

ideas
letras
artes
en la

CRISIS

memoria de felisberto hernández
tres mitos indígenas **arquitectura**
y poder en argentina informe
sobre los desterrados: bolivianos
y chilenos **arreola: "sólo sirve**
la página viva" **el circo, fuente**
del teatro nacional vida íntima
del premio nóbel **calibán de vuelta**
obras de obelar y zelaya



argentina \$ 12
bolivia \$ 7.50
mexico \$ 16.50
peru \$ 90
uruguay \$ 1.550

buenos aires, octubre 1974

18

**Las grandes cuestiones
de nuestro tiempo son**

CUESTIONES DE GEOPOLITICA

La nueva colección de EUDEBA

El derecho del mar y sus problemas actuales

Javier Illanes Fernández

Un análisis profundo del temario de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, que actualmente se desarrolla en Caracas. El autor es un diplomático chileno especializado en la materia. (200 págs., \$ 31.-)

El Uruguay y la política internacional del Río de la Plata

Eduardo Víctor Haedo

La polémica sobre la intervención multilateral en la Argentina en 1945, expuesta por un tenaz defensor de la soberanía de los pueblos latinoamericanos, que fue presidente del Uruguay. Prólogo de Arturo Jauretche. (296 págs., \$ 47.-)

Diplomacia desarmada

Estanislao S. Zeballos

Crítica sistemática de la política exterior mitrista, por quien fue tres veces canciller argentino y previno contra la agresiva diplomacia del Brasil. Prólogo de Gustavo Ferrari. (280 pág., \$ 55.-)

La Argentina y sus claves geopolíticas

Ítalo A. Luder

La nueva política latinoamericana desarrollada a partir de 1973 por el gobierno argentino, tal como la fundamentó en el Senado Nacional el presidente de la Comisión de Relaciones Exteriores y Culto del alto cuerpo. (En prensa)

Proceso del subimperialismo brasileño

Raúl Botelho Gosálvez

El desarrollo histórico de una personalidad nacional que llama la atención de todo el continente, analizado por un experto de la cancillería de Bolivia. (En prensa)

