

LETRA Y LÍNEA

Edición facsimilar



Letra y Línea

Edición facsimilar

Letra y Línea
Edición facsimilar

Aldo Pellegrini

Revista Letra y Línea : edición facsimilar / Aldo Pellegrini ; con prólogo de Liana Wenner.
- 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2014.
88 p. ; 38x27 cm.

ISBN 978-987-728-000-5

1. Arte. 2. Literatura. 3. Vanguardia. I. Wenner, Liana, prolog.
CDD 708

COLECCIÓN REEDICIONES Y ANTOLOGÍAS
Biblioteca Nacional

Dirección: Horacio González

Subdirección: Elsa Barber

Dirección de Administración: Roberto Arno

Dirección de Cultura: Ezequiel Grimson

Dirección Técnica Bibliotecológica: Elsa Rapetti

Dirección Museo del libro y de la lengua: María Pia López

Coordinación Área de Publicaciones: Sebastián Scolnik

Área de Publicaciones: Yasmín Fardjoume, María Rita Fernández, Pablo Fernández, Ignacio Gago, Griselda Ibarra,
Gabriela Mocca, Horacio Nieva, Juana Orquin, Alejandro Truant

Contacto: ediciones.bn@gmail.com

© 2014, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.bn.gob.ar

ISBN: 978-987-728-000-5

Índice

Palabras previas	7
Por Horacio González	
Estudio preliminar	11
Por Liana Wenner	
Revista <i>Letra y Línea</i>	
Nº 1, octubre de 1953	19
Nº 2, noviembre de 1953	35
Nº 3, diciembre de 1953-enero de 1954	51
Nº 4, julio de 1954	67

Palabras previas

Letra y Línea aparece en Buenos Aires contemporánea al tiempo de *Contorno* –cultiva también la memoria de Arlt– y por la época en que Cortázar decide viajar a París. La revista, dirigida por Aldo Pellegrini y financiada por Gironde (es notable la entrevista a Miguel Brascó que precede a la publicación de este facsimilar) tiene sin duda un aire surrealista, pero es ante todo una revista de actualización cultural, artículos medulosos, estudios críticos que polemizan cuando deben hacerlo y con sólidas argumentaciones. No cesa el aire vanguardista y el surrealismo sin duda obtiene preferencias, pero el conjunto general impresiona como una respuesta templada al ensayo escultórico-poético exorbitante que habían practicado Kosice y sus compañeros –algunos de los cuales estaban ya en *Letra y Línea*– en el sentido de hacer un uso moderado del tono proclamativo de los renovadores ultraístas (empleemos indebidamente ese nombre) y dedicar más tiempo a estudiar obras y corrientes de pensamiento. Así, se polemiza con Mallea, se defiende al primer Sabato, se homenajea a Francis Picabia –que fallecía en ese momento–, se recuerda a Macedonio, quien también había fallecido un año antes, se escribe con pertinencia sobre el dodecafonismo y su relación con la literatura (Proust), se publica a Aimé Césaire, Michaux y a Jonquières, mientras se lee un anticipo de Onetti y otro de Norah Lange, se admiten cautas polémicas (Julio Payró escribe una carta de lectores donde indica que Juan del Prete y Petorutti merecen también el retaceado nombre de no-objetivistas), en fin, la vanguardia transcurre aquí calma y casi austera. No se inventan libros inexistentes para comentar –como en *Arte Madi*– y la actualidad cultural es registrada con cierto ánimo que comparte por igual un sesgo polémico y otro informativo. *Letra y Línea* es el puente entre el vanguardismo que extrema sus fuerzas hacia un invencionismo sin complacencias, y la revista *Contorno*, donde la crítica literaria, política y filosófica establece con cimientos casi clásicos sus motivos centrales.

Horacio González

Estudio preliminar
Por Liana Wenner

Para los poetas Tilo Wenner y Ghérasim Luca, in memoriam.

*Para el poeta Miguel Brascó, por su ternura,
su lucidez y su honestidad.*

Unas pocas palabras al lector

En la biblioteca de mi padre, en nuestra casa familiar, había una mesa cuya parte superior era un cuadrado perfecto asentado sobre tres patas hechas con finos troncos de árbol que, según supe con el tiempo, había sido construida siguiendo un canon mágico y/o esotérico.

A unos 40 centímetros del plano cuadrado había un pequeño estante donde apretadamente se apilaban revistas literarias publicadas en Chile, México, Perú, Bolivia, Colombia y Argentina durante la década 1950-1960. Entre esas revistas, se encontraba la colección completa de *Letra y Línea* (1953-1954) y casi la totalidad de los números de *Arte Madí* (1947-1954).

Mi contacto con aquel material comenzó al promediar la adolescencia (que coincidió con el retorno de la democracia). De entonces recuerdo especialmente algunas cosas. Una: el impacto que me produjo el fotomontaje en blanco y negro de Grete Stern para *Arte Madí* donde la palabra “Madí” parecía atravesar, incrustarse, nada menos que en el Obelisco (imponiendo, así, la idea de que Madí es tan porteño como el Obelisco). Otra: las partituras de “música madí”. Otra más: el retrato de Roberto Arlt (aquella foto de gesto romántico, como dirá Miguel Brascó) en la tapa del número uno de *Letra y Línea* donde un mechón de pelo le caía en la frente. Y por último pero no por eso menos importante: me gustaba la frase “letra y línea”.

Lo curioso es que en aquellos años de primeros y definitivos tanteos no leía las revistas: las ojeaba... Es que tenían mucho para ver: las reproducciones de arte abstracto impresas a color sobre pequeños papelitos prolijamente pegados a mano en algunas páginas de *Arte Madí* destilaban una belleza construida con cosmopolitismo, austeridad expresiva, elegancia, sofisticación y color. Entonces entreví que había algo del orden de lo joven y lo moderno en ellas. Algo fresco.

En *Letra y Línea* estaban los nombres –Vanasco, Trejo, Brascó– que aparecían en algunos libros de poesía que ocupaban los estantes de la biblioteca que recorría la habitación de pared a pared.

A las impresiones vislumbradas entonces agregaría hoy, además, como cualidades de sus grupos fundadores la conciencia de ser argentinos y americanos –no europeos– sin sentirse subalternos, el conocimiento del valor de la propia obra que en muchos casos además se revelaba por su condición vanguardista o rupturista pero no epigonal. Y además (para decirlo con la frase insignia del invencionismo de la revista *Arturo*) hicieron de “la negación de toda melancolía” una bandera.

Las pocas y pioneras revistas literarias orientadas hacia propuestas experimentales que por los años cuarenta se publicaron en Buenos Aires, el paulatino desarrollo de un campo de vanguardia en nuestra poesía durante los cincuenta, las traducciones del surrealismo francés, de la poesía brasileña y anglosajona contemporáneas, las exposiciones de arte no figurativo, el surgimiento de sellos editoriales argentinos, el desarrollo del psicoanálisis y la conformación de un público joven atento a las novedades, coadyuvaron a sentar la fama regional de la que –en comparación a otras capitales del continente– aún goza la ciudad: el cosmopolitismo cultural, una relativa democratización de los bienes simbólicos y el dinamismo, concepto central para la vanguardia que hizo de la rapidez y la velocidad una militancia.

En aquellas revistas pueden hallarse los orígenes heterogéneos de nuestro nuevo periodismo que aparecería en forma rutilante con la revista *Primera Plana*. Muchos de sus periodistas claves fueron hombres de las vanguardias del 40 y 50.

Durante los días tumultuosos de octubre de 1945, previos al 17, aunque no fuera fácil salir a la calle para exhibir arte abstracto, en varias oportunidades los jóvenes artistas cortaron la calle Florida (que aún no

era peatonal) para mostrar, casi agresivamente, sus obras. Muchos de ellos ya habían actuado en *Arturo* (1944) y en 1946 fundarían el movimiento Madí y un año más tarde, la revista homónima.

Por primera vez con tanta determinación y sistema, una generación que no era rentista ni descendía de las familias tradicionales argentinas irrumpía en la escena cultural con una obra propia, viajaba a Europa pero también a Latinoamérica y no se manifestaba epigonal de las Metrópolis.

Se trata de la generación de César Fernández Moreno, Raúl Gustavo Aguirre, Nicolás Espiro, Gyula Kosice, Miguel Brascó, Mario Trejo, Francisco Urondo, Edgard Bayley, Alberto Vanasco, Leónidas Lamborghini, Juan Antonio Vasco, Enrique Molina, Olga Orozco, Tilo Wenner, Julio Llinás, Tomás Maldonado y Fernando Birri, entre muchos otros.

Publicar como edición facsimilar la revista *Letra y Línea*, es recuperar una porción fundamental de la cultura argentina del *breve siglo XX* para ponerla al alcance del lector interesado y no solo del investigador especializado. Es traer al presente textos y polémicas que piden ser leídos por nuevos lectores que los interpelarán con nuevas urgencias y nuevas sensibilidades.

Liana Wenner

Letra y Línea revisitada

Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo
César Vallejo

El diablo me persigue noche y día porque tiene miedo de estar solo.
Francis Picabia

Nunca dejaremos la vanguardia.
Nicolás Espiro

Financiada por Oliverio Gironde (1891-1967) y bajo la dirección de Aldo Pellegrini (1903-1973), en mayo de 1953 se publicó en Buenos Aires el primer número de la revista *Letra y Línea*. El cuarto y último saldría en julio de 1954.

Si bien no fue el órgano oficial del surrealismo argentino —por entonces ya menos sectario—, tuvo entre sus miembros a varios poetas que actuaron y actuaban en el movimiento. Su director, Aldo Pellegrini, había cofundado en 1928 *Qué*, la primera revista surrealista argentina. A partir de entonces, aquel movimiento recorrería aquí un largo camino.

Curiosamente, y prácticamente en simultáneo con Francia, el surrealismo en lengua española empezó a escribirse en Buenos Aires durante la década del 20 del siglo pasado. Las razones que explican este fenómeno podrían ser muchas e imprecisas. Lo cierto es que ser un poeta surrealista argentino, a finales de los 20, no daba prestigio intelectual, sino todo lo contrario. Por esta razón, en *Qué* todos los colaboradores firmaban sus textos con seudónimo.

Luego de un paréntesis de alrededor de una década, en 1948 Pellegrini volvió al ruedo con la dirección de *Ciclo*, una revista más de ensayo que de ficción, donde paulatinamente el surrealismo argentino fue mostrando una apertura de visión; vaya por ejemplo su segundo número donde aparecieron las colaboraciones de Mario Trejo y del peruano Sebastián Salazar Bondy, dos poetas que no fueron surrealistas declarados. Con esta publicación, el antecedente de *Letra y Línea* había sido sembrado.

En 1952, dirigida por el poeta surrealista Enrique Molina (1910-1997), se editó el primer número de *A partir de cero*. Su consigna era clara: identificar la poesía con la vida.

Si bien el surrealismo francés se alineó alternada y parcialmente con el Partido Comunista o el trotskismo, los derroteros criollos del movimiento fueron otros. Aquí el acento estuvo puesto en la libertad individual del artista, a favor de la imaginación y en contra del poder. David Sussman y Aldo Pellegrini habían fundado la Editorial Argonauta —clausurada luego en los 40 durante el gobierno peronista— que tradujo, en la mayoría de los casos por primera vez al español, a poetas simbolistas, malditos y surrealistas.

En efecto, con el lanzamiento de *Letra y Línea*, el viejo mazo surrealista se había cortado para barajar de nuevo. Una nueva partida empezaba. Quienes integraron su comité de redacción tenían orígenes diversos: algunos, como Enrique Molina, Carlos Latorre, Alberto Vasco y Julio Llinás, habían actuado siempre dentro del surrealismo pleno. Otros, como Mario Trejo (1926-2012), Miguel Brascó (1926) y Alberto Vanasco (1925-1993), habían abrevado también, aunque inorgánicamente, en el invencionismo.

El retorno a América, luego de que se agotara la experiencia europea, fue una marca especialmente característica en los miembros más jóvenes del comité de redacción de esta revista, para quienes la invasión militar estadounidense contra el presidente guatemalteco

Jacobo Arbenz fue una verdadera experiencia de toma de conciencia generacional tanto en lo político cuanto en lo estético y artístico.

No es tan solo un dato que Oliverio Gironde, miembro clave del martinfierrismo, haya sido el financista de *Letra y Línea*. A su manera (aunque lejos de vender los 25 mil ejemplares de la revista del grupo de Florida), la revista retomó el desenfado de *Martín Fierro*, solo que en los 50 —demasiado lejos ya de la *belle époque* de los 20— la jocosidad burlona de Florida iría tomando un signo más serio, a veces, hasta de desencanto. A través de un humor desmitificante, no esteticista, otro fue el tono que dominó la propia obra y la relación con el uso del lenguaje. El diálogo reciente con Miguel Brascó, que se ofrece más adelante al lector, es una prueba de ello.

La generación poética del 50 fue singularmente rica gracias a las contradicciones que la constituyeron: sus integrantes no eran rentistas como los jóvenes del 20, ni profesionales —salvo algunas excepciones— como los del 40; no eran peronistas (en muchos casos fueron abiertamente antiperonistas) y militaron en la modernidad más radical que hasta entonces habían conocido las grandes ciudades argentinas. Hicieron su viaje inciciático a Europa sin el epigonismo característico de las generaciones que los precedieron y fueron a buscar en el continente americano algunas respuestas pero también muchas preguntas. La promesa y la decepción del frondizismo (del que varios fueron jóvenes y destacados funcionarios) los marcó. A diferencia de sus pares del 60, no cultivaron la estética pop porque no les interesaba su lenguaje. Para decirlo con el clásico binomio de Umberto Eco: fueron apocalípticos, no integrados.

El diario de los números

Letra y Línea. Dos sustantivos que hacen pensar en la materialidad misma de la palabra impresa: el trabajo del tipógrafo que componía los textos adosando letras de acero que separaba con líneas metálicas para así ir armando las columnas que a su vez formaban las páginas. Por eso no es casual que en la contratapa del número dos apareciera el destacado aviso publicitario de la imprenta López, donde la tipografía adquiriría la facultad del movimiento incisivo propia de una flecha. López no era un taller gráfico más: allí, por ejemplo, se imprimieron la revista *Sur*, manuales de medicina, tratados de derecho y la primera edición de *El jardín de senderos que se bifurcan*.

La imprenta. ¿Existe acaso un oficio más “moderno”?

Uno (mayo de 1953)

En la tapa, a la izquierda, un retrato de Roberto Arlt.

Debajo, la “Justificación”. Tal el título de este texto-manifiesto que comparte tonos, blancos y aliados con otros que fueron fundantes de nuestra modernidad (más o menos de vanguardia) literaria: “El manifiesto de *Martín Fierro*” (1924) y el prólogo de *Los lanzallamas* (1931). *Letra y Línea* exponía su objetivo: ser el “instrumento cultural viviente (...) donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores” que, afirmaban, son aquellos inconformistas que no temen equivocarse y a quienes las revistas burguesas no publican. Delimitaba un blanco —¿conjeturalmente la revista *Sur*?—: “Las publicaciones que, por su antigüedad y continuidad, deberían ser las responsables de esta tarea (...) han demostrado una inepticia total. Cuando la crítica no rinde excesivo tributo a la amistad, premia la obsecuencia y la adulonería,

defiende los intereses de camarillas sin calidad o simplemente no dice nada por envidia o indiferencia”. Y señalaba su objetivo: “mantener la continuidad cultural que se produce por la sucesión de generaciones, a menudo opuestas entre sí”, poniendo el énfasis en la difusión de autores nuevos y genuinamente contemporáneos.

Las publicidades de Sudamericana, Nova y Emecé, las editoriales argentinas más importantes de entonces, anunciaban sus novedades. Y los avisos de las galerías de arte de la zona de Plaza San Martín indicaban qué artistas, mayoritariamente abstractos, exponían en sus salas.

Luego, Juan Carlos Onetti (1909-1994) criticaba la, por entonces, última novela de Graham Greene, bajo el inquietante título “El fin de la aventura y el principio de la popularidad”...

En la misma *línea* escribía Osvaldo Svanascini, poeta y secretario de redacción, una revalorización de la obra de Vicente Huidobro (en quien los *invencionistas* de la revista Arturo reconocieron la paternidad de su movimiento) al que había conocido durante los días que pasó por Buenos Aires.

Otro destacado: “Luto para el jazz”, un brevísimo artículo con firma de Miguel Brascó que permite ponerle fecha a este primer número. Era el obituario por la muerte del guitarrista Django Reinhardt que, según acotaba, había pasado desapercibido para los grandes medios argentinos.

Dos (noviembre de 1953)

De nuevo Onetti, ahora con el adelanto de una novela suya: “Resurrección de Díaz Grey”.

Mario Trejo escribía una elogiosa crítica de los Cuadernos de Poesía Buenos Aires, grupo al que no perteneció y con el que mantenía muchas diferencias.

En la contratapa, hay un artículo muy breve con el que se cierra la revista. Informaba la muerte tan prematura como inesperada del poeta Dylan Thomas (1914-1953), “en cuya poesía habían influido el marxismo, la experiencia surrealista y las ásperas tierras de Gales (...). *Letra y Línea* dedicará su próximo número a la memoria de este gran poeta de nuestro tiempo”.

Así, la revista se hacía mandataria de una función claramente explicitada en la “Justificación” del primer número: “...la información cultural, una perspectiva sobre todo lo que se desarrolla contemporáneamente en el mundo del arte. Aquí también las preferencias han de orientarse hacia lo nuevo, hacia todos aquellos que, muchas veces en soledad y rodeados por la incompreensión, procuran ampliar las perspectivas del universo artístico (...) estos aislados creadores de hoy son frecuentemente los que construyen el futuro cultural y significa vencer el tiempo señalarlos hoy mismo”.

Tres (diciembre de 1953-enero de 1954)

Parecía que los poetas de vanguardia habían decidido morirse todos juntos. Este número llevaba en la tapa una fotografía de Francis Picabia (1879-1953), fallecido antes del cierre de la edición.

Luego, abría el número un memorable y extenso *texto-declaración de principios estéticos-ensayo* de Tomás Maldonado (1922), que sorprende por su contemporaneidad tan radical en los conceptos y a la vez por su forma clásica, titulado “Picabia, el gran acreedor”. Sin concesiones de ninguna especie, el autor aseguraba que absolutamente todos –él incluido– estaban en deuda con el dadaísta. ¿Quiénes eran

todos? Las “nuevas formas de la seducción, de lo festivo, del cine, de la moral artística, de la pintura”. Nada más y nada menos. La vida del hombre contemporáneo estaba en deuda con Picabia, en quien *Letra y Línea* reconocía al indagador y al revelador del gesto artístico que se manifiesta en lo raro, lo inesperado, lo diferente, el humor impugador, el desdén hacia la consagración y los arribistas.

En la página 7, aparece el anunciado artículo dedicado a Dylan Thomas quien, desde una pequeña foto, con el cigarrillo en la mano y de pie junto a la barra de un bar, mira hacia la nada. Al fondo, estantes con incontables botellas de destilado escocés. La concisa y a la vez erudita biografía que escribió Mario Trejo, seguida de la traducción de algunos poemas, da muchas pistas sobre las búsquedas, los cruces y los encuentros de los poetas argentinos del 50.

Cuatro (julio 1954): último número de *Letra y Línea*

¿Por qué el último? Según Miguel Brascó, por falta de medios para financiarla. En este caso, no parece una razón suficiente.

Hubo algunos cambios en el *staff*: ingresó, entre otros, Francisco Madariaga –un poeta surrealista confeso–. Brascó y Trejo dejaron el comité de redacción más por razones de orden personal que por discrepancias estéticas con la línea de la revista.

Los destacados:

El “Homenaje a Dadá”, con traducciones de artículos de 1953 de Richard Hülsenbeck –escritos con el mismo tono de barricada que su manifiesto dadaísta de Berlín (1918)– y de Tristan Tzara. La genealogía de *Letra y Línea* –que en el número anterior había rendido un esmeradísimo tributo al también dadaísta Francis Picabia– quedaba explícitamente clara.

“Poemas de Bertolt Brecht” (de quien ya en 1953 se había estrenado “Madre Coraje” en el Teatro Ift de Buenos Aires), que expresaban el extrañamiento ante la ciudad destruida por la guerra, con traducción y comentarios de Miguel Brascó.

Y “Sobre la poesía órfica”: un ensayo sumamente revulsivo del poeta surrealista Juan Antonio Vasco donde criticaba los poemas del libro *Los nombres* de Silvina Ocampo cuyas cualidades serían, según él, el aburrimiento, el anacronismo, la “manía por lo forastero” y la mala escritura.

Final artillado: la última página de este número fue escrita con la beligerancia retórica característica de la vanguardia. La primera columna ironizaba sobre la conversión del Igor Stravinsky al dodecafonismo (que *Letra y Línea* divulgó desde su primer número) y acometía contra los tonalistas. La segunda irrumpía contra *Poesía Buenos Aires*, la obra de cuyos poetas consideraban *propia de los textos de enseñanza secundaria*. La última columna se armó con dos artículos que peleaban entre sí: el anónimo (¿editorial?) “Borges y Bioy Casares, paladines de la literatura gelatinosa” y “Miguel Brascó. Otros poemas e Irene”, por Alberto Vanasco. El anónimo cargaba contra “Borges y Cía.” cuyo “Dios tutelar y vengador es el chancho”; en la trinchera de enfrente, y cerrando así el número, estaba la crítica de Vanasco que señalaba al libro de Brascó con un atributo definitorio de las vanguardias e importantísimo para la nuestra en particular: la no melancolía.

Tanta determinación apasionada merece que nos acordemos de ella.

Conversación con Miguel Brascó

¿Cómo fue la financiación de la revista *Letra y Línea*?

Girondo pagó todos los números.

Él era el único martinfierrista que estaba con los jóvenes de la vanguardia del 50. Es evidente que fue un puente entre aquella experiencia y la de ustedes. ¿Cómo fue su relación con Girondo?

Él era un terrateniente poderoso, lo cual no es malo. Lo malo es cuando se actúa como tal... y Girondo lo hacía. Por ejemplo, solía recibir en su casa —que era lo que hoy es la parte vital del Museo Fernández Blanco— a pintores o poetas, pero no los mezclaba con los amigos de su mujer, Norah Lange. Tenía dos reglas para actuar que eran muy esquizofrénicas: ibas un día acordado y todos eran poetas surrealistas. Si ibas otro día porque te había llamado, te encontrabas solo con apellidos de Palermo Chico, aunque por mi ubicuidad no me molestaban y me llevaba bien con todos. Hasta que un día de lluvia torrencial fui a su casa porque me había llamado no me acuerdo para qué. Yo había ido en mi auto y me acompañaba una actriz amiga mía que, por supuesto, bajó conmigo. Aclaro que en aquellos años no había nada en Buenos Aires, ni siquiera taxis, lo cual generaba exasperación en los lunfas... Entramos con mi amiga, a quien luego llevaría a su casa, y Girondo me recibió —aunque no se le notaba mucho porque usaba barba— con el rostro demudado. Con el rostro *amueblado*, diría Borges. Él separaba muy bien los grupos sociales y todo eso me parecía horrible...

Al día siguiente Aldo Pellegrini, su secretario oficial, me dijo que Girondo no veía con buenos ojos que llevara una mujer sin previo aviso. Le contesté “decile a Girondo que nunca voy a volver a llevar a una mujer sin previo aviso y que tampoco voy a volver yo. Quedate tranquilo”. Al tiempo fuimos con Alberto Vanasco a llevarle un libro. Yo me quedé en el auto, no bajé. Nunca más volví.

Me parecía ridículo de un poeta que escribió *En la masmédula*. No vivía como poeta. Yo conocí a Ezra Pound y era absolutamente Pound, no se hacía ni se dejaba de hacer.

Descubrió que en Girondo, al contrario de lo que postulaba la vanguardia y él mismo durante el martinfierrismo, vida y poesía no eran equivalentes...

Era típico de aquella época fantástica de los 20, medio de chacota, caminar por Florida con un elefante porque lo vivían como una afirmación poética. Lo que había hecho con mi amiga era totalmente incongruente con aquel juego martinfierrista. Para nosotros la revista *Martín Fierro* era una cosa pintoresca, histórica.

Sí reconocí y valoré la atmósfera de Tuñón, de quien me hice amigo y me sirvió mucho. Me gustaba su poesía.

¿Fue mayor la influencia de Tuñón que la de Girondo?

Ciertamente. Girondo influyó poco y nada en mí. Tuñón era un poeta admirable y muy buena persona.

Aldo Pellegrini fue el director de *Letra y Línea* y muchos —si no todos— los miembros del comité de redacción militaban en el surrealismo. ¿Se trató de una revista surrealista? ¿Usted se consideraba surrealista?

Aunque los poetas y los ismos son incompatibles, me sentí bastante surrealista de una manera arbitraria; me gustaban especialmente las asociaciones libres. El surrealismo fue un movimiento serio que juntó a una gran cantidad de macaneadores porque era fácil. Muchos de ellos eran como mejillones: no se abrían, practicaban una poesía que no se entendía, y a la poesía hay que entenderla. Del movimiento me atrajo Jean Cocteau, a quien traduje, por la cosa homosexual y morbosa que tiene. En aquellos años, lo que giraba en torno a Pellegrini tenía el sello del surrealismo pleno como Carlos Latorre, aunque para mí, de todos aquellos poetas, Francisco Madariaga era el mejor. Después venía, con muchas mentiras, aunque llevando una vida surrealista, Enrique Molina, a quien conocí mucho y con quien además compartimos un tiempo en Perú. Era un poeta de fórmulas: “las mujeres con las cabezotas negras como fuego cruzando el puente”. Eso es terrible...

Madariaga sí era genuino porque tenía una vivencia juvenil de los Esteros del Iberá y era del campo. Conozco muy bien la Mesopotamia; Misiones es mágica. El Paraná, el Uruguay, el Iberá son alucinantes. Son surrealistas. Los surrealistas tendrían que haber ido a vivir ahí e involucrarse con ese clima.

La mayor influencia para mí es el siglo de oro, especialmente Góngora, donde la música está muy metida en la poesía. Los de *Poesía Buenos Aires* me parecían unos macaneadores bárbaros. Toda la cosa de los ismos era marketing. Porque, ¿sabés qué? La literatura son poemas, no bloques.

¿Por qué dice que Molina vivía como surrealista?

Bueno, no tenía ataduras convencionales de ninguna especie; y en términos económicos vivía de la caza y de la pesca.

¿Cuáles fueron los miembros del comité de redacción que más influyeron en *Letra y Línea*?

En la revista empezaron a influir decididamente Alberto Vanasco y Mario Trejo (secretario de redacción), cuya acción cultural fue muy fuerte. Mario era un genio creativo y en cualquier lugar que actuase lo hacía de una manera visiblemente preponderante, aunque era muy perezoso en su producción. A pesar de que su creación literaria era muy apreciada y los editores lo procuraban, no trabajó nunca en su vida. Hacía colaboraciones esporádicas en algunos medios gráficos; me parece que durante un breve período estuvo en *La Prensa*.

¿Cómo era la relación entre *Letra y Línea* y la revista *Sur*?

Para *Letra y Línea*, *Sur* era una revista literaria seria. Para *Sur*, *Letra y Línea* no existía. Toda la generación de *Sur* era muy anglosajona y ahí estaba la seducción que producía. Por otra parte, nos reíamos de Eduardo Mallea y Enrique Larreta, que eran algo así como nuestros tíos tontos.

En el primer número de *Letra y Línea*, de mayo de 1953, si hay algo que sorprende es el retrato de Roberto Arlt en la tapa, hasta entonces un olvidado del sistema literario. De manera que ustedes se adelantaron a la revista *Contorno* en su reivindicación. ¿Cómo fue la relación con ese grupo?

Hay pocas fotos de Arlt y esa tiene una cosa romántica, con el mechón en la cara. ¿Nos adelantamos? Puede ser...

Los contornistas eran dos locos que no tenían nada que ver con nada, los Viñas. Tipos desagradables, prepotentes. Jitrik nos copiaba a nosotros, los surrealistas, aunque estaba más cerca de *Poesía Buenos Aires*.

Otra revelación de *Letra y Línea* fueron las colaboraciones de Juan Carlos Onetti. En el número uno, escribiendo una crítica literaria y en el número dos, publicando un adelanto de su novela. ¿Cómo lo conocieron?

Onetti era un creador solitario, que admiraba a Faulkner, con un mundo propio, y todo el resto no le interesaba. Yo había leído *Para esta noche* y traté de averiguar quién era. Supe que se trataba de un uruguayo, de quien Ernesto Sábato me dijo que no se sabía dónde estaba y que probablemente anduviera trabajando de hachero en La Forestal. Era mentira... al final lo encontré de casualidad en un bar de Callao y Corrientes, pero no fue por mí que llegó a la revista.

¿Su viaje a Perú estuvo determinado por la coyuntura política argentina?

En absoluto. En el 54 viajé a Bolivia y después a Lima. A Perú entré el 14 de septiembre de 1954; ahora ha cambiado pero entonces era más seductor todavía. Allí conocí a Sebastián Salazar Bondy. El alejamiento de *Letra y Línea* se debió a mi viaje, aunque alguna nota mía había quedado en parrilla, creo...

¿El viaje fue una marca generacional? Pienso en Mario Trejo y Enrique Molina que durante largos períodos llevaron una vida nómada.

Muchos se fueron en esa época porque era fácil viajar: te empleabas como comisario de a bordo y solo tenías que hacer tarea burocrática en el barco, prácticamente no necesitabas hacer nada. Así viajaron muchos, el secreto era ser joven y alto.

¿Cuándo regresó a Buenos Aires? ¿Hubo alguna razón concreta que lo trajera de vuelta?

Viviendo en Lima, recibí el 55 con gran placer... Al peronismo hay que haberlo vivido generacionalmente. Hoy lo consideraría una dádiva. Me molestaba su guarangada; era un régimen fascista puro. Al poco tiempo me escribió un amigo mío, Rodolfo Walsh, diciéndome que para nosotros se abrirían muy buenas perspectivas con Frondizi. Entonces, volví...

¿Qué papel jugó el surrealismo argentino en aquel momento político?

Internacionalmente el surrealismo se orientó hacia la izquierda. Aquí no se ataron a ningún sistema de ideas que estuviera por fuera de la creación libre y de la poesía. Podría decir que eran anarquistas.

¿Eso explica los extensos homenajes a Francis Picabia –con un memorable artículo de Tomás Maldonado– y a Dadá en los dos últimos números de la revista?

El dadaísmo, que era anarquista, tenía bastante que ver con *Letra y Línea*. ¡Maldonado era un talento! Más bien clásico... No tenía mucha relación con Bayley, su hermano, que era un fantasioso.

¿Por qué dijo que quienes actuaron en *Poesía Buenos Aires* eran “macaneadores”?

Porque un escritor puede cuestionar cualquier cosa menos los significados de las palabras. Si cuando digo “perro” quiero sistemáticamente referirme a una cucaracha estoy rompiendo el convencionalismo del lenguaje. Hay que ahondar, utilizar los significados, pero no cuestionarlos porque si no, no hay comunicación. Digamos que no compartía su visión del lenguaje.

En *Letra y Línea* hay varias intervenciones tuyas sobre música. Recuerdo especialmente alguna a propósito de la dodecafonía y un recuadro, a modo de obituario, por la muerte de Django Reinhardt. Estaba muy metido en el mundo de la música...

Muchos menos de lo que me hubiera gustado, por entonces tocaba el piano.

¿Le gustaba el tango?

Me gustaba como expresión musical y en algunos casos la interpretación del canto, pero no me parecía una expresión literaria. Más bien lo veía como la repetición de un modelo. Después, con Piazzolla en el bar¹ empezó una cosa... todas las noches estábamos ahí. Escribí el poema “Condolencias de un dejado de la mano de dios”², que a Piazzolla le encantaba. Una noche me pidió que lo leyera siguiéndolo mientras él tocaba el bandoneón. Como tengo oreja musical y él conocía el poema, logramos armar un clima. Desde esa vez tuvo mucho éxito y nos lo pedían casi todas las noches.

Qué extraña planta es la sensualidad...

1. 676 era un bar situado en Tucumán 676 donde a diario en los tempranos 60 tocaba Ástor Piazzolla.

2. CONDOLENCIA DE UN DEJADO DE LA MANO DE DIOS

“Cuánta subjetividad así metida tan adentro de su cuerpo / y este cuerpo tan metido en entretelas y entre cueros / y esta cosa / entregada al oscuro silencio de algún cuarto / y este cuarto tan perdido / en la soledad horizontal de las grandes propiedades / en el corazón sublime de Buenos Aires. / Cuánta subjetividad que no levantará jamás su párpado / sobre el terror de este cuerpo / que respira en la noche de Buenos Aires / el aire seco de su propia extrañeza. / Cuánta alma que es como una gota / una humedad que quiere ser bebida / por algún labio / por un labio y no otro / por un labio que la olvida / por un labio y no otro / que olvida ser un labio y está lejos. // Cuánta pasión que reclama con ahínco su contrario / para asomarse sobre el risco de la soledad / cuánto infortunio, amore mío, cuánta luz / en la sombra, sin alumbrar a nadie / y cuánto tenebroso y necesitado de esa luz”.

Agradecimientos

Miguel Brascó, Alejandro Parada de la Academia Argentina de Letras, Graciela Quiñonez del Departamento de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Mario, The Antique Bookshop Buenos Aires, el maestro Noé Jitrik, la tan querida Alegría Naón, Jean Marc Musial, Virginie di Ricci, Gabriela Pellegrini de microfilmación de la Biblioteca Nacional, Hernán Matusevich de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional y Miguel Stazzone, jefe de microfilmación de la Biblioteca Nacional.

Bibliografía

- KOSICE, Gyula, *Kosice: autobiografía*, Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires, 2010.
- ARDEN QUIN, Carmelo et al, *Carmelo Arden Quin*, Centro Cultural de España, Montevideo, 2010.
- GRINSTEIN, Eva, “El invencionismo, una utopía anti-realista”, revista *Artefacto*, nro. 6, Buenos Aires, 2007.
- AA.VV., *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, tomo VII, Emecé editores, Buenos Aires, 2009.
- CORREAS, Carlos, *La operación Masotta*, Interzona, Buenos Aires, 2007.
- FERNÁNDEZ MORENO, César, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.
- RIVERA, Jorge B., *Madí y la vanguardia argentina*, Paidós, Buenos Aires, 1976.
- PELLEGRINI, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Paidós, Buenos Aires, 1967.
- DE SOLA, Graciela, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- Revista *Arte Madí*, números 0/1 (1947) al 7/8 (1954), Buenos Aires.
- Revista *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, números 4, 120, 122, 123.
- Revista *Letra y Línea*, número 1 (1953) al número 4 (1954), Buenos Aires.
- URONDO, Francisco, *Veinte años de poesía argentina*, Galerna, Buenos Aires, 1968.

Revista *Letra y Línea*

Letra

y Línea

1

Director
ALDO PELLEGRINI
Secretarios de Redacción
OSVALDO SVANASCINI
MARIO TREJO
Comité de Redacción
MIGUEL BRASCO
CARLOS LATORRE
LLINAS DE SANTA CRUZ
ENRIQUE MOLINA
ALBERTO VANASCO
ERNESTO B. RODRIGUEZ

Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica.



ROBERTO ARLT

SUMARIO

Justificación.

ALBERTO VANASCO: Roberto Arlt.

JUAN CARLOS ONETTI: El fin de la aventura.

CARLOS LATORRE: Poesía o no.

OSVALDO SVANASCINI: A cinco años de un sosiego.

ENRIQUE MOLINA: Aimé Césaire.

ALDO PELLEGRINI: Dubuffet o la poética de lo desagradable.

LLINAS DE SANTA CRUZ: Wilfredo Lam.

HENRY MILLER: Carta sobre el destino del hombre moderno.

LUIGI DALLAPICCOLA: Por el camino de la dodecafonía.

POEMAS de Eduardo Jonquières y Juan Antonio Vasco

Notas sobre Teatro, Cine, Artes Plásticas, Libros, Música, Revistas.

OCTUBRE DE 1953
BUENOS AIRES

JUSTIFICACION

Son tantas las revistas que no se justifican de ningún modo, que como gesto de pudor debemos dedicar algunas líneas a justificar ésta que ahora aparece.

Una revista que pretende llegar a ser instrumento cultural, debe ante todo responder a una necesidad del ambiente intelectual a que pertenece. ¿Existe realmente la necesidad de una publicación como la que proyectamos y esa necesidad puede satisfacerla LETRA Y LÍNEA?

Veamos ante todo cuáles son las condiciones que ha de llenar una revista nueva si pretende convertirse en órgano cultural viviente.

En primer término esa revista ha de ser como campo experimental donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde éstos se enfrenten con el público sensible, el que, en última instancia, dictaminará sobre el valor o la permanencia de sus trabajos. Una publicación que no llene esta función esencial —o lo haga de una manera imperfecta— deja de cumplir una de sus finalidades más importantes: la de mantener la continuidad cultural que se produce por la sucesión de generaciones, a menudo opuestas entre sí.

Hay que aclarar que con la expresión "nuevos escritores" no indicamos simplemente el aspecto cronológico. No basta con que los escritores sean jóvenes; es necesario que respondan íntegramente a las condiciones que impone la juventud como acto y pensamiento. Con excesiva frecuencia nos es dado encontrarnos con jóvenes impregnados de vetustez, nacidos con gerontismo. A pesar de sus pocos años, no es a estos últimos a los que corresponde la calificación de nuevos. El artista realmente nuevo es aquel que se arriesga por caminos desconocidos o poco conocidos y aquel a quien no arredra el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, están habitualmente cerradas las revistas comunes. Tales publicaciones sólo los admiten cuando el consenso los ha impuesto. Demasiado cómodas, demasiado burguesas para correr riesgos, prefieren a los jóvenes conformistas, que no provocan resistencia y que desaparecen sin dejar rastros. Con tal actitud traban el desarrollo de verdaderos talentos y en ocasiones los anulan.

Al incluir una revista la obra de los artistas y escritores nuevos, inevitablemente se produce un enfrentamiento de ellos con las generaciones que los precedieron. Resulta de este enfrentamiento un cambio en la tabla de valores hasta entonces admitidos: descienden unos y se elevan otros. En esos análisis críticos, en esas discusiones que se promueven, siempre queda un saldo beneficioso, aun en el caso de que los juicios emitidos

pequen por injustos o exagerados. En la remoción de lo falso, en la eliminación de los prejuicios, en el derrumbamiento de la rutina, reside fundamentalmente el beneficio. Lo que queda después de tanta conmoción se afirma con más solidez.

Campo experimental para los nuevos y revisión y renovación del criterio estimativo frente a las obras de las generaciones anteriores son las dos funciones fundamentales de una revista viva. Pero en nuestro medio debe agregarse la información cultural, una perspectiva sobre todo lo que se desarrolla contemporáneamente en el mundo en el plano del arte. Aquí también las preferencias han de orientarse hacia lo nuevo, hacia todos aquellos que, muchas veces en la soledad y rodeados por la incompreensión, procuran ampliar las perspectivas del universo artístico. Por lo común, no son los más populares, ni los que se comentan en las calles, los que conviene conocer, ni aquellos a los que protege el bullicio unánime de una crítica venal o inepta. Los auténticos exploradores de lo desconocido, no suelen llevar una multitud de boquiabiertos detrás de sí. Pero estos aislados creadores de hoy son frecuentemente los que construyen el futuro cultural y significa vencer al tiempo señalarlos hoy mismo.

Sin embargo, el aislamiento de algunos renovadores no significa que su obra esté fuera del tiempo. Por el contrario, una esencial contemporaneidad es el sello indeleble de toda obra auténtica. Pero tampoco contemporaneidad debe entenderse en un sentido estrictamente cronológico: no basta que un artista viva en nuestra época para que lo consideremos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa. Los problemas esenciales del hombre que la vive, su íntima y peculiar vivencia son las que fundamentan la contemporaneidad y dan características reconocibles a la obra de una época. Esta tarea de información debe completarse con una intención discriminativa. Numerosos son los embaucadores que aprovechan de lo nuevo para medrar. ¡Ojalá fuera siempre posible señalarlos! En ocasiones son tan hábiles y estrategos que sólo el tiempo, al demostrar su nadería, los destruye.

Es justamente en esta tarea discriminativa, en la que una revista de cultura encuentra sus máximas dificultades y su máxima responsabilidad. Pero esa tarea sola justifica su publicación. Si algo hay en déficit entre nosotros es la crítica en el terreno de las diversas artes. No existe, en conjunto, una crítica realmente objetiva e independiente. Las publicaciones que, por su antigüedad y continuidad, deberían ser las responsables de

ROBERTO ARLT

por Alberto Vinasco

A poco más de diez años de su muerte, Roberto Arlt ha terminado por constituirse en una de las figuras relevantes de nuestra literatura. En ese lapso, lentamente pero con seguridad, ha conquistado una jerarquía novelística muy pocas veces alcanzada entre nosotros. La edición casi completa de sus obras que se ha hecho últimamente y que el público recibiera con elocuente interés; ese interés por ellas que quedó en evidencia y que hizo extensivo el interés hacia sus ideas y hacia los pormenores de su vida; su nombre, que es invocado frecuentemente por las generaciones nuevas a manera de ejemplo o de guía, invocación mucho más significativa puesto que a veces es hecha desde diferentes y hasta antagónicas posiciones; la creciente publicación de notas, artículos y estudios sobre su personalidad y sus libros, todo así lo atestiguan. Sus palabras en el prólogo de "Los lanzallamas", citadas hoy por más de un escritor joven en procura de una conducta y de un credo, encuentran en ese mismo hecho su justificación, y demuestran que Arlt poseía conciencia de sus fuerzas y de su destino, para lo cual citamos, por ejemplo, estas afirmaciones que muy pocos hoy desconocen:

"El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un cross a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y que los ennuos bufen. El porvenir es triunfalmente nuestro... Y que el futuro diga".

Sin duda alguna, es Roberto Arlt todavía, ante todo, un tema polémico. Un autor, al parecer sin cultura, con desordenados y superficiales conocimientos literarios y filosóficos, considerado por todos sus compañeros de trabajo con cierta paternal y socarrona suficiencia, incomprendido por muchos, combatido por los otros, acosado por los más apremian-

tes problemas de trabajo y de medios, y que entrega, sin embargo, de pronto, imprevistamente, sin tanteos ni preliminares, una obra madura y genial, ha de ser indudablemente motivo de polémica. Roberto Arlt nos da, desde su primera novela, un mundo personal y de profundo arraigo humano, un vasto universo no descrito aún por nadie y conocido sin embargo por todos. "Los siete locos" y "Los lanzallamas" son una asombrosa serie de personajes y de situaciones que encierran una honda significación de nuestra realidad en la sociedad de hace veinte años. Remo Erdosain, Ergueta, Haffner, los Espila, elementos nobles y capacitados de un orden social que se debate dentro de las negaciones y las barreras que éste mismo les impone, todos ellos pertenecen ya a las creaciones imperecederas de nuestra literatura. Por ello, "Los siete locos" y "Los lanzallamas" integran el núcleo fundamental de su obra.

Su primer libro, "El juguete rabioso", es quizá el que menos puede presentar aquellos defectos que más tarde se señalarán en su producción restante. Su autor, no preocupado todavía por realizar una tarea de amplias pretensiones, se desenvuelve allí naturalmente, pero se insinúa sin embargo el escritor que en breve tiempo producirá "Los siete locos". Aun así, bastaría este primer libro para sostener la gloria de Roberto Arlt, aunque en ningún momento alcanza los valores de sus próximas novelas.

Aún hoy, a veces, se insiste en considerar a las dos partes de su obra principal con un prurito suficiente y académico y se intenta cubrir bajo los detalles superfluos y formales la extraordinaria y asombrosa potencialidad de este autor, que se adelanta por encima de dichos obstáculos de una manera incontestable y avasalladora, con la violencia vital de todo lo que tiene que decir.

El mismo Arlt, en el mencionado

(Concluye en la pág. 6)

JUSTIFICACION

esta tarea, han demostrado una inepticia casi total. Cuando la crítica no rinde excesivo tributo a la amistad, premia la obsecuencia y la adulonería, defiende los intereses de camarillas sin calidad o simplemente no dice nada por envidia o indiferencia.

En el otro extremo de la crítica están los resentidos, los que sólo atacan a sus enemigos personales y en enorme bloque, aquellos críticos que desvalorizan todo lo que no es repetición o academicismo.

No es fácil desarrollar este plan de tareas. Es necesario arrancar de su comodidad a aquellos que están plácidamente arrellanados en la rutina. Es necesario ante todo vencer la agresividad o la resistencia de todos aquellos que afirman lo pasado oponiéndolo a lo nuevo. Los propiciadores de una cultura embalsamada que ya no puede inquietar, pero que les permite apoyarse en esquemas inmóviles, aparentemente sólidos y firmes. En su lucha de oposición a lo nuevo sólo admiten de sus contemporáneos aquella parte que no resulta inquietante, que no pone en cuestión la seguridad de sus esquemas. No resulta fácil luchar contra ellos, porque a pesar de todo representan la opinión útil para la consolidación de los aportes del pasado, pero ¡cuán destructora y agresiva aparece cuando se trata de enfocar toda proyección hacia el futuro! La dirección de su visión, puramente retrospectiva, se compagina con un odio desahogado hacia todos los innovadores, odio que toma las formas más imprevisibles, entre las cuales no puede dejar de señalarse el entusiasmo que revelan por sus contemporáneos mediocres.

Como intento de llevar a la práctica el plan de tareas que esbozamos, LETRA Y LINEA invita a colaborar en sus columnas a todos aquellos que tienen algo nuevo que decir. Desde estas columnas también incitaremos a la crítica y a la polémica sobre todos los problemas que plantea la situación cultural en nuestro medio y en el mundo contemporáneo.

EL FIN DE LA AVENTURA Y EL PRINCIPIO DE LA POPULARIDAD

por Juan Carlos Onetti

Es demostrable que los lectores argentinos de Graham Greene admiran con pocas restricciones su talento de novelista y desdénan su capacidad autocrítica. Sin embargo, ésta es una de las más importantes virtudes del novelista británico.

Los cuentos de *A través del puente* se publicaron con un prólogo en el que el autor los definía como subproductos baratos de su tarea de escritor. No logró vencer a nadie, al parecer; todos los comentaristas compitieron en el descubrimiento de valores sutiles, de admirables matices.

El fin de la aventura está sufriendo un destino idéntico. Para que nadie se llame a engaño, el autor dice en la primera página:

... con el orgullo inexacto del escritor profesional — cuando ha alcanzado alguna notoriedad digna de tenerse en cuenta — fué elogiado por su destreza técnica...

Todo el libro es un alarde de profesionalismo, de destreza técnica. Esta habilidad es empleada a veces con un exceso de confianza y se hace más visible en la pintura y manejo de los personajes secundarios. Por ejemplo, la pareja Parkis, padre e hijo. Ambos han sido inventados, sin dudas, para emocionar y ser patéticos. Pero como están hechos con nada más que destreza de artesano, no pasan de símbolos, de datos que se ofrecen al lector para que reconstruya los propósitos de su invención. No pasan de pintorescos, de cómicos; con frecuencia parecen hijos de Wodehouse.

Otro es Mr. Smythe, el contradictor, oportuno abogado del diablo, hecho a medida y sin mayor trabajo para que la conversión de Sarah disponga, además, de una base racional. El rigor de la misma está expresado por la mujer cuando arriesga su prudente, aséptico beso al leproso en la página 141:

... estoy besando el dolor, y el dolor te pertenece a Ti más aún que la alegría. Te amo en Tu dolor. Sentí casi, al besar la piel, un sabor de metal y de sal, y pensé: ¡Qué bueno eres, Señor! Podrías haberme matado con la alegría y nos dejás estar Contigo en el dolor.

La decencia intelectual de Smythe se define en la misma página:

— Usted cree en Dios. Esto es fácil. Usted es bonita. No tiene motivo alguno de queja. Pero ¿cómo iba yo a querer a un Dios que da esto a un niño?

Ahora, Henry Miles, el marido, Greene-Bendrix lo eligió como prototipo del funcionario británico. Como ser humano es increíblemente absurdo y tonto; tal vez sea un funcionario veterano creíble. (A pesar de todo, es aconsejable dudar que Miles, por no haberlos provocado nunca, esté incapacitado para sospechar el origen de los bramidos de amor de Sarah cuando algún amigo se los haga escuchar.)

En cuanto al cura, es fuente de consuelo. Parece demostrar que la buena fe de Graham Greene, tan grotescamente escamoteada en esta novela, no ha desaparecido del todo: el cura es tan imbécil como Smythe. Claro que hay una diferencia: la estupidez del sacerdote laico, privada de la gracia, debe terminar en humillación y fracaso. Es decir, en victoria del Señor. La imbecilidad del digno Padre Crompton es, por lo contrario, un dulce trasunto de la gracia. Su grosería se llama militancia; la intraspasible piel coriácea de su suficiencia (¿cómo sonará en inglés?), fe. Por eso, con sólo unas cuantas frases oportunas y novedosas, logra precipitar a Bendrix-Greene en un ataque de histeria y en meditaciones teológicas, graduadas antesalas de la luz: "¡Qué cosa tan extraña el tiempo!" "Tan bueno es rezar a los muertos como rezar por ellos". "Nada podemos hacer que no haya hecho ya alguno de los santos".

Aparte de los amantes, nos quedan los milagros. Dejemos de lado el primero y principal, indispensable para que haya novela: la resurrección de Bendrix obtenida por medio de un soborno obscuro. En cuanto a los demás, parece probable que Greene haya contado con la colaboración del Padre Crompton. Son dignos de figurar en *El libro de San Cipriano o la clavicula del hechicero*, o en el más asequible *Manual de hechos milagrosos del licor de San Antonio*.

También son motivo de rubor los procesos, abrumados de casualidades, que llevan a los protagonistas a la Fe. Como ejemplo de ingenuidad puede ser citada, en los monólogos, la docilidad con que Sarah y Bendrix pasan de la indiferencia al desdén, al odio, al éxtasis de amor: del tú al Tú, del él al El.

Dos objeciones sin importancia, ya que nada tienen que ver con la literatura. La

primera es extensible a todos los novelistas católicos, o casi. ¿Por qué — o por qué ninguno explica por qué — cuando alguno de sus personajes descubre a Dios tal encuentro debe efectuarse a través de la Iglesia Romana? Esta arbitrariedad resulta excesiva; las mil sectas protestantes y las antiquísimas religiones de Oriente deberían ser beneficiadas, según un fácil cálculo de probabilidades, con un alto porcentaje de adhesiones. La segunda, es la triste, obvia comprobación de que dos mil años de cristianismo no han servido para modificar — ni en el cerebro de un Graham Greene — la idea bíblica de Dios: un pobre hombre todopoderoso, necesitado de lisonjas, capaz de venganza.

Mezclada con todo esto, *El fin de la aventura* contiene una historia de amor admirablemente dicha. Algunas de las páginas que le corresponden superan lo mejor que recordamos haya escrito Greene sobre sus temas predilectos: la incomunicación, la melancolía esencial de todo acto humano, la nunca satisfecha necesidad de fe en Dios o en su inexistencia.

El secreto de su dignidad de escritor consistía en aceptar como inmejorables los dos primeros y padecer que el último fuera, infinitamente, un conflicto, una sollicitación, un planteamiento. *El fin de la aventura* es una novela melancólica y — a pesar de beaterios y bravatas — de incomunicación.

Esta es, visiblemente, una simple nota periodística escrita por un lector de Graham Greene que carece del oficio de la crítica literaria. Todo lo que este comentario tenga de agresivo debe ser atribuido a la indignación y al temor. Nosotros, los simples lectores de novelas, defendemos la satisfacción de este vicio. Estafados por innumerables decadencias nacionales y extranjeras, debemos contemplar sin entusiasmo la perspectiva de un refugio a perpetuidad en novelas policiales.

Por eso nos parece oportuna esta protesta. Por eso nos indigna que el hombre que escribió *El poder y la gloria* — una de las mejores novelas del medio siglo; una novela, tal vez la única, en la que la declarada tesis se conserva respetable gracias a la orgullosa calidad artística — se ponga, tan innecesariamente en apariencia, a buscar éxitos fáciles entre snobs y lectoras de semanarios femeninos.

Porque indigna que a Bendrix-Greene — *El misterio del miedo, El revés de la trama, Brighton* — le baste ahora dar un solo paso, y muy corto, para que pierda vigencia la frase que escribió en la página 177, refiriéndose a un crítico literario:

Al final, con ademán protector, me colocaría... probablemente un poco por encima de Maugham, porque Maugham es un autor popular, y yo no he caído aún en ese crimen...

La falta de experiencia nos obliga a insistir. *El fin de la aventura* está escrita por un maestro de la novela contemporánea. El manejo de los personajes, de los diálogos, de las situaciones; la destreza con que un ambiente o un gesto son transmitidos al lector, todo lo que pertenece al oficio del escritor profesional provoca admiración y merece ser estudiado por aprendices y jubilables. También es oportuno decir que ni la inmoralidad del personaje de *El poder y la gloria* ni las señaladas torpezas extraliterarias del libro que comentamos tienen relación con la verdad o el error de las creencias de Greene.

El origen de esta nota, repetimos, es que tantas buenas cosas hayan sido puestas al servicio de tan diversas irresponsabilidades. Y que se trate de Graham Greene.

Porque si el libro hubiera sido escrito en este país nos olvidaríamos sin esfuerzo de cada uno de los citados reparos para anunciar con júbilo el descubrimiento de un gran novelista.

LIBRERIA KRAFT

Ofertas especiales:

Libros ingleses, literatura moderna, a \$ 20.-
Libros franceses 15.-

FLORIDA 681

POESÍA O NO

por Carlos Latorre

El tiempo que termina siempre por romper el espejo de la falsa gloria, tan tentadora aún para aquellos que dicen rechazar su engañoso canto de sirena, sirve a veces para crear el equívoco de ciertos prestigios fatalmente efímeros, pero no obstante concretos en el espacio que abarca su presunta consagración. Estos prestigios no resultan peligrosos siempre que su influencia no exceda los límites de la generación a la cual pertenecen. Y digo que no son peligrosos por cuanto sus contemporáneos, al permitirles alcanzar notoriedad con su adhesión, hallan el castigo de su idolatría poniendo así en evidencia sus propias limitaciones. Algo así como el "tal para cual" que en este caso permite apreciar la miopía colectiva cuya mirada no va más allá de las narices. Pero cuando esos nombres amenazan con rebasar sus límites aumentando la confusión reinante ya sea por su habilidad para perdurar mediante un eficaz despliegue sofisticado de aptitudes político-literarias, o mediante un sabio sabotaje de los auténticos valores llamados a reemplazarlos, o aún cuando persisten sostenidos por un fenómeno de inopia casi general, el hecho adquiere entonces gravedad. Y la adquiere porque puede empañar o deformar la visión de muchos jóvenes que estando bien dotados para dar el gran salto sobre el vacío, son susceptibles, por lo menos en el delicado lapso de su formación, de dejarse embaucar ingenuamente perdiendo así la lucidez imprescindible para asumir la obligación, sino ya de profetizar —destino de unos pocos poetas y de toda gran poesía—, por lo menos de convertirse en cronistas agudos e implacables del período histórico que les toca en suerte vivir.

Esa misma circunstancia puede también enervar las energías y la sinceridad de los jóvenes con el alcaide de un seductor esteticismo vacío de significación vital, o con su antípoda, la embriaguez de cierto tipo de compromiso pretendidamente místico o heroico militante cuya finalidad sería la salvación del hombre religioso por un lado, o la del hombre político y social por el otro, no siendo en realidad ambas cosas más que la afirmación fanática y brutal de la más baja necesidad mediante la que se excluye toda honda y verdadera actividad del espíritu creador.

Resulta obvio declarar que nada de lo expuesto hasta aquí implica negar la continuidad del pensamiento ni de la cultura en su significación más profunda. Se trata simplemente de sanear de residuos regresivos una herencia viciada de anacronismo, ajeno ya en el tiempo de su nacimiento, cuanto más en la etapa de su liquidación, a los electrizantes conflictos del espíritu y la intelligen-

cia que testimonian toda legítima contemporaneidad.

Buscando entre esos nombres que tratan de permanecer, o que aún permanecen por las razones expuestas, preparando a un numeroso grupo de representantes menores de la actual generación para la admiración servil capaz de garantizar la propia continuidad, y no precisamente por esa ansiedad metafísica muy respetable que trasciende por su esencia los extremos de la grosera vanidad, se me ocurren por ahora, y entre otros, los nombres de Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Molinari. Quizás resulten tan responsables como ellos mismos de la confusión, o más aún, los "jóvenes poetas" ansiosos de competir en esa vergonzosa carrera de obsecuencia, ceguera y estupidez en la que parecen más dispuestos a adular que a trabajar, más inclinados a imitar que a crear, a consagrar que a reclamar su propio lugar en el espacio.

EL CASO BERNARDEZ

Es justo declarar que Bernárdez se muestra bastante recatado en lo que respecta a su propia publicidad. Mas no sé por qué suerte de desconcertantes circunstancias, su nombre aparece con frecuencia cuando la mayoría de los "críticos o antologistas" se abocan a la tarea de recopilar valores para proceder a su consagración dentro de la trayectoria de nuestra poesía. Ese es justamente el misterio que trataré de develar. Fuera de esa admiración un poco contemplativa de que goza Bernárdez, es también necesario señalar que nadie, o muy pocos, son los que se dejan tentar por la línea poética o pseudo poética que Bernárdez propone a través de su obra. En ese aspecto su influencia es casi nula. No influye ni tiene continuadores. Por lo tanto su peligrosidad es muy relativa. Pero su prestigio puede desorientar sino ya a los fabricantes de poemas, sí a los lectores autodidactas o a las juventudes que se hacen bajo la admonición de las casas de estudios secundarios y superiores. En consecuencia no está de más ubicar rigurosamente la actividad y la significación de Francisco Luis Bernárdez en nuestro medio.

En primer lugar me siento obligado a testimoniar que Bernárdez no es un plagiaro desaprensivo ni siquiera un imitador más de los tantos que se empeñan en escamotear con habilidad de prestidigitadores, los rastros de los creadores que saquean. Nada tiene que ver ni con los místicos, ni con los teólogos. Ni tampoco con la poesía. Su puerilidad no tiene antecedentes. Quizás se lo pudiera aproximar a los redactores de esos ma-

(Concluye en la pág. 7)

A CINCO AÑOS DE UN SOSIEGO

por Osvaldo Svanascini

"Oyes clavar el ataúd del cielo"

V. HUIDOBRO

Fuera de toda especulación, de lo que no signifique definitivamente sino una defensa sistemática de la poesía, asintiendo a lo que mantenga su probidad y jamás la repetición de los lugares comunes, merece la pena el acercamiento a un poeta que, como Vicente Huidobro, prefirió a menudo participar del triunfo de la derrota. Ese lugar amargo que se eleva como reacción a la manera de un autorretrato. Ese mínimo estado de desesperación en mitad del mismo equilibrio. O viceversa. En tal sentido el poeta chileno gravitó en una casi perpetua polémica y el propio combate librado contra su medio hizo que éste se volviera contra él, como habitualmente sucede. El silencio alrededor de su obra o la falta de generosidad de sus contemporáneos para situarlo definitivamente, viene a confirmar ahora cierto recelo, cierta tranquilidad sin compromiso, gratuita, que aún padece en varios aspectos América. Le conocí de paso por Buenos Aires, lo suficiente para no saber nada de él. Por lo tanto quedan sus poemas, sus teorías, su prosa. La dirección de su vida en lo que se refiere a su fidelidad con la poesía es obvia. Solamente ella daría sentido a su esfuerzo.

Huidobro superó la melosa pretensión de una melancolía aplastante y además se alzó contra un sistema menstrual de sonidos perpetuadores del pasatismo poético americano. En mayor o menor grado Cansinos-Assens, Larrea, Diego o De Torre admitieron el influjo de su obra dentro de la lengua. Alguno —de entre sus detractores— reconoció su labor como promotor de una corriente nueva y especialmente como el introductor o el descubridor del vínculo de vanguardia. Poesía discutible la suya, polémica, a veces magnífica, tuvo repetidamente la oportunidad de ser estimada. No obstante, el reproche de las influencias de los movimientos de París, se le enfrentó con frecuencia. La ingenuidad de la pretensión que trataba de disminuirlo no tuvo asidero concreto. Es posible que el cubismo y otros movimientos más o menos considerados en torno a éste, formaran las bases de su estética. Pero "Altazor", poemas de "Ver y Palpar" o "El Ciudadano del Olvido", para citar solamente algunos, sólo pueden ser engendrados por un poeta personal, poeta, solamente poeta. Esto dicho imparcialmente. Sabiendo hasta donde pueden destacarse las contradicciones con respecto a su profundidad, hasta donde puede situarse su disparidad y hasta donde llega la insólita alquimia de su invención desde el punto de vista de la imagen.

* *

¿Cuál es la verdadera respuesta a los alcances de una poesía como creación pura? ¿Es "Altazor" un poema para mayorías? Ambas preguntas podrían dar margen a ese estudio más o menos exhaustivo que esperamos. Huidobro planteaba la polémica como necesidad de anteponer la poesía a toda especulación. ¿Cuáles fueron los ambientes en donde se leyeron sus poemas? Este planteo no nos hace adelantar nada tampoco. Las "rechiflas" —según palabras de un testigo presencial— eran en España tan contundentes como en América. Entre nosotros hubo también



VICENTE HUIDOBRO

POR PICASSO

detractores, sonrisas e ironías. Por una parte estaban los que asumían la actitud de sacerdotes de la poesía y por otra los informados por revistas de segunda mano. De todas maneras: en estos momentos ¡cuántos Huidobros harían falta para sacudir el marasmo intelectual de nuestro medio, el remanido sabor de poemas destilando aún esa ternura meliflua de los inoperantes líricos! Sin embargo, salvo unos pocos sectores, nuestro tremendo temor al ridículo por una parte y nuestra propensión a un empaque literario bastante pueblerino en el fondo, se antepone para comprender avanzadas como las de Huidobro. La diferencia fundamental reside en que Huidobro prefirió perderlo todo antes de comenzar a ganar su propio destino poético. Y la poesía llegó con esa pureza que anticipaba su autenticidad. La creación, tomada en el sentido que él le insuflara, permitió valorizar el futuro de una poesía que primero se concebía como reacción de sus elementos formales. Así tuvo lugar el encuentro con la imagen contrapuesta, el sistema de los atributos alterados, la yuxtaposición de sílabas y hasta el empleo de la onomatopeya, en su constante empeño de fortalecer ese equivalente sensorial de la poesía.

Tal orientación creativa sintetizó a menudo lo insólito. Y con elementos simples acoplados entre sí, se incursionó por una suerte de "compromiso poético", tal como lo señalara un crítico. Huidobro, "maniaco de la invención", según anotaba Péret, parece un paciente fabricante de mosaicos-imágenes. Breves líneas en donde la imagen se quiebra o se integra a su nueva sustancia, valorizándose separadamente del resto del poema:

"El Padre Eterno está fabricando tinieblas en su laboratorio y trabaja para volver sordos a los ciegos. Tiene un ojo en la mano y no sabe a quién ponérselo. Y en un bocal tiene una oreja en cópula con otro ojo".

"Eacoded las caricias en las cavernas de los pájaros polares en donde el hombre se clava estalactitas en los ojos y la mujer corre saltando entre los icbergs".

(Temblor de Cielo.)

"Tomo asiento como el canto de los pájaros".

"Este paisaje tiene pelos en el pecho".

(Concluye en la pág. 13)

AIME CESAIRE

por Enrique Molino

Todo cuanto de bahía se ha aglutinado para formar tus senos todas las campanas de ibiscus todas las ostras perlíferas todas las pistas confusas que forman un mangrove todo cuanto hay de sol en reserva en los lagartos de la sierra todo cuanto se necesita de yodo para hacer un día marino todo cuanto es necesario de nácar para dibujar un sonido de concha submarina⁽¹⁾.

La visión de la Martinica emergiendo con su cabeza en forma de nube sobre las aguas del Caribe, perdura en mí con esos atributos misteriosos nacidos de la identificación perfecta de una cosa con la imagen mental que, sin conocerla, nos habíamos formado de la misma, atributos capaces de conferir a tal coincidencia una calidad alucinante, el sentimiento de una realidad tan íntimamente compenetrada por el espíritu como para situarla en esa zona donde desaparece la contradicción de lo objetivo y lo subjetivo y por un instante, al fulgor de una gran tensión emocional, es recuperada la gran unidad perdida. En efecto, el cielo abriendo su inmensa tapa de piano sumergido, el vaho producido por la respiración de los helechos, la vida secreta de los mariscos en la playa, el olor a café, a humo de montaña, la masa de la isla que un efímero encuentro desplegaba ante mi vista, emergían tanto del mar como de las profundidades de mi corazón desde donde sus formas parecían corporizarse con la fascinación del sueño.

Como tu risa de lomo de marsopa en la plata del naufragio.

Como la sonrisa verde que nace de la bella agua cautiva entre tus párpados.

La isla, ya un tanto velada por las últimas luces de la tarde se aproximó hasta ponerse al alcance de la voz humana dejando oír sus risas de negro y sus gritos de adiós mientras el barco en que viajaba pasaba de largo ante sus puertas. Tallada en una materia sombría, mezcla de lujuria y de voracidad solitaria, desapareció largo rato después, girando majestuosamente sobre su eje, exactamente en ese momento en que la montaña comienza a constelarse con los pequeños fuegos que la transforman en una inmensa esponja petrificada con todos sus orificios iluminados desde el interior.

¿Cuándo llegará la noche del mundo en que los reverberos serán grandes muchachas inmóviles un nudo amarillo en los cabellos y el dedo sobre la boca...?

Port-de-France comenzaba a preparar en la arena su alambique nocturno capaz de filtrar eternamente el canto sin piedad de las olas. Se ven unas naves ancladas en la caleta, unas cabezas de palmeras y unas figuras oscuras agitando sus brazos al borde del agua. Todo un mundo prisionero, abandonado a los elementos, sobre el que flota aún la sombra de Gauguin y del que emana una especie de incitación incallable alimentando —quizás a causa de su propia cautividad— el sueño de una existencia sin limitaciones, vertiendo en el alma ese sabor inolvidable que reduce a su verdadera miseria los paraísos y las fórmulas de la domesticidad.

Está en el suelo el mapa de las transmisiones y las astucias de la muerte.

Ciertos lugares, en efecto, parecen poseer en grado extremo el poder de sacudir la capa de inercia con que el juego de los conformismo aletarga la imaginación. Tales sitios captan e irradian a la vez las ondas más secretas del deseo, actuando como una especie de fermento. De ellos se desprenden una energía desconocida, un oscuro hechizo, como si en ellos, más que en ninguna otra parte persistieran aún frescas las huellas del caos inicial. Recuerdo una caleta en Perú, ciertos rincones de la llanura. De la misma manera la Martinica se me aparece como una especie de "colina inspirada", cuya sola proximidad es capaz de provocar un indefinible estado de inquietud, la polarización de toda clase de sueños en su aliento magnético.

Morada hecha de grandes gotas del diluvio

Morada hecha de armónicas machos
Morada hecha de ocarinas hembras
Morada hecha de plumas de ángel desgarrado

Mucho tiempo después de aquel primer encuentro toda la vibración con que la isla había sacudido mi espíritu, en un contacto brevísimo pero intenso, renacía para conmoverme de nuevo como una viva leva-

dura del trópico. Esta vez la Martinica me salía al paso en un gran ritmo, con todas sus facetas fosforescentes en la poesía de uno de sus hijos, el gran poeta negro Aimé Césaire, haciendo reverberar en medio de una extraordinaria magia verbal su diamante de pudriciones y cielos carniceros. En dicha poesía volvía a hallar la misma facultad de precipitar el espíritu a un grado de tensión extrema, la misma irresistible fascinación de las Antillas —que hizo precipitarse a sus aguas desde la popa de un barco en Viaje a Cuba, a otro gran poeta: Hart Crane— el testimonio de unos sentidos exasperados y además, una nota aguda y persistente que no cesa de percibirse bajo el tumulto de las palabras: un violento impulso de rebeldía dirigido a rescatar la imagen total del hombre perdida bajo el cúmulo de miserias y mutilaciones que le ha inflingido, en todos sentidos, una esclavitud inmemorial.

Hay en efecto en la obra apenas difundida entre nosotros de este gran americano, una capacidad de emoción que desarrolla inagotablemente sus círculos concéntricos. Aimé Césaire alcanza —entre todos los poetas en lengua francesa de postguerra— la mayor fuerza lírica. "Su lengua —dice Picón— es uno de los laboratorios de donde la poesía del porvenir puede salir enriquecida y transformada". Nacido en Basse-Point, Martinica, es la figura señera en ese mundo disperso, de pequeñas hogueras perdidas en los mares lejanos, conocido con el nombre de "las islas", que ya ha dado a la literatura francesa hombres como Saint-John Perse, René Menil, Jacques Romain. Sus primeros textos aparecieron en la revista "Trópicos", fundada por él en Port-de-France, en 1941, y cuyas páginas, en los peores momentos de la catástrofe constituían un claro rechazo del derrotismo entonces imperante en el Continente. En 1946 vió la luz su primer libro: "Las armas milagrosas", editado en París. Al año siguiente publicó su largo poema "Cuadernos de un retorno al país natal", y en 1948 su última recopilación: "Soleil Cou-Coupé".

Oh todo aquello cuya mirada es un carrusel de pájaros nacido de un equilibrio sobrehumano de esponjas y de fragmentos de galaxia extinguida bajo el talón de una pequeña estación

Toda la obra de Césaire —"bella como el oxígeno naciente", según la expresión de Breton—, posee ese relámpago blasfematorio propio de la verdadera poesía, relámpago que nunca ilumina las verificaciones y los ejercicios donde la retórica corriente no es otra cosa que el testimonio de la más baja sumisión, no sólo ante los límites de la condición humana, sino también en las formas más superficiales de la realidad. "La poesía digna de tal nombre —dice el mismo Breton en su bello prólogo— se evalúa por el grado de abstinencia, de rechazo, que ella supone y este aspecto nativo de su naturaleza exige ser tenido por constituyente: ella siente repugnancia en dejar pasar todo eso que quizás ya fué visto, entendido, convenido, en servirse de aquello que ya ha servido, como no sea apartándolo de su uso anterior". Tal requisito se cumple con creces en los poemas de Césaire.

La debilidad de muchos hombres es que ellos no saben llegar a ser ni una piedra ni un árbol

La experiencia surrealista constituye la más profunda toma de conciencia de los problemas y los fines de la poesía, a la cual —llevando hasta sus últimas consecuencias la línea iniciada por Lautreamont y Rimbaud— no asigna otro fin que el de "cambiar la vida". Aimé Césaire es heredero directo de dicha experiencia, trasladándola a un plano donde lo humano incide directamente en lo maravilloso. Su poesía no es una fuga hacia un mundo gratuito, ajeno al drama contemporáneo, sino una nueva demostración del vigor del surrealismo y de su capacidad para dotar de la osadía necesaria y conducir a su máxima violencia a todo sincero intento de captación de la realidad. Especialmente en los poemas de "Les Armes Miraculeuses" y "Soleil Cou-Coupé" crea Césaire una atmósfera eléctrica cuyo poder de transmutación establece entre las cosas relaciones inesperadas. El enigma oculto bajo las apariencias de la "realidad rugosa" es penetrado por medio de oscuras asociaciones hasta crear el sentimiento de una íntima comunicación con el mundo. Hay en ellos esa toma de contacto esencial, esa conmoción súbita de todo el ser, intraducible a otra lengua que la poética. No se trata aquí, como en la

falsa poesía, de la descripción narrativa y exterior de un momento vital, sino de la creación misma de ese momento en lo más hondo de la subjetividad del lector, a quien se somete, por medio de las virtudes mágicas del idioma, a un auténtico proceso de encantación. Cada poema de Césaire es una especie de ceremonia ritual, una danza de gran hechicero, un delirio de tambores que conduce gradualmente al trance.

Yo me encontraba como de costumbre antaño en medio de una usina de nudos de víperas en una "gange" de castus en una elaboración de peregrinaje de espigas —y como de costumbre estaba salivado por miembros y lenguas nacidos mil años antes de la tierra— y como de costumbre hice mi plegaria matinal que me preserva del mal de ojo y que dirijo a la lluvia bajo el color azteca de su nombre

No son las facultades lúcidas de la razón las que organizan sus palabras de acuerdo a las jerarquías de una sintaxis y a las asociaciones consagradas. El idioma es deshecho, destruido, desarticulado en sus resortes lógicos para volver a inventarlo con la libertad sin límites de la inocencia. Una ola de pasión hace saltar los vínculos usuales y altera la significación corriente de los vocablos, impregnando a esas frases, recién balbuceadas por los labios de la Sibila, que despliegan en todas direcciones sus ramificaciones fulgurantes. Poesía directa, concreta, extraordinariamente simple, vital, apreciando cuanto toca con sus bellas patas rojas de cangrejo, hace brillar su saliva de fósforo donde pululan las intuiciones más rápidas, situándose en la pura lógica del corazón, más allá de esos pretendidos discursos poéticos confinados en una prisión de conceptos y silogismos.

Lluvia que en tus más representables desbordamientos no te cuidas de olvidar que las jóvenes del Chiriqui extraen a menudo de su corsé de noche una lámpara hecha de luciérnagas emocionantes

La obra de Aimé Césaire es el punto de refracción de diversos contenidos emocionales que la sostienen con sus matices siempre cambiantes. En ella se desarrolla un permanente conflicto dialéctico. Es la síntesis y la encrucijada de una serie de fatalidades, nacidas de la situación de inferioridad a que su raza es relegada en el mundo blanco, de la dependencia colonial de su país, de su conciencia social, de su sensibilidad, condicionada a la vez por su raíz negra y el paisaje americano del trópico, en pugna con las formas artísticas del mundo culto occidental, etc. Teatro de una serie de oposiciones dramáticas éstas concurren a crear esa expresión nueva capaz de contenerlas a todas y de reunir en un solo haz sus energías antagónicas. No obstante, dentro de ese confuso núcleo de fuerzas es posible distinguir tres elementos capitales.

Ante todo el sello ancestral de su raza, la peculiar aptitud del alma negra para captar la realidad más por la intuición y el sentimiento que por la especulación y el análisis mental. A diferencia del blanco, en cuyo espíritu veinte siglos de racionalismo han producido una escisión irreparable entre el mundo de la conciencia y el mundo oscuro de la sangre, desgarradura trágica a cuya abolición apunta por ejemplo, la obra de un Lawrence o un Giono, el negro conserva intactas aún las raíces originales que lo unen a la naturaleza, o mantiene todavía muy vivo "el recuerdo de las grandes alianzas traicionadas". De allí su conflicto al sentirse incorporado al orden de una cultura eminentemente técnica, en la que ya no hay cabida para un ser intacto en el sentido de Rimbaud.

Me ha ocurrido entre el asoramiento de las ciudades buscar qué animal adorar

Ahora bien, el sufrimiento producido por una existencia dividida entre dos mundos enemigos, uno de los cuales oprime al otro casi hasta la asfixia, no se traduce en Césaire en una queja lastimera o en la nostálgica evocación de un pasado mítico, sino en una combativa y apasionada reivindicación de los valores propios del alma negra: su inocencia primordial, la exaltación del cuerpo y de los sentidos, su concepción panteísta y mágica del mundo, la nostalgia orgullosa del África ancestral como un símbolo del reino puro de la sangre y de los instintos, del sol y de las potencias dionisiacas de la vida. Por los poemas de Césaire pasan los grandes soles rojos del Congo, de lengua de serpiente, que al abrirse dejan ver en su interior la madera negra de los tótenes y el tatuaje de las calabazas, la llama de dos vibrantes alas amarillas que arde en el cuello de Zelanda "circundada de un suelo jonché de carapachos", las imágenes abismales que el utilitarismo moderno ha ahogado en lo profundo de la conciencia. "Cahier d'un retour au pays natal", escrito en París poco antes de regresar a la Martinica es, en primer término

el canto nacido de la nostalgia de la isla, de su miseria y su esplendor, de la infancia desvanecida entre las hojas del plátano y el vaho de las Antillas, pero es también, en un sentido más profundo, el orgulloso retorno al mundo ancestral de sus antepasados, a los mitos eternamente vivos en la memoria de su raza.

Yo tengo manos azules que todo detienen. Mi lengua es azul. Azul es mi oro y el orgullo de la sangre de los malditos que vuelven hacia mi la cabeza. "Si vous saviez". He dado vuelta todas las piedras todas las penas todas las plegarias

Aparte de esta contradicción fundamental entre el blanco y el negro, en este último perdura como una llaga irredimible el recuerdo inconsciente de los ultrajes padecidos por sus antepasados —y con ellos la dignidad humana— en nombre de la pretendida superioridad de una civilización a cuyo fracaso, en tantos órdenes, estamos asistiendo. De aquí nace el segundo elemento que nutre su poesía: la intransigencia total hacia un orden social tras cuyo hipócrita humanismo se mantienen aún vigentes las más feroces discriminaciones raciales. Pero Aimé Césaire se halla muy lejos de la llamada "poesía social", fruto de un espíritu reaccionario incapaz de comprender que es imposible reducir la verdadera poesía a la categoría de un epidérmico excitante elaborado con un tema político. En cambio es la suya verdadera poesía social en el sentido en que lo es la de un Whitman o un Vallejo, por la profundización de su subjetividad hasta llegar a reconquistar en ella todo cuanto es desechado, frustrado, negado por una moral equívoca, un orden mental que deforma toda personalidad, y una sociedad que engendra en su seno la mayor injusticia. "La originalidad de Césaire —dice J. P. Sartre examinando este aspecto de su obra— consiste en haber deslizado su preocupación estrecha y poderosa de negro, de oprimido y de militante, en el mundo de la poesía más destructiva, más libre y más metafísica, en momentos en que Eluard y Aragón fracasan en dar un contenido político a sus versos".

El lynch es una orquídea demasiado bella para dar frutos... el lynch es una mano condimentada de piedras preciosas, el lynch es una suelta de colibríes, el lynch es un lapsus, el lynch es un golpe de trompeta un disco rajado de gramófono una cola de ciclón a la rastra llevada por picos rosas de pájaros rapaces. El lynch es una bella cabellera que el espanto arroja sobre mi rostro el lynch es un templo arruinado por las raíces y ceñido de selva virgen.

El tercer elemento sería la constante presencia en sus poemas de una naturaleza cuyas manifestaciones lujuriantes son percibidas con una oscura embriaguez. Igual que en la pintura del Aduanero —profundamente negra— hay en ellos un reverbero mágico, una confusa mezcla de sueño y jungla. Su contacto electriza, despierta los ritmos ancestrales, pone a su corazón en comunicación con el fuego central. El negro se siente en el trópico, en su elemento; es el hijo de esa explosión inmóvil de fuerzas con que la vegetación y el paisaje se desbordan. Para el blanco, en cambio, el trópico es una potencia demoníaca, una especie de trampa dionisiaca que nerva su voluntad y sus energías. Los poemas de Césaire poseen siempre ese estremecimiento de felicidad extraordinaria que solamente la vista de una serpiente devorando un pájaro o de una manga de langostas es capaz de producir.

Una hoja mal jugada publicada por el viento

Por largo tiempo la certidumbre de la navaja de afeitar o el color verde delirio de la cantárida han sido lamentablemente confundidos con la ortopedia o las antologías de versos recitables. La poesía de Aimé Césaire produce una relampagueante solución de continuidad en todas esas matemáticas del onanismo. Quiero decir que a medida que se ahonda en la conducta severa, asumida hasta la catástrofe, de un Rimbaud, un Lautreamont, un Artaud, desaparece el viejo decorado convencional para dar paso al hombre vestido de negro que persigue, a través de la ciega muralla de las apariencias sensibles, un destello de lo absoluto. Sólo la poesía puede proporcionarle "las armas milagrosas" necesarias para alcanzar su propósito. Y sólo entonces ella inviste su grandeza legítima, capaz de provocar en la atmósfera de lo establecido esa violenta reacción "bella —para decirlo con una frase de Césaire— como el gesto de sorpresa de una dama inglesa al encontrar en su sopera un cráneo de hotentote".

Soy quien canta con una voz cautiva aún en el balbuceo de los elementos. Es dulce

(Concluye en la pág. 16)

(1) Los textos en bastardilla pertenecen al libro "Cahier d'un retour au pays natal".

LETRA Y LINEA

La pintura parece, en este siglo, querer seguir las huellas de la acelerada evolución de la técnica. Se ha lanzado a una vertiginosa carrera en la que intenta agotar todas las posibilidades de la plástica, en extensión, en profundidad, en intensidad.

Primero preocuparon a los artistas modernos los problemas del color, de la forma, de la luz, del espacio y las más vastas experiencias se emprendieron en todos esos dominios; los artistas más recientes han dirigido repentinamente su atención hacia la sustancia misma de la pintura —lo que se llama materia— buscando en ella nuevas perspectivas para la obra de arte.

Uno de los más ardientes propugnadores del principio de buscar en la materia los secretos de la pintura como arte es Jean Dubuffet. Desde hace algunos años, partiendo del propicio campo de la plástica expresionista avanza por un camino que ha dado lugar a las más agrias polémicas.

Dubuffet comienza por admitir que no hay posibilidad de obra de arte sin una espontaneidad absoluta del artista. Toda sujeción a dogmas lleva implícito un academismo y en el mejor de los casos da como resultado simplemente la artesanía. Vale decir, la negación del principio creador que es el fundamento de todo verdadero arte. Para cumplir su propósito, Dubuffet abandona toda maestría o intento de depuración, para buscar mecanismos de realización que, por inéditos, parecen más susceptibles de seguir los dictados de los impulsos creadores del artista. Deja, entonces, el pincel y utiliza mangos de cucharas, raspadores y otros instrumentos insólitos o simplemente el dedo para poder penetrar en la materia, hundirse en ella, estar en más íntimo contacto con su esencia.

La materia pictórica que utiliza resulta de la mezcla de pigmentos con las más diversas sustancias, a veces el carbón, el alquitrán, la arena, la arcilla y hasta el barro, sobre las que injerta en oportunidades trozos de piedra, cabellos u otros materiales. Obtiene de este modo una capa espesa sobre la tela, cuya superficie transforma según las necesidades del cuadro en lisa, luciente, irregular, áspera u opaca. Con los instrumentos ya mencionados traza rasgos que evocan aparentemente las grafías infantiles, pero que se apartan de ellas por una evidente exageración de lo grotesco de las figuras. Esos trazos no corresponden a ninguno de los cánones admitidos como perfección o conocimiento del diseño, al contrario, balbucientes y toscos, ostentan una especie de donaire de la imperfección. Pero oigamos a Dubuffet para reconocer su sentido: "Es necesario nutrirse de las inscripciones, de los trazados instintivos, respetar los impulsos, la ancestral espontaneidad de la mano humana cuando se empeña en trazar sus signos. Es preciso hacer sentir al hombre las debilidades y torpezas del hombre en todos los detalles del cuadro, lo mismo que los azares propios de los materiales empleados, los azares de la mano (sus veleidades, sus tics, sus reacciones peculiares)."

Los cuadros de Dubuffet tienen un aire que recuerda las inscripciones burlescas que trazan apresuradamente los paseantes en los muros. Pero el muro de Dubuffet es la dócil materia pictórica que él se ha inventado para dejar las huellas de su espíritu, y más todavía que las de su espíritu, las de una oscura y vital necesidad de expresarse.

Dubuffet ha aprovechado todos los resortes de la textura y de las cualidades de superficie de la materia para construir —según su expresión— "un teclado de nuevo género que permite explotar recursos hasta ahora inéditos en la pintura". Este teclado abarca vastas posibilidades melódicas y armónicas, o mejor, matices de timbres, que están dados por las variaciones de tex-

**JEAN DUBUFFET
O LA POETICA DE LO DESAGRADABLE**

por Aldo Pellegrini



tura, de consistencia y de cualidades de superficie del cuadro.

El camino de la materia pictórica como posibilidad de recibir las huellas más profundas de la sensibilidad humana, abierto por Van Gogh, encuentra su pleno realizador en Dubuffet. En el mismo material empleado intenta una dignificación de los desechos y lo ruinoso, fundamento profundo de toda fertilidad, abono de la tierra del arte. "El barro, los residuos y la mugre, son los compañeros de toda la vida del hombre, ¿no deberían serles, pues, queridos? ¿No constituye un apreciable servicio el recordarle su belleza? Ved cómo los niños pequeños contemplan las cunetas y residuos y encuentran en ellos miles de maravillas."

Mediante la mezcla casi arbitraria de todos esos materiales, Dubuffet afirma que se obtienen sorprendentes resultados que excitan en el más alto grado el espíritu del artista. A veces recurre a salpicar la superficie del cuadro con pedregullo o colores, esperándolo todo de un azar apenas controlado. "El artista está vinculado con el azar", nos dice, "con un azar particular propio de la naturaleza del material empleado."

En el color Dubuffet es monocrorde y de una calidad muy peculiar dada por el hecho de que los elige entre aquellos que habitualmente rechazan los pintores por su carencia de vivacidad y sugestión. El poder de sugestión de los colores para Dubuffet depende de la materia real que evocan; así prefiere las denominaciones de color arena, color mastic, color barro a las clásicas nomenclaturas de color amarillo de cromo, azul de Prusia, verde veronese, etc. Sobre esas superficies monocromas juega con las más sutiles variaciones de tono que obtiene no por las mezclas de pigmentos sino por la inclusión de materiales extraños a la pintura. Sustituye entonces la gracia fácil de los colores vivos y puros por las gamas inéditas e inclasificables que encuentra en los subsuelos del color. "Esos colores de guijarros o de muros viejos me resultan

más sabrosos que los de las cintas o flores", declara el artista.

Con todos estos mecanismos, Dubuffet construye la tela con una pasión tal como si creara el primer hombre del barro; pero una pasión en que las imperfecciones y torpezas revelan la acción palpitante del creador humano que las realiza. Pero esta tarea tiene un sentido más hondo todavía, que se explica porque "la función del artista es ampliar la conquista y anexión de mundos que parecían hostiles al hombre y si es posible transformar en bella una cosa que antes nos horrorizaba, se ha ganado la partida".

La partida que trata de ganar Dubuffet tiene múltiples aspectos: no sólo se ha lanzado a la conquista de lo vulgar y lo cotidiano en un esfuerzo por crear una poética de lo desagradable, sino que intenta contemporáneamente demostrar la insulsez, la falta de vitalidad y vigor de lo que hasta ahora considerábamos bello. Cuando se elimina la escoria, cuando se depura hasta la esterilización, sólo se logra la ausencia de sentido y de vida.

Tenga o no razón Dubuffet, nos presenta un mundo que tiene tanta validez y realidad como el otro mundo de belleza ideal al que aspiramos y, posiblemente, ese mundo contrahcho, pero expresivo y fuerte deba integrarse al otro para dar una idea cabal de la totalidad de lo humano, terrestre y aéreo a un tiempo, perfecto e imperfecto.

¿Con qué corriente del arte puede vincularse a este artista investigador de los secretos de la materia, explorador de nuevos mundos plásticos, demoledor de dogmas estéticos? Alguien, impresionado por el mecanismo de creación infantil que revela el trazado de sus figuras, ha mencionado a Klee; pero éste construye un mundo puro de fantasía y ensueño que sustituye al mundo real; Dubuffet, en cambio, parte de la visión infantil e ingenua para mostrarnos el secreto de lo real, de lo cotidiano, para señalar su falta de grandeza, su esencia grotesca.



En realidad Dubuffet entronca en su sentido de lo grotesco con el primer Rouault, pero mientras éste ha orientado más tarde su pintura hacia una expresión mística, apasionada, nuestro artista ha acentuado cada vez más su tendencia a representar lo grotesco. El sentido profundo de sus cuadros es una sardónica burla de la estupidez humana, del empaque, de la solemnidad, del narcisismo vacío. El hombre es simplemente una huella desdibujada y ridícula en la superficie del dominante y profundo imperio de la materia.

En su negación de los dogmas estéticos, en su exaltación de lo antiartístico, Dubuffet retorna a la primera tradición dadaísta, pero agregando elementos positivos de creación. Así obtiene una curiosa síntesis de lo artístico y lo antiartístico.

Al exigir la máxima espontaneidad para el creador, al utilizar los mecanismos del azar, Dubuffet se convierte en epigono del surrealismo. Su vinculación con este movimiento se destaca aún más en sus escritos, donde se leen frases como estas: "No hay arte sin embriaguez, pero en tal caso: ¡embriaguez loca! ¡Que la razón vacile! ¡El más alto grado de delirio! ¡Inmersión en la ardiente demencia! El arte es la más apasionante orgía al alcance del hombre."

Los cuadros de Dubuffet constituyen una saeculada para el espectador a quien arranca de su más íntima pasividad, de su buen sentido, de su cómodo sillón de dogmas.

Le lanza su feroz provocación, su invitación a la danza desenfadada, locura y gritos, con voces inarticuladas y exclamaciones. Esto nos dicen esos cuadros que recurren a una visualidad táctil, a un goce plástico burlesco y profundo que hablan al espectador desde la profundidad de un artista-hombre, la exacta contrapartida del artista-dios.

¹ Premisa que lo vincula con los surrealistas.

² Jean Dubuffet: "Prospectus aux Amateurs de tout genre" (Gallimard).

AGRUPACION NUEVA MUSICA

Presentación del grupo dodecafonista de la Argentina

Las actividades de la Agrupación Nueva Música en el presente año presentan un nuevo aspecto en la labor divulgadora. Su intensa y sostenida campaña por la divulgación de la música contemporánea —campaña iniciada en 1937 y que alcanza actualmente la cifra de ochenta audiciones—, se acrecentó desde la temporada de 1952 con una reestructuración interna que permitió ampliar sus actividades y esfuerzos por la nueva música. El resultado fué una temporada de audiciones ordinarias y una extraordinaria, en el Teatro Odeón, que constituyó, junto al estreno de *Wozzeck*, el acontecimiento musical del año, concretado en el estreno, para Sudamérica, de la *Oda a Napoleón*, de Schönberg; el *Konzert*, op. 24 de Anton Webern, y *Dédalus*, 1950, de Juan Carlos Paz.

En la actual temporada, decíamos, la ANM. ha dado a conocer composiciones avanzadas de autores estadounidenses: cuar-

tetas de cuerda de Ben Weber, y de George Perle, *Three pieces*, para trío de instrumentos de aire, de Walter Piston, *Three Duos*, de Wallingford Riegger; del grupo avanzado austriaco estrenó: *Fantasy*, op. 47, para violín y piano, una de las posturas compositivas de Schönberg, y dicho sea de paso, una de las más avanzadas dentro del dodecafonismo transmutor de valores; el *Quartet*, op. 22, de Anton Webern; la *IVª Sonata* para piano, de Ernest Krének; la *Sonata*, op. 39, para violín solo, de Egon Wellesz; los *lieder* op. 14 y op. 26 de Anton Webern; de otros dodecafonistas, como Luigi Dallapiccola, Jacques Wildberger, J. C. Paz, se estrenaron *Due liriche d'Anacreonte*, *Introduzione e tema con variazione* y *Cuarteto*, op. 38, respectivamente.

Aparte de la significación que para los compositores tienen estas audiciones —para los que no viven traduciendo a Ravel o a Stravinsky al idioma de los coyas, se entiende—, la A.N.M. ha agregado este año otro aspecto esencial para nuestra cultura artística: la presentación del Grupo Dode-

cafonista de la Argentina, integrado por Nelly Moreto, Mauricio Kágel, Ricardo Becher, Carlos Rausch, César M. Franchisena. Próximamente, en una audición exclusiva, se presentarán estos nuevos compositores, algunos de los cuales —Kágel, Becher, Franchisena—, ya han figurado en los programas de la presente temporada de la A.N.M., el primero, con *Variaciones para cuarteto mixto*; Becher, con *Extensión IV*, para piano; Franchisena, con su *Cuarteto de cuerdas* N.º 1.

Para las próximas audiciones —siempre a cargo de los mejores ejecutantes del ambiente—, la A.N.M. anuncia composiciones corales de los estadounidenses Gerald Strang y Ben Weber, y el *Magnificat*, para coro mixto, del yugoslavo Slavko Osterc; la *Suite* op. 29, para 7 instrumentos, de Arnold Schönberg, la *Sinfonía*, op. 21, de Anton Webern, *Sex Carmine Alcei*, de Luigi Dallapiccola, *Sonata* para piano, de Stravinsky, *Sonata* N.º 2, para violín y piano, de Ben Weber, y *Estudios rítmicos*, de Olivier Messiaen.

De los dodecafonistas argentinos dará a

conocer: *Hipocicloide I*, de Nelly Moreto, *Sexteto*, de Mauricio Kágel, *Construcción I*, de Carlos Rausch, *Continuidad 1953*, de Juan Carlos Paz.

LUTO PARA EL JAZZ

Una noticia de París que pasó bastante inadvertida. Los periódicos omitieron dedicarle las notas pertinentes. Con su muerte el mundo pierde a uno de sus más extraordinarios intérpretes de jazz en la guitarra. Se llamaba Django Reinhardt. El hecho de ser gitano, de estar su mano defectuosamente conformada, sirvió para tejer muchas leyendas en torno a la personalidad de este músico, uno de los cinco componentes del *Hot Club de Francia*, junto con Grappelly tal vez, el más conocido. Es el creador de un estilo en la interpretación de la música de jazz en su instrumento. Lo enterraron con una sencillísima ceremonia. Junto con el ataúd, fué depositada su guitarra.

M. B.



WILFREDO LAM

por Llinás de Santa Cruz

Bajo el sahumero profundo de los trópicos, Wilfredo Lam, que pertenece a una raza secreta de hechiceros y que conoce el arte de los jíbaros de reducir el alma, corta con su navaja de dientes de lagarto, los hilos invisibles del amanecer y ofrece en holocausto, la negra bestia del Amor.

Con su pincel de dar la vida, circula por mercados hipnóticos, entre animales intocables y marfiles. Allí fabrica con un desprecio infinito, vagas comidas secretas para pájaros y esos feroces amuletos del incesto, las blancas osamentas de mirar la noche.

Es entonces, cuando los monstruos se levantan bajo sus pieles de zapa, con los colmillos plantados en la espalda para evitar la traición, y se devoran los unos a los otros, sobre los ejes del ensueño. Yo he visto en esa bella primavera alcohólica del trópico, las blancas zarpas de la magia posadas sobre el vientre de las playas carnívoras y un ibis prolongado hasta la terminación de los puntos cardinales, en un gran cuerpo de mujer, descompuesto en prismas de cristal bajo la amenaza de las holoturias.

Yo he visto los pelícanos cernidos sobre el corazón como un aviso de locura, abriendo sus furiosos abanicos bajo las ruinas salvajes, allá lejos, donde las sales del trópico se mezclan con el gemido del deseo, produciendo una gran fosforescencia.

Entre las negras vetas que se abren

en el alma, Wilfredo Lam, planta esos cuerpos melancólicos, de cuyos pechos sombríos, parte como una exhalación la bestia alada del delirio, con su radiante sortilegio, con su ventana lacustre.

Sobre la hierba luminosa en que copulan los huéspedes del sueño, los bellos negros zancudos de plumaje iridesciente con su mirada tendida como una vaga red sobre el Caribe, sorben el nácar solemne de su raza y abren las venas del ensueño con su radiante vidrio, la tristeza, forjando grandes cifras de lujuria, cantando sangre hasta morir.

Wilfredo Lam descubre ciertas flores inmensamente puras, semejantes a esas niñas que se ven en las postales, generalmente adornadas con una escolopendra (en cuyo caso el Amor, sería tan profundo como la bella mirada del *diptrícotes*, que es un animal que no existe) y oculta en su guarida la gran cabeza de gato del deseo imposible, cantando de una voz hecha con todas las hebras del silencio, una canción que se distiende como el tentáculo profundo de la Tierra, una canción expuesta al sol, desmantelada por los perros.

De su pincel de doble filo, cuelga la sangre indescifrable de las despedidas.

De su mirada glacial, cae un licor de lejanía.

Paris - 1952

ROBERTO ARLT

prólogo a "Los lanzallamas", prevé estos límites que debe aceptar:

"Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en hordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que a algunos de ellos: escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas".

