolecen de algunos defectos: su dicción es defectuosa y, por cuidarla, sus palabras pierden fluidez dejándose arrastrar, además, por cierta tendencia al recitado que le resta naturalidad; Herb, Gabriel Martín, correcto en su breve aparición; el matrimonio Chisholm, Simmy Edery y Oscar Mesiez, brillantes y convincentes; Jackie, Héctor Daffara, ajustado a su papel y falto de escenario, es un valor promisorio; David Edery, como Duke Mantee, la mejor labor, junto con Manuel Rubio, pero en un papel de más responsabilidad que éste, perfecto también por lo tanto; Ruby y Piles, Miguel Santaló y Lelio Introcci, completan la banda de pistoleros con acierto y, el segundo sobre todo, con notable seguridad.

Palos ahora y exclusivamente para la Dirección: se abusa de las pausas con las que se alargan innecesariamente todos los parlamentos, cuando algunos de ellos no las requieren. Esto atenta contra el ritmo de la obra que por momentos se hace pesada; no se ha vigilado suficientemente la dicción de los intérpretes que, en su inse-

guridad, cometen furcios. No se ha pulido suficientemente el libreto y esto, en dos aspectos. Primero: al trasladar la acción a la época actual se incurre en ciertos anacronismos muchos de los cuales pudieron ser evitados; ejemplo: la forma clandestina con que Herb pide whisky veinticinco años después de ser abolida la ley seca. Segundo: defectos de traducción, no importantes pero perceptibles, y que son de fácil corrección; ejemplos: el jugador de foot-ball norteamericano, perteneciente a un equipo de Nevada, es propuesto por un crítico para integrar un equipo para un campeonato "sudamericano"; la poesía de Villón está dedicada a una amiga que se casa y no a un amigo; la madre de Gabrielle tuvo tres hijos más en Francia, a decir de ésta, y agrega a continuación que tiene un hermanito y una hermanita que no hablan una palabra de inglés ¿dónde está el que falta, y otros cuantos gazapos más. Todos son pequeños y sin importancia mayor pero evidencia un cierto descuido indisculpable en un director de la jerarquía de Serrano de quien esperamos lo mejor y por eso se lo exigimos.

Aunque ya lo hemos hecho reiteramos el elogio para las luces, Pedro Rubiolo y J. García Gacio, para los sonidistas, Vairetti, Curi y G. Martín; para la escenografía de Serrano, para el vestuario particularmente acertado de J. Chozas y Pilar Serrano, y para la utilería de M. E. Ledesma.

Cuadernos de

“LA DILIGENCIA”

Toda correspondencia debe ser dirigida a

RIOJA 2780 — ROSARIO

Las colaboraciones, aunque no hayan sido publicadas, no se devuelven.

La Dirección no se responsabiliza por las opiniones vertidas en los trabajos que lleven la firma de su autor.

Valor del Ejemplar \$ 10.—

Archivo-Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

BIBLIOTECA CENTRAL — DIVISION CANJE
BUENOS AIRES ARGENTINA
RECIBIDO EN CANJE



*En este número
colaboran:*

AVALIS MIRLEY

CASABLANCA ADOLFO (h)

CERRETANI ARTURO

DUGHERA EDUARDO A.

FERNANDEZ GUIZZETTI GERMAN

GARCIA SALABERRY ADELA

GODOY y GODOY ELIANA

GOLZ ADOLFO A.

GUTIERREZ CLARA PASSAFARI DE

JUNQUET A.

LINCA FEDORA

MARTIN VILLEGAS LYLLIAM G.

NORIEGA NESTOR ALFREDO

PONCE ANA MARIA

SCHERINI SANTIAGO P.

VIOLA MIGUEL ANGEL

EDITORIAL

HORMIGA

"Libros nuevos con papeles viejos"

APARECIERON

"DON FRUTOS GOMEZ, EL COMISARIO"

y otros relatos

de VELMIRO AYALA GAUNA

Obra seleccionada por un jurado compuesto por Rafael Alberto Arrie
Enrique Banchs y Eduardo González Lanuza y que cuenta con el
apoyo del "FONDO NACIONAL DE LAS ARTES" \$ 30.-

"LA PIPA DE HIELO"

de SANTIAGO P. SCHERINI

El conocido cuentista nos brinda su primera novela, plena de atisbos
psicológicos, escrita con atrayente estilo y conducida con tal maestría
que conquista al lector desde sus primeras páginas para no abando-
narlo ya hasta el final \$ 70.—

EN BREVE

"LA PUERTA COLORADA"

de CARMELINA DE CASTELLANOS

En este libro de cuentos que fuera, hace unos años, laureado con el
premio "Legado Musto" la autora pone de relieve una admirable téc-
nica y un estilo depurado que la señalan como uno de los valores más
firmes de la literatura del litoral.

PROXIMAMENTE

"FLORES TARDIAS"

Poesías del conocido escritor ECIO ROSSI

PEDIDOS E INFORMES A CASILLA DE CORREO 397 - ROSARIO