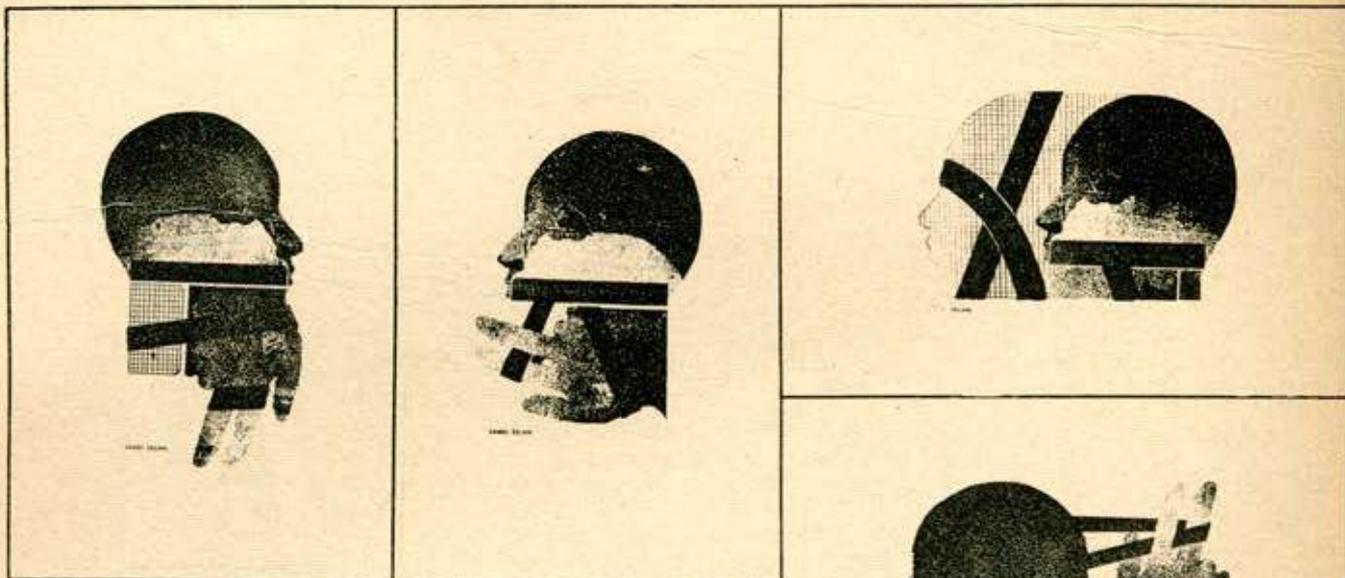
EUDEBA

Editorial Universitaria de Buenos Aires

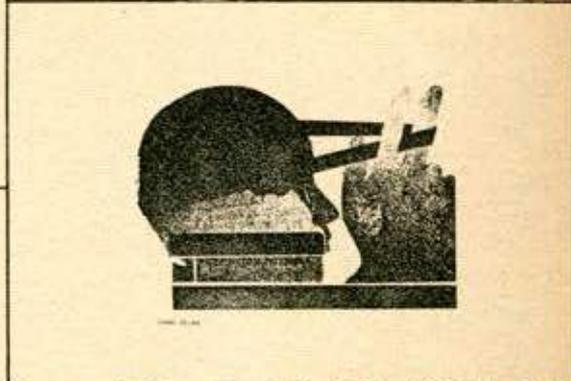
Rivadavia 1571/73 - Buenos Aires

sumario

felisberto hernández selección de textos por ida vitale	3
maría ester gilio los desterrados. informe sobre la inmigración en la argentina. i: bolivianos y chilenos.	15
arquitectura y poder por héctor karp y daniel shavelzon	28
vida íntima del premio nobel reportaje a artur ludkvist por ernesto gonzález bermejo	38
juan José arreola reportaje por máximo simpson	40
poetas rebeldes de los estados unidos: denise leverton, silvia plath, saint geraud, gary snyder, charles anderson, leroi jones y edward spriggs, selección de monique altschul y martín micharvegas.	49
andré-marcel d'ans tres mitos indígenas de la frontera peruano-brasileña	54
beatriz seibel memorias del teatro nacional	59
roberto fernández retamar la vuelta de calibán	66
noticias, una experiencia de periodismo popular por el centro de estudios de comunicación masiva de la universidad de buenos aires	69
itinerario/plástica	72
raúl soldí	75
itinerario/libros	76
carnet	48 y 68



Este ejemplar de **crisis** incluye una serigrafía original de un dibujo de Daniel Zelaya. Nacido en Buenos Aires en 1938, Zelaya estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". El Premio Georges Braque (1967) lo llevó a perfeccionarse en París. Otras distinciones: premio ex-æquo Bienal e Nero (Sulza, 1963), premio adquisición Vancouver Print Internacional (Canadá, 1966), primer premio Salón Nacional de Grabado y Dibujo (Buenos Aires, 1970). Integra el Grupo "Grabas" desde su constitución. En el Taller de la Orilla se procesaron cuatro dibujos distintos de Daniel Zelaya. Cada ejemplar va acompañado por una de esas serigrafías.



crisis

8. PROMEDIOS MENSUALES POR EDICION DE CIRC. NETA PAGADA

Meses	Ed.	Promedio
Enero	1	17.422
Febrero	1	16.926
Marzo	1	17.468
Abril	1	19.225
Mayo	1	22.093
Junio	1	22.919
Julio	1	24.637

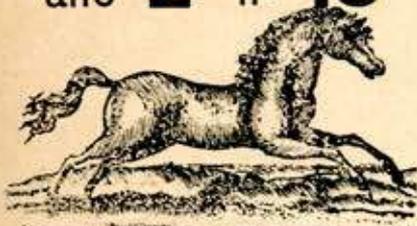
Tirada de esta edición: 28.000 ejemplares.