Y también:

"Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana... Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras".

"... Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias".

Y nuevamente la posteridad le da la razón, por suerte, definitivamente. Conocemos también muchos contemporáneos suyos que nada hicieron, a pesar de su cultura, por nuestras letras.

No podemos negar, sin embargo, los problemas culturales que se debaten en Roberto Arlt. Su lucha para trascender de dichas limitaciones se patentiza a lo largo de toda su obra. Ciertos planteos falsos, donde Ponson du Terrail y Dostoiewski parecen confundir sus influencias, cierta acentuada afectación al iniciar los capítulos, cuando aún el entusiasmo del tema no le hace olvidar esas preocupaciones formales, alguna que otra evocación metafísica de dudosa originalidad y certeza, son las mayores objeciones que pueden hacerse a sus páginas. Pero su vocabulario, propio y amplísimo, que es una muestra de la ilimitada capacidad creadora de nuestra lengua y una lección para los escritores argentinos; sus diálogos, frutos de una po-

derosa cualidad de observación, que son una fiel y aguda transcripción de nuestras modalidades idiomáticas e intelectuales; su imaginación, que perfila una abrumadora serie de situaciones inigualables entre nosotros, todo ello reduce lo demás a lo superfluo.

Después de publicar sus dos grandes novelas, Roberto Arlt queda como desconcertado por las proporciones de la obra realizada. Acepta la responsabilidad de superarse, pero con "El amor fracasado", que integra el volumen titulado "El jorobado", Arlt analiza este profundo conflicto del escritor ante su obra. Indudablemente, transfiere allí a su protagonista su propia experiencia ante la situación. Es entonces, tal vez, cuando el teatro le permite hallar una nueva expresión para su talento. Llevado a las tablas por una escenificación que Leónidas Barletta hiciera de un episodio de "Los siete locos", en su Teatro del Pueblo, Arlt comienza a producir activamente para la escena, hasta el punto de abandonar su primera vocación, y en los últimos diez años de su vida da a conocer sus piezas, quedando "El desierto entra a la ciudad", sin concluir, apenas esbozada. Desgraciadamente, Roberto Arlt no llega al teatro con el mismo intuitivo aliento con que abordó la novela. Alejado aquí de su mundo de "Los lanzallamas", deriva incomprensiblemente hacia la fantasía buscando quizá una vía distinta para su teatro, y tan sólo en algunas escenas de "Trescientos millones" o de "Saverio el cruel", asoma el genio inconfundible y genuino del novelista. No obstante, su obra teatral ha quedado prácticamente inconclusa. Y acaso estaba también a punto de dar otro Remo Erdoesain nuestra literatura dramática.

Nada mejor que este momento, en que varios escritores argentinos, como Sábato, Borges y Bioy Casares, ven traducidas sus obras alcanzando por fin el público extranjero, para hacer lo mismo con la obra de Roberto Arlt ya que, más que ninguno de ellos —en tanto escritor argentino— puede interesar más allá de nuestras fronteras.

POEMAS DE JUAN ANTONIO VASCO

ELOGIO DEL SENTIDO COMUN

Bella sin esperarlo la máquina del agua muere con sus labios menudos una nuez automática
funciona en el fondo de los pasillos arroja sus desperdicios en el cesto del verdugo

Artrastrando sus piernas seccionadas de un tajo
recorre los aposentos echa profecías por debajo de las puertas
mesa su barba-hormiguero con la delectación de un ermitaño que ha recibido un prospecto bellamente ilustrado

y sabe conservar el buen sentido ese bordado en realce que deja huellas en la piel del que ama o muere en la bodega donde se guardan las cabezas de los grandes pensadores

astrolabios que almacenan las virtudes sólo existentes entre los peones del ajedrez explotados por los peones de otros juegos

La verdad es que el hombre sensato encuentra un buen sillón hasta en los bordes de una herida

LOS FUEGOS DE SAN TELMO

Barcos

transbordadores del olvido pequeñas tarjetas de la soledad
cicatrices fondo suelto de los barcos

fondo de las mejillas donde crece el calor que hace andar a los barcos
barcos siempre el tránsito del amor y del despojo por el agua minada de infidelidad

Sólo la forma de los continentes las escarchas y las estaciones conocen los corredores los peldaños las llaves que conducen a las cámaras secretas donde los tripulantes elogian gravemente los méritos de la nostalgia y pintan su piel con la mano muerta del insomnio

La mentira sentada en el trípode sonríe y enternece el corazón de los hombres distribuye lanzas para el ataque final

paga una vuelta de ron con sus propios huesos para que el odio arda sobre la obra muerta como una mujer arrojada al desecho de los marineros
Echando suertes sangrando los hombres se ponen de pie y aúllan con un puñal entre los dientes

aúllan con las manos cortadas y beben el ron del sueño oscilando sobre las bordas envueltos en la lona funeral despedidos por los lúgubres consuelos del ceremonial marino

de cabeza al infierno

de cabeza por las escotillas por los palos y las cuerdas murmurando su jerga marinera que entienden todos los hombres

POESIA O NO

nuales de divulgación del catolicismo que se usan en las escuelas infantiles de enseñanza religiosa; mejor aún con los cursillos de catecismo dictados por los miembros de algunas congregaciones cuando preparan a los niños para recibir el sacramento de la primera comunión. Es el divulgador por antonomasia. El guía de turistas de la fe. Tanto nos muestra cómo se celebra una misa como nos explica la ruta y las peripecias del Gólgota. Tan pronto, y siempre con lenguaje directo y moderado, nos refiere los hechos de los apóstoles, como nos transfiere las interpretaciones que del antiguo testamento hacen los doctores de la Iglesia. Quiere revelarnos la verdad revelada por temor a que nos resulte un tanto oscura. Así también nos explica de qué manera un gentil o un pecador mereció mediante un acto de contrición, o de sacrificio, o de deslumbramiento, pasar a engrosar las páginas del santoral. Es el biógrafo en escala reducida de lo obvio. El gacetillero de la Santa Sede. Lo mismo nos puede informar sobre las Tablas de la Ley desconfiando de que conozcamos los diez mandamientos, como puede atestiguar que en efecto Jesús nació en un establo de Belén. Tal sarta de simplezas y lugares comunes como los que maneja Bernárdez pretenden disfrazarse con el prestigio de un pensamiento católico cuya discutible importancia no intentaremos dilucidar aquí, pero que, indudablemente, cobra aspectos descolantes a través de mentalidades robustas y conciencias apasionadas como las de Bernanos, o Claudel, o Elliot, o los mismos Graham Greene y Mauriac en una dimensión ya más sospechosa; sin olvidar tampoco a los representantes del pensamiento existencialista cristiano tales como Chestov, Berdiaeff, Marcel, etc., por no citar sino a la generación inmediata anterior a la que él pertenece. (Adviértase que me refiero a hombres de una etapa ya transcurrida cronológicamente pero cuyo pensamiento no sólo no consiguió superar Bernárdez —sería absurdo creerlo—, sino que ni siquiera alcanzó a comprender.)

¿Asumiría Bernárdez el papel de fanático, de unanimista exacerbado, cuyo rol juega Claudel exaltando la materia en pos de esa versión total del hombre, de la naturaleza, de la humanidad entera entregada a la tarea de reconocerse en Dios y nada más que en él? ¿Se animaría a internarse en medio de ese tembladeral, por instantes nauseabundo, que es el hombre de Bernanos librado a sus propias bestias y sin embargo consciente de sus miserias, ansioso por acercarse a ese Dios que ama, perdido en el laberinto de su desconcierto cuyo hilo conductor capaz de llevarlo a la salvación nace de la violencia de ese mismo amor que lo rebasa? La decadencia corrompiéndose, la lenta inmersión de algunos refinados y aristocráticos personajes de Bernanos hundiéndose en ese mundo en descomposición, resto de un antiguo esplendor para siempre irrecusable, seguramente lo intimida. ¿Y qué decir de los pistoleros, de los suicidas, de la frustración, de los personajes de Graham Greene que buscan a Dios entre el estampido de una pistola y el crimen, o el deseo, o el terror que acechan a la vuelta de cada esquina? Para qué seguir. Todo eso horroriza el puro e inocente corazón de Bernárdez. Ya lo dice él en "Hogar", una de las composiciones de su libro Alcándara: "Y tiene sencillez de campo / Sencillez de ropa de lino, / Sencillez de pan

POEMAS DE EDUARDO JONQUIERES

PASO DEL VERANO

*A la barre du vent témoignent
les mains mortes.*

A. SALMON

El gran juego vedado,
Negado para la negra eternidad del sol.
Los pasos contados de la sangre,
Las sienes durmiendo en otra playa.
Pero a veces el aire,
La flor a veces sostenida,
El verano que se instala de repente
Con su pico agudo y sus alas levantadas
Le vencen justo la carne justa.

Nostalgia trotadora,
Cansada de un tiempo con el oído fino,
El verano la levanta,
La arrebató en sus perfumes,
Va negando sus preguntas,
Le llena la boca con su hierba seca.

Y se pone a nombrar las cosas
Por su nombre de agua:
El cuerpo como rama,
La cara como sonrisa,
Las manos como hoja,
El momento de la luz que espera
Con la zarza del calor en medio.

A ese colmo ofrenda el sacrificio,
A esa risa deshecha entre cerrojos,
Ese jardín limitado de tufos,
Esa nota destemplada que corre por el aire.
El cuerpo se descuenta,
Yace absorto en los rojos sumideros.
La alegre corriente
Va juntando lo seguro:
Una doble mentira
Corona, sin paz,
El golpe de los dados por el suelo.
Se nos marcha la sangre

Se nos fué el aliento:
Ahora cruje y restalla
El verano con su látigo de sueño.

ABSOLUCION

No nos dejaron ni una migaja
Ni una brizna siquiera de la noche.
Todos la recorrimos toda
Sin encontrarle una sola estrella de reposo.

Llamar a las puertas de las constelaciones
Con la luz gimicando en lo oscuro de la sangre,
Entre pecho y espalda, como vaso de vino fuerte,
Como cepillo de crin que nos escuece.

Atrás
Quedó el tiempo de la noche.
Las horas que se esconden.
El espejo que se quiebra de un golpe.
Hubo que asumirlo todo.
Hubo que dejar que nos dejaran.

En nosotros, de pronto,
La luz descubrió, intacto,
Un cielo de fuego y veredicto.

de centeno...". etc. . . Esa es su profesión de fe a la que permanecerá fiel por el resto de su vida y de su obra. El no ha llegado a la Iglesia ni por la crisis ni por el trance. Ha llegado por la educación y la moderación de los sentidos. Nada de complicar las cosas. Nada de arriesgar el alma. Toda pasión desmedida es condenable. Aún la que apunta a Dios. Para ser creyente basta con creer. Y si se es ortodoxo no hay conflicto. Un hombre que no tiene conflictos está contento con su destino, y si está satisfecho de su destino está en buenos términos con Dios. Todo el lujo que puede permitirse un verdadero católico es cierta melancolía moderada, nostalgia del Edén Perdi-

do, y un malestar físico que atañe más a la fisiología que al espíritu. Uno tiene, por ejemplo, derecho a quejarse de un amor frustrado, acaecer terrestre sujeto al libre albedrío, o de un dolor de muelas, pero cuidado con tratar de enjuiciar la obra de Dios o de las instituciones que lo representan en este mundo de tránsito en el cual estamos obligados a apurar nuestra existencia física. De allí su gran respeto por todos los valores consagrados: la Iglesia, el matrimonio, el hogar, la patria, la bandera, la virtud, el amor filial, etc.

Pero no siempre Bernárdez tiene a la religión y a su consecuencia, la fe, como motivo de sus temas versificados. A veces hace otras cosas.

Poemas de amor, por ejemplo. (Estar enamorado, La ciudad sin Laura . . .) O cancioncillas inocuas, humildes y tontas. O todavía sonetos de más rigor retórico que clásico. Pero no hay que olvidar nunca que él es siempre simple, casto, cauto y narra con naturalidad y superficialidad. ¿Que alguien afirme que no es poeta porque carece de la facultad de transfigurar, de conmovir, de electrizar, de persuadir, de comprometerse ¡Bah!, lo que ocurre, diría: "es que (ignoran que él) no quiere hacerlo". Respeto las categorías tal como las propone el abate Bremond. El estado superior del hombre es el religioso. La poesía a pesar de su proximidad con el estado de gracia es la vanidad en acción de los poetas. Sólo se justifica en la medida en que esté dedicada al servicio de Dios y de su gloria entre los hombres. De todos modos él tiene el cielo asegurado y eso es lo que importa. Quizás sería bueno aconsejarle que cambiara la pluma, la máquina de escribir o cualquiera de los instrumentos que use para confeccionar sus mal llamados poemas, por el hábito eclesiástico. Pero en última instancia es él quien decide sobre su salvación y la mejor manera de servir a Dios y su difusión entre los pecadores, sus hermanos. Por ahora su resolución es firme. Bien demuestra a lo largo de toda su obra que no teme a los lugares comunes, al prosaísmo, a la retórica, a lo trivial, a la abrumadora repetición infinita de las maneras de expresión, a las vulgaridades, a los ripios. Según lo que seguramente cree Bernárdez el lenguaje pedestre es el que mejor llega al corazón y por lo tanto el más apropiado para tender el puente entre el creador y sus criaturas. Su originalidad reside precisamente en no tratar de ser original. O en no poder; objetivamente da lo mismo.

Para ilustrar una de las afirmaciones hasta aquí hechas, la de su adhesión a la retórica más primaria y al lugar común sin redención, adhesión que aparece en todos sus libros demostrando su fidelidad a ellas, vamos a transcribir algunas frases aisladas que demuestran cómo combina los sustantivos y los adjetivos, por ejemplo. He aquí varias tomadas al azar: "Viento fugitivo", "Arbol sensitivo", "Pájaro cautivo", "Arroyo pensativo", "Profundo sentimiento", etc. ¿Y qué decir de su celebrado y para muchos misterioso poema "El Buque"? Voy a reproducir sin comentarios: "Me acerco a la ventana. / Para ver al causante del concierto / Por entre la persiana; / Pero me desconcierto, / Porque todo el jardín está desierto." Y en otro lugar: "Sin perder un momento, / Busco resueltamente la salida / Y huyo del aposento, / Para que la subida / Que refiero no sea detenida". O esta otra todavía: "Sube de tal manera, / Entre sobresaltado y satisfecho, / Que ya se desespera, / Disparada del pecho, / Debido a que tropieza con el techo". Podría continuar así hasta transcribir casi enteramente sus obras completas. Pero es tarea muy fastidiosa. Nadie soportaría tal muestra de insufribles trivialidades. Por eso decido concluir con Bernárdez. Ya es suficiente.

JORGE OSVALDO PEREZ

Estudio Jurídico

LAVALLE 1474 - 2º C



SOBRE EL DESTINO DEL HOMBRE MODERNO

por Henry Miller

CARTA A MICHAEL FRAENKEL

20 de noviembre de 1935.

No quisiera que dedujera usted de todo esto que el señor Huxley es a mi parecer, un gran escritor. Lo importante para mí es que representa la condición de muchos escritores refugiados en sus recursos intelectuales por impotencia para libertar sus facultades creadoras. La afinidad entre Lawrence y Huxley sería inexplicable a no ser por la evidencia de la falta, en este último, de la conciencia visceral de la que siempre habla. En la persona de Lawrence ha reconocido a un hombre que, lo mismo que el Greco, no veía nada fuera del cuerpo de la ballena.

El hombre moderno tiene una manera suficiente y complacida de contemplarse a sí mismo que me da náuseas. Se cree infinitamente más rico en experiencias que sus antepasados, simplemente porque los medios de comunicación se han desarrollado. Me parece, por el contrario, que la multiplicidad y variedad de posibilidades ofrecidas, son la causa misma del empobrecimiento actual. Una vida restringida, con posibilidades abarcales —de ningún modo imaginarias— representa para mí la más completa riqueza. Todas esas experiencias que el alma individual no logra asimilar —y nuestra capacidad experimental tiene límites bien determinados—, crean un complejo de frustración. Lo posible, en un crepúsculo cada vez más oscuro, amenaza el horizonte y paraliza la voluntad. Y todas estas experiencias truncas se condensan en un enorme freno, bloqueando la rueda de la vida cada vez que intenta moverse. En todas nuestras acciones hay una inmensa rigidez negativa, un fatalismo casi geológico. Algo que puede dar, bajo la espesa costra, el mármol maravillosamente vetado, las piedras preciosas del más puro brillo. Pero todo eso se desarrolla en la sombra: soliloquios en las profundidades oceánicas.

Por una suerte de sueño premonitorio, los espíritus más avanzados penetran —por así decir— en el subsuelo, en el nudo mismo. Después de haber raspado la costra lo bastante como para percibir los horrores del vacío, se han dejado llevar. Han tocado el fondo con enormes piedras al vientre. Para gentes como nos-

otros, estos hombres están perdidos, perdidos para siempre. Puede ser que vuelvan a ser encontrados por los hombres de edades venideras, por los sobrevivientes del cataclismo. Con tal de que sean ingenuos, temerarios e inocentes, interesados por los torcos más que por los esqueletos, por las vetas más que por la pátina.

Nosotros estamos acá para discutir lo pasado y lo futuro, como tramoyistas discutiendo las decoraciones que han de subir o bajar. La historia es un telón de fondo sin significado para un espectáculo que no se monta jamás. Nada resulta viviente en nosotros, ni como visión retrospectiva ni como anticipación. El presente es un vacío, un estado coagulado y doloroso, una especie de sala de espera sombría donde yacemos, prontos a estallar al menor cambio barométrico. Podría comparárenos, en cierto sentido, a esos objetos maravillosamente conservados descubiertos en las tumbas egipcias; apenas expuestos a la luz nos disgregamos. Volvemos a transformarnos en polvo, sin dejar rastros. "Inmunizados". He aquí nuestra contraseña. Nada de contagios. Nada de enfermedad. Una eternidad estática y salubre del presente y nosotros en la cumbre de todo lo que ha sido en el pasado. Una saludable república de bacterias inofensivas. Eso somos hoy.

Semejante realidad, no me preocupa. No existe para mí, o más bien, existe intermitentemente, como en una pesadilla. Es lo que veo al frotarme los ojos. Es oropel, mera apariencia. Hay otra realidad, la que compone el sueño vivaz y que constituye el plasma mismo de la vida. Rimbaud la reconoció y Proust y Dostoievsky y Lawrence; también Van Gogh sabía algo de eso. Fuese un árbol, una mano, una piedra o una silla, o una flor, todo lo que él esbozaba se constituía en testimonio de esta revelación. Se la siente en especial frente a sus inmensos soles resplandecientes. Su sol tan personal posee una vitalidad destructiva, de mal augurio, domina el paisaje como un símbolo de cólera y consume las cosas mismas a las que comunica una vida fugaz. Chaplin, en sus mejores momentos, expresa también el mismo sentimiento. El pequeño clown, el vagabundo, el soñador despreocupado que hay en él, se agazapa en una enorme concha, con una flor de

oro en los labios. Se diría una caricatura solemne de la "PRIMAVERA" y de su estación postiza. Pues la primavera de Botticelli y la de Chaplin no son más que reminiscencias. El mundo de Botticelli fué una pesadilla, como lo es el nuestro. La "PRIMAVERA" es una primavera de sueño: el encanto del cuerpo humano está expuesto como protesta contra el alma impura y sombría de los monjes. Lo mismo, a veces, sucede con Chaplin; apoyándose sobre un codo, en la concavidad de su valva nos revela un reino ferozmente opuesto a todo lo que somos capaces de imaginar. Y nosotros nos echamos a reír. Reímos porque nos encontramos frente al sueño y al desco en estado puro. En los confines de la profanación. Es demasiado irreal para inspirar otra emoción que no sea la del ridículo.

Chaplin nos ha revelado la "nulidad" del individuo. La desproporción entre lo que acontece y la fatalidad, es aplastante. En el personaje del payaso vemos al hombre de hoy moviéndose entre sus creaciones, atestiguando su carencia total de comprensión. Deambula entre ellas como en una pesadilla. Los edificios ya no son refugios, no ofrecen ninguna protección; el hogar no cobija la llama sagrada. "Ya no es hogar." Los edificios comienzan a vivir, monstruos animados, provistos en su interior de los más refinados artificios mecánicos, a fin de torturar las almas hostigadas de sus ocupantes. ¿Qué significan esas locas persecuciones a través de casas llenas de chucherías? ¿Qué quieren decir esas carreras fantásticas en que las escaleras se desploman y los pisos se abren como hendeduras sin fondo? ¿No es una imagen simbólica del infierno que el hombre se ha construido en la tierra? ¿Y dónde sitúa Chaplin su infierno? En el hogar, en el santuario que el hombre ha levantado como refugio y como protección contra las fuerzas malignas del mundo exterior.

Hay algo aterrador en Chaplin y en Van Gogh. Es su sinceridad, su convicción. La suma absurda de pasión con que Chaplin sobrecarga el más insignificante de sus gestos, tiene una fuerza simbólica de la más alta eficacia. El frenesí desesperado con que se apodera de los objetos es lo que torna su gesto tan profundamente grotesco. Hay algo igualmente grotesco, igualmente patético y ridículo en los gestos ardientes y frenéticos de Van Gogh. Sus temas, animados o no, adquieren ese aspecto luminoso, torturado que, al comienzo, hizo sospechoso su genio. Respiran y se retuercen en los confines de un mundo de bufones y locos. El frenesí interior, el deseo insensato de poscer lo que nunca ha de ser poseído, deforma todas las cosas. Mezcla de orgía y pánico. A estos hombres, a todos ellos —Chaplin, Van Gogh, Dostoievsky, Lawrence— se los siente consumidos por la desintegración del mundo. Nada de lo que ellos dicen da exactamente en el blanco. Fracaso total en acertar el objetivo: la flecha disparada hacia el blanco rebota y, estremecida, se clava en la tierra donde retorna a ser óxido y descomposición.

Desde hace mucho tiempo este terror se cierne sobre el hombre. Al mirar los cuadros de Jerónimo Bosch, nos sobrecoge su actualidad. Sus infiernos presentan ya una seducción mecánica, de trampas y de poleas. Visión profética de tiempos venideros. En uno de los primeros escritores americanos contemporáneos, en Poe —surgido presuntamente de una tierra virgen, en medio de un pueblo

de pioneros—, se constata este mismo presentimiento del desastre inminente. En Poe el tema es obsesivo; las formas humanas o duermen o tienen un andar sonambúlico; las casas son trampas malignas, diabólicas, donde se tortura el alma humana y finalmente se la tritura. En Dostoievsky, los demonios se desencadenan, la inteligencia es enajenada, poseída hasta el paroxismo. Sobre el telón de fondo de la naturaleza se mueve el hombre alucinado, transido, privado de la razón. La naturaleza retrocede cada vez más. El fondo se esfuma progresivamente y con Proust encontramos a la naturaleza en plena disociación sometida al espíritu de análisis. La gente alaba la gran belleza de las descripciones proustianas, sus maravillosas pinturas de los fenómenos naturales, pero nadie ve, al parecer, que se trata sólo de maravillosas descripciones "intelectuales". Sus paisajes, sus flores, su cielo, su océano, todo sale de su cabeza: son pinturas interiores, realizadas con los ojos vendados. Son croquis reminiscentes, retratos reminiscentes. Todo en una trama de lamentos, y de melancolía y de la nostalgia. Proust nos ha legado el más perfecto mausoleo de la naturaleza; los objetos que antes había acariciado su mirada se presentan bajo una campana de vidrio y conservados en cera. No hay el más mínimo vestigio de negligencia o de olvido. Ninguna flor tiene el derecho de perecer, ningún cielo de palidecer. Todo está preservado con infinito cuidado y esfuerzo a fin de vivir eternamente en la muerte.

Aquél que a sus propios ojos es héroe, no se siente obligado a actuar en consecuencia. Le basta con ser. Y así atraviesa la vida bajo el peso de residuos que crecen continuamente. Acumula en sí lo heroico, cediendo a los otros sus posibilidades. Acusar al artista de no vivir porque no actúa, revela la máxima ignorancia. El hombre que quisiera vivir sus múltiples vidas, no tendría tiempo ni lugar para actuar. La acción destruye todo, salvo lo que se ha convenido en llamar propiamente vida. Sostenida por la teoría de "sola y única", la vida tiene siempre a una función sacrosanta.

El sueño sólo adquiere para nosotros su verdadera importancia a partir del momento en que el organismo humano se contamina. Se juzga que el hombre normal no tiene vida onírica, y la prueba es que no guarda recuerdo de ella. El hombre es ciento por ciento humano o animal. La atracción por el lado animal de nuestra naturaleza nos lleva a ignorar o despreciar lo que hay de vegetal en nosotros. Este aspecto de nuestra existencia se dilucida mediante el sistema neuro-vegetativo, inventado por nosotros de la misma manera que la locomotora. La parte de sueño en nuestras vidas que exalta la planta, se clasifica, gracias a nuestra singular visión de las cosas, como un fenómeno mórbido. Lo que hay de humano en la vida es la vigilia. Allí se inscribe todo el progreso realizado.

Si nos fuera posible concebir un estado intermedio, donde se es sin referencia a cómo se actúa, la China constituiría el más perfecto ejemplo. La China no evoluciona sino hacia la China. En virtud de esa lógica intermedia, cada vez se vuelve más China. La China es la ortiga de la planta del repollo humano. Después de cada escarda, reaparece igual a sí misma. Su aspiración no va más allá. La ortiga es la Némesis del esfuerzo humano. Sólo desea una cosa: continuar siendo lo que siempre ha sido.

(Concluye en la pág. 13)



POR EL CAMINO DE LA DODECAFONIA

por Luigi Dallapiccola

La noche que vi a Arnold Schönberg sentí que debía decidirme. Va de suyo que no entraba en discusión si me convertiría al atonalismo: por el momento, decidí aprender el oficio.

En general, cuando se habla así, se lo hace como de un músico que ha adoptado la técnica dodecafónica; ni siquiera falta quien ha querido subrayar la singularidad de mi posición. Que yo haya adoptado la técnica dodecafónica sin haber tenido contacto con los maestros de la escuela vienesa (Schönberg, Berg, Webern) ni con ninguno de sus discípulos. Quizá no soy el único de mi generación que se halla en tal posición; pero estoy dispuesto a admitir que ésta sea bastante rara.

"Étrange destin que celui de la musique atonale: voici qu'elle vient seulement de devenir actuelle, elle, que ne le fut pas, à l'époque de sa naissance..."⁽¹⁾ Así comienza Gisèle Brelet su estudio *Chances de la musique atonale* (Alejandría, 1947). Y continúa: "L'atonalisme est maintenant bien actuel; trop tôt venu, il lui fallait attendre que surgisse chez les musiciens la conscience des problèmes auxquels il prétendait apporter une réponse."⁽²⁾

Ahora, se esté o no de acuerdo con Gisèle Brelet (¿está claro que Schönberg, Berg y Webern tenían plena conciencia de los problemas que se habían planteado!) es preciso reconocer que la frase "trop tôt venu" tiene algo de verdad.

De verdad, al menos con respecto a los otros compositores, para los cuales las audacias de Schönberg debían parecer espantosas; y también respecto del público, aun el más culto y atento.

Porque, cuando el fenómeno atonal de los primeros signos de vida, el arte de Debussy estaba todavía en pleno desarrollo; y Stravinsky, a pesar del estruendoso fracaso de *La Sacre*, conquistaba rápidamente, por lo menos aquel público que, frecuentando los ballets, escuchaba la música con los ojos y la justificaba.

La actitud tan favorable de un Ravel frente a la escuela de Viena debe buscarse en otras razones. Ravel desconfiaba por naturaleza de la "excesiva fantasía" —la cual, como se sabe, puede hacer resbalar fácilmente hacia la improvisación— y le gustaba resolver problemas. Un caso como el de la *Sonata para violín y violoncelo* es el ejemplo más típico. Ni olvidaré nunca con cuánto calor Desiré E. Inghelbrecht (que conocía muy bien a Ravel) había aprobado una idea que le expresé durante una conversación: que Ravel habría terminado escribiendo un *Concierto para la mano izquierda* aunque no se lo hubiese pedido Paul Wittgenstein; y lo habría hecho para limitar al máximo la posibilidad y los peligros de la improvisación.

Hace algunos años, un compositor tonal del cual soy amigo, en el curso de una entrevista declaró que, al componer, seguía solamente su instinto; que era enemigo por principio de cualquier sistema, y que ya la palabra *sistema* le parecía sinónimo de *truco*.

Ahora, si estoy reconocido a tal compositor por la amistad de que a menudo me ha dado pruebas, si soy frecuente admirador de su música, debo decir que no soy en la misma medida admirador de su sentido lógico.

¿Es la palabra *sistema*, para él, sinónimo de *truco*? Muy bien. Pero, por el hecho mismo de que él escribe según el sistema tonal, recurre también él a un sistema, codificado en tres siglos de experiencia, lo que significa un *truco* codificado que se emplea inconscientemente porque se lo aprende en la escuela; porque —desde el día de nuestro nacimiento— forma parte de nosotros. (Ya se ha dicho, y en forma bastante aguda, que si no dudamos de que Dios nos dió la ley moral, no es igualmente seguro que, por su misma infinita bondad, se hubiera preocupado de darnos el sistema tonal.) Es verosímil además que, cuando la música pasó del sistema modal al sistema tonal, se haya producido una crisis de inseguridad, quizá no muy distinta de la que, según la opinión de tantos oyentes y de tantos críticos, es una de las notas más características de nuestra época; época ciertamente bastante revuelta, pero a la cual solamente los espíritus superficiales pueden reprochar la falta de fe.

El atonalismo, "trop tôt venu", en un momento dado fué avasallado; en el sentido al menos de que fué relegado al olvido

(1) "Estrano destino el de la música atonal: he aquí que acaba de resultar actual, ella, que no lo fué en la época de su nacimiento..."

(2) "El atonalismo es ahora actualísimo: llegado antes de tiempo, le fué preciso esperar que surgiera entre los músicos la conciencia de los problemas a los cuales pretendía dar solución."

(de ahí el estupor de tantos críticos al verlo resurgir de repente después de la guerra). En los diez años que precedieron al estallido de la última guerra en Europa no se hablaba sino de *neoclasicismo*. Hacia 1930, revistas italianas y extranjeras afirmaron sin pestañear que "Alemania tenía un solo músico grande: Paul Hindemith". Y las ejecuciones de obras atonales o dodecafónicas se hacían cada vez más difíciles por las circunstancias políticas. El advenimiento de Adolf Hitler (también él, como todo dictador que se respete, gran entendido en arte) marcó el fin de las ejecuciones públicas de tales obras en Alemania. En Italia no nos fueron prohibidas verdadera y propiamente: a lo sumo, algún *esteta* (crítico-compositor, se entiende) acusó públicamente de internacionalismo a uno u otro de los compositores considerados vanguardistas. *Internacionalista* significaba, en el lenguaje de entonces, *antifascista*; más exactamente, *comunista*. Cuántas actitudes del género tenían que ver con los rigurosos problemas de la estética, no está en mi juzgarlo. Baste decir por el momento que también la crítica tiene sus *sistemas*. La música considerada atonal por nosotros, se ejecutaba tan poco antes del fascismo como durante el fascismo, de modo que no se notó ninguna diferencia. Justamente en el período en que nadie hablaba de atonalidad y de dodecafónica comenzó a interesarme y apasionarme por tales problemas. (Debo agradecer a Guido M. Gatti que quiso destacar la *no actualidad* de mi posición en una crítica sobre el Festival de Venecia de 1937.) Y ya en el primer período de mi actividad de compositor (el que va de 1934 a 1939, es decir, del *Divertimento en cuatro ejercicios a Vuelo nocturno*), innegablemente muy tímido, aparecen las series de doce tonos: en algunas obras con objeto exclusivamente colorista; en otras con propósito solamente melódico.

En aquel período hubiera necesitado un guía, una ayuda; por lo menos un confidente o un contradictor no fanatizado. Pero no me fué posible encontrarlo.

Todo *estreno* de Stravinsky constituía el acontecimiento del año musical; Hindemith estaba de rigurosa moda; Bartók debía esperar diez años, es decir, la muerte, para ser tardamente *descubierto* (¡siempre oportunos los descubridores!). Todas las veces que me dirigí a alguien para que me iluminara sobre la técnica dodecafónica me respondió invariablemente: "Está liquidada". Bondadosamente alguno me aconsejó no perder el tiempo en cosas anticuadas. Entre nosotros, *actual* era entonces el barroco y se pensaba dar en música algo equivalente a la arquitectura de Bernini. (¡Ay de mí! En muchos casos se tuvo tan sólo el equivalente de la arquitectura de Piacentini...)

Así me encontraba casi solo. Con Austria invadida por las tropas de Hitler, se hacía cada vez más difícil procurarse las obras de los maestros de la Escuela de Viena: los pocos artículos aparecidos alrededor de 1925 eran imposibles de encontrar, y los que estaban a mi alcance, tan esquemáticos como no prestaban ninguna ayuda.

Intenté de cuando en cuando el análisis de una u otra obra dodecafónica: me equivoqué con frecuencia; otras veces acerté. Saqué la consecuencia de que un sistema de análisis que daba resultados en una obra no cuadraba a otra. Lejos de descorazonarme por la pobreza de rendimiento que obtenía, pensaba en una frase de Ferruccio Busoni: "Evita el oficio. Haz que cada obra constituya un principio."

Con el estallido de la guerra las posibilidades de información se hicieron más limitadas aún que en los años inmediatamente precedentes, y la soledad que señalé poco antes se convirtió poco a poco en una necesidad.

Advierto perfectamente que lo que sigue, el cómo llegué a la técnica dodecafónica, hoy parecerá muy ingenuo; hoy, digo, que cualquiera puede procurarse los textos de la escuela vienesa; hoy, que los volúmenes de Leibowitz explican en los mínimos detalles el sistema que me interesaba, con los análisis cuidadosamente preparados, con las notas diligentemente numeradas, según el desarrollo *serial*. Pero en 1940 nada de esto existía. Quien deseara emprender el camino hacia la dodecafónica debía contar exclusivamente con las propias fuerzas. (A la distancia de los años puedo decir que soy feliz por haber cumplido un esfuerzo tan grande *por mi mismo*; a pesar de tantos errores.)

Había notado hacia tiempo cómo la música dodecafónica no era difícil de comprender porque contuviera, por ejemplo, tantas *disonancias*. Esto me había parecido claro ya en 1935, cuando, en Praga, en el XIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, tuve la suerte de oír el *Concierto op. 24* de Anton Webern,

que aplaudí porque me reveló la *moral* altísima del compositor; no porque lo hubiese comprendido en cuanto *música*. Me resultó ya entonces evidente cómo la dificultad de comprensión de tal música residía en otra parte y sobre todo en la nueva dialéctica.

En el mismo festival, donde oí por primera vez las *Variaciones op. 31* de Schönberg, pude notar lo que no me había sido enseñado en el Conservatorio: que una de las diferencias más marcadas entre la música clásica (hablo de la *forma sonata*, que representa quizá la más alta conquista de la música clásica) y la *música serial* puede ser formulada como sigue: en la música clásica el tema se transforma a menudo *melódicamente*, pero su esquema rítmico permanece inalterado; en la *música serial* es a la *articulación* de los sonidos que atañe la tarea de transformación, independientemente de su ritmo. Mis primeros contactos con dos grandes escritoras, James Joyce y Marcel Proust, datan de esta época.

Y es a estos escritores que, a falta de tratados sobre la música dodecafónica y de tantos textos que no pude procurarme, debo el haber hallado confirmación de cuanto había oscuramente presentido después de la audición de las obras de Schönberg y de Webern.

En el arte de James Joyce, sobre todo en *Ulysses*, me impresionaron de entrada ciertas *asonancias*.

Ya una vez, años atrás (véase *Il Mondo*, Florencia, N.º 15, 3 de noviembre de 1945), tuve ocasión de hablar de ciertas *alusiones musicales* en el arte de Webern y de parangonarlas a ciertos pasajes de *Ulysses*. El modo en que Joyce explota el nombre de Lynch, joven amigo de Stephen Dedalus, nada tiene que ver con un simple juego de palabras.

En la escena del prostíbulo (que corresponde al episodio de Circe en la *Odisea*) hallamos el siguiente pasaje:

STEPHEN.—Hm. (*He strikes a match and proceeds to light the cigarette with enigmatic melancholy.*)

LYNCH.—(*Watching him.*) You would have a better chance of lighting it if you held the match nearer.

STEPHEN.—(*bring the nearer his eye:* Lynx eye".)

O bien, en la misma escena, este otro caso:

STEPHEN.—... Married.

ZOE. It was a commercial traveller married her and took her away with him.

FLORRY (*nods*): Mr. Lambe from London.

STEPHEN: Lamb of London, who takes away the sins of our world.

LYNCH (*embrassing Kitty on the sofa, chants deeply*): *Dona nobis pacem.*⁽¹⁾

El amor al vocablo en Joyce, tan vecino al amor al sonido (reconquista de la música de nuestro tiempo) puede en este caso ser conservado también en la famosa traducción francesa, que mantiene una fidelidad absoluta al texto original.

STEPHEN: ... Mariée.

Zoé: C'est un voyageur de commerce qui l'a épousée et qui l'a emmenée avec lui.

FLORA (*appuie*): C'est M. Lagneau, de Londres.

STEPHEN: Agneau de Londres, qui enlève les péchés du pauvre monde.

LYNCH (*qui enlace Kitty sur le sofa, psalmodie*): *Dona nobis pacem.*⁽²⁾

Pero en otra parte, en la imposibilidad de producir fielmente una *asonancia*, los traductores (asesorados, como se sabe, por el autor) se vieron obligados a un *reemplazamiento poético* total, para mantener intacto el amor al vocablo. Y entonces nos encontramos frente a un caso como este, tomado de la escena de la sala de música, correspondiente al episodio de las Sirenas en la *Odisea*.

"He heard Joe Maas sing that one night. Ah, what M'Guckin! Yes. In his way. Choir-boy style. Maas was the boy Massboy."⁽¹⁾

Lo que, en la versión francesa, fué reemplazado así:

"Il avait entendu Joe Coeur chanter ça un soir. Ah, oui, M'Guckin! Oui. Dans sa

(1) STEPHEN.—Hum. (*Enciende un fósforo y procede a encender el cigarrillo con enigmática melancolía.*)

LYNCH (*observándola*): Te resultaría más fácil encenderlo si acercaras más el fósforo.

STEPHEN (*acercando a sus ojos el fósforo*): Ojo de lynx.

(2) STEPHEN: ... Casada.

Zoé: Es un viajante de comercio que la desposó y la llevó con él.

FLORA (*asiente*): Es el señor Cordero, de Londres.

STEPHEN: Cordero de Londres, que quita los pecados del mundo.

LYNCH (abrazo a Kitty sobre el sofá y salmodia gravemente): *Dona nobis pacem.*

(1) Había oído a José Maas cantar esa noche. ¡Ah, qué M'Guckin! Sí. A su manera. Estilo de niño de coro. Maas era el monaguillo.

(Continúa en la página 11)

TEATRO

UNA PIEZA LLAMADA CAMELO

El teatro yanqui —así como cierto sector de la novelística de USA— nos tenía un poco cansados con sus acusaciones políticas, sus cuadros miserables y un realismo minucioso y redentorista: Hellman, Caldwell, Anderson. Por eso la irrupción de Tennessee Williams —exquisito, literario, plástico— significó una reacción que los ensayistas se apresuraron a ubicar como decisiva. (Con Truman Capote, de típica filiación "alainfourneriana", ocurriría lo mismo. Después se vió que era apresurada: Capote no hizo tal, y ahora los mismos críticos saludan alborozadamente a William Styron, que prosigue la línea Maupassant-Conrad-Faulkner). The glass menagerie, su primer obra de éxito en Broadway, después de innumerables ensayos en un acto: "American Blues" muy festejados en los círculos de los "pequeños magazines", y el fracaso de su tentativa "en serio": *La batalla de los ángeles*, arribó oportunamente. ¡Adiós tardos de Georgia, judíos pobres del East Side, intelectuales en el desierto! Claro que la madre chillada y paralizada por la nostalgia que hacía tan bien Laurette Taylor era pariente demasiado próximo de la Emilia de Faulkner, y que la popular Blanche Dubois era otra devastada "southern belle" que ya conocíamos muy bien. Pero el público quería "poesía". (Es curioso que simultáneamente, en la inmediata posguerra, cuando sucedía todo esto, Sartre elogiaba exageradamente a John Dos Passos y en París se estrenaba con éxito la versión escénica de "Of Mice and Men").

Y triunfó Tennessee. La revista Life publicó un reportaje larguísimo, Hollywood compró el "Tranvía" y "Glass Menagerie", y Williams se fué a gozar de sus dólares a París y después a Roma, donde se puso a escribir cuentos y novelas que no interesaron a nadie. Conoció a la Magnani y le escribió un pastiche a medida, acoplado a "El Tranvía": The Rose Tattoo, que finalmente la temperamental romana no pudo estrenar en Nueva York, se declaró "expatriated American writer" en la Vía Veneto —afianzando su posición estetizante y casi exclusivamente ambiental y decorativa— y hace pocos meses se estrenó en Broadway "Camino real" (en español el título original), que los críticos vapulearon por gratuitamente intelectual, vanamente complicada y de filosofía misteriosa. Los grandes marfiles de las tabloids de "the Big White Way", como Broasley Crowther y George Jean Nathan, aislacionistas frente al gran teatro europeo, que habían exaltado con fanfarras al ex-camarero, ascensorista, vago del Village, argumentista de Shirley Temple y delicuescente rimador de los "exclusive magazines", se acoplaron al coro de los cronistas de París que ya habían señalado en Williams un fondo chejoviano demasiado externo, una psiquiatría morbosa "a la page" y criaturas arrancadas casi violentamente de García Lorca, autor muy en boga en los pequeños teatros subsidiarios de las universidades americanas, ámbito donde se formó Williams. En suma: la reacción "poetizante" de éste último y Capote —hermanos en ciertos hábitos— no cuajó. La escena de USA en 1953 pasa por una gran crisis de autores y la única salida, o continuación más bien, perentoria, está dada por Arthur Miller

—que persiste en formas caducas del expresionismo germano— y William Inge, que insiste en la pintura de ambientes con criterio casi fotográfico y espíritu mesiánico.

Hace días se estrenó entre nosotros *La rosa tatuada*, en versión nacional (¿Qué quiere decir "versión nacional"? ¿Una manera vergonzante de disculpar los cortes o una subestimación del autor?), de Manuel Barberá.

Blanche es ahora una siciliana casada con un camionero cuya carga de bananas cubre un "bagayo". (Time dijo: "A banana truck named Desire"). Tiene una hija tontita, especie de pre-bastonera en los desfiles de la American Legion, vive en Mobile (Williams no se podía perder, siempre en busca del escenario exótico y ya agotado el Vieux Carré, el delicioso puerto del Golfo de Méjico), y su paz de costurera apenas es turbada por una vieja siniestra, dueña de una agorera cabra negra que no sabemos porqué la vinculamos de pronto con la "Montaña de las brujas" de Sánchez Gardel. El marido muere en un tiroteo con la policía, la volcánica peninsular se desespera, pero aparece otro siciliano —camionero, claro— que en tono de "machietta" la enamora, aterrizando la cuestión en un "happy end" sin mayores sobresaltos.

La sexualidad desahogada, poesía literaria y "efectividad" teatral de estos sicilianos que Williams habrá entrevisto en alguna rápida excursión por Taormina, no convencen: hay algo falso, algo "slick", como dicen los yanquis con un término intraducible. Por eso, las olas del Mediterráneo que acunaron a Esquilo, Lorca y... D'Annunzio, llegan a morir débilmente en este drama contra los desvaídos "drug stores" y las palmeras raquíticas de los puertos de Alabama.

Ana Lasalle —que realizó la puesta— no hizo nada por atemperar el monstruoso caos de acentos que tuvo lugar en el Argentino. Había allí madrileños que sufrían al decir "aspetta" y "sono qui", porteñas que de pronto se acordaban que estaban en una compañía española y agregaban a sus acentos napolitanos una ridícula "e" castiza... En fin, fué la única vez que nos pareció recomendable el doblaje. Anita transmitió la epilepsia externa del personaje y parecía una "figlia de Iorio" cruzada con Yerma y una bailarina del Klondike. Mario Passano, el camionero ersatz, Casaux en los comienzos. Los decorados de Benavente nos parecieron tan típicos de Mobile y tan bien iluminados que no podemos resignarnos a creer que están hechos sin haber ojeado algún número de Theatre Arts en los manuales de Samuel French.

Tennessee Williams es lo que aquí llaman "camelo", en USA "slick" y en todas partes un hábil cocinero.

A. GÓMEZ PESADO

AFIRMACIONES PARA UN TEATRO

Singular, discutida y apasionante, la trayectoria que cumplen los teatros independientes argentinos. Proliferan las compañías, se releccionan viejos salones adecuados para funciones teatrales, se vence toda suerte de obstáculos, se superan anacrónicas ordenanzas y en febril actividad, estos artistas señalan con justeza la razón de su existencia.

Retomo el número primero de "Conducta" y leo a modo de expresión de propósitos, en la primera plana, esta pequeña declaración: "Cuando comprendimos que nos torcaba vivir en una etapa dramática del mundo, y que, pese a toda filosofía, la gran ley era vivir, vinimos a comprender que la vida no ofrece nada de lo que no se le da", y finalizando el prefacio: "naturalmente no es lo mismo luchar por lo que se ha de dar, que reñir por lo que se pretende tomar". "Conducta" tuvo conducta. No así algunos de sus colaboradores que emigraron para otras zonas de mayor tranquilidad, dinero y deshonra. Algunos desertaron, otros traicionaron simplemente. Pero el movimiento de los teatros independientes continuó en el tiempo afirmando sus pasos. Me interesa subrayar esto precisamente. Mientras los que desaparecieron se han retorcido en múltiples piroetas sin haber conseguido para el arte o la cultura, un ápice, el teatro independiente argentino ha logrado nombradía internacional y goza del respeto y la consideración de un público culto, popular y algo más que numeroso en nuestra capital.

Es que no ha existido en el país, ni en América, un movimiento artístico de la garrá, la profundidad y desarrollo parecido al alcanzado por el teatro independiente. Paralelamente a su trayectoria que ya frisa los 25 años de actividad, muchos "ismos" estéticos han ido desapareciendo, quedando a un lado, pero la fundamentación de la cual nacieron los teatros independientes se mantiene joven y vigorosa. Sigue sin decalimientos y ensancha su planteo teórico, y en lo que atañe a realizaciones prácticas alcanzan tal significación que sería obvio citarlas. Lo dicen a diario sus puestas en escenas, sus programas de estudios, los trabajos publicados, sus ciclos de conferencias y de extensión cultural. Un movimiento artístico que a fuerza de realista ha desentrañado la dualidad dialéctica de la ley de contradicción en nuestro planteo teatral, que ha rehuido lo artificial y lo estridente, no puede saber de claudicaciones.

Pero lo de ayer es pasado y también lección magnífica. Hoy el movimiento enfrenta horas decisivas. Y es a esta altura donde conviene parar rodeo, para no distorsionar el sentido popular que arranca desde su nacimiento. Pienso que la eficacia de este movimiento se debe a factores distintos y concurrentes donde puede citarse como circunstancia preponderante el haberse ubicado respondiendo a las exigencias de la hora y la cultura y también haber marchado en sentido acorde con nuestra sensibilidad e idiosincrasia ciudadana. Además en otro orden de cosas no haber caído en la trampa de los deslumbramientos, atendiendo a falsos maestros. Menos aún a los que —viejos bribones del negocio teatral— trataron con hipócrita confianza de desalentarlos. La ruta pues fué tratada avisando las dos márgenes del río caudaloso. Sobre esa estructura nacieron las agrupaciones señeras y otras que oportunamente se agregaron a la lucha. Y por fin otras, han puesto a sus nombres la adjetivación de independientes pero no han respondido a lo que de manera intrínseca obliga esta definición. Conviene hablar claro y también a tiempo.

Creo que lo substancial de un teatro de arte independiente lo constituye su raigambre artístico-popular en función de nuestra cultura y el trabajo de equipo. Cualquiera de estos recaudos que no se cumplan determinan una fisura en el planteo por donde puede extraviarse o la independencia o el teatro. Tanto da, porque ya sabemos hasta donde se puede avanzar con un teatro sin substancia independiente sometido a influencias extrateatrales.

Realizar una puesta en escena olvidándose del aspecto artístico, olvidándose de la escenografía, de las luces, de la dirección, de los elementos que debe incorporar un actor a su oficio, no es arte y por ende no es teatro. Realizar funciones con puestas en escenas brillantes pero ajenas a una relación de nuestra cultura, postergando a escritores cuyo mensaje interesa expresarlo desde un escenario, olvidarse que es al público a quien van dirigidas las obras y cómo está constituido este público y su grado de relación con el teatro, es establecer una lucha en abstracto, sin contenido ni precisión de objetivo. Montar piezas sólo animadas por el prurito del éxito que le acompañara en tal o cual capital, es pecar de una ingenuidad provinciana que puede disculpársela a un señor Narciso Ibáñez Menta o a la señora Mecha Ortiz, pero que no tiene atenuantes cuando lo realizan un movimiento artístico dirigido por personas cultas. Y me apresuro a salir al atajo de cualquier aviesa inter-

pretación. No soy localista ni creo en los localismos artísticos, aunque puedan a veces recubrirse con el manto de regionalismos. Otra cosa es un arte de raíz nacional. Creo, pues, imprescindible que nuestros tabladillos independientes nos hagan conocer los valores o exponentes de la dramática universal clásica o contemporánea cualquiera sea su origen o nacionalidad. Pero por una razón y con alguna razón valedera en los dominios del arte.

Un teatro de búsquedas y de hallazgos no puede estar regido por los mismos cánones de una empresa que si bien en forma circunstancial puede brindar espectáculos artísticos, está apremiada por otros requerimientos.

Me parece necesario en estas afirmaciones dar respuesta a un artículo bastante descabellado y falso en su información, firmado por Elías Castelnuovo, en el que acusa a los teatros independientes de "estar perdiendo su independencia por no representar obras de autores nacionales". Este suelto se suma al coro de los empresarios de la industria del teatro —bastante descabellada por cierto— y a un cronista de la escena chabacana cuyo nombre me parece impropio citarlo en un periódico de letras.

No por los merecimientos del artículo sino por haber sido publicado en un diario de amplia circulación como es "La Prensa", voy a aclarar que en la temporada pasada fueron llevadas a escena diez obras de autores argentinos y en lo que va de esta temporada de 1953 ya se ha pasado esa cifra, debiendo agregar para que no haya equívocos que "Teatro del Pueblo", "La Máscara", "Nuevo Teatro", "Fray Mocho" y "Teatro Estudio", es decir, TODAS LAS AGRUPACIONES QUE POSEEN LOCAL Y HACEN VIDA ORGANICA han sido quienes sin ninguna clase de bambollas y fieles a su tradicional conducta sirvieron con sus compañías y desde escenarios para que los dramaturgos argentinos hicieran escuchar su voz a un importante sector del pueblo de su país. A esto debo agregar que "El Duende", que recién consigue sala propia, va a inaugurar su local con la obra de un escritor argentino; y como si todo esto no dejara al desnudo el estridente artículo de marras, voy a liquidar la serie con los nombres de "Teatro Contemporáneo", "Los Independientes" y "Teatro del Cartel", que anuncian obras de autores argentinos para esta temporada. ¡Lástima que escritores que debieran enterarse aunque sólo fuera por razones de oficio de lo que ocurre en el teatro de su país, se unan en su desprecio, aunque con otras formas, a esa cáfila de torremarfilleanos tan innecesarios por cierto para la suerte de los teatros independientes, como para cualquier otra actividad artística!

Es muy importante que los teatros independientes nos vinculen a la dramática moderna de distintos países y con diversos enfoques, aunque necesario es discriminar en este problema cómo ha de efectuarse esta vinculación. Sobre todo cuando en el extenso repertorio de una dramática moderna tienen cabida corrientes del pensamiento que juzgamos sin vigor popular. Pero lo cierto es que estas corrientes negativas resultan algunas veces un hecho real y condensan sin duda alguna una manera de pensar propia de un determinado sector social. De tal manera, aunque su mensaje se rechace, no podrá cuestionarse su existencia. Y como los teatros independientes no se realizan en un plano abstracto sino en el decurso de una realidad cultural y artística, y en esa realidad —en este caso el de nuestra sociedad— confluyen toda clase de corrientes, lo que importa es saber ubicarlas a cada una en su significación y trascendencia. Y con la ubicación crítica que cupiere, ha de llevarse las obras a la escena.

Negarlas so pretexto que ellas transfieren la réplica al pensamiento progresista es caer en el candoroso recurso del avestruz. Y por ese lado dejar que se las represente con una especulación "existista" y de espectacularidad mal habida, o bien con el conformismo a contramano de quienes las interpretan impulsados por la superficial vanidad de ser "novedosos".

¿Qué cómo ha de efectuarse y tener vigencia en escena el sentido crítico? La respuesta corresponde a los directores de las agrupaciones libres, pero la crítica a una obra —ya lo señaló Piscator— puede realizarse desde la conferencia explicativa y el programa explicativo, hasta la "puesta en escena" con la médula argumental al desnudo, extraída del contexto. Y Tairoff, también abona al respecto una larga experiencia pródiga en resultados, si bien en su mayor parte referida a los grandes clásicos.

Afirmar el sentido popular de los teatros independientes, recordando que popularizar no es vulgarizar, sino difundir, es exigencia permanente para un teatro que no vive aislado de nuestra cultura sino en conexión con ella, como una resultante de la misma y a la cual contribuye ensanchándola en su órbita de gravitación.

JOSÉ MARIAL

CASA LOTTERMOSER

La casa de música más antigua de la República

RADIO Y COMBINADOS

• PIANOS • ORGANOS
• DISCOS • MUSICA

INSTRUMENTOS TELEVISION

RIVADAVIA 851 T. E. 34-4900/1



La Gaviota.

Desde hace algún tiempo se hace sentir, en el teatro independiente argentino, una actitud y un concepto nuevos en relación al trabajo escénico y a la literatura dramática. No se trata aún de un movimiento muy extendido, pues la mayoría de las agrupaciones teatrales siguen insistiendo en un estilo invertido, difuso, nacido de una impotencia de fondo para integrar en una realización dramática los valores del arte y el espíritu de nuestro tiempo. Sin embargo, el movimiento existe y su vigor es indiscutible.

No ha habido entre quienes lo sostienen —agrupaciones o individuos— un acuerdo previo y menos una declaración o un manifiesto. El movimiento se ha producido por la espontánea e indeliberada concurrencia de esfuerzos, originados en diversos teatros. El propósito ha sido, en casi todos los casos, restituir a la actividad teatral su sentido de función estética, para lo cual se ha procurado determinar sus elementos propios, poniéndolos a tono con el proceso del arte contemporáneo y desechando todo factor que pudiera perturbar la unidad y el logro poético del espectáculo.

Esos propósitos han tenido nuevamente exteriorización en la puesta en escena de "La Gaviota", comedia en cuatro actos de Anton Chejov, que la Organización Latinoamericana de Teatro presentó, bajo la dirección de Alberto Rodríguez Muñoz, en el Instituto de Arte Moderno, primeramente, y en el local de La Máscara, después. Pocas veces nuestro espectador ha tenido ocasión, en los últimos tiempos, de salir tan satisfecho de una representación teatral como en la oportunidad que nos ocupa. Hubo acierto en la elección de la obra, una de las mejores de Chejov, y muy a propósito para ser mostrada en una versión escénica renovadora.

POR EL CAMINO DE . . .

manière. Style d'enfant de chœur. Mais Coeur c'était l'as. L'as. L'as de coeur."

Creí así comprender hasta qué punto, también en música, una idéntica sucesión de sonidos puede asumir un significado distinto si viene articulada de otro modo.

Y también me impresionó observar cómo Joyce empleaba a veces el mismo vocablo, comenzando la escritura por la última letra y terminándola por la primera. (El *moto ricorrente*, en música). En aquel tiempo no sabía todavía (me habló de eso más tarde Wladimir Vogel) que, en ciertas lenguas antiguas, la raíz de varios vocablos de significado opuesto (Dios-el demonio. La luz-la oscuridad) es la misma y que ciertos vocablos tienen también un significado aun si se leen por *moto ricorrente* (movimiento de retroceso).

Las observaciones que hacía sobre la prosa de Joyce me alentaban y me demostraban que, en el fondo, el problema actual del arte es "uno solo". Si las asonancias anotadas en Joyce me habían hecho comprender que, usando la serie dodecafónica, el trabajo más atento y concienzudo debía ser dedicado a la articulación, el contacto con Marcel Proust me dió la posibilidad de dar una mirada definitiva sobre la dialéctica y sobre el nuevo sentido constructivo del sistema dodecafónico.

Pero, antes de continuar, es necesario hacer un paréntesis.

(Continuará en el próximo número)

aunque respetuosa de su espíritu original. Hubo acierto en la comprensión de la técnica del cuadrilátero, que sirvió esta vez para liberar el espectáculo de la pesada tramoya finisecular, dando oportunidad para un juego escénico más libre, aunque siempre sutilmente controlado, pues el movimiento de los intérpretes, no obstante su apreciable actividad, no apareció nunca desconectado del sentido integral, que el director quiso imprimir a la obra.

Dentro del nivel de calidad apuntado, cobró especial relieve el trabajo de Velia Chaves en el papel de Irina; Lia Gravel, en Nina, supo transformarse en la medida exigida por su parte, para darnos en el último acto uno de los mejores momentos de la representación (Anotemos de paso, en lo que a la obra se refiere, cómo apunta en esas últimas escenas un evidente propósito de trascender los moldes del costumbrismo naturalista). Jorge C. Lavelli dió a su Kostia una agitación exterior, que no le impidió transmitir la tensa complejidad de su personaje. Excelente fué la creación de Salo Vasochi; lo mismo cabe decir de Alberto Rodríguez Muñoz en su parte del médico. Adelma Lago y Lidia Marto, ambas muy en papel, David A Tonelli, Manuel Fernández Roson, Juan Esparrach y Mauricio Golub completaron dignamente el reparto. Los muebles, aunque de acuerdo con el sentido que se dió a la puesta en escena, abundaron demasiado. Muy acertados el vestuario y las luces.

A lo largo de toda la obra, el espectador pudo advertir los indicios de un espíritu, que iba organizando sutilmente su emoción, desechando las falsedades probables y levantando aquí y allá el tono poético de las escenas. Era la acción de un director —Alberto Rodríguez Muñoz—, que actúa con plena conciencia del carácter creador de su cometido.

EDGAR BAYLEY

UN CASO SINIESTRO: EL DE ELISABETH COLLINS.

Los actores protestan por tener que aguantar durante tres horas en escena, casi siempre sentados. Pero deben consolarse pensando que los espectadores también aguantan tres horas sentados con el agravante que no los dejan hablar ni expresar en ningún momento su desconformismo con la serie de lugares comunes, contradicciones y efectos de pésimo gusto que constituyen esta crónica en tres actos. De ella son responsables, en orden creciente, la señorita Elsa Shelly, Nicolás Olivari y el director de la Casa de Comedias. Elsa Shelly, porque ella simplemente dió forma aproximada de teatro a un cuento cursi que debió publicar en algún magazine femenino (en sentido peyorativo), acondicionándolo con ocasionales menciones al sexo y a la insatisfactoria organización social que impulsa a timidas adolescentes hacia astutos hospedajes, sin que esta circunstancia vulnere en ningún momento su angelical candidez, pero con un moralizador castigo final para toda la gama de villanos corruptores. Nicolás Olivari la continúa en intensidad de culpa, porque aplicó trabajo y energía en trasladar esta ingenuidad subliteraria al castellano, con lo que el peligro de llegar a conocer tanta calamidad verbal aumentó notablemente para los hispanoparlantes. Pero la culpa principal en el caso Elisabeth Collins corresponde, sin atenuantes, para el o los directores del conjunto teatral Casa de Comedia que durante una veintena de días han estado fatigando la paciencia de los inadvertidos espectadores con este conversado asunto, ingenuizado hasta el menzugo por la joven actriz que protagonizó el papel de Elisabeth, atentamente secundada en este propósito por el resto de los actores, que recitaron o cantaron sus partes con diversos matices que van del contradictorio magistrado hasta el discreto mister Collins quien —pese a la reiteración de actitudes— trató con buena voluntad de suplir la aparente falta de dirección escénica.

MIGUEL BRASCÓ

CINE



EL LADRÓN

Dirección: RUSSELL ROUSE. 1952.

Esta película debe su notoriedad al hecho de no pronunciarse en ella ni una sola palabra. Dejemos a un lado la anécdota ya clásica de espionaje (variante actual: hombre de ciencia que vende secretos atómicos) y analicemos la experiencia y sus posibilidades para el lenguaje cinematográfico. Desde cierto punto de vista puede ser considerada como una reacción saludable contra el exceso de charla y una hábil recapitulación de los recursos visuales de la imagen. Este afán de romper los moldes es loable, y útil su utilización del lenguaje de imágenes, pero si examinamos mejor la situación encontramos una faz convencional. Ante todo la artificialidad del recurso en esa forma extrema. Actualmente el problema no es eliminar el diálogo sino tratar de utilizarlo en función de cine. El tema, por otra parte, ceñido a situaciones forzadas, no siempre se libra del tedio, procurándose en general el alivio con suspenso y escenas de acción. Se trata, pues, de una limitación expresiva, sin posibilidades de desarrollo, un "tour de force" poco aprovechable en el futuro.

Los realizadores, Clarence Greene y Russell Rouse, se habían destacado en el chato panorama de Hollywood con un interesante film, *The Well* ("El pozo de la angustia", 1951), que contenía secuencias muy bien resueltas y un excelente montaje en su mitad final. La realización de *El ladrón* demuestra un deseo de continuar haciendo un cine fuera de lo común, pero esta intención pierde pureza al optar por una espectacularidad posiblemente más aceptable para la publicidad de los productores en busca de rarezas.

J. A. MAHIEU



LA REINA AFRICANA

Artistas Unidos, 1951. Libro cinematográfico de James Agee y John Huston, basado en la novela de C. S. Forester. Iluminador: Jack Cardiff. Intérpretes: Humphrey Bogart y Katherine Hepburn. Director: John Huston.

Es indudable que, a pesar de su reparto y sus premios, de sus auténticos escenarios africanos y auténticos laboratorios ingleses, *La Reina Africana* no puede despertar en el gran público el incondicional interés de *Don Camilo*. Sin embargo, para los espectadores un poco más especializados, este film tiene un interés particular: es el primero realizado por Huston después del *affaire* "The red badge of courage" y su consiguiente destierro de Hollywood.

Lo primero que llama la atención es el

EDITORIAL SUDAMERICANA

"COLECCION HORIZONTE"

LA Editorial Sudamericana reúne en la "Colección Horizonte" una serie de obras que constituyen el panorama más completo de la novela contemporánea y la muestra más representativa que en la literatura de ficción pueda ofrecerse al lector más exigente de nuestro tiempo.

Se han publicado ya cerca de un centenar de volúmenes, entre los que se encuentran:

- Sherwood Anderson: MAS ALLA DEL DESEO, \$ 36.-;
- Erskine Caldwell: EL CAMINO DEL TABACO, \$ 13.-;
- Truman Capote: OTRAS VOCES, OTROS AMBITOS, \$ 12.-;
- William Faulkner: LAS PALMERAS SALVAJES, \$ 16.-;
- Julien Green: ADRIANA MESURAT, \$ 30.-;
- Alfred Huxley: MONO Y ESENCIA, \$ 10.-;
- André Malraux: LA CONDICION HUMANA, \$ 30.-;
- Liam O'Flaherty: EL ALUCINADO, \$ 16.-;
- John Steinbeck: LA FUERZA BRUTA, \$ 12.-;
- Evelyn Waugh: LOS SERES QUERIDOS, \$ 12.-.

AUTORES NACIONALES

La literatura argentina ha merecido una atención especial, estando presente en obras de sus más altos valores:

- Eduardo Mallea: LOS ENEMIGOS DEL ALMA, \$ 15.-;
- Norah Lange: PERSONAS EN LA SALA, \$ 10.-;
- Victoria Ocampo: SOLEDAD SONORA, \$ 16.-;
- Leopoldo Marechal, ADAN BUENOSAYRES, \$ 35.-;
- Carmen Gándara: LOS ESPEJOS, \$ 18.-;
- Manuel Mujica Láinez: LOS IDOLOS, \$ 18.-;
- Juan Carlos Onetti: LA VIDA BREVE, \$ 28.-;
- Julio R. Cortázar: BESTIARIO, \$ 8.-;
- Felisberto Hernández: NADIE ENCENDIA LAS LAMPARAS, \$ 10.-;
- Pablo Rojas Paz: EL ARPA REMENDADA, \$ 10.-;
- Silvina Bullrich: BODAS DE CRISTAL, \$ 12.-;
- Valentín Fernández: DESDE ESTA CARNE, \$ 20.-.

La Unesco ha confiado a la Editorial Sudamericana la edición en castellano de la revista trimestral

DIóGENES

que se publica bajo los auspicios del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas.

Precio del número suelto \$ 16.- m/n. Suscripción anual \$ 60.- m/n.

Pida nuestro Catálogo General Alfabético

Estas ediciones se venden en todas las buenas librerías de América y en

EDITORIAL SUDAMERICANA

ALSINA 500

Bs. AIRES

alejamiento del tradicional tema de la frustración, característico de todos los films de Huston. Esta derivación a la comedia, apartándose no sólo de la novela de Forester sino también del guión primitivo, la ha explicado el mismo Huston en un reciente reportaje.

"La primera vez que puse lado a lado a Humphrey Bogart y Katherine Hepburn, esta reunión de dos seres completamente diferentes en pleno corazón de África era tan graciosa que todo el mundo estalló en carcajadas. Comprendí entonces que mi film debía ser ante todo una comedia; en consecuencia modifiqué el guión y los diálogos."

Esta preocupación por el destino económico de su película ha dado por resultado una mancha blanca en la mística negra de Huston. Pero a pesar de eso, *La Reina Africana* tiene el mérito de mostrarnos una África inédita en la historia del cine y dos horas de espectáculo con sólo tres personajes: Bogart, Hepburn y la Reina africana.

M.T.

EDUARDO Y CAROLINA

(Edouard et Caroline)

Toda obra maestra crea su propia e inseparable forma; cada arte es, desde luego, un medio de expresión. Es decir, que en cada caso el arte es para el creador un problema de forma. Pero ante todo, es necesario tener algo que expresar, y cuanto mayor sea la relación de necesidad entre forma y contenido mayor será el logro total. Ahora bien, cuando la indigencia espiritual es casi total, no hay virtuosismo técnico que pueda salvar en su posición adventicia, a una obra que es hueca por definición.

Jacques Becker dijo inevitablemente en un reportaje: "La dirección escénica es el peor sacrificio. Se tienen delante diez argumentos que son buenos —o parecen serlo—, luego súbitamente se les juzga de manera distinta... hoy es una obra de arte, mañana es un fracaso..." "También es necesario tenerle confianza al público; pero para eso, uno mismo debe estar convencido y tiene que contagiar su convicción... ese es el don de ciertos actores excepcionales, tales como Maurice Chevalier, que salvan los obstáculos con fruslerías. ¡No tienen nada que decir! Pero lo dicen de una manera tan comunicativa que convence (el subrayado es nuestro). Eso para nosotros es más difícil. Nuestra persuasión debe atravesar la pantalla"... A confesión de parte...

Jacques Becker ha querido, evidentemente, hacer algo más que decir bien y si sus facultades creadoras igualaran su destreza técnica (obsérvese que decimos destreza y no genio creador de formas) sería indudablemente uno de los más grandes directores del cine. No se debe ver en esto un deseo de renovar la discusión sobre forma y contenido. Como se dijo más arriba, el logro de una obra de arte no depende del predominio de uno u otro miembro de esta falsa antinomia.

No se trata en esta película de hacer un puro juego de imágenes, se ha querido transmitir un fluir constante de vida enfocada íntimamente. Y es aquí donde Becker fracasa por superficialidad congénita, presentando un desfile de marionetas sin la gracia de éstas y con evidente mal gusto en la secuencia de la fiesta, que podía haber sido el "clou" de la obra y que resulta en cambio un remedo sin alma ni fuerza satírica. No es "contenido" lo que falta a Becker (en el sentido que se le da corrientemente a esta palabra, sería virtud carecer de ello), simplemente que el rigor de las construcciones tiene una base falsa. Falta, pues, lirismo, ingenio, fuerza creadora en las situaciones y en las imágenes. Queda pues como una comedia algo superficial, muy divertida, con algunos detalles de valor, una magnífica interpretación y una gran fluidez técnica, mérito principal de un director que no crea una forma estética coherente, pero que merece estudiarse por su honradez de recursos y su constancia en la utilización de un lenguaje visual.

J. A. MAHIEU

EDITORIAL SCHAPIRE

EL PSICOANALISIS DEL FUEGO

por

Gaston Bachelard

La obra más destacada del más original de los filósofos franceses contemporáneos

Pedidos o
RIVADAVIA 1255

ARTES PLÁSTICAS

SANTIAGO COGORNO

En la Galería Plástica, Cogorno nos mostró a través de la ténpera, nuevas zonas de su inquietud. Aquel pintor de un grafismo sanamente sensual, con superficies de color rotundo —vibrantes, sin dejar de ser equilibradas— que conocimos hace unos años, se transforma ahora y nos ofrece una materia sutilmente trabajada, en la cual la indudable maestría del pintor se demora con algo de orfebre del matiz. En general la forma quieta y cerrada de estos cuadros aparece un tanto desvinculado de la riqueza cromática que las viste. Estas ténperas nos invitan a preferir el colorista al dibujante, salvo en algunos contados casos en que la forma se *ablanda* y sabe acomodarse al dinamismo de esa materia. En esos casos Cogorno vuelve a entroncar con ese mundo extraño de las relaciones vivientes, del cual las relaciones de color, lineales y de estructura son siempre sus efectos visibles. Porque así como puede lograrse la armonía física del cuadro con la sola sensibilidad mental, también es cierto que ese tipo de unidad no es *expresivo* sino decorativo o exclusivamente visual. Entre la unidad fabricada y la unidad vivida no hay una diferencia de grado sino de naturaleza. Este último tipo de unidad es de tal modo complejo que los solos recursos de la técnica —aun la más sabia— jamás lo podrá revelar. En suma: se trata de saber quién domina a quién, si el artista a la técnica o la técnica al artista y, para ambos casos, como hemos visto, hay dos tipos de unidad: el mentalmente fabricado y el expresivamente manifestado.

En ese sentido toda la obra de Cogorno hasta aquí califica a una voluntad de expresión que, como tal, sabe atreverse al peligro de los rumbos nuevos. Y esa actitud señala su posición de artista verdadero.

E. B. RODRÍGUEZ

ESCULTURA ARGENTINA

Singularmente oportuna estuvo la galería Krayd al ofrecer una exposición de esculturas valoradoras de un lapso importante (1900-1925) de ese arte entre nosotros. Pocas y muy bien distribuidas obras volvieron a ponernos en contacto con algunos de los pioneros (Lucio Correa Morales), con figuras de la época heroica (Yrurtia, Zonza Briano, Dresco, Lamanna), con otros en los que ya se aprecia con mayor o menor intensidad la conjugación de nuevos problemas plásticos (Fioravanti, Falcini y Bigatti), y finalmente, con artistas en quienes la nueva visión adquiere netos perfiles (Sibellino y Curatella Manés).

Aunque evidentemente limitada (artistas como Riganelli y Lagos están ausentes) esta exposición da una medida bastante clara, no sólo de un selecto grupo de valores, sino de los cambios más significativos habidos en nuestra escultura. Entre las obras expuestas se destacan, a nuestro juicio, las dos cabezas firmadas por Yrurtia: "Justicia" y "Retrato de Marie de Nys", dos testimonios admirables de la escultura *trabajada desde dentro*, donde se logra doblar la resistencia de la materia para que sirva a una ilusión de vida; las obras de Curatella Manés, de acentuado rigor constructivo la pequeña figura; cálidamente expresiva, de movida materia, su imagen plástica de la forma geográfica de nuestro país; el bajo-relieve de Sibellino: "La muerte del hijo" tan pleno de humanidad, concebido con una difícil sencillez de formas (esenciales, no estilizadas), y su expresionista "Mujer con sombrero", con algo de máscara satírica.

Como bien señala Córdova Iturburu en el catálogo de la muestra, esta exhibición tiene la virtud —aparte del valor de las obras— de reparar el casi olvido en que se tiene a este arte entre nosotros. Juzgamos altamente promisorio el comienzo, que se completaría muy pronto, según nos informaron los organizadores de Krayd, con otra muestra, esta vez consagrada a los escultores más representativos a partir de 1925 hasta la fecha.

E. B. R.

LA NUEVA ESCULTURA

Una verdadera revelación de la importancia de la moderna escultura en la Argentina la dió la exposición realizada en la Galería Krayd. Todos los problemas que la nueva escultura plantea al artista actual encontraron su representación allí. La concepción clásica que considera al volumen



como desplazando al espacio real, como oposición al espacio, es reemplazada por la concepción moderna que considera al objeto escultural como unidad de volumen y espacio. En el volumen mismo, el artista moderno tiende a la ruptura del peso, de la gravitación de la masa, por la acción adecuada de las líneas y los planos, del tratamiento de la superficie, de modo que el volumen ya no sea un elemento visualmente dominado por la ley de gravitación. El volumen mismo es desechado por algunos de los nuevos escultores que se interesan sólo por la línea en su trayectoria espacial, dando como resultados un objeto sin vinculación ninguna con la escultura tradicional.

Toda esta variedad de mecanismos que pone en juego la nueva plástica espacial encontró cultores en la exposición de Krayd. Una clasificación primera (en muchos casos más nominal que real, dado que los elementos en juego en muchos casos son los mismos) debe hacerse entre los escultores figurativos y no figurativos. Entre estos últimos se destaca Iommi que presenta una pieza, ya conocida, pero que vale la pena destacar y que por el acabado, la sobriedad y la perfección de su forma, se convierte en la obra más importante de la exposición.

Girola presentó un elemento lineal de metal de perfecta realización, en el que "compone" el espacio mediante la trayectoria de una línea recta quebrada en ángulos. De Althabe se vió un elemento realizado según un plan de desarrollo matemático. Mediante hilos rectos que parten de un alambre en 8 para insertarse en un eje vertical obtiene una curiosa forma circunscrita por un rayado de líneas que se despliegan en aparentes parábolas. Quizás lo precario y carente de nobleza del material utilizado le resten cierta envergadura a una pieza por otra parte interesante.

Vardánega presentó —con sentido rigurosamente matemático— un hermoso trabajo utilizando hilos y pequeñas formas en espiral actuando en el espacio de una semi-esfera hueca. La idea es original y el resultado obtenido extraordinariamente prometedor.

La obra exhibida por Blaszkó se aparta de las formas estéticas de tipo decorativo habituales en él para inclinarse a la utilización de formas libres más expresivas y de mayor sentido dinámico. Este trabajo es lo mejor que le conocemos hasta la fecha.

Otano concurre con una obra suya ya conocida y que gustó mucho. El principio de hacer jugar la luz en la obra escultórica de por sí interesante y utilizado magistralmente por Pevsner, pierde en este caso parte de su calidad por la simetría y sentido excesivamente decorativo de la forma empleada. La idea generatriz de la obra es, con todo, original.

Entre los artistas figurativos se destacan

los dos boretos de Badii y Labourdette presentados al concurso para el monumento al prisionero desconocido en Londres. Los dos son excelentes. Badii, uno de nuestros escultores más inquietos y con más calidad, resuelve el tema magistralmente en una forma humana fundida en un esferoide. La obra es extraordinariamente armónica y de gran pureza de forma.

Las obras exhibidas por Macchi y Gerstein se señalan especialmente; en el primero siempre con su finura y sentido lírico de la plástica; la segunda nos sorprende por el juego dinámico de las formas.

La interesante escultura de Magda Frank que conocíamos en boceto, ha perdido bastante de su fuerza y expresividad al ser trasladada a mayor dimensión.

Los mencionados son los artistas cuya labor sobresale en el conjunto expuesto. Como conclusión: la invención de nuevas formas de belleza realizada por los artistas no figurativos y la transformación de las formas naturales subordinadas a las necesidades plásticas y constructivas de la obra espacial, marcan de modo inconfundible una exposición que coloca a nuestra escultura al lado de los países más avanzados, en un lugar de vanguardia en el panorama de la plástica universal.

A. P.

TORRALLARDONA

Torrallardona reunió en Viau —del 30 de julio al 15 de agosto— un conjunto de sus últimas obras; cuadros de distinta factura y orientación estética, pero solidarios todos ellos en demostrar la singular sagacidad del pintor, del técnico que no titubea. Tal seguridad ejecutiva es uno de los méritos indudables de este pintor, sólo que en ocasiones dominado por esa virtud de su hacer, por esa complacencia en sus dotes, se deja llevar, sin mayor pasión, obediente a los reclamos del ojo educado que ha sabido aquilatar las conquistas más refinadas de la escuela de París. Pero cuando Torrallardona se "olvida" un poco de la imperiosa eficacia de sus dotes, cuando deja de apoyarse exclusivamente en esos esquemas de su hacer, logra esa virtud mayor de la comunicación expresiva en obras como "Café" e "Interior". Esas dos pinturas están resueltas con admirable sobriedad o economía de medios, nada común. Su destreza sirve aquí más cabalmente que en el resto de sus obras a una intención del espíritu. Torrallardona no es menos pintor en esas obras que en las otras, pero es más artista, vale decir, que los efectos materiales de su técnica se iluminan por un ver interior. Este ver interior será todo lo vago que se quiera —por inclasificable— pero por él la técnica plástica se transforma en arte.

E. B. R.



LEOPOLDO PRESAS

La muestra que Leopoldo Presas nos ofreció en Witcomb, revela con claridad los cambios sustanciales del pintor a su vuelta de Europa. Porque es una muestra que tiene la virtud de reunir, aparte de lo nuevo, testimonios de su etapa anterior, de cuyo mérito basta decir que sirvió para jerarquizar a Presas en nuestro medio artístico. De la serie de cuadros presentados varios de ellos responden a ese mundo intimista del pasado, con sus formas nuevas, de femenino abandono, y cuyo empaste nervioso no contradice su condición placentera y encantadora. Se siente en esa etapa la calidad de los hallazgos del pintor, más espontáneo que reflexivo, que busca plasmar en la tela los dictados sensibles de la imagen, subordinando toda especulación a eso mismo. Ahora el cambio sin ser radical, lo muestra más rico y penetrante en la elaboración de sus medios. Despeja sus colores, antes de flúidas resonancias, y arma sus for-

mas con cierta oquedad geométrica o voluntad abstractizante —cara a una gran corriente del arte moderno— razonando sobre el plano esos juegos de valores. Algunos de estos cuadros —ejemplo, la naturaleza muerta del plano azul, la figura en naranjas, y, especialmente, su composición eje de la muestra— son un alarde en cuanto a virtuosismo plástico. Presas logra en todos ellos subordinar la imagen al plano, mover éste con sutiles variaciones de materia, es decir, organizando lo opaco y lo transparente en numerosas gradaciones y calidades. Tales virtudes, que fueron accidentales en su obra anterior, son decisivas en su pintura actual. Podemos ahora resumir diciendo que nos parece más sensible en lo plástico que emotivo en la significación, a la inversa de antes; o, dicho de otro modo, que lo anterior es más singular como expresión, y lo actual más rico como calidad plástica. Y eso demuestra, aparte de la capacidad de renovación de este artista —uno de los más representativos de la nueva pintura entre nosotros— su sentido autocrítico, que lo ha llevado, como hemos visto, a desear la comodidad de lo ya concebido por amor a su oficio; reclamado por un lenguaje más claro y coherente, más en consonancia, en suma, con la experiencia visual lograda por los maestros del arte moderno.

E. B. R.



CLORINDO TESTA

En la Sala V, de la galería Van Riel, el pintor Clorindo Testa nos acercó nuevamente a su concepción caracterizada por

GALERIA VAN RIEL

Del 28 septiembre al 10 octubre:
• Charles Ernest Smets
• Togo D. Richard

Del 13 al 31 de octubre:
• Vladan Stiha
• Giordano La Rosa - Andrés Riso
• Orlando Pierri - Roberto Rossi
• Raúl Russo - Marcos Tiglio

SALA V

Del 8 al 26 de octubre:
• Margaret Portela Parker

Del 27 octubre al 14 noviembre:
• Carlos Sobrino

GALERIA VIAU

FLORIDA 530
T. E. 31-3354/7378

Del 1 al 13 de octubre:
• Luis Seoane

Del 19 octubre al 2 de noviembre:
• Leonor Vassena

GALERIA VELAZQUEZ

MAIPU 932

Del 5 al 17 de octubre:
• Ricardo Escoté
• Lanz

GALERIA BONINO

MAIPU 962 T. E. 31-2527

Del 28 septiembre al 10 octubre:
• Mario D. Grandi

Del 13 al 30 de octubre:
• Lino Eneas Spilimbergo

GALERIA KRAYD

TUCUMAN 553 T. E. 5758

del 14 al 29 de octubre:
Grupo "Artistas modernos"

GALERIA PLASTICA

FLORIDA 588 T. E. 32-9850

14 al 31 de octubre
Venier

4 al 21 de noviembre
Cerdá Carretero
Otta

WITCOMB

Fotografía
Salones de Arte

FLORIDA 760

un planismo equilibrado pero nervioso y en donde el pintor fija, en ocasiones, imágenes con algo de grabador sobre óleo. Un aire "fauve" hace estremecer a estos cuadros pensados y los dota de una piel, de un temblor vital, de una caligrafía intencionada. Así, en sus relaciones rítmicas —lineales, espaciales o de color— se siente prevalecer un módulo que llamaremos biológico u orgánico —por oposición a matemático— gobernando las asociaciones de su imaginaria. Por eso en algunas de las obras de Clorindo Testa (especialmente en los óleos denominados "Taller de bicicletas" y "Maniquí") se advierte cómo la pasión

plástica se sobrepone a la inteligencia plástica, o mejor dicho, armoniza con ella dándole jerarquía, transformando lo que podría ser una síntesis sin resonancia (cosa ésta tan común en el ancho campo experimental que signa el arte de nuestra época), en una síntesis con expresión.

Esta muestra unitaria en la forma y la materia reafirma entre nosotros la sobria personalidad de un artista investigador pero atento, también, al reclamo más hondo de su expresión, por la cual, al fin y al cabo, toda investigación se ilumina o tiene sentido.

E. B. R.

SOBRE EL DESTINO...

Esto, a mi criterio, es admirable. Tal vez la ortiga sea, entre todas las plantas, bestias y estrellas a las que adjudicamos existencia, la que lleva una vida más satisfactoria. Para decir verdad, la ortiga no da ni flores ni lis, ni acorazados, ni Sermón de la Montaña. No hace más que perpetuar su especie; y si he comprendido bien el designio de las divinidades, eso es lo que en todo tiempo Dios ha tratado de hacer: "producir su propia especie". Bajo el imperio de la Idea, durante centenares y millares de años el hombre ha imaginado que, obedeciendo al mandato de su creador, ¡llegaría a ser ángel! Y, una vez ángel, su gran deleite sería revolotear eternamente alrededor del trono de la Gloria. Si, por acaso, allí se encontraran moscas, en el verano Celeste, los ángeles las espantarían a alatazos.

La hierba mala siempre acaba por dominar. Las cosas acaban siempre retornando a una "condición china-ca". Los historiadores acostumbran definirla como "Edad de Tinieblas". Es un colon sin orificio de salida, si exceptuamos la ortiga. Si alguna vez el hombre debiera lograr su propia realización, ser hombre y no otra cosa, sería indispensable que se mantuviera fuera del dominio de la Idea y, cada vez más satisfecho de ser él mismo, que siguiera vegetando. Tendría que admitir, forzosamente, que el sueño de la ortiga ociosa, sólo dedicada a reproducir su especie, se aproxima mucho más al milagro que el más maravilloso sueño de la evolución. Debería aprehender más milagrosamente lo milagroso.

Ahora bien, mi proyecto, siempre que se pueda definir así la negación de todo esfuerzo y de todo objetivo, consiste en detener en seco mi pro-

pia evolución, de permanecer tal cual soy, de conformarme con serlo cada vez más, es decir, llegar a ser más milagroso. No aspiro a ser sino esta China que ya soy. El punto débil de todo sistema de pensamiento, incluso el mío, está en que, al modo del gusano solitario, acaba por devorarse a sí mismo. Con la ortiga pasa otra cosa. Su razón de ser es poblar las superficies incultas dejadas entre las superficies cultivadas. Se desarrolla "entre", en el intervalo de las cosas. El lirio es bello, el repollo nutritivo, la adormidera enloquece, pero la ortiga es una planta frondosa cuyo único valor es simbólico para el hombre: *el de ilustrar una moral.*

Esta carta pertenece a una correspondencia intercambiada entre Miller y su amigo el escritor Michael Fraenkel, sobre el tema del destino del hombre moderno y publicada con el título "Hamlet" por Editions du Carrefour, en Nueva York, en 1939.

A CINCO AÑOS DE UN SOSIEGO

"El infinito sale de su huevo y pone otro huevo".

"Ellos mondan la corteza de los siglos".

(Ver y Palpar.)

"Contemplan los velámenes como destinos desplegados".

"Hay una piedra crecida a rayos lentos en la memoria".

(El Ciudadano del Olvido.)

Esa tan inquietante ordenación de imágenes para crear una unidad, pese a cualquier reparo que pueda hacerse, concreta un lenguaje propio. Esa poesía es Huidobro. Se libra de influencias ya que despersonaliza las anteriores conquistas estéticas para fundirse en un núcleo de elementos que luchan entre las formas del ingenio y el funambulismo, entre el

hombre que se palpa y la piel que se reintegra a su propio sensualismo.

Hasta cierto punto, este aspecto sensorial de la poesía refleja sus características desde el punto de vista humano. Eso la hace valadera. Y de la ingenuidad que pueda desprenderse de ciertos conceptos poéticos, especialmente antes de "Altazor", parten sus continuas tentativas por penetrar hasta el máximo en ese juego de la creación. Y si su obra posterior aparece con un control sobre su misma exaltación, el lenguaje sigue fiel a los secretos y a las propiedades mágicas. Eso es lo que él trató de defender y eso mismo, además de ciertas interpretaciones equívocas alrededor de la lucha por sus propios hallazgos, es lo que se constituyó en su contra. Gerardo Diego anota: "Huidobro luchó toda su vida por imponer su credo y vió con amargura que no se le comprendía, no ya en lo puramente poético, sino en su actitud vital, tachada de egoísmos y megalomanías, que en todo caso mostraban en él la infantilidad de su alma de artista".

La autonomía del poema frente a ciertos conceptos de la naturaleza o material lírico determinado, inauguran la vigencia de una poesía que nace como concepto creado por el hombre. Es la etapa en donde Huidobro reconoce el ejercicio de un rigor, fuera de cualquiera otra dirección que la de la inteligencia supervisora. Lo que en un principio había sido búsqueda de una armonía contenida en la imagen, así como del derribo de la retórica, se transforma en la visualización de otra confidencia poética, que une a la estética su valor esencial.

• •

La poesía prevaleció en él a tra-

EDITORIAL NOVA

HISTORIA DEL HUMANISMO
Desde el Siglo XIII hasta nuestros días.

por Giuseppe Toffanin, de la Universidad de Nápoles. Medular estudio filosófico-literario. Lujoso volumen encuadernado en tela con ilustraciones \$ 98.-

HISTORIA DE LA HISTORIOGRAFIA MODERNA

por Eduard Fueter, de la Universidad de Zurich. Las corrientes y las obras historiográficas desde Petrarca hasta el siglo XX. Dos volúmenes en formato mayor

LA FORMACION DEL PENSAMIENTO MODERNO
Historia intelectual de nuestra época.

por John H. Randall, de la Universidad de Columbia. Nutrida exposición de las doctrinas y descubrimientos que han integrado el pensamiento contemporáneo. Un vol. de 720 páginas en formato mayor. Tela \$ 125.-; Rústica \$ 90.-

HISTORIA DE LA FILOSOFIA MODERNA

En su relación con la cultura general y las ciencias particulares.

por W. Windelband. La obra maestra del gran historiador de la filosofía. 2 volúmenes en formato mayor \$ 96.-

VIDA E HISTORIA DE LAS CULTURAS

(Etnología general). por Kaj Birket Smith, del Museo de Copenhague. El tratado más reciente y completo de etnología culturalista. 2 volúmenes encuadernados en tela con centenares de ilustraciones \$ 140.-

Perú 613 Bs. Aires

LIBROS

DESDE ESTA CARNE. — Valentín Fernando, Editorial Sudamericana, 1952.

Un estudiante al que la incompreensión paterna aleja de su casa se encamina hacia la "peca" y el robo; de esa inmersión en un medio turbio extrae, antes de salir a la superficie (el amor de la muchacha buena), trozos de légamo y animales de fondo que nos presenta con la encarnizada memoria de un autoacusador, légamo y animales que no nos asustan —porque mayores monstruos nos presenta la diaria crónica policial— pero nos documentan, una vez más, sobre el proceso de disolución de la capa social de la que proviene el protagonista.

Pero *Desde esta carne*, de Valentín Fernando (Sudamericana, 1952, 284 págs., \$ 20), no es una novela social. No se lo propuso. Debería haber sido una novela psicológica. Quizá buscó serlo y creemos justo juzgarla por ese paradigma. El tipo de relato elegido (distribución en tres estratos: exposición-recuerdo-vivencia del presente, de cada uno de los cuales se pasa a cualquiera de los otros) es singularmente indicado para el buceo psíquico y ha sido administrado con mucho acierto por Fernando: lo consideramos el mayor valor de la novela y germen promisorio. Cuando se enlazan ese concierto y tensión anímica la novela logra calidad; por eso extraña el condimento para paladares fuertes a base de ambiente (?) de bajo fondo y jerga callejera.

Drama de la soledad del adolescente —el adolescente de familia burguesa que no lucha porque está de antemano vencido—, llega a interesarnos porque sus personajes viven a nuestro alrededor: el padre estúpido y convencional —un poco *machietta*—, la madre débil, el buen amigo que los nuestros no quieren... Pero frente a novelas —o poemas, o cuadros, o cuentos— tales nos asalta el recuerdo de aquel juicio ignaro y exacto de Oliver Mellors, el amante de Constanza Chatterley: "... me parece que demuestran mucha compasión por sí mismos..." En todo caso, la compasión por los demás —ingrediente algo en desuso— actúa, en *Desde esta carne*, condensada

alrededor de episodios racistas, que forman un tríptico en la vida del protagonista. Por cierto que el odio y la persecución raciales tienen génesis menos simple que lo que suponen gentes mejor intencionadas que informadas —que lo digan, si no, las etapas del antisemitismo-fascismo-nazismo—, pero, en lo que atañe al arte, no es lícito capitalizar nuestra profunda repugnancia al racismo para obtener efectos artísticos laterales. Es demasiado importante el tema para servir de decorado. Aunque lo use Clouzot en *Manon*.

De todos modos, hay en Fernando un penetrante buceador psicológico, que podrá entregarnos mejores frutos cuando no se distraiga en la búsqueda de imágenes no siempre logradas y que interrumpen el fluir del relato cuando precisamente ese fluir es lo que más importa. Aparte de que la insistencia en los "como si...", aparte de fatigosa, es contraproducente para el juego metafórico.

Quisiéramos saber si la necesidad de esta novela fué interior, como lo pedía Rilke. Nos alegraríamos por Fernando si así fuera. NAPOLEÓN CARRERA

LOS IDOLOS. — Manuel Mujica Láinez, Editorial Sudamericana, 1953.

Llega un momento en que usted y yo tenemos que definirnos, en que sabemos que hay ciertas cosas que se escriben, que no pueden seguir escribiéndose; que otras, son como deben serlo. En ese momento usted y yo hemos llegado a cierta madurez en el juicio sobre los libros que nos hace ser cautos, sumamente cautos, para evitar que se filtre algo que subyace escondido o se nos muestra evidente como representante de cierta "literatura" que mejor pasara ya a los libros de texto escolares, y nada más.

Cuando usted y yo tomamos un libro de esa factura comprendemos que debe editarse (ya que no hay por qué impedirselo), con un tiraje menor de ejemplares, y como en secreto. Esos ejemplares serían distribuidos entre los socios cooperantes de una sociedad que podría llamarse "sociedad de los bien pensantes", o "amigos del libro moral o con moralejas", o cosa semejante. (No hay que olvidarse enviar algunos ejemplares a los académicos de ciencias litera-

rias y morales). Y eso ocurre con el libro que nos ocupa.

Y si nos ocupa espacio en la crítica, tiempo en la lectura, es para coordinar con usted que me lee y está conteste conmigo acerca de ciertas cosas no pueden escribirse más, ni en nuestro país ni en ninguna parte. ¿O es que a usted le agradan paisajes del campo argentino con castillos?, gente nobiliaria que sabemos no solo están absorbidas por su linaje, sino también por la búsqueda del autor de unos poemas tan perturbadores que conducen al suicidio. ¿O gusta usted de frases tales como "se fué a lugares mundanos..." "con su nariz numismática..."? y para qué seguir.

Todo eso ha hecho el señor Mujica Láinez en este libro. Pero también algo más: ha mantenido a sus personajes en esa zona velada siempre por una densa película de metáforas tranochadas, palabras que son frecuentes solamente en el diccionario legislante de la academia real, en fin ha mostrado cómo se puede hacer en el año 1952 un libro con el espíritu de Paul de Kock, o Marguerite (perdón, benemérito de "La garçonne"), pero con una diferencia: se ven más autos en ésta, se mencionan algunas cosas del siglo actual.

Como para que usted se convenza le narraré un pasaje: resulta que una elegante dama (que por supuesto tiene abundantes rentas), posa para un pintor (que por supuesto tiene nombre francés). Este pintor de tanto mirar a la dama que posa, la ama (así), un buen día (bueno para el tímido pintor con nombre francés), quedan solos (¡oh!) y entonces, "...aquel hombre aparentemente tan correcto, tan frío, tan distante, le confió a Duma que estaba enamorado de ella. Duma hizo algo atroz (sic)". ¿Qué cree usted, estimado lector, que sea esto atroz? He lo aquí: "Descendió de la tarima en la cual posaba, atravesó el cuarto y, volviéndose desde la puerta, se redujo a decir: —Ya no necesita venir a casa, Monsieur Chénier. El retrato ha terminado." Más adelante se encuentra el epílogo inmediato: "Al día siguiente, Monsieur Chénier se suicidó. Se pegó un tiro." (todo en página 122).

Todo este espíritu es el que rodea, envuelve, traspasa, circula y entierra al libro. ¿Cómo justificar que escriba y edite cosa así? ¿Cómo esperar de la benevolencia de los editores de tan largo extipendio

con estos libros como con "Como ganar amigos e influencia", que si se deciden a publicar libros argentinos, hechos por auténticos escritores argentinos, no tienen que equivocarse más y dejar de buscar tanto entre los nacionalistas del gauchismo y centro folklórico a ultranza, como entre los facedores de mojigangas? Pero usted y yo sabemos que mientras esto se edita, mientras esto se pone en grandes titulares de propaganda son muy pocos los que divulgan a Arlt, por ejemplo que pese a novelas tipo "Los idolos", han sabido triunfar sobre el tiempo, el desconsuelo, la miseria, la soledad y el rastacuerismo. Pero es que todo esto tiene que tener un vuelco definitivo y hay que proponerse darlo.

Cuando usted hojea este libro medita acerca de los destinatarios del mismo, e idéntica cosa me pasa a mí. Pensamos entonces que hay mucha gente desorientada, que en este Buenos Aires peor que en otras partes, habrá un estudiante anhelante, una secretaria de vuelta de la oficina, un metalúrgico que camina entre las vidrieras, y ellos quizás vean el libro éste, u otros semejantes, y los compran, empiecen a leerlos y tengan una visión muy pobre de nuestra escritura nacional. Allí créame es cuando nos agostamos y preguntamos como "¿qué pasa con la novela argentina?" pueden tener muchas respuestas.

Este es el peligro, la divulgación y el prestigio que tienen cosas como éstas, en tanto que lo que verdaderamente vale, lo que debe ser una novela duerme en el cajón de un oscuro empleado de Ministerio que los sábados por la tarde y algunos domingos escribe algunas cosas que siente profundamente. Y allí está la diferencia con estos idolos de barro: en lo que se siente, como la carne y la sangre; y lo que se fuerza más o menos ingeniosamente para que suene bien o aparezca "ingenioso", no se siente ni en el estómago ni en la cabeza.

Quede esta lápida que coloco sobre "Los idolos" como particular opinión, pero que ansia ver expandida quien la escribe, ya que lo hace pensando en los que buscan hoy una novela de nuestro ambiente, de nuestras gentes, y desesperan de ello. Mientras tanto, hasta que llegen, sigamos depurando lo que no debe ser ya más, y eso para conseguir al fin, la salud intelectual.

J. O. PÍZZI

A CINCO AÑOS DE UN SOSIEGO

vés de "Mío Cid Campeador", "Cagliostro" o "Gilles de Raiz", de manera que las obras cobraron la individualidad suficiente como para no poder confundirse dentro del género de novela o teatro. Seguían siendo ilustraciones de una organización poética elevadas como para defender un imperio. Porque a menudo, no sólo se mofaba de las tradiciones idiomáticas, sino de las más elementales fórmulas de la novelística. "Mío Cid Campeador" en ese sentido debe gozarse casi a trozos medidos. En cada frase existe una unidad aparte. Véase el instante de la procreación del Cid en donde el clima, el momento, el amor y el acento épico están logrados mediante una constante singular de sentencias poéticas:

"La pobre tierra sedienta, sofocada, tratando de sacar la cabeza y respirar brisas verdes".

"La tierra toma el ritmo de esos cuerpos resollantes y suspira como una montaña. El infinito se vacía, el universo vacila y durante un minuto el sistema planetario se detiene. Dios, mirando por el ojo de la cerradura del cielo, sonríe".

Y al referirse a Tizona, la espada: "Y es falso que fué ganada a los moros después de la toma de Valencia: Tizona se la regaló al Cid el Romancero al salir de Castilla".

"Tizona parte en dos la historia humana".

Recuérdese además una escena de "Gilles de Raiz":

"BLANCHET: (Mirando hacia arriba y como escuchando): ¿Qué es eso? Algo ha rozado la noche.

MORICANDAIS: Tu propio terror.

B.: No, las ventanas del aire se abren.

M.: Es un adiós que se evade, co-

rrer tras la nada, flota ahogado en espirales cálidas y se va de la felicidad a la angustia.

B.: ¿Oyes? Un ruiseñor, y qué bien canta.

M.: Un ruiseñor... Tiene la garganta tibia de la leche de algún claro de luna".

Y a propósito de su obra en prosa, resulta propicio tomar de su poco conocido y contradictorio libro "Vientos Contrarios", editado en 1926, algunas opiniones o sentencias más felices:

"En el fondo de nuestra alma hay una calavera"

"Mientras más estudio la poesía más creo en ella y menos en los poetas".

"Anatole France ha muerto. Estaba bien enfermo el pobre. El mundo entero hace la apoteosis de Monsieur Anatole France. Esto nos prueba una vez más el nivel del cretinismo humano. ¡Ah! la hermosa feria de la estupidez internacional. Leed los periódicos del mundo entero durante toda esta semana. Jamás se ha hecho la apoteosis de Baudelaire, ni de Rimbaud, ni de Mallarmé, ni del conde de Lautreamont, ni de Apollinaire... Tanto mejor para ellos. Debemos esperar los siglos".

"Sin duda alguna hay muertos que es necesario matar".

"Los perros le ladraban porque iba vestido de Excepción".

"La virtud tiene una antipatía natural, una antipatía suya, propia; una antipatía antipática de institutriz inglesa".

"El hipócrita dice: Lo que me importa es tu alma y no tu cuerpo... y a los nueve meses tiene un hijo".

"Esa perla sola, triste en el pecho de esa dama, ¿te acuerdas?, parecía llorar recordando su ostra (y las his-

torias de naufragios que le contaban los caracoles en su infancia)".

"La voluntad da martillazos en el corazón. El hombre se convierte en un animalillo prudente. Tantea y no se arriesga. Me place pensar hasta adónde llevará al hombre el afán de dominar los instintos. ¿Es que vamos a convertir el mundo en una marmolería?"

"No creo en los genios. Nunca en mi vida he encontrado un genio y mirando fijamente el fondo del alma de aquellos que se llamaron genios en los tiempos pasados, he visto que la palabra genio es un abuso del lenguaje".

"El trono de Dios tiene el respaldo lleno de suciedades de paloma".

"Al fondo de la conciencia hay una lechuza con los ojos clavados".

"No poder ejercitar la rebeldía es la única muerte verdadera".

"¿Sobre qué cosa, fuera de las tonterías, los hombres están de acuerdo?"

"Una hermosa página que se puede hacer: el paralelo entre Gabriel D'Annunzio, la cúspide de la imbecilidad latina y Rudyard Kipling, la cúspide de la imbecilidad anglosajona".

"Los ataúdes debieran tener remos: como que son las barcas del Leteo. Son las barcas de la evasión, esperando amarradas al pie de la torre".

A cinco años de su muerte, continuamos sin una definición imparcial de su obra o de un estudio similar a los que se realizaron en torno a la obra de Darío o Vallejo. En estos momentos es factible que esté descalabrando los estoicos baluartes de la liturgia paradisiaca con sus imágenes calientes. O tal vez, con sus ojos habituados a los saltos de las

películas antiguas, haya creado algún "parainfierno" de uso privado, con piezas de hielo sin distancia en donde la luz agoniza entre los dedos, se halle a la luna nueva con sus jarcias rotas, el cielo a caballo sobre las palomas, la hora huyendo despavorida por los ojos, el paracaídas aguardando amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable, el mar dormido detrás de un árbol, el mar que los suspiros de los viajeros agita, los ángeles bañándose en los pianos, las miradas encendiendo cigarros, los ciegos con sus párpados llenos de música y llorando por los ojos de su violín, el esqueleto final jugando al ajedrez bajo su casa de tierra, los horizontes de huesos, la punta extrema del árbol donde empieza el infinito, la tarde cortada con sus grandes senos desesperados, las mujeres con pantorrillas de floreros, los hermosos cortinados colgados de las nubes, la cascada que cabellera sobre la noche, la luna que almohada el cielo, la flor que nace del sexo de las sirenas y hasta no resultaría improbable ubicar al mismo Huidobro, en polémica con el mismo creador, echándole en cara su falta de sentido poético en la fabricación del cosmos y hasta adelantándole un nuevo plan para proveer de mayor vida a la muerte.

LIBRERIA CENTRAL

Todas las novedades en literatura, filosofía, economía y libros técnicos

*

CORRIENTES 1243
T. E. 35-6114

EN TORNO A "HETERODOXIA"

(Ernesto Sábato. 124 páginas. Emecé, 1953.)

Uno de los factores que contribuyen a la pobreza y al conformismo que caracterizan a un sector de nuestra literatura, es la cantidad exuberante de escritores que se consideran de regreso de todo sin haber ido a ningún lado. No es éste, sin embargo, el caso del escritor Ernesto Sábato. Indudablemente Sábato ha ido a muchas partes. Ha ido a la Facultad de Ciencias Exactas; ha ido a un congreso comunista en Bruselas; ha ido a París a trabajar en los laboratorios Curie y a promover escándalos con dos pintores surrealistas; y ha presenciado el capitalismo maquinista en los Estados Unidos. No se detienen ahí los desplazamientos del señor Sábato: ha ido también hacia el ensayo, hacia la novela, y piensa ir también hacia el teatro, al comprobar ("Platea", suplemento N° 1, oct. 52) "que hay un público potencial de primer orden para un teatro de calidad".

Pero de todas estas incursiones —Ciencia, Política, Surrealismo— Sábato ha ido también, renegando sucesivamente, como él mismo confiesa en su justificación a "Hombres y engranajes". Vale decir, que su foja ideológica ha sido, hasta hace poco tiempo, un continuo ceder ante las exigencias de todas esas disciplinas con las que comulgara alguna vez. Llegamos así a su última publicación, "Heterodoxia", reunión de 178 notas, de las cuales 145 le pertenecen. En efecto, 33 de las mismas son meras transcripciones —sin comentarios y entre comillas— de diversos autores.

Pero no todo es compilación en este libro. El resto de sus notas puede descomponerse así:

Desconciertos lingüísticos y literarios, 62; cavilaciones sobre el sexo, 34; reflexiones sobre la cultura, 18; declaraciones anticomunistas, 4; cuestiones de judaísmo, 4; chistes, 4; anécdotas, 2; información turística, 1.

Hay también en esta obra, por supuesto, opiniones del autor, que son las 16 restantes.

Según parece, Sábato ha querido practicar un género completamente inexplorado hasta hoy, el cual consistiría en que el lector deduzca, a través de las citas, todo el sutil y astuto pensamiento de quien las transcribe. Sin embargo, debemos referirnos, en primer lugar, no a su pensamiento expresado a través de esas citas, sino a estas 16 notas en que nuestro autor da a conocer, en concisas frases, el fruto de sus especulaciones. Veamos una de ellas:

"SOBRE LA EXISTENCIA DEL HOMBRE.—Somos como esos presos a perpetuidad que construyen barquitos dentro de una botella, o lapiceras de colores."

Como vemos, el pensamiento de Sábato es hermético. En vano intentamos llegar a las últimas consecuencias de esta profunda reflexión. En primer término, debemos considerar el problema de saber si somos presos a perpetuidad o lapiceras de colores. Decidir esto nos llevó nuestro buen tiempo, pero superando la capciosa coma del autor, descubrimos otra posibilidad de dicho pensamiento. Nuestro porvenir ya no es tan siniestro: no somos lapiceras de colores. El enigma de la existencia se ha despejado. Sábato termina de revelárnoslo: nuestra vida se nos va en construir barquitos o lapiceras de colores dentro de una botella. La finalidad de una lapicera de color dentro de una botella nos deja alelados. Pero, ¿no habrá querido decir —ya sin la coma— que somos como esos presos a perpetuidad que construyen barquitos dentro de una botella o fabrican lapiceras de colores? En este caso, el pensamiento de Sábato no sufre mengua: la seriedad de su reflexión queda a salvo.

Así podríamos citar otros pensamientos tales como éste:

ATEISMO.—Secta religiosa.

Lugar común muy difícil de evitar en cualquier conversación de sobremesa, aun cuando no se barajen problemas religiosos.

Pero vayamos a las notas que tratan de sus perplejidades lingüísticas y literarias, y que ocupan una tercera parte del libro. Esta proporción indica ya la importancia que para Sábato tienen tales cuestiones.

Sin duda alguna, Ernesto Sábato representa en nuestro medio una reacción feliz frente al esteticismo que Borges se ha encargado de practicar y difundir. Por eso no es de extrañar que en todos sus libros haya siempre algunas referencias a Borges. En "Heterodoxia", por ejemplo, en la nota "Orlando traducido por Borges", Sábato señala ciertos verbos y adjetivos que, en la traducción de Orlando, le "sonaban" a Borges como vasto infiel o "injirio" el borrador. Sin embargo, esto no es obstáculo para que en el mismo libro se puedan leer, pero esta vez empleados por Sábato, términos iguales o equivalentes, usados también al modo de Borges:

"Weininger no menciona en su vasto insulto..." o "Otto Weininger profirió centenares de páginas contra la mujer". Y esto

hablando solamente de Weininger. A veces esta influencia ha llegado hasta la transcripción. Dice Borges en "Examen de la obra de Herbert Quain" que éste no pertenece al arte, sino a la mera historia del arte. Transcribe Sábato, hablando de la muerte de Bruno: "pertenece a la historia de la Ciencia; pero jamás a la Ciencia misma". ("Hombres y engranajes", pág. 47.)

Sin embargo, la prosa de Sábato no trata de ser preciosista. El mismo en algunas notas de su libro, no sólo combate dicha tendencia, sino que confiesa que en realidad le interesa un estilo natural y sencillo, aunque "la naturalidad y la sencillez son el resultado de un arduo trabajo de limpieza"; pues en un país donde todo el mundo tiene la obsesión de la obra maestra y literatosa, es alentador que un escritor como Ernesto Sábato publique una novela simple, sencilla, sin mayores alardes. Esto tal vez explique la extraordinaria difusión y acogida popular de su novela, que ha hecho de Sábato uno de los escritores argentinos más leídos.

Las objeciones que pueden hacerse a "Heterodoxia" son las de una excesiva petición de conocimientos, lo que hace de este libro una obra para iniciados en los problemas de la cultura. Frente a la nota citada más arriba "Weininger no menciona en su vasto insulto..." iniciada precisamente así, cabe preguntarse quién es Weininger, cuál es su vasto insulto y a quién va dirigido. En caso de poder el lector responder a estas preguntas, es decir, suponiéndole iniciado, no podríamos afirmar que "Heterodoxia" sea un libro para él, pues los comentarios a cargo de Sábato no aportan, en una gran parte, conclusiones que aclaren o enriquezcan el texto citado. Este mismo comentario a "Sexo y carácter" es para advertirnos, por ejemplo, que Weininger en su diatriba contra la mujer, "no recuerda que detrás de muchos grandes hombres —Edipo, San Agustín..., Napoleón— hubo una mujer", advertencia sentimental a la que podríamos sumar el nombre de nuestras esposas, nuestras madres, el recuerdo de algún primer amor, pero que no creemos interese al lector de Mumford, Northrop o Buber, al cual él se dirige.

Hemos hablado personalmente con Sábato luego de la publicación de "Heterodoxia". Nos hallamos frente a un hombre afable, humano, y, a través de la conversación que tocó preferentemente el tema de nuestra literatura, pudimos apreciar su exacto punto de vista sobre la situación actual de la misma y los problemas del escritor. Sus opiniones, en esta oportunidad, no hicieron más que corroborar los conceptos de

su última nota de Heterodoxia, sin duda alguna la más importante de su libro.

Sin embargo, es necesario que aclaremos nuestra completa disconformidad con "Heterodoxia". No sabemos si nuestras objeciones son exageradas dado que Sábato, tal vez, no pretendió hacer de este libro una obra fundamental de la literatura; pero, al mismo tiempo, sospechamos que el simple hecho de llevar sus notas dominicales hasta el libro, delata en él un indudable sentimiento de seguridad, de confianza en el valor de sus 145 notas. De cualquier manera que sea, lo indudable es que los libros de Sábato pueden ser discutidos, promueven un interés polémico que estamos lejos de pasar por alto, pues creemos que en nuestra literatura, mejor dicho en el estado actual de nuestra literatura, ese interés polémico es la mejor conquista y al mismo tiempo el mejor premio de un escritor.

Con Sábato se ha llegado hasta la difamación, hasta la injuria antisemita (Sabatinsky, insinúan), o se ha concluido en el equivalente astigmatismo de ver en "El Túnel" una novela de la misma importancia que "El extranjero". ¿Por qué no ver en él, con mucha más justicia, a un buen escritor argentino que tiene el mérito de no escribir versos o líricos novelones autobiográficos?

MARIO TREJO
ALBERTO VANASCO

LA MUSICA EN LOS ESTADOS UNIDOS.—Juan Carlos Paz (Fondo de Cultura Económica, México, 1952).

Hay un error que daña lo poco que se ha escrito sobre la música en los Estados Unidos. Es el error que proviene del hecho de que aquellos que escriban sean músicos de esa música, de que se presenten los primeros músicos *urbi et orbi* de esa música, de que sin excepción y sin límite suministren recetas para el logro de un porvenir más cómodo, más feliz de esa música. El libro de Aaron Copland no es el menos perjudicado. El libro de Juan Carlos Paz —en el mismo sentido— puede ser el menos incontaminado. Algo más importante que la preocupación de hacer conocer los nombres y los trabajos de las figuras más representativas de la moderna música norteamericana, se advierte en este ensayo. Algo más importante, también, que la intención de funcionar de agorero, de destajar un arco iris, de endilgar consejos. Se advierte en cambio el interés (la voluntad) de introducir al lector en un terreno que nadie le había hecho frecuentar, en el análisis continuado hasta sus propios límites,

en cambio de ser hasta los límites de quien lo realiza. Sucede con este libro, algo así, como lo que sucede con las notas y las conferencias de Paz. Quien lo haya leído en revistas, quien haya escuchado sus charlas, sabrá que la faz de la música actual no es la misma que le muestran con falacia las academias; que la faz de la música actual hay que mirarla distinta para saber que, allí donde se nos decía que todo terminaba, está precisamente el punto donde todo está por empezar. Por eso quiero decir, que para el lector común, para el aficionado medianamente informado, su libro sobre la música en los Estados Unidos, como sus notas, como sus charlas, tiene que transformar sus concepciones, tiene que variar y ampliar sus informaciones. Y como todo libro que una vez concluido produce un lector distinto al que lo inició, "La Música en los Estados Unidos", produce un aficionado que sabe —entre otras cosas— que el arte sonoro de los norteamericanos no termina en las frecuentadas figuras de Stephen Foster, Aaron Copland, Roy Harris, Mare Bliztein.

Intimamente, sospecho que es entre las "otras cosas" donde hay que buscar para encontrar las razones formativas de este breviario. Y otras cosas son las ideas, los puntos de vista, la posición estética de Paz. Leído en profundo, el libro es en definitiva un material de uso diario para quienes se interesen en la discusión, que en torno a los problemas de la creación musical contemporánea, viene asumiendo, por estos días, características felizmente portentosas. Hace unos diez años, cuando Ernst Krének publicó su "Musik here and now", se dijo de él que era el primer elemento teórico valioso escrito por un norteamericano sobre la nueva música. Ahora hay que decir que "La Música en los Estados Unidos", que a poco de recorrer se evade de lo autológico, es el primer material valioso escrito en castellano sobre esa música y además sobre algunos aspectos que en aquella oportunidad, el norteño dejó de lado: la inquietud de las nuevas generaciones de compositores norteamericanos que en un ambiente, que por cierto no les es favorable, en un ambiente en que la música es materia altamente comercial, crean con optimismo y sin concesiones de ninguna índole. Así lo dice Paz, y en verdad, esta es una forma nada velada de intervenir en la apasionante polémica. Su aporte está en el hecho de que a través de las mejores páginas del libro hay un interés bien preciso por que no se confundan términos un poco ingratos. Acusar a esos creadores de que sus obras adolecen de una irrefrenable angustia y no dan salida, corre el albur de ser una actitud poco honesta porque puede suponer falta de análisis. En cambio de éste, Juan Carlos Paz, sostiene que un estudio más severo de la cuestión demostraría que el supuesto estado angustioso es en realidad un estado anhelante; que la falta de salida es una franca posición de disconformidad. La remoción de los valores, la remoción de las jerarquías tradicionales consideradas como inamovibles, es condición imprescindible para dar con las nuevas salidas por las que tanto enronquecen los activistas de esta polémica. Al menos, así se sostiene en este libro; más aún: se dan nombres de artistas y títulos de obras bien precisos para que nadie tenga dudas de que de este modo se vienen haciendo las cosas en la música moderna, desde hace años.

Lejos del pensamiento del autor, la pretensión de destruir el pasado. Experto caminante por los territorios del análisis y la polémica, sabe que hay llamas, tantas veces encendidas por plumas incontroladas, solo consumen, en este tipo de cosas, lo que no tenía necesidad del fuego para pasar a cenizas. Sabe que hay mucho de no consumible en las obras de la creación musical y de ahí que recomiende tenerlas en cuenta.

JORGE ARAOZ BADI

LUNES DE CARNAVAL, por Juan Goyanarte. Editorial SUR, 1953.

Ahora corremos el serio peligro de transformar nuestra fama de pueblo tradicionalmente melancólico, por la de masoquistas con tendencias a una definida y reiterada autohumillación. Todo pudo haber terminado junto con las desventuras de Remo Erdosain, excusándole a Roberto Arlt esta endocrinología lamentable de sus personajes, en razón de su talento para convocar situaciones e intensidades.

Otro argentino, Juan Goyanarte, en su último libro que titula *Lunes de Carnaval* consigna el último día de vida, y en racconto bien logrado, la vida toda de un vendedor de hierbas medicinales abandonado por su mujer y que vive castamente con una prostituta. El personaje propuesto por Goyanarte se mezcla en turbios negocios de contrabando para solventar la economía suntuaria de la mujer que lo ha denigrado e injuriado. El novelista se esfuerza con-

Grandes Obras de
EMECE

INTRODUCCION A SHAKESPEARE

Compilado por G. B. HARRISON y H. GRANVILLE BARKER

Las páginas de Introducción a Shakespeare encierran una magnífica síntesis de la vida y la obra del más grande poeta de todos los tiempos, elaborada por sus más destacados especialistas \$ 70.-

DIARIOS (1910-1923)

por FRANZ KAFKA

Son la llave que abre desde hoy al público de habla castellana, los secretos de tan singular espíritu \$ 42.-

LA INVITADA

por SIMONE DE BEAUVOIR

La autora, figura estelar de la literatura existencialista, no ha superado aún *La invitada*, obra cumbre de su producción literaria \$ 28.-

RUBENS

por JACOB BURCKHARDT

Esta obra de Burckhardt es el único trabajo de índole artística que se debe a su eximia pluma, y una ora decisiva para la comprensión del célebre pintor flamenco \$ 35.-

CORRESPONDENCIA

CLAUDEL-GIDE

La publicación de la correspondencia entre Paul Claudel y André Gide constituye un acontecimiento de primera magnitud en el escenario de la literatura mundial \$ 40.-

EL PRINCIPIITO

por ANTOINE DE SAINT-EXUPERY

El Principito, escrito para los niños y para hacer meditar a los grandes, es un poema en el que Saint-Exupéry vertió lo más puro de su espíritu \$ 30.-

CIUADELA

por ANTOINE DE SAINT-EXUPERY

Este libro, gestado apasionadamente con el deslumbramiento de quien descubre un mundo ignorado, se edita hoy en traducción del texto francés, tal como estaba impreso en el dictáfono cuando Saint-Exupéry emprendió el vuelo del que nunca retornó \$ 30.-

EMECE EDITORES, S. A.

SAN MARTIN 427

T. E. 32-1695

BUENOS AIRES

tinuamente por conseguir el nivel de lo desafiado. Aquello que era una constante en Arlt, constituye una consigna en este artificioso *Lunes de Carnaval* que no logra sino por momentos ese traspaso de lo premeditado a lo instintivo, del cartón a la carne, que inclina el fiel de la literatura hacia la verdad y lo salva de la retórica. El paisaje de Buenos Aires en que se mueven los personajes de la novela, no logra conmovernos; salvo por las menciones específicas a la avenida Alvear, al Plaza, al Kavanagh y otras, no se logra crear ese ambiente que no depende de nombres propios sino de olores, climas, detalles más que nominaciones, vivencias, merodeos. De pronto podríamos ejemplificar con John Dos Passos en su asimilación novelística de Nueva York (Manhattan Transfer). O sería el caso de recordar nuevamente a Arlt.

Si Arlt vuelve una y otra vez, a propósito de este libro. Pero las distancias deben ser continuamente salvadas. La distancia entre un creador y un narrador, entre un novelista y un escritor de novelas simplemente.

M. B.

VIGILIA TORTURADA, por Osvaldo Svanascini. Edit. BOTELLA AL MAR.

Desde hace mucho, Osvaldo Svanascini viene librando una empeñosa batalla para reducir las rebeldías del lenguaje poético, viene tentando por aproximación las imprecisiones del misterio. A él le interesa por sobre todo, el mundo que subyace en el anverso de las situaciones cotidianas, de las meras anécdotas que reiteran nuestra desilusión o nuestra indiferencia; la coincidencia mágica más que la denuncia; la pasividad elusiva más que el entusiasmo que provee los antecios del futuro. Así, su vigilia de ojos abiertos en medio de tanta lamentable oscuridad le propone cada día distintas versiones e hipótesis que él se esmera en transcribir con la máxima fidelidad. Residuo de estas indagaciones y estas constancias son sus seis libros de poesía. "Perdurable ausencia", "Unilom", "Presuposición del espejo", "Fragmentos de la muerte", "Este misterio trasmutado" y ahora "Vigilia torturada". Los dos últimos marcan una reeducación de los medios formales de Svanascini a las necesidades de expresión de su particular videncia del mundo. Sus imágenes se hacen mucho más concretas; el poeta gana en humanidad lo que pierde en hermetismo; sus símbolos inspirados en difíciles eternidades y místicas contemplativas eligen ahora otros elementos más accesibles a nuestros hábitos poéticos occidentales. Incluso en algunos poemas es dable advertir la mecánica del automatismo surrealista. En *Requiem para Remo Erdosain* o en *Viaje hacia lo inconcluso*, alcanza posiblemente sus dos mejores poemas. La amistad, la ternura que despierta en todos nosotros el personaje de Roberto Arlt, inspira esta elegía "para tus honorarios, para tu andar sobre chapas, en largas caravanas de inventos limitados" que soslaya continuamente la modalidad de deshumanización que caracteriza su poesía anterior. El *Viaje hacia lo inconcluso* se reafirma en esta misma tendencia, con imágenes concretas y una unidad casi narrativa que lo hace accesible, directo.

La poesía intenta transmitir las intuiciones que el poeta recoge de su propia experiencia, los testimonios que se halla forzado a ofrecer a cada momento, sin sometimiento a ninguna desvirtuación discursiva, silogística, explicativa; la metáfora expresa la flúida realidad que se transforma de continuo. Pero el lenguaje de la poesía, como cualquier lenguaje, se propone esencialmente transmitir, establecer una comunión entre el que expresa y el que recoge estas expresiones. Por consiguiente es necesario respetar las convenciones, las claves de antemano establecidas entre el poeta y los lectores. La creación de un idioma propio y la estricta fidelidad a su gramática y su sintaxis señalan la madurez de un poeta. En esta inteligencia podemos afirmar que la poesía de Osvaldo Svanascini ha superado ya la etapa de indagación, de aprendizaje de sus propios elementos y da, en sus dos últimos libros, la constancia real de un mundo que cualquiera puede recorrer sin titubeos ni confusiones.

M. B.

REVISTAS

POESIA BUENOS AIRES, otoño-invierno de 1953.

Respondiendo a una pregunta de Pierre Berger, René Char reacciona: "Protesto: Soy un hombre como todos, a veces tan parcial y utopista como los demás..." El poeta francés que a menudo tiene contactos con el principio ético tan querido a los orientales —P. Guerre insinúa la analogía con los taoístas—, no oculta ese exterior aparentemente regido por el intelecto, pero que solo esconde un interior de amor —me remito a los hindúes en sus búsquedas contemporáneas Jnana y Bhakti—. De ninguna manera detonante y acaso participando de una poesía que se sitúa en sentido profético, Char, partiendo del surrealismo llega a palpar una ordenada revelación. Abandona el automatismo para integrarse a la vida. En su rostro encontramos a veces la unidad de sí mismo. Y a esa bondad regida por una moral intelectual definida, se acopla la seguridad temporal de su poesía. No una poesía que rehuya los términos de un concreto lirismo, sino un aporte a la "extrañeza de la sencillez", que en ocasiones se nos escapa. "Poesía: esperanza extrema; existencia: esperanza relativa", anota Char. Y la vigencia de su comprensión humana sacude sensiblemente su obra y tramita su propia esperanza. No es la reacción, lo insólito o acaso un proceso de simple húsqueda estética, sino una ventana a la comunicación, al punto entre la poesía y el hombre.

"Poesía Buenos Aires", en un número extraordinario dedicado a René Char, cumple con decoro la tarea de ubicación del poeta, en un esfuerzo que tiene el carácter de homenaje. La publicación, que bajo la dirección de Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro representa a un importante sector de las tendencias poéticas de vanguardia en la Argentina, puede considerarse como una de las pocas que orientan

sobre la dirección esencial de las nuevas estéticas. Presentada sobriamente, sus directores apoyan el principio de una continuidad saludable.

El ejemplar 11-12 dedicado a Char, reúne la conversación sostenida entre el poeta y Pierre Berger, y ensayos debidos a Georges Mounin —sumamente preciso—, León-Gabriel Gros, Pierre Guerre, Gaëtan Picon, Maurice Blanchot y una nota de Aguirre. Y de la obra del poeta se publican fragmentos de "Seuls demeurent", "Feuillets d'Hipnos", "Le poème pulvérisé", "La fontaine narrative", "Poèmes militants", "Les matinaux", "A une sérénité crispée", "Le soleil des eaux", "Claire", etc. Cabe señalar las versiones castellanas de esta entrega, perteneciente a R. G. Aguirre, realizadas con probidad y con evidente amor por la obra de Char.

O. S.

UN HOMENAJE DE BUENOS AIRES LITERARIO A MACEDONIO FERNANDEZ

Hay una reflexión muy aguda de Sartre con referencia a los críticos y el estado de vivo o muerto de los escritores. "Para el crítico —dice Sartre— es un placer que los autores contemporáneos le concedan la gracia de morir." En esta forma es dable escribir sobre ellos sin temor a futuras contradicciones. No se corre el riesgo de elogiar la ortodoxia marxista de Malraux y que éste se vuelva luego sobre los propios elogios. Un escritor muerto es un ente definible, encasillable, tranquilo. "Va a poblar el cielo inteligible de los nuevos valores."

Macedonio ha muerto. Su figura casi de leyenda se ha incorporado al universo mítico de las necrologías. Los pocos que sabían algo sobre él, han perdido la oportunidad de frecuentarlo. Los que todo lo ignoraban, comenzarán ahora a conocerlo. Ha llegado, pues, la oportunidad de los homenajes. ¿Por qué esperar a que muriese para decir que su nombre es uno de los que podemos enunciar con tranquilidad cuando se nos interroga sobre la literatura argentina de nuestro tiempo?

Esta molestia que consignamos aquí al verificar otra vez que la nuestra es una tierra de homenajes póstumos, no significa que no apreciemos en su valor el que inicia "Buenos Aires Literaria", difundiendo en su número 9 textos poco conocidos del gran escritor argentino, algunas fotografías, un testimonio más sentimental que crítico de Daniel Devoto, Vicente Barbieri y Enrique Fernández Latour, dos breves estudios de Ana María Barrenechea y Antonio Pagés Larraya y una bibliografía del siempre prolífico Horacio Jorge Becco.

Sin duda, en mérito a estas referencias a Macedonio Fernández, "Buenos Aires Literaria" ha logrado su mejor entrega. Esperamos que su ejemplo sea pronto seguido por otras publicaciones y la posteridad sepa que, pese a otros indicios en contrario, las generaciones que hoy usufructúan la contemporaneidad argentina también supieron apreciar en su verdadero valor a este gran escritor y maestro de nuestra literatura.

M. B.

LAS CIENTO Y UNA QUIERE EXPRESAR LA REALIDAD DE AMÉRICA.

Por sobre todo —ha dicho John Dos Passos— América es el habla de su pueblo. F. J. Solero opina que América es solamente una apariencia. Resulta oportuno y hasta estratégico opinar sobre el continente, aspirando, de un solo golpe, a las resonancias continentales. Dejemos de lado la interferida cultura precolombina, los siglos caóticos de la colonización y la conquista; doscientos años de historia real, cien de vida lúcida: América todavía debe ser definida —al gusto de Aristóteles— por sus tendencias más que por sus realidades. Como esos adolescentes que se suicidan al primer fracaso sentimental, Solero enumera una serie de argumentaciones poco comprensibles para justificar sus obsesiones. ¿Qué es América?, se pregunta; tras de consignar que el americano es un prevenido, que se halla encadenado, que América es el sintoma vivo de lo precario, que los americanos repudiamos todo vasallaje, etc., la pregunta queda, naturalmente, sin respuesta. Es que mal podemos dar una definición que sintetice el todo, si desconocemos cada una de sus partes. El recíproco desconocimiento que caracteriza a los americanos los conduce a postular como generales y continentales sus problemas específicos. Más que consignar decepciones, la actitud afirmativa, inteligente, es proponer alguna forma que permita una mayor información interamericana, que despierte la curiosidad sobre lo que sucede —con las circunstancias, con el espíritu— en otros, en todos los demás ámbitos de América. Después de esto, estaremos más capacitados para postular sobre la esencia de lo americano. H. A. Murena advierte que "nuestra vida cultural de americanos —y concretamente de argentinos— yace herida, enferma". Con estas y otras afirmaciones anexas, la revista LAS CIENTO Y UNA reivindica para sí la voz polémica en la realidad americana.

Un fragmento excesivamente breve de una última novela de J. Carlos Onetti; un melancólico poema de Héctor Miguel Angeli; una nota interesante, superficial, sobre la historia, escrita por Carlos Peralta dentro de los cánones estilísticos iniciados por Borges; un cuento de Luis Justo; notas bibliográficas; artículos sobre plástica, teatro y música, a cargo respectivamente de Abraham Haber, Alberto Foradori y Eduardo Jorge Baldassarre, constituyen, junto con las jeremiadas de Solero y Murena, el material de la nueva publicación.

M. B.

AIME CESAIRE

ser un trozo de madera un manojito una gota de agua en las aguas torrenciales del fin y de comenzar de nuevo. Es dulce adormecerse en el corazón trizado de las cosas.

En nuestro país la poesía carece casi por completo —con excepciones muy reducidas— de un espíritu de ruptura verdaderamente profundo. Hasta en las revistas de los jóvenes se advierte la ausencia de esa capacidad de rechazo que implica el abandono sin salvación a "las aguas torrenciales del fin y de comenzar de nuevo". No sólo se hacen todavía invocaciones al Hades, sino que existe toda una corriente de nuestra lírica —destinada a satisfacer los apetitos más cotidianos— que lleva a su colmo, con Bernárdez, por ejemplo, la difamación más completa de lo maravilloso, ahogando, con una eficacia mortal, toda verdadera nostalgia de conocimiento. Es el espíritu de sumisión de dicha poesía "de índole venenosa" según la califica Breton, lo que da la medida de la tiránica exigencia de libertad que alienta en la obra de un auténtico poeta como Césaire, y lo que da la medida de su grandeza.



apel

escuche su voz

su música

su canto

con nuestros fonograbadores magnéticos

solicite a apel, corrientes 222 t. e. 31-4652, una demostración

nuestros visitantes acudirán donde usted lo prefiera

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.—

Casilla de Correo 5289

Registro de la propiedad
Intelectual en trámite

FRANQUICIA POSTAL

EN TRAMITE

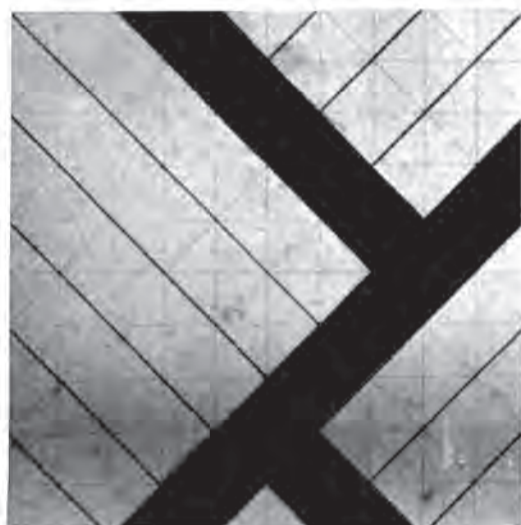
Letra

y Línea

2

Director
ALDO PELLEGRINI
Secretarios de Redacción
OSVALDO SVANASCINI
MARIO TREJO
Comité de Redacción
MIGUEL BRASCO
CARLOS LATORRE
LLINAS DE SANTA CRUZ
ENRIQUE MOLINA
ERNESTO B. RODRIGUEZ
ALBERTO VANASCO

Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica



Theo van Doesburg Composición.
1925

SUMARIO

OSVALDO SVANASCINI: Henri Michaux.
ENRICO GRAS: Cine-pintura.
ALDO PELLEGRINI: Nuevos poemas de Oliverio Girondo.
OLIVERIO GIRONDO: Poemas.
LUIGI DALLAPICCOLA: Por el camino de la dodecafonía (III).
JUAN CARLOS ONETTI: Resurrección de Díaz Grey.
ALBERTO VANASCO: El diálogo.
CARLOS LATORRE: El caso Molinari.
MARIO TREJO: Poemas.
JUAN CARLOS PAZ: A propósito de Wozzeck.
VORDEMBERGE-GILDEWART: Historia del movimiento "Stijl".
ESPEJO DEL MUNDO.
Notas sobre teatro, cine, artes plásticas, libros, revistas.

HENRI MICHAUX

NOVIEMBRE DE 1953
BUENOS AIRES

Testimonio que se torna en contra de las cosas que forman su propia creación, ese mundo fuliginoso de Michaux proclama la independencia de los hechos que animan la experiencia-imaginación. Es esa *liberté objective* como anota Piere Dumayet, que parte de una posible reacción contra los medios formales, contra la fuente de relación que integra su infancia y contra el hecho mismo de configurar lo que no se resuelve dentro de una anarquía.

¿Hasta dónde importa el descubrimiento de Milarepa y Lautréamont, a los veinticinco años, como aporte a una formación que acepta los extremos más inexcusables de comunicación verbal? Por de pronto sobresale una obstinación alucinada que no teme enfrentar su propia falta. Y la obra gravita como vínculo que ha jugado su razón de ser entre la aventura de la vida y la blasfemia, entre la circulación de la sangre y la incompatibilidad para responder a una solución mística. ¿Puede por ello tener una correspondencia con Baudelaire, Artaud o Kafka? Aparentemente la circunstancia de la rebelión metafísica los sitúa. Pero Michaux integra a su obra además, los aspectos indeterminados de una alquimia constante: en él caben las antinomias, los contrastes y los absurdos. De allí que no puede situarse correspondiendo a una clasificación formalista, ya que él necesita escribir "por higiene" y esa higiene, necesariamente, tiene vigencia en las cosas más disímiles. El anexamiento de la poesía a lo real (Picon) está sostenido como una reacción de lo insólito. Lo imaginario, además, no se quiebra porque no obedece a moldes establecidos; es simplemente la vitalidad del punto de vista humano bajo la estructura mágica (*Plume*). Michaux sustituye su vida por el testimonio: ese podría ser quizás —ya en términos de arriesgar una definición— el signo que se trasunta en su rebeldía. ¿Es en último instancia una solución mística la que puede proponerse para el "caso Michaux", similar a la que alguien entrevió para Sartre? Los términos de existencia testimonian el grave vínculo de su obra con un trasfondo de vivencias que se agreden entre sí. Pero el exceso es parte de un orden de contrastes que obedecen al ser que los exalta y se vuelven hacia él —no contra él— para distinguir los estados humanos reales.

El caso de Michaux es virtualmente el del rebelde consigo mismo. El de quien se levanta contra el hábito, formula las preguntas y responde

a ellas con sus armas dispares, sin necesidad de especular con su vida privada, homenajes, propaganda y otras maneras de elevar el artificio. Por eso merece la pena señalarse ya que su gravitación es inevitable. ¿Hasta dónde podemos considerar el compromiso de nuestra relación intelectual si no comenzamos por desvirtuar los fantasmas prejuiciados y encadenados que nos sitúan? Michaux consiguió erigirse en el buscador trágico, el esteta que prefería sacudir todos los lugares posibles sin temor, y el viajero de ideales incorruptibles bajo su aguda ironía. Pero, por sobre todo, propuso un antídoto contra el ejercicio de la indolencia: ser una libertad de sí mismo, proponerse habitar tal libertad y continuar atento a la misma existencia a pesar de todo. Exactamente eso que Raymond señala sobre su obra: "Eco directo del cuerpo a cuerpo de un ser con la existencia." Entre nosotros, una estadística panorámica nos indicaría la presencia solamente esporádica de avanzadas estéticas. Los últimos diez años parecen orientarse firmemente en tal sentido, pero, frente a los pocos grupos que gravitan en tales afirmaciones, observamos una pátina de conformismo que se atrinchera tras un falso decoro. Y precisamente para los que alardean en contra de una estética pura, "falta de humanidad" y de "búsqueda", hemos elegido el "caso Michaux", como antecedente del esteta en función del hombre, de quien además de poeta, realiza una obra que se niega como tal, de quien no vacila en sumergirse en la desesperación contradiciendo los conceptos especulativos para resolverse mediante la agudeza y el enfrentamiento. De allí que llegara hasta la articulación, el grito, el exorcismo, el contraste o la invención sin usar ni siquiera del retrato —ni los servicios culturales de información lo tienen— para aspirar a una respuesta a su propia sangre. Pero por sobre todo tiene la facultad de equivocarse, de ser quizás el primero en reconocer la importancia de una falla que promueva una experiencia. Por eso su obra, ajena a la perfección inquebrantable, es profundamente actual ya que, esencialmente, no deja en ningún momento de ser un riesgo.

Aparte de ese estudio que necesitaremos sobre Michaux ¿no es acaso saludable la confrontación de su heterodoxia, de ese "dominio" que según René Bertelé "nos da a menudo la impresión de esas grandes despensas biológicas cuya efervescente abundancia se rechusa a seguir las leyes naturales de la explotación y de la economía"?

OSVALDO SVANASCINI



CINE-PINTURA

por Enrico Gros

Uno de los problemas particulares del cine, cuando la cámara enfrenta una obra de pintura, es encontrar una solución que concilie la autonomía de ambas artes, y que permita traducir el lenguaje pictórico en lenguaje cinematográfico, sin renunciar a la vitalidad de los dos.

Observando los precedentes de esta experiencia, resulta una limitación que excluye toda posible solución en el encuentro Cine-Pintura.

Aún en los mejores trabajos y más serios, como "Rubens" de Huyghe y "Matisse" de Campeaux, los límites son bien definidos, en cuanto estas películas están construidas sobre el concepto académico de un análisis estético o de una lección didáctica.

La fórmula en base a la cual han sido realizadas las películas sobre Giotto, Bosch, Uccello y Carpaccio y que ha abierto el camino a un nuevo género de documental llamado "Cine-Pintura", presenta dos aspectos característicos.

El primero consiste en la posición netamente antiacadémica de no considerar el cuadro solamente por sus valores estéticos, sino como una unidad inseparable de forma y contenido, como el pintor lo concibió.

Eso evita el exceso opuesto de captar solamente los valores dramáticos del cuadro y transformando en actores los personajes, sus gestos en mímica, el paisaje en fondo del drama. La anécdota literaria, si existe en el cuadro, seguirá existiendo en la secuencia cinematográfica con la misma importancia de antes.

El segundo aspecto que esas películas presentan, es tratar de conseguir una composición dinámica equivalente a la composición del cuadro, desarrollando en el tiempo la composición que se desarrollaba en el espacio.

Esa equivalencia puede parecer el punto más débil de la fórmula porque contradice la definición clásica de la pintura como arte espacial y el cine como arte temporal.

Sin embargo la Pintura posee un propio tiempo aunque irreal y de carácter virtual; existe en la Pintura en la misma forma en que existe una dimensión irreal y virtual creada por la perspectiva.

La perspectiva crea una profundidad imposible en el plano bidimensional de la Pintura; en el mismo plano existe una cuarta dimensión imposible, que es el tiempo.

Leonardo da Vinci definiendo la línea del dibujo dice: "La línea es un punto en movimiento; tiene que revelar su origen y preanunciar su fin".

Toda Pintura contiene un tiempo "perspectivo" que por el juego de las líneas y de los colores determina que un cuadro empiece en un punto y termine en otro.

El Cine como medio técnico puede traducir el tiempo perspectivo en tiempo real y cronométrico encontrando una equivalencia de los dos en la geometría cuatridimensional.

La cámara mira el cuadro recorriendo una trayectoria preexistente, enfoca lugares más en primer plano que otros porque ya los contrastes de los colores lo sugieren.

Los distintos enfoques en su conjunto, no son cortes arbitrarios en la unidad del cuadro porque la naturaleza del marco cinematográfico es tal, que no actúa como el marco del cuadro que termina y limita la obra pictórica en relación al mundo que la rodea. La imagen continúa virtualmente más allá del rectángulo negro que dibuja la pantalla. De la misma manera el ojo recorre un cuadro, separando detalles con la atención, sin crear otros cuadros en el cuadro y sin interrumpir la composición, porque ella misma lo guía.

La cámara se introduce en el mundo del artista y lo muestra como distintos momentos de un universo indefinido.

Ya Einsteinst había previsto en teoría la vitalidad cinematográfica de la pintura. Estas documentales han confirmado la posibilidad de encuentro del Cine-Pintura respetando la autonomía de ambas artes, trayendo a un terreno intuitivo e inmediato los valores pictóricos que la interpretación estética hace a veces más incomprensibles.

La pintura queda intacta no solamente en todos sus valores estructurales, sino también en sus valores poéticos y humanos.

NUEVOS POEMAS DE OLIVERIO GIRONDO

por Aldo Pellegrini

Las palabras aisladas flotaban a mi alrededor; se congelaban y se tornaban ojos fijos en mí, sobre los cuales a mi vez me veía forzado a fijar los míos, torbellinos que daban vértigo cuando hundía la mirada en ellos, que giraban sin cesar y más allá de los cuales no había sino vacío.

(Carta de Lord Chandos a Francis Bacon)

La necesidad de comunicación directa que está en el origen de la poesía resulta trabada de tal modo por las convenciones del lenguaje que el poeta o se reduce al silencio (caso de Lord Chandos) o se decide por la ruptura de los esquemas verbales. La poesía constituye el lenguaje anticonvencional por excelencia y cuando la intensidad de los contenidos exige del lenguaje matices que las formas prefijadas no pueden dar se está a las puertas de esa ruptura. He aquí el paso que la mayoría de los poetas no se atreven a dar, resultando de tal timidez ese tipo de poesía medrosa tan distante del auténtico furor que está presente en todo clamor poético.

La poesía tiende a exteriorizar la más elevada actividad del espíritu. En ese proceso de exteriorización, el simbolismo de la imagen es uno de los factores. A la imagen toca destruir el significado convencional al establecer contactos inéditos entre las palabras. Pero la poesía es sólo completa cuando la instantaneidad de la imagen se funde con un recorrido en el tiempo dado por la musicalidad y el ritmo poéticos. Esa íntima fusión de la imagen con lo fonético y lo rítmico concurre a la producción del impacto de la poesía auténtica, sólo cuando todo responde y se adecua a un contenido hondo y vital.

Hay una secreta vinculación entre lo fonético de la palabra y lo que debe expresarse (vinculación que va más allá de los simples significados convencionales), entre la ondulación musical del discurso y su carga emotiva. De esta multiplicidad de elementos que se corresponden mutuamente (contenido, imagen, valor fonético, desarrollo rítmico) surge la unidad de la verdadera poesía: la poesía que expresa, la poesía que comunica.

La poética moderna rechaza la simetría, sustituyéndola por la adopción de un equilibrio inquietante: no es el desorden sino el orden autónomo, de conducción interior; una fatalidad ordenadora distinta para cada poema y que exige una unidad peculiar en cada caso, una unidad que no reduzca sino realce la línea de la exaltación poética.

La nueva poesía de Girondo está situada en la corriente de esta evolución fatal. Se encontró en un momento en que la carga de sus contenidos o admitía la valla de las convenciones idiomáticas (y era el silencio o su equivalente la falsificación de la expresión) o rompía con ella. Sin quebrar la unidad espiritual que

significa toda su obra anterior, ha dado el paso decisivo. Esta poesía se encuentra en el extremo opuesto a una poesía narrativa (especie de diario de lo insignificante), como resultado de una intensa carga interior en la que el deseo y la angustia se mezclan. Las palabras fluyen, impregnadas de oscuro anhelo, de sorda protesta contra la vida insuficiente, en una poderosa exaltación de las primarias fuerzas vitales partiendo de la misma esencia del lenguaje. Así, las palabras, conteniendo una formidable carga emotiva, confluyen y se fusionan, se deforman y adaptan para constituir la más poderosa unidad rítmica, sonora y emocional que pueda dar la poesía.

Las palabras dejan entonces de ser esquemas muertos, para hacerse extraordinariamente plásticas y vivientes. Se aglutinan y transforman según una necesidad interior, en un fluir regido por una doble y paralela impulsión fonética y emotiva, pero obedientes siempre a un extraño rigor que establece la unidad superior del poema, unidad que determina la máxima diferencia entre el versificador y el artista.

Ese ardiente contenido que funde en su fuego las palabras, no es más que desmesurado amor a la vida y por ello la poesía de Girondo resulta siempre nueva y rezuma juventud. Porque lo que llamamos juventud es pura y simplemente ese exaltado amor a la vida que el hombre común se resigna a perder en el curso de los años y que el poeta conserva indefinidamente, aunque no escriba. Así, lo que en la poesía de Girondo se muestra como juventud es su permanente e irrenunciable amor a la vida, su obstinado valor por no resignarse, su negativa a todo abandono.

Pero este amor a la vida, en nuestro mundo de hoy, aparece como amor desesperado a la vida. La angustia y la protesta se mezclan con la exaltación; a veces hasta parecen dominantes. La poesía, además de comunicación de lo sagrado del hombre, involucra un acto de rebelión contra el medio. Esta sed de vida tiene en Girondo características que hacen a su poesía dinámica, móvil, fluida pero al mismo tiempo profundamente equilibrada, vigorosa pero precisa, apasionada pero austera y sobria.

Oliverio Girondo, que hace ya muchos años dió el golpe de gracia al esteticismo barato en nuestro país con sus "20 poemas para ser leídos en el tranvía", afirmó en su obra posterior, fuerte, antidecorativa, viril y poéticamente actual, una solitaria posición de vanguardia en el seno de una generación que traicionó sus propósitos iniciales.

En estos nuevos poemas realiza Girondo un acto audaz de posesión total del lenguaje, y su voz llega ahora a resquebrajar al silencio, herida definitiva que el silencio siempre teme de parte de los verdaderos poetas.

POEMAS DE OLIVERIO GIRONDO



EL UNONONES PLENO

El uno ^{total menos}
plenincorrupto nones consentido apenas por el cero
que al ido tiempo torna con sus catervas súcubos sexuales y su fauna de
olvido

El uno yo ^{subánima}
aunque insepulto intacto bajo sus multicriptas con trasfondos de arcadas
que autonutre sus ecos de pleno experto en nada
mientras crece en abismo

El uno solo ^{en uno}
res de azar que se orea ante la noche en busca de sus límites perros
y tornasolamido por inúmeros podres se interllaga lo oscuro
de su yo todo uno crucipendiente sólo de sí mismo

NOCHE TOTEM

Son los trasfondos otros de la in extremis medium que es la noche al
entrecabrir los huesos
las mitoformas otras
aliardidas presencias semimorfas
notopausas sosoplos
de la llagada libido posesa que es la noche sin vendas
son las grisumbres otras tras esmeriles párpados videntes
los atónitos yesos de lo inmóvil ante el espectro saurio escarabajo que es
la noche con máscara
son las cribadas voces
las suburbanas sangres de la ausencia de remansos omóplatos
las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada
los idos pasos otros de la incorpórea ubícuo también otra escarbando lo
incierto
que puede ser la muerte con su demente célibe muleta
y es la noche y deserta

ISLAS SOLO DE SANGRE

Serán videntes demasiado nadie
colindantes opacos
orígenes del tedio al ritmogota
topes digo que ingieren el desgano con distinta apetencia

Son borraviva cato descompases tiritito de la sangre

Un poco nubecosa entre sienas de ensayo
y algo mucho por cierto indiscernible esqueleteando el aire
dados ay en derrumbe
hacia el final desvío de ya herbosos durmientes paralelos
son estertores malacordes óleos espejismos terrenos
milagro intuyo vermes
casi llanto que rema
de la sangre

Sus remordidas grietas
laxas fibras orates en desparpada fiebre musito por mi doble
son pedales sin olas
huecos intransitivos entre burbujas madres
grifosones infiero aunque me duela
islas sólo de sangre

CANES MAS QUE FINALES

Sombracanes
pregárgolas sangrías
canes pluslagrimales
junto a bastardos ecos contelúricos de tan dolientes líquenes
ascuacanes ninfómanos pregono con ululado abinco
que malciernen inhímenes posueños de podrelenguamente

Canes viables apenas dilucido tras la yertipenumbra acribillada por sus
arpones rabos al rojo interrogante
cuando el grishondo enhiedra
sus muy amustios huéspedes en subpisos estrábicos

Intradérmicos canes posesivos de malceñidas células vigías
canes súcubos menos del total desvellejo
entre finales canes inhalados rubrico

por la Nada

AUNQUE EL SABOR NO CAMBIE

Todos los intermedios pudresientes de espera de esqueleto de lluvia sin
persona
cuando no neutros lapsus micropulpos engendros del sotedio
pueden antes que cóncavos ausentes en seminal yacencia
ser otros flujos ácidos del diurno sueño insomne
otros sorbos de páramo
tan viles bises otros de nonadas carcomas diametrales
aunque el sabor no cambie
y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de rocío de esclerosada túnica
sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo ex-novio psicosaucé
aunque el sabor no cambie
y cualquier lacio cuajo invista nuevos huecos ante los idem lodos expartos
hosteizantes
veste tras veste huéspedes del macrobarro grávido inceleste con sus escrotos
fofos lagrimales
aunque el sabor no cambie
y el menos yo del uno en el total por nada
beato saldo de excoito apopopoyo malentetando el asco
por no posverse incuso de daca polen ascua bramavertido en cópulas
averno
se cuadrizable el ámbito sin sino
cada vez menos cráter
aunque el sabor no cambie
cada vez más burbuja de algámina nonáyade
más amplio menos tráfuga
tras sus estancas sienas de mercurio
o en las finales radas de lo obsceno de marismas de pelvis bajo el agua
con su no llanto arena y sus mínimas muertes navegables
aunque el sabor no cambie
y sólo erecto espeso mascaduda iasaciado en progresiva resta
ante el incierto ubícuo muy quizás equis fatuo se malciña la angustia
interrogante
aunque el sabor no cambie

POR EL CAMINO DE LA DODECAFONIA

(conclusión)*

por Luigi Dallapiccola

Había leído en un artículo (no sé si escrito por una persona competente o por una nulidad) que, en el sistema dodecafónico, las doce notas tienen una importancia igual.

Es claro que, en el momento en que podía formularse una proposición del género, muchos problemas estaban lejos de ser resueltos. Me parecía evidente que, aunque —desde un punto de vista cuantitativo— las notas fueran iguales en número, no se podría menospreciar un factor de capital importancia: el momento, es decir, el punto del compás en que el sonido se hace oír. He aquí, pues, el tiempo que interviene, casi a la manera de la cuarta dimensión en la música. Va de suyo que una nota que cae sobre el tiempo débil del compás no podrá nunca tener igual importancia, aun si conserva el mismo acento y la misma duración que si cae sobre el tiempo fuerte. Esto vale igualmente para las notas cuando participan en movimientos rápidos en vez de movimientos lentos.

Bien sé que diferencias de este género se pueden comprobar también en la música clásica, pero ¡cuánto más sutil y delicada es esta relación en la música dodecafónica! Así llegué a la conclusión de que si en el sistema dodecafónico la tónica no existía más, si —en consecuencia— se descartaba la atracción dominante-tónica, si la forma sonata, por este mismo hecho, había sido completamente disgregada, existía todavía una fuerza de atracción, a menudo escondida, es verdad, pero siempre presente: la polaridad (no sé si otros habrán usado antes que yo tal definición o si habrán encontrado otra), lo que significa la existencia de relaciones sutilísimas entre ciertas notas; relaciones que no siempre es fácil discernir hoy (porque son mucho menos evidentes que la dominante-tónica), pero que no obstante, están presentes.

Y el interés de esta polaridad reside principalmente en el hecho de que cambia o puede cambiar de una obra a otra. Una serie podrá presentarnos la polaridad entre la primera y la duodécima notas; otra, entre la segunda y la novena... y así sucesivamente. Es aquí donde el factor tiempo, al que antes me referí, se presentará en toda su importancia. De este modo podrá ser establecido en la serie el intervalo así caracterizado para poder imprimirse en la memoria más profundamente que los demás; veo en esta explicación una posibilidad mayor de hacer comprender lo que hacemos. (No hablo aquí para los que no quieren o no pueden comprender, ni para los infinitos herederos de Luigi Cherubini, que rehusó ir a escuchar la *Sinfonía fantástica* de Berlioz aduciendo que "no tenía necesidad de ir a escuchar cómo no se debía escribir la música".)

Y digamos algo de mis meditaciones sobre Proust.

Entre los varios personajes de *La recherche du temps perdu* mi elección recayó sobre Albertina, pero se entiende que hubiera podido ejemplificar también si hubiera elegido al Barón de Charlus u otro personaje cualquiera.

Examinemos, por ahora, un pasaje tomado del primer volumen de *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, precisamente aquel en que por primera vez se nombra a nuestro personaje.

—C'est l'oncle d'une petite qui venait à mon cours, dans une classe bien au-dessous de moi, la fameuse Albertine. Elle sera sûrement très fast mais en attendant elle a un drôle de touche.

Elle est étonnante ma fille, elle connaît toute le monde.

—Je ne la connais pas. Je la voyais seulement passer, on criait Albertine par-ci, Albertine par-là.⁽¹⁾

Es cierto —y todos los lectores de Proust lo saben bien— que, en casa de Swann o, si se prefiere, en casa de Odette, se consideraba muy bien adornar el discurso de cuando en cuando con algún término en inglés. Pero, en el caso citado, el empleo del adjetivo *fast* debe ser interpretado de manera muy distinta. Gilbert no usa aquí el adjetivo inglés porque considera refinado usarlo: es Proust que, en el momento de nombrar un personaje tan importante, cuyo nombre reaparecerá por segunda vez sólo ciento cinco páginas más adelante, nos obliga, usando el adjetivo inglés, usado porque es inglés, a un esfuerzo de atención particular. Es en virtud del adjetivo inglés que el nombre de Albertine se impone de in-

* Ver el número 1 de "Letra y Línea".

mediato a nuestra atención; es así que permanece indisolublemente ligado al adjetivo *fast*, adjetivo que parece ya contener una trágica fatalidad.

Albertine par-ci, Albertine par-là... Tal repetición del nombre es un sutil artificio técnico, un incitante de la memoria.

Cuando se habla por segunda vez de Albertine la nombra Mme. Bontemps.

—Et ma nièce Albertine est comme moi. Vous ne savez pas ce qu'elle est effrontée cette petite.⁽²⁾

Henos aquí informados sobre otra característica del personaje ligado a nuestro recuerdo por el adjetivo *fast*, del personaje que todavía permanece oculto tras el telón, pero cuya existencia vive indiscutible en nosotros.

En el segundo volumen de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* hallamos una sola vez el nombre de Albertine. Pero esta vez está ligado a consideraciones de tanta importancia sobre el protagonista que debemos tomar nota muy especial, aun cuando el drama se desarrolla siempre tras el telón, invisible.

He aquí el pasaje en cuestión:

—Il y eut une scène à la maison parce que je n'accompagnais pas mon père à un diner officiel où il devait y avoir les Bontemps, avec leur nièce Albertine, petite jeune fille, presque encore enfant. Les différents périodes de notre vie se chevauchent ainsi l'un l'autre. On refuse dédaigneusement, à cause de ce qu'on aime et qui vous sert un jour si égal, de voir ce qui vous est égal aujourd'hui, qu'on aimera demain...⁽³⁾

Finalmente, en el tercer volumen, encontramos cuatro veces a Albertine, antes de verla en realidad sobre la escena. Primeramente, junto a la *petite bande*, sobre la plays de Balbec. Proust nos da casi un retrato de la heroína, todavía desconocida para el protagonista. Este, poco después, oyendo pronunciar el nombre de *Simonet* ("c'est une amie de la petite Simonet"), tiene la sensación precisa de que este nombre corresponde a uno de los jóvenes de la *petite bande*, se informa en la posada y encuentra, efectivamente, entre los nuevos llegados, el nombre *Simonet et famille*. Encuentra una muchacha en bicicleta, pero no tiene la certeza de que ésta pueda ser verdaderamente Albertine.

Y henos aquí, por fin, ante el trozo lírico, en la definición rítmica y melódica: "Tout à coup y apparut, le suivant à pas rapides, la jeune cycliste de la petite bande avec sur ses cheveux noirs son polo abaissé vers ses grosses joues, ses yeux gaies et un peu insistants; et dans ce sentier fortuné miraculeusement rempli de douces promesses, je la vis sous les arbres adresser à Elstir un salut souriant d'amie, arc-en-ciel qui unit pour moi notre monde terraque à des régions que j'avais jugées jusque-là inaccessibles."⁽⁴⁾

He aquí que, solamente la octava vez que encontramos el nombre de Albertine, podemos decir que comenzamos a conocerla.

¿Queremos ahora intentar una confrontación entre esta técnica particular de presentar un personaje y la de la novela clásica?

Pensemos un momento en el Padre Cristóforo y este alto ejemplo baste para todos. Vemos cómo Manzoni, ya a la primera aparición de su personaje, se preocupa de informar al lector sobre todas sus características. Pero esto no es aún considerado suficiente; y he aquí que nos informa también sobre detalles referentes a la familia del personaje, detalles que tuvieron una importancia fundamental en la formación del religioso.

Es lo que, en música, sucede en la forma sonata.

Esta forma exige que ya en su primera parte (llamada *exposición*) los dos temas principales sean expuestos, que estén en contraste entre sí. Los personajes deben ser claramente definidos desde el comienzo. ¿Quién no tiene presente el primer tema de la *Sinfonía Heroica*? ¿Es Napoleón o es otro personaje? Un héroe, de todos modos. Un personaje definido con una nitidez de contornos, con una precisión de diseño que no cambiará durante todo el primer tiempo. O pensemos en el primer tema de la *Sinfonía en Sol menor* de Mozart. La articulación rítmica del milagroso tema no variará nunca, a pesar de tantas sensacionales aventuras de tintes y de modulaciones.

Es la forma sonata la que exige esto; forma vivísima un día, hoy hace tiempo

completamente varia. ¡Es curioso que justamente de allí donde se habla tanto contra el formalismo nos vengan tantas sinfonías, es decir, tantas composiciones escritas en la más vacía de cuantas formas musicales existen! Pero no haré más consideraciones a este respecto: mi artículo no es polémico. Fué en Weimar, en 1923, durante el Festival del Bauhaus, que Ferruccio Busoni, con su estilo cristalino, dictó a propósito de las formas, palabras que me parecen definitivas.

¿Es preciso subrayar que el canon, que tanto tiene que hacer en la dialéctica dodecafónica, no es una forma, sino que forma parte del principio de la polifonía? (¿Y Busoni, cuando pronunció la definición citada, pensaba quizá también en la afirmación de Paul Bekker: "La crisis de la música contemporánea es una crisis de forma?")

Todo esto pensaba después de haberme percatado de la diferencia fundamental entre la música clásica y la serial: una diferencia dialéctica.

En la música serial, en vez de encontrarse frente a un personaje bien definido desde el comienzo rítmico y melódico, será necesario a menudo esperar largamente: exactamente como debimos esperar largamente la definición rítmica y melódica de Albertina, "arco iris que unió para mí nuestro mundo terrestre con regiones que hasta entonces yo había juzgado inaccesibles". Antes de llegar a una definición rítmica y melódica de la serie, podremos encontrar ésta condensada en un solo acorde de doce notas, en dos acordes de seis, en tres de cuatro, en cuatro de tres notas; o bien en seis bicordes... para hablar solamente de las más elementales posibilidades. Queda entendido que en cada una de tales combinaciones, el sentido de la polaridad deberá estar vivo y presente, de donde pone al agente en condiciones de seguir el discurso musical.

"Man kann auch heute Fugen schreiben, mit den überlieferten oder auch mit den modernen und atonalen Mitteln... doch wird einer solchen Fuge immer ein antiquierter Charakter anhaften... Denn die Fuge ist eine "Form". Als solche ist sie zeitgebunden, "vergänglich". Dagegen ist die Polyphonie keine Form, sondern ein Prinzip und als solches zeitlos und so lange Musik geschaffen wird "unvergänglich".⁽⁵⁾

Y aquí necesito mencionar de nuevo el nombre de Proust. He dicho que podría haber dedicado mi análisis al Barón de Charlus en lugar de Albertine; lo que deseo señalar en este momento es que los dos personajes encuentran un definición melódica y rítmica en Balbec.

Balbec no es, pues, solamente una entidad geográfica: es algo mucho más importante. Es más bien, a los efectos de la construcción de la novela, algo mucho más análogo a lo que he definido polaridad en la música serial.

¿Es la dodecafonia un lenguaje o es una técnica? He aquí una pregunta frecuente. (A mi modo de ver, es también un estado de ánimo.) En todo caso me parece un desarrollo natural de la música y la reciente definición de Schönberg nueva lógica quizá resulte un día tan satisfactoria como la definición segunda práctica, adoptada por Monteverdi, hace más de tres siglos.

Desde hace mucho tiempo el sistema tonal daba muestras de ser inadecuado para cuanto músico tenía apremios expresivos: podemos remontarnos a Wagner, a Debussy, para encontrar grandes maestros que buscan reglas codificadas para poder realizar su mundo poético. Este movimiento de disgregación del mundo tonal se hizo cada vez más rápido y vemos surgir, uno después de otro, el politonismo, el atonalismo, las escalas más diversas, los cuartos y los sextos de tono, hasta llegar a la dodecafonia, que es actualmente la solución más completa del método de componer, en cuanto ofrece bases sobre las cuales construir. Personalmente he adoptado tal método porque es el único que, hoy día, me permite expresar cuanto siento que debo expresar.

La técnica serial es tan sólo un medio para ayudar al compositor a realizar la unidad del discurso musical. Si alguien dice que la serie garantiza tal unidad, se equivoca en grande, porque en arte ningún artificio técnico ha garantizado nunca nada, y la unidad de la obra serial, del mismo modo que la melodía, el ritmo, la armonía, un hecho interior. No estará fuera de lugar recordar que como la técnica del leit-motiv wagneriano tuvo también el fin de facilitar el discurso musical y que, si en *Tannhäuser*, si en *Lohengrin*, esta técnica aparece sólo esporádicamente, es en *Tristán* que alcanza su completo desarrollo, en la obra en la cual las referencias dominante-tónica (referencias destinadas a realizar la unidad del discurso) se debilitaron al máximo grado. La tonalidad existe todavía y probablemente existirá por largo tiempo.

Me asombro cuando alguien me pregunta si una obra determinada es o no es ri-

gurosamente dodecafónica como me asombró enterarme de que, durante el Festival de Venecia de 1946 hubo quien calificó a Schönberg de traidor porque había presentado la *Segunda Sinfonía de Cámara*, que es tonal. (¿Pero acaso Dante no continuó escribiendo en latín durante los mismos años en que escribía la Comedia?)

Estamos otra vez en el principio de los tiempos. Vemos que cada obra dodecafónica propone nuevos problemas y que, en los aciertos, halla nuevas soluciones. En los aciertos digo, porque se sabe que en arte los aciertos son muy raros. (Me felicito de que quiera admitirse que también en los tres siglos de música tonal se ha escrito de vez en cuando música estúpida y que todavía la escriban los compositores tonales vivientes, al menos una vez cada tanto.)

Veamos todavía que en los últimos diez años la práctica ha atenuado algo el rigor de ciertas reglas dictadas en un principio. Y que obras consideradas inejecutables e incomprensibles hasta hace pocos años, hoy no resultan igualmente problemáticas.

A pesar de todo, ningún sistema (y mucho menos pseudosistema) surgido en nuestro siglo tuvo la virtud de remover las aguas tanto como el dodecafonia. Ningún otro sistema fué combatido tanto y con pareja acrimonia; otros sistemas, una vez caídos en el olvido, no han resurgido más, y éste ha resurgido justamente en los años de guerra, en todos los países, independientemente. Distintas obras dodecafónicas son hoy escuchadas por el público con gran éxito: lo del *Survivant de Varsovie* en el reciente Festival de Venecia es singularmente significativo, a pesar de que cierta prensa, en modo un tanto grotesco, quisiera empujear su importancia.

(Cosa rara: si el público silba una obra dodecafónica, tiene razón, y el que silba es siempre de buena fe y como nunca sereno; si aplaude, lo hace porque sabe, por ejemplo, que ese es el día del cumpleaños de un autor... ¡e influyen entonces las razones sentimentales!)

Y también si hoy, demasiado a merced de los acontecimientos, no estamos en con-

(Concluye en la pág. 11)

(1) —Es el tío de una chiquilla que concurría a mi curso, en una clase bastante inferior, la famosa Albertina. Estará seguramente muy adelantada, pero entretanto tiene ya un aire extraño.

—Es sorprendente esta hija mía, conoce a todo el mundo.

—No la conozco. Sólo la he visto pasar: gritaban Albertina por aquí, Albertina por allá.

(2) Y mi sobrina Albertine es como yo. Ustedes no saben qué descarada es esta chiquilla.

(3) Hubo una escena en casa porque no acompañé a mi padre a una cena oficial donde debía encontrar a los Bontemps, con su sobrina Albertine, jovencita, casi una niña aún. Los diferentes periodos de nuestra vida cabalgan así uno al otro. Se rehúsa desdenosamente, a causa de lo que se ama y que os será un día tan indiferente, ver lo que os es indiferente hoy, pero se amará mañana...

(4) De repente apareció, siguiéndolo a pasos rápidos, la joven ciclista de la pandilla llevando sobre sus cabellos negros su polo caído hacia sus gruesas mejillas, sus ojos alegres y un poco insistentes; y en ese sendero afortunado milagrosamente lleno de dulces promesas, la vi bajo los árboles dirigir a Elstir un saludo sonriente de amiga, arco iris que unió para mí nuestro mundo terrestre con regiones que hasta entonces yo había juzgado inaccesibles.

(5) También hoy día se pueden escribir fugas con los medios tradicionales o si no con los medios modernos y atonales. Pero una fuga así siempre ha de guardar un carácter arcaico... Porque la fuga es una "forma" y por lo tanto es propia de su tiempo, "transitoria". En cambio, la polifonía no es una forma, sino un principio, y como tal, es intemporal, y mientras se escriba música habrá de subsistir.

n u e v a v i s i ó n
revista de cultura visual

artes

arquitectura

diseño industrial

tipografía

dirigida por tomás maldonado

cerrito 1371 buenos aires



RESURRECCION DE DIAZ GREY

Capítulo de una novela de
Juan Carlos Onetti

A fines de noviembre, el empleado de la farmacia de Barthé volvió a subir la escalera del consultorio y entregó a Díaz Grey otra carta mentirosa y reticente.

—Doctór, esto le manda el doctor—. La voz era melancólica, la sonrisa ancha y secreta, los ojos se desviaron hacia los ventanales mientras la mano buscaba la carta junto a la axila.

—Gracias —dijo el médico—. Estás más flaco. —El muchacho alzó los hombros y retrocedió—. ¿Nunca estuviste enfermo?

—No —cabeceó, tocando la puerta con la espalda; los ojos renegridos brillaron un segundo, inmóviles, fijos en la barbilla de Díaz Grey.

—Esperá. ¿Cuántos años tenés?

—¿Cuántos? Dieciséis —dijo como si hubiera elegido un número cualquiera y se confiara a él.

—Estás muy chico para dieciséis años—. No sabía por qué estaba reteniendo al muchacho. Por un momento pensó invitarlo a comer y sacarle todo lo que supiera o sospechara de Barthé. Pero se apartó del escritorio y lo dejó marchar. —Venite un día que te voy a revisar.

Con el sobre —"Al Ciudadano Díaz Grey. En manos propias"— en una mano, el médico caminó hasta una ventana y examinó el mediodía maduro y luminoso en la plaza, extendiéndose sobre el río. Dentro de poco iba a pasar, trompeteante, el ómnibus pullman; se haría un silencio como un huero, como un ademán desapasionado para recoger cosas inútiles; algún hombre, rubio, seguro, atravesaría diagonalmente la plaza con una carga al hombro; el piano del conservatorio, equivocado y de prisa, empezaría un vals.

Díaz Grey se quitó los anteojos y apoyó la cara en el vidrio de la ventana. Ya tanto daba seguir viviendo o no; pero la vida, impersonalmente, era agradable y podía ser dulce y estaba bien que los hombres creyeran que estaban ayudando a la vida a ser. Tampoco tenía importancia que los entusiasmos de los hombres estuvieran casi siempre equivocados. Tanto daba seguir viviendo; y las neumonías que se repetían y pasaban desde hacía dos inviernos no daban mucho tiempo a la esperanza. Pero los mediodías, tenazmente, los silencios de los mediodías que lo privaban de lo accesorio y lo aprendido y lo aislaban en el consultorio, sin rastros, al borde de un siempre imprevisible comienzo, continuaban trayéndole la necesidad de un ruego y una confianza. Alguien, imaginaba, un hombre o una mujer, entraría alguna vez en la sala iluminada donde él se paseaba hambriento y distraído; alguien, horas o días antes de la última neumonía, iba a usar un lenguaje sabio y directo; alguien estaría a su lado en el consultorio, convencido de que la vida es breve y de que no hay tiempo para la astucia, la lealtad, las justificaciones, la delicadeza.

La balsa, aún invisible, hizo sonar su bocina; el piano del conservatorio dejó caer hacia la plaza una confusión de notas y después se oyó, como en todos los días que iban de la semana, *Ondas del Danubio*; el vals llegaba mutilado por la pasión y la torpeza.

La sirvienta golpeó la puerta para anunciar el almuerzo. Lentamente, calculando su apetito, tratando de adivinar la comida por los olores, Díaz Grey pasó al comedor y puso entre el sifón y la botella de vino el sobre que le había mandado Barthé. La habitación era sombría; la humedad arrugaba el empapelado desde el techo hasta el cuadro con pescados, limones y embutidos. Después de la sopa, encendió un cigarrillo y rompió el sobre. "Querido ciudadano,

doctor y amigo: Nuevamente, aquí estamos, en vísperas de batallas. Lo que yo había previsto ha sucedido o es inminente y sus consecuencias pueden ser incalculables. Sólo una acción resuelta y decidida puede salvar nuestra obra y lo que ella representa. ¿Cómo podría dudar de usted en esta hora? Mañana por la tarde estará en la chacra, en aquella su casa. Si no dispone de coche diríjase al portador y todo será solucionado. No necesito recomendarle discreción. Usted sabe que mi temperamento es reactivo a toda actuación en las sombras. Pero no hay otro remedio, amigo, como usted comprenderá en cuanto hablemos. Suyo Barthé."

Cuando terminó de comer, el médico recogió la carta y volvió a leerla en el consultorio. El mediodía había pasado sin traerle otra cosa que aquellas diez líneas reflejando la frecuentación de ambiciones mezquinas, de planes inmediatos; exhibiendo una pequeña fe envanecida, quemada en su seco ardor.

Las notas del vals desaparecieron de la superficie de la plaza. Díaz Grey sonrió a la carta, al silencio, más corto, impuro, que anunciaba el fin del mediodía. Después alzó el teléfono y llamó a la farmacia. Alzando la voz para librarse de los pedidos de reserva, de la atmósfera de complicidad, declaró que no podría ir a la chacra, que no entendía la carta y que se vería con Barthé una vez cerrada la farmacia. Cruzó el comedor para ir a echarse en la cama. Iba sobre el chirrido de los tacos pegados al linóleo, transportaba como un bulto la sensación de Díaz Grey moribundo, roído, liviano, ahuecado por los diminutos fracasos. En la frescura del dormitorio, en el olor a insecticida, esperaba la siesta, se sucedían los ritos de liberación, el suspiro casi obscuro con que se retiraba en la cama. Ladeaba una amarilla, fija sonrisa de cadáver; se dormía asediado por los hoecios despaciosos y fraternales de los remordimientos que había sabido conservar. Pensaba en la muerte y se iba dejando ocupar por el sueño; la aniquilación le llegaba desde afuera, del calor de la cama, de los ruidos en la cocina, de la balsa amarrada en el muelle que se iba vaciando de pasajeros rezagados, de fardos y cajones, de empleados con uniformes marinos.

A las siete y media operó un pulgar infectado y se oyó hablar, se vio hablando mientras se jahonaba las manos, más ajeno, más peligrosamente separado que de costumbre.

—Un poco de fiebre no tiene importancia. Si hay mucha fiebre y aumentan los dolores, llámeme.

De pie, ancha, sosteniendo el codo del hombre y acercando una mejilla redonda, brillante, a la mano recién vendada; con un gesto de avaricia y desconfianza bajo el pelo rubio y gris que le envolvía la cabeza como un sombrero, con su voz rápida y opaca, la mujer insistió:

—¿Cuánta fiebre no tiene importancia? ¿Cuántos grados tiene que tener para que yo mande a alguien de la quinta a buscarlo?

Díaz Grey se volvió con las manos en la toalla.

—No se puede decir. Tendría que conocer completamente al enfermo. Tampoco así. Pero usted se dará cuenta si se siente de veras mal.

El hombre sonreía, calvo, mal afeitado, la mano herida alzada a la altura de la cabeza; ella estaba inmóvil y terca, tensa, como si acompañara a un ciego.

—No se puede saber. Si se siente mal, me llama. Pero ya está curado. Puede ser que le duela un poco esta noche y mañana,

"Esas caderas hechas para parir y solamente para eso; esa resolución de no confesar a nadie, ni a Dios ni al marido ni a ella misma, el goce que pueda lograr en la cama". No se preocupe. Estará trabajando antes de una semana.

El hombre aumentó la sonrisa y dirigió a Díaz Grey sus ojos celestes, rodeados de arrugas.

—Yo le estuve diciendo que no era nada, doctor.

Pero ella no estaba satisfecha y se puso más seria; acarició el brazo del hombre antes de soltarlo y sacó un monedero del pecho.

—Usted dijo cincuenta.

—Cincuenta —repitió Díaz Grey desde el escritorio—. Es una operación.

La mujer dejó caer el billete verde, doblado y aproximó los dedos encogidos para recoger la receta. El hombre se rió, disculpándose, disculpando a la mujer, mientras se despedía. Ella lo tomó y lo guió hasta la puerta. Díaz Grey lo vio alejarse en la claridad amarillenta de la sala de espera, los vio rodear la mayólica sobre la mesa, volvió a espiar las caderas de la mujer, las medias de lana listadas. "Un día y otro, mañana, ayer y pasado mañana estará paleando estiércol, engordando chanchos, podando la viña, arrancándoles huevos a las gallinas. Sin saber por qué, acomodándose a los movimientos de las bestias, superándolas por su mayor capacidad de malicia. Un día y otro, recorriendo las calles rectas de la colonia, mezclándose hasta la confusión con su madre y su abuela, con cenizas de pelvis indispensables y anónimas, regateando en las compras, viajando regularmente en el sulky a Santa María para ir a la iglesia o a la sucursal del banco. Pariendo cada dos años un hijo que le hicieron mientras reposaba, con los ojos cerrados para mantenerse ignorante y extraña. Sin saber para qué, pero, sin embargo, con algo que lo sabe allá en su fondo ciego y plácido."

Aunque el tiempo estaba seco y los dolores de la pierna habían desaparecido, Díaz Grey recogió el bastón antes de salir. Saludó a los conocidos que se apoyaban en el muro del Plaza y cruzó la calle que bajaba hacia las poblaciones de la costa, hacia la cancha de fútbol y el prostíbulo. Notó que había empezado a exagerar la renguera desde la puerta del hotel, desde que saludó a los hombres que conversaban fumando, un poco endurecidos para cuidar los primeros trajes blancos del verano. Frente a los cartelones del cine sintió una curiosa sensación de vigor, como una energía sentimental de convalencia. Repitió los saludos y las sonrisas al pasar entre las mesas de la vereda del Universal. Se acercó a la música de foxtro que salía a la calle a mitad de la cuadra; de los seis hombres que escuchaban, dos se enderezaron para saludarlo. "Soy un buen tipo, para ellos, para todo el mundo. Bueno porque estoy siempre pronto a hacer mil cosas por los demás; pero sólo porque no tengo ninguna que hacer por mí. Sin voluntades, me dejo usar por las voluntades ajenas, y ese es el truco de la bondad."

Ahora sólo le faltaba cruzar en diagonal para llegar a la vereda de la farmacia. La luz de los faroles apareció contra un cielo verdoso, con restos de sol, contra el lomo gris de la calle que se empinaba de golpe durante una cuadra y moría en un filo que amagaban rozar dos pequeñas nubes chatas. Apoyado en el bastón, detenido, torciendo el cuerpo, Díaz Grey miró disolverse en la sombra una arboleña lejana. Respiraba un aroma de jazmines, mordiendo los labios para no reír; la sensación de entusiasmo se extendía de la garganta al diafragma. Se sentía vivo, temeroso, nuevamente interesado. El empleado de la farmacia bajó las cortinas de las vidrieras. Mucho más rengu, Díaz Grey cruzó por fin la calle y avanzó balanceándose en el olor a perfume y yuyos del negocio casi vacío.

—Doctor —susurró Barthé, dichoso, sorprendido, invisible.

En la balanza estaba trepada una mujer morena, vestida de blanco, con un jazmín amarillento pinchado en el pecho. El médico se acercó al mostrador y estuvo cabeceando con leve orgullo mientras Barthé comentaba su renguera y el carácter traidor del reumatismo.

—Haberlo hecho venir enfermo. Y pretender que se llegara hasta la chacra... Pase a mi escritorio, por favor; ya lo conoce. ¿Qué puedo ofrecerle? ¿Qué ha resuelto prohibirse?

El guardapolvo estaba desprendido y se enredaba en los muebles de la pequeña trastienda; pero el cuello, como el de una chaqueta militar, oprimía con firmeza la gordura, rubricaba la dignidad ridícula de la cara redonda y blanca, lampiña; la boquita humedecida se estremecía en los silencios. Como una matrona que quisiera ser amable con un niño y hubiera olvidado cómo remedar la espontaneidad, Barthé se

inclinó sobre el médico sentado y le tomó el sombrero.

—¿Qué quiere tomar, doctor?

Díaz Grey dijo que aceptaría cualquier bebida fuerte. Barthé se acercó al mostrador y estuvo vacilando con la yema de un dedo húmeda bajo el cuello del guardapolvo; llamó al muchacho que pasaba cargado con un balde.

—Limpiamos después de la cena. Ahora quiero estar solo con el doctor—. Se volvió hacia el médico y sonrió para excusarse antes de abandonar la trastienda.

Con las manos unidas sobre el bastón, Díaz Grey contempló los lomos de los biblioratos en los estantes, el orden simétrico de los papeles apilados en el escritorio. "Eunuco, apuesto; no está para ninguna forma del amor aunque hagan bromas porque duerme en el mismo cuarto con el muchacho. Para ahorrar espacio, para vigilarlo, para hacerlo madurar." Se sintió atraído por sus propios dedos flacos colgados del bastón; distinguió, casi enternecido, una cicatriz de infancia próxima al anular. "Eunuco; no pueden atribuirse pecados simples o fantásticos a esta locura envuelta en grasa. Ni siquiera ahora, cuando con el bienestar me vuelve la crueldad. Algo me pasa; un foco infeccioso o el ciclo de los siete años. No creo en resurrecciones." Se miraba la mano, la cicatriz, el vello rojizo que chispeaba; inclinaba la cabeza para besarse un dedo cuando llegó Barthé con una botella y un vaso pequeño, de vidrio muy delgado. Se había puesto el saco; ahora, vestido de negro, más redonda y pálida la cara, se movía lento, solemne, segregando la expectativa. Llenó el vasito y lo colocó en el escritorio, cerca de las manos en el bastón.

Del mejor —dijo—. Pruebe, doctor.

Díaz Grey sonrió hacia el trago donde brillaba la luz; comprendió que el tono de jovialidad imitativa que acababa de oír era la última nota cordial que podía esperarse de la voz de Barthé durante la entrevista.

—Doctor... —aplicó el farmacéutico, y esperó a que los ojos del médico miraran los suyos—. Usted sabe con qué desinterés... Usted sabe lo que significa para mí esa historia de la casa. Tiene que recordar los perjuicios que este proyecto me ha acarreado, no sólo en los negocios, sino en la estimación de la ciudad. Y hay mil cosas de esta clase que usted ignora, que no podría creer. Pero me limito a lo que usted no puede ignorar, como una de las personalidades más notables de Santa María.

—Sí —dijo Díaz Grey—. Recuerdo todo eso.

Barthé dobló las rodillas hasta alcanzar el asiento; las papadas temblaron y después parecieron alojarse como si la vejez y el cansancio se refugiaran impetuosos en ellas.

—Un boticario, un autodidacto, un visionario. —Los párpados cerrados impedían que las palabras lo aludieran verdaderamente.

El médico esperó con una sonrisa mientras movía el brazo y vaciaba el vasito.

—Un pobre hombre con una obsesión culpable —terminó de injuriar Barthé—. Abrió los ojos.

Díaz Grey aumentó la sonrisa y volvió a mirarse la mano que había quedado en el bastón; fingiendo secarse los labios, besó el viejo tajo en el dorso que había acentuado con los años su forma de hoja. "No es que haya dejado de ser indiferente; sólo que mi indiferencia no significa ya soledad. Alguna vez le dije a una mujer que las cicatrices se van corriendo sobre el cuerpo hacia el corazón."

—Pero el cuadro no está completo así. Porque este pobre hombre —recitó el farmacéutico— tenía un ideal; sabía que estaba luchando por mejorar un aspecto de la vida de sus conciudadanos. Y estaba dispuesto a sacrificarse. Sin apavientos, usted lo sabe. Es que no se trataba de mí, sino del progreso.

"Es eso, ahora lo veo. Una indiferencia que no significa estar separado de la vida. Ya no puedo, es cierto, evocar en forma convincente aquel sentimiento que me hizo hablar, amargo, alegórico y tal vez conjurante del viaje de las cicatrices en la piel a una mujer irrecordable. Pero sí puedo pensar la anécdota, el supuesto amor, la indudable tontería como cosas vivas y con un destino aunque éste no me preocupe".

Barthé recitaba con pocos gestos, la cara blanca, sólida y vertical sobre la arqueada negrura de los hombros.

—No sólo síntomas, que yo ya había notado, doctor. Ahora se trata de hechos. Y de algo organizado. No cabe otra interpretación.

Díaz Grey hizo una mueca desafiante y se lanzó a fanfarronear, desconociendo lo que había estado diciendo el otro.

—Tal vez usted exagera. Todo era previsible. La reacción de que me hablaba en la carta. El prostíbulo, usted lo asegura,

(Continúa en la página 10)

EL DIALOGO

por Alberto Vinasco

Ella era una dama y estaba sentada en el jardín, junto a las begonias.

Tenia el cabello completamente blanco, peinado hacia atrás y el único adorno de su elegante traje negro era un collar de perlas finas, de numerosas vueltas. El té estaba servido y humeante frente a ella, en una de esas mesas de jardín transparentes y etéreas. Su mirada parecía absorta en la vaguedad del parque que a esa hora afirmaba los colores del césped y de los cercos ondulantes.

El llegó jovialmente por uno de los senderos, con un traje azul y su porte atlético y un poco abultado como de quien vive al aire libre y sabe hacer muy buenos negocios. Su cabello, también blanco, y brillante, y su cutis bronceado —por el sol del club o de la playa— eran la mejor síntesis de su estilo vital.

—Te estaba esperando —dijo de pronto ella cuando él hubo pasado el último recodo.

—Lo sabía —dijo, divertido, y se agachó para acariciar al enorme San Bernardo que lo recibía. Permaneció un momento así, encantado, palmeando la sedosa y larga pelambre del animal.

—Estuve en su casa —agregó.

Dos personas —un hombre y una muchacha vestidos de blanco— pasaron rápidamente hacia la casa y en algún lado se elevó un breve grito de terror que quedó suspendido un momento sobre las begonias.

—¿Lo viste a él? —preguntó ella, un poco anhelante, con los labios entreabiertos, mirando alternativamente al hombre y al perro.

—He estado allí toda la semana. Es mejor no hablar.

—¿Hablar? —y quedó pensativa un instante—. ¿Qué dicen?

—El, nada. Ella, como siempre, llorando por cualquier cosa.

El hombre comenzó a tomar algunas confituras de la mesa y las fué comiendo con secreta fruición mientras la mujer se esforzaba obstinadamente en recordar algo. La mandíbula del hombre cayó de pronto, muerta, y sus ojos quedaron en blanco durante un segundo o dos; pero se compuso de inmediato. El sol, virtual, resplandecía aún sobre el horizonte, y el cielo fué recuperando su expresión sombría.

—¿Pobre niña! —dijo ella—. ¿Qué piensas hacer?

—Nada. Esperar que vuelvan con nosotros.

—¿No les ofreciste tu ayuda? ¿Qué hacen todo el día? Tendrían que salir a tomar aire, sol. A divertirse.

—Tú sabes cómo es ella. Prefiere perder un dedo antes que gastar un centavo en esas cosas.

—¿Quién? ¿Ella?

—¿Quién?

Otra figura blanca cruzó junto a ellos y se alejó por uno de los senderos.

—El ya no habla —dijo el hombre—. Hablar. No pueden comprenderse. Cada uno estará siempre en su mundo, y aunque a veces las palabras coinciden, ellos están lejos. Cada uno vive una cosa diferente, un significado distinto. ¡Si pudiéramos hablar!

Un pequeño esfuerzo, y estaríamos todos de acuerdo.

—¿Ella estaba arreglada?

—Como siempre. Pero ha escondido las agujas por temor de comerse las puntas.

—¿Las puntas? ¡Qué disparate! ¿Vamos adentro?

—Vamos —dijo él.

Le dió el brazo y se dirigieron hacia la casa que dejaba caer su sombra pesada sobre el lago. La pareja caminó erguida y digna: ella grave y fina apoyada en el brazo gentil y firme del hombre.

—Nada menos que las puntas —comentó la mujer—. ¿Ella misma te lo dijo?

—Pero no quiere que él lo sepa. ¡Pobre muchacho!

—Amigo mío, es culpa de ellos. No hay que compadecerlos.

—No concibo vivir de esa manera. Siempre se puede intentar algo, buscar cualquier cosa. Saldrá mal una vez, diez, cien, pero en alguna tiene que darse.

El se había exaltado. Era la patética y altiva imagen del progreso humano. Habían llegado a las amplias escaleras y subieron lentamente.

—Deberíamos llamar de nuevo al psicoanalista —dijo la mujer—. La vez anterior la curó casi por completo. Hizo mal en volver a las pastillas y a las inyecciones.

—No —dijo él—. El psicoanalista me resulta sospechoso. Tiene malas costumbres.

—¿Herrumbres? —dijo ella.

—Costumbres. El otro día lo encontré en la calle. Estaba disfrazado.

—Estaría haciendo algún tratamiento. Tú careces de ética profesional. A propósito, quiero ponerte al tanto de algunas cosas que han sucedido por acá.

—Te advierto que no estoy para escuchar tonterías.

—¿Loterías? —dijo ella.

—¡Tonterías! —repetió él—. Siempre, entre dos palabras, tienes que elegir la peor. ¿No es más fácil escuchar tonterías?

—Y si es más fácil, ¿por qué no quieres escucharlas? Querido, a veces no te entiendo. Es desconcertante.

—Señora, ¿de qué se trata?

Habían cruzado el vestíbulo y entraron en una pequeña sala. Se sentaron al fondo, sobre un largo banco, junto a la ventana sin cortinas. Unas risas llegaron desde afuera y luego se apagaron. Una voz dió alguna orden y una puerta se cerró con estrépito muy cerca de allí.

—Se trata de Pedro —dijo él—. Vino esta tarde. Quiere trabajar y dice que debes ayudarlo.

El se puso de pie, caminó a lo largo de la sala y se detuvo frente a la ventana.

—Lo haré. No porque sea tu hermano.

Pero no quiero juzgar a nadie por su pasado. Es algo que sus buenas intenciones no pueden cambiar y es injusto referirse a cosas ya hechas. Hay que dejar una salida. ¿Qué dice de la cárcel?

—¿Qué quieres que diga?

—Mejor así. Es un sector de su futuro que ya conoce. ¿Ha vuelto con su mujer?

Ella esbozó un gesto rápido de desaliento, o de amargura o lo que fuere, pero un gesto vago y veloz.

—Así es —dijo por fin—. Ayer vino dos veces. Debe haber estado en la cárcel.

—¿Te lo dijo?

—No. Pero cuando una mujer llega a una casa y no se mira en los espejos, es que ha estado en la cárcel. Además, estuvo complicada en negocios inconfesables.

—¿Cómo lo sabes?

—Ella mismo lo dijo.

La mujer miraba absorta, inexpresiva, hacia la ventana y él pareció de pronto agitarse en un recuerdo, en un temor que hubiera estado hasta entonces subyacente en su mismo gesto alegre y confiado y que recién ahora hubiera podido vencer y llegar a la superficie. Sacó una tijera del bolsillo y la dejó sobre la mesa.

—La nena. Me la dió anoche porque tenía miedo de matar a Miguel. Anoche se despertó y no la reconocía. Le dijo que él no era su marido y le pidió que se fuera.

—¿Y el médico?

—Nada. Tengo que tomar una enfermera. ¿Pero cuál?

Esto pareció sumirlo en un profundo estupor.

—Nada de enfermeras —dijo ella—. Están siempre anhelando o lamentando algo. La que no se cree gorda sospecha que todos se rien de ella. Haz el favor de no mirar tanto por esa ventana. Miras como si del otro lado hubiera algo.

El se volvió súbitamente excitado.

—Deduce tú misma —dijo—. Están de acuerdo. ¿Para qué? Han arreglado esta casa. Te han llevado el té al jardín. ¿Y este traje?

—No sé —respondió ella—. Tendría que pensarlo.

Signió mirando fijamente la pared —mientras él hablaba— como si no escuchase o como si escuchase simplemente otras cosas.

—Traman algo —continuaba el hombre—. Pero no podrán conmigo. Caminan como si estuvieran en tierra firme. No caminan. Hacen una cosa rara. Estoy cansado de verlos poner gestos como quien salva al mundo. Esto tiene que terminar. Los peso a la distancia.

Estaba muy agitado. Se detuvo un momento y tomó la tijera. Ella se arregló el cabello y pareció sonreír con inefable simpatía.

—Cuando hablan tratan de decir todas las palabras al mismo tiempo. Se callan como haciendo un favor. Basta.

Quedó un momento quieto, admirable, en el centro de la habitación.

—Nunca se pondrán de acuerdo, en nada ni con nadie. Usan las mismas palabras y dicen otras cosas. Es suficiente.

Alzó la tijera y con seguro y poderoso ademán la hundió profundamente en su pecho. Cayó pesadamente sobre los mosaicos relucientes sin que ella cambiara su expresión reconcentrada y feliz.

Al escuchar el breve grito que dió el hombre al caer, una enfermera corrió hasta la sala y se inclinó junto al caído.

—¿Qué pasa? —preguntó alguien desde afuera.

—Es el loco de la pieza cuatro. Se ha matado.

El médico entró y revisó al hombre. Levantó su mirada hacia la dama que seguía perdida en su mundo.

—¿Y ésta? —preguntó.

—¡Ah! —dijo la enfermera—. No debe haberse enterado de nada. La trajeron esta mañana.

POESIA O NO
EL CASO MOLINARI

por Carlos Latorre

Ricardo Molinari es la antítesis de Bernárdez⁽¹⁾. Hábil, escéptico a pesar del vago tono religioso que adquiere a veces, astuto, especulativo, complejo sin llegar a ser nunca verdaderamente profundo, de sensibilidad permeable pero demasiado pulcra, siempre prescindente. Propone, como justificación de su tarea, el pensamiento-acto revelado por el trabajo de la poesía, pero detesta toda acción que no sea específicamente esteticista. De allí la absoluta falta de vitalidad y por lo tanto de actualidad de su obra. Pero a pesar de ello, Molinari consigue en parte lo que se propone: confundir. Y lo logra poniendo en pie de guerra el mito de su profunda introversión, la caja de Pandora de su soledad, la dimensión inconsolable de su melancolía, tan tentadoras para muchos de nuestros jóvenes, exquisitos y aburridos poetas. Todo esto traducido por medio de lo que en él llaman la "dignidad de la expresión", atribuyéndosela casi con carácter de exclusividad. No acabo de entenderlo. Sólo puedo comprender la trascendencia o el esfuerzo apasionante de esa intención que refrenda la palabra "expresión" siempre que se fundamente en el drama desesperado que propone no la gramática, ni la filología, ni la sintaxis, ni siquiera el estilo como mera efusión verbal, sino la angustia abismante nacida de comprender que la expresión, frente al agotamiento de todas las combinaciones posibles, se vuelve contra quien la maneja demostrándole que ni el signo, ni el símbolo, ni la confesión, ni aun el estado de trance, alcanzan a reditar siquiera aproximadamente esa realidad interior intransferible y devorante. Tal el caso de Rimbaud condenado al silencio por autodestrucción, o a la locura como Artaud, quien termina por proferir sonidos inarticulados, casi animales, con los que intenta el tremendo y alucinante esfuerzo de trascender. También puedo entender, aunque con menos incondicionalidad, la que aborda el simbolismo en busca de la cristalización de la forma, primero con Mallarmé y luego con Valéry. La que a su vez emprende el surrealismo es muy otra, y no viene al caso tratarla en este artículo, pero de todos modos no está demás su mención.