crisis

redacción y administración
pueyrredón 860, 8º piso
tel. 87-8913 / 87-7363

octubre 1974 - república argentina

año 2 n° 18



director ejecutivo

federico vogelius

director editorial

eduardo galeano

secretaría de redacción

juan gelman

aníbal ford

diagramador

eduardo ruclo sarlanga

coordinación gráfica

luis sabini fernández

colaboradores permanentes

hermenegildo sábat

(dibujante)

herman marío cueva

(redactor)

velia capriata

(corrección)

corresponsales

☆ **perú**

abelardo oquendo

mirko lauer

la paz 651 - lima

☆ **venezuela**

ugo ulive

ap. 50212 - sabana grande

☆ **méxico**

máximo simpson

ap. postal 12 - 1130

méxico, d.f.

Es una publicación de
EDITORIAL DEL NOROESTE S.A.I.C.I.
Registro Nacional de Propiedad Intelectual:
N° 1.193.423

CORREO ARGENTINO CENTRAL (B)	Franqueo pagado Concesión N° 4486
	Tarifa reducida Concesión N° 1165

Distribuidor en Capital
TROISI Y VACCARO
Catamarca 675 - Tel. 93-8940
CAPITAL FEDERAL

Distribuidor en el Interior
CIELOSUR EDITORA S.A.C.I.
Av. de Mayo 1324, Piso 1º, Of. 20/21
Tel. 37-3265/3769 - Cap. Fed., República Argentina
Franqueo Pagado - Concesión N° 4052
CAPITAL FEDERAL

Impresión
LA PRENSA MEDICA ARGENTINA S.R.L.
Junín 845

CAPITAL FEDERAL

los autores

felisberto hernández (1902/1964)

Uruguayo, nacido en Montevideo. Narrador y pianista. Es quizá el exponente más brillante de la literatura fantástica de su país y, a juicio de no pocos críticos, comparte con Borges la primacía de ese género en la literatura rioplatense. Bibliografía: *Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931), *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1942), *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las Hortensias* (1949), *La casa inundada* (1962), *Tierras de la memoria* (1965; obra póstuma, inconclusa).

ida vitale (1928)

Uruguaya, nacida en Montevideo. Es profesora de Letras. Ha publicado los siguientes libros de poemas: *Luz de esta memoria* (1949), *Palabra dada* (1953) y *Cada uno es su noche*. Los temas constantes de su obra son la soledad, el amor ausente, el paso del tiempo y la muerte.

maría esther giglio (1928)

Uruguaya, nacida en Montevideo. Aunque confiesa que le hubiera gustado ser "vedette, de esas que bajan las escaleras cubiertas de plumas", optó por estudiar leyes; y una vez que obtuvo el título de abogado, se decidió a ejercer el periodismo. A menudo insiste en que sabe cocinar muy bien. Ha publicado dos libros: una serie de reportajes compilados bajo el título de *Protagonistas y sobrevivientes* (1969), y *La guerrilla tupamara* (1971), este último traducido al inglés, francés, italiano, polaco y sueco.

daniel schávelzon (1950)

Argentino, nacido en la Capital Federal. Está próximo a concluir sus estudios de arquitectura. Se dedica a la arqueología y ha publicado diversos trabajos sobre arquitecturas precolombina y argentina.

héctor karp (1950)

Argentino, nacido en la Capital Federal. Es arquitecto. Ejerce la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires y ha trabajado en la Sociedad Argentina de Planificación.

ernesto gonzález bermejo (1930)

Uruguayo, nacido en Montevideo. Periodista de larga actuación, ha sido director de la revista *Cuba Internacional*. En 1972 publicó *Cosas de escritores*, libro compuesto con reportajes a García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar.

juan José arreola (1918)

Mexicano, nacido en Zapotlán. Narrador de particularísimas características y formación autodidacta. A los doce años ingresó como aprendiz en el taller de un encuadernador; ya a esa edad leía a Baudelaire y a Whitman: "...y también a Papini y Schwob, los principales fundadores de mi estilo". Desde 1930 ha desempeñado los más diversos oficios: vendedor ambulante, mozo de cuerda, cobrador de banco, impresor, comediante, panadero, corrector. Suele manifestar que ama el lenguaje por sobre todas las cosas y que desconfía de casi toda la literatura contemporánea: "Vivo rodeado de sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor". Su bibliografía se detalla en página 47.