Pero resulta evidente que Molinari prefiere no usar instrumentos tan comprometedores. Por eso, extrayendo de cada uno su parte menos peligrosa, es neo-romántico a medias, simbolista a medias, adhiere a los propósitos de la poesía pura a medias, a medias participa de la retórica tradicional de la lírica española en su nueva versión (no muy original por cierto) y hasta a medias también intenta vincular su producción con la geografía y la nacionalidad a la que pertenece. Todo esto tocado de una melancolía deprimente y vagas ensañaciones más próximas a la neurosis que a la poesía. Tal actitud lo convierte en un sospechoso y discentible poeta a enteras. Y conste que esta integración no consigue de él, tal como podría creer algún desprevenido, un poeta capaz de superar o por lo menos resumir en su obra todas esas investigaciones profundas y hallazgos sorprendentes que ha incorporado a lo largo de casi cuarenta años de experiencia la poesía de vanguardia. Quizás pudiera compensar esa ausencia de fervor y de aventura, una actitud ascética, de medios económicos, pero a pesar de ese esfuerzo que también se hace visible, no consigue sino una amaneramiento pulcro, cierto atildamiento que sin llegar a lo cursi ni a lo ridículo, no alcanza a ser ni ceñido, ni intenso, ni revelador.

No puede Molinari desprenderse de su herencia lírica española en baja ni de su manierismo ni siquiera cuando se deja seducir por la idea de que, a pesar de lo mucho que se ha discutido, no existe arte auténticamente universal si antes no adquiere le de nacimiento dentro de un territorio y una nacionalidad definidos. Busca entonces su ubicación en el ámbito de nuestra literatura y lo consigue al no hacer otra cosa que literatura y no de la mejor. Los ríos, el paisaje rural, la ciudad de Buenos Aires, etc., son elementos —mejor pretextos—, que toma cediendo a la fácil tentación de los temas de cajón, que no alcanza a jerarquizarlos al no poder trascen-

(1) Véase "El caso Bernárdez" en el N° 1 de LETRA Y LINEA.

der su mero valor folklórico y pintoresco, su elemental y limitada resonancia geográfica y anecdótica. Y retorna a lo suyo. A la soledad, a la nostalgia, a la quejumbre. Mas tanta duda y soledad, tanta angustia, tanta melancolía y desamparo, tanta preocupación ante la muerte como las que pretende adjudicarse Molinari, se hacen sospechosas cuando están tan cuidadosamente expresadas, tan rigurosa y formalmente controladas. Les falta sinceridad, auténtica resonancia a pesar de su hábil despliegue retórico. No convencen ni su tono ni su exposición. Nada tienen de esa concreta melancolía, de esa sorda desesperación que nos trae Milosz, por ejemplo, cuando evoca mundos sumergidos, con la pátina de edades encantadas, para siempre perdidos bajo el peso de evidencias demasiado crueles, traumas insuperables que descolocaron su alma arrojándolo al abismo de una soledad sin fronteras, sólo superable, y nada más que en parte, por la gracia de una fe desesperada en la metafísica.

En cambio, el universo de Molinari está lleno de palabras, de aburrimento, de retórica sin elocuencia, de vaguedades, de exagerado tono dubitativo, pero no de vivencias reales, de experiencias legítimas, ni siquiera abstractas. Para intentar situarlo podría decirse que es un literato, jamás un verdadero poeta.

Limitaciones de Molinari

Entre sus propósitos más definidos, es posible identificar en su obra el de poner en marcha el desprestigiado engranaje pretendidamente lírico, de dientes ya tan gastados que se niega a hacer girar la rueda impulsora de la emoción o el encantamiento verdaderos. Refiriéndose a ese lirismo decadente, agotado por repetido, por falso y estéril, dice Gaëtan Picon en una nota sobre René Char: "Por diferentes que sean entre ellos Michaux, Prevert y Ponge, la resistencia al estado lírico les es más o menos común". Para añadir luego, un poco aterrado ante la condenación del verdadero lirismo que no puede estar ausente de la gran poesía: "¿Ya no hay porvenir entonces para la poesía esencial, la que se maravilla del mundo, canta y se encanta de su canto?" Y más adelante: "La obra de Char es ejemplo de una perfecta alianza entre el poema como cosa escrita y la poesía como experiencia vivida". Todo esto con esta aclaración última referida al porvenir lírico de la poesía: "La obra de Char asume esa carga de utopía que la poesía ha aceptado tradicionalmente, y que tiende a rechazar hoy. Tocada por la lucidez, lo es mucho más por la esperanza. La comunión sensual con el mundo, que se expresa por la imagen, el sentimiento de la verdad del mundo y de la grandeza del destino humano están en todas partes presentes". Para terminar diciendo: "El sentimiento de lo sagrado en el hombre, en el mundo y en la palabra del poeta, he aquí lo que en Char nos exalta. Además, él prolonga el sentido más profundo y tradicional de la palabra poesía —si, como hemos dicho ya—, la Poesía es inseparable de cierto entusiasmo y precisamente de ese sentido de lo sagrado. El mundo que mira es un mundo salvado, salvado por la mirada del poeta".

He allí el secreto. Lo que nunca ha podido descubrir la inteligencia de Molinari ni su naturaleza insensible o lúcidamente inclinada no al pesimismo, que siempre es una garantía, un alerta frente a la irresponsable felicidad que entraña el conformismo con la realidad convencional y deformada que vivimos, sino el regodeo en ciertas miserias del espíritu que ha perdido todo poder de reacción y se reserva el derecho a plañir o a despreciar. "Entusiasmo y sentido de lo sagrado". "Una perfecta alianza entre el poema como cosa escrita y la experiencia como cosa vivida". Valdría la pena que Molinari se detuviera a meditar sobre esto.

El mito de la soledad

No negaré la soledad de Molinari como sustracción física o aún espiritual a una vida de relación que parece no soportar, pero no le presto a esa evidencia mayor significación que la que podría concederle

(Continúa en la página 10)

POEMAS DE MARIO TREJO

VUELO NOCTURNO

Sea porque tu nombre reaparece de pronto
con el prestigio de los vuelos nocturnos
o porque te has repetido a la primera oportunidad
lo cierto es que he llegado aquí
no para recibir las ráfagas de tu ser
la bocanada definitiva de tu existencia
sino tan sólo a someter los países sublevados de tu deseo
la cantimplora estremecida de tu boca

A que tus ropas cesen vengo
tu melancólicamente impecable
y asumo los comandos de mi curiosidad
porque la consagración o el incendio
al te amo y de los días
exigen tu complicidad de heroína frustrada al borde de un camino
tu aire ajeno y distante como el reaplendor de las falsas serpientes de coral
tal vez la oscuridad parpadeante con que te proteges
las maniobras confusas que gobiernan la noche
aquellos cuerpos agigantados por el amor
aquella libertad enloquecida
que acecha con los tigres en la alcoba.

LA EDAD DE ORO

Estremecido por los grandes presagios, el jugador diáspico se pasea descalzo por la choza. El es mi amigo, mi mejor amigo, o a veces soy yo mismo, atribulado por los paisajes africanos, quemado y sudoroso, agotado por las trabas que el colonialismo opone a la poesía. Porque ellos tratan de anularme a toda costa, e importan para mí mujeres de Estocolmo o señoritas de los barrios más residenciales de Londres. Ellas me someten a sus costumbres europeas y ejercitan en mí el fracaso de sus grandes ojos azules. Ellas se levantan al alba o duermen hasta tarde y luego se dan a conocer, impúdicas, rodeadas de leopardos.

Hablan un lenguaje que me resulta cómodo entender; un lenguaje que yo alimento pacientemente mientras ellas envían el éxtasis de sus miradas hacia el horizonte, el desierto donde mis enemigos se pierden y la desesperación los devora. Pero odio en ellas su crueldad para mis dulces negras de duros pechos negros que entibian el aire y despiden un fuego sagrado. Pero todas cuidan de mí con sus inmensos abanicos y a veces me dicen adiós cuando me alejo de la aldea.

Porque así pasan mis días. Dejándome abanicar, desear, engañar; permitiendo que el tiempo pase y la eternidad termine por apoderarse de mí. Porque siempre habrá tiempo. Tiempo para arder al lado de las fieras, junto al estrépito que mi voz provoca en el corazón de los hecho-pedazos, de los hombres aferrados a sus brújulas, que en vano desvían su mirada de mis ojos terribles, del jugador impasible que soy yo sobre la tierra.

El título que antecede pertenece, o mejor dicho anticipa una crónica aparecida en la revista "El Hogar", de fecha 22 de octubre, y que firma Enrique Larroque. En la citada crónica, motivada por la reposición del drama musical *Wozzeck*, de Alban Berg —tan sospechosamente alabado por negros y blancos—, el mal informado caballero da rienda suelta, una vez más, a su inveterado resentimiento contra Arnold Schönberg, a quien violentamente desplaza hacia una categoría inferior respecto de su discípulo Berg, en lo que a la creación musical se refiere. El señor Larroque añade, pues, de esa manera, un nuevo episodio a la historia de su perpetua, implacable y un tanto fastidiosa persecución de Arnold Schönberg. Estas cuestiones personales no nos atañen, en rigor; pero cuando al sostenerlas con empujamiento se cae, con la ligereza acostumbrada, en una serie de consideraciones que el lector puede seguramente llegar a suponer serias y encaminadas a ilustrarlo, cabe la consideración contraria: demostrar, a ese tipo de lector, que no siempre los que se consideran encargados de administrarle ilustración poseen la suficiente solvencia para hacerlo.

Decíamos, pues, que el anacrónico caballero que nos ocupa continúa enojado porque Schönberg llegó a establecer una técnica —técnica y no sistema, señor Larroque—, que suplanta a la tonalidad, agotada luego de una evolución rápida e intensa desde la edificación de Rameau hasta comienzos de nuestro siglo; y con sus opiniones que recuerdan molestamente a las de los catálogos de museo arqueológico, decreta, el señor Larroque, que Berg, "músico a pesar del sistema", es muy superior a Schönberg como creador: "y ahí está *Wozzeck* como prueba demostrativa". —Todo lo entrecuillado pertenece exclusivamente al señor Larroque—.

Por supuesto que quien eso afirma no tiene la más remota noticia de que muchos momentos geniales que exhibe *Wozzeck* pueden hallarse, sin excepción y sin esfuerzo, en el monodrama *Erwartung*, escrito por Schönberg en 1908. Esta composición, en la que todo es nuevo, nos muestra el clima alucinante, típico del expresionismo, que exhibe *Wozzeck*, así como el atonalismo integral de que esta composición hace gala, el estilo general que deriva hacia lo *atemático*, el canto-hablado, la *variación al infinito* de las armonías y los ritmos que forman la trama real de la obra: todos esos recursos aplicados al factor expresivo, y creados por Schönberg, aparecen, lo repetimos, en *Erwartung* —escrita 15

A PROPOSITO DE WOZZECK

por Juan Carlos Paz

años antes que *Wozzeck*—, y que culmina, ¡oh sorpresa!, en una anticipación indiscreta de la escena en que el soldado *Wozzeck* perece ahogado. Por todo lo cual nos parece un tanto arriesgado que el caballero Larroque, sin otros títulos que los que le conceden sus tan relativos conocimientos sobre el particular, se atreva a afirmar tan categóricamente la supremacía de Berg sobre Schönberg en lo que a creación e inventiva se refiera.

Pero semejante ausencia de conocimiento jamás arredra al cronista de "El Hogar", embargado de "contagio lírico" oyendo *Wozzeck*; por supuesto que ese contagio, por muy lírico que sea, no le impide cometer el disparate de afirmar que Berg "fué un atonalista tibio". Efectivamente, tan tibio fué, que abrazó el atonalismo a partir de su *Cuarteto*, op. 3, y no lo abandonó hasta haber agotado sus posibilidades en ese terreno, luego de una trayectoria de 15 años, para incorporarse entonces al dodecafonismo. También afirma el señor Larroque, que *Wozzeck* es "moderadamente atonal", y que "la obra entraña mayor anhelo de eufonía que preocupación por las series" dodecafonías. Lástima que el alto lirismo del vetusto cronista no le redima del hecho de cometer, en esa frase, dos incongruencias "de voltaje extraordinario".

Todos sabemos que una composición es *atonal*, *no-tonal* o *extra-tonal*, cuando se asienta sobre bases en que la armonía no responde a procesos funcionales, sino *relativos*: que para lograrlo establece la disonancia con valor autónomo, ya que ningún centro tonal obliga a su resolución; que deriva de iniciativas individuales creadas por el compositor en lo que a temática y armonía derivada por una parte, y a lo formativo y estructurado por otra, se refiere. Decir que una composición es "moderadamente atonal" carece por completo de sentido: es atonal o no lo es. Pero esto no arredra al señor Larroque, ya que una larga experiencia en el ejercicio de esta clase de desconocimientos le concede la autoridad que todos le reconocemos. El disparate complementario de la misma frase se refiere a "la preocupación por las series".

Todos sabemos, a excepción del señor Larroque, al parecer, que las *series* —principio básico del dodecafonismo—, nada tienen que ver con el atonalismo. El período atonal se inicia aproximadamente en 1908 y se prolonga hasta 1924, año en que se inicia el dodecafonismo. El procedimiento *serial*, pues, pertenece a la etapa de superación de la atonalidad, o sea la era dodecafónica; de manera que adjudicar procedimientos *seriales* a *Wozzeck* indica una grotesca ausencia de información. Por lo visto hay sutilezas entre lo atonal y lo dodecafónico a que no ha llegado aún el señor Larroque. Cada cual se ha enterado, a su debido tiempo, qué causas originaron la evolución del *cromatismo tonal* hasta desembocar en la atonalidad, que luego y a su vez es reabsorbida por el orden *serial* dodecafónico; pero como el caballero Larroque no conoce sobre el particular más que sus propias inspiraciones, se aplica a una dialéctica que nos habla del "corazón", de "la elocuencia", de "la inspiración", de "embrujo", del "extraordinario voltaje" y demás chafalonía del viejo arsenal romántico, que nada tiene que ver con la música, ni con la crítica musical, ni con el sentido común. Pero por si fuera poco, por si el imperio del disparate no hubiera sido colmado aún en la crónica que nos ocupa, véase esta joya: "¡juán secreto y voluntario nos parece el talento de Schönberg...!", etcétera. Dejemos al paciente lector cavilar sobre la misteriosa e inasequible profundidad de ambas definiciones: "talento oscuro", "talento voluntario"; pertenecen a la jerga cósmica de las charlas radiales sobre música a que nos tienen habituados los comentaristas de turno. Y todavía un enredo más, por si hubiera pocos, sobre atonal y dodecafónico. Dice el señor Larroque: "...su ópera inconclusa, *Lulú*, carece de la emoción que vibra en *Wozzeck*, porque el compositor se atiene en ella a los preceptos estrictos⁽¹⁾ y su discurso se torna esencialmente cerebral". Por supuesto que todo eso sería de muy difícil demostración, y por otra parte nada nos aclara el señor

Larroque sobre el particular, así como tampoco recuerda que otras obras de Berg, como *Suite lírica*, el *Concierto* para violín y orquesta y el aria *Der Wein*, también son dodecafónicas, y salvo la primera, obedecen "a los preceptos estrictos" de la técnica *serial*: mejor dicho, se guarda bien de recordarlo.

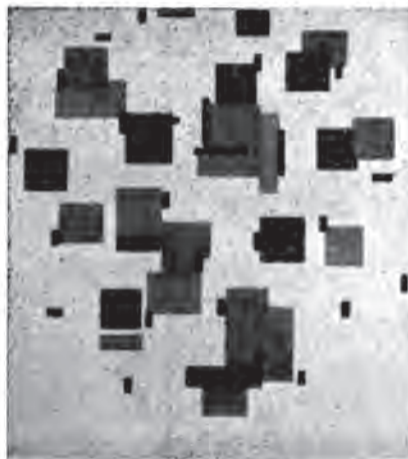
Y para concluir: *Wozzeck* no es una "ópera revolucionaria", como afirma enfáticamente el señor Larroque, sino muy otra cosa: es una obra que cierra una técnica y una estética: el atonalismo integral y el expresionismo escénico, respectivamente; y se sitúa por lo tanto en el extremo opuesto de las obras bien o mal llamadas revolucionarias, que son las que abren nuevos rumbos: *Erwartung*, por ejemplo, de la que procede todo cuanto *Wozzeck* nos muestra de sorprendente y de alucinante. Por añadidura, pueden anotarse, a *Wozzeck*, algunas inconsecuencias que el señor Larroque, ocupado en observar cómo Berg puede "saturar de emoción lírica hasta las páginas de la guía telefónica", (?) no ha llegado seguramente a advertir. Esas inconsecuencias son: 1º, el empleo de esquemas de formas basados en la tonalidad y aplicados en el campo atonal, es decir, de negación de lo tonal, lo que supone una contradicción difícil de explicar; 2º, la supervivencia del viejo criterio de drama, cuyo excesivo sinfonismo postwagneriano definió Schönberg irónicamente como "una sinfonía para gran orquesta acompañada de una voz que canta"; 3º, la situación ideológica contradictoria entre estructuras sinfónicas infinitamente complicadas en su organización, y destinadas a comentar una acción nihilista de disgregación hacia la nada; 4º, el gigantesco esfuerzo gastado en apuntalar una causa perdida como es la de la ópera, género anacrónico y burdamente convencional: convencional como todo lo que en arte pretende interpretar o copiar la realidad, en lugar de adoptar una medida de superación sobre la misma.

Pero estas consideraciones finales escapan al objeto concreto de estas líneas, y pueden aguardar otra oportunidad para ser expuestas y desarrolladas.

(1) Del dodecafonismo.

CONTRIBUCION A LA HISTORIA DEL MOVIMIENTO "STIJL"

por Vordemberge-Gildewart



Piet Mondrian Composición. 1917

"Ainsi, par exemple, une démonstration négative nous est fournie aujourd'hui par tout un mouvement de peinture moderne né récemment en Hollande et qui nous semble se soustraire aux conditions nécessaires et suffisantes de la peinture (l'intelligibilité et le mécanisme sensoriel), se servant exclusivement de quelques signes géométriques limités au rectangle. Cette restriction à un élément fait un langage si simpliste qu'il ne permet guère que de balbutier; intention d'apurement excellent à la base, mais vocabulaire limité à cette unique proposition: "carré, carré rouge, carré bleu, carré jaune, carré blanc, carré noir, petit carré blanc, grand carré blanc, petit, moyen, etc."

Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier)
"La peinture moderne", Paris, 1925.

En pocos movimientos artísticos (la palabra "grupo" debe evitarse cuidadosamente) como en el "De Stijl", se presenta una historia con tantos elementos contradictorios: allí se mezclan verdad y poesía, lamentable ignorar y profesión de fe constante y entusiasta junto con datos que se le atribuyen falsamente. En torno a "De Stijl" se han tejido más leyendas que las compatibles con la realidad.

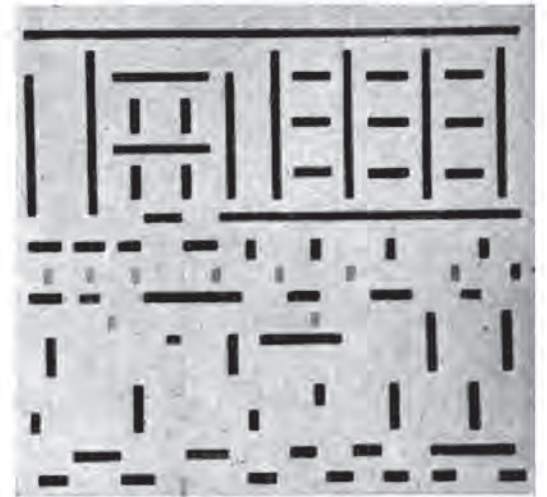
En este momento en que se trata, por así decir, de erigirle un "monumento", unido al clamor que desde hace años brota en Estados Unidos por una exposición de conjunto, ahora que con motivo del Congreso Internacional de Críticos de Arte en Amsterdam⁽¹⁾ se ha intentado lanzar una exposición "De Stijl", ahora aparecen colaboradores de ese movimiento que lo habían señalado siempre como enfermedad infantil y que todavía hace tres años se habrían incomodado de haberseles considerado sospechosos de pertenecer al movimiento "Stijl". Ellos que en todos estos años ignoraron consciente y voluntariamente dicho movimiento, reaparecen ahora para reclamar su participación.

Así como antes de la guerra, en París, "De Stijl" sufrió el tratamiento de "l'art accusé" (Cahiers d'Art, 1931, N° 1, 3, 4 y 7/8) y apenas se hubiera podido encontrar una obra de los artistas "De Stijl" en alguna colección oficial o privada, hoy, en París, Mondrian lo significa todo. Pero tuvo que venir de Estados Unidos el impulso que hiciera recordar el movimiento "Stijl" hasta en su país de origen, Holanda.

Algunas rectificaciones

En 1916, los pintores Theo van Doesburg y Piet Mondrian, el poeta Antony Kok y el arquitecto J. J. P. Oud conciben el plan de fundar una comunidad de trabajo. Ya entonces tuvo van Doesburg la idea de publicar un periódico propio, a lo que se oponía Mondrian; sin embargo, después de la fundación oficial de "De Stijl" en octubre de 1917, apareció el periódico del mismo nombre, y fué justamente Mondrian quien aseguró entusiastamente que se trataba de un "monumento". En julio de 1918 se incorporó al movimiento el escultor y pintor George Vantongerloo; no fué por lo tanto co-fundador, aunque alcanzó a firmar el primer manifiesto aparecido en el número primero del año segundo de "De Stijl" (noviembre de 1919). Tampoco el pintor Bart van der Leek, ni el arquitecto G. Rietveld fueron fundadores, como erróneamente se dice a menudo. Después de la terminación de la primera guerra mundial, al restablecerse los contactos con el exterior, las ideas del movimiento

(1) Este ensayo fué publicado en 1951 en *Werk*.



Bart van der Leek Composición. 1917

"De Stijl" atravesaron las fronteras y se infiltraron paulatinamente en algunas partes de Europa, ganando nuevos adeptos entre alguno que otro artista gracias a la acción personal de van Doesburg, con motivo de sus conferencias y exposiciones en el exterior. Algún día la historia tendrá que declarar que también fuera de Holanda actuaron artistas de la misma ideología, como hacia suponer muy justamente el primer manifiesto de 1918. (La designación "followers" que adopta Alfredo H. Barr, jun., en su libro "Cubism and abstract art", pág. 141, no es la apropiada para el autor del presente artículo, quien, en su adhesión al "Stijl" en 1924 pudo mostrar a van Doesburg una serie consecuente de trabajos que partían desde 1919.)

Se realizan esfuerzos poco gratos para convertir al "Stijl" en una proeza nacional; pero el que conoce perfectamente el movimiento y ha luchado largos años al lado de sus fundadores, sabe suficientemente que jamás existió la menor intención de hacer del "Stijl" un asunto holandés. "De Stijl" constituye por su esencia y su programa un movimiento supranacional.

La historia de la cultura óptica o el punto de partida del pensamiento pictórico

Así como la textura en los cuadros de Klee muy poco tiene que ver con el puntillismo de Seurat, así tampoco tiene mucho que ver "De Stijl" con la estructura de un paisaje de Poldor o con el calvinismo. Hasta se ha hecho responsable a la llamada pulcritud holandesa de la pulcritud pictórica de los pintores del movimiento. Quede aquí afirmado de una vez por todas que la conformación de la imagen y la construcción plástica se basan en las experiencias estéticas del cubismo. Mondrian muestra en la larga serie de sus trabajos las etapas hacia la formación de imágenes pulcras. Tanto él como van Doesburg, Huszar, van der Leek y Vantongerloo han partido de la naturaleza visible.

Desde luego, también la fachada de una iglesia es naturaleza visible. Este es también el concepto de Mondrian, quien dice: "Permanecí en Holanda por toda la duración de la guerra progresando en mi trabajo de abstracción a través de mi serie de fachadas de iglesias, árboles o casas. Pero sentía que todavía seguía pintando como impresionista y que todavía seguía expresando sentimientos particulares y no pura realidad⁽²⁾."

¿Cuál es la idea neoplástica de "Stijl"? Es una opinión completamente falsa que la figuración horizontal-vertical sea el único principio estético de "Stijl". Ciertamente es que la línea recta pertenece al "Stijl": la línea recta magníficamente ensalzada en el primer número de "Mecano" (1922) por Marinetti, Boccioni y por Mondrian. Cuando van Doesburg y el que escribe viran la configuración horizontal-vertical, va a 45° como van Doesburg, ya en proporción variable como el autor de este artículo, esto constituye antes que una traición al "Stijl" una ampliación consecuente del pensamiento pictórico. En conexión con esto resulta oportuno señalar ahora dos importantes acontecimientos.

Ya que desde las propias filas se han hecho aportes constantes de nuevas ideas y experiencias de auto-control, resulta sin asidero el frecuente reproche que

(2) Piet Mondrian: "Recuerdos y pensamientos sobre las nuevas formas".



Theo van Doesburg Escultura, 1916

se hace a "De Stijl" de ortodoxia inmovible. La historia de la evolución de este movimiento lo prueba sin lugar a dudas. Basta leer el fragmento del manifiesto "Elementarismus" de van Doesburg aparecido en 1926 en el número 78 de "De Stijl", que dice ya en el epígrafe: "El Elementarismo ha surgido en parte como reacción contra una aplicación excesivamente dogmática y miope del neoplasticismo y en parte como consecuencia lógica de él, pero ante todo y especialmente como resultado de una severa revisión de las ideas neoplasticistas". Y más adelante dice: "El Elementarismo repudia la exigencia de una estética absoluta que conduce a la rigidez y paraliza la capacidad creadora". Sorprende realmente comprobar cuán poco conocidas son estas significativas manifestaciones. Ya en 1926 había van Doesburg anticipado lo que constituiría la preocupación de Mondrian sólo en 1944. En su última carta a James Johnson Sweeney escribe Mondrian que finalmente ha logrado en sus dos últimos cuadros (se trata de los Boogie-woogie), en lugar de la "estabilidad estática" un "equilibrio dinámico".

Debe decirse de una vez por todas que Mondrian en su período de los años 20 al 30 (seguramente no el de su mayor fuerza) recelaba de rastrear nuevas posibilidades. En efecto, es asombroso que no haya llegado a tener conciencia, como por ejemplo, en su "Composición 1925" que el cese diagonal de los planos tiene indudablemente un lenguaje mucho más poderoso que la sola conformación horizontal-vertical. Van Doesburg, por el contrario, aprovecha con toda conciencia en esa época la figuración diagonal. La figuración diagonal como opuesta a la posición vertical del observador constituye un contraste tensional que Mondrian pasa absolutamente por alto.

Vantongerloo, emprendiendo también el camino de la transformación, aporta en su librito "El arte y su porvenir" (Antwerpen 1924) con sus excelentes ensayos, esenciales contribuciones al arte de hoy. Estos ensayos, publicados en los años 1919, 1920 y 1921 constituyen seguramente unas de las contribuciones más valiosas para la nueva cultura de la superficie y el espacio.

Si bien el cubismo dió el empuje inicial en la nueva orientación de los problemas y la forma arquitectónica, constituye sin embargo el movimiento "Stijl" la influencia fundamental en la arquitectura hasta hoy. Pero no se limitó a la arquitectura. Aunque la actividad del movimiento "Stijl" concluye con la muerte de su fundador van Doesburg en 1931, el "Stijl" sigue vivo, operando y depurando más poderosamente que nunca.

Se produjeron procesos de renovación que evitaron el entumecimiento. Las nuevas concepciones no se aceptaron sin debate; así, la convicción del autor (en oposición a van Doesburg y Mondrian) de que el blanco y negro no son valores negativos. A este respecto resultan inolvidables los debates en Clamart y París, especialmente con van Doesburg y Kiesler. Que "Stijl" hoy pueda presentar contribuciones que hace veinte años ni aún el mismo van Doesburg hubiera sospechado es un signo de que la experiencia estética se renueva constantemente.

Mondrian nunca utilizó la fuerza impulsiva de la línea, la energía de una dirección de color. Fue una agradable sorpresa poder ver, finalmente, después de la guerra, los cuadros de gran tamaño de Mondrian. Aunque tímidamente, desde el año treinta en adelante

se notaba su propensión a abandonar el tamaño natural; sólo en su época neoyorquina surgieron los tamaños realmente grandes. En su cuadro "New York city" (1942) empleó por primera vez en lugar de las conocidas líneas negras, que según la concepción de Mondrian son neutras, líneas de color, pero de modo tal que producen impresión espacial; las líneas serpean sobre la tela entrecruzándose unas con otras.

No puede tampoco dejar de mencionarse otra etapa importante en la historia de "Stijl": se trata de la contribución y posición personal del pintor Bart van der Leek. Este artista ejerció una fuerte influencia sobre Mondrian cuando éste, de paso por Holanda (residía permanentemente en París), se vió obligado a quedarse a causa de la primera guerra mundial. Los trabajos de 1917 (año de la fundación del "Stijl") muestran muy claramente cómo Mondrian luchaba con los tonos cortados, mientras van der Leek creaba formas particularmente netas. Empero, esta contribución de van der Leek duró muy poco, tan poco como su participación en el movimiento "Stijl", a saber, un año. Consecutivamente produce van der Leek cuadros en los que partiendo del mundo visible destaca sólo partes de los objetos acentuando con aristas los perfiles de las figuras. Esta posición, representada en el cuadro "Jinete a caballo" de 1919 es la que mantiene el artista hasta hoy. En la exposición de sus obras organizada en Amsterdam en 1949 (Stedelijk Museum) se presentaban constantemente pares de cuadros con el mismo motivo; por ejemplo un bosquejo naturalista de un leñador y al lado una transposición con las acentuaciones de las formas en aristas señaladas arriba.

Si se reflexiona que para el artista del "Stijl" no es lo aparente de la Naturaleza el punto de partida de la imagen, cualquiera verá claramente que tal posición de van der Leek nada tiene que hacer ya con la moderna dirección de la pintura. Aquí se produce un retroceso, un retroceso que puede contribuir a confundir bastante. Naturalmente tiene este retroceso una causa profunda: representa un cortocircuito. Pero no sólo concurre en van der Leek: el arquitecto Oud después de sus grandes realizaciones como el barrio obrero en Hoek van Holland (1924) o sus edificios en el barrio Weissenhof de Stuttgart (1927), hoy siente la necesidad, según se dice, de "construir más humanamente". Su caso es similar al de van der Leek.

Es necesario terminar destacando lo siguiente: la historia del movimiento "Stijl" inicia un período para el arte en que éste se muestra en toda su honradez: un arte que elimina el efectismo y el virtuosismo. No hay aquí sobreestimación de invención de formas graciosas o interesantes. La conformación de la sustancia interior, la lógica pictórica, presentada sin pincelada individual, constituyen lo esencial. Las formulaciones matemáticas hechas visibles por medios plásticos nada tienen que ver con las figuraciones elementales.

Gracias a la genial amplitud de mira de Theo van Doesburg todos los dominios plásticos fueron desde un principio incluidos e investigados. También la poesía tuvo desde la fundación de "Stijl" su representante en Antony Kok. Con los seudónimos de "Aldo Camini" e "I. K. Bonset", aportó van Doesburg contribuciones esenciales a la poesía actual, al igual que Arp. También el film (Richter), la urbanización (van Eesteren) y la música (Antheil) han contribuido a la gloria del movimiento "Stijl".



Piet Mondrian Composición, 1925

Bart van der Leek Jinete, 1919



POESIA O NO

a un misántropo o a un neurótico. Jamás a un poeta que, como tal, debiera acusar, sobreponiéndose, el desencanto, la impotencia y las contradicciones de la vida espiritual y social contemporánea. Los que estamos empeñados en esto tenemos que admitir que no hemos adelantado mucho, pero afirmamos de todos modos nuestra invencible decisión de no ceder ante la complejidad ni ante las tremendas dificultades que ese lúcido propósito implica, y conste que nada de lo dicho supone la condenación a ultranza de una posición perfectamente justificable en otro plano y en otro tiempo, a través del decadentismo que alcanzó su máxima expresión en poetas excepcionales como Rilke, Milosz, Valery, etc., al iniciarse la crisis de una cultura, mejor aún, de una civilización, a la que estamos todavía asistiendo. Pero repetirla o imitarla no significa otra cosa que un *pastiche* más próximo a la "cocina" periodístico-literaria, que a la electrizante y sincera actividad de la poesía creadora y viviente y por lo tanto, siempre revolucionaria.

En ese quehacer especulativo y estéril, en ese artificioso morderse la cola que es la obra de Molinari, sólo justificable por un rigor exhaustivo que jamás alcanzará él por falta de imaginación creadora y por ausencia de verdaderos conflictos vitales (Rimbaud) o estéticos (Mallarmé), halla el autor su limitación y su subsiguiente condenación crítica. Se me ocurre que Molinari funda esa actitud escapista y desdeñosa en cierta elegante superioridad de espíritu que no alcanza a justificar ni con sus trabajos ni con su vida (por lo menos así lo permiten suponer sus libros). Desdeñar, despreciar, aislarse, sobre el supuesto de una individualidad superior, resulta ingenuo si no pedante o trivial. La historia de la poesía moderna encierra nombres de significación que si cedieron a la tentación de aislarse, de reeditar sincera y poéticamente su soledad, lo hicieron bajo el cúmulo de decepciones indecibles o de frenéticas ansiedades que rebasaban las precarias posibilidades de la condición humana. Cualesquiera sean las diferencias que existan en la apreciación de la obra de Molinari, todos coincidiremos en que ese no es precisamente su caso.

Los trucos de Molinari

En verdad, la naturaleza y la existencia

RESURRECCION DE DIAZ GREY

vino a satisfacer una sentida necesidad, ¿no es así? ¿O, como dicen algunos, es un tumor, una enfermedad impuesta por usted a la ciudad gracias a que pudo conseguir, pagando un precio, los votos indispensables? Una necesidad, ¿Entonces? Ya sabemos que iban a chillar. Déjelos. Sonrió a la sonrosada mueca de dolor de Barthé, los labios sobresalientes que median y condenaban la prevista ingratitud. He dicho que exagera, pero no que esté mal exagerar. Usted vivió años para lograr este ideal, con la esperanza de no morir sin ver antes, es una forma de decir, un prostíbulo funcionando en Santa María.

Comprobó, como si tanteara, que su energía y su interés continuaban vivos; la luz de la lámpara, colgando muy baja, iluminaba la cara de Barthé, sus propias manos crispadas en el bastón; no quiso mirarlas.

—Es así —terminó— y así debe ser, como en todas las grandes vocaciones.

—Pero es que hay amenazas concretas, doctor. Peligros reales.

—Ya sabemos, eran inevitables —Díaz Grey sonrió, entornando los ojos; prosiguió con una suave voz maravillada:— Una vocación, una necesidad, un amor. Cuando usted consigue la medalla en el Salón o la de oro en la Facultad. Cuando está muerto de sed y se bebe un litro de agua. Cuando necesita una mujer y por fin, a espaldas de la poesía o hundido en toda la poesía que usted le impone al amor o el amor a usted, la despatarra en una cama.

—Doctor... —el farmacéutico sonrió, moviendo la cabeza, seguro de que Díaz Grey se burlaba pero resuelto a no aceptarlo.

—Espere —aguió el médico—. Es simplemente explicatorio. Nada contra usted. Siempre es así, logramos algo y nos sentimos estafados. Entonces nos hacemos complicados, nos torturamos, queremos algo más.

—No es mi caso, doctor —los ojos de Barthé pestañeaban, admitiendo ahora la broma; pero la pequeña boca continuaba sufriendo con dignidad. Esperó contemplando la sonrisa absorta de Díaz Grey; acercó el busto para llenar el vasito—. No soy un niño, no se trata de caprichos o sentimientos.

Díaz Grey bebió de un trago.

—Sí —dijo—. Debí haber pensado que usted necesitaría extraer más sensación del

física de las cosas nunca llegaron a apasionarlo a pesar de la utilización constante que de ellas hace. Desprecia el universo sensible. Recurre a él para lograr sus propósitos esteticistas. Lo utiliza tornándolo servil y limitado, restándole toda grandeza. Lo traiciona al no poder dignificarlo. Pone así en evidencia la falta de toda peripetia y compromiso vital. Es así como el contacto sensorial de Molinari con el mundo se torna sordido y mezquino y lo maravilloso, ese amor deslumbrante por la belleza y la comunicación profunda, esa significación que adquiere la verdad integral por encima de las demostraciones empíricas y distorsionadas de lo aparentemente real, esa inclinación del espíritu a conceder a la realidad todas sus posibilidades de encantamiento, se pierden juntamente con las probabilidades de lograr la comunión entre lo objetivo y lo subjetivo, única manera de conseguir la integración y la reconquista de la vida plena.

Molinari carece totalmente de fuerza y de intención de ruptura. Y su actividad crítica desaparece aplastada por el peso de inocuas lamentaciones que tienen mucho más que ver con la voluptuosidad masoquista que con el grito de quien ha sido hondamente herido o defraudado y exige de Dios o de los hombres la transformación del mundo y de la vida.

Y ahora pasaré a referirme al aspecto formal de sus trucos en su aplicación al soneto y al verso libre. Respecto al soneto que como ostentoso artifice usa Molinari con frecuencia, comenzaré diciendo que aunque muchos se nieguen a creerlo, suele incurrir en errores garrafales tales como versos mal medidos, rimas forzadas y otras ligerezas que a parte de evidenciar falta de tensión frente a una construcción tan rígida, demuestran además su escasa fortuna y su restringida inspiración. También es posible advertir que más allá de esas deficiencias técnicas sobre las que no es justo insistir demasiado (sabido es que existen estupendos sonetos "rengos" en lengua española que adolecen de parecidas fallas sin que por eso puedan ser desestimados), la fabricación de este tipo de composiciones en Molinari se basa en trucos muy usados por las últimas promociones líricas del idioma. Trataré de enumerarlos: cuidadosa elección de los temas aceptados como vigentes por gran parte de la crítica reaccionaria contemporánea. Utilización abundante de la sintaxis irregular con trans-

posiciones que le conceden al poema un tono aparentemente denso y cierto ritmo declamatorio de envolvente sugestión. Manejo del suspenso a través de la dilación que remolca la curiosidad con la ayuda de frecuentes paréntesis hasta hallar el verso que define la idea y concrete las sensaciones. (Vale decir, el relleno del soneto.) Introducción de dos o tres ideas que aparecen con la intención de enriquecer el tema, aparentemente desconectadas entre sí (el punto y aparte no solamente del discurso sino también del pensamiento), pero que en un momento dado se unirán para apuntalar la idea generatriz del soneto. Presencia casi inaprensible del personaje o el sentimiento del cual se habla mediante alusiones que sin ser abstractas adquieren por obra y gracia de esa técnica evanescente, cierta vaguedad fácilmente confundible con el misterio poético. Aparición a determinada altura de la composición de elementos de filiación específicamente espiritual, o de estados de ánimo cuya presencia hasta entonces tácita, ha sido preparada con la antelación necesaria mediante comparaciones o asociaciones físicas concretas que adquieren carácter simbólico. Pueden ser éstas el mar, el hielo, el río, la nube, la rosa, el viento, el clavel, la noche, etc., según convenga, pero a condición de que su mención arrastre una clara asociación metafísica garantizada por el uso tradicional poético.

Insistiendo sobre los trucos mencionados, cualquiera puede objetar que todos ellos no sólo son licitos, sino también que todo gran poeta tiene los suyos. Admitido, si se entiende por truco la creación de medios y recursos arbitrados para lograr el estilo propio y además el mecanismo más próximo a la individualidad y al modo de ver el mundo de cada poeta, los que exigen siempre una manera y solo una para manifestarse. Pero cuando el sonetista, como en este caso, se limita a utilizar sin hacer el más mínimo aporte personal —salvo que se considere como tal su desmesurado tono dubitativo—, maneras y recursos repetidos hasta el cansancio, no es exagerado pedirle al poeta que abandone un género cuya práctica se torna groseramente falsa y presuntuosa, torpe celada para atrapar la admiración del ingenuo formalista o el ignorante.

En las composiciones libres es más visible aún cómo el control del poema se le escapa a Molinari. Consciente de que ese

prostíbulo, usted les votó el asunto de la aduana. La entente terminó. ¿Por qué van a defender ahora la concesión frente al gobernador?

—Porque me necesitan —repuso Barthé con dulzura.

—Claro. Usted no pagó todo el precio al votarles la licitación de la aduana. Hay que seguir pagando.

—Doctor, doctor... —suplicó Barthé—. Todo eso es injusto —alargó la mano para llenar el vaso, retrocedió suspirando en el silencio. Era el más fuerte de los dos—. A veces, en el manejo de la cosa pública, se impone una táctica de concesiones. El prostíbulo no es sólo eso sino un símbolo. Esa casita en la costa, doctor, que yo no he visto nunca, es una fortaleza erigida contra... la hipocresía, la moral burguesa. Se interrumpió con un nuevo suspiro; en el negocio a oscuras, más allá del mostrador, respiraba la noche de noviembre húmedo, inquieta por voces y músicas lejanas, erizada por el olor blanco de los jaxmines que continuaban llegando de las quintas. Vea esto. —Abrió un cajón del escritorio y deslizó contra su cuerpo una hoja de papel. Antes de pasarla al médico la miró rápidamente, la boca fruncida y triste. Díaz Grey se mojó los labios en el coñac y aplastó el volante encima del escritorio. Impresa con tipos de imprenta desparejos y desalineados, la hoja decía:

"para qué la Iglesia si hay un lenocinio. Para qué un hogar si las mujeres se alquilan a diez pesos. Si un pueblo pierde el sentido de la decencia perderá la Divina Protección. Los abogados de la Rincónada son el primer alerta de una serie de desgracias."

—Es admirable —dijo Díaz Grey—. No lo había visto. Es exactamente como tenía que ser. El texto, la tipografía, la calidad del papel. Esto junto con los anónimos que dicen andan circulando aunque no conozco a nadie que los haya recibido. Muy bien hecho. ¿Dónde lo imprimieron?

—No sé, lo voy a saber muy pronto, pero eso poco importa. ¿Comprende ahora por qué lo llamé? No tengo miedo, doctor. Al principio tiraron alquitrán en el frente de la farmacia y rompieron un cristal. No me preocupé. Pero cuando empezaron cosas así... Esto es muy grave. —Díaz Grey le vió un dominado júbilo en la cara, un entusiasmo amomando apenas en la boca entreabierto—. Si fueran amenazas concretas,

tipo de poesía exige de quien la practique una compensación notoria capaz de hacer olvidar a los enamorados de la preceptiva el exceso de libertad, pretende abordarla con una magnificencia de tono, con un lujo y una pretendida densidad de sentido que la mayor parte de las veces no alcanza más que cierto barroquismo conceptual en el que las ideas poéticas, si así pueden llamarseles, no se avienen entre sí, colmando la capacidad receptora del poema, rompiendo su unidad y resquebrajando el cuerpo del edificio poético. El tono se torna cambiante, la continuidad se traba, las relaciones plásticas se diluyen, la mención prosaica y la referencia concreta se anarquizan sin alcanzar a redimirse, la atmósfera y la materia del verso se desconocen y aparece entonces, desnuda, la fragilidad de toda su orquestación. Esas contradicciones, esa arritmia, sobre todo de sentido y de tono, que tiende a dividir la composición como si fueran dos o más poemas burdamente unidos, no obedecen ni a la simultaneidad ni a la yuxtaposición tan caras a la estética actual, ni tampoco apuntan a la integración de una superestructura lógica abismal capaz de superar las limitaciones de la apreciación convencional y utilitaria de la lógica corriente. Tampoco aparecen investidas de esa fuerza pasional tiránica que sacrifica la arquitectura a ciertas necesidades expresivas incontenibles. Molinari es frío, jamás se deja arrastrar, siempre dirige la circulación de sus ideas y de su emoción. Por lo tanto sus defectos son fiel reflejo de su limitación autocrítica, nunca de su entusiasmo. Todo error en ese terreno resulta imperdonable en él. Probará gran parte de lo dicho la lectura del poema N° 2 de la serie "Hostería de la rosa y el clavel". La falta de unidad y de tono aparecen allí muy claramente reflejadas.

Para terminar

En otro lugar de este trabajo digo que Molinari cae raramente en la cursilería o el ridículo. Mas a pesar del constante y denodado esfuerzo que pone en eludir los lugares comunes, por momentos nos sorprende con trivialidades tales como éstas: "Si el cielo es agua y el recuerdo fuego, / ay! qué corazón de nieve tan triste tengo". Otra más: "Quién pudiera distraer un pájaro o recoger una / flor que sueña en un libro!" y en otro lugar: "Yo no quería morir, / no quise llevar una flor transpa-

tampoco me importaría. Pero cuando hablan del castigo de Dios y remueven supersticiones... Todo está bien planeado y van a seguir. Esos muchachos que se ahogaron el domingo en el río... Si este papelucho circuló, cada desgracia, cada muerte...

—No se preocupe. Santa María está ya bastante corrompida para creer en esas cosas —dijo el médico; reunió con firmeza las manos en la curva del bastón. Quería irse, deseaba estar solo, pero temía que la felicidad nacida por sorpresa en su cuerpo se disolviera en la soledad. Ollisqueó hacia el mostrador, hacia la penumbra de calor y flores, conjurando recuerdos de bienestar, confianzas y excitaciones que le habían traído antiguas noches de verano.

—Esto no está dirigido a nosotros. Pienso en los rancheros, en las mujeres de la fábrica de conserva. Y los anónimos. Ya hay algunos que prefieren comprar específicos en El Rosario, con un comisionista; aunque les salga más caro. Están organizados y también tendremos que hacerlo nosotros. No pienso en nada concreto; poneros, simplemente, en guardia. Hacer propaganda por la verdad. Usted está en contacto con mucha gente de influencia. Sería tan lamentable que nos derrotaran...

La voz sonaba ahora sin fe frente a la sonrisa de excusa de Díaz Grey, como si el farmacéutico sólo quisiera prolongar la entrevista, no ser abandonado en aquel momento. "Aquí estoy, pensó Díaz Grey, el bastón entre las rodillas, sujetándolo con las manos; casi de perfil frente a esta ansiedad grotesca, estas mañas, esta vanidad. Más allá, los faroles, la noche tibia, anuncios de lluvia, el río contra el muelle." La dicha reconcentrada, la nueva felicidad, temblaron exasperadas en su pecho.

—No, Barthé —dijo con lentitud, melancólico—. A mí no pueden derrotarme, perdón. Al prostíbulo, tal vez; pero ya nunca a mí. Además, no me preocupa realmente lo que pueda pasar. Es cierto que yo le transmití la propuesta de Arriaza; pero también hablé con el padre Bergner del asunto.

—Sin embargo... —Barthé colocó abiertas las manos encima del escritorio—. Claro que usted es libre, doctor. Nunca se me ocurrió que estuviera comprometido conmigo. Confío en lo que le diga su conciencia. Y le ruego que considere esto; Bergner es hermano de la mujer de Malabía...

rente sobre el hombro. / Pasajero; / dejar de ser un pobre árbol sin jacintos". Y en otro poema: "Quiero cantar tu huida; yo me quedo aquí, / debajo, mirando como una luna fría / anda por la plaza buscando claves".

En cuanto a sus sonetos-adviniandas, me limitaré a citar los números III y V de "La corona" como ejemplo de falta de responsabilidad poética y de sentido, y los números III y IV de "El desdichado" como alarde insuperable de vaguedades, exclamaciones, acumulación de palabras inútiles, lamentaciones, repeticiones y dudas casi imposibles de reunir en el escaso margen de catorce versos.

Es justo reconocer que también podría transcribir muchas frases felices de indudable calidad poética, imágenes hermosas y aciertos fragmentarios, pero valgan los ejemplos aquí utilizados para demostrar que en ocasiones Molinari suele caer en desfallecimientos y futilidades particularmente censurables en él, que tanta vigilancia intelectual pone en eludirlos. Además la presente nota crítica no trata de fundamentar solamente sus aciertos o desaciertos parciales; desea condenar en bloque una actitud de espíritu anacrónica que no es capaz de asumir su última responsabilidad frente a la poesía y frente a la vida, dos caras de una misma moneda.

En busca del punto final para esta nota, sólo añadiré que lo poco o mucho que pueda salvarse de la obra de Molinari —yo personalmente creo que muy poco—, tendrá que ser debatido, si, pero siempre con referencia a la esfera de su tiempo, sin permitir de modo alguno que extienda su influencia ni siquiera a esa "Tierra de Nadie" que abarca el espacio que media entre una generación que bien o mal se ha revelado, y aquella otra que se esfuerza por revelarse.

Respecto a sus méritos, que algunos tienen, aparecen en este artículo como tácitos. El solo hecho de que se haya intentado en este trabajo enjuiciar su producción en un tono y extensión tan distintos a los elegidos para negar a Francisco Luis Bernárdez, supone por parte del autor la aceptación de cierto nivel que de alguna manera no escapa a su consideración. Son muy pocos los poetas argentinos contemporáneos de Molinari que merezcan siquiera ser combatidos.

ARTES PLÁSTICAS



Ideal Sánchez: Figura

Torrallardona: Café



Noemi Gerstein: Madre e hijo

20 PINTORES Y ESCULTORES

La voluntad de este grupo de artistas se ha traducido hasta ahora en tres exposiciones en la capital y una viajera por el interior de nuestro país. Los "20" obran exentos de otro interés que no sea manifestar su arte en periódicas muestras. Por eso cada exposición de este grupo de heterogéneos valores y dispares calidades es una sorpresa, porque no habiendo voz de orden intelectual, o un objetivo general (cosa esta que anima hasta a los más irresolutos) nunca se puede saber a ciencia cierta lo que va a pasar la próxima vez. A diferencia de los grupos de alto voltaje intelectual que tienen ya asegurada a perpetuidad el decoro de sus exhibiciones, que pueden asegurar siempre un mínimo de dignidad a lo que exponen porque sus integrantes viven la responsabilidad de una doctrina, este

grupo de los "20" es de naturaleza aventurera y por eso queda librado a la sola buena voluntad de cada uno de sus integrantes. Y, sin embargo, pese al azaroso encuentro de tendencias y personalidades tan contradictorias, de valores tan desiguales, las muestras hasta aquí realizadas se caracterizan por un acento vivaz, incitante, que suple, en cierta medida, la cómoda unidad de un sistema común.

En esta exposición de los "20" llevada a cabo en Krayd, en octubre, seis escultores y diecisiete pintores presentaron obras. Digamos algo muy sucintamente de cada uno de ellos empezando por los escultores. De Noemi Gerstein vimos dos obras de clara intención constructiva, componiendo los huesos y los llenos con inteligencia y sensibilidad. Badii destaca su presencia con su "Homenaje a Manuel de Falla", concebido con ritmo de danza y como contrastan-

do con su línea más austera. Labourdette da una nota de gracia con esa suerte de caligrafía en el espacio que es su "Niña saltando". Josefina Zamudio talla con simplicidad su leño "Figura", alcanzando mayor expresión en la piedra denominada "Cabeza". Macchi manifiesta su calidad expresiva en el yeso "Retrato", y Magda Frank en su "Boceto para monumento", de nerviosa materia, comunica una voluntad épica. En cuanto a la pintura, vemos que Altalef aparece sujeto en demasía a la visión spilimberguiana, aun cuando la realiza con el debido respeto. Julio Barragán ejecuta una pintura de modesta factura dentro de lo figurativo, simplificando la forma a veces como si una fuerza interior lo incitara a una mayor resolución plástica. Iraolagoitia se muestra superior en "La escalera" que en "Naturaleza muerta", pero en las dos obras se siente que el soporte ma-

—Medio hermano.
—Medio. Malabía es el dueño de *El Liberal* y de la casita en la costa. Y me consta que no puede alegar ignorancia. ¿No ve algo raro en todo eso?
Díaz Grey encogió los hombros y se puso a buscar el sombrero; caminaría renqueando por la ciudad anorhecida, tratando de conocerse, sin impacencias.
—Malabía simboliza la posición de Santa María ante el "affaire" —recitó Barthé.
—Malabía es una mezcla de insuficiencia hepática, vejez prematura, exceso de presión y ataques de angustia —Díaz Grey se puso de pie apoyándose en el bastón—. Ya hablaremos de nuevo. El volante es muy curioso. ¿Puedo guardármelo?
—Perdone, doctor —repuso Barthé sin levantarse—. Este no. Le conseguiré otro.
Díaz Grey miró la trastienda como si estuviera allí por primera vez. A la derecha trepaban estantes llenos de biblioratos con etiquetas blancas y azules en los lomos; en rojo, horizontales, dos tomos de *El Capital*; encima de todo, sobre el último estante, había un busto de yeso, amarillito sucio, desafiante y harto de desafiar en la sombra. Vió después, como si se encontrara fuera de la escena, espiando por una ventana, la cabeza del otro, su calvicie, su redondez, su blancura, su terca, infantil resolución de no aceptar el fin de la entrevista, de no complicarse en la responsabilidad de un adiós. Díaz Grey trató de demorarse en la lástima; esperó apoyado en el bastón, torcido, falsamente humilde; repasó las viejas justificaciones:
"Un pobre diablo con fe. Puedo burlarme de su fe en la misión civilizadora de un prostíbulo, en comités políticos, en bibliotecas para obreros, en la palabra-título ciudadano. Pero la fe es sagrada en sí, independientemente de la estupidez de su objeto." Oyó sonar el timbre del servicio de urgencia y los pasos en alpargatas del muchacho que cruzaba el negocio oscurecido. "Un gordo enfurruñado, la boca infantil apretada y puntiaguda, la carne curva y pálida que baja a meterse en el ángulo de las solapas negras."
—Tengo que irme, Barthé.
El empleado discutía en la puerta repitiendo una frase de negativa y duda. Barthé se enderezó con una sacudida y buscó sonriendo los ojos del médico; los labios brillaron para mostrar la resignación, un des-

dén bondadoso, el orgullo de estar solo. El muchacho vino hasta el mostrador y murmuró una palabra; esperó y se puso a golpear la plancha de vidrio con las uñas.
—No sucederá nada grave, Barthé —lo consoló Díaz Grey—. Este pueblo, esta gente...
—Doctor, lo buscan —dijo el muchacho. Barthé, sin volverse, alzó una mano; continuaba sonriendo, seguro, casi burlón ahora, pidiendo más cosas para oír. Alguien silbaba un tango viejo en la puerta de la farmacia.
—Tal vez me haya interesado en esto —continuó Díaz Grey— por simple curiosidad. Por saber si va a disminuir o aumentar el número de contagios y el de madres de catorce años.
—De acuerdo. De todos modos, le agradezco su intervención y su apoyo.
Se dieron la mano; escoltado por el muchacho, apoyándose sonoramente en el bastón, Díaz Grey cruzó la penumbra húmeda hasta alcanzar la puerta. Con el sombrero ladeado, la cara olorosa y empolvada, entusiasmada y sórdida, Larsen Junta, lo saludó alzando dos dedos.
—Ya ve, doctor. También yo tengo que comprar una aspirina —volvió a mover los dedos y se puso en marcha hacia la luz de la trastienda.
Díaz Grey entró en la noche, en el recrudescido olor a puerto y jazmín. El negocio de radios y discos estaba cerrado; pero lejos, hacia el muelle o más allá, tal vez en alguno de los cafetines próximos a la fábrica, sonaba una música de baile. Menos rengu, algo más veloz, desandó el camino. "Vivir es imposible; ahora, esta noche, vuelvo a vivir y a saber que, sin embargo, es imposible. Antes era imposible porque yo necesitaba hechos, gente, cortas aventuras, adecuadas a mí, anticipadamente construidas con mi estilo, situaciones a medida."
No había nadie para saludar en las mesas del Universal; la música de baile parecía venir ahora —mientras él costeaba la plaza, entraba y salía de la luz blanca y deslumbrante del cinematógrafo— desde el puerto mismo. Empezó a renquear sin convicción, sin dolores, sin placer. "Sigue siendo imposible porque sólo podría sobornarme la posibilidad de ser otro, de ser todos, cada uno, de ser Barthé y mirar desde su asiento en la trastienda al doctor Díaz Grey;

de ser Junta y valorar conmisericordia a Díaz Grey. Cada uno con su pasado, sus ambiciones, sus anteojeras. Tener alternativamente lo que tiene sin propósito cada uno esta noche en Santa María cuando huele el aire sin pensar que respira, cuando escucha los pedazos casuales que le llegan de esa música de fiesta. Voy, golpeando la vereda con los pies y el bastón; y como no hay nada en mi alma, nada en mi vida, nada que interrumpa la conciencia de estar vivo, la perplejidad y el hastío, trato de ser en mi cuerpo: mido su fiebre, sus dolores, me intereso por lo que traga y elimina, lo examino y profetizo, lo huelo, lo educo, lo purgo, lo acaricio, lo limpio, lo adulo y lo respeto."
POR EL CAMINO...
diciones de escribir una historia del movimiento dodecafónico, es verdad que dentro de algunos decenios, esto será plenamente justificado aun por aquellos que hoy lo niegan.
Justificado históricamente, porque el *total cromático* ha buscado muchas veces en la historia de la música concentrarse en un espacio restringido. Heinrich Jalowetz encontró en el final de la *Sinfonía en sol menor* de Mozart una serie de diez notas diferentes (ver *The Musical Quarterly*, octubre de 1944); Herman Scherchen halló un pasaje de once notas diferentes en el final de la *Novena* de Beethoven (ver *Das Wesen der Musik*; Winterthur); yo encontré una serie de nueve notas distintas en una sonata de Scarlatti y —lo que es más notable— en esas nueve notas encontramos una escala exafónica (ver *Polyphonic*, Nº 4, Bruxelles; *La Rassegna Musicale*, abril de 1950). Justificado estéticamente en base a los aciertos artísticos, es decir, a los únicos que permanezcan y que como tales puedan ser justificados en el futuro, cuando hayan terminado las polémicas y los rencores personales.
Porque, cuando nos hallamos frente a un acierto artístico, éste se inserta automáticamente en la música, que no conoce presente ni futuro, ni está de moda ni está superada. Un acierto artístico se inserta en la historia por virtud propia.
(Traducción de Hebe Tate de Cabrera y Napoleón Cabrera.)

NOVEDADES de POSEIDON

ESTETICA DE LAS PROPORCIONES EN LA NATURALEZA Y EN LAS ARTES
por Matila C. Ghyka
Obra fundamental para la investigación de las relaciones entre la Naturaleza y las Artes.
Muy ilustrado. Enc. \$ 64.-

EL MODULOR
por Le Corbusier
La más reciente teoría del famoso arquitecto. Libro muy esperado por los arquitectos y estudiosos en general.
Ilustrado. Enc. \$ 60.-

RAQUEL FORNER
por Joan Merli
Monografía de la conocida artista, con 51 reproducciones en negro y 11 a todo color. Extenso estudio crítico. Gran formato.
Enc. \$ 130.-

DEL AMOR Y DEL SEXO
por A. Oriol Anguera
El problema del Amor eterno y del Amor caduco, analizado desde los ángulos literario, estético, ético, fisiológico, psicológico, religioso y médico.
Rúst. \$ 20.-

TIERRA OLVIDADA
por Liria Fernández
Una nueva novela de este celebrado autor. Un cuadro costumbrista, recientemente descrito, de las sierras cordobesas.
Rúst. \$ 14.-

EDITORIAL POSEIDON
Perú 973 Buenos Aires
T. E. 34-2384

terial es débil para la intención imaginera. Venier señala su vitalidad plástica en la armónica superficie de su "Máscara roja", una de sus obras más significativas. En su "Homenaje a Dalí" Luis Centurión manifiesta su singular visión de imaginero, así como su calidad pictórica en "Figuras". Vicente Forte continúa su línea cabal de colorista dentro de un planismo figurativo, si bien la textura de las obras expuestas no alcanza la calidad de otras que lo han valorado en nuestro medio. Ideal Sánchez muestra dos obras calificadas de su nueva etapa, caracterizada por una íntima correspondencia entre la materia y la imagen. José Manuel Moraña después de un período de gran alicento se lo siente en búsqueda; su torero sólo en parte muestra calidad, no así su "Paisaje español". Florencio Garavaglia acomoda su visión a formas más netas, aunque el color no acompaña todavía su logro en ese sentido; con todo es indudable su superación. Luis Tomasello muestra dos obras de corte abstracto de elemental simplicidad. Dentro de su línea de claras resonancias bizantinas, Luis Barragán expone dos obras iluminadas por un color denso y rico. Febo Martí armoniza sus figuraciones planas con acierto, empleando ahora una gama más serena, y siendo, por lo tanto, más expresivo por menos intrincado. El mundo medieval de Mónaco se da en sus obras con inverosímil nostalgia; este pintor refleja y colorea sus imágenes con el pausado ademán que conviene a las mismas, sin los sobresaltos del hoy avasallante y torturador. Es rotundo Cerdá Carretero en su pintura; busca en la síntesis el carácter de las formas, pero su materia es generalmente sorda, falta de "porosidad". Torrallardona manifiesta sus dotes de pintor dentro del área de la Escuela de París, y lo hace con singular propiedad, especialmente en su "Café". Onetto transmite su visión sensible a través de una gama oscura de azules y violetas predominantes, sus formas son simples, de delicada intimidad. Y, finalmente, participando algo de la pintura y de la escultura están los ingeniosos hilos de Althabe, basados en el juego armonioso e impávido de las leyes de la geometría.

ERNESTO B. RODRIGUEZ

LUIS SEOANE

A veces domina el colorista, según lo enseñan los delicados registros de "Espárragos y alcachuciles" o "Cafetera y cebollas"; en otras pinturas se destaca su grafismo constructor, las síntesis de sus formas trazadas sobre una gama vivaz, de colores francos; colores que valen como soportes para ese sentido formal predominante. Ejemplo de esto último es su "Pareja de inmigrantes", en donde la austeridad lineal, el negro que fija las formas, no está ligado sino como proyectado sobre violentos planos de color que rozan a veces la crudeza. La raíz espiritual de Seoane queda al descubierto en todas sus obras, y se siente como en otras veces (aunque ahora, como hemos dicho, con un ropaje plástico más simple) los nobles reclamos de esa tierra maravillosa que es Galicia a través del óleo antes nombrado, o en la sugestiva "Mujer embozada", o en los fríos azules y violetas del "Muchacho inmigrante" o en "El gaitero", o en la gama cálida de "Muchacha obrera", una de sus mejores obras.

Seoane ha conseguido limpiar la superficie de esa azarosa gratuidad del pincel, que muchos utilizan solamente para disimular su penuria, queriendo pasar por pintores complejos y oscuros cuando solamente son turbios. En ese sentido la pintura de Seoane en esta muestra —realizada en Visu en octubre— es ejemplar por honrada, y si no tuviera otras virtudes esa sola la calificaría. Su preocupación por ser directo y claro se advierte en casi todas las obras expuestas, con alguna excepción como es el caso de ese óleo de movida materia y multiplicados matices que se llama "Figuras y azotea", donde el dibujante se entrelaza con el pintor sin perder rigor la obra.

Esa pasión por la síntesis y la claridad en Seoane (virtudes de la mejor tradición moderna) queda en esta exposición más que nunca manifiesta, pero, como se ha visto, no de manera escolástica, sino con esa elasticidad del espíritu que sabe, cuando la sensibilidad lo ordena, adecuarse a lo contrario, esto es, a aquello tendiente a lo complejo y oscuro (según lo hemos visto en la obra antes citada) y acertar.

E. B. R.

MARGOT PORTELA PARKER

Los que aman el dibujo por el dibujo mismo, es decir, sin contar ni soñar con otra cosa que con la austeridad de la línea, la multitud de sus signos y el blanco elemental del papel, son raros. El dibujo como auxiliar del pintor o el escultor; el



Luis Seoane: Muchacha obrera

el dibujo hecho con miras al color, como los contornos de una geografía que espera su tierra pródiga; la pintura posible; el apunte volandero que retiene una impresión fugaz; las esquemáticas líneas que sirven para construir son, sin duda, dibujos, pero no el Dibujo, el Dibujo como arte autónomo. Por eso realizar dibujos sin subordinarse a nada que no sea eso mismo es en extremo difícil, y de ahí que sean tan pocos los dibujantes creadores, los que sienten y saben la complejidad de su arte y son averiguadores constantes de sus secretos, de sus "gestos" no dichos, del amplísimo registro de sus posibilidades, por tan pocos entrevistas, y por menos, aún, descubiertas en obras. En ese sentido la serie de dibujos a tinta presentados por Margot Portela Jarker en la Sala V de la galería Van Riel son bien significativos. Dejando de lado los dos sólidos estudios según enseña Pettoruti, el resto de los trabajos testimonian en varia medida auténtica pasión, evocando por medio de tramas geométricas o fantásticas, placenteras o barrocas, el mundo de imágenes que la obsede. Con el blanco y negro ritual y los grises innumerables construye "El Castillo" laberíntico y agorero, o dibuja su personaje posible: el "Brujo", o hace flotar sus trazos en sus volantes medio-seres, medio-máquinas, de la "Escuadrilla", o afirma, en fin, su rigor en las geométricas líneas de la "Pecera". Hay voluptuosidad artesana en Margot Portela Parker, e inspiración poética no común. Por eso saludamos su presencia con estas palabras que esperamos continuar alguna vez.

E. B. R.

XUL SOLAR

En la sala V de la galería Van Riel, Xul Solar mostró gráficamente algunos ritos de su escondido sacerdocio bajo la denominación de "Pinturas y Dibujos". Los medios que usa colores y líneas reflejan panoramas metafísicos o los símbolos graves de la ciencia del astrólogo que habla a través de ellos un lenguaje cifrado para el común, pero lleno de sugerencias por eso mismo. La sala V fué para nosotros la caverna de un nuevo Merlín evocador de los viejos signos del inframundo y del supramundo a través de una pintura simple, de inocente miraje, hecha a sabiendas para no traicionar con complejidades "ismicas" el mensaje esencial. Hay que encontrar el "ver" que corresponde para columar con Xul Solar que es un astrólogo pintor y no un pintor astrólogo, que sería terrible. Por eso no nos inquieta la falta de problemas plásticos en sus obras, y no buscamos al colorista como tal, o al constructor, o al de "materia sensible", nos encanta, en cambio, reconocer el imaginero intencionado de "Máscaras Planetarias", "Torri Peñas" y "Manplantas"; o el de los "Signos Zodiacali" y "Neptuno, Urano, Luna", entre otros no menos interesantes.

Bienvenidas sean estas ideografías espirituales que contrastan por su raíz mágica, con la línea solamente estética, material o sensible de nuestro arte. Ya que —como dice muy bien Xul Solar en su curioso prólogo denominado "Explica"—, "Todas las "escuelas" plásticas en buena fe son legítimas aunque parciales, como los colores puros. Un panbeldokie (total doctrina estética) sería el arco iris de las escuelas". La posterior explicación de las distintas formas del arte por un "diagrama duodecimal astrológico" ya es más obscuro, pero todo queda en buenos términos cuando el autor al finalizar el mismo dice con ejemplar modestia: "aquí hay mucha cancha polémica, y ojalá me mejoren".

E. B. R.

Para los no enterados, las singularidades ortográficas que se observan son características del idioma creado por Xul: el "Panbeldokie".

TORRES AGÜERO

En la galería Krayd, del 3- de agosto al 12 de setiembre, Torres Agüero mostró óleos y témperas de su última labor. Dentro de una ejecución resuelta, ágil, sin llevar, por lo general, a más los motivos elegidos, (y quizás por eso mismo) estas obras muestran al vivo influencias orientadoras, modos del hacer característicos de un gran sector del arte nuevo. Evidencia Torres Agüero, su facultad de realizador cumplido en formas simples pero elegantes, con refinamientos de danza, como pasa en las figuras de su "Quinteto", una de las obras más ambiciosas del conjunto. En casi todos sus óleos predomina la visión plana, colorida, concretada en una materia no muy densa pero vivaz, donde habitan esas imágenes que sueñan melodías: "Arlequín que nero", "Amicho de Mandolina", "Camalury con Pollicordio", "Emilia con melotipa", "Adagio" y "Figura con instrumento".

Casi todas sus obras se amalgaman en una misma condición placentera o atmósfera espiritual, solo en la afirmación técnica varían, donde se observan pinturas demasiado "sueltas", hechas con esa premiosidad o vehemencia del que está urgido por sus visiones y por lo tanto, más que profundiza, anota; en su serie de "Naturalezas"—quizás por la misma índole del motivo— su prisa se atempera y nos da, entonces, testimonios más claros de su calidad de pintor. Pero es en el conjunto de sus témperas donde Torres Agüero nos comunica con las señales más valiosas de su mundo plástico. Y si bien esas influencias ostensibles se acusan aquí como en sus óleos, también aparece más certero su aporte personal. Se lo siente, así, más seguro y austero, más reflexivo en su gesto manual de pintor y con eso ganan de manera indudable las virtudes del imaginero.

E. B. R.



Armando A. Coppola: Pintura

TRES ABSTRACTOS Y UN CRITICO EN KRAYD

Interesantes consideraciones debe haber sugerido al visitante de la Galería Krayd la muestra de tres artistas abstractos: Coppola, Tarazi y Dearima, que tuvo lugar a partir del 14 de setiembre último.

En la primera sala nos ofreció Coppola una exposición sorprendente. En él se da el caso de un artista que comienza a pintar a los sesenta y seis años y realiza su primera exposición a los sesenta y ocho años. Su pintura, de rara calidad, de seguro ajuste, parece contradecir la idea de que la expresión abstracta resulta de un proceso de maduración del artista. Sin embargo, no es así: aunque su evolución pictórica es

muy corta y desde el comienzo no ha hecho sino arte abstracto, no se trata de una improvisación, el impulso hacia el hacer pictórico le llega después de una amplia educación visual (sólo un habitual y concienzudo visitante de museos y exposiciones durante largos años puede realizar una obra de entrada tan madura) y como resultado de una plenitud de visión interior que suple con ventajas (cuando hay talento) a la certidumbre que procede del hacer.

Utiliza Coppola una gran variedad de mecanismos que revelan su frecuentación de los maestros del arte abstracto, pero no se observa en sus cuadros la imitación servil, sino que utiliza las variadas experiencias de quienes le precedieron, al servicio de una imaginación particular y una personalidad muy propia, enamorada de la visualidad pura. Si algún reproche pudiera hacersele es quizá cierto tono de ligereza que no llega a perjudicar la dignidad de una pintura que lo coloca de golpe entre nuestros buenos abstractos. Parecería intentar, con esa variedad de procedimientos, poner a prueba su destreza en el manejo de los múltiples y contradictorios elementos pictóricos. Lo notable es la unidad sin esfuerzo que logra entre las diversas texturas, las formas y el color, con un equilibrio y seguridad reveladores del verdadero artista.

Al pasar a las salas siguientes nos encontramos con dos expositores, Hortensia Tarazi y María Dearima, que justifican por sí solas todas las críticas que los recaltrantes suelen hacer al arte abstracto.

La vigencia del arte abstracto está indudablemente demostrada por la cantidad de artistas de modernidad se han volcado a esta tendencia en los últimos tiempos. Algunos —los menos— lo hacen después de una consciente reflexión y la seguridad de que el cambio obedece a una necesidad interior y se acomoda a los medios técnicos de que disponen. Otros —los más— consideran la tendencia abstracta como una cómoda posición de modernidad y una posibilidad de expresarse artísticamente sin esfuerzo. Pero el modo de expresión abstracto traiciona cruelmente a los aventajados maestros de lo fácil, porque ningún otro mecanismo de expresión plástica pone más en evidencia la ineptia, la falta de preparación y de condiciones de un pintor. Allí donde no existe el armazón del motivo, el edificio plástico, si no tiene solidez por sí mismo, se derrumba.

De los dos pintores abstractos que sugieren estas reflexiones, Hortensia Tarazi, en especial, ofrece una antología de todos los valores negativos en pintura. No sólo exhibe falta de capacidad creadora, sino una ausencia total de recursos pictóricos. Desde la materia sucia y manejada torpemente, el color pobre y arbitrario, las formas ingenuas, triviales, sin sentido, todo concurre a constituir no un conjunto sino un amontonamiento deprimente. Porque ninguno de estos elementos pobres en sí impedirían a un verdadero temperamento de artista reunirlos de modo tal que al transformarlos en un todo expresivo y lleno de sentido los dignificara. No pasa eso aquí; en los cuadros la totalidad está sustituida por el amontonamiento y de este modo se multiplica y acentúa la pobreza. Ningún comentario tendríamos que agregar a los cuadros sino la calificación que les corresponde si únicamente la autora, por error o falta de autocritica, los expusiera bajo su única responsabilidad. Pero resulta que tal exposición viene avalada por un crítico, Julio Payró, que comparte o mejor dicho asume la responsabilidad de tal pintura en un catálogo que contiene una extensa presentación. Si recurrimos a él en busca de aclaración sólo encontramos un párrafo oportuno

GALERIA VAN RIEL

Del 16 al 28 de noviembre:

- Roberto Rossi - Marcos Tiglio
- Orlando Pierri - Raúl Russo
- Cayetano Donnís
- Ricardo Parpaguoli

SALA V

Del 16 noviembre al 4 de diciembre:

- Rafael Alberti

GALERIA VIAU

FLORIDA 530

Del 3 al 12 de diciembre:

- Bronces tibetanos (organizada por S.A.D.A.O.)

Del 15 de diciembre al 6 de enero:

- obras de artesanía de 20 artistas argentinos

GALERIA PLASTICA

FLORIDA 588 T. E. 32-9850

3ª FERIA EXPOSICION

25 de noviembre a 20 de diciembre.

GALERIA KRAYD

TUCUMAN 553 T. E. 5758

SALON DE NAVIDAD 1953

Del 9 al 31 de diciembre:

- Dibujos, monocopias, grabados, cerámica, artes aplicadas

WITCOMB

Fotografía Salones de Arte

FLORIDA 760

tuno en el que explica que la pintura no figurativa es para la artista "arpa sonora del corazón".

Es cierto que no todo es literatura cursi en este prólogo. También intenta un paseo por la historia del arte abstracto desde su comienzo hasta que culmina en este presente tipo de "arpa sonora, etc.". Vale la pena detenernos un poco en esta presentación. Comienza por una rápida visión de los orígenes remotos del arte abstracto apta para escolares retrasados y donde además aprendemos cosas extrañas como esta: que los primeros cuadros no figurativos "suscitaban el placer estético, porque cumplían requisitos fundamentales en el arte, y a menudo traducían palpantes emociones que se comunicaban al espectador a través de un complejo mecanismo psicofísico...". En tal oscura combinación de absurdos aquellos no mentados requisitos(?) parecen sólo depender de la integridad fisiológica del espectador (porque suponemos que con mecanismo psicofísico se referirá al aparato visual y las vías nerviosas hasta la producción de la imagen, pues de otro modo no podría ser psicofísico). La emoción estética ni es palpante (por lo menos en el sentido que se suele dar a las emociones comunes) ni consiste en la mera visión de imágenes. Para percibir emoción estética el espectador (y el crítico, aunque no parezca) debe tener una sensibilidad muy particular que es la sensibilidad estética (distinta de la capacidad de sufrir emociones palpantes y más allá de la pura fisiología), cosa que no puede suplir ni la literatura cursi ni la información. Ya que de información hablamos hay que agregar que ni siquiera en ese terreno se salva el prologuista de marras. Los pocos datos concretos que menciona están casi todos equivocados y parecen haber sido librados a la "libérrima fantasía" (utilizando palabras del autor). Dice por ejemplo: "la pintura no objetiva, como la bautizó Kandinsky", error no admisible, porque desde el clásico libro de Barr hasta los modestos manuales de divulgación se dice que fue Rodchenko en 1918 quien creó dicha designación, usada después con más o menos frecuencia por los teóricos alemanes y difundida por designar un famoso museo en Estados Unidos.

Casi todas las menciones muestran igual falta de rigor, pero para terminar deberíamos pensar que si fuera disculpable una información precaria en la historia general del arte abstracto, no es disculpable que ignore lo que pasa en la Argentina. Dice en su presentación: "...surge hacia 1940 una generación de pintores convertidos a los principios de la no-objetividad". La única generación de pintores abstractos surge sólo en febrero de 1944 alrededor de la revista "Arturo" y está ella formada por Maldonado, Lidy Prati y Arden Quin.

No es que seamos partidarios de una información rigurosa en la crítica. Lo que nos parece imprescindible es la sensibilidad. Pero cuando ésta falta, ¿qué otro justificativo tiene escribir sobre pintura si no es la honrada función didáctica de informar? Y terminemos diciendo que nada hace más daño al arte abstracto que algunos divulgadores apresuradamente sumados a la "corriente de moda" que se dedican sistemáticamente a propiciar a los pintores menos calificados. Tal cosa encierra quizás un secreto odio hacia la calidad y esto explicaría por qué cuanto artista reaccionario o comentarista del mismo cuño deciden aceptar a regañadientes a ciertos artistas abstractos, inevitablemente eligen como representantes máximos a los personajes situados en el submundo de esta tendencia.

ALDO PELLEGRINI

Editorial LA MANDRAGORA

COLECCION "CLASICOS DEL SIGLO XX"

MAURIAC, por Jacques Robichon
SARTRE, por René Marill Albères
CAMUS, por Robert de Luppe

De próxima aparición:
GRAHAM GREENE, por V. de Pange

★

Corrientes 127 - Of. 601
T. E. 32-7967 Buenos Aires

CINE

SEMANA DEL CINE ITALIANO

La experiencia de las semanas dedicadas a estrenos de cine italiano y francés, viene a llenar una real necesidad de oxigenación en el enrarecido ambiente de nuestro panorama cinematográfico. La escasez de estrenos de calidad se ha vuelto costumbre, dominada la pantalla local por películas, especialmente norteamericanas.

La primera película exhibida fue "Dos centavos de esperanza" (*Due soldi di speranza*, 1952), de Renato Castellani. Este film ha sido realizado con todos los ingredientes propios del neorealismo, es decir, fotografiado en escenarios naturales, con actores no profesionales, sin argumentos elaborados. La historia es verdadera y fué contada a Castellani por su protagonista, que volvió a vivirla en la pantalla. Si bien todo el pueblo donde se vivió el suceso interviene activamente en la reconstrucción, ésta fué, sin embargo, estructurada



muy cuidadosamente por el director. Castellani recrea los elementos de la realidad que necesita para integrar sus obras (que, pese a su apariencia tan fresca y espontánea, tienen detrás una elaboración tan minuciosa como hábil) en un irresistible tono de comedia.

Es evidente que estamos muy lejos de la improvisación poderosa del Rossellini de los primeros tiempos. También —y esto es más importante— se aleja de la recreación de la realidad, profunda y trascendente, cuyo mejor exponente es De Sica. Todo lo cual no afecta en nada el valor de esta extraordinaria película. Castellani ha construido una comedia —aquí está su limitación—, pero lo ha hecho con cabal perfección, transmitiendo una fuerza vital impresionante. Creemos que solamente en el pueblo italiano —y no olvidemos la dirección— pueden hallarse las condiciones de interpretación capaces de representar, como lo hacen en esta película, tan libremente, con tan desbordante alegría, las reservas inagotables de amor y optimismo, que a pesar de todas las vicisitudes, posee el ser humano.

"Mi amigo el ladrón" (*Guardie e ladri*, 1951), de Steno y Monicelli, constituye una sorpresa. Por sus intérpretes, Totó y Fabrizzi, podía esperarse un simple juguete cómico, con detalles gruesos. Si bien no falta lo fácil, incluye una original persecución que toma matices de humanidad inusitados. Si a esta excelente cualidad, agregamos una fotografía y un encuadre verdaderamente excelentes, calidad que comparte la expresiva música de Ciognini, puede afirmarse que *Guardie e ladri* no es una película común.

Una de las constantes de Alberto Lattuada ("El bandido", "Sin piedad"), parece ser la irregularidad. En sus películas, técnicamente sabias, siempre se encuentran pasajes maestros junto a bruscas caídas en lo trivial. "El abrigo" (*Il capotto*, 1952) no escapa a esta definición. La adaptación es hábil, la realización posee grandes valores, pero la esencia, el espíritu de la obra se escapa constantemente. Muy inteligentemente se evitó la ubicación de lugar y época, prefiriendo la actualidad. Pero el espíritu de Gogol, semejante al desdichado protagonista, no deja en paz al realizador. Y se producen constantemente anacronismos, como se ha dicho, impiden olvidar que estamos en una Italia muy concreta. La secuencia del entierro, la mejor de la película, permite imaginar aquello que Lattuada proyectó sin lograrlo.

Con "Otros tiempos" (*Altri tempi*, 1952) volvemos al tono menor. De sus diversos episodios, unidos en una amable evocación

del 900, sólo podía esperarse que fueran divertidos y de colorida atmósfera. Debe reconocerse que el hábil y protaico Blasetti lo logra más de una vez, como la encantadora "puesta en escena" de canciones de la época. Pero el último episodio, el "proceso de Friné", vale por sí mismo para recordar la película con agrado. La jocosa, meridional repetición del episodio griego, permite en forma pintoresca realizar un alegato en favor de la belleza. Nadie mejor que De Sica para encarnar el arte interpretativo y que Gina Lollobrigida para encarnar la belleza.

A renglón seguido caímos en los frondosos meandros de otro proceso. Pero esta vez el asunto es serio y desgraciadamente muy largo y complicado. Con tema para varias películas. O para ninguna. Realmente un trabajo minucioso y hábil técnicamente el de Luigi Zampa en "Proceso a la Ciudad" (*Processo alla Città*, 1952), pero el resultado es abrumador.

Y llegamos por fin a "Ladrones de bicicletas" (*Ladri di biciclette*, 1948). La fecha de realización es suficiente comentario a las dificultades infinitas, inexplicables, que han demorado entre nosotros el conocimiento de esta obra maestra. La acogida entusiasta que recibió Vittorio De Sica por parte de quienes desean ver en el cine un arte noble y no una diversión degradante y estúpida, a la que nos tienen acostumbrados productores y exhibidores, es una verdadera llamada de atención.

Se hace difícil hablar de esta obra. En estos casos, de verdaderos deslumbramientos, de sensaciones definitivas, se corre el peligro de quedar corto en los elogios. Precisamente porque ninguna explicación parece suficiente. Pues viendo *Ladri di biciclette* se empieza a comprender la trascendencia de las palabras de Zavattini en sus declaraciones sobre el neorealismo. Y también comprendemos que sólo un genio, un poeta y un hombre de enorme bondad, puede plasmar visualmente con tanta elocuencia esta obra que no es una historia más sino la más conmovedora recreación de un trozo palpante de vida.

Después de haber citado esta obra sería un insulto referirse al posterior estreno. Pasemos por alto este error de programación, que por contraste resulta más lamentable. Se vieron también algunos documentales muy interesantes, aunque lamentamos la omisión de "Magia verde".

El saldo más importante de este ensayo privado de festival ha sido, repetimos, la victoria de la calidad y hace lamentar por lo tanto la omisión de obras como *La terra trema*, *Miracolo a Milano*, *Cronaca di un amore* y otras, que hubieran acompañado mejor a las dos cimas de la semana, que fueron naturalmente los films de De Sica y Castellani, en este orden.

J. A. MAHIEU

SEMANA DEL CINE FRANCÉS

A continuación de las exhibiciones de cine italiano se realizó una Semana del Cine Francés, con propósitos y organiza-



ción similares. Se trataba también aquí de una muestra nacional, con las desventajas para el nivel artístico que supone la falta de emulación, habitual en los concurrentes a un festival internacional, y que obliga, a veces contra los gustos de los productores, a presentar las obras de mayor calidad, que suelen ser, por lo mismo las menos ventajosas para el comercio.

En una muestra nacional, desaparece esa competencia y al parecer la elección depende en gran parte de los planes de distribución previos.

Afortunadamente la propaganda exige también la inclusión de obras de valor, por lo menos para conformar al público exigente. Eventualmente el auspicio favorable de sus reacciones y las de la crítica determinan el estreno de las películas consideradas "difíciles". En este caso, solamente una película correría el peligro de ser incluida entre las de poco éxito comercial: *Jeux interdits*. El juicio unánime que la reconoció como la más importante de la semana y una de las más valiosas películas de los últimos tiempos, puede inducir a los exhibidores a especular con ese prestigio

y exhibir un film que carece de concesiones y efectos fáciles. Antes de referirnos al largo metraje señalaremos que el programa de cortos, menos profuso y homogéneo que el italiano, presentó una obra encantadora: *Crin Blanc*, espléndidamente dirigida y fotografiada, y los films ya bien conocidos por los frequentadores de los cineclubs, realizados por Jean Mitry: *Pacific 231* e *Images pour Debussy*. El programa se completó con un documental sobre el ballet, bien realizado, y un dibujo en colores increíblemente estúpido. (¿Acaso en Unifrance no conocen a Grimault? Sus obras sin ser perfectas tienen ingenio y no imitan a Disney.)



Es de lamentar que ha sido excluida *Le Rideau Cramoisi*, la interesantísima película de medimetro de Alexandre Astruc, que se vió en la semana similar realizada en marzo en Punta del Este. Las concesiones a las obras fuera de lo común no deben repetirse, afirman los productores.

Siguiendo un orden cronológico, no culiativo, nos referiremos a la primera exhibición. *Le salaire de la Peur*, dirigida por Clouzot (que no ha superado aún *Le corbeau*), resultó la gran desilusión. Venía precedida por la fama de sus premios, que no son garantía, y por la opinión entusiasta de la crítica más seria. En esto creímos más. Pero la obra defraudó. Porque es un "bluff" de realismo y dramaticidad calculados para el puro eclecticismo. El virtuoso que es Clouzot se desperdicia en un suspenso hartante y un exotismo falso. Toda la película es falsa y no la salvan algunas secuencias inolvidables, que certifican la presencia de un maestro del cine.

La valoración de *Adorables créatures*, no tendría importancia si no reflejara un humor y una madurez frente a ciertos prejuicios que representan un nivel de adulete poco frecuente en el cine. Christian Jacque demuestra su habilidad y su falta de estilo, ambas características en él.

Thérèse Raquin es de Emilio Zola. Pero "La Bestia Humana" también. La capacidad de Renoir para hacer una obra maestra inolvidable se impone irresistiblemente en las comparaciones. Admiramos demasiado a Carné para hablar más de esta realización suya.

En lugar de *Los Orgullosos* vióse una película de Jean Delannoy, cuyos libretistas fueron Aurenche y Bost (*Le Diable au corps*, *La symphonie pastorale*). *Dieu a besoin des hommes* es una película excelente, donde Delannoy cuenta con la ayuda de un tema magnífico y el visible talento para el drama cinematográfico que poseen sus libretistas. El drama interior del pescador con vocación de religioso, a quien todas las circunstancias arrastran a desempeñar la función de tal, cobra extraordinario re-

Editorial TROQUEL

Recién aparecido
El Fusionario, de Julien Green \$ 22.-

Otros títulos
Diálogo de Las Carmelitas, de Bernanos \$ 23.-
Psicoanálisis y Catolicismo, de Marise Choisy \$ 15.-
Introducción Teológica a la Anunciación a María de Claudel, de Héctor D. Mandrioni \$ 20.-

★

BRASIL 721 T. E. 23-1981

TEATRO

DIALOGO SOBRE UN DIALOGO DE PRIESTLEY

Muy posiblemente J. B. Priestley haya caminado por el Strand, de noche, en compañía de algún inglés de su amistad, y haciendo suposiciones sobre el tema del tiempo. Es un tema bastante apto para justificar varios buenos cuentos de Borges, algunas conjeturas cósmicas de Einstein y las páginas del "Serial Universe" de J. W. Dunne. Por cierto, para imaginativos como Priestley, las posibilidades del tema son ricas y diversas: su amigo y él se habrán detenido en alguna cigarrería para adquirir un paquete de cigarrillos, habrán entregado una cantidad determinada de peniques al vendedor y Priestley habrá comprobado, por un mecanismo visual y automático e inconsciente, la coincidencia entre los cigarrillos solicitados y los efectivamente adquiridos. Precisamente, en este momento el novelista inglés se encontraría en un momento de su razonamiento especialmente apto para ejemplificar. "Supóngase usted —habrá dicho sosteniendo entre el pulgar y el índice de la mano derecha la caja de cigarrillos recién recibida— que la serie de sucesos que estamos protagonizando usted y yo esta noche, se rompiera bruscamente en este momento en que vamos a fumar, y esta ruptura hiciera lugar a otra serie de sucesos tal vez completamente opuestos." Salvo que se tratase de un inglés muy entrenado en esta clase de especulaciones, el interlocutor de Priestley se habrá extrañado un poco en este razonamiento, excelente para justificar una obra de imaginación y esta excelencia no se le escaparía a Priestley; la prueba de ello es que, desahaciéndose de su amigo, se trasladó a su casa para escribir "La esquina peligrosa".

Gómez Pesado fué conmigo al Instituto de Arte Moderno para ver el estreno de la pieza de Priestley. Para ello caminamos algo más de la "media milla que no transitaría su autor para presenciar la mejor representación posible de la obra", según sus propias declaraciones. A propósito de esta caminata con una representación teatral como destino, hicimos diversas consideraciones con Gómez Pesado, a saber: Primero; el montaje logrado por Marcelo Lavalle no era el mejor posible e incluso se aproximaba a ser el peor posible. Segundo: El desordenado juego escénico, la desaparecida actuación de los actores consecuencia de una labor directiva poco cuidada, el decorado pálido que nada agrega al clima general de la obra, la desatención de los recursos luminícos, todo contribuye a que el saldo general, para el espectador, sea negativo. Tercero: Lo cual no significaba desmerecer el buen trabajo individual de los actores, cada cual hizo por su parte todo lo posible y acaso más. Cuarto: ¿Qué pasa con los directores de teatro independiente de Buenos Aires? Quinto: Con referencia a Priestley, la idea fundamental de la "Esquina Peligrosa" es útil para sostener una conversación ingeniosa a medida que se camina por diversas calles de Londres e incluso constituiría un buen tema para un cuento corto, pero en cambio sos-

lieve a través de la genial interpretación de Fresnay.

En seguida vimos *Belles de nuit*, de René Clair. Sería un poco injusto señalar aquellos anquilosamientos de estilo, que no pueden ocultarse a quienes concen su dilatada obra, especialmente *Entr'acte*, *Le million* y *A nous la Liberté*. En realidad, *Belles de nuit* es una verdadera antología de su obra. Y no está en absoluto de más. Su gracia tiene un auténtico sentido cinematográfico y la libertad con que se usa la fantasía, tanto temporal como espacial (señalemos la escenografía no-realista tan apropiada y original), representa una constante de inapreciable valor en el sombrío marco de nuestra época.

Ya se dijo más arriba que *Juegos prohibidos* fué lo más importante en este ciclo. Como de costumbre, esta impresión de obra definitiva se consigue por un armonioso equilibrio de todos los elementos que presiden su realización. Es deliberadamente amarga y cruda; con un tema audaz que opone con extraordinaria lucidez el mundo infantil al del adulto, con sus diferentes actitudes frente a la muerte. Lo que algunos llamarían sarcasmo crudo frente a los sentimientos tan respetables del culto a los muertos no es sino una sinceridad más de los autores que con un conocimiento casi milagroso (por lo desacomodado) de la psicología infantil, captan en toda su pureza su rechazo inconsciente de todas las hipocresías de los adultos.

Posee *Jeux Interdits* una rara elocuencia

tiene malamente los tres actos de una estructura teatral. Toda la obra se reduce en verdad a ser un pretexto para el desenlace. Gómez Pesado acumuló otras objeciones, pero luego convinimos en recordar que el mismo Priestley ha renunciado a la idea de gastar energía y tiempo para ubicar esta peligrosa esquina frente a los ojos de un auditorio.

HAY OTROS DIRECTORES NO TAN LAMENTABLES

Respondiendo a nuestra conclusión número cuatro. Este director parece ser Boyce Diez Ulloque, quien con la colaboración de Clorindo Testa, Josefina Melo y Ferdinand Brueckner montó, también en el Instituto de Arte Moderno, un espectáculo digno de elogio: el drama *Elisabeth* de Inglaterra.

La conjunción de elementos que en definitiva, bien armonizados y equilibrados, arqueturan una buena obra de teatro, concurren aquí para beneficio de los fieles espectadores de teatro independiente. La escenografía de Testa, resuelta con ingenio y con conocimiento del oficio; la labor interpretativa de Josefina Melo, de José María Fra; los recursos escénicos bien utilizados; la excelente estructura teatral del drama de Brueckner, fueron factores eficaces para el éxito de la empresa.

M. BRASCÓ

LIBROS

LOS USUFRUCTUARIOS DE LA CRISIS.

Nunca como ahora, las encrucijadas de la historia han estado envilecidas por la voz de los agentes provocadores, que predicen diversas destrucciones para el mundo, negando la posibilidad de una salida para este aparente laberinto que recorren los hombres de nuestro tiempo. Los escritores de la confusión y del desasosiego, telean en sus máquinas distintas versiones del apocalipsis, proponen un futuro canceroso de rayos gamma y totalitarismo, una inoperante desesperación que en nada estimula las soluciones reales, sino que más bien confunden e impiden a los hombres esclarecer la problemática de la hora. En el momento en que en distintas partes del mundo los pueblos van comprendiendo la verdadera dimensión de la mentira que subyace en todas las crisis económicas y en todos los conflictos armados, los usufructuarios de la confusión se empeñan en predecir un futuro según lo ven aquellos que prefieren la fisura general de los átomos a la desaparición de los privilegios y las jerarquías establecidas. Por muchos caminos se llega a esta actitud, que configura una verdadera traición de los escritores a las funciones esclarecedoras que le competen en el organismo social. Uno de ellos es el recorrido por Giorghiu, que vivió en 1943, ante el avance de los ejércitos aliados y la subsiguiente derrota del régimen fascista de Antonescu en Rumania, trunca-

para aquellos que quieren entender el pático llamado de sus imágenes, tan poéticas como la realidad misma.

Esta obra representa el mejor ejemplo de los valores más característicos del cine francés. Así como *Le salaire de la peur* representa una versión poco convincente del naturalismo italiano, *Jeux interdits* ejemplifica admirablemente otro tipo de realismo, más elaborado que el italiano (y tan poco espontáneo) pero no menos verdadero. La lucidez, el rigor racional, no constituyen facilidades sino compromisos arduos para la honradez artística. René Clément les salva con talento y sin olvidar su humanidad. Su realización técnica es el complemento lógico de tanta capacidad de concepción y logra aciertos admirables de imagen sin perder su difícil sobriedad.

Como estreno absoluto —que hubiéramos cambiado con gusto por alguna de las obras de Bresson, Autant-Lara o Carné, que aún se desconocen, pudo juzgarse *Madame de...* versión de un refinado y cincelado folletín de Louise de Vilmorin. Está muy envejecido y la característica debilidad de Max Ophüls por esos encajes, que él adereza con travellings en tiempo de vals, no logra aligerarlo. Sin embargo el admirable trabajo de Danielle Darrieux —que es como el ave fénix— y un encantador tema musical que hace de leit motiv, compensan la pérdida de tiempo.

J. A. MAHIEU

y destruida su hábil carrera literaria, lograda mediante una astuta adecuación de sus temas líricos, a los ideales que nutrían por entonces la política de su patria. Sus libros, "Caligrafía sobre la nieve" y "Las orillas del Dnieper están ardiendo", son notoriamente antisemitas y exaltan, a la vez, los triunfos del nazismo. Ante el caos introducido en Rumania por la derrota, Giorghiu comprende que hay que recurrir a otros recursos. Se convierte entonces en el sufrido profeta de una humanidad dominada por la confusión y por el miedo. El resentimiento de la derrota asume este aspecto negativo y pesimista. Y confuso. Porque además hay que ocultar las propias culpas. El escritor, comprometido hasta ayer con el régimen nazi, debe aparecer, no como un responsable sino como una víctima e incluso como un rebelde.

Es reveladora la coincidencia con el italiano Curzio Malaparte, participe también de las fuerzas derrotadas en el mundo con la segunda guerra mundial y cuya literatura, hábilmente utilizada para el comercio editorial, no encubre sino un pesimismo negativo, un conformismo irónico con un mundo aparentemente contradictorio pero vindicativamente cierto para aquellos que tienen que ocultar alguna culpa. Estos usufructuarios de la crisis, creadores o continuadores de una subliteratura sensacionalista, han sido desenmascarados repetidas veces, pero entretanto siguen desconcertando a los lectores desprevenidos, exponiendo nuevas razones para exacerbar la prescindencia y el desánimo. Esta denuncia conviene reiterarla en nuestro país que, junto con el Japón, es el más castigado por la plaga Giorghiu y por las pornografías literarias y cinematográficas de Malaparte. El mundo no se dirige a ninguna salvación que no dependa exclusivamente de nosotros. De antemano sabemos cuáles son los propósitos que llevan aquellos que intentan restarnos fe en nuestras propias posibilidades.

M. B.

MISANTROPOS (por Alberto Girri). Ed. Botella al mar. Buenos Aires, 1953.

Las mejores virtudes de los padres se convierten en defectos al ser heredadas por los hijos. Las manías y los hábitos, si llegan a superar el obstáculo de la generación y se trasvanan a los descendientes, pueden constituir detalles tan monstruosamente insuperables que lleguemos a odiar por ellos a cualquier individuo, hasta desear su muerte. Reconforta sin embargo advertir que las herencias son aceptadas con beneficio de inventario, que la influencia de los padres va atenuándose paulatinamente y que los hijos se esmeran en perfeccionar su propia personalidad, despojándose de los defectos ajenos aunque sea a riesgo de agravar los propios.

Este mecanismo es rigurosamente exacto con referencia a la literatura, actividad en la cual los hijos deben asesinar a sus padres sin pérdida de tiempo ni de energías. Cualquier titubeo en este parricidio profiláctico es fatal para el asesino indeciso. La cariñosa víctima se arroja sobre él desde las sombras y lo devora sin más ni más.

Alberto Girri ha emprendido el exterminio de un grupo de padres que perturbaron con su avasallante sintaxis su primer libro de cuentos, "Crónica del héroe". Las balas untadas de ajo de Girri buscan el corazón de Marcel Schwob y los parietales de Jorge Luis Borges. Producido el doble asesinato, podemos presentar nuestro saludo al escritor, rogándole que nos permita considerar sus nuevas posesiones, las circunstancias de sus "Misántropos".

Ocho cuentos breves se suceden en este volumen. Cada uno de los cuento refiere una misantropía, una distinta aversión al trato con los hombres, lograda con brevedad y con regocijo.

Desde un punto de vista formal, el estilo de Girri seduce con mucha mayor eficacia desde estos cuentos que desde sus premeditados poemas. Por su contenido, esta literatura traduce un escapismo que soslaya enjuiciar nuestra deleznable contemporaneidad, ni utilizando los medios directos ni el sistema indirecto de reflejar cínicamente el absurdo del vivir que se nos propicia y se nos tolera. En vano se hará referencia a la eternidad de los temas literarios y de las actitudes humanas. La aptitud de Alberto Girri para distraer, para regocijar al lector debería preferir temáticas más urgentes, su humor negro, su malditismo podría apuntar con mayor saña y postular menos efusivamente. Más allá de esta objeción, los cuentos de Alberto Girri logran su propósito. Quiere decir que la menor de las virtudes de "Misántropos" es su amabilidad, resultante de un hábil ejercicio literario y el mayor de sus defectos consiste en haber sido escrito en una pequeña ciudad de Inglaterra, defecto que su autor subsanará fácilmente cuando, en su próximo viaje, regrese a su casa de la Calle Viamonte, en la ciudad de Buenos Aires.

MIGUEL BRASCÓ

PAUL ELUARD. Ediciones Poesía Buenos Aires, B. A. 1953.

La revista Poesía Buenos Aires ha dado comienzo, con éste de Paul Eluard, a la publicación de una serie de cuadernos dedicados a las figuras más importantes de la poesía contemporánea, con la idea de agruparlos más tarde en un volumen. El valor que tiene en nuestro medio la publicación de dicha revista es hoy en día reconocido por todos. La aparición de estos cuadernos no hará más que acrecentar su forma calificada que paraliza el desarrollo de nuestra poesía.

Cada uno de estos pequeños volúmenes consta de una nota bibliográfica y de un retrato del poeta elegido. La selección de poemas está a cargo de un poeta argentino. En el de Paul Eluard, con selección, nota y traducciones de Raúl Gustavo Aguirre, se han elegido poemas que aún no habían sido traducidos. La diagramación, a cargo de Jarge Souza.

M. T.

EL DOLOR Y EL SUEÑO.—F. J. Solero. Ed. Schapire, 1953.

El carácter general de este libro lo expresa su autor en el título del primer poema: "Llego con una vieja herida", como así también en los dos primeros versos del mismo: "Vedme llegar, entre furias y expiaciones al dulce río de corriente espesa."

Es decir, llega F. J. Solero y nos hablará en los poemas de su vieja herida, y veamos a F. J. Solero llegar entre expiaciones y furias; furias, por otra parte, muy populares hoy entre los poetas desde las furias y las penas de Neruda.

Son estos poemas, por lo tanto, de índole confesional, de irrefrenable carácter egocéntrico, de esos que muchas veces se confunden con la poesía y que tanto han contribuido a desacreditarla. El autor desborda su yo por todos sus poros, se trasuda a sí mismo en cada línea, nos empapa de sus sensaciones y experiencias y las expresa sin tomarse el trabajo de realizar ninguna operación poética, confiando en que su propia personalidad lo salve de dichos desvelos.

Esta actitud —que los románticos explotaron con conciencia y que con la ayuda de una rima ingeniosa y un metro atrayente pudiera disculparse— en el verso sin ritmo ni inspiración de F. J. Solero se resuelve en una melopea agostática sin sentido alguno.

Cabe señalar, además, el prurito superficial de usar cierto vocabulario turístico,

EDICIONES de LOSANGE

BOLSA DE COMERCIO
Oficina N° 213

GEORGES NEVEUX:

Demanda contra Desconocido \$ 10.—
El más reciente de los grandes éxitos de la escena europea.

FEDERICO GARCIA LORCA:

Titeres de Cachiporra \$ 8.—
Inédita en Buenos Aires.

GEORG BUCHNER:

Woyzeck \$ 8.—
Texto original de la obra estrenada en el teatro
Colón en 1952.

CARLOS GOROSTIZA:

El Puente \$ 10.—
El último suceso del teatro argentino.

DISTRIBUYE COEPLA

ENTRE RIOS 1256

T. E. 26-6274 y 5494

TEATRO

LETRA Y LÍNEA

sin ir más allá de él y limitándose a los nombres, que sirven de pretexto —cuando no— para que F. J. Solero se acuerde de sí. Citamos, por ejemplo, Plaza Colón, Túmulo para Evaristo Carriego. Mujer sentada en un café de la calle Corrientes, de los cuales transcribimos algunos versos:

*Un día te sorprendí mirando al río
y, desde entonces, cuando paso,
te agobio de salvajes reverencias,*

donde el haber sorprendido a la Plaza Colón en dicha actitud impulsa al autor a intervenir, aunque sea mediante un lugar tan común como "agobiador" y un adjetivo tan pueril como "salvajes".

*yo como tú,
como tú, ya muerto,*

referencia, tal vez, a la imposibilidad actual de ambos —Carriego y Solero— para hacer poesía.

*Sonaré con ella?
Un día lento...
...el tedio,
el continuo tedio de sentirme
a mi mismo,
delante de todos
me besará en la boca,*

este continuo tedio de sentirse a sí mismo es lo que F. J. Solero ha querido compartir con los lectores —y lo logra exitosamente—. En conclusión, y por el talento que se le supone, pero que no ha demostrado, queremos advertirle que algo tan digno y elevado como un poema no puede emplearse para volcar nuestras vicisitudes anímicas, sino para hacer poesía y ésta es un trabajo interno y no un mero rebalsamiento interior.

A. V.

LUGAR DE LOS CARBONES CELESTES.
Alberto Polat. Ed. Pedestal (1953).

Hallamos en esta primera publicación de Alberto Polat el mérito —no muy frecuente— de lo que no es. Este poeta ha sabido rehuir todos esos declives peligrosos de lo formal y de lo anecdótico por donde suelen deslizarse tantos poetas jóvenes y muchos de los viejos. Su estilo, su actitud creadora, su vocabulario, está muy lejos de los recursos convencionales, de las imágenes melancólicas, de las formas desacreditadas y tradicionales.

Sin embargo, en los valores positivos, creemos que Polat no ha conseguido, con este libro, dar del todo en el blanco poético. Dentro de esa eficacia verbal que hemos anotado hay una cierta esterilidad de contenido, un lamentable resecamiento de la subjetividad poética que deja en el vacío todos sus versos. Esa imprescindible relación que debe establecerse entre los términos de sus imágenes no asoma en ninguno de los poemas y el lector no recibe nada de los mismos.

*"recordando que en los metales amarillos
de las lámparas leyendo la edad por las
corbatas"*

*"Es necesario convertir la piel
de nuestro peso
en un flamenco
enhebrado de intensos faroles de amapola,"
o estos otros
"hay que tener en el alma
un clavicordio
y un coro de trenzas telegráficas".*

Estos versos bastan para ejemplificar lo expresado anteriormente y para prevenir a Polat de que sus poemas muy bien podrían incluirse entre aquellos que, en manos del lector, contribuyen a fomentar un juicio equivocado de la poesía moderna; juicio sin duda alguna injusto y que debemos desvirtuar por todos los medios y de ninguna manera incrementar.

Sobre esta aridez poética, además, mues-

tra Alberto Polat una tendencia a la transposición intelectual, y no emocional, acto mediante el cual se pierde aún más la comunicación creadora. Por ejemplo *Hay que mirar las cifras en las ollas y hallar el tenero de orquídeas trashumantes buscando en las vacas de la arena la altura del cielo de las papas.*

Cuando este autor se decida a usar con eficiencia su lenguaje, a decir cosas, a expresarse, contaremos con un nuevo poeta para nuestra literatura de vanguardia.

A. V.

POEMAS DE JOHN DONNE, versiones de William Shand y Alberto Girri. Ed. "Bottella al Mar", 1953.

Un breve volumen en texto bilingüe (inglés antiguo y castellano) con poemas de quien además de dean de la Catedral de San Pablo fuera poeta, ofrece para el lector cierta idea aproximada de la obra de Donne. La selección, realizada con criterio personal, ya que evita los poemas extensos o deliberadamente orgánicos, sitúa especialmente alguna de las tónicas que fueron asimiladas por el poeta. ¿Es acaso ese sentimiento metafísico el que domina en su obra, o cierta seca acumulación de metáforas que no aspiran a un exceso sino al paralelo entre sugerencia y sabiduría? Las versiones de Shand y Girri, que con buen criterio evaden la rima y que además son honestas sin que por ello se llegue a la traslación eminentemente literal, llevan implícitas un aire de contemporaneidad que interesa de inmediato. Y ello ocurre precisamente al despojar al verso de su presión musical y de dotarlo de una rigurosa autonomía.

Véanse entre estos poemas, "La Aparición", de descarnado acento aunque sin rehuir la ironía; "El Cómpulo", de paradójico final, y además "El funeral", hermoso poema cargado de emoción y de metáforas extrañamente guiadas por una razón rectora. Por fin, "El Extasis" dando con mayor certeza el verdadero pensamiento del poeta. De esta selección preferimos, sin embargo, dos poemas: "La Reliquia", modelo de grave lirismo, directa correspondencia netre seres que esperan difundir entre sí todo ese secreto que aparentemente se palpa ("Yo tendría que superar toda medida y lenguaje, / Si te dijera que el milagro era ella."), y "Canción" ("Ve, y atrapa la estrella que cae / Preña una raíz de mandrágora"), que se inicia a través de imágenes resueltas con visible audacia para su época (1573-1631).

Con dibujos de Scoane, esta traducción de Shand y Girri lleva también un prólogo bastante ubicatorio dentro de su brevedad, y notas.

O. S.

LECTURA DE "EL FRUTO AMARGO"

En el teatro Colonial, local de la agrupación La Máscara, fuimos invitados a presenciar la lectura de una obra que realizaba en el escenario la Agrupación de Estudios del Teatro. La obra se titulaba EL FRUTO AMARGO y pertenecía a Alvaro Fernández Suárez, desarrollada en un Prólogo y tres

actos. No llegamos a comprender el motivo por el cual se molestó y se distrajo a todo este voluntarioso grupo de actores, ni tampoco para qué se convocó a tanta gente como la que esa noche llenaba la sala. El tema adámico, desarrollado a través de interminables lugares comunes, sin concepción escénica, sin afrontar el problema que significa mover símbolos como Adán o como Eva representados en acciones humanas e individuales y haciéndose un enredo con todo ello; el diálogo y el tema dudando entre Jardiel Poncela y Chesterton, como alguna frase que suena por allí o ese final donde los sucesivos autores van resultando también personajes (El hombre que fué Jueves), todo contribuye a que deseemos, en lo sucesivo, un mayor sentido crítico en quienes dan o reciben obras alrededor de las cuales piensa hacerse un acto así. Acto que podría ser de tanta utilidad y éxito concebido en mejores principios.

A pesar de todo, debemos señalar los méritos de Federica Lenz en el papel de Elena, de Teresa Bernárdex en el de Eva y el de Mario Marsa en el de Autor.

A. V.

REVISTAS

"PLÁTICA" INTENTA CONVERSAR CON LOS ARGENTINOS

Gente ya de por sí bastante conversadora, con frecuencia sobre temas que conocen poco. ¿Quién no discute en este país? Un prolijo y exacerbado intercambio de opiniones se produce con cualquier motivo, desmintiendo el arquetipo de circunspección y silencio propuesto por Martín Fierro o Güiraldes para el argentino. Los organizadores de "Plática" han decidido intervenir en este general murmullo, agregando conversaciones tipográficas a las muchas fonetizadas que andan por allí. Los platicantes objetivos de la publicación han tenido una consecuencia elogiable: "Plática" es una revista accesible, amena y atrayente desde muchos puntos de vista. Su calidad formal ha ido superándose de número en número; en cuanto a su contenido esencial, el impulso de juventud que recorre sus páginas no justifica sin embargo los descalificados poemas de Castelogggi, Calou, Salguero y otros, ni el tono general vagamente conformista. Los escritores de estos años deben reaccionar de una vez por todas contra la actitud de "buenos muchachos"; obligar y obligarse a un mayor rigor. Solamente a fuerza de impiedad y de trabajo pueden subsanarse los inadmisibles provincianismos, las monstruosas mentiras y estafas que desestiman nuestra literatura y nuestra expresión argentina. La sintaxis coloquial que desea mantener "Plática" —y que debe vigilar continua y cuidadosamente para no incurrir en el tono menor— tendría que evolucionar hacia una sintaxis polémica. Para conocer a su interlocutor. Gracian le pide que hable; Martín Fierro exige en cambio opiniones: el cantar opinando, que es el modo de cantar.

M. B.

LES LETTRES NOUVELLES, 1re. année, mars 1953, N° 1.

A las revistas de reciente aparición que han promovido en Francia una "polémica de revistas", se agrega "Les Lettres Nouvelles", dirigida por Maurice Nadeau, más homogénea y asumiendo la defensa de una literatura como creación, como arte, como pensamiento incorporado a la vida, según la introducción. Confían en hacerse entender con probidad, en medio de esa voz grave y profunda de nuestra época. "Il n'existe pas d'autre critère en France. —termina la introducción— à l'heure actuelle, pour défendre et illustrer une littérature qui ne saurait être, passée, présente ou à venir, qu'une littérature en marche". Un poema de Henri Michaux —"Ratureurs"—, agudo, descarnado, elevado a veces en el sentido de una reacción ("Cravaches de feu, de fouille, de fiel / cravache sur les biens et les maux", "Plaies dans l'acier / plaies dans les structures") abre el número. De Dylan Thomas una hermosa página de ficción: "Le Bébé Ardent", saturada por un acento mágico que no rehuye lo poético ("Une flamme lui touche la langue. Eeeech, hurle le bébé ardent, et la colline illuminée lui donna la réplique.") De Antonin Artaud se publican dos fragmentos. En 1936 Artaud llegó a México luego de agotar en La Habana sus últimos recursos. En ese medio lucha para poder subsistir. Lee en la Universidad varias conferencias ("Surréalisme et Révolution", "L'homme contre le Destin", "Le Théâtre et les Dieux") escribiendo además varios artículos para "El Nacional". En abril de ese año viaja al país de los Tarahumaras ("Pie veloz", tribu indígena del México Septentrional que fuera visitada y estudiada por el jesuita Juan de la Fuente en 1614 y de la que se ocuparon más tarde Lumholtz, Basauri y Ferrero) y de esta visita nace el "Voyage au pays des Tarahumaras", que aparecerá próximamente y del que "Les Lettres Nouvelles" publica dos capítulos: "Le Pays des Rois Mages" y "Une Race-Principe". Una nueva visión de Artaud frente a esas gentes cuya preocupación por lo esencial y por los secretos de la vida y de la naturaleza, los hacen frecuentar los símbolos universales. Es, según el poeta, como si se arribara a la fuente del misterio. ("La vérité est que les Tarahumaras méprisent la vie de leur corps, et qu'ils ne vivent que par leurs idées; je veux dire dans une communication constante et quasi magique avec la vie supérieure de ces idées.")

De Pierre S. Sneider un ensayo muy denso: "Voix vive, Lettre morte" en el que acentúa las premisas con la base de sus propios elementos poéticos: "La vie est une faute d'orthographe dans le texte de la mort". A propósito de la vida y las costumbres de la corte de Inglaterra Georges Duthuit plantea prolijamente el problema de la continuidad de los actos reales —investidura, casamiento, fiesta, comunión, etc.—. Completan la entrega "Le Père de Jean Vigo" de Francis Jourdain, "Honneur à Machiavel" de Nadeau, "Apollinaire s'onde en poésie" de Pascal Pia., "Le Prince de Hombourg" de Roland Barthes y notas de libros, "Pastilles et Remarques", "La Gazette D'Adrienne Monnier", así como una útil bibliografía.

O. S.

EL SUPLEMENTO DE LA NACION
(Literatura para los días domingo).

El periodismo argentino es tolerante con la literatura; suele dedicar alguna de sus ediciones semanales a la divulgación de noticias sobre escritores (ocasionalmente argentinos), artículos sobre arte y letras, imprevisibles comentarios sobre las novedades bibliográficas y añadiduras mediata o inmediatamente vinculadas con el tema de la cultura.

Una atenta consideración de las cuatro entregas que constituyen el aporte del mes de julio de la Nación a las letras argentinas, nos permiten clasificar el material publicado en la siguiente forma: *Extensos artículos sobre temas que no interesan a nadie* (Pomponio Leto y el humanismo de Pedro Martyr de Angleria por Tulio Halperín-Donghi; El teatro ilusorio de Henri Beile, por Alfredo de la Guardia; Los aros chinos, por Alvaro Fernández Suárez); *Cuentos que usufructúan el misterio sin acercarse siquiera a sus suburbios* (La voz, de Javier Villafañe; La voz de un niño, por Moisés Carol; El manuscrito, por Mario A. Lancelotti); *Ensayos ininteligibles y por ende presuntamente profundos* (La mitad de la vida, por Luis Justo; Limitaciones, por Carlos Peralta); *Anexiones poéticas a las viejas estructuras retóricas de la rima-cesura-cánon* (El alba, de Francisco Luis Bernárdex; Dulcísima aventura, de Carlos F. Grieben; Un mínimo segundo, por Eduardo González Lanuza) *Artículos que logran despertar algún interés* (Pre-

ULTIMOS LOTES EN LOS EX LINKS DEL GOLF CLUB

OLIVOS
CENTRAL

170 LOTES

Base \$ 85.-- el metro cuadrado

Domingo 29 de Noviembre a las 16 hs., allí

LUIS GUARAGLIA

RIVADAVIA 648

T. E. 30 - 5531

P. A. 110 - 310 - 51

POESIA
ARGENTINA
MODERNA

Antología:

Aguirre, Bayley, Bajarlia, Becco,
Brasco, Devoto, Girri, Jmquierez,
Latorre, Móbili, Molina, Paine,
Pellegrini, Rodríguez, Rosales,
Suanascini, Trejo, Vanasco, Viola
Soto,

★

EDITORIAL PEDESTAL

Unicos distribuidores:
BAJEL S. R. L.

Maipú 356 T. E. 31-7960

ESPEJO DEL MUNDO

Diálogo entre nosotros

O.— Las revistas literarias tienen la costumbre de morir —ya lo sabemos— por falta de dinero. Algunas, excepcionalmente, porque el desinterés del público llega a coincidir con el de los colaboradores, o porque los intereses de los colaboradores crean el desinterés del público. En general, las revistas literarias aburren. Los temas despiertan ecos sólo en capillas poco pobladas, los artículos son largos, graves y mal humorados. (Véase LETRA Y LINEA, N° 1.)

Se nos ocurre que hasta que no aprendamos a hacer revistas a la vez buenas y amenas —y casi, juraríamos que cada día nos alejamos más de ese ideal— conviene colocarles a las actuales y próximas un tubo de aire que las haga más respirables. Esto podría significar esta sección si nos ayudan a hacerla.

A. P.— Creo, por el contrario, que en el mal humor reside lo mejor de esta revista. ¿Qué significa el buen humor? La gran virtud del conformismo. Estamos cansados de buen humor, de buenas maneras, de aceptación docil, de tubos que transportan aire rarificado. El mal humor nos obliga a trasladarnos al aire libre y puro. El mal humor es la gran higiene.

Además el mal humor sacude el letargo en que vivimos y obliga a los otros a arrojar la máscara. Que lo digan si no algunos heridos por las críticas (imperfectas o no)

sencia de Sherlock Holmes, por A. Enrique Abeledo; Una enmienda a la antigüedad del universo, de Fabián Carr) etc. En este etcétera comprendemos dos artículos de Juan Canter sobre Groussac, de interés informativo; alguna que otra inoperancia melancólica, como La rosa perdida —por Concha Espina— o Anteyar de Bernardo Arrili; un apunte de Atilio Dabini sobre Moravia e informaciones sobre plástica española que aprovecha para escribir Antequera Aspíri, ya que está en Madrid.

Mario A. Lancelotti, superada su etapa de melómano, habiendo eludido ya su manifiesta y contesa proclividad hacia Kafka, se dedica ahora a construir esquemas de ficción según los moldes enseñados por Borges: "El manuscrito", en efecto, repite una forma demasiado conocida por nosotros desde que J. L. B. se decidió a impartir su primera lección de estilo: la visión en primera persona a través de los ojos de un estudioso, los manuscritos, las adjetivaciones. No logra Lancelotti en cambio ese tuteo con el mágico azar que seduce en los buenos cuentos del escritor argentino. Villafaña y Moisés Carol intentan construir sus respectivos cuentos sobre bases bien endeables; las voces a las cuales recurren (La voz, La voz de un niño) son vanos pretextos que no justifican la tipografía malgastada en desarrollarlos. Luis Justo y Carlos Peralta acuden a un lenguaje confuso para postular diversas proposiciones ininteligibles; esta actitud ya podría configurar un vicio de nuestra literatura. Sugerimos que se lo denomine así: murenismo. Desde París, Miguel Angel Asturias recurre a los sistemas del correo internacional para allegar a la redacción de "La Nación" una metafísica admiración sobre el Esplendor Atlántico; entre todos los poemas publicados por este diario durante el mes de Julio, sin duda el de Miguel Angel Asturias es el que tiene más títulos acreditados para aspirar a las dignidades de la poesía. Francisco Luis Bernárdez llena con palabras otra de sus largas y sincopadas letanías; Eduardo González Lanuza sigue desgastando empeñosamente los signos de interrogación y admiración; no hablemos del penoso romance de Elías Carpena. Miguel Angel Asturias acredita otra jerarquía, no obstante lo cual, seguiremos prefiriéndolo como novelista, como genial autor de "El Señor Presidente".

MIGUEL BRASCÓ

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.—

Casilla de Correo 5289

Registro de la propiedad
Intelectual en trámite

Correos Argentinos Central B	FRANQUICIA POSTAL
	EN TRAMITE

publicadas en el N° 1 de LETRA Y LINEA. Sólo reaccionan por la herida hecha en su vanidad. Mártires de la conocida iglesia de la Infatuación, exhiben lastimosamente su herida abierta por la que sangra su egotismo. Nada importa sino esa herida de la vanidad. El resto es cero.

El bochornoso espectáculo de escritores que solo escriben por vanidad, que evidentemente nada tienen que decir ni que defender salvo su pequeña egolatría, obligaría a actualizar una encuesta ya realizada en otras partes pero que es imprescindible en nuestro medio. Una encuesta en la que se obligara a contestar a los escritores a las preguntas: ¿Por qué, para qué y para quiénes escribe usted?

Polémica

Insistimos en que las columnas de "Letra y Línea" están ampliamente abiertas a la polémica. Todos aquellos que consideren injustas las críticas pueden escribir, argumentar, discutir. Lo que no aceptamos es la pequeña intriga, la sucia carta privada con la baja adulonería que descalifica a quien la recibe (porque el que la escribe ya está innatamente descalificado). Y como comentario final destacamos que ninguna de las críticas es anónima. Todas están debidamente firmadas, sus autores existen y son entes concretos y se hacen responsables de lo que dicen.

La graciosísima sutileza de un comentarista español

Una revista tan prestigiosa como la española *Correo Literario* acaba de inaugurar, en su N° 75, una página humorística a cargo de don Ismael Moreno de Páramo. Entre los chistes más graciosos que nos ofrece, copiamos el siguiente: "¿Y Faulkner? Virtuoso malabarista de "Ruido y terror" en la utilización de toda obscuridad, en su uso de rupturas de acción, morosidad, cambios de tiempo, subversiones cronológicas de temas, diferencias formales expresivas y monótonos interiores no ha hecho más que adaptar para sus novelas una serie de remedios que encubren la alameda pocha de su ideología. Con tales entramados, anastomosis y confusionismo —buscados a posta—, consigue engañar, esconder, la absoluta carencia de autenticidad, de vitales y nobles impulsos que sus obras revelan una vez que se rompe la cáscara de ella. Adaptando descubrimientos de Huxley, Joyce, Browning, Proust, Braga o Lawrence —por no remontarnos a más primitivas fuentes literarias—, da gato por liebre."

Sobre el tema del neorealismo

Ahora que se han cumplido diez años de neorealismo italiano, sería bueno ver qué queda (¡tan efímeros son los hallazgos del cine!) de este estilo que sacudió a la reciente postguerra, junto con el café Flore, los mercados negros, el "tema de Harry Lime" y la divulgación de aldeas como Inchon, por ejemplo.

El llamado neorealismo empezó en 1942 o 43 con "Obsesión", que Visconti, recién vuelto a Italia desde Francia donde había ayudado a Carné, realizó sobre un relato "crudo" de Cain, describiendo con una técnica francesa, intelectual, fina, las aventuras de un triángulo. Cayó como una bomba en medio de las comedias de "teléfonos blancos", como se denominaba a las pavadadas escapistas que fabricaba el fascismo; se veían las verdaderas calles italianas, el calor estival, un accidente realmente trágico. Luego llegó "Los niños nos miran", de De Sica, donde además de llevarse la cámara a la calle y de contarse la descomposición moral de cierta burguesía (siempre casos individuales; claro: estamos en plena guerra todavía), aparecía por primera vez en el cine, creemos, el mundo visto por un niño, anticipándose De Sica al equipo de Graham Greene-Carol Reed de "El idolo caído".

"Roma, ciudad abierta", ya acabada la guerra, entronizó el tópico del neorealismo en las conversaciones de intelectuales. Pero la historia de esos años negros, con las confesiones y gritos desgarradores de la inolvidable Magnani, los desamparados niños —otra vez— de las casas de inquilinato romanas y ciertas escenas que como se sabe fueron filmadas en plena represión política, quedarán por su profunda vitalidad en la magra historia del cine. (Alguien dijo que si el film yanqui de Lewistone "Un paseo por el sol" hubiera sido realizado con fotografía amateur y decorados desvencijados, el neorealismo hubiera nacido en Hollywood... En fin.)

La nueva escuela cinematográfica italiana —y una novelística semejante, creada por muchos traductores de Caldwell y Steinbeck— estaba en marcha, aunque el pueblo italiano prefiriera a Cecil B. de Mille o, quizá, a Macario. Con *Sciuscià* o "Lustrabotas", que vino luego, De Sica demostró ya entonces que era mejor que Rossellini, con su manipuleo realmente sorprendente de niños actores, un uso más moderado de ciertos ingredientes melodramáticos de la miseria y en suma, más inteligencia. Sería muy largo enumerar aquí todos los trabajos posteriores de Lattuada, de Santis, Castellani, Zampa, etc.

De Sica trabaja ahora casi exclusivamente con "fantasías" no muy alejadas de la atmósfera de Walt Disney, o esgrime mensajes de desdibujado y mesiánico cristianismo. Como se ve, está ya lejos del neorealismo. *Cine Città* posee "stars" con bustos que rivalizan con los de Jean Russell o Marilyn Monroe, escandaletes del Excelsior, de Roma, y "hábilmente adaptaciones" de "La romana", por ejemplo... Dobra sus películas al inglés y en Nueva York hay un

"hit" musical: *Ti voglio bene*, semanas de cine italiano con autógrafos y reflectores... Después de todo, el viejo Goldwyn tenía razón.

La literatura de calidad y el pueblo

Los famosos "Pocket books" nos facilitaban hasta ahora los horrores de Mickey Spillane o... Erskine Caldwell. Pero desde hace pocos meses los literatos de vanguardia de USA utilizan este popular y barato conducto. "Discovery", "New World Writing" u otros *magazines* colocan en todas las estaciones de subterráneo a escritores nuevos —y valiosos— como Styron, Deutch, Eberhart y... a nuestros viejos conocidos Borges y Camino José Cela. Las colaboraciones se acompañan de notas biográficas y todos los escritores se encuentran trabajando en una novela. Hay cosas curiosas: "A Cold-Water Flat", de una tal Elizabeth Pollet, es "una página tomada de una novela que nunca fué terminada". Pero la cosa es mucho más complicada. "Es en realidad —dice la nota— la primera sección de una novela cuya segunda mitad acaba de aparecer en la revista europea "Botte-ghe Oscure". ¿Se entiende?

Eliot desgastado

En el suplemento literario de *La Nación* correspondiente al 15 de noviembre de este año, Mariano de Vedia y Mitre afirma que "No es mi intención renovar mi juicio sobre la personalidad y la obra poética de Eliot, pues lo he expuesto en un capítulo de casi cien páginas de mi libro "Los más grandes poetas ingleses". Sería de desear en cambio que de no renovar su juicio, renovara su lectura de Eliot. Pues a pesar de verlo repetido cinco veces seguimos creyendo que el verdadero título del poema de Eliot es *The Waste Land* y no *The Wasted Land*."

Homenaje a Dylan Thomas

El 9 de noviembre, aniversario de la muerte de Apollinaire, falleció en Nueva York, Dylan Thomas, en cuya poesía habían confluído el marxismo, la experiencia surrealista y las ásperas tierras de Gales, representaba con toda justicia el punto más alto de la actual poesía británica. Su influencia y su prestigio poéticos sólo eran comparables a los de Eliot. LETRA Y LINEA dedicará su próximo número a la memoria de este gran poeta de nuestro tiempo.

LIBRERIA KRAFT

UN OBSEQUIO DE CATEGORIA

Spanish Painting (Skira) \$ 350.—
Leonardo (Colec. Silvana) \$ 240.—

FLORIDA 681

IMPRESA LOPEZ

Perú 666

Buenos Aires

Director
ALDO PELLEGRINI

Comité de Redacción
MIGUEL BRASCO
CARLOS LATORRE
LLINAS DE SANTA CRUZ
ENRIQUE MOLINA
ERNESTO B. RODRIGUEZ
OSVALDO SVANASCINI
MARIO TREJO
ALBERTO VANASCO
JUAN ANTONIO VASCO

Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica.



Francis Picabia (1878-1953)

"EL CRISOL" DE ARTHUR MILLER
HOMENAJES A
FRANCIS PICABIA Y DYLAN THOMAS

SUMARIO

TOMAS MALDONADO: Picabia, gran acreedor.
PICABIA: Reflexiones.
ALDO PELLEGRINI: A Francis Picabia.
MIGUEL BRASCO: El juego de ajedrez.
OSVALDO SVANASCINI: Paradojas sobre la poesía.
JUAN CARLOS PAZ: Edgar Varese.
DYLAN THOMAS: Poemas.
CARLOS LATORRE: Poemas.
JUAN FILLOY: Silencio responsable.
ENRIQUE MOLINA: Buenos Aires y Guibert.
Polémicas. Cine. Libros. Artes Plásticas. Revistas.

DICIEMBRE 1953 - ENERO 1954
B U E N O S A I R E S

PICABIA, GRAN ACREEDOR

por Tomás Maldonado

Francis Picabia, cuya muerte ha ocurrido en París hace unos días, es el gran acreedor. En sentido estricto. Es decir, alguien a quien todos, hoy por hoy, debemos algo, sea por acuerdo mutuo, sea por apropiación alevosa. Es, entonces, lo contrario del "faro" baudelairiano; del hombre que ilumina o guía en una situación sin luz cualquiera, catacumbaria, tempestuosa o aluvional. No está más allá de nosotros; está con nosotros, asistiéndonos, alcanzándonos lo que necesitamos, dejándose robar — por cálculo.

Al "faro", sin duda, se lo caracteriza de otro modo. Tiene otros síntomas. También otro diagnóstico.

Burlón y nada personaje, Picabia, antes que un dador voluntario de luz ("faro", héroe, profesor, apóstol), prefirió ser un dador involuntario de sangre (antimártir: creador en todos los sentidos, aun en el sentido destructivo). La sangre de Picabia, la dimensión (o tensión) que él ha inaugurado, es un milagro de fecundidad. La hemoglobina picabiana, aunque pocos lo sospechen, se ha adueñado de nuestro mundo, de ahí que nuestro mundo todavía respire y tenga color.

Si alguna vez la luz logró interesarle no fué nunca con propósito "iluminista"; nunca fué su debilidad ni la "aufklärung" de los profesores alemanes ni la "lucidité" de los juncos impensantes de "Saint Germain des Prés". Su propósito, en las pocas ocasiones que la luz pudo tentarlo, fué encandilar, devolver al ojo —transitoriamente— su ceguera original. Anotar primero para reinventar después. El ojo. El universo entero.

Ciertamente, algunos, por ahora, le deben nada más que dinero, trajes "palm-beach", automóviles "Sedan" de ochenta puertas, un crucero en Yacht por el Caribe o una noche con la más resplandeciente muchacha de París, Nueva York o Barcelona. Porque Picabia tenía dinero. Y era dadivoso con sus amigos —también con sus enemigos encubiertos. No obstante, deudores tan seculares pueden estar tranquilos. Picabia ha muerto. Además, tuvo demasiadas mujeres, jóvenes y no tan jóvenes, inteligentes y estúpidas, leales y brujas. En ocasiones tan poco propicias, ninguna acción judicial podría ser coordinada con éxito. Por otra parte, la resurrección de Picabia, aunque deseable, es poco probable. Y aun en el caso que esto ocurra, él nunca terminará pidiendo cuentas de nada, porque lo que Picabia intentó toda

su vida fué precisamente disolver las cuentas, hacer irreconocible el debe y el haber. Picabia comprendió desde muy joven la pasmosa fragilidad del actual sistema monetario; así, llegó a demostrar, con compleja maestría, que el uso absurdo del dinero (no confundir con el despilfarro o el rasta-cuerismo) puede ocasionar graves resquebrajamientos en sus mecanismos circulatorios; invalidar, en poco tiempo, los pacientes esfuerzos de miles de técnicos por dar a una economía salud, equilibrio y cordura.

Hay otras deudas. Otros deudores, por lo tanto. Nuevas formas de la seducción, de lo festivo, de la poesía, del cine, de la moral artística, de la pintura.

PICABIA Y LA SEDUCCIÓN

Los procedimientos modernos de la seducción amorosa, que hoy son usufructuados por cualquiera —inconsultamente— son, en su mayoría, de origen picabiano. Olga escribe: "los seductores más sutiles concuerdan en considerarlo (a Picabia) excepcional".

LO FESTIVO

En Cannes, Picabia inventó —la palabra, como después veremos, es la más adecuada — algunas fiestas memorables. Inventar fiestas, y nada menos que en Cannes, no suena, por cierto, del mejor modo. Principalmente, sorprende, a primera vista, que sea Picabia —un rebelde— su responsable. En realidad, es difícil suponer las cosas más frívolas de un organizador (o inventor) de fiestas en Cannes. En el caso de Picabia, único caso, estas suposiciones son infundadas. No sólo Mrs. Simpson no fué invitada a sus fiestas —lo



Caoutchouc (1909)

que ya es, de por sí, una garantía—, sino que todas las leyes y convenciones de lo festivo, sobre todo de lo festivo en Cannes, fueron minuciosamente subvertidas. Ni refinamiento. Ni galantería. Ni preciosismo. Ninguna “cortegiana onesta” reinando. Tampoco reinando ningún caligula de la política, de las letras, del sexo o del buen gusto. Benozzo Cozzoli, Carpaccio, Leonardo, Rubens y Watteau, organizaron, sin duda, fiestas de extraña belleza. Su imperfección, con todo, resulta hoy bastante imaginable; rara vez habrán podido esconder su turbio origen servil o demagógico. Las fiestas de Picabia, en cambio, realizan lo festivo plenamente, puramente, sin concesiones. Su procedimiento es el absurdo; su finalidad, la invención de una alegría ruda y fraternal. Una nueva era de lo festivo.

LA POESÍA

“En cuanto al deseo, aconsejaba Epicteto, moralista y esclavo, suprimelo radicalmente por el momento”. La poesía de Picabia nos propone lo contrario: la exaltación del deseo. Sólo el deseo —“la voluptuosidad del ser (Jean van Heeckeren)— puede restituir a la poesía su antigua utilidad comunicativa. El deseo, más allá de ciertos límites, conduce a lo extraordinario. El deseo inventa; sólo la cobardía imita. Picabia-poeta, por su fidelidad a este modo de ver, es un gran poeta de este siglo. Tzara (el mejor Tzara), Hans Arp, Hugo Ball (el primer Hugo Ball, no el último), van Hoddiss, Schwitters-poeta, son los pocos, tal vez podrían agregarse algunos nombres más, que están a su mismo nivel.

PICABIA Y EL CINE

“El mejor film de Rene Clair (“Entr’acte”) no es de él”, dice Michel Perrin.

LA MORAL ARTÍSTICA

El espectáculo de un espíritu fiel a su particular complejión, es decir, libre de cualquier compromiso exterior, merece siempre, al principio, juicios tolerantes y risueños. Es lo diferente, lo inesperado, lo raro, y eso divierte. No obstante, si la duración del espectáculo se prolonga más de la cuenta, si su persistencia rebasa los límites que la urbanidad tiene previstos, no faltan, por supuesto, los que terminan por estimarlo injurioso. Es el caso de la libertad (o libertades) de Picabia. Sus primeras manifestaciones fueron acogidas con ánimo jocosos; nadie, al parecer, temía las rarezas del desconcertante millonario. Más tarde, la actitud, por su ya incómoda insistencia, comenzó a ser sospechosa. La benignidad de un comienzo trocóse, de pronto, en irritación general. Todos los que estaban en el “gran juego” —hombres de reputación (buena, claro está), artistas “serios”, críticos y boticarios del arte, suministradores y administradores de prestigio—; todos se descubrieron víctimas, burlados y, lo que es peor aún, denunciados. Es que, en Picabia, el desdén por las complicidades consagratorias no era una táctica. Tampoco lo era su agresividad. El atacaba por odio, por humor o por convicción. Nunca por arribismo. Por eso, cuando Picabia, en “391”, denuncia la farsa, la inepticia y la corrupción de sus contemporáneos ilustres, lo hace sin detenerse en nada, sin reconocer en su adversario ningún tipo de virtud última o secreta; ningún punto de apoyo para una posible reconciliación ulterior —“un almuerzo íntimo para zanjar diferencias y conocerse más”.

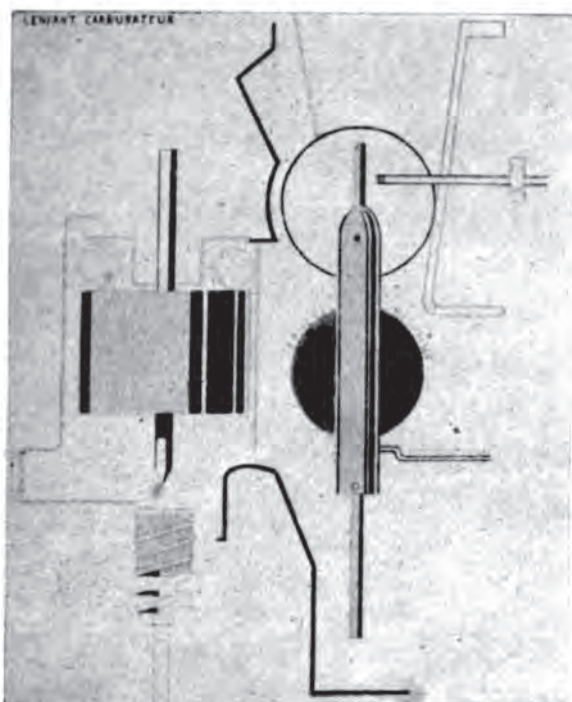
LA PINTURA: EX PRODIGIO

A los 15 años (1893), Picabia, después de una fugaz estada en el “atelier Cormon”, se había ya adueñado de la más depurada técnica naturalista del arte de su época (Cormon, Bouguereau, Meissonier). Fué, en efecto, un “niño prodigio”, pero no durante mucho tiempo. Dejó de serlo antes de lo necesario, prematuramente. Muy joven, cuando cualquier otro hubiera empezado a tomar conciencia de su excepcional condición, Picabia desertó, pasando, sin remordimientos, a la categoría de ex prodigio. Norbert Wiener, en su reciente autobiografía, cuyo título es precisamente “Ex Prodigy” (Simon and Schuster, New York), señala que el revolucionario es muy a menudo un ex prodigio. A la luz de esta observación, Picabia ex prodigio y Picabia revolucionario adquieren una insospechada coherencia, su rebeldía de infancia aparece condicionando su rebeldía de madurez.

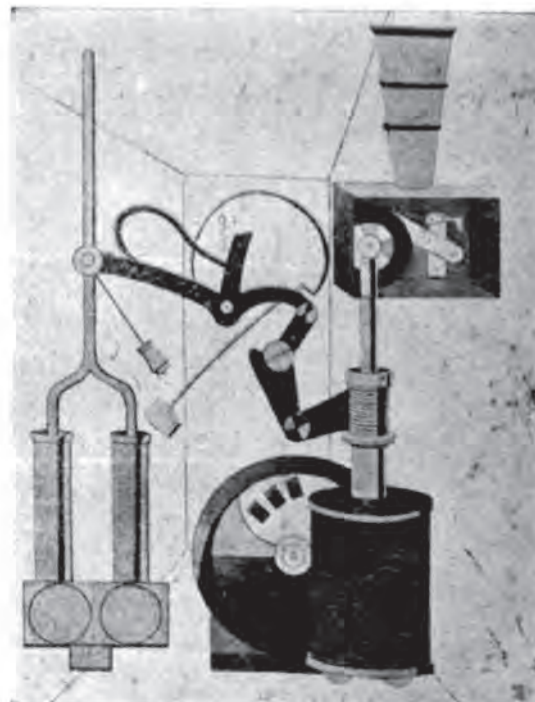
LA PINTURA: LAS “ISLAS CONCRETAS”

Arp ha escrito: “Es él (Picabia) quien ha descubierto las “islas concretas”, donde los señores abstractos se devoran.” Esto, aunque no hay acuerdo total, parece cierto. Picabia, entre 1907 y 1908, sin haberse apartado todavía del impresionismo, habría realizado los primeros dibujos abstractos

El niño carburador (1917)



Yo vuelvo a ver en recuerdo a mi querida Udnie (1913) Desfile amoroso (1917)





Catch as catch can (1913)

conocidos. Además, en su cuadro "Cautchou", pintado en 1909, los elementos figurativos son mucho menos discernibles que los usados por Kandinsky y Kupka en esa misma época. Sin embargo, la contribución más importante de Picabia a la pintura contemporánea son sus obras de 1912 a 1918 (Procesión en Sevilla, Cultura física, Edtaonisl, Catch as Catch can, Udnie: joven muchacha americana, Vuelvo a ver en mi recuerdo a mi querida Udnie, Un raro cuadro sobre la tierra, Los discos, Dedée de América).

LA PINTURA: LA CAÍDA COMO DISPONIBILIDAD

Picabia profesaba la ética de la disponibilidad estética. Artísticamente era un ansioso. Siempre anhelaba pasar a otra cosa; siempre sospechaba estar cabalgando sobre el error. "El arte, dice, es el culto del error". A esta ansiedad debemos los momentos más altos de Picabia (1907-1925 y 1945-1953),

pero también sus caídas más penosas: sus veinte años intermedios de majas, bailarines y desnudos del más desesperante academicismo.

"Picabia parece desear un arte de movilidad", aventuraba, no sin reticencia, Apollinaire en 1913.

PICABIA Y EL ARTE

Dadaísta nato, Picabia se sentía inclinado a respetar más a un boxeador que a un poeta —"prefiero a un boxeador negro que a un estudiante negro", decía Arthur Cravan, poeta y boxeador. La descalificación rasante del esteticismo e intelectualismo fué uno de los grandes aciertos de "dada". El artista, según el siglo pasado: "pobre diablo" fabricante sumiso de objetos excelsos, debía ser fusilado. Sus muecas apesadumbradas, sus infortunios (reales o imaginarios) y su inteligencia desierta, no interesaban ya a nadie. Duchamp, Picabia, Tzara, Vaché y Cravan se propusieron su aniquilamiento. Y lo lograron. La aparición, empero, de algunos artistas de nuevo tipo (Brancusi, Arp, Sophie Taeuber, Max Ernst, Van Doesburg, Mondrian, Gabo y Pevsner) advirtió sobre la necesidad de reconocer, de buena o mala gana, que el artista, como arquetipo humano, no estaba agotado; que el arte, después de todo, no era una tontería sin vigencia (Vaché), sino el más importante instrumento de transformación de la vida. Esta nueva posibilidad fué, en esa época, alrededor de 1920, muy resistida por los pioneros del dadaísmo. En realidad, se han necesitado treinta años, en el curso de los cuales los pujantes arquetipos no-artísticos del 900 han demostrado su ineficacia, para que Picabia, poco tiempo antes de morir, devuelva al arte su mayor confianza, su única confianza: "En tanto que fenómeno estético, la existencia es insoportable, pero, por medio del arte, lo extraordinario nos descansa de la vida, y es esta proyección que nos descansa de nosotros mismos".



Pintura (1950)

REFLEXIONES DE PICABIA

- Mi pensamiento me dice donde me encuentro, pero no me indica hacia donde voy. La ignorancia del porvenir es mi vida, mi vida que no puede vivir por anticipaciones. Soy el éxito del fracaso. No deseo ni resultado, ni meta.
- El conocimiento es un viejo error que piensa en su juventud.
- Los descontentos y los débiles hacen la vida más bella.
- Las leyes están contra la excepción, a mí sólo me atrae la excepción.
- El diablo me sigue noche y día porque tiene miedo de estar solo.
- Muchos artistas consagran el tiempo a su pintura, yo me pregunto por qué esas gentes gustan de las malas compañías.
- El arte es el culto del error.
- El amor del odio es el más bello amor.
- Considerada como fenómeno estético la existencia es insoportable, pero gracias al arte, lo extraordinario nos hace descansar de la vida, y es esta proyección la que nos hace descansar de nosotros mismos.

EL JUEGO DE AJEDREZ

por Miguel Brascó

A FRANCIS PICABIA

por Aldo Pellegrini

Dame la moneda de sueño dame un día de asombro ante las máquinas
las ruedas han suprimido al hombre y su tumulto
el ruido corroe el silencio dame la moneda de sueño
para comprar el contrasueño de risa de marsopa

Dame la historia en el amanecer del mundo
y la canción de piedra los viernes ya muy tarde
donde el caminador se oculte
allí mismo lo persigues con tu alfiler de nieve

Si la sangre no corre brota el estupor de la mirada
los pozos insondables seducen a las vírgenes borrachas
en las grandes usinas tropiezan soles ciegos
y nadie los advierte

Nadie advierte
que el tiempo de las sonrisas adormece a los relojes
que sólo el acero piensa y máquinas virginales
derrumban el pasado

Máquinas virginales y torbellinos de incienso
ahuyentan el olor de la vida
máquinas hasta el supremo límite
azul y rojo
donde los pasos se detienen

Con un gesto calmas la ferocidad del acero
estalla un canto que no se puede detener
los automóviles giran a tu alrededor con la elegancia de mártires
hipnotizados
las galerías de hombres se extienden hasta la inmovilidad
los torturadores rugen en voz tan baja que no es posible contener la risa
un ruido de pájaros deja su humo de color en las usinas

El tiempo de tu sonrisa despierta a los relojes
el tiempo de tu sonrisa acelera a los relojes
lanzaste el canto que no se puede detener
el canto que sacude a los personajes inmóviles
tu aparición ilumina las sombras
en esa noche que agotó los días
dioses de pesadilla
se guían por tu brújula extraña

Manejando la química de la aventura
paralizaste el mundo delirante de las máquinas
burlador del presente engañaste a la vida
simulando nacer ayer nacerás mañana
y para aliviar el terror de un vacío siniestro
inventaste la máscara bufona del misterio

Al destruir se crea al crear se destruye
la lógica de los hombres conduce hacia lo absurdo
la lógica de la vida sucumbe ante lo absurdo
todo lo explica lo absurdo la eternidad nos crea
la vida nos destruye
sólo el humor es eterno

Es necesario vivir he ahí tu ejemplo absurdo
vivir rodeado de muertes
de la muerte del viejo del perro del gusano del guerrero del timador
de la muerte del silencioso del prudente del nocturno del solitario
vivir en la travesía de la muerte
donde la alegría de crear y la alegría de destruir
se mezclan en la misma y única alegría

Vivir en la delirante vida de las máquinas
con tu canto y color que no se detienen
burlador del presente engañaste a la muerte
simulando nacer ayer nacerás mañana

Para destruir lo que nos destruye
dame tu moneda de sueño dame
tus largos caminos de humor
a mitad de la ruta
un desconocido preguntará por tu templo de risa.

No existe ninguna cárcel inexpugnable, no al menos las cárceles organizadas según el concepto común de reducir sus precauciones a la coacción puramente física de los prisioneros. El alma de los hombres es salvajemente libre y siempre encuentra la oportunidad de transmitir esa libertad al cuerpo que la contiene. Habría que establecer, en todo caso, otro tipo de prisión: una prisión que no retenga los cuerpos sino las almas.

El coche se sacudía con un crujido de madera y vidrios, no tanto por la rapidez de la marcha cuanto por los baches e irregularidades del camino; por momentos se inclinaba tan pronunciadamente contra uno de sus costados que el vuelco parecía inevitable, pero luego recobraba el inestable equilibrio sin otro desmedro que el de los tres hombres que viajábamos en su interior.

El sol de la mediatarde, ya pálido, ponía un reflejo violáceo sobre las dos ventanillas del oeste y marcaba con sombras largas y lánguidas los árboles del territorio. Por centésima vez me acomodé sobre el respaldo tratando de evitar el contacto con la rodilla del guardián que dormitaba a mi lado. El otro, sentado enfrente, me miraba fijamente sin ver, con una expresión a la vez fatigada y torpe. Cerré los ojos. Afuera se oía el grito repetido del postillón, y el trote pausado de los caballos. El fin del viaje estaba próximo; el vehículo se detuvo primero y rostros ansiosos se pegaron a los vidrios esrutando el interior. Casi inconscientemente oí las palabras cambiadas con el guardián, sentí una ráfaga de viento fresco que entraba por la portezuela abierta, mezclada con olor a tabaco fuerte y tierra. El hombre rió, el coche rodó otra vez sobre un camino mucho más cuidado y se detuvo por fin. El guardián sentado enfrente de mí se incorporó golpeando el otro en las rodillas con la palma de la mano y descendió. Yo lo hice detrás sin esperar a que me invitara, pasando entre las piernas del guardián dormido.

La casa no alcanzaba a distinguirse desde allí; tal vez estuviera mucho más lejos o quizás los árboles la ocultaban desde aquel costado. Caminamos por el sendero entre marizos de tulipanes y sórdidas casuchas de madera, sintiendo crujir la arena bajo las suelas. El hombre caminaba detrás llevando el atado de ropa que, apresuradamente, me permitieron reunir dos noches antes, cuando pasaron a buscarme. Reconoci una vez más que todo estaba perdido. Para afianzar esta certidumbre allí estaba la casa con sus ventanales enrejados, el techo de pizarra gris, con ese aspecto vigoroso que le daban sus paredes de piedra gótica y la puerta sombría y metálica entre dos arcos. A medida que nos acercábamos pude ver las otras alas de la construcción, extendiéndose hacia atrás en dos pisos chatos.

—Es la casa —consignó el hombre detrás de mí. Inútilmente y sin quererlo apresuré el paso.

Pero cuando la puerta se cerró a mis espaldas y pisé por primera vez sus losas húmedas precedido por el guardián, ya había olvidado mis vacilaciones y el pensamiento de la evasión estaba presente en mi confianza habitual. Mi atención estaba tensa y lúcida; guardé, detalle por detalle en mi memoria, la conformación y aspecto de cada uno de los corredores recorridos.

Se me fijó toda una sección del edificio por la cual podía moverme libremente; me dieron alojamiento en una habitación con una cama flanqueada por cuatro columnas pero sin dosel, lo cual le comunicaba una sensación de cosa incompleta, de precariedad desagradable. Confieso que me desconcertó la aparente inseguridad de las medidas adoptadas por los guardianes para evitar las evasiones. Este desconcierto y este descuido fueron precisamente los que me hicieron extremar mis precauciones. De sobra sabía que mis enemigos tenían sobrado motivo para evitar en cualquier forma mi fuga; luego, sin duda, aquella prisión les merecía una entera confianza.

El primer contacto que me permitieron con otros prisioneros después de una semana de rigurosa soledad, confirmaron mis presunciones. Los interrogué de inmediato sobre las tentativas de fuga registradas, sobre los planes existentes, las posibilidades y los peligros, todos los interrogantes que obsesionaron mi primera semana de reclusión solitaria. Aquellos hombres movieron negativamente la cabeza.

—No piense más en eso —dijeron—. No alimente inútiles esperanzas. La evasión es imposible.

Me explicaron que fugas intentadas en otros tiempos, cuando inclusive el sistema de la prisión no había alcanzado las perfecciones actuales, había fracasado; en verdad hablaron de dificultades insalvables, pero no conseguí que las concretaran.

Después de aquella primera entrevista, permaneci dos días sin salir de mi habitación. El guardián no tuvo inconveniente en llevarme allí la comida al mediodía y a la noche. Por la mañana, a través de la alta ventana entraba el sol dando al aposento un aspecto casi alegre. El muro era tan grueso que la ventana parecía excavada como un túnel y los barrotes casi no alcanzaban a tocarse. Un pájaro había hecho su nido contra esos barrotes. Cuando me asomé, se produjo un revuelo y el nido quedó vacío.

Los dos días de voluntaria soledad fueron penosos, pero el tercero me encontré ya tranquilo, acostado de espaldas sobre el lecho, con las manos cruzadas por debajo de la nuca. Me entretenía imaginando la situación embarazosa que habría creado mi repentina desaparición. Casi me divertía imaginando a Luis recorriendo a largos pasos su de-pacho y mordiéndose nerviosamente el bigote. Pero la ruina de Luis era la mía propia. Era necesario, pues, poner toda la inteligencia y la voluntad para escapar de allí lo antes posible.

En la primer comida que compartí con los otros internados, me mantuve silencioso; intuía que aquellos hombres eran mis enemigos con tanta intensidad como los carceleros. Estudié con atención cada uno de los rostros; todos eran burgueses de la clase alta o aristócratas venidos a menos. Enfrente de mí se sentaba un hombre gordo de ojos saltones y patillas desordenadas y canosas. A su lado un anciano con aspecto de barón bebía vino continuamente, limpiándose luego los labios con un pañuelo de color celeste, más allá otros dos caballeros ya maduros en cuyos rostros curtidos se adivinaba al hombre de la tierra o al militar, discutían animadamente. Sin prestar atención a sus palabras y sin que ellos parecieran preocuparse tampoco de mí, me dediqué a estudiar a los comensales; descubrí luego que se discutía sobre un tema de ajedrez. Soy un buen jugador y con el ánimo de ganar cuanto antes le amistad de aquellos hombres, me decidí a intervenir:

—Esa partida a la que ustedes se refieren —dije de pronto—, no terminó con mate de rey y torre sino de una manera muy diferente. Es posible que la confundan con otra semejante realizada entre M. y J. en el mismo torneo.

Estas palabras me convirtieron de pronto en el centro de atención de todos.

—¿Está seguro? —preguntó el barón limpiándose los labios con su pañuelo.

Tuve oportunidad de asistir a ese torneo de Leipzig y tengo frescas en la memoria estas partidas.

—¿Usted asistió al torneo de Leipzig? —preguntó esta vez el hombre gordo de las patillas desordenadas, con el tenedor a medio camino entre el plato y sus labios. El anciano barón dejó la copa sobre la mesa.

—Fui suplente del equipo de nuestro país, pero no tuve oportunidad de intervenir.

Se produjo una escena confusa, tras la cual fui obligado a decir mi nombre que algunos avisados creyeron recordar levantando sus índices en el aire como sancionando la efectiva realidad de mi existencia. Me solicitaron detalles que proporcioné con fidelidad primero y dejándome llevar por la imaginación después.

Luego de la cena, la conversación continuó en el salón hasta tarde; allí se nos reunieron los guardias que se mostraron tan interesados como mis compañeros en conocer mis actuaciones en aquel torneo de Leipzig. Esa noche, me acosté con la certidumbre de haber avanzado un buen trecho en el camino de mi liberación.

Y en efecto lo había avanzado. Sí. En cierta forma, comencé a madurar aquella misma noche el proyecto de mi evasión.

A la mañana siguiente me despertaron unos leves golpes en mi puerta. Escuché luego el juego metálico de la llave en la cerradura. Se abrió la puerta y en el vano pude distinguir apenas, con mis ojos soñolientos, la figura de un guardián.

—El señor Ferretti desea verlo.
El hombre gordo espiaba por encima del hombro del guardián. La conversación de

LETRA Y LINEA

la víspera le había interesado tanto que se atrevía ahora a molestarme a esa hora temprana. No, no era molestia. Le rogué que se sentara mientras me lavaba y me vestía un poco. Mientras llenaba con agua la jofaina, el guardián se retiró.

—El ajedrez es el juego total —dijo el hombre gordo juntando el pulgar y el índice a la altura de sus labios. Estábamos en el patio interior donde los prisioneros podían pasear después del almuerzo. Era un patio grande rodeado por dos pabellones y paredes altísimas de piedra gris, cubiertas de hiedra. En los rincones, entre las lajas del suelo, crecía la hierba; tres naranjos proyectaban una mínima sombra. El día era despacible y solamente el gordo y yo habíamos salido al paseo mientras el resto permanecía refugiado en el salón.

—Hay quienes se identifican con la reina, quienes con la torre. Yo amo el alfil, amo su astuto golpe diagonal imprevisto, su estatura elegante coronada por una esfera. La esfera es la perfección, la totalidad idéntica siempre a sí misma en todos sus puntos. ¿Con qué piezas se identifica usted?

Contesté sin entusiasmo, vagamente, que no prefería ninguna en especial. La conversación decayó luego y caminamos quince pasos en silencio.

—Sin el ajedrez la vida aquí sería imposible —recorrió el gordo entrecerrando sus párpadas prominentes—. En la casa existen diez secciones semejantes a la nuestra; cada sección contiene diez prisioneros.

—¿Y guardianes?

—Hay diez.

—¿Solamente diez?

—Un equipo.

—¿Cómo es eso?

—Sí. Cada sección constituye un equipo de ajedrez; cada dos meses la Dirección organiza un certamen en el que participan todos. Las semanas entre torneo y torneo se aplican a discutir, a estudiar y perfeccionar nuevas tácticas de defensa y ataque. El mejor equipo es, sin duda, el de los guardianes.

—¿Solamente diez? El viento me golpeó en la mejilla. Dos golondrinas cruzaron vertiginosamente. En una ventana que daba al patio se veía un hombre, detrás de las rejas.

—Si usted... si usted aceptara integrar nuestro equipo, tal vez...

Miraba sin duda las golondrinas fugaces. —...tal vez mejorase nuestra posición que por ahora es muy comprometida.

Estábamos frente a la puerta que comunicaba con el salón. El gordo dió tres golpes fuertes con los nudillos. Después me miró con fervor. La puerta se abrió.

—¿Jugará usted con nosotros? —preguntó el gordo.

—Sí. Creo que sí. Por supuesto, sí, jugaré. La prisión distaba mucho de ser inexpugnable. Comencé a observar y anotar cada detalle, cada costumbre. Pero era necesario no despertar sospechas, entrar en la vida de todos, ganarse la confianza de los guardias. El ajedrez era un magnífico pretexto. Faltaba un mes para el próximo torneo cuando acepté integrar uno de los equipos. Recién entonces aprecié la pasión con que los internados tomaban el juego. Leían engorrosos tratados, discutían interminablemente las jugadas o improvisaban partidas en cualquier momento, en los lugares más inesperados.

La noticia de que un jugador se había sumado al equipo de la sección cuatro, se difundió por los pabellones. Mientras perfeccionaba los detalles de mi fuga, entré de lleno en aquel vértigo de enroques y gambitos. La disciplina intensiva, la dedicación casi única, hora tras hora, al tablero de casillas negras y blancas, no me desagradó. Era un buen jugador y aquellas semanas de riguroso estudio me revelaron nuevas y eficaces combinaciones.

Al llegar el día del certamen, no defraudé las esperanzas de mis partidarios, sólo que éstos no pudieron hallar luego al héroe de la jornada que llevó a la sección cuarta al triunfo, porque esa misma noche, preciso e inevitable como una jugada más en mis complejas partidas, logré evadirme de la prisión y perderme entre las vaguedades

de la oscuridad y los bosques que prolongaban los dominios del castillo hacia el oeste.

Me resulta difícil ahora reconstruir con exactitud las alternativas de la evasión. Yo jugaba una doble partida y contra el mismo adversario. El certamen se había prolongado por dos días; esperé la noche del segundo, cuando ya era claro el triunfo de los míos. Me tocaba entonces enfrentar al más hábil de los guardianes. Era un hombre todavía joven, de rostro cetrino y cabellos negros. Sus manos eran buidas y nerviosas. Tenía un modo desconcertante de levantar la pieza en el aire, dudar un instante y luego colocarla, certero y terrible, en la casilla precisa. Pedí como concesión especial que nos dejaran solos en el cuarto. El más leve rumor o movimiento pueden ser suficientes para perturbar el delicado mecanismo intelectual de una jugada. Ante este pedido hubo protestas y negativas; nadie quería dejar de presenciar aquella silenciosa batalla final. Pero me mantuve firme y conseguí que accedieran a mi deseo. Solos, el guardián y yo, alumbrados únicamente por una lámpara, hicimos los primeros movimientos. Mi juego era lento pero más seguro. Además, me animaba la certeza de mi otro triunfo. La evasión estaba preparada; en cualquier momento de aquella partida yo podía levantarme y el minucioso plan comenzaría a cumplirse sin posibles inconvenientes. Sin embargo dejé pasar los minutos y me empecé en lograr una doble victoria. El silencio era perfecto, apenas torado por el golpe sordo de la base afelpada de las piezas contra la madera del tablero. El plan de juego era estricto. Resultaba increíble que yo pudiese prever con tanta seguridad las jugadas más remotas del adversario, colocar en la posición exacta mis peones, simular tres ataques diferentes encubriendo la emboscada verdadera del caballo. ¡Ah, sí! Mi pieza favorita, podía decir ahora, era el caballo, tan ágil para superar el obstáculo de la amurallada torre, vencer el cerco de peones. La luz vacilaba reflejándose en el marfil blanco de las piezas. Me levanté y continué el juego de pie. El guardián me observó un segundo con ojos imprecisos y regresó inmediatamente al ámbito del tablero. En dos jugadas más, todo había concluido y luego obré sin vacilaciones: el hombre cayó inconsciente sobre el suelo y cambié mis ropas por su uniforme de paño gris. El segundo plan, había comenzado.

Los detalles posteriores no interesan. Lo cierto es que logré escapar, corrí por el campo oscuro de la noche, gané el bosque cercano al edificio y luego de dos horas de camino llegué hasta los suburbios de la ciudad. Conocía la topografía de sus calles; evité las más concurridas y caminé por las laterales, solitarias y oscuras a esa hora del amanecer, hasta el hospedaje de Kausky, donde me permitieron refugiarme hasta tanto Luis diese conmigo. Hice sacar a Kausky de su dormitorio y le expliqué mi situación. No eran épocas para disponerse en contra de las autoridades; Kausky lo sabía tan bien como yo y temí por un momento que mi antiguo amigo no estuviese dispuesto a ayudarme, pero me equivocaba. El viejo judío sonrió afectuosamente y me condujo, escaleras arriba hasta una pequeña habitación interior. Allí, sentados uno al lado del otro en la cama de hierros blancos, le narré lo mejor que pude lo que había sucedido. Kausky tomó nota del mensaje que debía enviar a Luis y salió, recomendándome que tratase de dominar mi nerviosidad durmiendo un poco. Luego quedé solo, esperando.

Había una sola ventana, pequeña, que daba a un patio penumbroso y gris. Por un momento miré a través de los vidrios polvorientos y después me recosté intentando dormir o al menos tranquilizarme. Ignoraba todavía que era inútil, que no podría lograrlo.

Para concluir estas memorias necesitaría rehacer minuto por minuto aquellos días desdichados e incoherentes, las horas de tortura tratando de dominar la terrible verdad que sospechaba, la certidumbre de que la prisión, finalmente, era inexpugnable. Mi fuga había encontrado todas las puertas abiertas, los corredores solitarios, los puestos de guardia abandonados. Pero en la soledad de mi habitación de la casa de Kausky, reconstruyendo los complejismos y perfectos momentos de mis partidas, luchando por pensar en otros temas, fracasando en mi anhelo de imaginarme en otros lugares, participando de otras circunstancias, las que constituían mi vida anterior y en las cuales nunca más podría empeñarme, comprendí que ya nada tenía sentido fuera de aquella otra pasión elegante y silenciosa. Corrí casi todo el tiempo y golpeé jadeante en la puerta de la casa.

Nadie hizo ningún comentario. El señor Ferretti sonrió, sin embargo.

—He aquí nuestro huésped —dijo. Otros presos se acercaron para saludarme.

PARADOJAS PARA LA POESÍA

por Osvaldo Svanascini

Los zapatos que deben usarse para hacer poesía tienen a menudo la dimensión de la sangre que divide sus propias audiencias. Es posible que un poema sea un hombre pero es más factible admitir que es la única autoridad capaz de juzgarlos.

La destrucción, defensa de las actitudes insólitas o conjugación del fracaso, son elementos de aporte positivo. Por primera vez la belleza no tiene la posibilidad del afeitado. Ahora es una llaga minuciosamente beligerante. Los momentos del conformismo con el disconformismo deben regir los horarios de los ferrocarriles. He allí una forma de arribar a la hora.

Hacer poesía con los dedos —Olvidar los testamentos sin olvidarlos — Perseguir el vínculo con el temperamento y engendrar — Ocasionar los estampidos y los desconciertos a fin de promover el descubrimiento —. Además, la calidad poética, su profundidad, son atributos que solamente el poeta insufla. Quienes gravitan en la falsa modernidad o en la retórica insuficiente pueden llegar a ser buenos libreros.

El ejercicio de la reacción, ese saberse perder en plena exaltación, es evidentemente un sistema vital para integrarse en la poesía nueva. ¿Hasta dónde habrá que excusar a la poesía sin compromisos? Hoy-ahora el principio de la poesía tiene que ser comprometido como el hombre. ¿Qué importancia tiene el arribismo a corta de la pérdida de la misma facultad de saber afrontar la creación involucreada en el estallido, en la metamorfosis, en el reencuentro de todo material ignorado?

Y si el hábito es el enemigo de la poesía convengamos que ésta no puede ser ese cubo de rompecabezas capaz de solucionar los menores contratiempos de un juego. Para crear los órdenes de la poesía fueron necesarios tantos desórdenes como los que a veces tratamos de concretar.

Expresión: eso que a veces ideamos para cazar focas en el fondo de las hogueras y que ahora se prodiga en las formas del lenguaje.

Ya no es posible valorizar la opinión de esos aletargados en relación a su tiempo, que persisten en una ignorancia con respecto a la comuni-

cación actual. El escritor debe servir a su tiempo a pesar de los tranvías. Sin embargo lo más grave de todo esto es el desconocimiento. ¿Es posible, aun, desentenderse de problemas tan capitales y hasta tan verdaderos dentro del proceso poético? ¿Es lógico, además, que hablen de movimientos caducos —refiriéndose al creacionismo, dadaísmo, surrealismo, etc.— quienes continúan en un sospechoso parnaso o ni siquiera hundieron sus magros pelos en otros ámbitos que los de su propia y discutible inepticia?

Por primera vez el cerebro entra en la poesía sin descartar a la sangre y permitiéndole a ésta pilotear el tronco. El mar nos parece un elemento movido por palabras como remos enormes. Pero también la poesía se compone de otra nueva realidad, del sueño visto desde una torre, de los días que estamos soportando, de la heterodoxia con nosotros mismos, del grito y la desventura, pero sobre todo de una necesidad incuestionable de vitalizar las premisas y la conciencia de nuestra propia facultad de existir.

Además de un lápiz los poetas decadentes usan cierto recato de noche de boda. Pero la poesía tiene justamente un desenfado marinero que necesita alterar las algas y predisponer a la conjuntivitis. De allí que los oftalmólogos prefieran atender a los astigmáticos.

Esta época nos obliga a hacernos duros, casi tanto como la misma impaciencia; eso hace posible la subsistencia del poeta. Y la vida cotidiana tiene durezas elevadas a la categoría de cáncer. La poesía resulta de ello facultad de resumen; una agresividad movida ante el contraste con el mundo, una creación de la destrucción. Y la paradoja devuelve el equilibrio: y sin embargo usamos la plancha.

No representar los estados sino la cosa en sí — Pasión y compromiso: he allí los indicios para erigir futuras catedrales — Hacer del mundo real una hélice para licuar los convencionalismos — Influir sobre las maneras de anticipar los cinco sentidos — Redimir, redimir los altos cementerios, los hombres pegados a la madera gestatoria, las fuentes de loza que han sostenido a los poemas del oprobio: La poesía es el único vicio de la virtud.

LIBRERÍA FAUSTO

Recientemente inaugurada

Literatura y Arte

Libros nacionales y extranjeros

CORRIENTES 1311

WITCOMB

Fotografía

Salones de Arte

FLORIDA 760

NEIRA Y EZCURRA

INGENIEROS AGRÓNOMOS

PARQUES Y JARDINES

TUCUMÁN 348 T.E. 31 RETIRO 5735-5688 BUENOS AIRES



"Una idea que no es peligrosa no merece en absoluto ser considerada como idea."—OSCAR WILDE.

El campo experimental, constantemente ampliado en el período de la música que parte de comienzos del siglo, ha determinado situaciones especialísimas en los dominios de ese arte, abocando al compositor a incasantes probaturas y experimentaciones, desde la exposición de las teorías de Busoni (1907), la implantación del *atonalismo* (1909), la *politonalidad* (1912), el *microtonalismo* (1920), la *técnica de los doce tonos* (1925) y la técnica de la *composición atemática* (1929), vemos que el aporte de la faz técnica y experimental ha sido enorme y sin paralelo alguno en la Historia de la Música.

Los enemigos de la música actual —entre cultores y plagiarios del pasado— interpretan naturalmente el hecho como demostración de que esa música es algo meramente cerebral y, por lo tanto, aportadora de valores exclusivamente técnicos, ya que los pioneros y los experimentadores, según afirman, rara o ninguna vez son creadores. Por supuesto que al sostener tal cosa olvidan a Tartini, Rameau, Juan Sebastián Bach, entre los antiguos, o a Busoni, Schönberg, Oboúkov, Alois Hába, Julián Carrillo, entre los contemporáneos. Pero en la música, más que en las demás artes, es imposible un cambio fundamental sin profundas modificaciones en la faz técnica; de manera que es posible afirmar que en realidad no ha existido un creador-músico de importancia decisiva que no haya sido a la vez un experimentador más o menos directo y efectivo, así como también un teórico y un incitador. El compositor crea la técnica indispensable para hacer viable su verbo; por tal razón, una y otro son inseparables, gracias a lo cual logran obtener la unidad integral.

Entre los máximos experimentadores actuales en el terreno de los sonidos no temperados, a la vez que en la poliarmonía, la abolición de las frases tradicionales, el cultivo intensivo de la disonancia como realidad musical y de la polirritmia, figura el franco-americano Edgar Varese, "trabajador en ritmos, frecuencias e intensidades". Con una base eminentemente científica, este arquitecto en sonidos, luego de un aprendizaje rudamente escolástico de cuyos resultados da fe su profundo conocimiento de los estilos polifónico y contrapuntístico del pasado, se aplicó al estudio de los principios científicos de la música y durante largo tiempo ha venido experimentando en instrumentos eléctricos destinados a producir el sonido que se desee, además de reproducir los ya existentes basados en nuestro convencional *sistema temperado*. En principio, esta actitud es promissora y edificante, sobre todo si la comparamos con la postura reaccionaria que suponen todos los *retornos* contemporáneos, de Strawinsky a Hindemith.

Edgar Varese estudió en la *Schola Cantorum*, de París, con Vincent D'Indy, continuando luego el contrapunto con Albert Roussel y siguiendo los cursos de Charles M. Widor en el *Conservatoire*. Luego de intensa actividad como director de coros en París y en Berlín, practicó la dirección de orquesta en Praga, y pasó luego a radicarse en los Estados Unidos, donde fundó la *International Composer's Guild* y llegó a actuar en forma continuada como dirigente de masas orquestales y corales.

Su producción, que no es abundante —Varese no es lo que puede definirse como un compositor prolífico—, comprende varias obras orquestales: *Tres piezas*, *Rhapsodie romane*, *Gargantúa*, *Chansons de jeunes hommes*, *Prelude a la fin d'un jour*, *Les cieux du Nord*, *Bourgogne Mehr Licht*, *Ameriques*, *Arcana*; y para pequeño conjunto instrumental: *Hiperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, *Offrandes*. Luego trabajó *The one all alone* en colaboración con el poeta y musicólogo cubano Alejo Carpentier, así como también en *La canción de la niña enferma de fiebres*. Este compositor respetuoso de la tradición, al punto de sostener una perpetua posición admirativa ante los grandes valores que encierra la producción de los maestros de todas las épocas, se ha apartado de las rutas seguidas por sus contemporáneos, así como del cúmulo de escuelas afines y contradictorias, y ha penetrado valientemente en el terreno experimental, entendiendo la música, por encima de todo sentimentalismo romántico o realista, o de todo formulismo académico, como un resultado y una síntesis lograda a base de una organización de sonidos. Busca en su música los planos, los volúmenes y las masas sonoras a través de un lenguaje *atonal*, en cuyo desenvolvimiento la insistencia de ciertas notas escogidas deliberadamente, a manera de tónicas, constituyen los pivotes en torno de los cuales gira la acción musical. El interés de sus desarrollos

LA CONTRIBUCION DE EDGAR VARESE A LA MUSICA EXPERIMENTAL

por Juan Carlos Paz

es mantenido por la oposición de los planos y la movilidad de las perspectivas sonoras —concepción de la música espacial—, al presentar bajo diferentes aspectos los esenciales elementos de unidad.

Para lograr éxito en su concepción de la música construida a base de planos superpuestos, Varese comienza por declararse insatisfecho, con plena razón de la estructura actual de la orquesta. No hay que olvidar que ese organismo sonoro es bastante deforme, ya que en él se agrupan sin ninguna lógica los instrumentos de sonidos temperados y de sonidos no temperados; donde los bajos son débiles o insuficientes y los agudos sin completar; donde la continuidad de los timbres hacia el agudo o hacia el grave se ve a menudo interrumpida por la limitación del registro de los instrumentos; y donde las familias de esos mismos instrumentos aparecen lamentablemente incompletas⁽¹⁾. Varese propone el empleo de instrumentos eléctricos capaces de establecer potencia, equilibrio y extensión —hasta más allá de tres octavas sobre el registro actual de la orquesta— y en los que los sonidos se producirían en cualquier frecuencia e intensidad. Por ejemplo, suele emplear el compositor acordes que comprenden una gran extensión entre el grave y el sobreagudo, y que partiendo de un *pianissimo* alcanzan, gracias a una especulación de las distancias sabiamente calculada, un gran volumen sonoro en el espacio de un segundo. Y respecto al aumento en las sonoridades individuales dentro del conjunto orquestal, Varese ofrece este ejemplo aclaratorio: un instrumento cualquiera, que tuviera la energía de un *watt*, podrían producir millares de ellos con la aplicación de un pequeño aparato eléctrico, de uso muy simple.

Muchas de las experiencias y especulaciones de que están colmadas las partituras de Varese, son impracticables para los decursos actuales de la orquesta y los límites acústicos a que se nos ha habituado; pero, como están calculados con rigor científico, es imposible dudar de su resultado y de que agregando a nuestros sonidos fundamentales series de armónicos compuestos por las necesidades del discurso musical, se producirían sonidos individuales o combinaciones sonoras inauditas como variedad, novedad y riqueza de timbres.

Para compensar en parte la imposibilidad de lograr ciertos resultados con los medios actuales, a la vez que para experimentar con estos mismos recursos en terrenos poco explorados aún, Varese ha anticipado algunos aspectos de sus concepciones respecto de los sonidos no temperados, en varias composiciones destinadas a pequeños conjuntos instrumentales. Para lograr esos resultados ha planteado nuevas posibilidades en el empleo y acoplamiento de numerosos instrumentos de percusión. *Ionisation*, por ejemplo, es una obra escrita en su totalidad para esa clase de instrumentos, de los que emplea 42 diferentes; en *Intégrales* llega a reunir 17 instrumentos de batería.

Creo Varese que la música está aún en la infancia, si nos atenemos a las perspectivas que la ciencia le ofrece. No hay que olvidar que la música es un arte que es también ciencia. La música ha entrado en una nueva faz —¡era ya tiempo!— que trasciende de las limitaciones que le imponía nuestro vetusto sistema de escalas basadas en el sistema temperado, cuya última etapa la constituye la técnica doce-tonal. El *politonalismo*, el *post-impresionismo*, las diversas escuelas nacionalistas, la *música social*, los retornos al pasado de los neo-clasicistas y neo-románticos, no son más que prolongaciones harto redundantes de estados sensibles y mentales ya superados y que se basan en recursos técnicos que hace casi medio siglo que atraviesan una crisis total, así como el sistema de escalas que les dió base, las formas llamadas "clásicas", y la absurda simetría melódica, especie de "música en verso", según la aguda definición de Krének. Nada de eso tiene ya valor del punto de vista de la posibilidad.

El porvenir da siempre razón a los innovadores y la quita a los imitadores. ¿A qué, pues, la manía suicida de imitar eternamente el pasado aplicándose a la producción de sonatas dieciochescas, óperas "veristas", piezas de un impresionismo extemporáneo, poemas sinfónicos y ballets plenos de explicaciones literarias y que rehuyen desesperadamente una nueva problemática? Entre los que desechando por inútiles esas tentativas impotentes, y avanzando en terreno desconocido conjuntamente a otros pioneros de la música de nuestro tiempo, como Schönberg, Hába, Krének, Webern y quizá algún otro, tiene su puesto Edgar Varese, indiscutiblemente; y la punta de lanza que ha hecho penetrar en el terreno de la posibilidad, ha servido de incitación y ejemplo edificante que ya no puede desdeñarse. Así lo han comprendido algunos jóvenes compositores de los Estados Unidos que, como William Russell, David Green, John Cage, Harold G. Davidson, Gerald Strang, marchan a la vanguardia de las corrientes musicales de América, en lo que a los hallazgos en el terreno físico del sonido y su aplicación práctica a cargo de recursos totalmente inéditos se refiera.

(1) El compositor y teórico mexicano Julián Carrillo, propone, en su por demás interesante *Tratado de instrumentación*, la creación de escalas de timbres uniformes que alcanzan un ámbito ininterrumpido de extensión muy superior a la normal. La realización práctica de bastantes instrumentos que ampliaran el registro de los actuales hacia el grave y el agudo, daría a nuestra deficiente organización orquestal una suma de posibilidades inaudita; y a la vez, colmaría los huecos y la falta de homogeneidad de que adolece.

POEMAS DE DYLAN THOMAS



Dylan Thomas (Swansea, 1914) desempeña hasta 1939 diversos cargos periodísticos. Rechazado por el ejército, empieza a trabajar para la B.B.C. y para el cine, adquiriendo reputación como argumentista en ambas tareas. En 1933 gana el Book-prize con su poema *The force that through the green fuse drives the flower* que pasaría a integrar su primer volumen. El 9 de noviembre de 1953 muere en Nueva York, adonde había llegado para dar una serie de conferencias. La nómina completa de sus obras incluye: *18 Poems* (1934); *Twenty-five poems* (1936); *The Map of Love* (dieciséis poemas y siete textos, 1939); *The World I Breathe* (1939); *Portrait of the Artist as a Young Dog* (colección de relatos autobiográficos, 1940); *Deaths and Entrances* (1946). *Collected Poems* reúne el total de sus poemas escritos hasta noviembre de 1952. Edith Sitwell, Stephen Spender y Herbert Read han sido descubridores y defensores de su obra. Sobre Dylan Thomas puede leerse además: "Dylan Thomas: A Pioneer", de Francis Scarfe en *Auden and After* y "An approach to Dylan Thomas" de Linden Huddleston en el *Penguin New Writing* N° 35.

Un artículo esclarecedor en lo que se refiere a las relaciones de su poesía con la política, la religión y la tradición poética galesa es el de John L. Sweeney que sirve de prefacio a *Selected Writings* publicado por New Directions. Sin embargo, *The Poetry of Dylan Thomas* de Henry Treece (poeta, galés y participante del movimiento Apocalipsis que apadrinara Thomas) sigue siendo, sin lugar a dudas, el estudio más importante y minucioso sobre la obra del poeta.

Las traducciones que siguen —hechas con la colaboración de Elena Cruz— no pretenden ser más que un primer ejercicio de poesía.

MARIO TREJO.

AMOR EN EL ASILO

Una desconocida ha llegado a compartir mi cuarto
en esta casa no bien de la cabeza.

Una muchacha loca como los pájaros
echando los cerrojos de la noche en la puerta,
con sus brazos, sus plumas.

Rígida en su asombrado lecho
o paseándose por la pesadilla de su cuarto, libre como los muertos,
ella alucina la casa a prueba de ciclos
con nubes que están en el secreto
o navega imaginarios océanos de guardianes.

Ha llegado poseída la que admite la luz ilusoria
a través de los sólidos muros.
Poseída por los cielos
duerme en su angosto pesebre,
sin embargo, atraviesa las cenizas
y delira a su gusto sobre el escenario del manicomio
gastado a fondo por mis lágrimas en pena.

Y tomado por la luz en sus brazos
al prolongado y costoso fin
tal vez sufra sin falta
la primera visión que incendió las estrellas.

DE ESTE LADO DE LA VERDAD

para Llewelyn

De este lado de la verdad
no puedes ver, hijo mío,
soberano de tus ojos azules
en la enneguecedora comarca de la juventud,
que bajo el ciclo indiferente
todo está desprendido de culpa e inocencia,
y que antes de que inicies
un gesto de tu corazón o tu cabeza,
ya está amontonado y esparcido
en las tortuosas tinieblas
como el polvo de los muertos.

Lo bueno y lo malo, dos maneras
de dirigirte hacia tu muerte
junto al mar hecho trizas,
soberano de tu corazón en tus ciegos días,
soplado como el aliento,
van gritando a través de ti y de mí
y de las almas de todos los hombres
hasta las tinieblas inocentes y las tinieblas culpables,
y la muerte buena y la mala muerte,
y entonces, en el último elemento
vuelan como la sangre de las estrellas,
como las lágrimas del sol,
como semilla lunar, escombro y fuego,
el volador estruendo del cielo, soberano de tus seis años,
y los perversos descos
bajo el principio de las plantas y animales y pájaros
y del agua y la luz, la tierra y el cielo
están ordenados antes de que te muevas, y todos tus actos y palabras,
cada verdad, cada mentira,
mueren en un inenjuiciable amor.

VEINTICUATRO AÑOS

Veinticuatro años conmemoran las lágrimas de mis ojos.
(Enterrad a los muertos por temor de que caminen hacia la tumba
en construcción.)

En la arista de la natural entrada
yo me agazapaba como un sastre
que cose una mortaja de viaje a la luz del sol carnívoro.
Vestido para morir, empezó el contoneo sensual,
con mis rojas venas llenas de dinero,
en la dirección última del pueblo elemental
avanzo mientras dure lo que para siempre es.



EL CRISOL

drama de ARTHUR MILLER
(acto 1º)

Nacido en New York en 1915, criado en Brooklyn, educado en la Universidad de Michigan, Arthur Miller goza hoy, antes de los cuarenta, del raro privilegio de ser aclamado por los más vastos concursos de "público grueso" al mismo tiempo que es objeto de codiciadas distinciones por parte de las más refinadas minorías de "entendidos". Suyos son ya, y reiteradamente, el premio de los Críticos Teatrales de Estados Unidos, el premio Pulitzer, el premio Antoinette Perry, por mencionar sólo los más conocidos. Se lo ha situado junto a O'Neill en la dramaturgia norteamericana de hoy y no falta quien lo considere aún de mayor significación y trascendencia en el teatro de nuestro tiempo.

"El Crisol"—cuyo primer acto ofrecemos en calidad de primicia absoluta para los lectores de habla castellana—, fué estrenada

en New York, el 22 de enero del año 1953 y constituyó uno de los motivos de más viva discusión en aquel medio.

La obra se ajusta estrictamente a un hecho histórico —la "caza de brujas" en Salem, en 1692—, hasta el punto de que ningún crítico ha podido señalar la más mínima desviación ni tergiversación, no obstante el impresionante paralelo que de ella se desprende ante la actual situación política de aquel país.

Lo cierto es que "El Crisol" revela la naturaleza esencial de uno de los más extraños y terribles capítulos de la historia humana. La publicación de este fragmento nos ha sido especialmente autorizada por International Editors Co.

ACTO I

(A modo de obertura)

Un pequeño dormitorio en el piso alto de la casa del Reverendo Samuel Parris, en Salem, Massachusetts, en la primavera del año 1692.

A la izquierda, una angosta ventana; a través de sus paneles cuadriculados fluye el sol matutino. Aún arde una vela cerca de la cama, a la derecha. Un arcón, una silla y una pequeña mesa completan el mobiliario. En el foro, una puerta conduce al descanso de la escalera que lleva a la planta baja. En la aseada habitación reina una atmósfera austera. Las vigas del techo están a la vista y los colores de la madera son naturales y sin lustre. Al levantarse el telón, el Reverendo Parris está arrodillado junto al lecho, en el que yace, inmóvil, su hija Betty, de diez años. Parris reza y aunque no podemos escuchar sus palabras, percibimos que es presa de la confusión. Murmura, luego parece estar a punto de sollozar; luego solloza y entonces reza de nuevo, pero su hija no se mueve.

Se abre la puerta y entra su esclava negra, Tituba tiene más de cuarenta años. Parris la trajo de Barbados, donde él había vivido varios años como comerciante antes de incorporarse a la Iglesia. Tituba entra como quien ya no soporta la separación de un ser más querido, pero también muy asustada pues su instinto de esclava le ha advertido que, como siempre, las dificultades en esta casa terminan por caer sobre ella.

TITUBA (dando ya un paso atrás): ¿Mi Betty, sanita pronto?

PARRIS: ¡Fuera de aquí!

TITUBA (retrocediendo hacia la puerta): Mi Betty no morir...

PARRIS (incorporándose, furioso): ¡Fuera de mi vista! (Ella ya se ha ido) Fuera de mí... (Es dominado por los sollozos. Los acalla apretando los dientes; cierra la puerta y se apoya en ella, exhausto.) ¡Dios mío! ¡Dios, ayúdame! (Temblando de miedo, murmurando para sí entre sollozos, va hacia el lecho y toma suavemente la mano de Betty.) Betty, Criatura. Niña querida. ¿Despertarás, abrirás tus ojos? Betty, pequeña... (Se inclina para arrodillarse nuevamente, cuando entra su sobrina, Abigail Williams, de 17 años, una muchacha de llamativa belleza, huérfana, con una infinita capacidad para la simulación. Ahora reboza preocupación, aprensión y compostura.)

ABIGAIL: Tío. (El la mira.) Susanna Walcott viene de lo del doctor Griggs.

PARRIS: ¿Sí? Que entre, que entre.

ABIGAIL (asomándose a la puerta para llamar a Susanna, que está unos escalones más abajo): Entra, Susanna. (Entra Susanna Walcott, una muchacha nerviosa, apresurada, algo más joven que Abigail.)

PARRIS (ansiosamente): Hija, ¿qué dice el médico?

SUSANNA (emпинándose para ver a Betty por encima de Parris): Me manda venir a decirnos, Reverendo señor, que para eso no puede encontrar en sus libros ninguna medicina.

PARRIS: Debe seguir buscando, entonces.

SUSANNA: Sí, señor; ha estado buscando en sus libros desde que lo dejasteis, señor. Pero me manda decirnos que podríais buscar vos la causa de esto en algo antinatural.

PARRIS (dilatándose los ojos): No... no. Nada de causas antinaturales. Dile que he enviado por el Reverendo Hale, de Beverly y el señor Hale seguramente lo confirmará. Que busque en la Medicina y deseché toda idea de causas antinaturales, que aquí no las hay.

SUSANNA: Sí, señor. El sólo me mandó decirnos... (se vuelve para salir.)

ABIGAIL: No digas nada de esto en el pueblo, Susanna.

PARRIS: Vé directamente a casa y no hables de causas antinaturales.

SUSANNA: Sí, señor. Rogaré por ella. (Vase.)

ABIGAIL: Tío, cunde el rumor de que es brujería; creo que lo mejor será que bajéis y lo neguéis vos mismo. La sala está llena de gente, señor. Yo me quedaré con ella.

PARRIS (abrumado, se vuelve hacia ella): ¿Y qué he de decirles? ¿Que a mi hija y a mi sobrina descubrí, bailando como herejes en el bosque?

ABIGAIL: Sí, tío, bailamos. Habréis de decirles que yo lo confesé. Y seré azotada si debo serlo. Pero hablan de brujería. Betty no está embrujada.

PARRIS: Abigail, no puedo presentarme ante la congregación sabiendo que no te has franqueado conmigo. ¿Qué habéis hecho con ella en el bosque?

ABIGAIL: Bailamos. Y cuando aparecisteis de entre los arbustos, tan repentinamente, Betty se asustó y se desmayó. Y eso fué todo.

PARRIS: Hija, siéntate.

ABIGAIL (temblando al sentarse): Yo jamás le haría daño a Betty. La amo tiernamente.

PARRIS: Atiéndeme, criatura. Tu castigo ven-

drá a su tiempo. Pero si en el bosque habéis traficado con espíritus, debo saberlo ahora, pues sin duda llegarán a saberlo mis enemigos y con ello me arruinarán.

ABIGAIL: Pero es que no conjuramos espíritus...

PARRIS: ¿Entonces por qué desde la medianoche ella no puede moverse? La chica no tiene remedio. (Abigail baja la vista.) Esto saldrá a la luz, forzosamente... mis enemigos lo pondrán en descubierto. Dime qué es lo que habéis hecho allí. ¿Abigail, te das cuenta de que tengo muchos enemigos?

ABIGAIL: Oí decirlo así, tío.

PARRIS: Hay un bando que ha jurado arrojarme de mi púlpito. ¿Comprendes esto?

ABIGAIL: Así lo creo, señor.

PARRIS: Y bien; en medio de semejante embrollo, mis propios familiares resultan ser el mismo centro de no sé qué práctica obscena. En el bosque se hacen barbaridades...

ABIGAIL: ¡Jugábamos, tío!

PARRIS (señalando a Betty): ¿A esto le llamas jugar? (Ella baja la mirada. El suspira.) Abigail, si sabes algo que pueda ayudar al médico, por amor de Dios, dímelo. (Ella calla.) Al sorprenderos, vi a Tituba agitando sus brazos sobre el fuego. ¿Por qué hacía eso? Y oí cómo, de su boca, salía una chillona jerigonza. ¡Se bamboleaba como una bestia estúpida sobre esa fogata!

ABIGAIL: Siempre canta sus cantos de Barbados, y nosotras bailamos.

PARRIS: No puedo cerrar los ojos a lo que vi, Abigail, pues no han de cerrarlos mis enemigos. Vi un vestido tirado sobre la hierba.

ABIGAIL (inocentemente): ¿Un vestido?

PARRIS (...es muy duro decirlo): Sí, un vestido. ¡Y me pareció ver... a alguien desnudo, corriendo entre los árboles!

ABIGAIL (aterrorizada): ¿Nadie estaba desnudo! ¡Os engañáis, tío!

PARRIS (con enojo): ¡Yo lo ví! (Se aleja de ella. Con resolución): Sé sincera conmigo, Abigail. Y te imploro, dóblgate bajo el peso de la verdad, pues lo que está en juego es mi ministerio... mi ministerio y tal vez la vida de tu prima. Cualquiera haya sido la enormidad que habéis consumado, dímelo todo ahora, pues no me atrevo a presentarme ante ellos, allí abajo, sin conocer la verdad.

ABIGAIL: No hay nada más. Lo juro, tío.

PARRIS (la observa; luego asiente con la cabeza, convenciéndola a medias): Abigail, he luchado aquí durante tres años para que esta gente testaruda se me sometiera y ahora, justamente ahora cuando la parroquia comienza a dar señales de algún respeto hacia mí, tú comprometes nada menos que mi reputación. Te he dado un hogar, criatura, te he cubierto de ropas... dame ahora una honrada respuesta. En el pueblo... ¿tu nombre es completamente immaculado?

ABIGAIL (con una pizca de resentimiento): Claro, estoy segura que sí, señor. Mi nombre no tiene de qué avergonzarse.

PARRIS (concretando): ¿Abigail, aparte de lo que me has dicho, hay alguna otra causa por la que te han despedido del servicio de la señora Proctor? He oído decir, y tal como lo dijeron te lo cuento, que este año ella viene a la iglesia tan raras veces sólo por no sentarse tan cerca de algo sucio. ¿Qué querían decir con eso?

ABIGAIL: Me odia; sin duda, tío, porque no quise ser su esclava. Es una mujer cruel, una mujer mentirosa, insensible, llorona, y yo no quiero trabajar para semejante mujer.

PARRIS: Tal vez lo sea. Y sin embargo me ha preocupado que estés fuera de esa casa desde hace siete meses y que en todo este

tiempo ninguna otra familia haya pedido tus servicios.

ABIGAIL: Quieren esclavos, no gente como yo. Que vayan a buscarlos a Barbados. ¡No me ensuciaré la cara por ninguno de ellos! (Con mal disimulado resentimiento hacia él): ¿Me regateas mi cama, tío?

PARRIS: No... no.

ABIGAIL (con arrebatado): Tengo buen nombre en el pueblo. No permitiré que se diga que mi nombre está sucio. ¡La señora Proctor es una charlatana embustera! (Entre Ann Putnam. Es una mujer de cuarenta y cinco años, de alma atormentada, obsesionada por la muerte, acosada por los sueños.)