andré-marcel d'ans (1938)

Belga. Es doctor en Letras y se desempeña como profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú).

beatriz seibel (1934)

Argentina, nacida en Buenos Aires. Directora y autora teatral, ha montado, entre otras obras, *De gatos y lunes*, *Retablillo para tres*, *Una corona para Sansón*, *El amor, Nací o me hice*, *Crónicas de mi gente*. Actualmente prepara dos nuevos espectáculos: *Aquí, América* y *La semana trágica*.

roberto fernández retamar (1930)

Ver **crisis** N° 2.

Para ilustrar este número se han utilizado trabajos de Pablo Obelar, artista plástico nacido en Montevideo (Uruguay), en 1933. Integrante del Grupo "Grabas", Obelar se declara autodidacta. Su rigor y disciplina de trabajo le han llevado a indagar y perfeccionar las distintas técnicas del grabado. En el Salón de Casa de las Américas obtuvo, en 1967, el primer premio de grabado.

Afiliación al Instituto Verificador de Circulaciones (en trámite).



felisberto hernández

“el silencio pasaba entre los sonidos
como un gato con su gran cola negra”

selección de textos por *ida vitale*

ida vitale

tierra de la memoria, cielo de tiempo

En 1925, un joven músico, que se gana la vida tocando al piano las contrastadas escenas del cine mudo, todavía delgado, de ojos saltones, pelo crespo, asoma a la vida literaria en Montevideo con un libro pequeñito. Ese papel pluma livianísimo pronto se llena de pecas: **Fulano de tal**, se llama, dedicado a su novia, que luego será su primera mujer, a la cual también dedicará el segundo, que se llama definitivamente **Libro sin tapas**. Este es igualmente pequeño y subrepticio, editado en una pequeña imprenta de Rocha, en 1929. El tercero, **La cara de Ana**, aparece en Mercedes, en 1930. El cuarto, **La envenenada**, en Florida, en 1931. Lo imaginamos en sus hambrientas giras de músico por los mañosos pueblos del interior, intentando llevarlos al arrobamiento con páginas brías, que incluían **Petruchka** y **El amor brujo**, y, de paso, sobresaltando imprentas apaciblemente habituadas a las tarjetas de casamiento y a los volantes fúnebres, con la responsabilidad mayor de un libro.

Después de un período de más de diez años en los cuales disgrega por revistas y diarios páginas fragmentarias, aparece en 1942 **Por los tiempos de Clemente Colling**, su primer relato extenso, gracias a una serie de amigos visionarios y generosos; lo seguirá en el 43 **El caballo perdido**; ambos fueron editados en Montevideo por González Panizza. En 1967, **Nadie encendía las lámparas**, desde Buenos Aires lo pone en un circuito latinoamericano, sin significarle la consagración inmediata ni mucho menos. En estas aguas las ondas se propagan muy lentamente. Los siguientes libros vuelven a salir en ediciones montevidéanas: **La casa inundada**, en 1962 (Alfa); y los póstumos **Tierra de la memoria** (en 1965) y **Las hortensias** (en 1966), que recoge un relato de 1949 y **El cocodrilo**, su último cuento.

Aquella década divisoria arrastraba cambios: la música, después de haber compartido terreno con la literatura, sin haber logrado resolverle los problemas de la sobrevivencia cede terreno, se repliega; frente al intérprete prima el creador literario. Orgulloso de sus condiciones primeras, el músico no vuelve a dejarse oír. Felisberto las trueca por la pobre seguridad de la burocracia, en cuyo más bajo

escalón lo situaron como por caridad. En 1946, trata de escapar, hacia París, naturalmente. Una beca, que se afana por prolongar, le da ilusiones de romper el cerco que se cierra ante los sudamericanos. Tiene buenos padrinos: Supervielle, Callois. Pero deberá conformarse con ver traducido su cuento **El balcón en La licorne**, revista de lujo que la uruguaya Susana Soca sacaba en París por esos años. Ahora es un hombre gordo y ha perdido su inicial aire romántico, su pelo está gris. A su primer matrimonio le han seguido otros tres, entre los que ha intercalado una intensa relación con la escritora Paulina Medeiros, que se disuelve sin llegar a ningún trámite jurídico.