PARRIS (apenas comienza a abrirse la puerta): No... no. No puedo recibir a nadie. (La ve y en él surge cierta deferencia aunque sin disipar su ansiedad): Ah, señora Putnam, entrad.

ANN (agitada, con los ojos encendidos): Es un prodigio, no cabe duda de que os ha tocado un rayo del Infierno.

PARRIS: No, señora Putnam, es...

ANN (aludiendo a Betty): ¿Hasta qué altura voló, hasta qué altura?

PARRIS: No, no... no voló...

ANN (muy satisfecha de ello): ¡Cómo! ¡Es seguro que voló! ¡El señor Collins la vió pasar sobre el granero de Ingersoll, y descender con la ligereza de un pájaro, dice!

PARRIS: No, señora Putnam, escuchad, ella no ha... (Entra Thomas Putnam, un duro terrateniente acomodado, cincuentón.) Ah, buenos días, señor Putnam.

PUTNAM: ¡Es una suerte que la cosa haya brotado, por fin! ¡Es providencial! (Va directamente hacia el lecho.)

PARRIS: ¿Qué cosa ha brotado, señor, qué...? (Ann va hacia la cama.)

PUTNAM (mirando a Betty): ¿Pero sus ojos están cerrados! Mira tú, Ann.

ANN: Sí que es extraño. (A Parris): Los de la nuestra están abiertos.

PARRIS (sobresaltado): ¿Vuestra Ruth está enferma?

ANN (con maligna certidumbre): Yo no diría enferma; el toque del Diablo es más grave que estar enferma. Es la muerte, sabéis, es la muerte diabólica que se mete en ellas, con horquilla y con pezuñas.

PARRIS: ¡Oh, no, por favor! ¿Por qué, qué es lo que tiene Ruth?

ANN: Tiene lo que se merece... No se despertó esta mañana, pero sus ojos están abiertos y camina, y nada oye, nada ve, y nada puede comer. Su alma está poseída, seguramente. (Parris queda paralizado.)

PUTNAM (como pidiendo más detalles): Dicen que habéis enviado por el Reverendo Hale, de Beverly...

PARRIS (con menos convicción ahora): Es sólo una precaución. Posee gran experiencia en todas las artes demoníacas, y yo...

ANN: Ya lo creo; y el año pasado encontró una bruja en Beverly, recordad bien.

PARRIS: Vamos, señora Ann, sólo pensaron que era una bruja, y estoy seguro de que aquí no hay nada de brujería.

PUTNAM: ¡Nada de brujería! Vamos, señor Parris, ved que...

PARRIS: Thomas, Thomas, os ruego, no habléis de brujería. Sé que vos no me deseáis, y vos menos que nadie, Thomas, tan desastrosa acusación. No podemos pensar en brujería. A gritos me echarán de Salem por semejante corrupción en mi casa.

PUTNAM (en este momento está decidido a empujar al abismo a Parris, por quien siente desprecio): Señor Parris, en todas las disputas aquí habidas he estado de vuestra parte, y así continuaría; pero no puedo, si os resistís en esto. Espíritus dañinos, vengativos, están arrebatando a estas criaturas.

PARRIS: Pero Thomas, no podéis...

ANN: Reverendo Parris, he dejado bajo tierra a siete niños sin bautizar. Creedme, señor, jamás habéis visto nacer niños más robustos. Y sin embargo, cada uno de ellos estaba destinado a marchitarse en mis brazos la misma noche de su nacimiento. Yo nada he dicho, pero es mi corazón el que ha insinuado a voces. Y ahora, este año, mi Ruth, mi única... la veo tornarse extraña; criatura taciturna se ha vuelto este año y se está encogiendo como si una boca sedienta le sorbiese hasta la vida. Y entonces pensé en que viera a vuestra Tituba.

PARRIS: ¿A Tituba!? ¿Qué podría Tituba...?

ANN: Tituba sabe cómo hablar a los muertos, señor Parris.

PARRIS: ¡Señora Ann... es un enorme pecado invocar a los muertos!

ANN: Mi alma cargue con ello; ¿pero quién, si no, podría decirnos con certeza qué persona mató a mis niños?

PARRIS (horrorizado): ¡Mujer!

ANN: ¡Fuieron asesinados, señor Parris! ¡Y tomad nota de esta prueba! ¡Tomad nota! Anoche, mi Ruth estuvo más cerca que nunca de sus almitas; lo sé, señor. ¿Pues cómo es que ha enmudecido ahora, si no porque algún poder de las tinieblas le ha

paralizado la boca? ¡Es una señal prodigiosa, señor Parris!

PUTNAM: ¿No comprendéis, señor? Hay entre nosotros una bruja asesina, decidida a mantenerse en las sombras (Parris se vuelve hacia Betty evidenciando un terror frenético creciente.) Dejad que vuestros enemigos piensen lo que quieran, vos no lo podéis ignorar.

PARRIS (a Abigail): Entonces, invocábais espíritus, anoche.

ABIGAIL (en un susurro): Yo no, señor... Tituba y Ruth.

PARRIS (se vuelve ahora, con nuevo temor; va hacia Betty, la observa y luego, con la mirada fija en el vacío): ¡Oh, Abigail, qué adecuada retribución a mi generosidad! Ahora estoy perdido.

PUTNAM: No estáis perdido. Haréis fuerte, ahora. No esperéis a que nadie os acuse. Declaradlo vos mismo. Habéis descubierto una brujería...

PARRIS: ¿En mi casa? ¿En mi casa, Thomas? Me derribarán con esto. Harán de ello una... (Entra Mercy Lewis, la sirvienta de los Putnam, una gorda muchacha de diez y ocho años, taimada y despiadada.)

MERCY: Con vuestro perdón. Sólo quise ver cómo está Betty.

PUTNAM: ¿Cómo es que no estás en casa? ¿Quién está con Ruth?

MERCY: Vino la abuela. Mejoró algo, creo... Antes, dió un tremendo estornudo.

ANN: ¡Ah, es un signo de vida!

MERCY: Yo ya no temería, señora Putnam. Fué un gran estornudo; otro así y estoy segura que del sacudón le vuelve el juicio. (Va al lecho a mirar.)

PARRIS: ¿Queréis dejarme ahora, Thomas? Rezará un momento a solas.

ABIGAIL: Tío, habéis rezado desde medianoche. Por qué no bajáis y...

PARRIS: No... no. (A Putnam): No tengo respuesta para esa multitud. Esperaré hasta que llegue Hale. (Invitando a Ann a salir): Tened a bien, señora Ann...

PUTNAM: Y bien, señor. ¡Lanzáos contra el Diablo y el pueblo os bendecirá por ello! Bajad, habládeslos... orad con ellos. Están sedientos de vuestra palabra, señor. Confío en que oraréis con ellos.

PARRIS (dominado): Los guiaré en un salmo, pero nada digáis de brujería por ahora. No he de discutirlo. La causa es aun desconocida. He tenido bastantes disputas desde que llegué. No quiero más.

ANN: Mercy, tú vas a casa a acompañar a Ruth, ¿me oyes?

MERCY: Sí, señora. (Sale Ann Putnam.)

PARRIS (a Abigail): Si se lanza a la ventana, llámame enseguida.

ABIGAIL: Lo haré, tío.

PARRIS (a Putnam): Hay una fuerza terrible, hoy, en sus brazos. (Sale con Putnam.)

ABIGAIL (con contenido azoramiento): ¿Qué tiene Ruth?

MERCY: Es espeluznante, no sé... desde anoche parece caminar como una muerta.

ABIGAIL (se vuelve súbitamente y va hacia Betty; con temor en la voz): ¡Betty! (Betty no se mueve. La sacude): ¡Acaba de una vez! ¡Betty! ¡Levántate! (Betty no se mueve. Mercy se acerca.)

MERCY: ¿Ensayaste golpearla? Yo le di a Ruth una buena y eso la despertó por un rato. Ven, déjame a mí.

ABIGAIL (rechazando a Mercy): No, él subirá en seguida. Escúchame. Si nos interrogan, díles que bailábamos... Eso es todo lo que yo le dije.

MERCY: Bueno. ¿Y qué más?

ABIGAIL: El sabe que Tituba conjuró a las hermanas de Ruth a levantarse de la tumba.

MERCY: ¿Y qué más?

ABIGAIL: Te vió desnuda.

MERCY (batiendo palmas, con una risita asustada): ¡Jesús! (Entra Mary Warren, sin aliento. Es una muchacha de diez y siete años, servil, simple, triste.)

MARY: ¿Qué haremos? ¡El pueblo está en la calle! ¡Recién llevo de la granja; toda la comarca habla de brujería! ¡Abby, nos acusarán de brujas!

MERCY (apuntando y mirando a Mary): Ella piensa confesar, lo sé.

MARY: Tenemos que confesar, Abby ¡Por brujería ahorcan...! ahorcan como en Boston hace dos años! ¡Abby, debemos decir la verdad! Sólo te azotarán por bailar y las otras cosas.

ABIGAIL: ¡Oh... nos azotarán!

MARY: Yo no hice nada de eso, Abby. Yo miraba solamente.

MERCY (yendo amenazadora hacia Mary): Ah, tú eres especial para mirar, no es cierto Mary Warren? Para espíar si que eres valiente. (Betty, en la cama, se queja. Abigail se vuelve instantáneamente.)

ABIGAIL: Betty. (Va hacia Betty): Ven, querida, Betty, despierta ya. Es Abigail. (La incorpora y la sacude furiosamente): ¡Betty, voy a pegarte! (Betty se queja): Ahá, parece que mejoras. Hablé con tu papá y le conté todo. De modo que no hay nada que...

BETTY (asustada de Abigail, salta de la

cama como una luz y pegada de espaldas a la pared): ¡Quiero a mi mamá!

ABIGAIL (con alarma, mientras se aproxima cautelosamente a Betty): Betty, ¿qué te pasa? Tu mamá está muerta y enterrada.

BETTY: ¡Quiero volar hacia mamá! ¡Dejadme volar! (Extiende los brazos como para volar, largándose hacia la ventana por donde alcanza a pasar una pierna.)

ABIGAIL (arrajándola lejos de la ventana): Le conté todo; él ya sabe, ahora ya sabe todo lo que nosotras...

BETTY: Tú bebiste sangre, Abigail, eso no se lo contaste.

ABIGAIL: ¡Betty, no volverás a decir eso! Nunca, jamás...

BETTY: ¡Lo hiciste, lo hiciste! ¡Bebiste un encantamiento para que muera la mujer de John Proctor! ¡Sí! ¡Bebiste un encantamiento para matar a la señora Proctor!

ABIGAIL (la abofetea): ¡Calla! ¡Basta ya!

BETTY (desplomándose en el lecho): ¡Mamá, mamá! (Se deshace en sollozos.)

ABIGAIL: Atended, Vosotras todas. Bailábamos. Y Tituba invocó a las hermanas de Ruth Putnam. Y eso es todo. Y acordáos de todo esto: que se os escape una palabra, a cualquiera de vosotras, o la sombra de una palabra acerca de las otras cosas, y apareceré en lo más negro de una noche horrible y os ajustaré las cuentas hasta el escafofrío. ¡Y vosotras sabéis que yo puedo hacerlo; he visto cómo, sobre la almohada junto a la mía, los indicios destrozaban las cabezas de mis pobres padres, y he visto algunas otras sangrientas faenas realizadas en la noche, y puedo hacer que vosotras os lamentéis de haber visto siquiera que se puso el sol! (Va hacia Betty y rudamente la incorpora): ¡Vamos, tú... siéntate y acaba con esto! (Pero Betty se desploma en sus brazos y yace inerte en el lecho.)

MARY (históricamente asustada): ¡Que le dió! (Mirando despavorida a Betty): ¡Abby, se va a morir! Conjuró un pecado y nosotras...

ABIGAIL (yendo hacia Mary): ¡Mary Warren te he dicho que te calles! (Entra John Proctor. Al verlo, Mary retrocede asustada.)

MARY: ¡Oh! Ya me estoy marchando a casa, señor Proctor.

PROCTOR: ¿Eres boba, Mary Warren? ¿Eres sorda? ¿Te prohibí dejar la casa, no es cierto? ¿Para qué te pago? Tengo que vigilarte más que a mis vacas.

MARY: Sólo vine a ver los grandes acontecimientos del mundo.

PROCTOR: Grandes acontecimientos en el traste voy a darte yo uno de estos días. ¡Vete a casa, mi mujer tiene tarea para tí! (Ella sale lentamente, tratando de conservar un resto de dignidad.)

MERCY (extrañamente fascinada y a la vez atemorizada): Es mejor que me vaya. Debo atender a mi Ruth. Buenos días, señor Proctor. (Evitando la proximidad de Proctor, Mercy sale rápidamente. Desde la aparición de Proctor, Abigail ha permanecido como en puntas de pie, bebiendo su figura, con ojos dilatados. El le echa una mirada y va hacia el lecho de Betty.)

ABIGAIL: ¡Por Dios! ¡Ya casi había olvidado lo fuerte que eres, John Proctor!

PROCTOR (mirando a Abigail con una vaga sonrisa de inteligencia apenas esbozada en el rostro): ¿Qué diablura es esta?

ABIGAIL (con una risita nerviosa): Nada; sólo está medio tonta.

PROCTOR: Desde la mañana, el camino de mi casa se ha convertido en una peregrinación de Salem. El pueblo entero habla de brujería.

ABIGAIL: ¡Bah, cuentos! (Se le acerca, persuasiva, con un aire confidencial y travieso): Anoche estábamos bailando en el bosque y mi tío nos sorprendió. Ella se asustó. Eso es todo.

PROCTOR (ensanchando su sonrisa): Ah, ¿traviesa como siempre, no? (Esperanzada, Abigail deja escapar una risita y se atreve a acercarsele, mirándole febrilmente en los ojos.) Te meterán en el cepo antes de que cumplas los veinte. (Hace ademán de irse pero ella se interpone.)

ABIGAIL: Dime algo, John. Algo tierno. (Su vehemencia destruye la sonrisa de Proctor.)

PROCTOR: No, Abby, no, eso ha terminado.

ABIGAIL (insultante): ¿Cinco millas viajas tú por ver colar a una tonta? Te conozco...

PROCTOR (apartándola con firmeza): Vengo a ver qué enredo está tramando tu tío ahora. (Categórico): Quitátele de la cabeza, Abby.

ABIGAIL (asíndole una mano antes de que él la haya soltado): John... me puso las noches esperándote.

PROCTOR: Nunca he prometido venir a verte, Abby.

ABIGAIL (no puede creerle; con cólera creciente): ¡Creo tener algo más que promesas!

PROCTOR: Abby, te quitarás eso de la cabeza. No vendré más por tí.

ABIGAIL: Te estás burlando de mí.



Beatrice Straight y Walter Hampden en "El Crisol".

PROCTOR: Tú sabes que no.

ABIGAIL: Lo que sé es cómo me estrechabas en los fondos de tu casa, y sudabas como un caballo cada vez que me acercaba. ¿O es que lo he soñado? Quien me echó fue ella, no puedes simular que fuiste tú. Te vi el rostro cuando ella me echó, y me amabas entonces y me amas ahora.

PROCTOR: Abby, eso es decir una salvajada.

ABIGAIL: Una salvaje puede decir salvajadas. Pero no tanta salvajada, creo. Te he visto desde que ella me echó; te he visto por las noches.

PROCTOR: En estos siete meses apenas si he salido de mi granja.

ABIGAIL: Soy sensible al calor, John, y el tuyo me ha arrastrado hasta mi ventana y te he visto mirando hacia arriba, ardiendo en tu soledad. ¿Vas a decirme que no has mirado hacia mi ventana?

PROCTOR: Puedo haber mirado.

ABIGAIL (ablandándose): Con seguridad, John. No eres de invernadero. Te conozco, John. Yo te conozco. (Está llorando.) Los sueños no me dejan dormir; en cuanto empiezo a soñar me despierto y camino por la cama como si fuera a encontrarte viniendo por alguna parte. (Lo abraza desesperadamente.)

PROCTOR (apartándola suavemente, con gran compasión pero firmemente): Niña...

ABIGAIL (en un arranque de ira): ¡Cómo me llamas niña!

PROCTOR: Puede que te recuerde con dulzura de cuando en cuando Abby. Pero me cortaré una mano antes de volver a tocarte. Bórralo de la mente. Nunca nos hemos tocado, Abby.

ABIGAIL: Es que si nos tocamos.

PROCTOR: Es que no nos tocamos.

ABIGAIL (con amargo enojo): Oh, me admira que un hombre tan fuerte pueda permitir que una esposa tan débil...

PROCTOR (enojado... como si también se lo dijese a sí mismo): ¡No dirás nada de Elizabeth!

ABIGAIL: ¡Ella está ensuciando mi nombre en el pueblo! ¡Anda diciendo mentiras de mí! ¡Es una mujer fría y llorona, y tú te sometes a ella! Deja que te convierta en...

PROCTOR (sacudiéndola): ¿Quieres que te azote? (De abajo llegan voces entonando un salmo.)

ABIGAIL (entre lágrimas): ¡Quiero a John Proctor, el que interrumpió mi sueño y abrió los ojos de mi corazón! Yo no sabía lo hipócrita que era Salem, ni me daba cuenta de las mentiras que me enseñaban todas esas mujeres beatas y sus aliados esposos. Y ahora pretendes que me arranque esa luz de los ojos. ¡No lo haré, no puedo! ¡Me amaste, John Proctor, y por mi pecado que sea, aún me amas! (El se vuelve bruscamente para salir. Ella corre tras él): ¡John, piedad... ten piedad de mí! (Al oírse las palabras del salmo "Yendo hacia Jesús", Betty se tapa súbitamente los oídos y se queja en voz alta.)

ABIGAIL: ¡Betty! (Corre hacia Betty que ahora está sentada, chillando. Mientras Abigail trata de bajarle las manos, Proctor se acerca diciendo "¡Betty!")

PROCTOR (con creciente nerviosidad): ¿Qué estás haciendo? ¿Niña, qué te ocurre? ¡No grites así! (El canto se ha detenido y ahora irrumpe Parris en la habitación.)

PARRIS: ¿Qué ocurrió? ¿Qué le estás haciendo? ¡Betty! (Corre hacia el lecho

gritando "¡Betty! ¡Betty!") Entra Ann Putnam, con curiosidad febril y, tras ella, Thomas Putnam y Mercy Lewis. Parris, junto al lecho, palmea suavemente el rostro de Betty, mientras ella gime y trata de levantarse.)

ABIGAIL: Ok oyó cantar y de pronto se levantó gritando.

ANN: ¡El salmo, el salmo! ¡No soporta que se pronuncie el nombre del Señor!

PARRIS: No, no lo permita Dios. ¡Mercy, corre a lo del médico! ¡Cuéntale lo que ocurrió aquí! (Mercy Lewis sale corriendo.)

ANN: ¡Un indicio! ¡Ved en ello un indicio! (Entra Rebecca Nurse, de setenta y dos años de edad, de cabellera blanca, apoyándose en su bastón.)

PUTNAM (señalando a la sollozante Betty): ¡Este es un evidente indicio de brujería desatada, Rebecca Nurse, un prodigioso indicio!

ANN: ¡Mi madre me lo dijo! Cuando no pueden soportar que el nombre del Señor sea...

PARRIS (temblando): Rebecca, Rebecca, acude a ella, estamos perdidos. Repentinamente, no soporta que el nombre del Señor sea... (Entra Giles Corey, de ochenta y tres años, musculoso, digno, inquisitivo, poderoso todavía.)

REBECCA: Hay un enfermo grave aquí, Giles Corey, haz el favor de guardar silencio, pues.

GILES: No he dicho una palabra. Ninguno de los presentes puede acusarme de haber dicho una palabra. ¿Va a volar otra vez? Dicen que vuela.

PUTNAM: ¡Cállate, hombre! (Todo es silencio. Rebecca cruza la habitación hacia el lecho; rebosa dulzura. Betty, con los ojos cerrados, solloza quedamente. Rebecca simplemente se ha plantado ante la niña, quien se aquieta gradualmente.)

ANN (atónita): ¿Qué has hecho? (Rebecca, pensativa, se aleja del lecho y se sienta.)

PARRIS (maravillado y aliviado): ¿Qué piensas de esto, Rebecca?

PUTNAM (ansiosamente): ¿Rebecca Nurse, irás a ver a mi Ruth y tratarás de despertarla?

REBECCA (sentada): Creo que despertará a su tiempo. Por favor, calmáos. Tengo once hijos y soy veintiséis veces abuela y los he acompañado a todos en sus temporadas bobas y cada vez que les agarraba, sus diabluras dejaban chiquito al mismo Demonio. Creo que despertará cuando se canse de esto. El alma de una criatura es como una criatura, nunca podréis alcanzarla corriendo tras ella; hay que quedarse quieto y pronto volverá por sí misma, en busca de cariño.

PROCTOR: Sí, Rebecca, ahí está la verdad.

ANN: Rebecca, esto no es ninguna temporada boba. Mi Ruth está aturdida, Rebecca; no puede comer.

REBECCA: Tal vez no esté hambrienta todavía. (A Parris): Espero que no estéis decidido a salir en busca de espíritus errantes, señor Parris. He oído anunciarlo afuera.

PARRIS: En la parroquia se extiende la creencia de que el Diablo puede hullarse entre nosotros y estoy dispuesto a cumplir con ellos demostrándoles que están equivocados.

PROCTOR: Entonces hablad claro y decidles que están equivocados. Antes de llamar

- a ese ministro a que busque demonios, habéis consultado con los consejeros?
- PARRIS: ¡No viene a buscar demonios!
- PROCTOR: ¿Entonces, a qué viene?
- PUTNAM: ¡En el pueblo hay niños muriéndose, caballero!
- PROCTOR: No veo morir a ninguno. Esta comunidad no ha de ser un juguete para que lo agitéis a vuestro gusto, señor Putnam. (*A Parris*): Habéis convocado a sesión antes de...
- PUTNAM: ¡Estoy harto de sesiones! ¿Es que el pobre hombre no puede volver la cabeza sin tener que convocar a sesión?
- PROCTOR: Puede volver la cabeza, pero no hacia el Infierno.
- REBECCA: Te ruego, John, cálmate. (*Pausa. El cede ante ella.*) Señor Parris, creo que lo mejor será que, tan pronto como venga, mandéis al Reverendo Hale de vuelta. Esto nos va a traer nuevas disputas en la comunidad y habíamos quedado en que este año habría paz. Creo que ahora deberíamos confiar en el médico y en una buena plegaria.
- ANN: ¡Rebecca, el doctor está desconcertado!
- REBECCA: Entonces, si lo está, acudamos a Dios. Hay un peligro monstruoso en ponerse a buscar espíritus errantes. Lo temo, lo temo. Es mejor que busquemos la culpa en nosotros y que...
- PUTNAM: ¿Cómo hemos de culparnos a nosotros? Yo soy uno de nueve hijos; la semilla de los Putnam ha poblado esta región. Y sin embargo, de ocho criaturas sólo me queda una... y esa una se está marchitando.
- REBECCA: Esto no puedo desentrañarlo yo, ANN (*con un creciente dejo de sarcasmo*): ¡En cambio yo debo! ¿Crees que es obra de Dios el que tú jamás debas perder un hijo, ni un nieto, y que yo en cambio deba enterrarlos a todos menos a uno? En este pueblo hay ruedas moviendo ruedas y fuegos nutriendo fuegos.
- PUTNAM (*a Parris*): Cuando llegue el Reverendo Hale, procederéis a buscar rastros de brujería en esto.
- PROCTOR (*a Putnam*): No podéis dar órdenes al señor Parris. En esta comunidad el voto es por persona y no por hectárea.
- PUTNAM: Nunca os he notado tan preocupado por esta comunidad, señor Proctor. No creo haberos visto en nuestras reuniones sabáticas desde las últimas nevadas.
- PROCTOR: Bastantes preocupaciones tengo sin viajar cinco millas para escucharle predicar no más que tormentos infernales y condenación eterna. Creed en lo que os digo, señor Parris. Hay muchos otros que hoy se apartan de la iglesia porque ya casi nunca mencionáis a Dios.
- PARRIS (*excitado*): ¡Cómo! ¡Esta es una acusación muy grave!
- REBECCA: Hasta cierto punto es verdad; hay muchos que no se animan a traer a sus hijos...
- PARRIS: No predico para niños, Rebecca. No son los niños quienes descuidan sus obligaciones para con este ministerio.
- REBECCA: ¿Realmente hay quienes las descuidan?
- PARRIS: Yo diría que más de la mitad del pueblo de Salem...
- PUTNAM (*interrumpiendo*): Y más que eso...
- PARRIS: ¿Dónde está mi leña? Mi contrato estipula que se me provea de toda mi leña. ¡Desde Noviembre estoy esperando una astilla, y aún en Noviembre mismo tuve que andar exhibiendo mis manos heladas como un mendigo cualquiera!
- GILES: Se os asigna seis libras anuales para comprar vuestra leña, señor Parris.
- PARRIS: Considero esas seis libras como parte de mi salario. Bastante poco se me paga sin que gaste seis libras en leña...
- PROCTOR: Sesenta, más seis para leña...
- PARRIS (*interrumpiéndolo*): ¡El salario es de sesenta y seis libras, señor Proctor! No soy ningún predicador de campaña con el librito bajo el brazo; soy diplomado del colegio de Harvard.
- GILES: ¡Así es, y bien versado en aritmética!
- PARRIS: ¡Señor Corey, deberéis buscar mucho para encontrar un hombre de mi clase por sesenta libras anuales! No estoy acostumbrado a esta miseria; abandoné un buen negocio en Barbados para servir al Señor. No alcanzo a desentrañarlo: ¿por qué se me persigue aquí? No puedo proponer nada sin que se produzca un alboroto de gritos y discusiones. Me he preguntado a menudo si no estaría el Diablo en esto; de otro modo no puedo comprenderlo.
- PROCTOR: Señor Parris, sois el primer párroco que ha exigido el título de propiedad de esta casa...
- PARRIS (*interrumpiendo*): ¡Hombre! ¿Es que un párroco no merece una casa donde vivir?
- PROCTOR: En donde vivir, sí. Pero pretender la propiedad es como si fuérais dueño de la misma capilla; en la última asamblea a la que acudí hablasteis tanto de escrituras e hipotecas que creí estar en un remate.
- PARRIS: ¡Pretendo una prueba de confianza, eso es todo! Soy vuestro tercer predicador en siete años. No quiero ser echado como el gato cada vez que ese sea el capricho de cualquier mayoría. Vosotros parecéis no comprender que un ministro es el representante del Señor en la parroquia; a un ministro no se le ha de perturbar ni contradecir con tanta ligereza...
- PUTNAM: ¡Eso es!
- PARRIS: ¡Habrá obediencia, o la Iglesia arderá como arde el Infierno!
- PROCTOR: ¿Es que no podéis hablar un minuto sin que vayamos a parar al Infierno nuevamente? ¡Estoy harto del infierno!
- PARRIS: No sois vos quien decidirá lo que os conviene oír.
- PROCTOR: ¡Creo que puedo decir lo que pienso!
- PARRIS (*furioso*): ¿Qué, somos cuáqueros acaso? Todavía no somos cuáqueros aquí, señor Proctor. Y podéis decirselo así a vuestros partidarios.
- PROCTOR: ¡Mis partidarios!
- PARRIS (*por fin se desahoga*): En esta iglesia hay un partido. No estoy ciego; hay un bando y un partido.
- PROCTOR: ¿Contra vos?
- PUTNAM: ¡Contra él y toda autoridad!
- PROCTOR: ¡Ah! Si es así, debo encontrarlo y unirme a él. (*Hay conmoción entre los demás.*)
- REBECCA: No quiso decir eso.
- PUTNAM: ¡Acaba de decirlo!
- PROCTOR: Lo sostengo solemnemente, Rebecca; no me huele bien esta "autoridad".
- REBECCA: No, no puedes quitarle el apoyo a tu párroco. Tú no eres de esos, John. Estrecha su mano. Haced las paces.
- PROCTOR: Tengo grano para sembrar y leña que arrastrar a casa. (*Va enojado hacia la puerta y se vuelve hacia Corey con una sonrisa*): ¿Qué te parece, Giles?. Encuentremos ese partido. Dice que hay un partido.
- GILES: John, he cambiado mi opinión sobre este hombre. Os ruego que me perdonéis, señor Parris; nunca pensé que en vos hubiese tanta fortaleza.
- PARRIS (*sorprendido*): ¡Cómo... gracias, Giles!
- GILES: Esto le hace pensar a uno en cuál ha sido la dificultad entre nosotros todos estos años. (*A todos*): Pensadlo, ¿A qué se debe que todos andemos demandándonos los unos a los otros? Pensadlo bien. Es algo profundo y negro como un pozo. Este año he comparecido seis veces ante la justicia...
- PROCTOR (*interrumpiéndolo familiarmente, cordialmente, aunque sabe que con esto se acerca al límite de la paciencia de Giles*): ¿Es culpa del Diablo que uno no pueda decirte buen día sin que lo demandes por calumnia? Estás viejo, Giles, y no oyes tan bien como antes.
- GILES (*no puede ser desviado*): John Proctor, hace apenas un mes que cobré cuatro libras de daños y perjuicios porque decías que yo quemé el techo de tu casa, y yo...
- PROCTOR (*riendo*): Nunca dije tal cosa, pero te he pagado por ello, de modo que puedo llamarte sordo sin que me cueste. Ven, acompañame Giles y ayúdame a arrastrar mi leña a casa.
- PUTNAM: Un momento señor Proctor, ¿qué leña es esa que arrastráis, si puedo preguntaros?
- PROCTOR: Es mi leña. De mi monte junto al río.
- PUTNAM: Vamos, nos hemos vuelto locos este año. ¿Qué anarquía es esta? Ese trecho está dentro de mis límites, dentro de mis límites, dentro de mis límites, señor Proctor.
- PROCTOR: ¡De vuestros límites! (*Indicando a Rebecca*): Le compré ese pedazo al marido de la señora Nurse hace cinco meses.
- PUTNAM: El no tenía derecho a venderlo. En el testamento de mi abuelo dice claramente que todo el terreno entre el río y...
- PROCTOR: Vuestro abuelo tenía por costumbre legar tierras que nunca le pertenecieron, si es que puedo decirlo sin rodeos.
- GILES: Esta es la pura verdad; también había cedido mi pradera del norte; pero sabía que, antes de que alcanzase a firmar ese testamento, yo le hubiera roto los dedos. Vamos a llevar tu leña a casa, John. Siento que me vienen unas tremendas ganas de trabajar.
- PUTNAM: ¡Cargad uno solo de mis robles y tendréis que pelear para arrastrarlo a casa!
- GILES: Está bien, y además venceremos, Putnam... este bobo y yo. ¡Vamos! (*Se vuelve a Proctor e inicia la salida.*)
- PUTNAM: ¡Tendrás que vértelas con mis hombres, Corey! ¡Te encargaré una denuncia! (*Entra el Reverendo John Hale, de Beverly. Aparece abrumado bajo el peso de media docena de voluminosos libros.*)
- HALE: Por favor, alguien que me ayude.
- PARRIS (*complacido*): Señor Hale... es bueno veros de nuevo. (*Tomando algunos libros*): ¡Oh, qué pesados!
- HALE (*depositando sus libros*): Así deben ser: tienen todo el peso de la autoridad.
- PARRIS (*algo asustado*): Ah, venis preparado, por lo que veo.
- HALE: Tendremos mucho que estudiar, si se trata de encontrar la pista del Viejo. (*Advirtiendo a Rebecca*): ¿No seréis Rebecca Nurse, por ventura?
- REBECCA: Lo soy, señor. ¿Me conocéis?
- HALE: Es extraño que os reconociera; pero supongo que será porque vuestro semblante refleja la bondad de vuestra alma. En Beverly, todos hemos oído hablar de vuestra generosidad.
- PARRIS: ¿Conocéis a este caballero? El señor Thomas Putnam. Y su buena esposa Ann.
- HALE: ¡Putnam! No esperaba compañía tan distinguida, señor.
- PUTNAM (*complacido*): Hoy, esto no parece sernos muy útil, señor Hale. Confiamos en vos para que vengáis a casa a salvar a nuestra hija.
- HALE: ¿Vuestra niña también está enferma?
- ANN: Su alma, su alma parece haberse volado. Duermes, y sin embargo camina...
- PUTNAM: No puede comer.
- HALE: ¡No puede comer! (*Lo piensa. Luego, a Proctor y Giles Corey*): ¿Tenéis vosotros, hijos enfermos?
- PARRIS: No, no, estos son campesinos, John Proctor...
- GILES COREY: ...que no cree en brujas.
- PROCTOR (*a Hale*): Nunca hablé de brujas en un sentido ni en otro. ¿Vienes, Giles?
- GILES: No, no, John, creo que no. Tengo algunas preguntas especiales que hacerle a este tipo.
- PROCTOR: He oído decir que sois una persona sensata, señor Hale. Espero que dejéis algo de ello en Salem. (*Proctor sale. Hale permanece embuzado un momento.*)
- PARRIS (*rápidamente*): ¿Queréis examinar a mi hija, señor? (*Guía a Hale hacia el lecho.*) Trató de saltar por la ventana; la descubrimos esta mañana en el camino, agitando los brazos como si fuera a volar.
- HALE (*entrecerrando los ojos*): Trata de volar.
- PUTNAM: No puede soportar que se pronuncie el nombre del Señor; esto es un indicio de que hay brujería, señor Hale.
- HALE (*levantando las manos*): No, no. Permitted que os instruya. No podemos caer en supersticiones. El Diablo es preciso; los rastros de su presencia son tan definidos como la piedra, y debo preveniros que no pondré manos a la obra si no estáis dispuestos a creerme en caso de que no la encuentre (*por Betty*) chamuscada por el fuego del Infierno.
- PARRIS: Está convenido, señor... está convenido... nos someteremos a vuestro juicio.
- HALE: Bien entonces. (*Va hacia el lecho y observa a Betty. A Parris*): Decidme, ¿cuál fué el primer síntoma que advertistéis en este extraño caso?
- PARRIS: Os diré, señor... la descubri a ella (*indicando a Abigail*)... y a mi sobrina y a diez o doce de las otras muchachas, bailando en el bosque, anoche.
- HALE (*sorprendido*): ¿Vosotros permitís la danza?
- PARRIS: No, no, era en secreto...
- ANN (*incapaz de esperar*): La esclava del señor Parris sabe como conjurar.
- PARRIS (*a Ann*): No podemos estar seguros de eso, señora Putnam...
- ANN (*asustada, muy suavemente*): Yo lo sé, señor. Envié a mi hija... para que Tituba le dijera quién mató a sus hermanitas.
- REBECCA (*horrorizada*): ¡Ann! ¿Enviaste a una niña a invocar muertos?
- ANN: ¡Culpame Dios, Rebecca, pero no tú, no tú! ¡No dejaré que tú me juzgues más! (*A Hale*): ¿Es cosa natural perder siete hijos antes de que alcancen a vivir un día?
- PARRIS: ¡Shhh! (*Rebecca, muy dolorida, vuelve el rostro. Hay una pausa.*)
- HALE: Siete que han muerto al nacer.
- ANN (*suavemente*): Así es. (*Su voz se quebra; lo contempla. Silencio. Hale está impresionado. Parris lo mira. Hale va hacia sus libros, abre uno, lo hojea, y luego lee. Todos esperan ávidamente.*)
- PARRIS (*en voz baja*): ¿Qué libro es ese?
- ANN: ¿Qué dice allí, señor?
- HALE (*con la feucción de quien saborea un ejercicio intelectual*): Aquí está todo el mundo invisible, atrapado, definido y calculado. En estos libros está el Diablo desnudado de todos sus torpes disfraces. Aquí están todos los espíritus que os son familiares; vuestros incubos y súcubos; vuestras brujas que viajan por tierra, por aire y por mar; vuestros hechiceros de la noche y del día. No temáis... lo encontraremos si es que se ha mezclado entre nosotros, ¡y me propongo destruirlo por completo en cuanto muestre la cara! (*Va hacia el lecho.*)
- REBECCA: ¿Dañará a la niña, señor?
- HALE: No puedo decirlo. Si realmente está en las garras del Diablo, tal vez haya que rasgar y arrancar para poder liberarla.
- REBECCA: Entonces creo que me irá. Soy demasiado vieja para esto. (*Se levanta.*)
- PARRIS (*tratando de ser convincente*): ¡Vamos, Rebecca, hoy podemos dar con la clave de todos nuestros trastornos!
- REBECCA: Esperémosle así. Rogaré a Dios por vos, señor.
- PARRIS (*con agitación y resentimiento*): ¡Supongo que no quieres decir que aquí rogamos al Diablo! (*Breve pausa.*)
- REBECCA: Ojalá lo supiera. (*Sale; los demás se sienten resentidos por su nota de superioridad moral.*)
- PUTNAM (*bruscamente*): Venid, señor Hale, prosigamos. Sentáos aquí.
- GILES: Señor Hale, siempre quise preguntarle a un hombre ilustrado... qué significa la lectura de libros extraños.
- HALE: ¿Qué libros?
- GILES: No podría decirlo; ella los esconde.
- HALE: ¿Quién los esconde?
- GILES: Martha, mi mujer. Me he despertado más de una noche y la he sorprendido leyendo un libro. ¿Qué opináis vos de esto?
- HALE: Bueno, esto no es necesariamente...
- GILES: Me incomoda. Anoche... notad esto... lo intentaba y lo intentaba y no podía decir mis oraciones, y entonces ella cierra su libro y sale de la casa y de repente... notad esto... ¡de repente puedo rezar nuevamente!
- HALE: Ah, oración interrumpida... es raro. Hablaré con vos de esto.
- GILES: Aclaremos, no digo que ella haya sido tocada por el Diablo, pero me gustaría saber qué libros lee y por qué los esconde. A mí no me contesta, ¿sabéis?
- HALE: Comprendo; ya lo discutiremos. (*A todos*): Ahora escuchadme: si el Diablo está en ella seréis testigos, en esta habitación, de algunos portentosos indecibles, conque os ruego que os mantengáis serenos. Señor Putnam, permaneced cerca por si vuela. Y ahora, Betty querida, ¿quieres sentarte? (*Putnam se acerca, listo para ayudar. Hale sienta a Betty, pero ella yace inerte en sus manos.*) Hummm. (*La observa atentamente. Los otros miran sin aliento.*) ¿Me oyes? Soy John Hale, párroco de Beverly. He venido para ayudarte, querida. ¿Recuerdas a mis dos hijitas, en Beverly? (*Ella no se mueve.*)
- PARRIS (*asustado*): ¿Cómo puede ser el Diablo? ¿Por qué habría de elegir mi casa? ¿En el pueblo tenemos toda clase de gente licenciosa!
- HALE: ¿De qué le serviría al Diablo ganar un alma ya corrompida? El Diablo quiere a los mejores y ¿quién mejor que el ministro mismo?
- GILES: Eso es profundo, señor Parris, profundo, profundo.
- PARRIS (*resultantemente ahora*): ¡Betty, respóndele al señor Hale! ¡Betty!
- HALE: ¿Alguien te hace mal, niña? No tiene por qué ser mujer, ¿sabes?, ni hombre. Tal vez viene a ti un pájaro que es invisible para los demás... tal vez un cerdo, un ratón, o una bestia cualquiera. ¿Hay alguna aparición que te incita a volar? (*La niña permanece inerte. En silencio él vuelve a depositarla sobre la almohada. Ahora, extendiendo las manos hacia ella, entona:* In nomine Domine Sabaoth sui filii que ite ad infernos. (*Ella no se mueve. El encara a Abigail, entrecerrando los ojos*): Abigail, ¿qué era lo que bailabas con ella en el bosque?
- ABIGAIL: Pues... bailes corrientes, eso es todo.
- PARRIS: Creo que yo debería decir que... que vi una marmita sobre la hierba, en donde estaban bailando.
- ABIGAIL: Si eso no era más que sopa.
- HALE: ¿Qué clase de sopa había en esa marmita, Abigail?
- ABIGAIL: Nada, eran habas... y lentejas, creo, y...
- HALE: Señor Parris, ¿no habéis notado nada vivo en la marmita, no es cierto? ¿Un ratón, por ventura, una araña, un sapo...?
- PARRIS (*temeroso*): Yo... si creo que algo se movió... en la sopa.
- ABIGAIL: ¡Eso habrá saltado adentro... nosotros no lo pusimos!
- HALE (*rápidamente*): ¿Qué es lo que saltó adentro?
- ABIGAIL: Nada... saltó un sapito muy pequeño...
- PARRIS: ¡Abby!, ¿un sapo!?
- HALE (*alerrando a Abigail*): Abigail, tu prima tal vez se esté muriendo. ¿Convocásteis al Diablo, anoche?
- ABIGAIL: ¡Yo no lo llamé! Tituba, Tituba...
- PARRIS (*palideciendo*): ¿Ella llamó al Diablo?
- HALE: Me gustaría hablar con Tituba, Parris: Señora Ann, ¿queréis traerla? (*Ann Putnam sale.*)
- HALE: ¿Cómo lo llamó?
- ABIGAIL: No sé... hablaba en su idioma de Barbados.
- HALE: ¿Sentiste algo extraño cuando lo ll...

POEMAS DE CARLOS LATORRE

EL PUNTO DE PARTIDA

No es necesario insistir en el elogio de la fiebre En el inútil sufrimiento
de la inteligencia empeñada en propiciar maneras más tiernas
En algunos desarrollos insensatos del espíritu destinados a controlar los
juegos entre el prójimo y el límite de las fuerzas
Es tan natural dar una vuelta sobre sí mismo que uno puede detenerse
una noche para atender a los descubrimientos
No los que coinciden con los móviles de la muerte sino aquellos otros
que proporcionan la buena suerte
Los que ponen la vida al alcance de la mano
Está bien claro
No quiero ver a la naturaleza por la mira de la escopeta
El telescopio está en mis gestos
El lago cabe en la respiración El hombre también
Cuatro sentidos todavía para pervertir a los símbolos menores porque
la divinidad queda indefensa si se consigue hacerla sonreír
Cuando voy hacia la nada voy en lastre
Así me siento más cerca de la eternidad sin funerales al parecer
imprescindibles
Uno comienza a descubrir que el amor tal como lo profesara era ese
papel incendiario que se quema muy arriba porque carece de
peso específico
Es más útil ese fuego terrestre que guía a los barcos y a las bombas de
incendio tan seductoras para la niñez
La tarca es deliciosa Uno rompe las palabras para ver lo que tienen
dentro y encuentra los hechos fortuitos y restos de civilizaciones
en contradicción
La raza de un hombre está en sus manos

SILENCIO RESPONSABLE

por Juan Filloy

Estaba contemplando las grandes avenidas del pensamiento, desde la ventana que da al futuro del poema. Y el hombre concreto, de recia mandíbula y corazón de escarcha, me increpó:

—Basta ya de sofistería metafórica. De fugios y subterfugios. De tintamarra y tintirintín. Edifiquemos la poesía sobre cimientos macizos, hendiendo el humus de la carne. No sobre el humo de estilos afeitados, sin orín, origen ni originalidad.

(Callé. Porque me afeito solo y tengo a menudo la barba herrumbrada...)

—Es necesario engordar la inspiración anemiada por el abuso de absurdos, alcaloides y aberraciones. Propendamos a que la poesía tenga músculos. Y se entrene en lo noble. No en la inteligencia pura, sino en el acto puro. No en el arte puro, sino en la vida pura.

(Callé. Porque mis ochenta kilos literarios se enterneven diariamente en algunas flexiones...)

—¿Hasta cuándo flameará la poesía sus artificios verbales? Luces de bengala que encandilan a los bobos. Hilachas aéreas que se disipan al soplo del fastidio. ¿No ves que hay en el mundo un apetito furioso de certidumbres? Las almas quieren comidas succulentas. Poemas que se puedan cortar en rodajas.

(Callé. Porque me alimento con grageas de Cocteau y píldoras de Joyce, y, sólo de tarde en tarde, pruebo las tortas fritas de Martín Fierro...)

—Urge abolir el fanatismo de lo abstracto. La belleza está en la colaboración del ojo, que mira el cuadro, del oído que escucha el *lied*, de la sensibilidad que capta la emoción del verso. Se hacen demasiadas sutilezas estrafalarias. Ni la intuición aprehende ya la esencia larval, onírica, fantasmagórica de la poesía de hoy.

LA TAREA DE LA EXISTENCIA

Todos saben que con una sola proeza nadie puede lograr la posesión
de su víctima
Por eso los que uno llama vosotros proponen el amor sin pérdida de
tiempo
El hecho consumado
La verdad en el punto de unión entre la soledad y la dispersión de
las razas
Pero llegada de extremas distancias de fin natural la vida tiene cierto
derecho a perpetuar los argumentos del universo

EL HECHO CONCRETO

El canto es necesario esa combinación entre los elementos
naturales que se rozan entre sí como las manos
de los personajes históricos
El agua arrastra detritus de algunas viejas maneras y
propicia también la experiencia inmediata
La piedra encierra una república una edad en preparación
Sin embargo algo tiene que cambiar para que el mundo tome
la forma de los cuerpos que lo contienen
Son siempre los deseos los que modifican los libros
ejemplares y estimulan la mecánica de la clarividencia
en cuya velocidad se advierte la desaparición de
los hechos gratuitos
Lo he dicho ya
El cauce comienza con el paso adelante y cualquier bosque
tiene su lenguaje en libertad

(Callé. Porque ser poeta implica, para mí, ser misteriarca y saber espiar con ojo pitagórico la cerradura del enigma...)

—Un arte sin conexión humana no sirve para nada. Globo cautivo de cierta minoría, es menester cortarle el cable, para que desaparezca, o traerlo a tierra para que se desinfle. No hay poesía sin eco, resonancia, memoria. La fatalidad de la poesía snob —*sine mobilitatem*— está en no dejar recuerdo.

(Callé. Porque barbotaba en mi este verso sublime de la "Macchina lirica" del pioner futurista: "Stan-tuff stan-tuff stan-tuffoo stan-tuffoo"...)

—¿Y lo nuestro? ¿Por qué extravasamos en formas y conceptos ajenos a nuestra idiosincrasia? Desde el balcón atlántico de Buenos Aires la mirada huye imantada al exotismo. ¿Acaso el rancho con su lechuza no es un Parthenon primario con una acrópota de pluma?

(Callé. Porque eludo al trotecito los suburbios del folk-lore, profiriendo mentalmente: Bien, digamé Don Isauro: ¿qués mejor aquí en el campo, montar en pelo un centauro o ensillado un hipocampo?...)

—Nadie puede recitar de memoria un poema de Tristán Tzara, ni reproducir de memoria un diseño de Paul Klee, ni repetir de memoria tres compases de Schönberg. La fatalidad de este arte *un to date*, de esta poesía *vient de paraitre*, está en que resbala irrefragablemente hacia el olvido. Por eso el olvido será la mejor y la más sabia de sus críticas.

(Callé. Porque ante el boycott del producto, conviene decretar el lock-out de la imaginación creadora...)

—Yo anhelo que cada poema tenga su cardiosfera. Que el espíritu que se condense en él sea ágil, audaz, valiente. Que la pirueta y la *boutade* sucumban en su propia estolidez. Y que el arte exilado vuelva a las profundas realidades de la vida. Desde la erudición clásica o desde el fuego romántico. ¿De dónde esté! Porque es el único que ha cumplido dignamente la proeza de embellecer la razón.

(Callé. Porque, lo mismo que Kierkegaard, yo sufro el martirio de la razón...)

El intruso calló también, por fin. Y seguimos contemplando las grandes avenidas del pensamiento, desde la ventana que da al futuro del poema.

BUENOS AIRES Y GUIBERT

(A propósito del libro: "Poeta al pie de Buenos Aires")

por Enrique Molina

Para las perezosas ratas de la crítica resultará muy superior a su roer de costumbre la envergadura, la extraordinaria fluencia lírica y el esfuerzo de sostener a lo largo de más de doscientas páginas —sin decaer un instante— la ardiente arquitectura de un poema dedicado a Buenos Aires. Inútil será extraer algún pequeño fragmento, picotear en los zócalos, arrancar un trozo de tapiz, arañar una frase. La obra de Guibert perdurará por la virtud de su energía original, por la inviolable sustancia que ha elaborado. Por lo demás es sintomático el sospechoso silencio y los desconcertantes comentarios que han rodeado la aparición de una obra cuya dignidad y cuya violencia expresiva divergen totalmente con el sopor de nuestra atmósfera intelectual. De una obra que tarde o temprano acabará por imponerse como lo que es: una obra viviente y original dentro de la moderna poesía argentina.

El solo hecho de proponerse como motivo de esta epopeya el tema de Buenos Aires ya es un índice de audacia y de fe, por su caótica vastedad y la ambiciosa intención de pretender fijar, registrar, el contenido emocional, el tono entrañable con que la urbe resuena en la eternidad. No se trata de un largo discurso retórico en el que los nombres propios crean el decorado, a la manera del "Canto a Buenos Aires" de Mujica Lainez (especie de vago muestrario de postales), sino de un diálogo inmenso con cada uno de los elementos de esa realidad multiforme de la ciudad. No un retrato, una visión estática e inmóvil, sino un diálogo agotador, vibrante, con todas sus materias y sus seres. Guibert logra captar, por

medio de un instrumento verbal de inagotable carga poética, el proceso lento, vegetal, orgánico, de una enorme ciudad creciendo desde su primera piedra, desde su primera pisada humana, ampliándose en círculos a través del tiempo, siguiendo su huella, la veta invisible de su destino, lo que de ella perdura como carácter, espíritu, color, confabulándose con nuestra sangre, edificándose de nuevo, llama a llama en el corazón de sus hijos. Guibert no la observa con la mirada ligera del turista: la escritura confundida con sus materiales, a su vibración, percibiendo su ser oscuro y centelleante desde su propio núcleo, desde su más profunda nebulosa original. Toda la confusa majestad de ese inmenso organismo que crece, asentado en los bordes de la llanura, propagándose en mil direcciones desde su germen hasta la realidad presente, todas sus grandes líneas de fuerza convergen, se interpenetran y se resuelven en ese vasto movimiento sinfónico del poema, cuya abélica arboladura acaba por ordenar en sus espirales el latido, el soplo de eternidad y de violencia que nutre las raíces de su planetario Buenos Aires.

La obra de Guibert, viva, experimental, audaz, de mágica certidumbre, es un foco de profundas imitaciones y necesariamente vuelve a plantear el dramático problema de la expresión, el problema esencial de toda creación artística, máxima cuando en este caso el propio tema presupone la necesidad de un lenguaje poético que al mismo tiempo debe fluir y ser síntesis de la realidad espiritual de la ciudad. Todo auténtico creador está constantemente obligado a romper los moldes estratificados del len-

guaje, las formas expresivas a las que el uso acaba de quitar su poder de comunicación. Guibert crea así un verbo poético extraordinariamente dinámico, de gran capacidad explosiva, por completo original, virgen, en cuyo haz se concentran a lo largo de cualquier frase múltiples asociaciones de índole sensorial, reflejos sentimentales, estímulos. Se irisa, reverbera, accede a los planos más hondos de la emoción, articulándose de manera fulgurante con todo el contenido del inconsciente. Guibert somete el idioma a un verdadero proceso de alquimia. Los giros más populares, los modismos callejeros son incorporados y transformados, expuestos a una nueva luz, cargándose de un sentido nuevo y fresco en el que dialectalmente se niega el viejo sentido ya gastado por el uso y al mismo tiempo se lo afirma y se le recrea. Esta experiencia que constituye uno de los puntos capitales de la obra de Queneau, es llevada por Guibert a un punto de alta tensión, siempre lejano de todo tono discursivo.

Cuando hasta un campeón del racionalismo más cerrado, como Julien Benda, llega a admitir que: "En cuanto al propósito de la poesía de ser la vida y no un juicio sobre la vida, repito que no me detengo en él, porque me parece su esencia misma", habría que admitir, sin temor al error, que es necesario revisar, de una vez por todas, los conceptos y los procedimientos del lirismo tradicional. ¿En qué consiste esa pretensión de la poesía de ser la vida misma? Sólo en comunicarse del modo en que la vida se comunica. Si estoy sentado al sol en una plaza, ese instante no llega a mi conciencia a través de frases lógicas y conceptos ordenados según una jerarquía racional. Me asalta por los sentidos, múltiple, unánime, alcanzando a la vez mis nervios y mis vísceras, todo mi mundo orgánico y espiritual. Hasta para Benda está fuera de duda que la poesía debe coincidir con la vida, "no ser un juicio sobre la vida". Todo el poema de Guibert se mueve en tal sentido. Sus imágenes, más que visuales son orgánicas, más que plásticas o intelectuales son, si pudiera decirse, de naturaleza somática. Su materia poética no se petrifica

en ningún instante, actúa de manera sinfónica, fluyente y viva como una llamarada. Desde el primer instante y todo a lo largo del poema se dirige más a la sensación y al sentimiento que a las facultades lúcidas del intelecto. Crea directamente —no lo alude— el fuego, el frío, la luz, la angustia, la noche, la sombra, todos los elementos, todo el influjo infinito de la vida. De pronto, como una espesa y enorme burbuja, desde el fondo de ese mar de los Sargazos que es su poema, asciende una oleada de sensaciones de intenso magnetismo poético. Véase, por ejemplo, el canto trece, de un poder erótico pocas veces alcanzado en la literatura. Una verdadera manigua de apetito y sensualidad que pone al descubierto el espectáculo secreto y existencial del amor nocturno, la gran vía láctea carnal que ilumina la noche de Buenos Aires. En este, uno de los más hermosos momentos del poema, se pone de manifiesto la intensidad expresiva del lenguaje de Guibert. Intensidad que se mantiene al definir la estatura mítica del habitante de la urbe, al desentrañar el contenido espiritual de su personalidad difusa pero sensible, incoherente pero viva, informe pero esencial y a la que por un juego de alusiones, de innumerables resonancias sentimentales, que ponen al descubierto el fuego central de su existir. La congoja de la vida deformada, frustrando, sin escape posible dentro del monumental decorado de la ciudad, el repetirse de los gestos humanos, cada vez menos humanos, movidos solamente por las poleas invisibles de ese monstruoso mecanismo donde el hombre acaba por olvidar su condición. Buenos Aires se levanta ávida, feroz, tierna, incesante, compuesta de los millones de gestos, de los millones de escenas y relámpagos que pululan por su pecho de acero. La gran masa sinfónica que Guibert desencadena disuelve en su impulso todas las esencias de la ciudad. Es una especie de enorme diamante blando cuyas facetas ondulan sin cesar en el viento de la poesía. Su canto deshace la ciudad, la pulveriza, crea la ciudad, la proyecta al mito, al fuego.

EL CRISOL

(conclusión)

mó? ¿Tal vez una repentina brisa helada? ¿Un temblor bajo la tierra?
 ABIGAIL: ¡No vi a ningún Diablo! (Sacudiendo a Betty): ¡Betty, levántate, Betty! ¡Betty!
 HALE: No puedes evadirme, Abigail. ¿Tu prima bebió la mezcla que había en esa marmita?
 ABIGAIL: ¡Ella no bebió nada!
 HALE: ¿Bebiste tú?
 ABIGAIL: ¡No, señor!
 HALE: ¿Te pidió Tituba que bebieras?
 ABIGAIL: Lo intenté, pero yo rehusé.
 HALE: ¿Por qué finges? ¿Te has vendido a Lucifer?
 ABIGAIL: ¡No me he vendido! ¡Soy una buena chica! ¡Soy una chica decente! (Ann Putnam entra con Tituba e instantáneamente Abigail señala a Tituba.)
 ABIGAIL: ¡Ella me obligó a hacerlo! ¡La obligó a Betty a hacerlo!
 TITUBA (sorprendida y enojada): ¡Abby!
 ABIGAIL: ¡Me hace beber sangre!
 PARRIS: ¡¡Sangre!!
 ANN: ¿La sangre de mi hijita?
 TITUBA: ¡No, no, sangre de pollo! ¡Yo darle sangre de pollo!
 HALE: Mujer, ¿has reclutado a estas criaturas para servir al Diablo?
 TITUBA: ¡No, no señor! ¡Yo no tratar con ningún Diablo!
 HALE: ¿Por qué no puede despertar ella? ¿Eres tú quien hace callar a esta criatura?
 TITUBA: ¡Yo querer a mi Betty!
 HALE: ¿Has desencadenado tu espíritu sobre esta niña, no es cierto? ¿Estás reclutando almas para el Diablo?
 ABIGAIL: ¡Ella me pasa su espíritu en la iglesia; ella hace que me ría durante las oraciones!
 PARRIS: ¡Se ha reído a menudo durante las oraciones!
 ABIGAIL: ¡Viene a buscarme todas las noches para que salgamos a beber sangre!
 TITUBA: ¡Tú pedir a mí que conjure! Ella pedir a mí para hacer hechizo...
 ABIGAIL: ¡No mientas! (a Hale): ¡Ella viene mientras duermo; siempre me hace soñar perversidades!
 TITUBA: ¿Por qué decir eso, Abby?
 ABIGAIL: ¡A veces me despierto y me encuentro parada ante el portal abierto sin una prenda encima! Siempre la oigo reír en mis sueños. La oigo cantar sus cantos de Barbados y tentarme con...
 TITUBA: Señor Reverendo, yo nunca...

HALE (resueltamente): Tituba, quiero que despiertes a esta niña.
 TITUBA: Señor, yo no tener poder sobre esta niña.
 HALE: ¡Por cierto que sí, y ahora mismo la dejarás en libertad! ¿Cuándo pactaste con el Diablo?
 TITUBA: ¡Yo no pactar con ningún Diablo!
 PARRIS: ¡Has de confesar, Tituba, o te llevaré afuera y te azotaré hasta la muerte!
 PUTNAM: ¡Esta mujer tiene que ser colgada! ¡Hay que arrearla y colgarla!
 TITUBA (aterrorizada, cae de rodillas): ¡No, no, no colgar a Tituba! Yo, señor, decirle que no querer trabajar para él.
 PARRIS: ¿Al Diablo?
 HALE: ¡Lo has visto, pues! (Tituba llora). Vamos Tituba, yo sé que cuando nos ligamos al Infierno es muy difícil romper con él. Te ayudaremos a desembarazarte de él...
 TITUBA (asustada por el procedimiento inminente): Señor Reverendo, yo sí creer que algún otro embrujar estas chicas.
 HALE: ¿Quién?
 TITUBA: No sé, señor, pero el Diablo tener muchas brujas.
 HALE: ¿Muchas, eh? (Ex una pista.) Tituba, mírame a los ojos. Ven, mírame. (Ella levanta sus ojos hacia él, asustada.) ¿Querías ser una buena cristiana, ¿no es cierto, Tituba?
 TITUBA: Sí, señor, una buena cristiana.
 HALE: ¿Y amas a estas niñas?
 TITUBA: ¡Oh, sí, señor! ¡No quiero lastimar niñas!
 HALE: ¿Y amas a Dios, Tituba?
 TITUBA: Amo a Dios con todo mi ser.
 HALE: Pues bien; en el sagrado nombre de Dios...
 TITUBA: Bendito sea, bendito sea... (Se hama sobre sus rodillas, sollozando aterrorizada.)
 HALE: Y por Su gloria...
 TITUBA: Gloria eterna. Bendito sea... Bendito sea Dios...
 HALE: Confiesa, Tituba... confiesa y deja que la sagrada luz de Dios te ilumine.
 TITUBA: Oh, bendito sea el Señor.
 HALE: Cuando se te aparece el Diablo... ¿viene con alguna otra persona? (Ella lo mira a la cara). ¿Tal vez otra persona del pueblo? ¿Alguien a quien conoces...?
 PARRIS: ¿Quién vino con él?
 PUTNAM: ¿Sarah Good? ¿Viste alguna vez a Sarah Good con él? ¿O a Osborn?
 PARRIS: ¿Era hombre o mujer quien venía con él?
 TITUBA: Hombre o mujer. Era... era mujer.
 PARRIS: ¿Qué mujer? Dijiste una mujer, ¿Qué mujer?

TITUBA: Haber mucho oscuridad y yo...
 PARRIS: Podías verlo a él, ¿por qué no podrías verla a ella?
 TITUBA: Y... todo el tiempo hablaban; todo el tiempo corrían y seguían...
 PARRIS: ¿Quieres decir de Salem? ¿Brujas de Salem?
 TITUBA: Sí, señor, yo creer así... (Hale la toma de la mano. Ella se sorprende).
 HALE: Tituba. No debes tener miedo de decirnos quiénes son, ¿entiendes? Nosotros te protegeremos. El Diablo nunca puede vencer a un ministro. Tú sabes eso, ¿verdad?
 TITUBA (besa la mano de Hale): ¡Oh, sí, señor, yo saber!
 HALE: Te has confesado bruja y eso significa que deseas ponerte de parte del Cielo. Y nosotros te bendiciremos, Tituba.
 TITUBA (profundamente aliviada): ¡Oh! ¡Dios os bendiga a vos, señor Hale!
 HALE (con creciente exaltación): Tú eres el instrumento de Dios puesto en nuestras manos para descubrir a los enviados del Diablo que están entre nosotros. Tú eres la escogida, Tituba, tú eres la elegida para ayudarnos a limpiar nuestro pueblo. Habla, pues, dinos todo, Tituba, vuélvele la espalda y encárate con Dios... encárate con Dios, Tituba, y Dios te protegerá.
 TITUBA (uniéndose a él): ¡Oh, Dios, protege a Tituba!
 HALE (dulcemente): ¿Quién se te apareció con el Diablo? ¿Tres? ¿Cuatro? ¿Cuántos? (Tituba jadea y vuelve a hamacarse mirando fijamente hacia adelante).
 TITUBA: Haber cuatro. Haber cuatro.
 PARRIS (presionándola): ¿Quiénes? ¿Quiénes? ¿Sus nombres, sus nombres!
 TITUBA (explorando de pronto): ¡Oh, cuántas veces él pedirme que os matara, Sr. Parris!
 PARRIS: ¡Matarme a mí!
 TITUBA (hecha una furia): ¡El dijo, Sr. Parris morir! ¡Sr. Parris no buena persona. Sr. Parris hombre malo y no buena persona y me mandó levantarme de mi cama y cortaros la garganta! (Los demás se sobresaltan). Pero yo decirle "¡No! Yo no odio este hombre. Yo no quiero matar este hombre." Pero él dice: "¡Tú trabajar para mí, Tituba, yo hacerte libre! ¡Yo te doy lindo vestido, y te llevo alto por el aire, y tú volar de regreso a Barbados!" Y yo digo: "¡Tú mientes, Diablos, tú mientes!" Y entonces él viene una noche tormentosa y decir: "¡Mira! Tengo gente blanca que me pertenece." Y yo mirar... y allí estaba la señora Good.
 PARRIS: ¿Sarah Good!
 TITUBA (hamacándose y llorando): Sí, señor, y la señora Osborn.

ANN: ¡Yo lo sabía! La Osborn fué mi partera tres veces. Te lo había pedido, Thomas, ¿no es cierto? Le pedí que no llamara a la Osborn porque le tenía miedo. Mis pequeños siempre se consumían en sus manos.
 HALE: Cobra valor. Debes darnos todos sus nombres. ¿Cómo puedes soportar el sufrimiento de esta criatura? Mírala, Tituba. (Señala a Betty, en el lecho.) Contempla su divina inocencia; su alma es tan tierna; debemos protegerla, Tituba; el Diablo anda suelto y la oprime como la bestia oprime la carne de la inocente oveja. Dios te bendicirá por tu ayuda. (Abigail se levanta, como inspirada, y grita.)
 ABIGAIL: ¡Quiero confesar! (Todos se vuelven hacia ella, sobrecogidos. Ella está en éxtasis, como rodeada de una aureola.) ¡Quiero la luz de Dios, quiero el dulce amor de Jesús! Yo bailé para el Diablo; yo lo vi; yo escribí en su libro; ya vuelvo a Jesús; yo beso su mano. ¡Yo vi a Sarah Good con el Diablo! ¡Yo vi a la señora Osborn con el Diablo! ¡Yo vi a Bridget Mishop con el Diablo! (Mientras habla, Betty se levanta de la cama, los ojos aliebrados, y se une al cántico.)
 BETTY (igualmente con la mirada extraviada): ¡Yo vi a George Jacobs con el Diablo! ¡Yo vi a la señora Howe con el Diablo!
 PARRIS: ¡Habla! (Corre a abrazar a Betty) ¡Está hablando!
 HALE: ¡Gloria a Dios! ¡Por fin se ha roto, están libres!
 BETTY (gritando histéricamente y con gran alivio): ¡Yo vi a Martha Bellows con el Diablo!
 ABIGAIL: ¡Yo vi a la señora Sibber con el Diablo! (Se va produciendo un gran júbilo.)
 PUTNAM: ¡El alguacil, voy a llamar al alguacil! (Parris está gritando una plegaria de gracias.)
 BETTY: ¡Yo vi a Alice Barrow con el Diablo! (Comienza a caer el telón.)
 HALE (mientras sale Putnam): ¡Que el alguacil traiga grillos!
 ABIGAIL: ¡Yo vi a la señora Hawkins con el Diablo!
 BETTY: ¡Yo vi a la señora Bibber con el Diablo!
 ABIGAIL: ¡Yo vi a la señora Booth con el Diablo! (Sobre sus gritos extasiados, cae el telón.)

TELÓN

Traducción de Jacobo y Mario Muchnik.

ARTES PLASTICAS

CORRESPONDENCIA

Con referencia a una nota aparecida en el N° 2 de LETRA Y LINEA titulada "Tres abstractos y un crítico" recibimos una carta de Julio Payró, que publicamos con la respuesta correspondiente.

Buenos Aires, diciembre 18 de 1953.

Aldo Pellegrini:

No se necesita ni se demuestra ninguna aptitud especial —¡al contrario! burlándose de mi prosa y mis ideas. Cualquiera puede hacerlo. En cambio, nadie —y menos que nadie un crítico bisoño— puede, honestamente y en conocimiento de causa, poner en tela de juicio mi información. Cuando menciono un hecho, tengo modo de probarlo o de citar mis fuentes. Entérese de cuanto sigue:

1) En su primera autobiografía, escrita en alemán en 1910 y publicada en 1912, Wassily Kandinsky incluyó reproducciones de algunos de sus cuadros, que ya entonces calificó de Gegenstandlos, vale decir de no objetivos. En 1911, en su libro "Über das Geistige in der Kunst", publicado por la Editorial Piper, el mismo artista sentaba las bases teóricas de un arte no-objetivo y utilizaba el término cuya paternidad atribuye usted a Rodchenko. Si Alfred H. Barr, historiador a quien admiro, dijera como usted, se equivocaría tanto como los "modestos manuales de divulgación" en que ciertos escritores parecen realizar sus buceos más hondos. Mas dudo de que Barr cometa ese error: en todo caso, no lo comete en el catálogo del Museo de Arte Moderno de Nueva York, edición del año 1942, en que dice tan sólo lo siguiente: "El término (no objetivo) fue probablemente empleado por primera vez en Moscú por Alejandro Rodchenko". Por mi parte, y sobre la base de la información que precede, manifiesto que Rodchenko puede haber adoptado el término de cuño kandinskiano después de leer la segunda edición de la autobiografía de Kandinsky, que se publicó en idioma ruso en 1918.

2) La no-objetividad no nació en la Argentina con el grupo de Maldonado, Lidij Prati y Arden Quinn. Ellos tuvieron aquí sus predecesores, entre los cuales cabe citar a Pettoruti y Juan Del Prete. Alrededor de 1940, Batlle Planas, Sergio de Castro y otros pintores nacionales o residentes en el país habían hecho sus primeras armas en el arte de la no-objetividad. No es materia de información sino de apreciación individual que usted no considere digno del nombre de "No-objetivo" el tipo de pintura que algunos practicaron en la Argentina antes de "Arturo". Y, en última instancia, la expresión "hacia 1940" que empleé en el texto que motiva su comentario, no excluía la fecha para usted fatídica de febrero de 1944.

JULIO E. PAYRÓ

Julio Payró:

Me entero del contenido de su carta y digo:

El libro de Kandinsky que según el contexto de su carta usted habría consultado, es imposible que lo haya leído, ni siquiera hojeado. Aunque personalmente me atraen los hechos imposibles, debo reconocer que, por lo menos hasta el presente, no puede leerse un libro inexistente. La obra que usted designa curiosamente como "primera autobiografía", escrita en alemán en 1910 y publicada en 1912, ni fue escrita ni apareció nunca en tales fechas, por lo tanto no ha podido usted consultar un libro con esas características. La única autobiografía que existe (ni primera ni segunda) es la que publicó en Berlín en 1913 las ediciones DER STURM con el título Rückblicke. Esta obra fue traducida al ruso por Kandinsky y publicada en 1918 con el título Stupein equivalente exacto del título alemán. Estos libros sí existen porque, aunque no figuran en mi poder, los he tenido en mis manos y los he hojeado, en París, en casa de la viuda del artista: Nina Kandinsky.

El error en que usted incurre depende de la falta absoluta de seriedad de la única obra que ha consultado. No resulta difícil descubrir esa única fuente cuya de información, pues es por todos los admiradores de Kandinsky bien conocido el volumen publicado por Hilla Rebay con motivo de la exposición In Memoriam realizada en 1945 en el Museo de Arte No-objetivo de Nueva York. Es de todos conocido por la insolencia intelectual y falta de seriedad de dicha persona la cual, en el breve espacio de una página y media, comete varios errores groseros de información. Es precisamente para neutralizar esos errores que Nina Kandinsky (así me lo declaró) ha esta-



BRUNO VENIER: "Sugerencias arcaicas"

blecido una rigurosa bio-bibliografía perfectamente sistematizada por fechas y que ha aparecido en extenso en el volumen organizado por Max Bill como homenaje a Kandinsky (publicado en 1951 por Maeght de París). La misma bio-bibliografía (más resumida) apareció en el pequeño volumen sobre Kandinsky (Editions de Beaune, 1950, París) que ha circulado profusamente, en Buenos Aires, en la revista Art d'aujourd'hui (N° 6, enero de 1950, dedicado a Kandinsky) en manos de todos los aficionados, en el libro editado por Skira: "De Picasso au Surréalisme" (1950) y en la revista italiana Forma (N° 2, 1950), editada en Roma. Todas estas bio-bibliografías sistematizadas han sido redactadas personalmente por Nina Kandinsky y no teniendo los textos originales en la mano son las únicas fuentes irreprochables hasta la fecha.

Pero volvamos a su fuente de información: dice Hilla Rebay en la pág. 91 de esa publicación: *Some non objective paintings reproduced in his first Auto biography (written 1910 in German, published 1912) he called "Gegenstandlos" or literally translated "object without"...* (Algunas pinturas no objetivas reproducidas en su primera Autobiografía —escrita en alemán en 1910, publicada en 1912— las llamó "Gegenstandlos" o traducido literalmente "sin objeto"...) Es visible la coincidencia casi literal con la mención en su carta, y como ninguna otra persona en el mundo ha dicho tales cosas, salvo Hilla Rebay y después usted, no es aventurado pensar que la fuente de información por usted utilizada es esa. Ahora bien, sospecho que de haber usted leído unas líneas más adelante en la misma nota de Hilla Rebay le hubieran entrado intensas dudas sobre la seriedad de la autora. En efecto, tres párrafos más allá del arriba citado (pág. 92) dice lo siguiente: *Also a Kandinsky Album appeared in a "Der Sturm" (The Tempest) publication with his first autobiography written in 1912 and edited in 1913.* (También un álbum Kandinsky apareció en una publicación "Der Sturm" (La Tempestad) con su primera autobiografía escrita en 1912 y editada en 1913.)

Quiere decir que con el escaso intervalo de unas líneas la misma obra de Kandinsky ha sido escrita y publicada en dos fechas distintas. Es el caso más formidable no sólo de insolencia total sino de olvido instantáneo y confusión mental que pueda dar la palabra escrita. Esa es la "seria" fuente de información que usted ha utilizado. Ante todo destaquemos claramente que la discusión se establece sobre la prioridad en el uso de la denominación no-objetivo como equivalente de abstracto, porque simples teorizaciones en torno a la no importancia del objeto en pintura se remontan ya a Platón, y en los tiempos modernos existen desde Baudelaire, los impresionistas, Denis, Apollinaire, los cubistas, etc. y especialmente Woringer que, sin duda ninguna, inspiró a Kandinsky.

Aclarado bien esto, si recurrimos ahora al texto de la autobiografía de Kandinsky (nos referimos a la única existente, la publicada en 1913) utilizando la traducción francesa de Gabrielle Buffet-Picabia (Ed. René Drouin, París, 1946) revisada por Nina Kandinsky, observamos que no menciona para nada el término "no-objetivo". Tampoco aparece en ningún momento en la traducción hecha de la versión rusa por Boris Berg y publicada en el volumen In Memoriam que usted posee. Ambas versiones son prácticamente coincidentes.

Tampoco se menciona el término no-objetivo en su libro "De lo espiritual en el arte" según la traducción inglesa más reciente (Concerning the Spiritual in Art, Ed. Wittenborn, Schultz, New York, 1947) única autorizada y controlada por Nina Kandinsky.

Y ahora entremos a analizar las ruzones que sin duda movieron a Hilla Rebay para adjudicar la paternidad del término "no-objetivo" a la suprema autoridad de Kandinsky. El nombre de Museo de Arte No-objetivo con que se bautizó la desigual colección abstracta creada en torno al gran

número de obras de Kandinsky que poseía la Fundación Solomon R. Guggenheim, levantó un sin número de críticas debido a la ambigüedad del término, mala traducción de la palabra alemana *Gegenstandlos* (literalmente "sin objeto"). Para resumir las críticas démosle la palabra a Albers quien, al hacer un análisis de las nomenclaturas propuestas dice (American Abstract Artists, New York, 1946): "El más impropio de todos los adjetivos aplicados al arte es el de "no-objetivo". Aparece de entrada como una versión incorrecta de la palabra alemana "gegenstandlos" que significa en su traducción estricta: "sin objeto". Pero "no-objetivo" implica más claramente "sin objetivo" tanto como "subjetivo". Tales implicaciones no sólo crean una confusión de sentido sino que son directamente erróneas. Creo que no es necesario seguir discutiéndolas".

Hilla Rebay en su desesperación por buscar antecedentes a la palabra no-objetivo llega (en uno de los pequeños catálogos del Museo) a atribuirle el origen a un maestro chino de la dinastía Tang en el año 600. Al margen de esto y para definir la personalidad de esta señora destaquemos otra de sus "genialidades": la de querer colocar solapadamente la obra de Bauer, mediocre imitador de Kandinsky, por encima de la de éste.

Abandonando los problemas particulares de Hilla Rebay, puede asegurarse que ninguno de los comentaristas ha visto la intención de Kandinsky de designar al arte llamado abstracto como no-objetivo en sus primeras obras. Desde el primer libro sobre el artista publicado por Hugo Zehder (Rudolf Kaemmerer Verlag, Dresden, 1920) pasando por los libros colectivos de Debrunner (Wir entdecken Kandinsky, Ed. Origo, Zürich, sin fecha) y el reciente de Max Bill: Kandinsky (Maeght, París 1951), así como los numerosos ensayos de Grohmann, Seuphor, C. Giedion Welcker, Marcel Arland, Feininger, etc., nadie ni siquiera sugiere que Kandinsky haya tenido intención de designar desde sus primeras obras la pintura abstracta como no objetiva. Toda esta bibliografía la pongo a su disposición.

Durante mucho tiempo, cuando se refería a su pintura Kandinsky la llamaba abstracta (cosa que puede comprobar leyendo la primera carta a Hilla Rebay que se publica en el catálogo que usted tiene entre manos) hasta que por primera vez en 1937, en una carta dirigida a Madame Irmgard Burchard (citada por Peter Thoené: Modern German Art, Penguin Books Limited, London, 1938, pág. 76) decide llamarla concreta. Tal designación es motivo del artículo "Arte concreto" publicado por Kandinsky en la revista "XX" siècle (1938, N° 2).

Es cierto que Kandinsky estaba cada vez menos satisfecho con el término abstracto que implicaba una referencia a la realidad natural y en sus cartas del periodo de París (1934 en adelante) llega a utilizar

indiferentemente los términos entonces en uso de abstracto, no figurativo y aún no objetivo (ya circulando ampliamente en Alemania).

Volviendo ahora al origen de la designación no objetivo no queda ninguna duda que fué Rodchenko el primero en usarla con carácter de nomenclatura. En el libro de Alfred H. Barr (jr): Cubism and Abstract Art (The Museum of Modern Art, New York, 1936) se menciona por primera vez la palabra no-objetivo en la página 126, donde dice literalmente: "Malevich fué el centro de un amplio círculo de jóvenes artistas, algunos de los cuales bajo la dirección de Alejandro Rodchenko formaron un grupo cismático que se designó a sí mismo no-objetivista. Desde 1914 hizo Rodchenko composiciones geométricas usando exclusivamente compás y regla".

Cómo se ve Rodchenko inicia un procedimiento de ejecución que más adelante debía culminar en lo que Van Doesburg llamaría arte concreto. Justamente la denominación no-objetivo designaba un tipo de pintura que era exactamente lo opuesto de la que hacia entonces Kandinsky. La manera de éste la denominaban los críticos de la época expresionismo abstracto. La base teórica formalista de Malevich y sus discípulos y la orientación puramente geométrica de la pintura rusa se oponía a la concepción espiritualista y a las formas orgánicas (procedentes de la abstracción expresiva de formas naturales) utilizadas por Kandinsky. Fué en realidad éste el que sufrió el influjo en la escuela rusa (afirmado por Barr, pág. 68 de la obra citada), derivando gradualmente su pintura hacia una concepción geométrica (periodo de Kandinsky al que se suele llamar constructivista o no-objetivo) que tuvo su completo desarrollo durante su estadía en la Bauhaus.

De lo dicho se deduce que los términos arte abstracto y arte no-objetivo resultaron en sus orígenes no sinónimos sino opuestos y en esta forma lo siguieron usando los artistas de la primera hora, como por ejemplo Moholy-Nagy, hasta época muy reciente; en su libro "Vision in Motion" (Paul Theobald, Chicago, 1947) dice en la pág. 141 (nota marginal): "hay una tendencia a reunir bajo el rótulo de abstracta la pintura que parte de la naturaleza y bajo el rótulo de no-objetiva toda aquella en la que no existen rastros de punto de partida natural".

Si alguien inspiró a Rodchenko la denominación por él utilizada no hay duda ninguna que ese fué su maestro Malevich. En 1927 se publica en la serie de libros de la Bauhaus (N° 11) la traducción de los escritos de ese artista con el título "Die gegenstandslose Welt" (El mundo no-objetivo). El libro, que tuvo gran difusión, como todos los de la Bauhaus, inicia la boga que tuvo en Alemania la designación en cuestión. Allí dice Malevich (citado por Barr): "En 1913 en mi desesperada lucha por liberar al arte de la carga del mundo objetivo me reduje a la forma del cuadrado y exhibí una pintura que no era más que un cuadrado negro sobre fondo blanco. No era un cuadrado vacío lo que había exhibido sino la experiencia de la no-objetividad". La fecha que da Barr como comienzo del grupo no-objetivo de Rodchenko es la de 1915; otros autores dan 1914 (en mi nota hablaba yo de 1918, que corresponde más bien al periodo de culminación del grupo de no-objetivistas, que al año siguiente se fusionaría con el de los constructivistas).

2) El no querer considerar a los pintores que usted menciona (excluyo el caso de Del Prete, único precursor real) como abstractos no es un caso de apreciación individual sino el respeto por una perfecta y precisa convención idiomática que establece el hecho de las nomenclaturas en cualquier especialidad. Mediante esas convenciones bien determinadas se entienden perfectamente todos los que hablan utilizando una terminología especializada. Pero todavía

EDICIONES de LOSANGE

BOLSA DE COMERCIO Oficina N° 213

PUBLICACIONES PERIODICAS TEATRALES

- GEORGES NEVEUX: Demanda contra Desconocido \$ 10.- *El más reciente de los grandes éxitos de la escena europea.*
- FEDERICO GARCIA LORCA: Titeres de Cachiporra \$ 8.- *Inédita en Buenos Aires.*
- GEORG BUCHNER: Woyzeck \$ 8.- *Texto original de la obra estrenada en el teatro Colón en 1952.*
- HEINRICH VON KLEIST: El Príncipe de Homburgo \$ 10.-

DISTRIBUYEN:

COEPLA - ENTRE RIOS 1256
BAJEL - MAIPU 356

TEATRO

más precisa que la expresión abstracto es la de no-objetivo que usted utiliza y que más arriba hemos visto significar una pintura que prescinde totalmente de todo punto de partida natural. En esas condiciones considerar a Pettorutti como no-objetivo es imposible, y clasificarlo como abstracto equivaldrá a considerar a toda la pintura universal en las mismas condiciones, por el hecho elemental y ya ampliamente estudiado por Worringer, de que todo artista, en cualquier época, al recrear la realidad utiliza en mayor o menor escala elementos de abstracción. ¿Por qué no considerarlo simplemente como cubista o neocubista designación que es la que le corresponde exactamente?

Por otra parte hasta los diccionarios comunes ya nos dan definiciones bastante precisas de todos estos términos.

Finalmente dos palabras sobre la expresión "crítico bisoño" que me toca personalmente: me niego rotundamente a aceptar la designación de crítico, tan manoseada por incapaces e improvisados. En cuanto a bisoño, no es extraño (dada su "seriedad" informativa) que entre otras cosas usted ignore que desde hace muchos años (desde 1928) me ha preocupado el estudio y difusión de los problemas de la pintura moderna (cosa que conocen perfectamente los aficionados y artistas que se interesan por las nuevas corrientes en el arte.)

De todos modos le ofrezco generosamente estas informaciones por si alguna de ellas puede serle útil para remozar su veterania.

ALDO PELLEGRINI.

BRUNO VENIER

Resuelto en la ejecución, con un temperamento desbordante, conjugador de gamas violentas, de colores mordientes que a veces rodean zonas de suave lirismo, constructor de formas simples pero incisivas, encarnando más en el trazo subitáneo que en la línea demorada o reflexiva, Bruno Venier va creando una obra de perfiles propios y, lo que es más importante, abierta a la posibilidad de nuevos encuentros. En la muestra realizada en noviembre en la galería Plástica vuelve a reconocerse en él esa virtud de organizador eufórico de la superficie, esa condición de "catador" de calidades, al cual le basta un tema elemental para suscitar las espléndidas reverberaciones de sus dones plásticos. La experiencia "fauve" y la experiencia cubista crean una singular combinación en la pintura de Venier. Es bien visible en muchas de sus obras la realización de un fondo planimétricamente concebido, con colores sensiblemente relacionados, sobre el cual el artista proyecta una caligrafía nerviosa, compleja a veces, con el negro o un valor acorde como dominante. Por eso a veces el pensamiento y la pasión parecen pugnar entre sí en sus cuadros buscando la supremacía. Venier por lo general concede más a la segunda perdiendo, entonces, en valor analítico lo que gana en potencia expresiva. Pero cuando este artista —uno de los más representativos de la nueva pintura argentina— logra concertar, en vivo equilibrio esas dos formas de su ver plástico nos da obras de una rara madurez. Así en esta exposición de Plástica nos detuvieron obras alentadas por una extraña poesía, como en sus nocturnos, o animadas por una imaginaria típica, como en sus máscaras. Pero lírico o patético, violento o tierno, complicado o complejo, Venier deja siempre claramente manifestada su condición neta de pintor, de artista que ama primaria y esencialmente los elementos de su arte y que supedita siempre a estos cualquier otro requerimiento forastero.

ERNESTO B. RODRÍGUEZ

MARIO DARIO GRANDI

Hace ya largo tiempo —casi una década— cuando nos ocupamos por primera vez del arte de Grandi en el memorable periódico "Correo Literario" —que supo generosamente abrir sus páginas a la presentación de nuevos valores— señalamos su devoción fiel e insobornable por esa materia tenue que es el pastel y a la cual él sabía sacar un partido insospechado. Seguro, pulero hasta lo minucioso, hacia surgir sus figuras displicentes o melancólicas —algo relacionadas con el espíritu y las formas de Modigliani— dentro de una atmósfera de paisaje suburbano. Ese mundo de un intimismo característico —que Grandi reflejaba poéticamente más que construía en sus cuadros, a través de un dibujo ceñido pero sin vibración— aparece ahora con su vieja tónica espiritual pero encarnando en una materia de tramas más enérgicas, donde los acentos de color y de forma reviven, a veces, cierta voluntad expresionista. En efecto, Grandi ha variado notablemente su alfabeto plástico, y de cuidadoso proyector de imágenes,

del detallismo original a que se entregaba su mano, *punteando* con el pastel o la tiza delicadas calidades, llega ahora a la ampliación de color y al trazo sintético y enérgico, buscando una mayor economía de materia en sus representaciones. Y si bien —técnicamente hablando— testimonios hay en esta muestra que se asoman a su labor de ayer (ejemplo sus dos "desnudos"), el resto de sus obras hablan un lenguaje más desgarrado, más vehemente, venido de ese nivel donde los elementos de la pintura fermentan y hay que cazarlos con cierta peligrosidad. Obras como "Mujer tejiendo", "Guitarrero", "Muchacho con flores" y "Requiebro" cabalizan de manera ejemplar lo antedicho, y testimonian, también, de qué manera Grandi logra conservar por encima de la transformación material su antigua línea expresiva, el tono fundamental de su mundo interior.

E. B. R.



FOTOGRAMAS DE SIGRID VON SCHWEINITZ
(Galería Galatea)

Más aún que la fotografía, el fotograma se sitúa cómodamente en los dominios del arte. Los fotogramas expuestos en Galatea alcanzan la categoría de verdaderos cuadros en blanco y negro. La luz constituye en ellos el elemento dominante, el instrumento utilizado por el artista, que controla mediante el uso de intensidades variables de

luz, el tiempo de exposición y los trucos de revelado. Se trabaja de ese modo con un azar sabiamente controlado.

De los objetos utilizados para impresionar la placa sensible se aprovechan sólo sus masas y su comportamiento frente a la luz en cuanto a las cualidades de absorción o transparencia. Así obtiene las áreas o formas que entrarán en la composición del fotograma o contribuirán a crear las modalidades de textura.

El resultado ha sido, en el caso de Sigrid von Schweinitz, realmente sorprendente. Manejando con destreza una técnica de escasas posibilidades aparentes, obtiene una composición equilibrada, organiza activos ritmos de formas y logra las más extraordinarias calidades de grises y efectos de textura que pueda dar la técnica pictórica en blanco y negro más depurada.

Se trata de una exposición excepcional que nos ha revelado la amplitud de posibilidades en una técnica que parecía haberse agotado con las obras de los dos grandes maestros y creadores del género: Man Ray y Moholy-Nagy.

A. P.

CINE

LAS CHICAS DE PLAZA ESPAÑA

"El neorrealismo ha muerto", proclaman categóricamente los críticos europeos. Ellos tienen mejores elementos de juicio para opinar pues han visto mucho más que nosotros. Si bien desconocemos grandes películas como "La terra trema", "Bellissima", "Miracolo a Milano", "El camino de la esperanza", que corresponden a fechas diversas y abarcan los distintos períodos que atraviesa esta modalidad, también ignoramos por suerte, gran cantidad de obras mediocres que generalmente no cruzan las fronteras.

La influencia de este tipo de películas fáciles es considerable en Italia y el público parece inclinarse al entretenimiento inocuo, luego de la sacudida tremenda de la postguerra, que permitió a auténticos talentos expresarse libremente y apoyarse en la candente realidad sin cortapisas ni convenciones de ninguna clase. A la inclinación de la industria a satisfacer los bajos niveles de otora se sumó cierta desorientación en los principales creadores. El momento épico había pasado, y era difícil realizar obras importantes y estimular la inspiración con las realidades cotidianas. Algunos eligieron



la vía escapista como Rosellini; otros como De Sica y Zavattini, evolucionaron hacia formas más profundas, buscando expresar en los más pequeños sucesos su complejidad vital mediante el análisis exhaustivo de toda sus implicaciones. Puede esperarse mucho aún de los geniales creadores de "Umberto D". Por último hubo realizadores de innegable talento que conservaron una técnica documental pero limitaron su visión a la faz superficial, pintoresca, de la realidad. Entre éstos se encuentra Emmer. En su primera obra de largo metraje (anteriormente había filmado documentales de arte con Enrico Gras) "Un domingo de verano", la visión era tan ágil, veloz y hábilmente compuesta que trascendía y ocultaba exitosamente la superficialidad interna. En "Paris es siempre Paris", y la que comentamos, ha disminuido (especialmente en esta última) la calidad formal y se ha puesto de relieve su trivialidad. Esta trivialidad es particularmente notable en "Las chicas de Plaza España", donde los sucesos son mínimos en sí y en el tratamiento. Lo que salva al neorrealismo es que toma hechos comunes pero los analiza con una concepción no convencional, apartándose de la historieta trillada y del pintoresquismo popular. En cambio, las historias paralelas de esta película quedan encuadradas en una básica falta de interés, agravadas por los lugares comunes de la sensiblería. No debe confundirse sencillez, con elementalismo.

El tratamiento cinematográfico es análogo al de las obras anteriores: historias paralelas, búsqueda de la simultaneidad con rápidos cambios de escena y acción, sin fundidos u otra puntuación que interrumpa la rapidez necesaria para que el ritmo no decaiga. Debe señalarse que si se conservan en parte las cualidades de Emmer para llevar ágilmente las distintas acciones, éstas languidecen frecuentemente, interrumpidas por diálogos abundantes. La esencial banalidad de las situaciones —agravadas por la presencia de un personaje-relator, absolutamente innecesario, y que inicia y termina la obra con consideraciones sumamente cursis— se agrega a un defecto imperdonable en este tipo de entretenimiento: es bastante aburrida.

J. A. MAHIKU

SU PRIMER MILLON

Los estudios Ealing, cuya dirección artística ejerce Sir Michael Balcon, han evitado en sus producciones el ruinoso camino indicado por Rank a las otras compañías. En lugar de competir —inútilmente— con Hollywood, en estrellas, grandes presupuestos y equivalente grandilocuencia buera, se prefirió aumentar la calidad sin realizar grandes gastos materiales, enfocando ambientes y asuntos típicamente ingleses pero sin caer en un localismo barato; además, gracias a un grupo homogéneo de libretistas y directores talentosos y con suficiente libertad individual de expresión, como T. E. B. Clarke, Cavalcanti, Thorold Dickinson, Harry Watt, Charles Friend, Robert Hamer, Mackendrick, Crichton y otros, pudo crearse un estilo característico, que debe mucho a la magnífica escuela documental encabezada por Grierson.

Esta excelente película⁽¹⁾ cuya comicidad alcanza niveles cercanos a la genialidad puede considerarse como un ejemplo brillante de la características citadas. El argumentista Clarke, cuya fórmula es según Lambert, "lo normal ultrajado por lo no familiar" ha concebido la obra en términos dinámicamente cinematográficos. La fantasía, el aire vertiginoso de farsa impreso a las peripecias paradójicas del fiel empleado de banco (que roba lingotes de oro y en combinación con un original fabricante de recuerdos turísticos, los lleva a París de contrabando convertidos en forma insospechable), se combina con extraordinaria frescura e inagotable invención de situaciones a una sátira mordaz e ingeniosa y un realismo de tipos y ambientes cuyo localismo tan lleno de matices logra sin embargo

(1) La considerable severidad de los juicios emitidos en los comentarios de las películas tratadas más arriba no impide que aquellas hayan sido elegidas por un criterio estrictamente cualitativo: es decir, las consideramos superiores a las demás exhibidas. En este caso los elogios son mayores y las tachas mínimas. Por lo tanto puede suponerse en qué nivel es colocada.

Ultimos éxitos de GRANDES NOVELISTAS

FLECHA EN EL AZUL

por ARTHUR KOESTLER

Como casi todos los libros de Koestler, tiene éste un incomparable valor autobiográfico, testimonio de un hombre del siglo XX, llevado y traído por las tormentas que son signo de nuestro tiempo \$ 24.—

EL JUEGO

por CARLO COCCIOLI

El juego del amor, el desencuentro irremediable de las almas, la angustia y la impotencia que conducen a la soledad; la rebeldía o la aceptación del propio destino, son temas que componen la trama de esta nueva novela del autor de *El cielo y la tierra* \$ 18.—

LA INVITADA

por SIMONE DE BEAUVOIR

Como lo ha reconocido la crítica universal, Simone de Beauvoir no ha superado aún su eximia creación de *La invitada* ... \$ 28.—

LA NIEVE ESTA DE DUELO

por HENRI TROYAT

Novela que coloca al autor en la más alta jerarquía de las letras francesas. Gran Premio literario de Mónaco \$ 16.—

MISA SIN NOMBRE

por ERNST WIECHERT

Ante los escombros de su patria en ruinas, el poeta y escritor alemán Ernst Wiechert, recientemente fallecido, escribió este libro como testimonio de una época trágica, de cuyos tonos sombríos hizo surgir, sin embargo, un canto de serenidad y esperanza \$ 25.—

EMECÉ EDITORES, S. A.
SAN MARTIN 427 - T.E. 32-1695 - BUENOS AIRES



esa calidad tan rara que lo hace apreciable en todas partes.

La delirante fantasía aliada a la intención satírica de costumbres producen al dejar de ser antagónicas un fascinante impacto de convicción, donde la verdad humana está enriquecida amínicamente por la libertad y la gracia.

La conducción de este asunto por Charles Crichton demuestra una maestría tan fluida como llena de matices. Ciertas secuencias, como la de la torre Eiffel o la extraordinaria persecución de la exposición policial son memorables y merecen recordarse como ejemplos de habilísimo manejo de las posibilidades de cámara y montaje. El humor es la característica saliente y la más llamativa de este film. No nos engañemos pensando que es por ello una obra "menor"; lo cómico puede ser artísticamente un ejercicio que sobrepasa el simple entretenimiento para llegar a ser una expresión extremadamente pura de la libertad del espíritu creador. En este sentido, "The Lavender Hill Mob" debe considerarse un film importante y el de mayor calidad en el lapso que abarca nuestra crónica.

La interpretación, tan brillante como el resto de la película, destaca la labor, tan sutil y memorable como la de "Los ocho sentenciados", de Alec Guinness. Es indiscutiblemente un gran actor, del género más apropiado a las virtudes de concisión y profundidad de matices que la imagen cinematográfica necesita.

I. A. MAHIEU

LIBROS

RETABLOS DE NAVIDAD Y DE LA PASIÓN (Editorial "Raigal")

por Eduardo González Lanuza

"Retablos de Navidad y de la Pasión", de Eduardo González Lanuza, es un libro bien manufacturado.

Admito que el elogio parece de cajón, y como de compromiso, pero en verdad no abundan las ediciones correctamente presentadas, que manifiesten una preocupación por el libro en lo que tiene de adminículo para uso diario.

La perfección de la técnica beneficia al lava-ropas (al cepillo de dientes, al limpiañías, al limpiavidios, al limpiaparabrisas). Raramente al libro, que suele cumplir también una tarea higiénica, y no de las menos importantes.

No es éste el caso de "Retablos de Navidad y de la Pasión". (Quiero decir que sí lo beneficia la perfección de la técnica).

Ante todo, "Retablos de Navidad y de la Pasión" se halla muy lejos de ser un mamotreto. Es un libro de buen tamaño, cómodo, manuable, que cabe en un bolsillo o en cualquier otro hueco similar. Sin embargo, no lo infecta esa barnizada vulgaridad de los "Pocket Books".

Además, todo el mundo sabe que los "pockets" se deshojan a la primera lectura. Y este libro está bien cosido.

"Retablos de Navidad y de la Pasión" viene impreso con pulcritud. Casi diríamos, con extrema pulcritud. No hablemos de la tipografía. Destaquemos, más bien, los blancos y los márgenes. Hay en ellos un derroche

de sutileza y de equilibrio, una perfección casi irónica —valga nuestra osadía interpretativa—, y a ratos, hasta emocionante.

El papel demuestra también a las claras el celo con que se ha cuidado la fabricación de este libro. Es papel blanco —la elegancia suele hallarse en el propósito de no desentonar, de no innovar porque sí—, pero, no obstante, cualquiera puede darse cuenta de que es buen papel. Excelente papel. Si se nos permite la ponderación, nos atreveremos a afirmar que es un papel digno.

Pero es en la cubierta donde hallamos la suma de belleza. ¡Esa cubierta de color ligeramente cremoso, impresa a dos tintas, y ornada con una simbólica viñeta! Allí todo es orden, medida y deleite. El tono exacto de la tinta verde, la distribución de los títulos, hasta el guión tiernamente ondulado que vibra y aletea entre "Editorial Raigal" y "Buenos Aires". Un primor.

Mas no nos extendamos en la consideración de los atributos físicos, aunque todavía podríamos alabar la contracubierta, con un perfecto "\$6.— m/arg." a un centímetro y medio del borde inferior derecho.

No abundemos en el elogio de lo adjetivo. Es preciso guardar las proporciones. Vayamos a la pulpa, a lo sustancial, a la noble materia que yace bajo la forma. El mismo González Lanuza nos ofrece una honda adivinación de sentido:

¿Contábais con lo absurdo? No contábais ¿verdad que no? ¡Varones prudentísimos!

Agradecemos a Editorial "Raigal" este libro, y su preocupación por "ofrecer a los lectores de nuestra lengua lo más representativo e interesante de la lírica actual", como dice la solapa.

LUAN ANTONIO VASCO.

SIXTO.— J. R. Wilcock (Selección Emecé de obras contemporáneas).

En "Sexto", J. R. Wilcock no se conforma con adherir a una ex-poética, envilecida por la repetición infinita de las fórmulas más agotadas. Se empeña en poner algo de su propia cosecha, y aporta un mal gusto deprimente, una cursilería a todo vapor. Y junto con la gimnasia tradicional, practica la parodia, la glosa o el refrito de cuanto le acude a la memoria.

En el primer instante, se sospecha que quizás todo el libro pretenda ser una broma (por otra parte, chata, y desprovista de ingenio) pero luego se ve que Wilcock habla en serio. Paradójicamente, logra entonces arrancarnos algunas carcajadas. Mérito involuntario, pero que no sería justo negarle. He aquí, por ejemplo, un trozo escogido:

¡Y se besaban en la boca, audaces!

¡Junto a mis libros, junto a mi retrato

celebraban su erótico contrato,

tal vez desnudos, y tal vez locuaces!

Quiero irme por cerúleas galerías

en un barco, entre rios constelados,

quiero alejarme de esos depravados,

hundirme en grutas húmedas y umbrías;

Y así en cada página. Imposible citar. E inútil: nunca nos pondríamos de acuerdo sobre cual es el poema, la estrofa, el verso, el adjetivo más wilcockiano de este libro.

Queda, sin embargo, una esperanza: la de que J. R. Wilcock medite y adopte como norma de conducta un renglón que figura en la página 27 de "Sexto":

"Esta es la última vez, la última vez."

J. A. V.

LA PATRIA ELEMENTAL.— Por César Rosales.

"La Patria Elemental" es un libro desconcertante. En cuanto uno levanta la tapa, salen en tropel las Euménides, Orfeo, Eurídice, Jano, Cástor y Pólux, la Tebaida y el Aqueronte, un montón de gente antigua, mal acomodada en las estrechas habitaciones de nuestros días. Están hacinados en las 10 estrofas del primer poema, "Canto a la noche", y aunque fueran 10 estrofas de 6x6, con balcón a la calle, no cabrían tantos inquilinos.

Además, el Aqueronte salpica todo. Y ya se sabe como reacciona la Tebaida cuando le embarran los pisos recién encerados.

Ubicado cerca del famoso río, el poema que sigue coloca a "Las Bañistas" en situación de privilegio. Lógicamente cuando uno menos se lo espera, sale Afroditita del agua. Y a poco andar, la Armonía, que también estaba refrescándose.

Luego, a través de 126 páginas, nos topamos con silfos, hados, piélagos, lámparas votivas, marmóreas columnas, purpúreos celajes, un río de azogue flúido, un helecho vestido de aljófár matutino, un gato disfrazado de pequeña pantera, cenefas y guirnaldas de rosas y amatistas, etc.

Está Vulcano, está el Erebo, está el Leteo, está Némesis.

Hay un pastor. ¿Qué porta? Un cayado. ¿De qué está vestido? De estameña. ¿Dónde se sienta? En un poyo de piedra. ¿Qué cuida? Un hato. ¿Por dónde anda el hato? Por los alcóres. ¿Dónde recogen el hato? en un aprisco. ¿Qué se oye a lo lejos? Una esquila.

"La Patria Elemental" es un libro desconcertante porque, además de todo eso, trae la mención Copyright by Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953.

1953 quiere decir ahora, y nos dan un libro de antes. El mismo autor lo confiesa:

De un mundo antiguo vengo,

de un país donde el mirto sagrado

y el laurel

entrelazan pletóricos sus ramas

Más que de un mundo antiguo, Rosales parece venir de un mundo mitológico. Y hasta el pobre Polifemo, con su terrible dolor de cabeza, se ve obligado a acompañarlo:

es un ojo

sin párpado que mira con cólera y

espanto,

igneo aún y sangrante como el ojo

que perdió Polifemo.

Ojo igneo, sangrante, colérico y espantado. Ojo de corrector de pruebas de "La Patria Elemental".

J. A. V.

POETA AL PIE DE BUENOS AIRES.—

Por Fernando Guibert (Santiago Rueda, editor, 1953) (1).

Se nos advierte solapadamente que este poema alargado a través de doscientas páginas de juguetes formales "está llamado a ser el que represente el germen epico de la nueva altamente inspirada poesía argentina". Las inmediatas menciones a *The Waste Land* y la *Spoon River Anthology*, orgulloosamente anteceden la declaración de que "tal vez sea éste y no otro el Poeta que hemos estado largo tiempo esperando" (sic). Curiosas afirmaciones. El propuesto germen de la nueva altamente inspirada poesía argentina carece precisamente de toda inspiración. Su autor se coloca por cierto al pie de Buenos Aires, tan al pie y no a la cabeza, tan a ras de suelo y no en la altura, que su trabajo de cuatro años (1949-1953) de cuartillas minuciosas, se ha limitado a agrupar detalles sin selección y sin método, más abigarrado aún que el mismo abigarrado vivir, faltando en esa lista de detalles curiosos la unión íntima, la intuición vertebrada y delimitada del mundo o de cierto aspecto del mundo, que constituye la poesía.

El amor un poco tenebroso que el poeta siente por Buenos Aires, no ha sido lo suficientemente intenso como para organizar su desperdigada colección de experiencias porteñas ni para evitarle insistir en ese concepto trasapelado y romántico del poeta abrumado ante la polifacética ciudadana —que se soporta hasta el Lorea neoyorkino inclusive— expuesto con la ya caduca técnica del simultaneísmo y agravada por el abuso de recursos meramente fonéticos y formales, como el constante del adjetivo-sustantivo del tipo de sonoro-sonando, de granado-granadero, la máquina-mecánica, la gente-gentecilla y las figuritas-figurines que fastidian la lectura desde el principio.

Con muy buenas intenciones, Fernando Guibert trata de colocarse en la línea de la gran poesía, renunciando a las desmedradas ediciones de poemas varios sobre problemas exclusivamente personales del autor. Claro que para las grandes travesías es necesario dominar todas las técnicas de la navegación celeste, a riesgo, en caso contrario, de caer e incendiarse, como en el de este libro que constituye —según la promisoría faja del editor— "la revelación poética que hemos estado esperando" y según la fatigosa conclusión del lector, que con empeño y paciencia logra concluir su tautológica fluencia, un poema demasiado extenso, interesante a veces, pero que poco tiene que ver con la poesía y nada absolutamente con la poesía argentina de vanguardia.

M. B.

(1) Ver en pág. 12 el enfoque de Molina sobre el mismo libro.

REVISTAS

El hábito no hace al monje

o Cuando la poesía cambia de traje pero no de poño

Consideraciones sobre el "Panorama de la poesía argentina moderna" publicado por POESIA BUENOS AIRES Nº 13 y 14

Una información sobre el desarrollo de las modernas tendencias poéticas en la Argentina se ha ido haciendo cada vez más indispensable. La poesía de vanguardia, como fenómeno de conjunto, ha contado siempre con la más profunda y silenciosa simpatía de los órganos de publicación que a sí mismos se califican de culturales. Por esa razón el proyecto de POESIA BUENOS AIRES basado en el compromiso de una absoluta objetividad y encajado con la idea de una mera exposición lo más agotadora posible, contó desde el comienzo con el apoyo de todos los sectores modernos. El resultado de esa empresa (cuyas dificultades no dejamos de ver) no parece compensar el esfuerzo realizado y quizás hubiera sido preferible dejar todavía la difícil tarea por hacer.

La obra lleva una introducción que trata de aclarar el criterio utilizado en la selección. Allí se explica cuales son las condiciones negativas y positivas que permiten considerar a un poeta como de espíritu nuevo. Aquí se entra en una serie de consideraciones tan terriblemente confusas y contradictorias que vale la pena detenerse en ellas porque servirán para dar la clave de todo el contenido del número. Dice, por ejemplo: "Queremos no reconocer dentro de los límites de la poesía a los siguientes supuestos" y entre esos supuestos menciona "el de la invalidez, la angustia sin salida, la miseria espiritual del hombre, tema que se origina sea en un superficial contacto con el existencialismo, sea en la influencia de poetas del tedio y el refinamiento burgués (Baudelaire, Rilke, Eliot, etc.)". Hay que confesar que esta extraña declaración deja estupefacto no sólo por las contradicciones que encierra (la angustia sin salida, ¿podría ser poética si el contacto con el existencialismo fuera profundo?) por la vaguedad y falta de precisión de los

JERARQUIA EN LIBROS

LA PRODUCCION NOVA DEL AÑO 1953 SE CARACTERIZA POR SU CALIDAD

Historia del humanismo por el doctor G. Tofanin de la Universidad de Nápoles; un volumen encuadernado \$ 98.—

Historia de la historiografía moderna, por Ed. Fueter, de la Universidad de Zurich. 2 volúmenes \$ 90.—

La vida social de los niños, por Roger Cousinet, profesor de la Sorbona \$ 14.—

El jardín de infantes de orientación psicoanalítica, por la educadora alemana Nelly Wolffheim \$ 14.—

La educación en un mundo dividido, por James Bryant Conant, presidente de la Universidad de Harvard. \$ 32.—

Educación comparada, por Nicholas Hans, de la Universidad de Londres. \$ 42.—

Psicoanálisis de la exaltación, por el Dr. Bertram D. Lewin \$ 34.—

Temas de Bibliografía y cultura venezolanas, por el Dr. P. Grasses \$ 30.—

Epítome de etnología, por el Dr. J. Imbelloni, del Museo Etnográfico de Buenos Aires \$ 45.—

El análisis literario., Introducción metodológica a una estilística integral, por el Dr. R. H. Castagnino .. \$ 26.—

Tratado de las pasiones, por el Dr. Enrique Mouchet \$ 28.—

Solicite catálogos y el boletín informativo

EDITORIAL NOVA

PERU 613 BUENOS AIRES

términos empleados (¿qué sentido da a "misericordia espiritual", expresión muy usada por los surrealistas en forma evidentemente distinta?) sino —y muy especialmente— por el alto nivel aclaratorio que alcanzan los ejemplos, Baudelaire, iniciador de la revuelta poética contra el espíritu burgués resulta ahora el más acabado representante de ese espíritu. Sólo una epidémica apreciación del tema del *Spleen* es responsable de tal interpretación. Faltaría agregar entonces, como representantes de la espiritualidad burguesa a los continuadores de la obra de Baudelaire: Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Artaud. Todos ellos (de quienes los verdaderos poetas contemporáneos se sienten continuadores) realizan —según el mentado prólogo— una "escritura de suciedad, de postración, de caos, de patología, que nada tiene que ver con el sólido —y a veces irónico— estoicismo, que sería cuando menos la traducción poética de un mal semejante, si es que realmente fuera experimentado por el poeta". La lectura de este párrafo, al que no queda sino suponer un oculto contenido "a veces irónico", tiene la ventaja de colocar directamente en pleno caos al desprevenido lector. Como no se aclara el significado que se da a la expresión estoicismo, tendremos que recurrir a suposiciones partiendo de lo que normalmente y sin ironía se considera como estoicismo. ¿Podrá tratarse de una especie de gandhismo poético? En ese caso cabe esperar un sistema de huelga de hambre de la poesía. Quizás la cosa podría resolverse más fácilmente con un tipo de máquina neumática que hiciera el vacío perfecto en el poema, librándolo de cualquier rastro de contenido. La vacuidad poética eliminaría todo lo patológico, todo lo que ha existido siempre de rebelión, de insatisfacción y también de exaltación en la poesía auténtica.

Ahora bien, el modo de compaginar ese "estoicismo a veces irónico" con el disconformismo —que se defiende en el mismo

prólogo pocas líneas antes— es cosa que pertenece al caos del lector.

En el final de dicha introducción llega a aceptarse una poesía de tono popular siempre que signifique "una intimidad real de lengua, cultura y espíritu con el pueblo" y como ejemplos se mencionan a Píndaro, Juan Ruiz, Villon, Carlos de la Púa. Es evidente que se hace allí una confusión entre el poeta culto que utiliza temas vitales a cotidianos con el versificador popular. No puede compararse a Píndaro, cantor de príncipes y héroes, poeta el más profundo, difícil y refinado de la lírica griega (cosa fácil de averiguar con la simple lectura del prólogo de Ignacio Montes de Oca a su traducción española de Píndaro) con un poeta de lenguaje popular.

Del Arcipreste de Hita puede decirse algo parecido: poeta que expresa lo vital con un lenguaje y una calidad muy por encima de su tiempo y cuyo instrumento poético está dado por una base cultural no frecuente en esa época (basta leer la conocida "Historia de la literatura española" de Fitzmaurice Kelly si se quiere recurrir a una opinión autorizada). Y qué decir de Villon, extraordinario precursor de Baudelaire y Rimbaud, sacudido por la doble angustia del deseo y de la muerte.

De generalizarse ese propuesto sistema de atribuir carácter folklórico a los cantores de lo cotidiano, hoy habría que considerar a Faulkner un representante de la literatura popular. Y conste aquí mi profundo respeto por el auténtico folklore, el producto de una cultura creada por el pueblo y que realmente expresa y condensa las aspiraciones y los deseos de un grupo humano. Pero hay tanta diferencia entre la verdadera literatura folklórica y la literatura popular que entre el poeta moderno y el poeta moderno.

Lo que en realidad parece surgir de dicho prólogo es una posición puramente literaria y antivitral. Justamente esa mera actitud literaria que aparentemente sus autores combaten. Es como si se diera vuelta a un viejo traje para adaptarlo a la moda: el paño sigue siendo el mismo. Se trata siempre de una poesía académica o no académica que se deleita en un puro juego verbal sin consecuencias: literatura de entretenimiento para salones más o menos refinados, que prescinde completamente de la conmoción o el choque.

Tal actitud explica la total incompreensión que revelan los comentarios dedicados más adelante a la poesía surrealista. Se encara el dadaísmo-surrealismo (conjunción absolutamente inseparable) al modo de los profesores de literatura: como una escuela literaria más. Se habla así de una "retórica surrealista" sin notar la incongruencia de tal expresión, ya que desde el momento en que se hace retórica, la poesía deja de ser surrealista. Justamente ese tipo de retórica seudoesurrealista es la que utilizan actualmente muchos poetas en todas partes del mundo (inclusive aquí). La diferencia está en que estos últimos en lugar de recurrir al automatismo (impulso de origen vital) utilizan un mecanicismo (recurso retórico). Así se sustituye por ejemplo en la frase "el perro mueve la cola" la palabra perro por cualquier otra, digamos: "pisapapel" y de este modo se obtiene una especie de sorpresa primaria de tipo carnavalesco con la que cualquiera puede darse aire de poeta moderno. La facilidad atrae y así pueden verse pulular legiones alrededor de la miel de un supuesto surrealismo (si se suprime este nombre comprometedor la sorpresa resulta mayor). Por tal camino se logra una beatitud que puede pasar sin dificultad por optimismo.

El surrealismo (¿será inútil repetirlo por millonésima vez?) significa ante todo el compromiso con una ideología y una concepción del mundo total. En este sentido, la poesía (en el concepto vaticinador y convulsivo de los poetas primitivos) es sólo el medio de expresión inmediato e integral de esta actitud frente al mundo. De cualquier modo, la técnica de creación, aún siendo auténtica, resulta lo accesorio en el surrealismo. Lo importante son los contenidos que se vuelcan a través de ella.

Pero si nos dirigimos a la poesía moderna en su sentido más amplio, es expresión de la libertad del hombre. Poesía y libertad son intercambiables. Ningún tipo de consigna puede encadenar a la poesía y menos la consigna del estoicismo porque si, ya que la esencia de lo poético está en la rebelión y la exaltación, y en cuanto a la ironía (elemento superficialmente intelectual, burgués y antipoético) se sustituye con el humor (elemento de raíz vital).

¿Cómo es posible confundir el disconformismo o la insatisfacción, impulso que coloca al poeta en la vanguardia de todas las transformaciones, con el tedio burgués? ¿No parece más característico del espíritu burgués el conformismo, el optimismo fácil, la satisfacción por el ornato intrascendente, el estoicismo a veces irónico?

Con tan confusos puntos de partida no

puede extrañar que todo el panorama, la clasificación, las "notas orientadoras" de amplia precisión desorientadora, los ejemplos elegidos de modo que no aclaren nada, todo contribuye a hacer de ese intento una obra confusa, contradictoria, incomprensible (en cuya ilegibilidad colabora la utilización de una jerga de grupo y la multiplicación de reticencias). Lo único claro es que les ha sido imposible a los realizadores del número mantener la objetividad que indudablemente se propusieron al intentar la obra.

En cuanto a los poemas, el número de autores elegidos (¿50 poetas modernos en la Argentina?) puede dar idea de la calidad. Muchos de los poemas parecen el resultado de una broma de mal gusto. Son pocos los poetas que tienen por lo menos una personalidad definida y exceptuando a estos, por el "espíritu nuevo" dominan las sombras de René Char, bastante menguada, y a veces Eluard. Habría que destacar entre los más jóvenes y menos conocidos a Madariaga, con un tono realmente personal, cuya ubicación lógica estaría entre los poetas surrealistas y a Alonso cuyo poema "Muchacha de las islas Canarias" aunque muy eluardiano tiene verdadera calidad.

ALDO PELLEGRINI.

SUR Y LA LITERATURA ITALIANA

Idéntico destino vincula a dos literaturas de las que marchan a la zaga del pensamiento y la ficción en Europa: la española y la italiana. Ambas viven del recuerdo del esplendor pasado. La primera del Siglo de Oro, la segunda del Renacimiento. Estos estupendos antecedentes que debieron servirles de catapulta y de brújula, consiguen en cambio maniatarlos, tornarlos nostálgicos, anacrónicos, afectados y reaccionarios como los viejos aristócratas empedernidos que se niegan a acusar el paso del tiempo y las diferencias reales que ese mismo tiempo impone. No nos toca aquí agotar las posibles relaciones de este paralelo. La literatura italiana constituye nuestro objetivo. Y esto debido al número especial que Sur acaba de dedicarle. Puesto a salvo el esfuerzo editorial y la dedicación responsable que esta selección supone, preferimos intentar un somero análisis de los valores específicos que informan las letras peninsulares y reducir nuestro elogio al sello editorial que con intención antológica los reúne, al reconocimiento del esfuerzo ya mencionado. En consecuencia, trataremos de censurar o justificar la limitada gravitación de los autores italianos en el ámbito de la poesía y la literatura contemporáneas.

Nutridos por el esteticismo de Croce, la grandilocuencia y el decadentismo de D'Annunzio, el realismo naturalista del siglo pasado, la nefasta dirección de más de veinte años de fascismo, y el ciego afán tradicionalista del que casi todos aparecen contagiados, no sorprende demasiado descubrir el retraso de las letras italianas con respecto a las posiciones más osadas y clarividentes que asume la poesía y la literatura de vanguardia.

Giovanni Papini y el irracionalismo por un lado, y Marinetti con el futurismo que tanto iba a influenciar con su dinámica agresiva sobre los posteriores movimientos de vanguardia en Europa por el otro, no alcanzaron a limpiar, ni siquiera a sacudir el agua estancada en la que continúan hundidos la literatura y las artes peninsulares. Recorriendo las páginas del número especial de Sur es fácil comprobar lo que hasta aquí hemos afirmado. No sólo lo admiten de una u otra manera los ensayistas cuyos trabajos figuran en la revista, sino que también lo traducen y mucho más claramente, los fragmentos, los poemas o los relatos que componen el frondoso material antológico. Están presente la mayoría de los autores más importantes de los últimos cincuenta años, muchos de ellos viejos conocidos nuestros traducidos y difundidos profusamente por editoriales y publicaciones locales.

Montale, ni Quasimodo, ni siquiera el mismo Ungaretti cuyo talento y calidad poéticas resultan indiscutibles, llegan, entre los ya consagrados, a deslumbrar totalmente; y en cuanto a los representantes de las nuevas promociones, ninguno de ellos acusa un verdadero deseo de romper los límites de una tradición que se revela incapaz de propiciar la operación poética profundamente renovadora o la ruptura indispensable con un mundo que se empeña en deformar y esclavizar la naturaleza y el sentimiento del hombre. Quizás lo más digno de destacar sean los ensayos o los panoramas mediante los cuales se trata de situar objetiva y sinceramente la verdadera dimensión del trabajo de creación en sus múltiples aspectos en esa Italia decepcionada sometida a las clásicas maneras de expresión.

La sociología convencional, la literatura de "opinión", preferentemente política, el

ESPEJO DEL MUNDO



Se parecen: En el bastón y en la falta de títulos para optar a un premio literario. Se diferencian: En que Churchill ya lo tiene, pese a todo.

Premio Nobel y bastones

No hay nada que envíe más que el mal ejemplo. Alentado por el otorgamiento del premio Nobel de Literatura del último año al fumador de cigarros, empuñoso pintor, célebre político conservador y periodista inglés vastamente conocido como Winston Churchill, nuestro imponderable Ricardo Rojas admite que ha llegado la oportunidad de proponer su melancólica celebridad sudamericana a los efectos de que a él también le llegue el halago de la gloria sueca literariamente internacional.

Se murmura por allí que Ricardo Rojas merece la distinción antedicha y consecuentes admiradores recogen adhesiones destinadas a promover su nombre hacia Estocolmo.

Por razones explicables, Manuel Gálvez no está de acuerdo con esta precandidatura para la cual él mismo ha sido varias veces rechazado. Resulta difícil creer ya en el premio Nobel, otorgado a escritores de mérito muy desparejo, que unas veces hace justicia, e inmediatamente recae sobre las ineptitudes literarias. Pero descreídos y todo, nos preguntamos: ¿Qué ollantay puede alegar nuestro anacrónico compatriota para justificar su melena y el prestigio que tiene por allí de padre de nuestra literatura? ¿Sus románticas postulaciones sobre la Eurindia? ¿Su inefable historia de las letras argentinas? ¿O sus rípidos sonetos alojados ad effectum gloriam en los suplementos de la Nación?

Juegos Florales en la S.A.D.E.

Consecuente con su línea de buen humor, la S.A.D.E. ha organizado con el nombre de "Fiesta de la Poesía" un espectáculo inolvidable. Las conferencias y los poemas recitados han rivalizado entre sí por su agudo sentido de lo cómico. Esa falta de respeto por la poesía es una verdadera demostración de libertad de espíritu que merece los más cálidos elogios. Esperamos de la S.A.D.E. la repetición de espectáculos semejantes que ponen una nota de sana e incontenible alegría en la vida sin accidentes de nuestro mundo intelectual.

lirismo al uso, el hermetismo escapista, deformada herencia del simbolismo; la psicología elemental, la ausencia de espíritu innovador y de audacia verdaderamente revolucionaria, constituyen las limitaciones que, sumadas a las ya citadas anteriormente (realismo narrativo, servilismo hacia las viejas maneras, nostalgia de un antiguo esplendor ya remoto, cierta exhuberancia estilística, patriotismo, etc.), descalifican a la poesía y la literatura italiana para figurar en el lugar de privilegio que todos deseamos para ella.

Si el espacio lo permitiera sería posible poner a salvo el mérito de algunas firmas que integran la selección. Riccardo Bacchelli con "La verdad sobre el pavoroso caso Mary Bonfield", tenso relato en el que se mezclan afortunadamente el humor y el horror, por ejemplo; y algunos otros trabajos que no pueden ser citados sin comentarios justificatorios más extensos, no bastan, sin embargo, para salvar una muestra que en su conjunto da el tono exacto de una literatura que está situada a apreciable distancia de toda verdadera peripeia actual y de toda lucidez salvadora.

CARLOS LATORRE

FILOSOFIA Y PSICOLOGIA ACTUALES

Kurt Kofka: *Principios de psicología de la forma*. La obra fundamental del más importante representante de la Gestalt. Encuadernada, 900 pág. con ilustraciones \$ 120.—

C. G. Young: *Transformaciones y símbolos de la Libido*. Un nuevo método de interpretación de los sueños, fantasías y producciones imaginativas del ser humano. Un volumen de 444 páginas, 60 ilustraciones fuera de texto \$ 65.—

Karel Horney: *La personalidad neurótica de nuestro tiempo* (2ª edición). Una nueva visión de los conflictos psíquicos en la vida social de nuestra época. Un volumen de 320 pág. ... \$ 34.—

N. Abbagnano: *Existencialismo positivo* \$ 10.—

Bertrand Russell: *Misticismo y lógica*. Un volumen de 227 páginas \$ 30.—

John Dewey: *El hombre y sus problemas*. Un volumen de 388 páginas \$ 48.—

Editorial PAIDOS

Cabildo 1547 T. E. 76-2440
Buenos Aires

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.—

Cesillo de Correo 5289
Registro de la propiedad
Intelectual en trámite

Correo Argentino Central B	FRANQUICIA POSTAL
	Nº 5092

Letra y Línea

4

Director
AEDO PELLEGRINI

Comité de Redacción
JUAN JOSE CESELLI
JUAN ESTEBAN FASSIO
CARLOS LATORRE
FRANCISCO JOSE MADARIAG
JUAN CARLOS PAZ
ERNESTO B RODRIGUEZ
OSVALDO SVANASCINI
ALBERTO VANASCO
JUAN ANTONIO VASCO

Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica.

JULIO DE 1954

BUENOS AIRES

SUMARIO

Juan Esteban Fassio:
JARRY Y EL COLEGIO DE PATAFISICA

Alfred Jarry:
SER Y VIVIR

Bertold Brecht:
POEMAS

Norah Lange:
LA MESA

Alberto Vanasco:
EDUARDO MALLEA

HOMENAJE A DADA

Richard Hülsenbeck:
POR AMOR A DADA

Tristan Tzara:
DADA CONTRA EL ARTE

Juan Antonio Vasco:
SOBRE LA POESIA ORFICA

Francisco José Madariaga:
POEMAS

Jaime Alberto Barceló:
INTRODUCCION AL SONIDO 13

CUATRO PREGUNTAS A LOS PINTORES MODERNOS

J. A. Mathieu:
HABLANDO CON NORMAN Mc LAREN

NOTAS SOBRE CINE, MUÑICA, LIBROS
EL ESPEJO DEL MUNDO



"La Palabra-Maestra es la de nuestro amigo Bosse-de-Nage, cinecéfalo papión". Julien Torma, "Euphorismes". Bosse-de-Nage, compañero del Dr. Faustroll y del alguacil Panmuple en su navegación terrestre, "pronunciaba muy correctamente algunas palabras belgas... pero, más a menudo articulaba un monosilabo tautológico: Ha ha, decía en francés, y no agregaba otra cosa." "Faustroll", cap. X. (Ver págs. 2 y 3).



Anatole Deibler (1863-1939), su mujer Virgine, su hija Marcelle y su perro Rip. 1910. El cap. XXVIII del Dr. Faustroll — "De la muerte de varios, y principalmente de Bosse-de-Nage" — está dedicado "A Monsieur Deibler, sympathiquement". Deibler fue "Monsieur de Paris" desde 1899 hasta su muerte. (Ver págs. 2 y 3).

ALFRED JARRY

Y EL COLEGIO DE PATAFISICA

por Juan Esteban Fassic



Alfred Jarry
por Hermann Paul

El cocodrilo embalsamado es la obra de arte por excelencia.

ALFRED JARRY

Hay obras que desafían todo "ensayo de explicación", que resultan incómodas de ubicar en las historias de la literatura. El tomo que lleva el título "Obras Completas de Lautréamont", con sus dos partes todavía contradictorias para la crítica (I: Maldoror; II: Poesías), constituye una constante provocación. La obra de Alfred Jarry (1873-1907), a pesar de facilitar aparentemente más asideros al análisis, no es menos peligrosa y desafiante. Y eso quizás a causa de su propia multiplicidad, que el comentarista finge unas veces ignorar y otras —la mayor parte— ignora realmente. En efecto, hasta la aparición de sus Obras Completas o, más precisamente, hasta la fundación del Colegio de Patafísica, Jarry se ofrecía al lector desaprensivo como un personaje pintoresco, autor en su adolescencia de una farsa que habría de alcanzar cierta fama en los primeros años de este siglo: "Ubú Rey".

Identificado muchas veces con su propio personaje, acusado por algunos de haberse apropiado de una farsa si no colectiva al menos ajena a su pluma, Jarry, como el aduanero Rousseau, se hallaba confinado en la leyenda y en la incompreensión o la adversidad de sus contemporáneos. Ambas cosas parecen sumarse en André Gide. Hacia 1925, en "Les Faux-monnayeurs", nos pinta a Jarry de esta manera: *Vestido como un tradicional Gugusse de hipódromo, en él todo olía a apresto; sobre todo su manera de hablar, que imitaban a cual mejor varios "Argonautas", marcando las sílabas, inventando extrañas palabras, estropeando extrañamente ciertas otras; pero en verdad sólo él era capaz de obtener esa voz sin timbre, sin calor, sin entonación, sin relieve.* La intervención de este personaje en la novela se reduce a la ruptura de una botella contra el marco de una ventana... Quince años después, Gide no había progresado gran cosa en la comprensión de Jarry. Reconocía, es verdad, que los diálogos de Ubú con Achrás y con su conciencia son una extraordinaria, incomparable y perfecta obra maestra, pero su autor seguía siendo ese Kobold de rostro enharinado, vestido como un clown de circo y representando un personaje caprichoso, artificial, resueltamente ficticio y en el que nada se mostraba de humano que ejercía en el "Mercure", en esa época, una especie de singular fascinación⁽¹⁾.

Dos años después de su muerte, Apollinaire había publicado en "Les Marges"⁽²⁾ un artículo lleno de simpatía hacia Jarry pero sin hacer casi referencia a sus obras. Hubieron de pasar diez años hasta que André Breton, por aquella época estudiante de medicina, redactara para "Les Écrits Nouveaux"⁽³⁾ el primer estudio de conjunto sobre la obra de Jarry. A pesar de su brevedad, este artículo testimonia, por parte de su autor, el conocimiento y la justa valoración de casi toda la producción jarryana —lo cual no era poco decir en 1919. Durante las décadas siguientes aparecieron algunas biografías del creador de Ubú (firmadas por Rachilde, Paul Chauveau, Ferdinand Lot), pero casi siempre compuestas bajo el signo de lo pintoresco y lo fabuloso. Sin embargo, la persona de Jarry se tornaba cada vez más inquietante.

En 1948, ante el anuncio de la aparición de sus Obras Completas, quien se hubiera dejado preocupar por el personaje fabuloso o por los los fragmentos de sus libros que

hubiera alcanzado a leer, podía confiar íntimamente en la próxima revelación de los misterios que se ocultaban bajo ese nombre y esos títulos. Pero su confusión no habría de disiparse fácilmente en presencia de los ocho lujosos volúmenes de la edición helvético-montecarloina⁽⁴⁾; por el contrario, es precisamente la confusión quien reina en ellos. En primer lugar, el título de tales volúmenes no corresponde a la realidad que brindan: faltan textos íntegros y otros se hallan amputados; luego, hay títulos cambiados ("Les Jours et les Nuits, journal d'un déserteur", en lugar de roman), las erratas abundan, los prólogos sobran (a causa de su inepticia), las referencias bibliográficas se reducen a indicar la procedencia de algunas "Especulaciones" y crónicas literarias y artísticas. Por fin, las diversas obras se hallan distribuidas al azar, sin ninguna ordenación cronológica o ideológica. Lo grave de todo esto es que tales errores son casi irreparables, pues no es posible pensar, al menos por mucho tiempo, en una nueva edición en la cual todo o casi todo debiera ser rechecho. No habremos de hacer la crítica detallada de esta edición: el lector curioso la hallará, definitiva, en el N° 33 de "Critique", firmada por Maurice Saillet. En cambio vendría sugerir a los editores la publicación de por lo menos dos volúmenes en los que se tratara de corregir los errores y los olvidos y que, como reparación, serían ofrecidos gratuitamente al comprador de los ocho tomos anteriores.

Por supuesto que tal indemnización de daños y perjuicios es inimaginable. Lo que nos importa comprobar aquí es que aún después de entrar en posesión de la mayor parte de las obras de Jarry, tales obras no nos entregaban las revelaciones que esperábamos. Ciertamente que disponíamos, a partir de entonces, de textos que habían desaparecido de las librerías desde hacía muchos años; cierto también que teníamos una demostración del talento desmesurado y de la fecundidad del autor —muerto a los treinta y cuatro años— que nos preocupaba. Pero era evidente que todavía se imponían precauciones especiales para la interpretación de esa obra aparentemente tan confusa. Tales precauciones, tales instrumentos, no es posible hallarlos fuera de la patafísica.

Así, pues, fué necesario que en 1949, y en vista de una necesidad que se hacía sentir generalmente⁽⁵⁾, una corporación de técnicos se constituyera en Colegio, para mayor gloria de Jarry y de la patafísica. Más adelante nos referiremos a la ya considerable obra de este Instituto; aquí, pues no es posible demorarlos, conviene responder a la pregunta: ¿Qué es la patafísica? Si su definición no surgiera con toda claridad de las "Spéculations" o del resto de los "Hechos y opiniones del Dr. Faustroll", nos bastará recurrir al capítulo VIII de este libro para hallar una, de la propia mano de su creador:

"Un epifenómeno es lo que se sobreañade a un fenómeno. La patafísica, cuya etimología debe escribirse "επι (μετά τὸ φυσικά)... es la ciencia que se sobreañade a la metafísica, sea en ella misma, sea fuera de ella, extendiéndose más allá de ésta tanto como ésta se extiende más allá de la física. Ejemplo: siendo a menudo el epifenómeno el accidente, la patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aun-

que se diga que no hay sino ciencia de lo general. Estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario de éste; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que puede —y quizás deba— verse en lugar del tradicional, ya que las leyes del universo tradicional que se ha creído descubrir son también correlaciones de excepciones (aunque más frecuentes), o en todo caso correlaciones de hechos accidentales que, reduciéndose a excepciones poco excepcionales, no tienen el atractivo de la singularidad.

Definición.—La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que acuerda simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descriptos por su virtualidad⁽⁶⁾.

A través de los textos en que se manifiesta, esta ciencia aparece como un modo de apreciación de los fenómenos naturales y humanos basado fundamentalmente en el análisis de la irracionalidad concreta de tales fenómenos y practicando a la luz del humor crítico y del azar. El razonamiento patafísico descubre que todo fenómeno es individual, defectuoso. El análisis de la patología fenoménica, es decir, de los síntomas no observados por la ciencia a causa de la adscripción inmediata del fenómeno a la generalidad, conduce en último término a la entronización de las leyes que rigen las excepciones y a una metodología de lo particular que podríamos llamar análisis infinito⁽⁷⁾. Todo fenómeno, aún el más elemental, resulta patafísicamente inagotable y tolera una serie infinita de operaciones que, en sí, constituyen el fin mismo de esta ciencia. Marcel Duchamp, el más brillante patafísico contemporáneo, ha observado que "la realidad posible" se obtiene *distendiendo un poco las leyes físicas y químicas*⁽⁸⁾. Gracias a esta distensión y por medio de la operación de "separación", descubierta también por Duchamp⁽⁹⁾ y cuya manifestación más importante son los "ready-mades", habrá que partir para obtener la "solución imaginaria" de todo problema y el acceso al "universo suplementario". (Puede observarse que en este punto, como en muchos otros, las investigaciones y descubrimientos de Jarry coinciden con las más vitales intenciones del surrealismo. Breton, Duchamp y Péret, no han dejado de declararlo expresamente.) Resumiendo, la patafísica es la fenomenología del monstruo⁽¹⁰⁾. En la práctica, constituye una crítica de las costumbres capaz de sustituir con ventaja a la moral: la vida anecdótica y legendaria de Jarry, por ejem-



Una "lección de Aparato" en el Colegio de Patafísica. Habla J. H. Sainmont. A la izquierda, el Proveedor de Phynanzas; a la derecha, en su trono, Su Magnificencia el Vice-Curador vitalicio.

(1) "Mercure de France", n° 999/1000, p. 168.

(2) N° 18 (nov. 1909). Reproducido en "Il y a", Méselin, 1925.

(3) N° 13 (ene. 1919). Reproducido en "Les pas perdus", Gallimard, 1924.

(4) "Ouvrages complètes d'Alfred Jarry". Editions du Livre, Montecarlo & Henri Kaeser, Lausanne, 1948. 8 vol. en dos cajas, 3300 fr. num.

(5) UBU. ... La patafísica es una ciencia que hemos inventado y cuya necesidad se hacía sentir generalmente. A. J., "Ubu cocu", acto 1°.

(6) "Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique". Fasquelle, Paris, 1911, p. 20.

(7) Tal como de las producciones de la naturaleza... la disección infinita exhausta siempre algo nuevo de las obras. A. J., "Minutes de Sable Mémorial", p. 8.

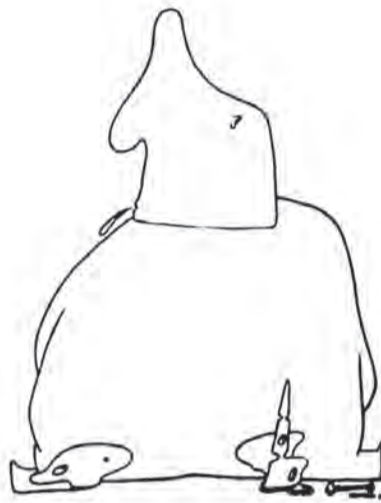
(8) M. D., "La Mariée mise à nu par ses calibataires, mème", hoja que lleva el título *Eclairage intérieur*.

(9) M. D., *bus, cit.*

(10) Se suele llamar MONSTRUO al acuerdo des-acostumbrado de elementos disonantes: el Centauro, la Quimera son definidos así por quien no comprende. Yo llamo monstruo a toda original inagotable belleza. A. J., "L'Ymagier", n° 2 (1895).



Cubierta para la Obertura de UBU ROI dibujo de Jarry.



UBU según Yves Tanguy.



UBU según Picasso.



UBU según Bonnard.

plo, cobra desde este punto de vista un aspecto totalmente distinto del que festejan los cronistas de lo pintoresco⁽¹¹⁾.

La historia de la patafísica aún no ha sido siquiera esbozada. Sin embargo, "Les Enfants du Limon" de Raymond Queneau proporcionan datos inapreciables sobre su prehistoria. Debe entenderse que todo patafísico anterior a la Era Patafísica (que comienza el 8 de septiembre de 1873, fecha de nacimiento de Jarry) será considerado como un patafísico involuntario, mientras que aquellos que son posteriores a Jarry, son patafísicos en general conscientes. Hay, por supuesto, brillantes excepciones: Raymond Roussel, cuyas invenciones y procedimientos verbales son patafísicos por excelencia, ignoraba seguramente a su genial contemporáneo. Dentro de la era de la patafísica, han hecho uso más o menos consciente de sus métodos: Jacques Vaché ("Lettres de guerre"), Arthur Cravan (revista "Maintenant"), Marcel Duchamp ("La Mariée..."—caja de documentos), Julien Torma ("Euphorismes"), René Daumal ("La pataphysique et la révélation du rire", "La vie des Basiles", "Pataphysique des Fantômes", etc.—artículos reunidos en "Chaque fois que l'aube paraît", R. Queneau ("Petite Cosmogonie Portative", "Philosophes et voyous", etc.), Eugène Ionesco ("La Cantatrice Chauve" y todo su teatro), S. Dalí (interpretaciones paranoico-críticas), etcétera. Por otra parte, la patafísica involuntaria aparece con frecuencia en las revistas parroquiales y muchas veces en los textos científicos contemporáneos; vestigios patafísicos pueden hallarse en Lutero tanto como en Santo Tomás de Aquino o en Pio XII. En el dominio de las máquinas nuestra ciencia parece tener un prometedor futuro. Considerense, por ejemplo, las máquinas del inventor de Los Angeles, Lawrence Walstrom: una de ellas, compuesta de unas 700 piezas, funciona a la perfección, pero no sirve absolutamente para nada; otra —una máquina de calcular— se descomparte en cuanto se le pone en marcha. Sin duda, tales invenciones hubieran sugerido a Jarry brillantes "especulaciones"; en efecto, no son pocos los mecanimos y organismos críticos que figuran en sus libros: máquina de pintar (Faustroll), bastón de física —útil para la demostración práctica de la identidad de los contrarios—, caballo de phynanzas (ciclo de Ubu), dinamómetro "hembra", máquina amorosa (Le Surmâle) y por fin el más famoso de todos: la máquina de descerebrar, instrumento de gobierno de Ubu. Es lícito imaginar que la "máquina de gobernar" (pueblos), ambición última —y utópica— de la cibernética, no será sino un modelo hiperperfeccionado de aquella y que su inventor la colocará, al lado de la ENIAC, la ACE y la EDSAC, bautizada con el nombre del ilustre ex rey de Polonia y Aragón, UBU...

La cuestión del humor, que toda obra de Jarry plantea indefectiblemente, debe ser considerada con sumo cuidado. De Ubu a Faustroll, ese término mantiene una constante labilidad semántica. En efecto, teatro mirlitonésico, novela erótica, novela neocientífica, son géneros que no admiten igual tratamiento humorístico. En todo caso, la definición exacta del humor jarryano no puede ser otra que la que subyace en la definición misma de patafísica. André Breton ha logrado una interpretación de gran verosimilitud psicológica, en la que los dos extremos pseudonómicos de Jarry (Ubu-Dr. Faustroll) dejan de contradecirse. En cuanto al Colegio de Patafísica, no se ha expedido aún definitivamente sobre este asunto.

¿Convendría, con la sola posesión de estos datos, emprender aquí el análisis de las obras fundamentales de Jarry ("Minutes de Sable Mémorial", 1894; "Les Jours et les Nuits", 1897; "L'Amour Absolu", 1899; el "Faustroll", publicado cinco años después de su muerte)? No disponemos de espacio suficiente y nos interesa mucho hablar del Colegio de Patafísica, para que quien se sienta inclinado a la interpretación patafísica del mundo y aún lo ignore (al Colegio) se ponga en comunicación con su Proveedor de Phynanzas⁽¹²⁾ y se procure de este modo los dispositivos necesarios para la inteligencia de Jarry, de ese universo cuya definición procura y, por fin, de los "suplementos" de éste.

El Colegio fué fundado, luego de largos cabildos, el 19 de Descerebramiento del año 76 de la Era Patafísica (29 diciembre 1949), en París, y colocado bajo la advocación del Dr. Faustroll. Su Magnificencia el Vice-Curador-Fundador, Dr. I. L. Sandomir, pronunció la vibrante arenga inaugural, que fué seguida de la primer "Leción de Aparato" a cargo del señor Jean-Hugues Sainmont, Proveedor General Ad-

junto y Rogador del Colegio. De esa lección extraemos el siguiente párrafo, que dará una idea de cómo encargaría en adelante sus trabajos el Colegio:

Sin duda alguna —pues es ilimitación—, la Patafísica no podría limitarse a Jarry; pero esto no autoriza a pensar que pueda despreocuparse de Jarry. Y si es cierto que una infinita multiplicidad de caminos se abre a las miríadas de patafísicos posibles, sería sin embargo descabellado pretender aprehender el quid proprium de la Patafísica sin recurrir a Jarry. Recíprocamente, sería muy imprudente, y la experiencia lo ha demostrado cruelmente, intentar la exploración de Jarry sin el socorro de la luz patafísica⁽¹³⁾.

No hay empresa a la que se haya consagrado el Colegio que no responda a este precepto fundamental; por lo tanto no ha limitado sus investigaciones a la obra de Jarry; allí donde brilla un destello de luz patafísica, allí donde es necesaria esa iluminación, el Colegio de Patafísica se halla presente. De esta manera el Colegio se ha preocupado por los autores contemporáneos de Jarry y por algunos autores de las generaciones siguientes que, ignorados o mal conocidos hasta el presente, han sido promovidos a la gloria (la gloria patafísica): Julien Torma (1902-?), Eugène Ionesco, etc.

Para que los trabajos a emprender tuvieran la garantía del orden científico y la subiduría tradicional, la distribución de las jerarquías y de los cargos administrativos fué establecida con todo rigor. Los títulos están tomados, en general, de la nobleza de Polonia, patria de adopción de Ubu. El Vice-Curador Inamovible (el Curador es el propio Dr. Faustroll) es asistido por un Rogador y los titulares de las Cámaras Administrativas de la Rogación (Proto y Deuterodatarios); viene inmediatamente el Cuerpo de Proveedores (9 miembros) y luego los Regentes (actualmente 32), que tienen a su cargo las Cátedras del Colegio, a los que sigue un Cuerpo de Sátrapas, cuyo plenum es de 33 miembros (actualmente 23). El Conventículo Elector se reúne en caso de acefalía, la Pospólita Castigatrix es una especie de Santo Oficio, y como la Comisión Extraordinaria de Anagostas Calificadores —presidida por un Apocrisario—, se reúne ocasionalmente. Hasta aquí las autoridades (Optimates); en cuanto a los miembros, se clasifican en enftéutas, reales (auditores o corresponsales) y aprentes (id.).

Para dar una idea de la múltiple actividad del Colegio, he aquí algunas de sus Cátedras: Teorética Circular y Circunsculatoria (Regente: E. Ionesco), Haliútica Literaria y Figurada (Jean Loize), Doxografía y Doxodoxia Rousceliana (Jean Ferry), Clínica de Retóricogonosis (Noël Arnaud), Trabajos Prácticos de Descerebramiento (R. Cornailles), Pornosofía Mediata e Inmediata (Jeanne de Valsevestre), Cefalografía Aplicada (F. Carader), Cocodriloología, Mecánica Estética, Náutica Epi e hipogea, Velocipedia, Onirocrítica, Pompagogía y Pomponerismo, Grafopatología comparada, Trabajos prácticos de heráldica, celtología, esgrima, tarots, alienación mental, patología matrimonial y mayéutica, máquina de pintar, necrobiosis experimental, alcoholismo, etc., etc.

Entre los primeros trabajos del Colegio se cuentan el establecimiento de un Calendario de trece meses (Absolu, Haha, As, Sable, Décervelage, Gueules, Pédale, Clinamen, Paloetin, Merdre, Gidouille, Tatane, Phalle) y de los Estatutos. Ontológicamente establecido, no tardó en dar muestras de su existencia: ha editado ya tres series de publicaciones, es decir: 12 números de los "Cuadernos" y tres series de cuatro publicaciones internas (para uso exclusivo de sus miembros), además de varios inéditos de Jarry en ediciones de lujo de tiraje muy reducido. Cada cuaderno normal está dividido en las siguientes secciones: Textos Canónicos (inéditos de Jarry, Allais, Nouveau, Torma, Jacques Rigaut, Queneau, Prévert, Artaud, Daumal, F. Satie, A. Cravan, Lacenaire, Ionesco, etc.), Estudios técnicos (patafísica pura y aplicada), Gabinete Crítico, Parte Oficial (informaciones sobre la vida del Colegio) y Folletín ("Les Fils d'Ariane" —Ariane Masseur—, romanfleuve-digest en 9 épisodes, por Jean Marvier). En general, cada número está dedicado a un tema especial; el N° 34 está consagrado al "problema de Ubu", el 5-6 a "la patafísica y la época simbolista", los

(11) A partir de Jarry mucho más que de Wilde, la diferenciación largamente considerada necesaria entre el arte y la vida va a ser impugnada para terminar unificada en su mismo principio. A. Breton, "Anthologie de l'humour noir".

(12) M. Georges Poitiaux, 49, rue de Malte, París XIe.

(13) "Cahiers du Collège de Pataphysique", n° 1, p. 27.



J. E. F. - Un trabajo práctico de potafísica: Máquina para leer las "Nouvelles Impressions d'Afrique", de Raymond Roussel.

Su uso es indicado en los casos de E.C., Migrañas, Congestiones, Obesidad, Altimetría, etc.



Hunyadi Janos no es desagradable, tolerable por los estómagos más delicados, no altera el organismo a su uso.

Hunyadi-János, el purgante de las familias. Bibliografía: Alfred Jarry, "Les Jours et les Nuits", Mercure de France, 1948, pp. 135 y 162; "Almanach du Père Ubu pour 1901, 29 février y 31 avril (Œuvres Complètes, t. VIII; Collège de Potaphysique, "Calendrier Potaphysique"; "Viridis Candela", N° 3-4.

Nos. 7 al 9 a Julien Torma, E. Ionesco y los escritores "al margen del surrealismo", el N° 11 a la "sabiduría de los pueblos", el 12 es un "deber de vacaciones".

Dos números excepcionales de "Viridis Candela" son el 2º, que contiene los "Comentarios para servir a la construcción práctica de la máquina para explorar el tiempo" de Jarry, y el N° 10, obra casi exclusiva del inquieto y enciclopédico Rogador del Colegio, Jean-Hugues Sainmont: "Exposición Jarry". La "Expojarrysición", realizada en la Galerie Jean Loize en mayo-junio 1953 y su Catálogo constituyen hasta el momento (pues el largamente postergado N° Faustroll puede superarla) la manifestación más importante del Colegio. Tanto, que llegó incluso a provocar algún rozamiento —cierto que sólo formal— entre sus autoridades. La muestra reunió 533 piezas de fundamental interés para el conocimiento de la vida y la obra de Jarry, de las cuales las 145 primeras se vinculan de una u otra manera al "Faustroll" (entre ellas el manuscrito original). En cuanto al Catálogo, verdadera Suma Jarryana, constituye desde su aparición un instrumento indispensable y probablemente definitivo para toda lectura provechosa de Jarry.

Consideremos también algunas de las publicaciones internas: la "especulación" de Jarry sobre "Les Nouveaux Timbres", ilustrada con las auténticas estampillas de que se ocupa el autor (308 ejemplares), la "Oraison funèbre de Mélanie le Plumet", impresa en letras doradas sobre papel negro (1ª ed.: 20 ejemplares; 2ª ed.: 200), la colección "Euterpe & Polyhymnie", que recoge la música de las piezas de Jarry, el magnífico "Calendario Perpetuo", un iné-

dito de Daumal: "Le Catéchisme", un homenaje a Franc-Nohain seguido de sus "Perceptions Extérieures", etc. La diversidad de formatos, papeles y tipografía, la rareza de los textos y sus reducidos tirajes harán de estas publicaciones, en breve tiempo, piezas de extraordinario valor para los bibliófilos.

Pero las actividades del Colegio no se reducen a las lecciones de Aparato y a la publicación de una revista de alto interés científico y de pequeños libros de gran valor bibliográfico. Transcribamos, como ejemplo de las manifestaciones secundarias del Colegio, esta noticia, tomada del N° 11 de "Viridis Candela": Por orden de Su Magnificencia y como resultado de una intensa y multiforme actividad, el Colegio ha podido organizar en Londres, bien conocida capital del Reino Unido, el 12 de merdre último (2 de junio 1953), grandiosas fiestas para celebrar la Natividad de Donatien-A. François, conde de Sade (llamado el Marqués). Presididas por S. M. la Reina en persona y su gracia el Arzobispo de Canterbury, comprendieron un gigantesco desfile y un Solemne Servicio en la Abadía de Westminster.

Permitásenos vincular, a modo de conclusión, la Potafísica con el budismo Zen. Si preguntárais a un maestro zen-potafísico: "¿Cuál es el verdadero sentido de la frase sobre el cocodrilo?" se echaría a reír y os golpearía varias veces con su bastón de física. No existe verdad fuera de la experiencia potafísica.

La Potafísica es la ciencia...

JUAN ESTEBAN FASSIO



Saint Cado cambia con el Diablo un gato por un puente. Imagen popular (Rennes, 1863) que adornaba el estudio del Dr. Faustroll.

SER Y VIVIR (*)

Por ALFRED JARRY

¿En el principio era el Pensamiento? ¿O en el principio era la Acción? El Pensamiento es el feto de la Acción, o mejor aún la Acción ya joven. No introduzcamos un tercer término, el Verbo, pues el Verbo es sólo el Pensamiento percibido, ya por aquel en quien habita el Pensamiento, ya por los transeúntes de lo exteriorizado. Pero sin embargo anotémoslo, pues el Pensamiento hecho Verbo se ha congelado en uno de sus instantes, tiene una forma —ya que ha sido percibido— no es más, por lo tanto, embrión, no es más embrión de la Acción. Es necesario que la Acción sea en el principio para que puedan desarrollarse los actos del presente y del pasado. Ella era, es, será, en los minutos de la duración, a lo largo del infinito discontinuo. El Pensamiento no era en el principio, pues es fuera del tiempo; él mismo segrega el tiempo con su cabeza, su corazón y sus pies de Pasado, Presente y Porvenir. Es en sí y por sí, y desciende hacia la muerte descendiendo hacia la duración.

"Más vale vivir" responden a todo los idólatras de la moda. Lesteven, muerto con una elegancia voluntaria, tú los refutas con tu salto simiesco; y vosotros, esqueletos que me aspiráis con las mitras de obispo de vuestras narices chatas, no desdeñéis esta trivialidad, habitual en el snob y en el burgués esférico. Vosotros no vivís —a pesar del testimonio de los aterrorizados que os proclaman antiguos compañeros de ruta—, no lo neguéis, no vivís, no hay ningún mal en ello, hacéis algo mejor: Sois.

El Ser, sub-supremo de la Idea, pues abarca menos que lo Posible, es hiperindefinible. Conténtate, cerebro mío de lóbulos relucientes, con esta intuición: la fraternidad del Ser y la Eternidad. La Eternidad, contraria del Vivir, lo destruye. Igualmente el Ser, par de la Eternidad.

Definamos ahora el antípoda evidente del Ser: el Vivir.

Vivir es acto, y sus letras son sólo el delirio de un abejorro patas arriba. Vida equivale a acción de absorber futuro por medio del sifón umbilical; equivale a percibir, es decir, ser modificado, hundido, dado vuelta como un guante parcial; equivale también a ser percibido, es decir, modificar, desplegar tentacularmente el cuerno amiboide. Pues, y por lo tanto, se sabe que los contrarios son idénticos.

Ser, sin las albardas de Berkeley, significa, recíprocamente, no percibir o ser percibido, sino que el irisado caleidoscopio mental SE piensa. Vivir: discontinuo, impresionismo en serie.

Ser: continuo, pues es inextenso (ya no se distinguen los componentes de O de los de ∞).

En consecuencia: cuando el Ser deviene Vivir, lo Continuo deviene Discontinuo; el Ser, silogisticamente, No-Ser. Vivir = cesar de existir.

Vivir, recordémoslo, es entendido como vida de relación, vida en la caja de guitarra del tiempo que moldea al Vivir; Ser es vida en sí, sin esas formas anortopédicas. Vivir es el carnaval del Ser.

Un Viviente interseca vuestra Perennidad: vertirá el vino de su Tiempo en vuestro vaso sin forma. No os modifica, aunque es posible que, al contrario de las cosas conocidas, una sola parcela suya os unja (hábito de Mitridates, quizá). Asimiladlo para que vuestro temor cese. O que desaparezca. Pues el Ser y el No-Ser están muy próximos, ya que tienen un elemento común. Insinuado en vosotros será transmutado en vuestra sustancia; expulsado lejos de vosotros se creará que es vuestra excreción.

La Anarquía es; pero la Idea decae al resolverse en acto; sería necesario el acto inminente, asíntota casi⁽¹⁾.

En virtud de su nombre predestinado quiso vivir su teoría. En vez del Monstruo inconcebible, fué palpable y audible la caída de uno de los cascabeles de su alegre gorro. Y sin embargo él fué grande, aunque contrario al Ser, pues el Ser es mejor que el Vivir. Pero —casuística lícita— para glorificar, en paz con mi conciencia, el Vivir, quiero que el Ser desaparezca, resolviéndose en su contrario. Día y noche sucesivos que se evitan con destreza, semitonos coincidentes; los abomino, y reverencio la ascensión espejeante de uno de ellos.

Mis aparatos no han sido construidos; pero antes de que el Ser desaparezca quiero anotar los símbolos —y no címbalos, a pesar de la rima futura, como ha estado a punto de escribir (y con razón, ya lo veréis) mi pluma bifurcante— que para los hijitos —fué buen esposo y buen padre— grabaremos sobre su piedra sepulcral.

Símbolos del Ser: dos ojos Nictálopes, címbalos en efecto apareados, de cromo circular, pues el Ser es idéntico a sí mismo; un Círculo sin circunferencia, pues es inextenso; la impotencia del llanto de un corazón, pues es eterno.

Todo crimen es hermoso; destruyamos pues al Ser. Por medio de la esterilidad; todo órgano en reposo se atrofia y el Ser es genio; si no eyacula muere. Pero las obras exaltan las barreras, aunque yo desdeñe tenderles en su caída, con la ayuda de mi voz, la ansiedad de los tímpanos del prójimo. Por medio del estupro; inconsciente ante el ambiente y la frecuentación de los Hombres, la lectura de las Obras y la mirada circular de las Cabezas. Aunque la Acción y la Vida sean caducidad del Ser y del Pensamiento, son más hermosas que el Pensamiento cuando, conscientes o no, han asesinado al Pensamiento. Vivamos pues, y así seremos Amos.

Allá, sobre los anaqueles, ellas no viven; pero ¿acaso el pensamiento de las Obras no le habla a su Genio —el único capaz de comprender— sobre los tres círculos estridulosos del marfil de su propio vientre irreal?

* Primera publicación de este texto: en "L'Art Littéraire", nouvelle série, N° 3-4. Paris, mars-avril 1894.

Reproducido en "84", N° 12. Paris, 1949.

Edición original: Collège de Potaphysique, Paris, 81 E. P. 122 ejemplares.

(1) Siempre. Y para ello sólo se necesita alimentar la estufa de los actos. (A. J.).

LETRA Y LINEA

CANCION PARA NIÑOS, ULM, 1592

Obispo, yo puedo volar,
el sastrero dijo al obispo.
Observe solamente como funciona.
Y trepó con unas cosas
muy semejantes a alas
al amplio, amplio techo de la iglesia.
El obispo pasó por delante.
Todo es una mentira
el hombre no es un pájaro
ninguno nunca volará,
dijo el obispo del sastrero.

El sastrero es distinto,
la gente dijo al obispo.
Fue la conversación de la feria.
Las alas se quebraron
y él tuvo un encuentro violento
con los duros, duros pedruzcos de la calle.
Dijeron las campanas del campanario,
todo fue mentira
el hombre no es pájaro
nadie jamás volará,
el obispo le dijo a la gente.



EN MEMORIA DE MARIA A.

Un día en el mes azul de setiembre
silenciosamente la sostuve bajo un joven cerezo,
la sostuve allí a mi pálida y taciturna amada de aquel entonces
y como un sueño apacible entre mis brazos estaba
y sobre nosotros, en los alegres cielos del verano
había una nube que fugazmente vi,
muy blanca y terriblemente lejos, por encima de nosotros.
Y cuando miré hacia arriba, había desaparecido.

Desde ese día, muchos, muchos meses
transcurrieron en silencio y ahora ya no existen.
Sin duda los cerezos han sido derribados
y si usted me pregunta qué es lo que fue de ella
le diré con franqueza que ya no lo recuerdo.
Me imagino por qué me pregunta acerca de esto
y sin embargo, realmente, he olvidado su rostro;
no recuerdo de él más que aquél único beso.

Y aún el beso lo habría olvidado casi por completo
si no hubiese existido esa nube allí, hace mucho tiempo.
La veo aún y la estaré viendo siempre
porque era blanca y se dispersó cayendo como nieve.
Tal vez el árbol lleve sus tempranos capullos,
tal vez la muchacha haya tenido ya su séptimo hijo
y aún aquella nube floreció sólo por un minuto
y cuando miré hacia arriba se disipó en el viento.

Bertold Brecht, poeta, novelista y dramaturgo pertenece al grupo de escritores contemporáneos que, antes que dar la espalda a la realidad, prefieren encararla con violencia rebelándose contra ella. Esta rebelión no significa con referencia a la poesía, la tendencia a un falso populismo sentimental agravado por la inclusión de consignas progresistas en fórmulas manidas. Negación de toda melancolía, patetismo cínico, un sentido general de humanidad, una actitud funcional que elude toda imprecisión abstracta reemplazándola con imágenes concretas, son las características más sobresalientes de este poeta.

Nació en Augsberg (Alemania), en 1898. Estudió Ciencias Naturales, Medicina y Literatura en Munich y Berlín. En 1922, Reinhardt realizó el montaje de su obra *Trom-*

mein in der Nacht, con extraordinario éxito. En 1934 fue exilado del Tercer Reich por sus actividades políticas de izquierda y perseguido por la Gestapo a través de varios países de Europa. En 1941 se refugió en California, EE. UU. en donde permaneció hasta el fin de la guerra. Actualmente reside en Alemania Oriental. Entre sus libros de poemas más conocidos se cuentan *Hauspostille; Lieder, Gedichte un Chöre y Svenborger Gedichte*. Su popularidad, sin embargo, la debe a su famosa *Dreigroschenoper* 'Opera de 'Dos Centavos', a sus pequeñas piezas de teatro antinazi publicadas en Estados Unidos, a "Madre Coraje", estrenada en Buenos Aires por el Teatro del Ift, en el año 1953.

Versión castellana y nota de MIGUEL BRASCÓ

poemas de Bertolt Brecht

EL REGRESO

La ciudad de mis mayores, ¿cómo puedo encontrarla?
Siguiendo el enjambre de los bombarderos
llegaré hasta mi casa.
¿En dónde yace? Allá abajo donde esas enormes
montañas de humo se elevan.
Allá, en las llamas
permanece.

La ciudad de mis mayores, ¿cómo habrá de recibirme?
Los bombarderos llegaron ante que yo. Escuadrillas de muerte
anunciaron mi llegada. Las conflagraciones
preceden el retorno del hijo.

CON REFERENCIA AL POBRE B. B.

Yo, Bertolt Brecht vine de la Selva Negra
mi madre llevome a la ciudad mientras yo descansaba en su vientre
y aún el frío de los bosques continua
y permanecerá en mí hasta el día de mi muerte.

Mi hogar está en los pavimentos; desde el principio
bien provisto, sacramentado con la extremaunción
de los periódicos. Y tabaco. Y aguardiente además.
Desconfiado, perezoso, pero en última instancia, satisfecho.

Hago amistad con la gente. Y llevo
un sombrero Derby en mi cabeza, lo mismo que los otros.
Digo: ellos son animales extrañamente hediondos.
Y digo: no importa por yo soy la misma cosa.

Me miento en las mañanas en mi sillón de hamaca
entre un par de mujeres, los días que concluyen;
las miro atentamente, sin precauciones, y digo:
aquí tienen un hombre del cual no pueden depender.

Congrego algunos personajes alrededor de mí, hacia el crepúsculo:
nos dirigimos unos a otros como caballeros;
ellos posan sus pies sobre mi mesa
y digo: las cosas mejorarán. Y no pregunto cuando.

Hacia la mañana, los abetos orinan en las luces grisáceas
y sus parásitos, los pájaros, comienzas con sus gorjeos.
A esta hora, en la ciudad, vacío mi copa,
limpio el tabaco de mi pipa y duermo inquietamente.

Una inconstante carrera hemos vivido en casas
construídas, se dice, indestructiblemente
(así que construimos los altos edificios de Manhattan Island
y las delgadas antenas que alcanzan el Océano Atlántico).

No quedará de estas ciudades más que el viento que sopla a través de ellas.
La casa construída por el huésped más alegre está vacía.
Sabemos que nosotros somos los peores de todos
y después de nosotros vendrá, prácticamente, nada.

La esperanza debe ser puesta en los futuros terremotos.
No permitiré que la amargura extinga la brasa de mi cigarro.
Yo, Bertolt Brecht, extraviado en ciudades,
traído desde los bosques, dentro de mi madre, hace mucho.



LA MESA Por NORAH LANGE

(Capítulo de una novela próxima a aparecer)

—Exceptuando a Teresa, eres la única que no está en los retratos, la única que puede mirarlos desde afuera.

Así podría comenzar la conversación que esperaba, sin demasiados oyentes, porque lo cierto era que los dos retratos se parecían a las noches de los domingos, aunque mi abuela no quisiese admitirlo. Acaso creyese que aún podría salvar las noches de los domingos si nadie las aproximaba mucho a la tarde de los retratos.

Claro que mi abuela pronunció esa frase refiriéndose a mí, puesto que Teresa y yo no figurábamos en ningún retrato. Creo que a Luciana le interesaba más la parte de Teresa, pero ello no le impediría sorprenderse ante una conversación que empezara así, y hasta dudar de mis palabras. Todo dependería, después, de las preguntas que me formulara. Quizá fuese mejor contarle cuanto sabía acerca de los retratos, ya que me parecía el comienzo más adecuado y fácil para introducir las caras y precisar, casi con exactitud, la noche en que percibí, muy vagamente, que algo empezaba a impacientarse pues, al principio, tuve la certidumbre de que todos parecían haber olvidado diversos acontecimientos, a fuerza de mirarlos o de admitirlos, aunque después los hubiesen guardado con gestos naturales, sin encono, como se guardan tantas cosas. En otras ocasiones tenía la impresión de que se comportaban como personas que viven equivocadas, mejor dicho, que se ayudaban con recuerdos ligeramente erróneos, sin albergar el menor resentimiento ni tratar de corregirlos. Muchas veces temí que, una noche cualquiera, alguien se streviese a enrostrarles que vivían equivocados y descubriesen que ya no les quedaba suficiente tiempo para acostumbrarse a recordarlos de otra manera, desfigurando ese resto de necesaria convivencia que constituía, para ellos, la noche de los domingos. Quizá ya estaban tan de acuerdo que subsanaban los errores en silencio, por consideración hacia mi abuela —que ya nunca vacilaría— o para que yo ignorase un episodio sin orgullo, un viaje precipitado, la carta sin permiso. Presentía, sin embargo, que se comportaban así porque deseaban seguir equivocados, acaso deseando ser capaces de todo, hasta de gritar que no querían morir, ni pensar en la muerte y, menos aún, en la fecha de los retratos, y hasta hablar de los años, en tono de broma, como si fuese absurdo cumplir muchos, en vez de preferir morir antes, antes del iodo, del "qué bien estás", mirándose a escondidas desde cientos de retratos más recientes que nadie se ocupó en sacar, como si para desafiar a la muerte sólo fuesen admisibles los dos retratos de familia que pendían de la pared del comedor.

Tampoco comprendía por qué, de ser así, se preocupaban. En realidad, daba gusto mirarlos, tanto los hombres como las mujeres. Hermosos, con movimientos pausados y precisos, con voces donde el pasado se apilaba sin conocido tumulto, sin asperezas evidentes, descendiendo de largas noches de lectura ininterrumpida y de manos que parecían moverse para ser recordadas mientras desdoblaban periódicos o colocaban señales entre páginas preferidas. Esa fue mi impresión, al menos, cuando los miré por primera vez. Todos, menos Teresa, pero ella no pertenecía a la familia, aunque fuese la mujer de Juan.

Después de habituarme a sus presencias reflexioné que quizás el comedor de mi abuela les produjera ese efecto. Acaso solamente en torno de su mesa la piel sentía que algo procuraba interponerse entre una cara y otra. ¿La cara de Teresa? Algo había comenzado a inquietarlos, no cabía duda, pero no desde los retratos, puesto que eran tan perfectos que cuando yo retiraba la mirada de ellos para seguir mirando las mismas caras junto a la mesa, no percibía ningún cambio verdadero, ni el transcurso de los años; más bien sentía —aunque me equivocara— que todo se había tranquilizado. Hasta podía creer que el viento norte se había calmado algo en los retratos.

Lo más complicado, en realidad, no eran los dos retratos, sino el espejo, y que yo, en vez de ocuparme de las personas que rodeaban la mesa, siempre comenzara por el espejo y me empeñara en recoger las caras reflejadas en él para colocarlas dentro de los marcos, tomándolas con mucho cuidado porque ya tenían treinta años y algunas grietas en el cartón apenas desteñido y, sobre todo, para que no advirtiesen el cambio. Después podía contemplar, tranquila, las caras en la mesa. Claro que todos, al levantarse y salirse del espejo, volvían a colocar, sin querer, sus caras en los retratos. Todos menos Teresa, ya que su cara empezaba en el sitio que ocupaba en la mesa y sólo podía llegar al espejo cuando la cara de mi abuela se lo permitía o se desdoblaba. Por eso su cara me preocupaba más que las otras, segura de no equivocarme cuando comprobé, más tarde, la forma empuñada con que la cara de Teresa volaba, despavorida, sobre el hombro de mi abuela.

Durante el primer tiempo que residió con ella, mi abuela no parecía intranquila. Había vivido junto a los dos retratos después de mudarse de casa, cuando murió mi abuelo y, con excepción de una, eran seis las personas restantes, protagonistas de esa misma tarde, quienes la visitaban los domingos a la noche. Seguramente existían diferencias entre ellas, pero en la tarde de los retratos, todas parecían pensar lo mismo, ligeramente vacías y distinguidas, apenas atareadas en que no se les notara el apremio por entrar en la casa; el fastidio, el amor, los deseos de tomar más té, de no volver nunca, de tener hijos o contar una aventura. Todo eso tampoco se percibía cuando comían con nosotras; seguramente habían aprendido a disimularlo.

Lo cierto era que yo siempre experimentaba un breve sobresalto al retirar la vista de los dos retratos para detenerla sobre el grupo junto a la mesa, porque primero debía descontar las caras de mi abuelo y de Daniel. Y ya en la mesa me encontraba con el rostro que últimamente parecía quejoso por no haber llegado a tiempo para los retratos. Al principio no le concedí importancia a su cara aunque la mirase, con frecuencia, desde mi sitio. Lo extraño era que las caras ausentes de la mesa no me preocupaban al encontrarlas en el espejo; la de Elena, a cuclillas en su cuarto, urdiendo resentimientos, me molestaba únicamente porque nunca podíamos prever su brusca aparición. Pero la que estaba en la mesa sí. Me parecía que poseía lo estrictamente necesario para construirse una cara con derecho a estar presente las noches de los domingos; una cara que no debía distraerse

ni un momento, ya que nadie parecía muy inclinado a ser paciente si, de pronto, llegase a faltarle algo. Todas las caras eran muy agradables, especialmente la de mi abuela. En la suya se notaba más la necesidad de otras caras, pero era una necesidad sin apremio, quizá satisfecha porque había participado en los dos retratos que se prolongaban hasta la mesa, en la cual faltaban tres personas y la hora era otra. Apenas existía una breve sensación de incomodidad o de silenciosas contradicciones cuando contemplaba el segundo retrato. Siempre creí que mi abuela prefería que se mirase el primero y, un rato más tarde, como al descuido —las noches en que se comentaban por algún motivo—, se pasara al segundo, para luego conversar de otras cosas. Por supuesto que quien llegaba antes —aunque debiera darse vuelta— y se demoraba más en el segundo retrato, era Teresa, pero yo estaba segura de conocer, algún día, las razones de su insistencia. La cara de Teresa era la que menos falta me hacía y al menos me habría apesadado de ella si no fuese porque resultaba inútil rogarle que se marchara, advertirle que aún estaba a tiempo, porque en todo se había equivocado, hasta en elegir su asiento. Esas cosas las pensaba yo sola; por eso, muchas veces, deseé conversar con Luciana o con alguien que no fuese mi abuela. El primer domingo que todos vinieron a comer, dejando establecida esa costumbre que ya duraba dos años, mi abuela le pidió que se sentara al lado de Juan. Pero Teresa se negó. Mi abuela ocupaba la cabecera más próxima al alto espejo. El espejo, más tarde, complicaría las cosas y siempre pensé que Teresa, algún día, le echaría la culpa. Yo estaba persuadida de que Teresa eligió la cabecera opuesta para entrar en el espejo aunque, antes de llegar a él, su cara debiese afrontar el rostro inexorable y dulce de mi abuela. Quizá le disgustara entrar de perfil, como los demás, e hiciera trampa, inclinándose un poco, para atisbar un pedazo de su frente sobre el hombro de mi abuela, y entonces mi abuela, imperceptiblemente, también hiciera trampa y levantase un hombro sin que nadie lo advirtiese. A veces me desesperaba la idea de que ambas chocaran, una porque prefería estar de espaldas al espejo; la de Teresa, porque no figuraba en los retratos. Pero de suceder eso sería Teresa la única culpable pues, al indicarle mi abuela su asiento junto a Juan, ella eligió la cabecera invocando otra excusa, sonriendo mientras dejaba su cartera sobre el aparrador.

—Juan estará harto de mí; será mejor que me sienta lejos —ya que Juan ocupaba el sitio a la derecha de mi abuela. No recordaba bien lo que sucedió porque mi abuela me enteró de ello más tarde, sin darle importancia. Sólo sabía que no había insistido, mientras Juan desdoblaba su servilleta y se servía vino, tal vez deseando que no accediera a fin de estar a solas con su madre, en esos pequeños apartes que a veces tienen los hombres y que les queda bien.

Desde esa noche Teresa se sentó en un extremo de la mesa, fumando su primer cigarrillo antes que los demás, permitiendo que la ceniza cayera sobre el borde del plato con restos de durazno o de frutillas, mezclando lo apenas sólido con restos de líquido y reniza, aunque sospechase que a nadie podía gustarle; no el cigarrillo, sino que

permaneciese sentada en vez de buscar un cenicero, dejando que su cara se impregnara de humo, de su propio humo, a pesar de que le resultase más difícil cruzar toda la mesa envuelta en humo cuando mi abuela no la miraba y entonces irritada y pálida, sólo podía estrellar su cara contra el centro de mesa, ya que carecía de gracia no juntarse con la cara de mi abuela. Tal vez se apresurase a fumar sola, antes de terminar el postre, porque no había intervenido en ningún retrato, en ninguna conversación con caras de antes. Pero nadie le hacía objeciones. A menudo consideré que debiera ser más servicial y acercarle un cenicero; yo ocupaba un sitio en la mitad de la mesa y desde allí me era fácil comprobar si su cara rozaba la cara de mi abuela antes de entrar en el espejo. Pero mi abuela me había prohibido hacerlo hasta que se retirasen los platos de postre y se sirviese el café; recién entonces me permitía traer tres ceniceros pequeños y yo siempre encontraba la mano de Teresa, con su índice blanco, de una curva y reluciente y fuerte, golpeando, sin necesidad, el cigarrillo casi terminado, mientras me atascaba de caras que no podían cortarse en tiras o faltar a la mesa, aunque fuese ella la más indicada para dejar su sitio vacío, una vez, una sola vez, sin su cara pujante e incisiva; dejar su sitio vacío, sin dedos ni cara infaltable, tratando de llamar la atención sobre la primera ceniza inútil contra los restos de naranja; el fósforo retorciéndose en un redondel de crema, mientras yo volvía a mi sitio segura de que esa parte, al menos, ya había concluido. Entonces me sentaba junto a Enrique, colocaba un cenicero entre los dos, y mi abuela me decía:

—Puedes fumar uno, si quieres —y yo aceptaba un cigarrillo, dejaba escapar la primera bocanada, segura de que todo podía esperar, segura de mi perfil en el espejo, segura de que mi cara nunca podría chocar contra la suya porque yo era su nieta predilecta y, al recordar que era su nieta predilecta me parecía probable que la cara de mi abuela hubiese buscado la mía para compartir la suya, ya que yo no figuraba en los retratos y ella quería algo distinto de qué asirse. También era posible que sólo se hubiese propuesto prepararme para la vida desde su propia cara o, simplemente, que la suya —con porciones transparentes de pronto delimitadas por una línea muy fina, apenas recubierta por un resto de cera mercolizada, cuyo brillo yo era la única en percibir— buscara la mía, segura de distraerse porque no se asemejaba a la suya, de espaldas al espejo, oponiéndose al espejo, dulcemente, desde la nuca; recibiendo su posible frío.

Entonces yo seguía fumando, contenta con su cara y con la mía que podría parecerse dentro de muchos años y, al mirarla, quizá me arrepentía de no haberla observado bien antes de dirigirnos al comedor y advertirle —mientras aún se hallara en su cuarto, antes de que su cara empezara a luchar contra la cara de Teresa—, que la cera describía una rayita de brillo junto al mentón, un poco antes del sitio adonde le llegaba la puntilla; pero ella se habría sonreído, valientemente, como otras veces, porque sólo regresaba a su cuarto cuando todos habían retirado sus caras del espejo, y entonces ya era tarde y no importaba el brillo.

EDUARDO MALLEA O ASÍ ANDA LA LITERATURA

por Alberto Vansco

La literatura argentina de los últimos treinta años puede circunscribirse en torno de cuatro o cinco nombres que obraron a manera de núcleos o de puntos de referencia de toda nuestra actividad literaria en dicho período. A ellos debemos atribuir, en gran parte, el estado informe y gelatinoso que caracterizó nuestras letras durante tanto tiempo, estado que alcanzó renombre y que difundió con variado éxito la trabajosa y reiterada incapacidad de esa generación.

Uno de esos nombres, sin duda alguna, es el de Eduardo Mallea. Desde este punto de vista su caso no tiene paralelo por las condiciones particulares que lo rodean. Nadie como él contó con todos los factores necesarios que cualquier artista ambiciona — no sólo para realizar su obra— sino para depurar y perfeccionar el medio cultural que lo ha sustentado. Y nadie como él, tampoco, empleó dichas condiciones favorables para hipertrofiar y llevar al máximo los mismos extravíos y defectos que en un principio denunció y prometió combatir. Actitud ésta que le deparó el interés del público y la preferencia de los editores.

Porque la personalidad de Eduardo Mallea se distinguió rápidamente en la atmósfera restringida y conformista de la tercera década, por un juvenil tono de inquietud, una exaltada actitud de descontento, una disconforme postura de insurrecto que siempre es loable, aun cuando después las circunstancias o el cansancio, con el tiempo, la disipen. Pero que no podemos comprender ni justificar cuando el insurrecto, una vez llegado a la meta, sienta plaza en la reacción y desdice o combate su pasado. Caso que se da —como veremos— en la trayectoria de Eduardo Mallea.

Su primer libro —Cuentos para una inglesa desesperada (1926)— aparece en el ambiente anodino de ese entonces como una leve ráfaga de renovación, con una prosa ligera y atractiva que aún siendo superficial y muchas veces gratuita podía anunciar al escritor distinto y capacitado que siempre se espera.

Paralelamente a la acción de la llamada generación Martín Fierro, que arremetía en ese entonces contra las imposturas de nuestra poesía, la displicente y elegante ansiedad que exhalaban dichos cuentos, la leve melancolía de salón que trascendía de su prosa, daban a su estilo —cuyos méritos deben repartirse proporcionalmente entre Giraudoux y Paul Morand, con amplio margen de ventaja para el primero— una frescura que evidentemente prometía oxigenar nuestra novelística:

"Días en que mi alfiler de corbata, incómodo, se asomaba demasiado sobre el mundo"; "deseos de cerrar mis maletas y partir hacia Calcuta para conocer el olor exacto de los batones de la señora del virrey"; "con su melena perfectamente en orden, su blusa de seda clara y sus pantorrillas interminables".

Los siete breves relatos poéticos de este primer libro, aunque suelen ser considerados intrascendentes y aun cursis, expresaban afanes propios de la adolescencia, como los viajes o el deseo de perfección, que son el leit motiv de los mismos y que como una obsesión cubren gran parte del texto. Los viajes, por ejemplo, que en Paul Morand se daban como experiencia, se resuelven en Mallea en vaga aspiración universal:

"Ansias de estrechar a toda la humanidad, angustiada, en la sombra de las estaciones, de tomar el último expreso, ansias de partir. Voluntad de cambiar apresuradamente de nombre, de abandonar las corbatas de smoking, la cartera, el recetario de cocktails, para aprender en las tabernas de bajo fondo, al amparo de miserables linternas oscilantes, una ciencia oscura de cartas"; "yo estaba en trance de proponerle un viaje soslayado a la India Iglesia, una escapada al Congo"; "yo saldría como un andarín de Haseai rumbo a Venecia", etc., etc.

O el prurito de perfección, mundano y exigente que, pese al exceso, prometía ser saludable:

"Años en que he aprendido a pegar botones sin romper la aguja, sin enredar el hilo, años en que alcancé a descubrir, triunfante, el verdadero punto del café"; "en vano por convencerte de mis grandes probabilidades, en un ring reglamentario, ante el campeón de peso liviano"; "yo, que conocía por el brillo la calidad de los tapados de pieles, la veracidad de las perlas con sólo ver de

qué manera se avergüenzan ante las miradas".

Acogidos los cuentos para la inglesa desesperada con interés por el público y la crítica, Eduardo Mallea traslada sus inquietudes al Viejo Mundo. "Nocturno Europeo" —publicado nueve años después, en 1935—, fué el resultado de ese encuentro. No deja aún sus "Old Monk" ni sus "Good bye dear" ni sus recetarios de cocktails. Se trata de una curiosidad mezcla de una yanqui llamada Ira Dardington, cuyo papel es incomprensible, y un pesado debate de intelectuales sobre el tema de la intolerancia, muy difícil de tolerar.

Lo importante es que el choque con la vida europea lo anonada hasta la postración:

"Estaba en el centro del mundo. Al abrir la ventana, veía, envuelto en un resplandor claro, el Sena. Conocía que estaba en el centro del mundo por la exaltación que alcanzaba su ánimo ante la perspectiva de aquellas calles. Permanecía horas inmóvil, contemplando los chorros de agua en la plaza de la Concordia".

Actitud que sin duda alguna terminó por hipnotizarlo. Adrián, el Mallea que protagoniza este libro de apuntes, contempla a los habitantes de París como a los representantes fabulosos de la vida que desea alcanzar:

"Sentía el tumulto humano del planeta reflejado, junto a él, en esa calle"; "Si éste era el mal: la vida, en el centro del mundo, estaba hecha de una agitación de islas humanas"; "Veía sólo agitados. El mismo era un agitado y cada día más, cada día más irremediablemente por la multiplicación de sus dudas".

Estos agitados a quienes se compara, con envidiable entusiasmo, y que entonces lee, son —según declara— Pascal, William Blake, Rimbaud.

En las últimas páginas de "Nocturno Europeo", Mallea comprende la finalidad no cumplida del mismo, y así lo confiesa:

"No podía romper mi manuscrito. No quería corregir, tocar una palabra. ¡Gritemos lo que somos, declaramos nuestro contrabando delictuoso, nuestra carga clandestina de incertidumbre e inhibición y falta de simplicidad! Gritemos nuestro contrabando. Si no ¿cómo ayudaremos?"

Esto nos parece muy bien. Es siempre encomiable y hasta práctico. Estas palabras suyas nos autorizan a relevarlo ahora de ese trabajo y denunciar ese contrabando que reconoce.

Hasta aquí hemos asistido a la evolución de una obra que, sincera, se preocupa del mundo, de la cultura y emplea una prosa a la altura de sus dudas. Llegamos así al momento crucial de su formación. Es el libro de ensayos que publica en 1937 bajo el título "Historia de una pasión argentina".

En ella, plantea Mallea su situación de compromiso y decididamente toma partido frente a nuestros problemas sociales, éticos o metafísicos:

"Execración de los eruditos, pasión por los creadores. Execración de los letrados, pasión por los que cada día admiten estar amaneciendo sobre ignorancias, por los que cada día sienten despertar en el mundo su propia novedad virgen, su horror al frío concepto sistemático y a la intelectualización mecanizada. Execración del que está sentado sobre el sitio de sus letras".

Y su exaltación lo lleva a escribir estas graves palabras:

"Esto me iba a llevar rápidamente a la compañía de los grandes insurrectos de la literatura", y cita a continuación a Blake, a Rimbaud, a Kierkegaard, a Nietzsche, a Novalis, a Hölderlin, con lo que vemos que siempre le gustó estar en buena compañía.

Apela así "a los que no se han contentado con cantar, a los que han gritado, a los que han padecido el universo".

"Ahora la literatura no podía ya darme más que lo heroico —no lo épico, como sujeto, sino la heroicidad crucial, sangrante, de algunos poetas tormentosos y angustiados"; "He visto a algunos de ellos tener después mando en el país, levantar sobre tantas cabezas de buena voluntad su perspicacia cínica de medradores, demagogos y políticos. Y he sentido entonces, con terror, con miedo de verificarlo, que el país que los llamaba podía parecerse a ellos".

"¡Imbéciles!" —les enrostraba furiosamente por dentro a los inofensivos defensores

de las leyes inmutables de la literatura, según dice él (con un "por dentro" muy significativo) — "Lo que ustedes odian es el descubrimiento; lo que ustedes recelan es el ir más allá, incapaces de ninguna osadía, viven de miedos y luego son tristes idólatras de esos miedos convertidos en imágenes, santificados".

En verdad, no se podrían encontrar mejores palabras para escribir la biografía espiritual de Eduardo Mallea. Y pueden ser el fallo definitivo estas mismas palabras de su libro:

"La peor, la más nociva, la más condenable de todas las personas actuantes en la superficie de la Argentina es la persona que ha substituído un vivir por un representar".

Porque ésta ha sido la involución de Mallea. Llegado al "situal" de las letras, representó desde ese momento su papel, y su labor de novelista y de hombre de letras se transforma en pura apariencia, en ampuloso gesto de solemnidad intelectual.

Ya dijimos que nadie, como Eduardo Mallea, usó las condiciones propicias que le deparó su carrera literaria para elevar a la máxima potencia los mismos defectos que había denunciado. Una vez "verificado que el país que lo llamaba se parecía a él", para no usar sino sus palabras, rehuye la aventura, el descubrimiento, la vida, adoptando —una vez llegado a la meta donde debe cumplirse— todo cuanto había combatido.

Queda entonces al descubierto que su rebeldía no era la de un "iluminado", la de un "insurrecto de la literatura", ni siquiera la de un disconforme. ¿Sería entonces —debemos preguntarnos— mero resentimiento de desplazado, de insatisfecho, que al hacerse un lugar se sienta a sus anchas, se olvida de todo lo dicho y se tiende a vegetar con éxito?

En todo caso, la obra de arte —como muchos actos humanos—, queda siempre en disponibilidad y sólo recibe su esencia cuando el tiempo y los actos futuros la fijan y le dan un sentido.

Mallea, en ninguno de sus libros posteriores, cumple este compromiso que ha contraído. Abandona un poco, es verdad, sus banderines de Yale y del Oriol College que gustaba colgar de las paredes, los esbozos de Harrison Fisher arrancados de "Cosmopolitan", sus whiskys y sus smokings, y de las playas aristocráticas salta a nuestras pampas, pero permanece encandilado por esa alta sociedad que continúa describiendo con deslumbrado acento de aspirante.

"Las Águilas", "La Bahía del Silencio", "Los enemigos del alma", son intentos de soslayar la grave obligación aceptada. En el primero de estos libros, por ejemplo, dice Roberto Ricarte a su padre, como vocero de una generación frente a la anterior:

"Estoy contra estos farsantes caducos y contra estas conciencias muertas disfrazados de solemnes, de omniscientes, de todo poderosos. ¿Sabes lo que es una conciencia muerta? Una conciencia muerta es uno de esos números de que está constituida la población interte del país, la de los distraídos, los indiferentes, los explotadores y los señores de nuestra especie y ocio. Yo estoy contra un orden formado de conciencias muertas".

Como podrá notarse, es el mismo recitado de años atrás que hemos venido citando; de "Cuentos para una inglesa desesperada", de "Historia de una pasión argentina", de "Nocturno Europeo", que Mallea nunca consiguió transformar de recitado en hechos.

Nunca consiguió expresar, mostrar en su forma y en su substancia, exponer ni sugerir la realidad de esa Argentina Invisible que había anunciado. En sus novelas, no pudo salir del círculo fascinante de los salones aristocráticos, de los personajes afectados que obran y hablan en inglés, de la reminiscencia nostálgica de los grandes estilos contemporáneos.

Esta autonegación ejercida por Mallea contra su obra, abarca tres aspectos que la completan y en todos los cuales ha fracasado con igual eficacia.

a) En cuanto a los nombres invocados de Rimbaud, de Blake, de Nietzsche, ¿en qué medida ha luchado por continuar sus rebeliones? ¿Imaginamos a cualquiera de ellos

—a Rimbaud, por ejemplo—, practicando el oficialismo literario, ejerciendo de impecable orión la representación y el secretariado del PEN Club, fomentando la burocracia intelectual a favor de la mediocridad, del tono menor, apoyando el correcto ejercicio literario de buenas amas de casas, de circunspectos poetas de revistas femeniles?

Esta imagen de Rimbaud es suficiente respuesta y nos excusa de otros comentarios.

b) En cuanto al "descubrimiento", el "ir más allá", la "osadía", o los "idólatras de miedo" a quienes apostrofaba diciéndoles "por dentro" *jimbéciles!*, Eduardo Mallea nunca ha intentado salir de la más mesurada y convencional expresión literaria; ninguna innovación, ninguna modificación es llevada por él a "las leyes inmutables de la literatura", y refleja apenas, desde lejos, las modalidades en boga (pero una vez acreditadas y aceptadas hasta en los folletines). Ninguna osadía, ningún descubrimiento, ni un paso más allá es posible hallar en sus obras.

c) En último lugar, cabe analizar el valor de su obra, dejando a un lado a Rimbaud y a la osadía.

Progresivamente, su obra se ha tornado inorgánica, artificiosa, en muchas partes grotesca; su estilo pierde poco a poco naturalidad y su sintaxis se hace extraña; su vocabulario, inadecuado y ficticio, convierte a sus páginas en ilegibles.

Deslizado hacia el símbolo y las abstracciones pueriles, sus novelas son meros cruquis, planteos sin vida que desarrolla trabajosamente.

Basta echar una distraída mirada sobre sus libros para notar esta dificultosa aridez en la cual se debate. "La ciudad junto al río inmóvil", "La bahía del silencio", "Ro-deada está de enaueño", son bellos títulos que ocultan una misma impotencia.

En "Las Águilas" desarrolla el sentido de tres generaciones argentinas —desde el abuelo inmigrante y constructor de fortunas, el hijo ábilico y lento dilapidador de ese capital, hasta el nieto en el cual debe reaccionar el impulso creador de la sangre—. Pero en ningún momento consigue entregarnos estas vidas, no las ilumina con el calor de lo que existe y palpita. Rápidamente, a toda velocidad, cumple su esquema sin llevar al lector hasta la realidad inmediata de los personajes. En esta novela, por ejemplo, hay un solo detalle de dimensión vital —un momento en que al captar, que va en busca de la familia a la estación, se le cae el rebenque— aislado, incomprensible y casi monstruoso indicio de vida perdido en 264 páginas de abstracciones y vagos conceptos.

En "Los enemigos del alma", los personajes, inexistentes, imposibles de hallar en nuestra patria, perdidos en un laberinto de actos extraños, glaciales e importados, y que reciben su vida de una prosa abstrusa y forzada, sin un soplo de calor ni de pasión, pueden servir muy bien para señalar el punto máximo de este fracaso que se denomina Mallea.

Técnicamente puede decirse que sus obras carecen de "tempo", de ese elemento ineludible que da al mundo de la ficción su suficiente apariencia de vivido, su marco de humanidad, su atmósfera propia y necesaria. Paralelamente, el estilo y el vocabulario se tornan desafortunados, sin perspectiva, carentes de toda proporción y funcionalidad.

Pero no queremos aquí hacer el estudio meramente literario de sus novelas, para lo cual tendríamos que citar sus obras completas.

Y en especial sus dos últimas novelas, "La Sala de Espera" y "Chaves", que ha publicado a un mismo tiempo y en sellos distintos como para bajar la guardia del lector. Pero el pugilismo editorial ya no puede ayudarlo.

En estas dos obras, que suscitarán precisamente las consideraciones que anteceden, Mallea resume con asombrosa maestría todo el tedio de sus obras completas y las aberraciones que aquí anotamos.

Hemos querido, eso sí, establecer el compromiso que Eduardo Mallea contrajera en cierta oportunidad y su cumplimiento todavía no satisfecho. Sabemos que desea escribir de una vez por todas su gran novela. La realidad mirada de frente, el riesgo aceptado sin componendas ni subterfugios, la fortaleza de crear, son los únicos medios de llevarla a cabo.



POR AMOR A DADA

por Richard Huelsenbeck (Charles R. Hulbeck)

HOMENAJE A DADA

Es este un artículo en pro del Dadaísmo y no en contra del Dadaísmo. Es esta una tentativa —y no es la primera de mi parte— por tomar seriamente a DADA y rechazar las estupideces que han sido dichas en su contra.

DADA fué una de las grandes revoluciones espirituales de nuestro tiempo. Fué una verdadera revolución del espíritu, de la mente y del alma, y es este espíritu revolucionario lo que lo ha mantenido vivo y justifica esta exhibición.

DADA no fué broma alguna, y sólo ha sido visto como tal por gente que cree que el destino del hombre es guiado por historietas. La broma de DADA —y aquí revelo un secreto para los descamisados del espíritu— fué una auto-ridiculización con el fin de la auto-realización. Los Dadaístas fueron los descubridores de una nueva personalidad, y sólo el hecho de que estuvieran unas cuantas generaciones más avanzados que su época hizo imposible que otros los comprendieran.

DADA fué una revolución espiritual y psicológica cuyo propósito era el hallar el NUEVO HOMBRE. Con este fin escribí yo *Fantastic Prayers*, *Schalaben*, el *New Man* y dos docenas de manifiestos DADA en Zurich y en Berlín.

DADA fué fundado por gente que odiaba la guerra y luchó contra los militaristas, los convencionalistas, los burgueses dentro de ellos mismos. El Cabaret Voltaire con su auditorio de estudiantes borrachos no era más que un símbolo y un marco pobre y despreciable.

DADA fué una revolución psicológica y literaria. Quiso cambiar el mundo por medio de magia, o mejor, por medio de palabras mágicas. Con este propósito grité yo mis poemas contra y dentro del auditorio del Cabaret Voltaire. DADA no fué el invento de una persona, sino un levantamiento general en todo el mundo de la personalidad artística contra el encadenamiento del espíritu y la amenaza de la libertad del individuo creador. DADA estaba, pues, contra toda solución de masas, toda solución sociológica y toda solución política.

DADA ha luchado por los derechos del individuo contra todo lo que podría suprimirlo. DADA nada tuvo ni nada tiene que ver con el Marxismo, el Comunismo, el Mesmerismo, el Pugilismo, el Monoteísmo, la Monogamia y otros Ismos aunque figuren en la lista oficial de preferencias.

DADA es una conspiración de magos y nada tiene necesariamente que ver con el arte. Pero si decide meterse en el arte, se ubica del lado de lo NO-CONVENCIONAL o de un arte que nada tenga que ver con los placeres de las tardes del Domingo del ciudadano, ni con los gustos o disgustos de las revistas de arte. DADA, cuando es artístico, está necesariamente en contra de los pesados contenidos de un mal concebido romanticismo. Es por el espacio y el tiempo, el movimiento, la exactitud y una forma de agresividad espiritual que es llamado trascendencia por filósofos y teólogos, arrogancia por otros, y —gracias a Dios— locura por estafalarios psiquiátricos.

Yo fuí un Dadaísta y lo seré siempre. No me preocupará quién esté en mi favor y quién en mi contra. Compartí la extraordinaria experiencia de agujerear el muro de estupidez que hizo que el año 1916 fuera lo bastante maduro como para originar el Cabaret Voltaire. Saludo a mis viejos colaboradores de Zurich y Berlín. Saludo a Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Hans Arp y otros nombres para recordar, y no incluyo a los políticos que trataron de beneficiarse del movimiento. Hay amistad para siempre, y hay hostilidad para siempre. DADA fué una explosión tan grande que uno debe tener el coraje de explotar a otros y de explotar uno, si es necesario. DADA VIVE.