Los años finales de su vida son coherentes, marcados por una entrega absoluta a la literatura. No escribe demasiado, pero pensemos que las circunstancias de su vida personal —su carencia constante de dinero— y las del Uruguay —crisis del año 30 que desemboca en la dictadura de Terra— lo distrajeron en empleos poco remunerativos o, aún más inútilmente, en fabular maneras de hacer dinero. Tuvo dos duraderas obsesiones: el estudio del inglés, idioma que sin duda se le presentaba como imprescindible para sus expectativas, y cuyo conocimiento organizaba a partir de un diccionario y una novelita policial; y la invención de un nuevo sistema taquigráfico. En esto trabajó infatigablemente, llenando libretas que hoy son una fuente de intriga sin resolución visible, al no lograrse esclarecer su método. De modo que sus enigmáticos cuadernos cubiertos de signos tanto pueden contener borradores y reflexiones valiosas como ser meras copias o —por qué no suponer que unió dos manías— la traducción de los textos con los que aprendía inglés.

* las lámparas se encienden después

Felisberto Hernández... No faltan quienes lo asocian por relación fonética con Macedonio Fernández. En el origen un mismo patronímico, y sendos nombres que habrán asumido con humor; dos vidas colocadas un poco a la orilla de la agitación literaria; dos obras, no demasiado vastas, cuyo relieve acrecentó la desaparición de



En 1907. "Yo tenía una manera de estar parado al lado de una silla, con un brazo recostado en el respaldo y con una pierna cruzada, que no la tenía mi madre". (De *El caballo perdido*.)



La juventud.



Hacia 1920.

FELISBERTO HERNANDEZ

LAS HORTENSIAS



ESCRITURA
APARTADO DEL N.º 8
MONTEVIDEO

Primera edición de "Las hortensias".



En los talleres de "El Diario".



Marzo de 1963. Junto a su última novia, María Dolores Roselló.



Con Amalia Nieto, su segunda esposa, y su hija Ana María, 1930.



Con su amigo Venus González Olasa, durante una gira de conciertos. En Mercedes, frente al río Negro, en 1926.

sus autores mediante esa función subsidiaria de la muerte, contradictoriamente vital. "Lo que hace que el juicio de la posteridad sobre el individuo sea más justo que el de sus contemporáneos, reside en la muerte. Uno no se desarrolla a su manera sino después de muerto...", dice Barthes a propósito de Kafka. Esta dilación **ad mortem** que tan bien se ajusta a las kafkianas pretericiones, desencuentros y castigos ilógicos, resulta cruel porque reafirma una situación corriente en la historia literaria y que los nuevos factores —incremento del valor comercial del escritor, ampliación del mercado cultural— no llegarán seguramente a modificar: la posibilidad de que un gran escritor pase por la vida desconocido o luche por un grado mayor de reconocimiento, que sólo se le brinda después de su muerte. Es el caso de Felisberto Hernández. Hoy se ha ido ampliando el círculo mínimo que consideró flagrante su singularidad y supo que su estilo, para muchos pobre, incorrecto o distraído, tenía las virtudes del rigor y de la búsqueda orientada. Hay iniciados por todo el campo de la literatura latinoamericana: Cortázar lo exaltó entre sus **cronopios** favoritos, García Márquez y Cepeda Samudio dan testimonio de que **Nadie encendía las lámparas** si las encendió en Colombia; Caillois lo subrayó para los franceses, siempre un poco distraídos fuera de sus fronteras culturales; Calvino lo revela hoy para los italianos. Su nombre integra esa categoría que cada época crea o renueva y a través de la cual nacen sectas de simpatizantes y se trazan líneas de entendimiento en el campo cultural. Pero su vida probó cuánto cuesta **ser** en las periferias culturales. Incluso cabría explicar actitudes espurias de su vida ciudadana, entre otros motivos, por un individualismo fortalecido por un medio que se desinteresa del escritor o carece de verdadero respeto por él.