New York, Marzo 1953.

Los textos de Hülsenbeck y Tzara que publicamos en estas páginas constituyen una actualización muy importante de las ideas de los dos fundadores del movimiento Dada, quienes se han encontrado siempre, después de la disolución del grupo, en campos ideológicos opuestos. Estos textos fueron publicados en el catálogo de la reciente exposición de homenaje a Dada, organizada por Marcel Duchamp en la galería Sidney Janis de Nueva York, desde el 15 abril al 19 de mayo de 1953.



DADA CONTRA EL ARTE

por Tristán Tzara

La actitud de Dada frente al arte está impregnada de ese espíritu equívoco, del cual, más o menos intencionalmente, Dada cultivaba lo que tiene de ambiguo, y si el tono irrefutable, imperativo usado por Dada para imponer su duda es prueba de su propio dinamismo, es precisamente en esta contradicción que halla uno lo rico de la naturaleza misma de Dada.

Dada trató de destruir no tanto el arte como la idea que tenía uno acerca del arte, rompiendo sus rígidas fronteras, rebajando sus alturas imaginarias —sujetándolas a una dependencia del hombre, de su poder— humillando al arte, haciéndolo ocupar significativamente el sitio que le correspondía y subordinando su valor al movimiento puro que es también el movimiento de la vida.

¿Acaso el Arte (con A mayúscula) no estaba ocupando una posición privilegiada, por no decir tiránica, en la escala de valores, una posición que hizo que rompiera toda conexión con las contingencias humanas? Es ahí donde Dada hizo su declaración anti-Arte. Pero desde el momento que se trataba de una expresión del individuo, Dada aceptó, y hasta abogó por el uso de diferentes disciplinas poéticas y plásticas. Si bien Dada en parte hizo de esta práctica un caballo de Troya para penetrar en el *inner sanctum*, es, pese a todo, por medio de realizaciones artísticas que la crítica de Dada contra las instituciones “espirituales” puede ser revelada, como así su ideación de una línea de conducta y de una concepción generalizada de los fenómenos vitales.

Debe hacerse notar —y éste es un rasgo común a todas sus tendencias— que los medios artísticos de expresión pierden, con Dada, su carácter específico. Estos medios son intercambiables, pueden ser usados en cualquier forma del arte, y además pueden emplear elementos discordantes —materiales nobles o despreciados, “clichés” verbales o clichés de revistas viejas, vulgarismos, “slogans” de publicidad, desperdicios, etc.— estos elementos discordantes logran, inesperadamente, una cohesión homogénea no bien toman parte de un conjunto recién creado.

A los *collages* y *objects* de Max Ernst y Schwitters, hay que agregar el *azar* introducido por Marcel Duchamp como una fuente de creación (es decir, el vidrio roto) y los *Readymades*, especie de *collages* de una realidad superpuesta a la realidad de cosas que ya no necesitan la confrontación con otros objetos para que aflore la eficacia de los procesos de transformación del significado en imágenes.

Es cosa sabida que los Futuristas, como así los Cubistas, han hecho uso de ciertas formas de la publicidad, un fenómeno moderno, como elementos plásticos o valores poéticos. Dada, en cambio, hizo uso de la publicidad no como coartada, ni como material aplicable a distintos fines. Dada realmente usó estas formas de anuncios publicitarios como una realidad al servicio de su propia propaganda. El período constructivista de Schwitters, con toda su originalidad, es un ejemplo de esta concepción de Dada. Además, Dada, en vez de meramente abogar por el uso de medios desligados de sus significados intrínsecos, va tras la confusión de *genres* y en mi opinión es ésta una de sus características más importantes (pinturas-manifiesto o poemas de Picabia, fotomontajes de Heartfield, poemas simultáneos con orquestación fonética, etc.). Aunque es evidente que el uso de diferentes materiales proviene de los Cubistas, no solamente hay que considerar las mismas razones plásticas en el caso de Dada. El significado polémico unido al objeto ya no es descriptivo o explicativo sino que va incluido en su propia concepción,

del mismo modo que, hasta cierto punto, las demostraciones de Heráclito son acciones pertenecientes a un movimiento ininterrumpido. El resultado toma la forma de una especie de humor, ni blanco ni negro, que es una actitud de la mente, una manifestación de la verdadera realidad de las cosas, una manera particular de contemplarlas.

No teniendo teoría que defender, Dada nunca predicó; mostró verdades en acción, y, en adelante, es como acción que lo que comúnmente se llama arte deberá ser considerado.

Dada abogó por la confusión de *genres* como uno de los medios más eficaces de darle un poco de juego al Arte, a este rígido edificio, tomado también como juego, a esta noción mestiza usada para encubrir, tras un desinterés postizo, las mentiras y la hipocresía de la sociedad.

Puede uno afirmar, entonces, que el significado de las obras Dadaístas, su valor como ejemplos, tenía prioridad por sobre toda preocupación estética o moralizante.

La confusión de *genres* no fué, en el caso de Dada, una especie de matrimonio entre artes distintas, como lo fué para Wagner quien, yuxtaponiéndolos, dejó que cada uno conservara su naturaleza específica. El Orfismo de Apollinaire, yendo tras lo esencial común a todas las artes, no fué más allá de la creación de una nueva expresión, fuertemente impregnada de *modernismo* futurista. No en vano es que siempre sostuvo Dada no ser *moderno*. Y sin embargo, lejos de declararse partidario de lo *anticuado*, Dada tendió hacia lo novedoso en un movimiento natural, aunque negándose toda novedad *formal*.

Si para Dada, la *sorpresa*, que Apollinaire apoyó como un importante factor poético, devino *escándalo*, no era para usarse como una fórmula artística sino como una identificación de Dada, el escándalo mismo, con sus *modus vivendi* y manifestaciones.

El desdén de Dada por el *modernismo* se basaba, sobre todo, en la idea de la relatividad ya que cualquier codificación dogmática podía sólo llevar a un nuevo academismo. En virtud de ello, luchó Dada contra el Futurismo, el Expresionismo y el Cubismo, declarándose en favor del cambio continuo y de la espontaneidad. Dada, queriendo siempre estar en movimiento y ser transformable, prefirió desaparecer antes que dar origen a nuevos *pompiers*. La confusión de los *genres* era para Dada un postulado. Tenía que ser arbitrario y librado a los albuces de la invención y de la disposición mental. Siendo sí igual a *no*, orden y desorden encontraban su unidad en la expresión momentánea del individuo. Uno puede ver en ésta la aspiración de Dada hacia una verdad indudable que era la verdad del hombre expresándose sin fórmulas aprendidas o impuestas por la comunidad, la lógica, el lenguaje, el arte y la ciencia. Dada se abría camino hacia una especie de *absoluto ético* que, presuponiendo una imposible pureza de intenciones y sentimientos, hacía sus objetivos afines a los de los Románticos.

Poniendo fin a sus propias actividades, Dada probó que si el experimento había de ser justificado, su existencia prolongada habría de ser la negación misma de su naturaleza profunda. Pero aún su final fué sólo relativo. Su desarrollo entrando en el Surrealismo y más allá, por medio del cual su fertilidad en el dominio espiritual quedaba ampliamente establecida, da bastantes razones para que sea Dada una necesidad histórica como un reflejo de la época, como así un eslabón en el largo curso de la transformación de las ideas.

París, Enero 1953.

Traducciones del inglés por Mario Muchnik.

SOBRE LA POESÍA ORFICA

(A propósito de "Los Nombres", de Silvina Ocampo)

Cuando me dan un libro de poemas recién aparecido en Buenos Aires, lo primero que hago es buscar la página donde figura Orfeo. La insistencia con que el popular guitarrista es invocado por nuestros vates me hace sospechar que todo un sector de la literatura argentina está vinculado estrechamente con la poesía órfica, la cual, según L. Laurand, "tiene cierto interés para la historia religiosa de Grecia, pero casi ningún valor literario" (1).

Es obvio señalar que, de utilizarse la fórmula citada para calificar la poesía órfica nacional, debe modificársela así: "no tiene interés para la historia religiosa de Grecia".

Cualquier lector que haya llegado hasta la página 31 de "Los Nombres", libro de Silvina Ocampo publicado por Emecé, coincidirá conmigo en que Silvina Ocampo es órfica, pues dice allí:

el Minotauro, Orfeo, las vírgenes en duelo
Basta la mención de Orfeo para que una obra pueda ser adscripta a la literatura órfica: "llevan el nombre de órficas porque el legendario Orfeo se supone ser autor o en ellas desempeña papel" (2).

Antes de continuar hablando de "Los Nombres", reclamo se tenga en cuenta mi absoluta primacía en el descubrimiento de la literatura órfica argentina. Además, como propietario de la idea, y habiendo escalera, no me responsabilizo por ningún accidente que en lo sucesivo pueda originar el descenso de Orfeo a los infiernos de nuestra lírica.

UN LIBRO EXTRANJERIZANTE

De los 80 nombres propios que cita la autora en las 103 páginas de texto de su libro (3), sólo 8 son argentinos, y eso que cuento al océano Atlántico entre los nuestros, ya que de alguna manera nos toca. Esto nos da apenas un 10% de menciones nacionales. El complementario 90% permite calificar a Silvina Ocampo de extranjero.

La autora nombra a Ulises y a Cristóbal Colón, pero no dice ni pío sobre Vito Dumas. Recuerda a Meleagro y olvida a Frida Schultz de Mantovani. Habla de las Islas Niponas, y de las nuestras no cita ni a la isla Maciel. Ubica en el mapa a Los Andes, que son mucho más altos. Para Esquilo *chapeau bas* y a Vacarezza ni buenos días. Muchas reverencias al Minotauro y ni un acésit para el Gran Campeón Short-horn del año pasado.

Todo esto es muy lamentable.

REPAROS DE FONDO

Si la autora escribiera pasablemente le perdonaríamos esa manía suya por lo forastero. Pero escribe muy mal. Sus endecasílabos son durísimos, los acentos del verso vacilan, se entrecrocaban con los de las palabras, la gaita gallega suelta su muñeira en mitad de un canto órfico, y uno tiene que leer ciertos versos a velocidad vertiginosa para ganarles de mano a las sílabas intrusas, que pugnan por insinuarse mientras las once titulares corean: "¡A la cola! ¡A la cola!".

Véase si no:

cuando duermen bajo el ala de las hojas

Este dodecasílabo aparece perdido como el patito feo entre una bandada de endecasílabos del poema "En la ceniza", página 37. Y en "Las Hojas", página 19:

la sonoridad amorfa de los timbres

Doce sílabas, por más vueltas que le demos, y sílabas de entrecasa, que no constituyen verso dada la ausencia de los acentos reglamentarios. Salvo que sea un endecasílabo hermético, y que la autora nos proponga, como licencia poética, la retrocesión del acento y la eliminación de la "d" final de "sonoridad" (= sonorida [d]). En tal caso pronunciaríamos el verso de este modo:

la sonorida morfa de los timbres

El sonido un tanto extraño que cobraría no debe atemorizarnos. El procedimiento es legítimo, y está abonado por las poéticas que más han contribuido a la formación de nuestra cultura (4):

Neu pudeat prisco vos esse e stipite
[factos (5)]

dice Tibulo en sus "Elegías". Y el verso, al ser escandido, sufre la elisión de la pre-

posición "e". En cuanto a la traslación del acento, veamos cómo suena el verso en la recitación:

Neu pudeat prisco vos esse stipite factos

Se ve que "pudeat", esdrújulo en prosa y en la conversación, se convierte en "pudeát" al ubicarse dentro del molde del hexámetro. Lo mismo sucede con "prisco", que es menester acentuar "priscó".

Otro hexámetro, esta vez anónimo:

Πολλά πόν και πολλά φαρών και πολλά
και ελπας (6)

donde la *α* final de *και* aparece elidida, y *πολλά*, en los tres casos se pronuncia *πόλλα*.

De todas maneras, no creo que "la sonorida morfa de los timbres" suene bien a los oídos de Silvina Ocampo, aunque es un verso que César Bruto firmaría complacido (7). Hago sin embargo la disquisición greco-latina pues existe alguna posibilidad de que nuestra órfica poetisa haya fundido ese misterioso verso en los cánones de la poética mediterránea. De ser ello verdad, la acusación de que le sobra una sílaba resultaría injusta.

Tal vez Silvina Ocampo alcanzaría mayor exactitud métrica si escribiera cancioncillas en hexasílabos u octosílabos. Pero se encarama en los versos de arte mayor y fatalmente le sucede como a las mujeres que se ponen tacos altos por primera vez: anda chueca.

Siguen los ejemplos, con un desafío a leer como endecasílabo este renglón de la página 12:

Era amarillo, era verde, era violeta,

Imposible, ¿verdad? Claro, el exceso de equipaje ya pasa de lo disimulable. Se ve que la autora tenía en la cabeza el conocido tango:

Adiós, muchachos, compañeros de mi vida
y el ritmo de esas 13 sílabas se le metió en el corazón.

En la página 31 —precisamente donde sale Orfeo y saluda al público—, sorprendemos un alejandrino que debería hacer régimen para rebajar de sílabas:

y que la oscuridad pánica que vibra en
[sus reflejos]

Quitando "pánica" restituimos el verso a su cuenta normal:

y que la oscuridad que vibra en sus
[reflejos]

Dar sílabas de menos es agio, pero lo contrario conduce a la descapitalización poética.

Volvamos al poema "Las Hojas", que me ofrece numerosos puntos de apoyo para demostrar mi dominio de la preceptiva. Por ahí dice:

Algunas me besaban lentamente
mostrando sus perfiles diferentes;

Esto no puede ser. El poema está escrito en endecasílabos blancos, ¿sí o no? ¿Sí? Entonces, ¿para qué rimamos?

Otro locus classicus del mismo poema:

No sé si fué en la noche o en el día
que oí sus voces con estrías,
pero sé que me hablaron y recuerdo
que no fué en sueños que las escuché

Este trozo selecto se podría arreglar un poco, extrayendo sin dolor la rima y esos "que" tan afrancesados, y corrigiendo el ritmo del cuarto verso. Bastaría con intercambiar los verbos "oí" y "escuché", además de otra pequeña modificación. Apréciense mi labor de remodelamiento:

No sé si fué en la noche o en el día
cuando escuché sus voces estriadas,
pero sé que me hablaron y recuerdo
que no dormía cuando las oí.

Si no place "estriadas", por la diéresis un tanto excesivamente clásica, se puede poner "con ranuras", que viene a ser casi lo mismo, para lo que importa. La autora tiene derecho a protestar porque convierto el segundo verso de endecasílabo en endecasílabo. Lo admito. Pero me parece que así queda mejor.

Es una lástima que el libro ya se haya publicado, pues con buena voluntad podrían haberse subsanado muchas deficiencias.

Como remate de este parágrafo, precisa consignar que Silvina Ocampo no ignora su falta de disposición para los ejercicios a que se entrega. En la página 9 nos lo advierte:

cuántas veces oí la misma música
(en la lámpara gris de kerosén

o en el agua del grifo gota a gota
en el silencio cuando es muy perfecto)
que no escribí porque no escribo música;

Saber que escribe de oído y que lo tiene duro mitiga un poco nuestros reparos de fondo.

LA ESTÉTICA DEL ABURRIMIENTO

En el poema inicial del libro Silvina Ocampo nos comunica que ya ha dicho demasiadas veces las mismas cosas:

cuántas veces, ah demasiadas veces
tratando de evitar algunos versos
y palabras que tanto he desgastado

Magníficas razones para resolverse a decir algo diferente. Pero la autora no desmboea por ese lado. Al contrario, afirma su propósito de continuar en la tarea:

para volver a repetir de nuevo
lo que jamás repetiré bastante
siempre lo mismo que será distinto.

¿Distinta tipografía, distinto editor, distintos gazapos métricos? Con todo, no confiamos demasiado en esa afirmación del último verso. Hacia el fin del libro, página 98, reitera Silvina Ocampo su profesión de fe en la monotonía infinita:

No fué el presentimiento que más tarde
hallaría que iguales son los versos
de ayer, de hoy, de mañana y que el alarde
de citar nombres propios, entre ciervos,
dédalos, tigres, rosas o el abismo
son formas de decir siempre lo mismo.

Silvina Ocampo cree de veras en ese mandato del destino que la impele a mascullar eviternamente lo que viene siendo mascullado desde hace algunas centurias. En esa obstinada, más aún, obsesiva insistencia que es su norte estético, encuentra sin duda su acceso a las profundidades del ser, con toda la magia que encierran, incluso la milagrosa transfiguración de lo cotidiano:

cuántas veces, ineludiblemente
traté de dar color a esos racimos
con aguarrás o con pintura verde

Así demuestra que la perseverancia en la rumia conduce a cierto plano místico donde el aguarrás y la pintura verde dejan de ser percibidos como distintos e intercambian su eficacia práctica.

Puesta a ejercitar su credo, Silvina Ocampo testimonia a lo largo de todo el libro una coherencia diamantina. En "El Secreto" (a), nos cuenta que en otros tiempos solía arrojar piedras, ramas y largos alardes al fondo de un aljibe. En "Las Hojas" habla de las hojas. En "Elogios y Lamentos del Verano" se queja del calor. En "La Visión" refiere que una vez la miró un caballo. En "Diálogo" nos da una muestra del más puro estilo de conversación, según el método Ollendorf para la enseñanza de idiomas:

Te hablaba del jarrón azul de loza,
de un libro que me habían regalado,
de las Islas Niponas, de un aharcado,
te hablaba, qué sé yo, de cualquier cosa.
Me hablabas de los pampas grass con plu-
[mas,

de un pueblo donde no quedaba gente,
de las vias cruzadas por un puente,
de la crueldad de los que matan pumas.

Toda esta animada conversación, que se extiende durante dieciséis versos más, podría traducirse, con cierta economía de lenguaje y en beneficio de la precisión, por el siguiente giro:

Hablábamos de bueyes perdidos.

Si fuera necesario convertirlo en un endecasílabo, bastaría con adosarle un retazo cualquiera de otro verso demasiado largo. Pero semejante concisión iría contra la estética de Silvina Ocampo: el aburrimiento. Por el aburrimiento se asciende a la sabiduría. Este parece ser el lema de la órfica nacional.

Silvina Ocampo lo confirma una vez más cuando titula "Anáforas" (repeticiones retóricas), los poemas que imprime en la página 41 de "Los Nombres", y cuando dice ("Oración", pág. 85):

Si algún día advirtieras que he perdido
la anafórica voz que da el amor
prometo que tu pánico furor
me ultimaré a la entrada de ese olvido;

Este conmovedor pasaje demuestra que para Silvina Ocampo la vida, sin anáforas, carece de sentido. Está dispuesta a recibir la muerte en el mismo instante en que se le ocurra un pensamiento inédito, una imagen sin precedentes.

¿SE JUBILA ORFEO?

Si mi análisis no yerra al caracterizar a la órfica nacional como un ejercicio obsesivo del aburrimiento, es preciso admitir que Silvina Ocampo representa el pináculo de tal actitud estética. Adviértase: no sólo por su adhesión literaria a esa actitud, sino, y esto es lo más importante, porque responde de ella con su propia vida.

Pero, ¡oh fatum!, la literatura órfica, como todo proceso cultural, trae injertada en su culminación la inminente decadencia. Sus cultores presenten el tambaleo que se les viene. Incluso la propia Silvina Ocampo, figura impar del movimiento. En el primero de los "Sonetos en las líneas de una mano", página 81 de "Los Nombres", leemos:

si todo lo que intento es mero ensayo
será porque he vivido de mentiras

Esa lucidez profética, absolutamente sibilina, confirma mi aserto de que la órfica criolla ha escalado ya el Aconcagua prometido. Su protagonista más egregia adivina con terror la otra ladera, el camino del despeño.

Orfeo se jubila.

JUAN ANTONIO VASCO

(1) Manual de Estudios Griegos y Latinos, fascículo II, Literatura Griega, pág. 284. (Madrid, Daniel Jorro Editor, 23, Calle de la Paz, 23, 1921. Traducido de la segunda edición por Domingo Vaca).

(2) Loc. cit. El segundo subrayado es mío.

(3) Damos la lista por orden alfabético:

Abdera, Abraham, Adriano, Aleción, Almagro, Amazonas, América, Andrómeda, Apennino, Argentina, Arquimedes, Ascleración, Asia, Atlántico, Atropos, Biblia, Bizancio, Caín, Cavendish, Cefiso, Cornelio Agripa, Cristóbal Colón, Cruz, San Juan de la; China, Ia; Daniel, Dambis, Demócrito, Diana, Dioscoros, Ios; Eneas, Egipto, Esquilo, Europa, Filomela, Gomorra, Grecia, Hamlet, Hipaso, Isabel la Católica, Isolda, Italia, Jub, Leda, Marte, Mediterráneo, Ménades, Ios; Meleagro, Minotauro, Narciso, Nevsky, Alejandro (la peluquería); Niponas, las islas; Nilo, Oerisla, Olinosano, Orfeo, Orinoco, Palinuro, Paraiso, Paraná, el; Plata, río de la; Protágoras, Rin, Ródeno, Roma, San Isidro, San Fernando, Sena, Silvina, Sodoma, Támesis, Tarquino el Antiguo, Tiber, Tibet, Tirreno, Tracia, Trastimeno, Tristán, Ulises, Venus, Virginia.

(4) Aparte de las Academias Pittman, por supuesto.

(5) "No se avergüence haber sido hecho con un leño antiguo".

(6) "Habiendo bebido mucho y comido mucho y dicho mucho mal..." (Del epitafio de Timocleón el Rodio).

(7) Cfr. el artículo "Miembro de Academia de Letras", en "Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy", pág. 63.

NEIRA Y EZCURRA
INGENIEROS AGRÓNOMOS

PARQUES Y JARDINES

TUCUMÁN 348 T.E. 31-RETIRO 5735-5688 BUENOS AIRES

POEMAS DE FRANCISCO JOSE MADARIAGA

AMIGOS PELIGROSOS

¿Y cómo no adoráis a esos hombreritos que enloquecen de andrajos al final de sus años?
 Demonios de los cristales con la baba celeste de la demencia en el cerebro.
 Kleist, Hölderlin, sentaos mis amigos al borde del color de verano sonriente de mi cama, en mi habitación de luz color de ojos de can colérico al borde del pantano.
 Mi habitación con el perfume de la luz.

ARTE POETICA

No podríamos sostenernos con esta piel y este polvo gemebundo, guitarreras de grandes desgracias.
 Sólo no hay trampa para la orden de hacer fuego hasta que todo arda.
 Los puentes están artillados y sólo lo cruzan caballeros blancos vestidos con el aire de un muerto que posee la victoria final.
 Totalmente entorpecidos por la belleza de su sangre.

INTRODUCCION AL "SONIDO 13"

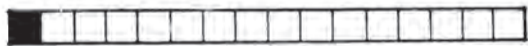
por Jaime Alberto Barceló

1. ¿Qué es el "Sonido 13"?

El sonido 13 es un sonido que lleva esa denominación por haber roto con su aparición el tiránico círculo armónico de los doce sonidos con que cuenta nuestro actual sistema en uso.

El Sonido 13 es entonces un nuevo sonido en base al cual fué fácil (por lo menos así parece ahora que ya está hecho) deducir muchos más. Científicamente hablando es el sonido que se encuentra a la distancia de un dieciséisavo (16 avo) de tono ascendente, comenzando por la nota más grave del violín (Sol); es decir que dividiendo la distancia que hay entre Sol y La en dieciséis pequeñas partes (microscópicas) y tomando la primera de esas divisiones (la que está más cerca del Sol) obtenemos el tan nombrado "Sonido 13".

Graficamente lo podemos representar así:

SOL  LA

Podríamos agregar que el Sonido 13 fué el primer 16 avo de tono que se consiguió producir, prácticamente, en el mundo. Decimos "prácticamente" porque en teoría muchas veces se habló de las divisiones del tono, pero una cosa es hablar y otra muy distinta es hacer, o como dijo Aristóteles en el siglo VI antes de J. C.: "Muchas personas suponen que pretendemos decir que dividimos el tono en cuatro partes, y que éstas se cantan musicalmente; éste error proviene del poco cuidado que tienen de fijarse que una cosa es tomar (teóricamente) un cuarto de tono, y otra dividir (prácticamente) el tono en cuatro partes y cantarlas musicalmente".

2. Historia.

Según el orden cronológico enunciado por Julián Carrillo los cuatro primeros sonidos de que se tiene noticia son los denominados: Do, Re, Fa, Sol.

A los cuales se agregó un quinto sonido llamado actualmente La.

Diez siglos más tarde Grecia por intermedio del legendario Terpandro ofrenda al mundo dos nuevos sonidos: Mi y Si, con los que queda formada la escala diatónica. Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, la cual marca una etapa en la historia cultural de la humanidad. Tan importante es este conjunto de siete sonidos llamado escala diatónica que llevó a Guido d'Arezzo a afirmar que: "No han existido más que siete sonidos, hay sólo siete y no puede haber más que siete".

Pasaron dieciséis siglos sin que la humanidad sintiera la necesidad de remozar su órgano auditivo con las vibraciones de un nuevo sonido. Recién en el año 1000 después de J. C. Roma heredera directa del genio griego, dona a la música el octavo sonido: Si bemol. Luego se siguió vertiginosamente en la empresa de conseguir primicias musicales, tan vertiginosamente que ni siquiera sabemos las fechas en que se descu-

EL RIESGO DE LA VERDAD

Caes en mí como una brusca levedad del clima,
 del agua,
 de una oblicua y desterrada colina; castigo
 delicado de un paisaje solamente hollado
 por su propia demencia.
 Mi desnudez asume así tu cálido cristal
 y se destina más al fondo del cielo con piel
 sonriente candente de tu herida.
 Adorada mía tapizada de rayos,
 con tu colina bajando todas las aguas de la
 locura.
 Niña mía con la boca cargada del esplendor
 del plátano, alguien,
 alguien tiene que depender del canto.

PLAZA DE VIAJEROS

Y dominemos.
 Las aventureras tiemblan junto a los carruajes.
 Enderecemos nuestras esclavas hacia el candor.
 Están apostadas como leves mujeres hienas
 contra las ruedas de septiembre.
 Y parecen estar corrompiendo el pudor de un
 pasajero de alto rango,
 un caballero blanco en sus anillos y sus ojos.

brieron los últimos cuatro sonidos, y por supuesto menos aún los nombres de sus descubridores.

En los miles de millones de años que posee la humanidad, sólo se lograron doce sonidos a los que podríamos calificar "austanciosos", ya que fueron ellos quienes nutrieron a tantos seres sedientos de perfección, y en un sólo instante un joven mexicano, Julián Carrillo, estudiante del Conservatorio de México, consiguió noventa y seis (96) que son el resultado de dividir la octava en seis tonos y éstos a su vez en dieciséis partes, obteniéndose así la cifra indicada (16.6 = 96).

De estos 96 sonidos, 84 son realmente nuevos ya que deben ser descontados los doce que ya existían.

Julián Carrillo con su experimento del año 1895 enriqueció notablemente el caudal sonoro acercándonos así a las puertas del "infinito musical" según su propia expresión.

A causa de los músicos rutinarios que no quieren desprenderse de sus viejos conocimientos aprendidos y enseñados con mediocridad, Carrillo es un incomprendido, y como corresponde a todo incomprendido ha sido víctima de las más extrañas críticas, ridículas casi siempre y que por otra parte le sirvieron a él mismo para darse cuenta de la envidia que había despertado su descubrimiento especialmente entre sus compatriotas los mexicanos.

Entre los problemas de orden técnico que surgieron con la conquista del sonido 13 y de todos los demás que se consiguieron posteriormente está el problema de la escritura: ¿cómo representarlos gráficamente?; el de la producción de los sonidos de manera que se pudieran emplear prácticamente; estaba también el problema de la fundamentación científica de las nuevas teorías; y así como éstos muchos más que fueron resueltos con admirable paciencia y clarísima inteligencia puesta al servicio de la humanidad.

Resumiendo debemos decir que fué necesario inventar un sistema de escritura, el cual parte de distintos puntos que el clásico en uso, ya no es necesario ni el papel pautado, ni las claves, ni las alteraciones, etc., etc.; para producir los sonidos descubiertos debió reformar e inventar instrumentos musicales; para la fundamentación científica debió formular nuevas leyes de acústica, reformar otras, estudiar puntos que hasta el presente no se había tenido en cuenta, etc.

3. Causa.

Si nos preguntásemos, por ejemplo, cuál ha sido la causa capaz de producir el Sonido 13, tendríamos que fijarnos en que los hombres que se tildan de progresistas han deseado siempre tener ante su vista amplios horizontes en base a los cuales poder desarrollar sin obstáculos su labor creadora.

Hace tiempo viendo los músicos que ya no era posible ser original con el sistema clásico de armonía trataron poco a poco de desligarse de él, desfilando así numerosas tendencias cada cual más atrevida y mejor pensada, logrando combinaciones antes insospechadas.

Y ese afán de mayor amplitud fué el que impulsó a Julián Carrillo a proseguir sus experimentos comenzados en 1895, los que debió abandonar por algún tiempo, por falta de los elementos necesarios.

El Sonido 13 viene a ser entonces el horizonte amplio, pero sin obstáculos que los hombres progresistas han deseado tener ante su vista.

Ojalá que los músicos no tarden en comprender que es el punto de partida para la música futura y se dediquen desde ahora a continuar la maravillosa obra emprendida por el teórico mexicano Julián Carrillo, a la que ha dedicado y dedica su extraordinaria capacidad.

Encuesta realizada entre pintores argentinos de la nueva generación



ce amparado bajo el rótulo de "arte abstracto" o cualquier otro rótulo.

- 3 y 4. *¿Existe una pintura argentina? ¿Cree usted en la generación anterior?*
Cree que sí. En cuanto a la "generación pasada..." Algunas veces me cruzo con ellos por la calle. Nos saludamos con cortesía y distancia. Nuestros mundos son diferentes.

TOMÁS MALDONADO



- 1 y 2. *¿Qué es para usted lo fundamental en la pintura? ¿Adónde va la pintura moderna?*

Confieso que no me resulta fácil establecer qué es, para mí, lo fundamental en la pintura. Si dijera que es la forma —color, línea, espacio— no expresaría todo mi pensamiento. La forma me interesa, sin duda. Pero no sólo ella. Es más: no principalmente ella. Tal vez, si no fuera tan exigente conmigo mismo, hubiera podido introducir la palabra energía. Por ejemplo, decir, con Vantongerloo y Vordemberge-Gildewart, que lo fundamental en la pintura es la organización estética de la energía. Este modo de definir, aunque muy seductor por sus implicaciones poéticas, no conseguiría satisfacerme totalmente. Si, por un lado, la palabra energía pareciera venir a enriquecer la noción de pintura, proyectándola fuera del ya estrecho e irrespirable territorio del "artetrescoloresbiencombinados"; por otro, a pesar de los esfuerzos en contrario de la física actual, energía continúa siendo todavía una palabra demasiado ambigua. Prefiero, por eso, orientarme en otro sentido. En el sentido de las ideas artísticas. Por ideas artísticas no entiendo, quede esto bien en claro, la ilustración por medio del arte de ideas ajenas a su dominio. Conviene no confundir, a esta altura, las ideas artísticas con las que no lo son. El concepto de la libido en Freud, para citar un caso, no es una idea artística. Tampoco el concepto de plusvalía en Marx. El "Triptico" de Grünewald y "Guernica" de Picasso han demostrado sobradamente que el arte puede hacerse con ideas no-artísticas, pero, en última instancia, la vigencia cultural de una obra se cumple a través de las nuevas ideas artísticas que promueve y no de las nuevas (o viejas) ideas religiosas, filosóficas, políticas o científicas a que alude. Esto vale también para el "Triptico" y para "Guernica". En el fondo, mi modo de ver proviene de mi modo de hacer, de la particular naturaleza de mi ocupación en el arte. En el arte, yo me ocupo de ideas artísticas; de las otras, me ocupo fuera del arte. Juzgarme por eso un "puro" —"au dessus de la mêlée" como se decía en la última entreguerra— no sería, por cierto, una prueba de buena fe. El curso a seguir por las nubes radiactivas y políticas me inquieta tanto como a cualquiera. Tampoco sería acertado inferir que mi interés por las ideas artísticas proviene de una vocación más reflexiva que creadora, teórica que práctica. Porque cuando hablo de ideas artísticas no me estoy refiriendo sólo a ideas sobre el arte, sino, principalmente, a ideas que se dan en la urdimbre del arte, formando parte de su propio cuerpo. En otras palabras, es un "arte de tesis" el que yo prefiero, pero, esta vez, de tesis específicamente artística. Para mí, la imagen valedera tiene que definir siempre un comportamiento intelectual frente al proceso creador. Debe ser una opinión; una voluntad de opinión. Por eso, la imagen que resulta de la manía sólo cuantitativa del hacer artístico, manía, por otra parte, heredada de los impresionistas, es siempre una imagen sin trascendencia cultural. Esto es verdad en todos los casos, también cuando ese tipo de imagen apare-



SARAH GRILLO

1. *¿Qué es para usted lo fundamental en la pintura?*
La expresividad plástica: grafología sustantiva de formas, valores, color, materia. Y adjetivamente, la imagen como transcripción alusiva (o elusiva) de la realidad.
2. *¿Adónde va la pintura moderna?*
Hasta que no entren a funcionar en pleno rendimiento los campos de concentración, cabe esperar que la pintura de caballete —expresión del individualismo postrimero que aún alienta— continúe el proceso de liberación lírica. Recreación de formas, prestigio del color, emotividad de la superficie.
3. *¿Existe una pintura argentina?*
Existen pintores argentinos y ya es bastante. Sería previo de todos modos el ponerse de acuerdo sobre si es más argentina la escuela de la Boca, las melancolías social-folkloricas del Norte o las complacencias figurativas del "buen gusto" en boga.

4. *¿Cree usted en la generación anterior?*
La formulación teológica de la pregunta es un rasgo de humor. Distante del rigor de Santo Tomás, me basta con recordar las producciones iniciales de varios artistas de dicha generación, digna refe-

rencia de vocaciones auténticas y de dotes reales. La culpa de lo que pasó después en cada caso, en un sentido profundo, no les es imputable.

JOSÉ MANUEL MORAÑA



1. *¿Qué es para usted lo fundamental en la pintura?*
La revelación de ciertas relaciones privilegiadas de las formas en el ámbito de su silenciosa sonoridad, constituye el principal antecedente para mi trabajo. Mi objetivo es liberar aquellas resonancias que trasuntan lo mítico inmerso en el drama de la luz y la materia en su existir espacial y temporal.

2. *¿Adónde va la pintura moderna?*
La nueva objetividad se refiere a una realidad espiritual conforme a una sustantivación del contenido estético. Considero que el individuo es el artífice y destinatario de la obra de arte, siendo la colectividad —en el mejor de los casos— acreedora de formas decantadas de ésta; formas que devienen uso al infiltrarse en el gusto de la mayoría. Removiendo los desechos de cierto incipiente folklore o proponiendo la producción liminar de formas mudas; de simple estructuración geométrica o mecánica no resolveremos la antinomia de la fácil comprensibilidad del arte y del interés que la mayoría se tome en él. La pintura moderna se dirige a la exaltación del estado poético en la vida de todos aquellos que tengan urgencia de él; y sólo intereses inconfesables pueden negar su vigencia y la pureza de sus principios.

3. *¿Existe una pintura argentina?*
Prescindiendo de un juicio de valor que demandaría largas consideraciones, las cuales me excuso de exponer aquí, considero que la pintura argentina es una realidad en las obras de algunos pintores nuestros.

4. *¿Cree usted en la generación anterior?*
Son las generaciones las que configuran una tónica estilística; pero sólo individuos aislados son los que alcanzan la meta propuesta en tal diapasón de posibilidades: conforme con esto considero que en nuestra anterior generación existen acentos de indiscutible valor.

IDEAL SÁNCHEZ



1. *¿Qué es para usted lo fundamental en la pintura?*
Crear en el espectador un nuevo concepto visual.
2. *¿Adónde va la pintura moderna?*
La pintura tal como se la entiende y

encara hoy, creo que tiene sus días contados. Y que los que le darán el golpe de gracia, son precisamente los artistas que profesan las doctrinas más avanzadas.

Es necesario que así acontezca, ya que de este modo se asegurará el advenimiento y la madurez de las nuevas formas visuales.

3. *¿Existe una pintura argentina?*
La que existe, ¡afortunadamente no lo es.

4. *¿Cree usted en la generación anterior?*
Cree que los debemos el hecho de introducir en el país, varios de los descubrimientos plásticos europeos, y de haberlos utilizados con cierta fortuna. Podría reprochárseles que no hayan sido los más trascendentales. Además la anterior generación (con escasas excepciones) ha declinado, debido quizás a influencias psicológicas o ambientales, quizás también a la propia voluntad. Pero principalmente, por no haber acomodado su mentalidad para enfrentarse con los nuevos hechos.

FERNÁNDEZ MURO



1. *¿Qué es para usted lo fundamental en la pintura?*
Alcanzar una emoción, goce estético, etcétera, mediante los elementos —que por fin, hoy— sabemos son los verdaderos y únicos medios de hacer pintura: el color y la forma, arquitectónicamente equilibrados, usados de manera abstracta o representativa, pues creo, que para ambas el límite de posibilidades es infinito.

2. *¿Adónde va la pintura moderna?*
A aliarse más en cuanto a su derecho de arte puro, por sus valores intrínsecos y no como documento histórico o costumbrista, felizmente la fotografía en colores llena admirablemente este cometido; creo también que en lo decorativo le está reservado a la pintura un brillante porvenir.

- 3 y 4. *¿Existe una pintura argentina? ¿Cree usted en la generación anterior plástica argentina?*

Entiendo que hoy, más que nunca, se hace difícil hablar de pintura francesa, italiana, argentina, etc.; superado ya lo anecdótico, las diferencias —que indudablemente existen— se hacen cada vez más sutiles, el contacto estrecho que las comunicaciones permiten, el ir y venir continuo e inmediato de reproducciones, libros, revistas, nos tienen al tanto, casi diariamente, de las inquietudes del resto de la humanidad, inquietudes de las que por lo tanto participamos, y que nos convierten en parte activa de esa humanidad. Entiendo que lo que debe preocuparnos para honrar a nuestro país estéticamente, no es tanto hacer una pintura argentina, sino, una gran pintura; tengo fe en que esto está ocurriendo o no tardará en ocurrir, la anterior generación plástica argentina, en la que indudablemente creo, ha preparado —con muchas luchas y sacrificios— muy bien el terreno.

JUAN CERDÁ CARRETERO

PREGUNTAS



1 y 2. ¿Qué es para usted lo fundamental en pintura? ¿Adónde va la pintura moderna?

La física moderna ha demostrado que no se puede hablar de una causa sola cuando se produce un efecto: todo está determinado por muchas causas.

La preocupación por problemas nuevos o no previstos del arte tradicional hacen cuerpo en la pintura moderna y se encamina con una "pericia" expresiva e inédita sensibilidad a explorar un nuevo tipo de relación, colocando la mira no ya para perturbarnos (figuración) sino para integrarnos dentro de una realidad concreta.

No es para el arte moderno esta "nueva realidad" una imposición (desde fuera) sino una necesidad (desde adentro), regida por las leyes mismas del arte; que no puede ofender sino a quienes pretenden rebajar la dignidad misma del arte y someterlo a una tiranía.

La pintura moderna está dirigida una vez más a ejercitar la sensibilidad y el talento del hombre; del individuo como artista y del individuo para la apreciación del arte; condicionando el contenido y la forma que le resulta propio —con el mismo valor, con igual valentía— que desde otros momentos del arte, más la "virtud", medida y número que el hombre posee para enriquecerse a través del hacer artístico. Porque a medida que el arte se hace más consciente y menos instintivo e indisciplinado, el valor emotivo se convierte en valor estético, parte integrante de la expresión del arte.

3. ¿Existe una pintura argentina?
"Cuando el padre o el maestro comienzan a decidirse a hacer del niño un artista, su destino ya está sellado"; de nosotros no puede hablarse de tal posibilidad.

4. ¿Cree usted en la generación anterior?
El tránsito de una concepción de arte a otra me imposibilita enjuiciar unilateralmente.

La elegancia la guardo para con mi peluquero.

Para el sustento de mi propia tesis —yo sé que la generación anterior cerró los ojos a las preocupaciones del arte nuevo. No incluyo los casos aislados; éstos no constituyen una generación.

LIDY PRATI

la creación. Por lo tanto la forma y el contenido deben ser frutos de ella. Cuando falta la creación la pintura se transforma en fórmulas y sensiblerías.

2. ¿Adónde va la pintura moderna?

La pintura moderna va en busca de la pintura moderna, con esto quiero decir que la pintura continúa su desarrollo lógico igual a un ser viviente.

Es así como no debemos ver en la pintura actual otro porvenir que no sea el de la pintura misma.

3. ¿Existe una pintura argentina?

No existe una pintura argentina; pero al decir que no existe una pintura nacional se puede crear una falsa idea, es decir, que esta pintura tenga un valor de carácter universal, lo cual también quiero dejar constancia que no existe.

4. ¿Cree usted en la anterior generación? ¿Aportó algo a la pintura la antigua generación?

MAGARIÑOS "D"



1. ¿Qué es para usted lo fundamental en pintura?

Es un afán de descubrimiento y un afán de transmisión del descubrimiento o de las posibilidades que se intuyen de realizarlo. Investigación - Comunicación.

2. ¿Adónde va la pintura moderna?

Si supiera donde va, ya estaría aburrido de ella. El arte es aventura, no seguridad.

3. ¿Existe una pintura argentina?

Hay un común denominador en muchos pintores argentinos del que resulta lo que se podría llamar, resignadamente, pintura argentina. Pero el valor de lo vernáculo es relativo.

Tan relativo como que a fuerza de dividir se llegue a comprometer al pintor que vive en Centenera y Rivadavia a hacer una pintura de Caballito en contraposición a la pintura boquense.

4. ¿Cree usted en la anterior generación? Todas las generaciones cumplen un cometido.

M. OCAMPO



1. ¿Qué es para usted lo fundamental en pintura?
Lo fundamental en pintura es para mí

LETRA Y LINEA es una revista abierta a todos los escritores jóvenes nacionales y extranjeros, sin limitaciones de actitud estética, ni escuela ni edad, sino abierta a todos los que tengan algo que proponer o rechazar o reflejar sobre la realidad de nuestro tiempo, con la sola condición de que lo hagan con calidad y rigor. Se mantiene correspondencia con los colaboradores espontáneos.

HABLANDO CON NORMAN Mc LAREN

por J. A. Mahieu

Dibujos de Norman McLaren

Este pintor escocés, radicado en Canadá desde 1940, puede considerarse sin exageración la figura más original del moderno dibujo animado. Si es que su obra puede encerrarse en lo que se entiende por dibujo animado, pues la excepcional renovación que introduce en este campo hace que se aleje rápidamente de los métodos clásicos de animación. La libertad de creación consecuente a las técnicas utilizadas, que eliminan procesos intermedios y las complicadas máquinas servidas por innumerables operarios y dibujantes, recobra la espontaneidad del creador único frente a la tela.

McLaren, como Len Lye, Alexeief y Reininger, dibuja solo sus películas, cualesquiera sean los procedimientos utilizados, desde el simple dibujo en tinta china hasta los más complicados en los cuales se agregan pinturas, con variadas texturas obtenidas por pinceladas, raspado, puntillado, aplicación de tejidos sobre la pintura fresca, mezcla de pinturas químicamente distintas, etc. La cámara es innecesaria en todos estos casos. A esto se agregan ciertos efectos de laboratorio (en las películas en colores) de revelado, que dan a los dibujos un relieve especial.

Lo interesante del empleo por McLaren de esta técnica directa, no es el efecto plástico, estático, del dibujo, sino su extraordinario sentido del empleo dinámico y en combinación con el sonido, de los esquemas abstractos o no, que desarrolla en imágenes. Este feliz sentido de las enormes posibilidades potenciales de la imagen y el sonido lo diferencian notablemente de otros vanguardistas.

En 1947, habiendo realizado ya con la "técnica directa" su famoso *Fiddle-De-Dee*, le fueron encomendados algunos films de la serie "*Chants populaires*", donde los lentos motivos musicales se prestaban poco para la rapidez fulgurante del dibujo en película. McLaren resolvió el problema sin perder originalidad utilizando la cámara para fotografiar los cambios sucesivos de un cartón pintado al pastel y modificado de acuerdo a la fantasía del pintor, dando marcha atrás para obtener una serie ininterrumpida de fundidos. Así nació *Poulette grise* (1947).

Posteriormente McLaren ha investigado y evolucionado consiguientemente en forma constante hasta sus extraordinarios films con sonido sintético, dibujadas (como "*Doots and loops*" y *Begone Dull Care*") o



con personajes ("*Neighbours*" y "*Two Bagatelles*"). En estas últimas emplea la técnica llamada "pixillation", que produce extraordinarios efectos en los movimientos. "Esta técnica consiste en la aplicación de los principios normalmente usados en la fotografía de los dibujos animados a la filmación de actores, es decir, en lugar de colocar dibujos, "cartoons" o muñecos frente a la cámara, colocamos verdaderos seres vivientes".

Como señala McLaren este procedimiento no es nuevo, se remonta a los films de Méliès, cuando se descubrió que deteniendo la cámara en medio de una toma se lograban toda clase de trucos. Los mismos principios han sido ocasionalmente empleados por cineastas experimentales, como Hans Richter, Len Lye, Richard Massingham, etc. Aquí debemos hacer notar nuevamente el innato sentido de la imagen que posee McLaren y que le permite utilizar en forma puramente cinematográfica estos recursos, como puede verse en la fascinante "*Neighbours*". Las posibilidades expresivas de esta disección del movimiento son extraordinarias, por ejemplo, en un insospechado ballet que renovería todo lo realizado hasta ahora en cine, atado frecuentemente a las otras artes.

La inquietud creadora de McLaren ha llegado también al cine en relieve. En "*Around is Around*" y "*Now is the time*" ha realizado las primeras películas estereoscópicas de verdadero valor artístico, bien lejos de los espectaculares horrores de Hollywood. Asimismo ha utilizado el sonido sintético en forma estereofónica.

En el transcurso de algunas conversaciones

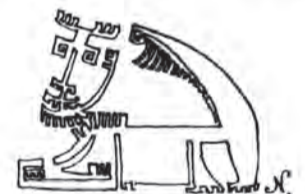


nes poco formales y sin tomar notas, sostenidas con McLaren en Mar del Plata y Buenos Aires, tratamos de temas menos estrictamente técnicos tratados extensamente en los ensayos escritos para el National Film Board —dirigiendo sobre todo mis preguntas a sus labores futuras y sus ideas estéticas.

En sus films hay siempre una fascinante tensión de humor y vitalidad a pesar de tratarse de elementos abstractos: McLaren nos señala que en cine el movimiento es fundamental, pero a diferencia de otros experimentadores él trata elementos abstractos moviéndose en sentido figurativo.

En lo que respecta a la duración de sus films, cree necesaria su brevedad, única forma, dado su estilo, de mantener la unidad de la obra. No le disgustaría, sin embargo —señala sonriendo—, hacer un largo metraje de tipo documental.

Nos habla también de sus viajes a China e India y ello da ocasión a que se refiera a su búsqueda de un lenguaje universalmente comprensible. En China durante su estada en 1950 por cuenta de la Unesco encargado de proyectar y enseñar la técnica de sus films, encontró una rápida comprensión y aventajados discípulos. Para cualquiera que haya visto sus películas no resultará difícil comprender el valor didáctico de su lenguaje, por su poder de síntesis y su



belleza formal formada por símbolos e ideas de vigencia universal. En la formación visual del niño, por ejemplo, sería de extraordinario interés su contacto con obras de este tipo, en lugar de envilecer su gusto con las empalagosas florituras de Disney y sus imitadores; menos trabados por las convenciones visuales de los adultos, responderían naturalmente a este mundo de nuevas relaciones plásticas.

Mientras hojea ejemplares de LETRA Y LINEA y "Cinedrama" con interés, pero lamentando su desconocimiento del castellano, lo invitamos a escribirnos desde el Canadá y nos asegura que se expresa mucho más fácilmente en forma visual que por escrito o verbalmente (es exacto). Entonces dibuja rápidamente ante nuestro pedido, unos dibujos para nuestras revistas. Le preguntamos en otro momento, acerca de otros autores de films experimentales y nos habla elogiosamente de dos films de Len Lye, "*Rainbow Dance*" y "*Colour box*", de los experimentos de los hermanos Whitney en sonido sintético, de Harrington y de un joven músico colaborador suyo en el National Film Board, Claude Yutra, que ha realizado un interesante film, "*White and Black*" con música concreta. Nos despedimos finalmente de la figura más importante llegada a nuestro país para el festival de cine, conviniendo un contacto escrito que nos mantendrá informados de la futura obra de este genial creador, como también de otros nuevos experimentadores.

(1) Primer Premio en el Festival de Venecia en 1950. Otros films de McLaren: *Boogie-Doodle*, *Stars and stripes* y *Blinking Blank*, que trajo a Buenos Aires todavía sin terminar.

CINE

LA REVOLUCION MEXICANA
SEGUN HOLLYWOOD

VIVA ZAPATA. — Director: Elia Kazan.
Libreto de John Steinbeck.

Cuando pensamos que "Viva Zapata" está cerca del límite de audacia que Hollywood puede tolerar sin peligro para una cantidad de intereses, parece que se deja implícito un sarcasmo. Sin embargo, ese aparente conformismo, que involucra cierto suavizamiento o elución de los elementos históricos desagradables es una mera apariencia, en tanto que el pensamiento profundo de la obra es suficientemente avanzado como para dejar insensibles a los censores de todas partes.

Lo que queremos significar es que la concepción de la obra tiende a reflejar un momento, un pueblo y un hombre en lucha, apartándose de los cánones de la biografía para ir al fondo de las cosas. En la tarea señalada, el éxito ha sido variable. Elia Kazan revela en algunas escenas (las mejores de la película) un gran sentido del cine. Especialmente en la secuencia del arresto de Zapata, que recoge la mejor tradi-



ción del cine épico de masas y en otras que igualmente poseen enorme sugestión. En cambio hay en otros pasajes, bastante pesados, un enfoque y una resolución esencialmente teatrales.

En general el film posee calidad y seriedad suficientes para ser destacado y permite observar la interesante posición de un grupo de artistas que en un medio que, estética y económicamente, es crudamente filiteo trata de conseguir elevar el nivel artístico sin concesiones importantes.

La interpretación es muy buena y lo mismo que la ambientación y los decorados es sobriamente ajustada al lugar y a la época, lo cual en verdad es bastante inusitado en el cine norteamericano.

SEMANA DE CINE SOVIÉTICO

Películas técnicamente correctas —si se exceptúan como voluntarias la lentitud, la monotonía de planos y la simplicidad del montaje— se caracterizan por un contenido muy semejante, tesis únicas para todos los asuntos, y cierta pureza de intenciones en el tratamiento discreto de los aspectos sentimentales. En conjunto, el resultado es ligeramente victoriano y astronómicamente alejado del gran cine ruso revolucionario. Algunas tesis, realismo y sentido de lo popular quedan, pero el hábito renovador, genuinamente revolucionario ha desaparecido. Evidentemente simples, dedicadas al consumo interno, no carecen de una fastuosidad exterior que se asemeja extrañamente a las películas norteamericanas, especialmente a las de De Mille. Su intención es lógicamente menos comercial, más limpia, pero el resultado concreto es desgraciadamente muy parecido.

Debe destacarse del grupo "El almirante Ushakov", una película excelentemente realizada, de fluida narración y buena fotografía. Es buena la interpretación, que en otras películas se resentía de ampuloso estilo declamatorio. Extraordinaria la creación de Potiomkin por B. Livanov.

Sadko, es una historia bastante alejada de la ópera de Rimski-Korsakov, de agradable colorido en las escenas populares, donde alcanzan todas estas películas su acento más genuino, y discutible gusto en las escenas fantásticas. Debe también citarse un documental de correcta realización, "La vida en el Ártico" y "El regreso de Vasili Bortnikov", de tema interesante, pero tediosamente desarrollado. Increíblemente la dirección fué de Pudovkin. Las otras poseen momentos interesantes, pero en conjunto son sumamente pesadas y sin inquietudes. Estas críticas severas no olvidan el propósito estrictamente funcional que preside el sentido didáctico del cine ruso actual, pero

consideramos que se sigue un camino peligrosamente proclive a una mediocridad operante.

JOHN FORD Y SU CANTO
A IRLANDA

THE QUIET MAN (El hombre quieto).

Este veterano del cine, lúcidamente preso del engranaje de Hollywood, no ha tenido inconvenientes en dirigir desde obras casi maestras hasta bodrios que es preferible ol-



vidar. En un divertidísimo reportaje realizado por Gavin Lambert para *Sight and Sound*, Ford escandaliza al erudito cronista empleando modales y pensamientos no muy alejados de sus violentos héroes rudos y elementales. Evidentemente hay alguna sarcónica exageración irlandesa en su proclamada ignorancia y desprecio por el cine artístico (llegó a afirmar de algunos de sus films, y no de los peores, que nunca los había visto), pero hay también algunas características constantes en su obra que corroboran sus simpatías y antipatías.

Este artesano habituado a todo, que suele llegar a resultados memorables por los más sencillos y a veces triviales caminos, ha decidido esta vez realizar una obra absolutamente propia (gastos incluidos) que resume más que su larga experiencia de realizador el conjunto de sus más íntimas preferencias. Es pues una obra personal, con algo de clave familiar.

Claro está que ha elegido un camino sencillo y directo; como siempre, prefiere los seres elementales, cercanos a la tierra. Ha elegido para ello con morosa y lírica delectación, los bellos paisajes de su Irlanda natal. Por sus valles y colinas pasean, cabalgan y luchan en dilatadas panorámicas los héroes familiares. Lo que separa este film de muchos anteriores, no es la estructura, mezcla de lirismo y acción ni su técnica simple y directa como siempre. Ni siquiera la presencia de ciertos convencionalismos que siempre aparecieron en su obra. Todo eso y hasta sus actores preferidos están aquí, pero esta vez hay un tono distinto, un matiz de desinterés, diría, que le da una categoría artística superior. Significa, entre otras cosas, el amor a la tierra natal, a una vida simple, pero fuerte y sana, expresado en tal forma que lo simple y pequeño toma un carácter épico. Esta épica llena de humor y aire libre, es una de las características que hacen tan atractivo este film encantador. La otra, es el carácter de obra personal, de clave familiar, de que hablamos antes. En cine es difícil imprimir a una obra que es fruto de muchas individualidades, un sello tan inconfundiblemente propio. Suele ser, sin embargo, cuando se produce, el factor que da a la obra cinematográfica —pensemos en Chaplin, Eisenstein, Stroheim—, el carácter de arte perdurable.

CUATRO FILMS FRANCESES

En el Broadway se vieron algunas películas francesas recientes, no exhibidas en Mar del Plata. No pudimos ver, desgraciadamente, la mejor: *La fête a Henriette*, de Duviol, excelente según los comentarios. En cuanto a las otras, carecen de importancia artística, exceptuando los primeros veinte minutos de "El extraño deseo del Sr. Victor", de Geza Radanyi, que son interesantes.

ALGUNAS PELICULAS QUE
CONVIENE NO OLVIDAR

En primer término, *Come Back little Sheba* (Sin rastros del pasado), por su extraordinaria interpretación y la elocuente sobriedad con que fué realizada.

"Acosada", estrenada hace ya bastante tiempo y que pasó inadvertida, es muy atractiva desde el punto de vista de la dirección. Un tema convencional se arrastra hasta dar paso a una larga fuga de excelente factura cinematográfica. Ralph Thomas es un director inglés que habrá que tomar en cuenta.

Conviene no olvidar tampoco a *Ana* (¡Alberto Lattuada!) para no correr el peligro de entrar inadvertidamente (o atraído por el cebo de Silvana Mangano) en alguno de los tres cines que la exhiben.

J. A. MAMIEU

LIBROS

EL CUARTO EN QUE SE VIVE, de Graham Greene. Ed. SUR. 1953.

Todo nuevo libro de Graham Greene nos suscita igual expectativa; no saber si nos encontraremos ante una gran obra como "El poder y la gloria" o "El revés de la trama" o frente a un mero trabajo de ingenio como "El tercer hombre" o "El fin de la aventura".

"El cuarto en que se vive" nos coloca frente al segundo de estos casos. Y por esta vez, acaso, sin que haya sido esa la intención del autor.

Por tratarse de su primera obra dramática y por las ideas que ha querido poner en conflicto, es indudable que Greene ha intentado realizar una pieza fundamental en su obra de creador múltiple.

Esta debilidad de Graham Greene es común a muchos autores modernos. Dotados de un rápido talento para dominar las diferentes técnicas, desde la novela policial y social o el libretto cinematográfico hasta el relato periodístico, se les hace difícil combatir el atractivo declive de la facilidad creadora.

En este breve drama se trata de poner en pugna conceptos ya característicos del autor: el Mal, la Iglesia, Dios, el Pecado, sin que ninguno de ellos pueda alcanzar esa encarnación cabal donde dichos valores se concretan.

Los personajes elegidos para dicho planteo se hallan desautorizados desde un principio por el medio en el cual Graham Greene los ha encerrado: una sala de la clase media inglesa. Sus protagonistas, simples resultantes de esas normas de vida y de cultura, resisten cualquier otro sentido que se les quiera dar.

Las dos señoritas Browne, con su temor a la muerte y sus pequeñas manías caseras, no pueden encarnar nunca el egoísmo y el error de ciertos puritanismos, porque representan un mal mayor que las envuelve y las supera, del cual son una débil resultante.

El Padre Jaime, igualmente, no puede significar la impotencia de la Iglesia ante ciertos problemas humanos porque es indiferente a ella y depende más de sus achaques y de sus defectos que del catecismo.

Los protagonistas, Rosa Pemberton y Miguel Dennis, unidos por un amor formado, no de vacilaciones profundas, sino de prejuicios del medio, tampoco pueden trascender el amor ni la pasión.

No creemos, por otra parte, que la intención de Graham Greene, en este caso, haya sido expresar el problema general del ambiente, tema ya tantas veces realizado y de manera clara y definitiva.

Técnicamente, la obra ha sido desarrollada con extraordinaria sobriedad de elementos, lo que representa su único mérito. Una frase que las hermanas repiten siempre al ocupar una silla y el empleo del cuarto de baño con un rito familiar, son los únicos detalles teatrales de esta pieza concebida toda en el mismo escenario. Además, el último cuadro, desarrollado después del suicidio de la protagonista, y donde los demás personajes analizan los sucesos anteriores, es completamente antiteatral y accesorio.

La escena en que Rosa Pemberton pide a su tío, el Padre Jaime, una palabra que la aleje del suicidio y éste no acierta con la frase necesaria, podría ser la mejor de la obra, si lo anotado antes no la desvirtuara por completo.

ALBERTO VANASCO

LA OTRA CARA DE LA LUNA, por Juan José Ceselli. Ed. "Botella al mar".

Cuando opino sobre los florilegios, cancioneros y ramilletes de coplitas inscriptos en la preceptiva tradicional —colecciones que aparecen entre nosotros con agobiadora frecuencia, mientras falta en el mercado un buen manual de paráguera—, no procuro sino ordenar cadáveres según su grado de descomposición. Los hay más o menos antiguos, más o menos elegantemente abandonados a la hinchazón mortuoria. Su contemporaneidad, si es que semeja categoría puede incluir simultáneamente a lo muerto y a lo vivo, consiste apenas en que se pudren ahora.

En cambio, cuando hablo de "La Otra Cara de la Luna", me refiero al orden de lo vivo. Semejante ubicación constituye en estos tiempos un elogio.

Con este primer libro, que publica "Botella al mar", Juan José Ceselli hace acto de estimable presencia en nuestra poética actual.

Las objeciones que creo necesario señalar en este comentario se formulan, pues, desde un plano muy distinto de aquel en que me sitúo para criticar los conciertos de pianola con que nos abruma la lírica al uso.

Ceselli se expresa liberando contenidos más profundos. Todavía en el estado de la búsqueda preliminar, ensaya un rumbo que puede llevarlo lejos: el automatismo.

Ahora bien, ese instrumento tan fecundo aparece en Ceselli emboscado entre procedimientos de índole retórica, e invalidado en parte por una falta de fe que se percibe en el fondo. La crítica rigurosa e instintiva que reclama el automatismo, no alcanza en "La Otra Cara de la Luna", por lo general, calidad semejante a la de sus mejores hallazgos tomados aisladamente.

A menudo, la presencia de los elementos cotidianos en estos poemas queda en simple alusión a las cosas tal como las ve el realismo ingenuo, sin que aparezcan transfiguradas por el estallido de su núcleo inédito y sorprendente. En consecuencia, las relaciones establecidas entre conceptos en apariencia lejanos, no los conectan de manera instantánea, iluminando su oculto parentesco, sino que aparecen buscadas y arbitrarias:

Los leones no sueñan con manicuras
El oasis se ha refugiado en el cajón de la
pequeña mesa de luz

El buceo de Ceselli no siempre toca la hondura deseable. Por eso pierde el aliento en algunos párrafos extensos, que en vez de trasuntar el borboteo caótico del subconsciente, denuncian la carrera apresurada de ideas que se encadenan en un plano menos profundo, impulsadas por cierto ritmo externo del pensamiento:

Rieles de la pesadilla deslizándose a tum-
bos bajo las ruedas trepidantes de tran-
vias que triturán las piernas de un niño
ebrio de mariposas

También cae en el error de proponernos el misterio de manera coactiva, antes que poética:

Y la máquina misteriosa del guarda...
Y coches misteriosos iluminados por den-
tro...

Yo te esperaba alta delgada misteriosa

Repito que, a pesar de estos reparos, y de otros que una pesquisa más minuciosa podría señalar, "La Otra Cara de la Luna" me parece anunciar la presencia de un poeta, trabado todavía por su instrumento, cuyo ajuste encontrará sin duda insistiendo en el automatismo cada vez con mayor fe y rigor.

"La botella ociosa" (Que la vida descargue sobre el infinito sus roncacos timbales), "Sentimiento de culpa" (El topo sobre mi cama hunde sin piedad sus dientes de plata en mi corazón), "Los Adulterios" (Llamando entredormidos a la desconocida mientras abrazamos a alguien), "Aquel viejo ropero", "El cauce" (Hora en que el cariñoso dueño de la calesita le enseña a la niña rubia palabras y prácticas obscenas), "La boca líquida" (Has perdido la blanca llave sobre la boca muda del polvo) y "La Gaviota Hechizada", son a mi entender los mejores momentos de "La Otra Cara de la Luna".

Ellos abren el paréntesis en que la obra de Ceselli queda incluida a partir de este momento, a la espera de nuevos trabajos que permitirán trazar su perfil con mayor nitidez.

JUAN ANTONIO VASCO

azara
sansó



azara
sansó

TUCUMAN 1438 - 2º Piso - T. E. 37-1389

LETRA Y LINEA

EQUINOCCIO y PERIPIO, por Carlo Viola Soto. Edic. Botella al Mar. Buenos Aires, 1953.

He aquí dos libros de la botella que Arturo Cuadrado arroja regularmente al mar de la poesía, que contribuyen a levantar el prestigio de la colección.

Carlos Viola Soto se coloca con ellos en el grupo de los poetas de la lectura de cuyos libros se puede concluir sin fastidio, o mejor aún, la lectura de cuyos libros se concluye con verdadero interés. Esta circunstancia se debe posiblemente a las precauciones con que Viola Soto elude las retóricas en uso por algunos imitadores de la poesía de vanguardia; a la precisión con que intenta una poesía sustantiva a salvo de las exquisitas vaguedades de la adjetivación exacerbada; a la suma de experiencia efectiva que sirve de respaldo a sus emisiones poéticas. En resumen, obviamente, la buena calidad de Equinoccio y la correlativa, aunque decreciente, de Periplo, se debe al hecho de ser Carlos Viola Soto un poeta de nuestro tiempo, sin casi ninguna de las desventajas que esta condición a menudo comporta. Considerándolos sucesivamente, Equinoccio crea un clima particular en donde su autor se mueve con elegancia y cinismo, maneja cierta mitología baudelairiana, es decir, no a la manera decadente de los suspirantes filogriegos sino reorganizando los mitos con semidioses vestidos de tweed y fonética francesa. Periplo deja filtrar por alguna secreta fisura en la poética de Viola Soto un seco aire de erudición, un viento de tierra baldía que llega de un centro anticiclónico a menudo denominado eliot-pound, procedencia que Viola Soto no niega sino, antes bien, manifiesta expresamente y con intelectual rectitud. Diríamos que por más confeso que esté Viola de su culpa, su coeficiente de peligrosidad eliotiano no disminuye, sobre todo cuando cede a la tentación in fine de la poesía con notas, o cuando distribuye guarismos marginales a lo largo del extenso poema para individualizar los versos mediante el sistema decimal, como se hace con el Dante o con Santos Vega o las Mellizas en flor, a fin de facilitar la hermenéutica de los críticos. ¿Resabios todos de la presuntuosidad colonialista sajona de Eliot?

Imaginando a Anacreonte en un ómnibus arracimado en el mediodía de Buenos Aires, a Penélope tejendo un pullover en tanto April Stevens, desde una grabación, estimula su nostalgia melancólica de Ulises con una rima fácil y de tono menor sobre "infortunate lovers", todo narrado según un método rigurosamente maldito y lujurioso, reconstruye Viola Soto sus imitaciones "que los hombres admiran desesperadamente con un aire angustiado de gente que comprende" y que constituyen, en suma, un buen aporte a los escasos libros de buena poesía que se editan en este país del sur.

MIGUEL BRASCÓ

REVISTAS

VIRIDIS CANDELA, Cahiers du Collège de Pataphysique, N° 12.

Aparecido a comienzos del otoño, este breve Cuaderno de "Viridis Candela" constituye un último deber de vacaciones y es justamente éste el título que lleva. Sin embargo, sus 16 páginas redimen de la fatigosa e infructuosa lectura de las actuales revistas literarias francesas. A un inédito de Jarry (*Huette d'Obélisque*) sigue uno de Alphonse Allais, "Le Petit Marquoir", gran novela de chorro continuo. Escrita a los 22 años, es contemporáneo del famoso saludo del soldado Allais a sus oficiales superiores reunidos en consejo: "Bonjour Messieurs et Dames" y ya contiene, como ese simple saludo, todas las cualidades que habrían de hacer de su autor uno de los más claros precursores del concepto actual del humor. La provocación, la arbitrariedad, la invención más libres dominan en este texto, que comprende los capítulos 140.728 al 30 del prólogo y los capítulos 14.291 al 93 de la novela; en total: cuatro páginas. No parece que Allais haya proseguido más allá su novela. Un corto estudio técnico del regente de Horticultura Allaisiana, Anatole Jakowsky, sitúa "Le Petit Marquoir" en su época y dentro de la carrera del autor y revela algunos sabrosos fragmentos de su correspondencia familiar. Allais, mucho más que Jarry, había permanecido en el olvido hasta que la "Antología del humor negro" viniera a redescubrir su actualidad. Desde entonces han aparecido varias antologías, una de las cuales, prologada por Jakowsky: "Littorallement" (Arcanes, 1952), es una excelente muestra del talento explosivo de Alphonse Allais. Este inédito, una de sus primeras experiencias literarias, nos lo re-

vela como el humorista más aventurado de su época, a cuyo nombre sólo podría aparecerse el de Félix Fénéon.

Al pie de la introducción del regente Jakowsky hallamos esta "contraposición patafísica" del abate Poul de Joye (1710-1779), tomada de su *Manual del Cazador Galante*: "Las liebres apenas gustan de la caza".

Los lectores asiduos de *Viridis Candela* recibirán complacidos la continuación del folletín de Jean Marvier (reg. de Siderodromomanía) "Les Fils de Ariane", cuya publicación se había interrumpido en el N° 6. Novela donde lo imprevisible ha de sorprender sin duda en primer lugar a su propio autor —ventaja de ceñirse estrictamente a las reglas del folletín clásico—, permite además al lector una intervención directa en las partes que no constituyen la acción misma. Quien haya puesto en práctica las oportunas indicaciones del autor: "aquí [haga una] disertación histórico-social, aquí moral racional, aquí geografía polar y estratégica, aquí exotismo", etc., además de haber engrosado considerablemente el volumen de la novela, habrá hecho lo propio con sus conocimientos científicos. Jean Marvier ha logrado con su novela "digest" lo que Allais sugería en su "novela de chorro continuo". Conviene no olvidar que "Les fils d'Ariane" está redactada "según los métodos más recientes de la Psicología Objetiva y los datos experimentales proporcionados por los Aparatos más perfeccionados" y es una novela "psicofisiológica, pedagógica y bibliográfica en 9 episodios" (cada uno consta de 9 capítulos) de los cuales han aparecido ya seis.

Henri Bouché, Proveedor de los Asuntos Animales y Vegetales y Administrador de los Quincenes, se encarga en el Gabinete Crítico, de señalarlos entre el papelerío de 8 revistas literarias los textos de verdadero interés patafísico: dos páginas de "Blitzkritik".

Por fin, entre otras noticias, se anuncia la edición de lujo (122 ejemplares ilustrados con graffiti infantiles) de una especulación "existencialista" de Jarry, "Étre et Vivre" y la aparición de nuevas oblas engomadas para fijar en las paredes. Su texto: "La Patafísica es el Fin de los Fines".

J. E. F.

MUSICA

OTRO CUARTO DE HORA

El número 6-7 de la revista *Semirrecta* trae en la pág. 70 una nota titulada "Un cuarto de hora" que firma Edgar Ruffo. Como el material que la llena es de una incoherencia, absurdidad y mala fe enormes, quiero responder para salvar al lector de los errores que tal escrito pueda ocasionarle. Desgraciadamente la mala información se está haciendo crónica en Buenos Aires. Existen críticos que escriben para lectores desprevenidos una serie de artículos donde se confunden escuelas, géneros, técnicas, cronologías, sistemas, etc. Lo menos que se le puede pedir a un crítico es seriedad y legitimidad de información. De lo contrario es preferible que se calle pues no tiene el derecho de inculcar falsedades. Otro vicio, muy porteño y que Borges señaló hace unos años, es la burla del argentino ante todo lo que no comprende a primera vista. El humor del habitante de esta ciudad es una de sus cualidades mayores. Pero ese hábito que lo honra se encuentra invalidado por su deleznable tendencia a reírse de todo lo que signifique un esfuerzo para comprender.

La nota de Edgar Ruffo amplía estas debilidades porteñas⁽¹⁾. Y paso al comentario. El señor Ruffo escribe sobre una obra de Juan Carlos Paz, titulada *Dedalus, 1950*, que la Radio del Estado transmitió el 12 de octubre de 1953. La obra dura aproximadamente quince minutos, motivo que le da para titular su nota "Un cuarto de hora". Y comienza: "Sí, un cuarto de hora. Imposible más. Evidentemente hemos sido burlados: pensamos que escucharíamos música y se nos somete a una "serie" de disquisiciones intelectuales para las cuales no estamos ni queremos estar preparados". No conozco los géneros de evidencias que prac-

(1) La falla principal y la contradicción no es sólo del director de "Semirrecta". Efectivamente, en este número se publica un excelente artículo de Eduardo Eggers que condena de manera fulminante el tipo de crítica que practica Ruffo. O el director de la revista no supo apreciar la seriedad del primero, o es un Jano bifronte que puede leer, por un lado, un artículo sensato y aclaratorio sobre la misión del crítico y publicarlo, y por otro, una colección de incongruencias, y publicarla también. La línea de conducta de la revista es, pues, *semirrecta*. Desearía que fuera recta del todo en adelante.

tica este señor, pero es evidente que comenzó a escuchar mal dispuesto. El mismo lo confiesa, utilizando un plural que no sé a cuántas personas incluye: "se nos somete a un género de disquisiciones intelectuales para las cuales no estamos ni queremos estar preparados". No voy a discutir la tautología de "disquisiciones intelectuales". Tampoco lo voy a obligar a que se prepare para el análisis musical si no quiere estar preparado. Allá él. Posiblemente lo que le ha molestado es que en el programa de la Radio del Estado se detallara la obra, desgraciadamente para él, desde el punto de vista musical, estrictamente. Que una obra conste de un tema y de diez variaciones sobre el mismo y que se detalle cómo corresponden musicalmente esas variaciones parece exasperarlo. Decir que una obra sigue un esquema formal basado en tres disposiciones de la serie generadora (Proyección total-Choral-Ostinato) y que a esa exposición siguen diez variaciones que se corresponden entre sí (por ejemplo, la I con la X —Cantus firmus— o la IV con la VI, —Choral figurado superpuesto al Ostinato en canon e imitación), no es burlarse de nadie, sino informarlo noblemente. Tal vez el autor de la nota no esté acostumbrado a esa clase de informaciones musicales, pero le puedo asegurar que cualquier obra escrita con conciencia musical responde a lo mismo. Si el señor Ruffo se tomara el trabajo de analizar *El arte de la Fuga* de Bach, esa verdadera Biblia de la música abstracta —o pura— compuesta de 16 fugas y 5 cánones —sobre un solo tema en re menor— donde el autor presenta una serie de procedimientos de forma, estructura interna y diversidad de escritura contrapuntística, basados en una pura y rígida matemática, se podría llegar a dar cuenta que Bach no quiso burlarse de él ni de nadie. (Sin olvidar, por otra parte, que las grandes culturas —china, griega, medieval— fundamentaron su música sobre un riguroso sistema matemático. Y Zarlino, Rameau, Ramos de Pareja, etc., hasta Vincent d'Indy, inciden en la dualidad de la creación musical basada en el cálculo matemático: Juego vendrán Schönberg y Varèse.) El señor Ruffo sería el primero en criticar a esas personas que encuentran literatura en la música y le hablan de puestas de sol, de vuelos de mariposas y susurros de aves. Convendría entonces en que la única manera —hasta hoy— de hacer análisis musical es con elementos musicales y no pictóricos o literarios. Y eso es lo que ha hecho el autor de *Dedalus, 1950* al explicar la técnica de su obra. No hay por qué reírse de ello ni confesar que "evidentemente, hemos sido burlados". Ni agregar que la obra, por el simple hecho de que a él no le gustó, "no es algo orgánico, vital; es, por el contrario, una reacción inorgánica: JCP + S + 1950 = DEDALUS. (La S quiere decir Schönberg.) Y anota a continuación: "El planteo programático de la obra es a una página de un tratado de química, lo que una gota de agua a otra". No tengo conocimientos suficientes de química o de hidráulica para vincular el agua con la música (a consulta del señor Enrique Larroque; cf. sus audiciones "El agua en la música"), de modo que sigo sin entender el sentido de esa frase. En cuanto a la suma que ha inventado con imaginación de colegio, no puedo verificarla. También abrevio comentar el disparate de decir que una obra de música por el simple hecho de no entenderla alguien es una "reacción inorgánica". La intolerancia del señor Ruffo no termina allí. Ahora no sólo le molesta la obra, sino el autor. Parece molestarle que se la haya dedicado "una página del preciosista programa de la emisora a explicar que Juan Carlos Paz es compositor, maestro, crítico y ensayista". Puedo asegurarle al señor Ruffo que una persona puede reunir todas esas cualidades, y aún más, y no por eso hay que sonreír irónicamente. La acu-

mulación de incongruencias y mala información continúa. Un párrafo antes del final agrega: "Estas producciones sólo pueden ser resultado de una excesiva escrupulosidad psíquica. ¿Qué hay aquí de la aventura, qué del contraste, qué de la experiencia vivencial de un *Wozzeck*, por ejemplo?"

Evidentemente, el señor Ruffo está muy, pero muy mal informado. Le recomiendo que revise un poco sus textos. Como ejemplo de disparate su párrafo es genial. Es la primera vez, en toda la historia de la crítica musical, que me entero que una obra para música de cámara se juzga tomando por ejemplo una ópera. Es tan absurda esa frase como decir que a los últimos cuartetos de Beethoven les falta una cantidad de *qués* porque no son, por ejemplo, la *Ifigenia en Aulide* de Gluck. Aparte de que la comparación entre *Dedalus, 1950* y *Wozzeck* carece de base: la primera obedece a un orden abstracto, de música pura que se basta a sí misma, mientras la obra de Berg responde a la estética expresionista, es decir, que es ajena por completo al cultivo de la música pura, y responde al juego de pasiones y sentimientos subjetivos, a los que sacrifica toda conducta esencialmente musical. Con todo creo que este párrafo es el único de buena fe que escribió. No lo crítico a él, sino a su falta de información. El señor Ruffo cree que *Wozzeck* es dodecafonico. Si no no tendría objeto relacionar una obra para música de cámara con una ópera. Si los géneros son distintos, para vincular dos obras es necesario, por lo menos, que tengan un nexo común. Y en este caso, el nexo debería ser la técnica de su composición. Pero no, señor Ruffo, ni en eso se parecen *Dedalus, 1950* y *Wozzeck*. *Dedalus* está escrito según la técnica del dodecafonismo. *Wozzeck* no por la simple razón de que el movimiento dodecafonico se inicia unos años después que Alban Berg compusiera su ópera, la cual podrá ser expresionista, o atonal, pero nunca dodecafonica. De modo que ha sido un poco avaro en su comparación. Podría haber agregado muchas más obras a las que *Dedalus, 1950* no se parece: "Tristán e Isolda", "Rigoletto", "Manon", "Carmen", "Dido y Eneas", "Madame Butterfly", etc. Para disculparse, el señor Ruffo explica que su reacción contra *Dedalus, 1950* no se debe a sus "prejuicios románticos" sino a la deshumanidad de la obra que le veda toda comunión".

Hasta en esta sincera confesión el autor de la nota revela su falta de comprensión. Una obra no tiene que ser inhumana por el simple hecho de que quien la escucha prefiere el romanticismo o no esté en comunión con ella. (Además esos "prejuicios" no deben mencionarse en una crónica. Al lector no le interesa.) Voy a dar un ejemplo al señor Ruffo de lo que significa una persona que tenía verdadera sensibilidad musical y cuya posición era netamente opuesta a la escuela que fundó Schönberg: me refiero a Giacomo Puccini. La anécdota que transcribo está relatada por Luigi Dallapiccola en el artículo "Por el camino de la dodecafonía" que *LETRA Y LINEA* publicó en su número 1. Dallapiccola recuerda la noche del 19 de abril de 1924 "cuando vi, sobre el podio de la Sala Blanca del Palacio Pitti a Arnold Schönberg dirigir su *Pierrot Lunaire*. Aquella noche los estudiantes del Conservatorio exhibían, con latina alegría, el reglamentario silbato antes de que la ejecución comenzara: el público, a su conjuro, rió, alborotó, pateó. Pero Giacomo Puccini, aquella noche, no reía. Escuchaba la ejecución con suma atención, partitura en mano, y, al terminar el concierto, quiso ser presentado a Schönberg. Veinticinco años más tarde, en la carta que Arnold Schönberg me escribió el 16 de septiembre de 1949, el creador del sistema dodecatal recordaba todavía a nuestro grande y popular compositor con estas palabras: "Recuerdo con orgullo la visita de Puccini en la representación del *Pierrot*. Fué, sin duda, un rasgo de grandeza hu-

PUBLICATIONS PERIODIQUES

GEORGES NEVEUX: Demanda contra Desconocido	\$ 10.-
FEDERICO GARCIA LORCA: Fíteres de Cachiporra	\$ 8.-
GEORG BUCHNER: Wozzeck	\$ 8.-
HEINRICH VON KLEIST: El Príncipe de Homburgo	\$ 10.-
SAMUEL EICHELBAUM: Un tal Servando Gómez	\$ 10.-
TERENCE RATTIGAN: La versión de Browning	\$ 10.-
NICOLAS GOGOL: Almas muertas	\$ 10.-
CARLOS GOROSTIZA: El puente	\$ 10.-
BERTOLT BRECHT: Madre Coraje y sus hijos	\$ 10.-



BOLSA DE COMERCIO
25 DE MAYO 347
Oficina 213
T. E. 31-3597

TEATRO

mana el venir a verme, aparte de una gran gentileza". Estas últimas palabras quisiera que el señor Ruffo las recordara toda su vida si sigue pensando escribir notas sobre música. Entre la actitud de los jóvenes italianos que fueron dispuestos a la burla y la silbatina sin saber qué iban a escuchar y sin tomarse el trabajo, después de la audición, de estudiar y analizar lo que habían escuchado, y la grandeza de Puccini de querer conocer al autor, después de haber escuchado con la partitura en la mano, una obra que estaba tan en oposición a su manera de expresarse, hay la grande e impar diferencia que existe entre un conjunto de irresponsables y una persona conciente que, además, era un creador.

CARLOS COLDAROLI

UN TIMBRE EN LA NOCHE

Es de noche.
—Riiiiinnnn. —Llamó *disonantemente* el teléfono en una silenciosa casa de San Francisco, en los Estados Unidos.
—Debe ser Stravinsky —dijo Krenek, descolgando el auricular.
En efecto. Era Stravinsky.
—Aló... ¿Krenek?... Habla Stravinsky. Lo llamo para decirle que acabo de convertirme al dodecafonismo... Sí, como lo oye. Ya hablaremos más largamente. Hasta pronto.
Tétrico llamado éste para la crítica reaccionaria, para los irreductibles amantes del tonalismo que hallaban en el converso su líder y su justificación para oponerle a las apasionantes y rigurosas experiencias de los músicos más talentosos de la época.
La conversión no era muy difícil de prever. Stravinsky ya había reconocido públicamente que "los dedecafonistas eran los únicos compositores contemporáneos que tenían estilo. Claro que yo me mantengo muy bien con mis siete notas", agregó por entonces debatiéndose aún con sus últimas reticencias. Pero el paso ya está dado. Veremos que nuevo baluarte erigen ahora los tonalistas para defender sus precarias posiciones. En tanto nosotros esperamos con impaciencia y entusiasmo las nuevas obras del sincero y genial músico ruso.

AGRUPACION NUEVA MUSICA

Esta entidad, consagrada desde 1937 a dar a conocer la música contemporánea en sus tendencias más radicales, anuncia para la temporada a iniciarse los siguientes estrenos para Buenos Aires: Arnold Schoenberg: 4º Cuarteto de cuerdas, op. 37. Anton Webern: Cuarteto de cuerdas, op. 28. René Leibowitz: 5 piezas para clarinete y piano. André Casanova: Dúo para clarinete y fagot. Antoine Duhamel: Cuarteto de cuerdas. Pierre Boulez: 2ª Sonata. Hans Eissler: 5 piezas, op. 3. Hans E. Apostel: Tres invenciones, para flauta, clarinete y fagot. Max Deutsch: 3 canciones. R. Haubentock Ramati: Ricercari, para trio de cuerdas. I. Strawinsky: Trois poesies de la liti- que japonaise, para voz y conjunto instrumental. Walter Piston: Sonata, flauta y piano. P. Hindemith: Sonatina en cánon, para dos flautas. Aparte de estos estrenos, se repetirán composiciones de Schoenberg, Ben Weber, George Perle, Strawinsky, Dallapiccola y Bartok. Se ofrecerá una audición consagrada a Anton Webern y otra dedicada a la producción pianística de Arnold Schoenberg, con comentarios de Juan Carlos Paz. Por último, se estrenarán obras de los dodecafonistas argentinos Nelly Moretto, Carlos Rausch, Ricardo Becher, Mauricio Kágel, César M. Franchisena y Juan Carlos Paz.

ESPEJO DEL MUNDO

"POESIA BUENOS AIRES" Y LOS TEXTOS DE ENSEÑANZA SECUNDARIA

Con motivo de una nota no del todo favorable que comentaba un número antológico de la revista "Poesía Buenos Aires" (1), los directores de dicha publicación incluyeron en el número siguiente de su revista una hoja amarilla en la que dejaban correr su melancolía por la nota en cuestión. No deja de conmovernos el haber provocado tal excepcional estado de tristeza en quienes preconizan una literatura alegre basada en el asertismo poético (no en la vacuidad, entiéndase bien) y en la práctica del ayuno cultural. Pero tal desazón queda ampliamente compensada al comprobar que nuestra nota logró los objetivos pretendidos. En efecto, de la lectura del panfleto amarillo se deduce que sus autores han comprendido con inesperada lucidez lo que claramente se les decía: que la lectura de los textos de enseñanza secundaria resulta un paso previo interesante para quienes sin otro bagaje intentan una incursión

u operación de comando en el terreno cultural, por la misma razón que no se puede prescindir del conocimiento de las operaciones aritméticas elementales cuando se pretende tratar familiarmente a la matemática superior.

(1) Ver en Letra y Línea Nº 3 (pág. 15) la nota: "El hábito no hace al monje".

nuev g visión

revista de cultura visual

- artes
- arquitectura
- diseño industrial
- tipografía

dirigida por tomás moldonado

cerrito 1371 buenos aires

editorial AMERICALEE

Acaba de aparecer:

NACIONALISMO Y CULTURA

De RUDOLF ROCKER

JUICIOS AUTORIZADOS

La obra de Rocker es extraordinariamente instructiva y testimonia una rara originalidad de espíritu. Incontables hechos y relaciones han sido expuestos en él de una manera completamente nueva y persuasiva. Considero el libro de gran importancia y lleno de enseñanzas.

Albert Einstein.

La obra de Rocker es una contribución importante a la filosofía política tanto a causa de sus profundos y vastos análisis de muchos autores famosos como también por su brillante crítica a la idolatría del Estado, a la superstición más difundida y funesta de nuestro tiempo. Espero que hallará un vastísimo círculo de lectores en todos los países en donde este pensamiento libre no esté prohibido todavía.

Bertrand Russell.

Me siento sinceramente feliz de tener este importante libro, hondo y altamente espiritual, y quisiera ponerlo a disposición de la mayor cantidad de seres humanos en todo el mundo. Será una buena guía para todo el que se ocupe de los problemas de nuestro tiempo y tiene ansia de esclarecimientos. Yo mismo he sido profundamente impresionado por la significación que corresponde a la existencia de tal libro, el cual, a causa de sus grandes cualidades, puede servir como contrapeso a las doctrinas erróneas que se difunden con insistencia tan peligrosa.

Thomas Mann.

Un volumen de 532 páginas, formato 16 x 24 \$ 50.—

TUCUMAN 353 T. E. 32 - 0958 BUENOS AIRES

SAVIGNAC Y LAS EXCELENCIAS DEL MAL GUSTO

De la revista italiana "Linea Gráfica" extraemos el siguiente párrafo de un artículo firmado por Savignac:

"Hay algo más horrible que el mal gusto y es el buen gusto. Sesenta revistas semanales lo derraman en profusión. De él da la radio cotidiana recetas, etc. Resulta de todo ello una monotonía deprimente, una insipidez de la expresión y del lenguaje que se opone a la personalidad, a la fantasía, a la vida."

Así habla Savignac, el genial artista del "affiche".

Habría que agregar que el buen gusto constituye la frivolidad y la muerte del arte. De ningún gran artista antiguo o moderno puede decirse que tenga buen gusto. Es la última palabra que se le ocurre a quien quiera definir la calidad de una obra. Cuando de un supuesto artista se comenta solamente que tiene buen gusto, puede negarse que sea artista. El buen gusto significa estar de acuerdo con las ideas generales de los contemporáneos, equivale a estar a la moda. El buen gusto es patrimonio de los modistos. La obra realmente creadora choca con esas ideas corrientes y aparece de entrada como una expresión de mal gusto, por lo menos para la mayoría.

Los artistas en la Argentina tienen la obsesión del buen gusto. Quieren ser renovadores y revolucionarios almidonados y con compostura. ¡Cuánto temperamento de modisto se oculta en el espíritu de algunos de nuestros artistas de vanguardia!

BORGES Y BIOY CASARES, PALADINES DE LA LITERATURA GELATINOSA

En el Nº 17 de "Buenos Aires Literaria", Borges y Bioy Casares, conocidos fabricantes de repostería literaria para uso de las niñas de la buena sociedad, se enfurecen con LETRA Y LINEA. De la confusa mezcla de rencor gelatinoso y gracia hipopótamica de que hacen gala en ese texto, se desprenden lo siguiente:

1º Que el chanchito es el Dios tutelar y vengador con el que se identifican los autores (evidentemente, la literatura gelatinosa, nutrida de desperdicios y residuos literarios, se aviene perfectamente con las características del aludido animal).

2º Que nuestra revista se dedica a "atacar a ciertos escritores para ensalzar a otros". Este descubrimiento tan sorprendente resulta un propósito no sólo evidente sino razón fundamental de la aparición de LETRA Y LINEA. En el número inicial figura de modo destacado en la declaración de motivos y entonces la designamos como tarea de revalorización o rectificación de las jerarquías literarias y artísticas. En otras palabras: esa actitud, que naturalmente resulta alarmante para Borges y Cia., significa señalar y denunciar la falsedad de la posición destacada de determinados escritores y artistas, lograda por razones variadas, entre las cuales nunca figura el mérito real.

3º Lo que más asombra a Borges y Cia. es la audacia de una revista que sale a combatir sin figurar en ella los nombres que consideran consagrados. Pero que se tranquilicen ya que de ningún modo han sido olvidados, pues si bien no figuran en la plana de colaboradores todos esos protagonistas del drama cultural del país, los podrá encontrar en todos los números en lugar destacado, con menciones de sus ilustres textos, aunque no desempeñando ya el papel dramático sino el cómico.

COLECCION DE POETAS MODERNOS

1. CARLOS LATORRE: El lugar común \$ 10.—
2. JUAN ANTONIO VASCO: Cambio de horario \$ 10.—

de próxima aparición

3. FRANCISCO JOSE MADARIAGA: El pequeño patíbulo.

en todas las librerías o directamente a Rivadavia 4138

MIGUEL BRASCO OTROS POEMAS E IRENE

"Los poemas de Miguel Brasco agregan una nota personal de fluencia casi narrativa a las madalidades que caracterizan la poesía argentina de vanguardia, esto es, la actividad no melancólica, las nuevas relaciones que intenta con los materiales que provee la experiencia de vivir". Alberto Vanasco.

En venta en todas las librerías EDICIONES COLOMBO

WITCOMB

Fotografía Salones de Arte

FLORIDA 760

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 3.—

Casilla de Correo 5289 Registro de la propiedad intelectual en trámite

Correo Argentino Central B	FRANQUICIA POSTAL
	Nº 5092

COLECCIÓN REEDICIONES & ANTOLOGÍAS

0. The Southern Star (La Estrella del Sur)

Edición facsimilar

1. Contorno

Edición facsimilar de la revista dirigida por David e Ismael Viñas

Prólogo de Ismael Viñas

2. Masas y balas

Liborio Justo

Prólogo de Daniel Campione

3. Metafísica de la pampa

Carlos Astrada

Compilación y estudio preliminar de Guillermo David

4. Plan de operaciones

Mariano Moreno

Prólogo de Esteban de Gori. Estudios críticos de Norberto Piñero y Paul Groussac. Investigación bibliográfica de Mario Tesler

5. Calfucurá. La conquista de las pampas

Álvaro Yunque

Prólogos de Guillermo David y Mario Tesler

6. Officium parvum gothicum. Libro de horas de Guillaume de Montbleru

Francisco Corti

7. La Asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina

Alfredo Bauer

Introducción de Emilio J. Corbière. Epílogo de Daniel Campione

8. Archivo americano y espíritu de la prensa del mundo. Primera serie 1843-1847

Pedro de Angelis

Compilación, estudio preliminar y notas de Paula Ruggeri

9. El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina

Elvira López

Prólogo de Verónica Gago

10. El payador

Leopoldo Lugones

Estudios preliminares de Horacio González, Noé Jitrik, María Pia López, Oscar Terán y Javier Trímboli

11. Envío. Revista de política y ciencias sociales

Edición facsimilar

Prólogo de Horacio González

12. Literal

Edición facsimilar

Prólogos de Juan Mendoza y Ariel Idez

13. Escrituras. Filosofía

Oscar del Barco

14. Los Libros

Edición facsimilar

Prólogo de Patricia Somoza y Elena Vinelli

15. Tiempos Modernos. Argentina entre Populismo y Militarismo

David Viñas y César Fernández Moreno (coords.)

16. Sainete provincial titulado *El detall de la acción de Maipú* (1818)

Estudio preliminar, edición crítica y notas de José Luis Moure

17. Proa (1924-1926)

Edición facsimilar

Estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton

18. La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres

Edición facsimilar

Estudio preliminar de Alberto Perrone

19. Sacate la careta

Alberto Ure

Edición a cargo de María Moreno. Prólogo de Cristina Banegas

20. Dimensión. Revista de cultura y crítica

Edición facsimilar

Palabras previas de Rodolfo Legname, Horacio González, Alberto Tasso y Mario Santucho

21. Trapalanda. Un colectivo porteño

Edición facsimilar

Prólogo de Christian Ferrer

22. Papeles de Buenos Aires

Edición facsimilar

Prólogo de Aníbal Jarkowski

23. El Recopilador. Museo Americano

Antología

Edición, compilación y estudio preliminar de Hernán Pas

24. Sarmiento y Unamuno

Dardo Cúneo

Prólogo de Emiliano Ruiz Díaz

25. Crónica y diario de Buenos Aires. 1806-1807

Alberto Mario Salas

26. Peronismo y Socialismo / Peronismo y Liberación

Edición facsimilar

Coopilación de Roberto Baschetti

27. Fichas de investigación económica y social

Edición facsimilar

Textos preliminares de Horacio González y de Santiago Allende,
Federico Boido y Daniel Kohen

28. Pasado y Presente

Edición facsimilar

Textos preliminares de Horacio González y Diego Sztulwark

29. La Rosa Blindada

Edición facsimilar

Textos preliminares de Horacio González y Darío de Benedetti

30. Poesía Buenos Aires

Edición facsimilar

Prólogo de Rodolfo Alonso

31. Arturo

Edición facsimilar

Estudio preliminar de Liana Wenner

32. Arte Madí

Edición facsimilar

Estudio preliminar de Liana Wenner

Esta edición de 800 ejemplares de
esta edición facsimilar de la revista *Letra y Línea*,
se terminó de imprimir en
Al Sur Producciones Gráficas S.R.L.,
Wenceslao Villafañe 468,
Buenos Aires, Argentina,
en julio de 2014.

La colección *Reediciones y Antologías* está animada por una mirada que vuelve sobre los textos pasados. Una visita curiosa y cauta que intenta traer al presente un conjunto de escritos capaces de interpelarnos en nuestra existencia común. Trazos sutiles que convocan a despertar la sensibilidad crítica de un lector, desprevenido u ocasional, que encontrará en estos volúmenes buenas razones para repensar nuestra incierta experiencia contemporánea.

Letra y Línea aparece en Buenos Aires contemporánea a la revista *Contorno* y por la misma época en que Cortázar decide viajar a París. La revista, dirigida por Aldo Pellegrini y financiada por Gironde, tiene sin duda un aire surrealista, pero es ante todo una publicación de actualización cultural, artículos medulosos, estudios críticos que polemizan oportunamente y con sólidas argumentaciones. No cesa el aire vanguardista, y el surrealismo sin duda obtiene preferencias, pero el conjunto general impresiona como una respuesta templada al ensayo escultórico-poético exorbitante que habían practicado Kosice y sus compañeros, en el sentido de hacer un uso moderado del tono proclamativo de los renovadores ultraístas y dedicar más tiempo a estudiar obras y corrientes de pensamiento.

Así, se polemiza con Mallea, se defiende al primer Sabato, se homenajea a Francis Picabia, que fallecía en ese momento, se recuerda a Macedonio, quien también había fallecido un año antes, se escribe con pertinencia sobre el dodecafonismo y su relación con la literatura (Proust), se publica a Aimé Césaire, a Michaux y a Jonquières, mientras se lee un anticipo de Onetti y otro de Norah Lange, y se admiten cautas polémicas en una vanguardia que transcurre aquí calma y casi austera; la actualidad cultural es registrada con cierto ánimo que comparte por igual un sesgo polémico y otro informativo. *Letra y Línea* es el puente entre el vanguardismo, que extrema sus fuerzas hacia un invencionismo sin complacencias, y la revista *Contorno*, donde la crítica literaria, política y filosófica, establece con cimientos casi clásicos sus motivaciones centrales.