A diez años de su muerte, el **background** de su literatura se ha modificado bastante. El Francisco-Paco-Espínola y Onetti siguen siendo los tres vértices que unen y oponen tres líneas y tres destinos literarios muy diversos dentro de una misma generación literaria uruguaya. Onetti, vivo y creador, llegó algo tardíamente al objetable **boom**, y hay sospechas de que permanecerá más allá de este mismo fenómeno —al fin circunstancial y publicitario. Espínola, muerto el año pasado, no logró, y eso es injusto, la difusión continental que merece una obra construida con un sistema clásico en cuanto a la impecable correspondencia entre sus partes, en cuanto a la resonancia de los temas entre sí, con un esmero flaubertiano en la concreción del estilo, con la cumbre de alto vuelo paródico que es su inconcluso **Don Juan el Zorro**. Felisberto Hernández, el más limitado temáticamente de los tres y el de proyección que puede parecer menos ambiciosa, el de espectro idiomático más reducido y el más despreocupado de las reglas, estructuras y brillos en que muchas veces se cimenta la realidad literaria, está quizás destinado a alcances más largos por su desprejuiciado e insistente cateo en ciertas formas confusas e

inconcesas del espíritu humano, por un camino suficientemente original.

* el escritor protagonista

Ya se sabe que la obra literaria no siempre traduce referencias inmediatas a lo biográfico y que, entidad independiente, reclama un respeto que el hombre que la construye a veces no logra. Las relaciones amorosas y las circunstancias a veces humillantes y aún siniestras de lo cotidiano, como inscriptas en un eterno presente —y el presente, ya lo sabemos, es lo efímero—, no entran en la obra de F. H. salvo muy transformadas, desintegradas por una especie de indiferencia moral que las desencarna de sustancia y peso sentimental para lograr un elemento ya del todo maleable que no huele a realidad excesiva. Felisberto y su obra están unidos por un lazo **literario**: él es su personaje. Ha dejado caer los detalles circunstanciales, por determinantes que sean en el momento de la ocurrencia inicial, para imponer su yo como sostén dramático de sus narraciones: salvo **Las hortensias**, prácticamente toda su obra está escrita en primera persona; buena parte de ella elabora recuerdos de su infancia y adolescencia, no esconde las pistas que nos advierten o corroboran su identidad, y la reiteración de determinados episodios o asociaciones confirma lo auténtico de ellos y la unidad psicológica del narrador. Este coincide con el protagonista. Pero el autor no afronta una narración confesional, sino que juega meramente a ser el personaje de sus relatos. En la literatura confesional, diario, carta, narración autobiográfica, no hay velo ni distanciamiento alguno; el autor comunica directamente con el lector; sentimos la subjetividad de sus recuerdos y el análisis y el pudor con que selecciona determinados temas o esconde otros. En el caso de Hernández, hay vastas zonas de la narración en que a pesar de que entramos en el plano del discurso enunciativo, con su primera persona que supone a la vez un narrador inefluible, nos consta que circulamos no por un plano histórico sino por un plano literario. La aparente confesión mezcla muy bien elementos de distintas procedencias. Podría ser verdadera, porque muestra ciertos índices característicos de la transmisión verificable. Los datos que, entre ubicaciones temporales y precisiones de orden espacial o descriptivo, nos van siendo ofrecidos, están expresados de manera objetiva y una lectura intertextual ofrece muchas alusiones corroborativas. Pero hay una distanciada ironía, y las verosimilitudes psicológicas tropiezan —o más bien se deslizan, porque todo está astutamente aceitado— con la evidencia de la irrealdad que viene a recordarnos que no hemos salido ni un renglón del plano de lo literario.

Abundan los indicios de carácter o de clima suficientes como para que confiemos en la verosimilitud del texto. Sin embargo, sabemos que con ellos no reconstruiremos la vida del narrador, aunque la unidad psicológica de éste sí se impone como real. Hay dos planos y Hernández

recorre uno y otro, complaciéndose en la zona intermedia y ambigua.

* las tierras de la memoria

Toda la obra de Felisberto Hernández ofrece el campo para interpretaciones freudianas y aún lacanianas, que originarían quizás rechazos apresurados. Demasiadas cosas turbias surgen de las obsesiones, los gustos y las costumbres de este adscripto vitalicio, protagonista de las obras de F. H. Y sin embargo, estos rasgos, que aislados pueden ser hasta siniestros, están ofrecidos de modo tan abierto, el estilo los rodea, analiza y aun exalta con tan manifiesta ingenuidad que el contraste desarma y aun cautiva. Para ello hay que volver a olvidarse del narrador o trasladarlo a un segundo plano concentrándonos en la forma del discurso. Que es, al fin de cuentas, lo que nos llama y retiene en la obra literaria.

El 900 montevideano exaltó uno de sus barrios: el Prado, hermosa zona arbolada por un pionero, Buschental, que concentró a los privilegiados de la época; lejos del mar, que todavía no estaba de moda, no tuvo inicialmente, quizás, el aire melancólico que empezó a adquirir cuando fue paulatinamente abandonada por Pocitos primero, Carrasco después. Capurro, de arenas nada limpias, sobre el lado opuesto de la bahía, sufrió aún más el cambio de gustos de los montevideanos. Estos son los escenarios de la infancia de Felisberto, allí viven las maestras que retrata en **Tierras de la memoria**. En **Por los tiempos de Clemente Colling**, recorremos en tranvía la calle Suárez, caminamos con el narrador por el pasado esfumado que esas quintas ya ruinosas suscitan.

De ese mundo nostálgico, cuyas modificaciones lo han hecho **dolorosamente incomprensible** viene un niño con recuerdos aislados pero vívidos, cuya visión se refleja con más humor que tristeza, aunque el análisis descubre la angustia subyacente. Lo rodean pocos seres a los que singularizan cosas nimias pero que bastan para convertirlos en **personajes**. La Menor (una de las dos maestras francesas) cuando se enojaba para que su persona no tuviera ninguna incorrección, se llevaba la mano derecha a una abertura que siempre tenía su pollera gris en el costado. Sus dedos eran los únicos broches, de manera que si los sacaba volvía a insistir la espiga blanca que hacía la enagua cuando se abría la pollera gris ('). Celina, la maestra de piano; sus tías, las longevas; otra tía lejana, Petrona, con sus bromas siniestras, son los engranajes que, al ser iluminados por el recuerdo, se echan a andar y desencadenan el relato. Un buen ejemplo de este recurso de carga e irradiación en y desde un personaje es el retrato de una de las longevas, la que salía a hacer visitas: Tenía un agujero grande en un lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate. Como el grueso trazo negro con el que Torres García daba valor plástico a los elementos de una serie de sus bodegones, inanes en sí, el rasgo insólito y lineal, directo, dibuja con nitidez al personaje, lo aísla de la realidad rodeándolo de absurdo. Hernández, consciente de lo que logra, cierra con esa frase la novela del pianista ciego Colling, iniciada de este

modo: "No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling ciertos recuerdos. No parecen que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocía a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la hilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten he preferido atenderlos. El final del relato consagra la importancia narrativa de estos elementos aportados libremente por la memoria, y el poder de su gerencia que el autor les atribuye.

tual, no por su real importancia sino por su capacidad de desprender partículas de un tiempo o de un ambiente desde las cuales se proyectan vastas zonas unidas por continuidad sensorial.

Todo ese mundo de recuerdos es la infancia; a veces se destaca una sensación de penumbra o de humillación (la que siente, extrañamente, ante un retrato: recibiendo la mirada del marido mientras paladea como un gran postre el retrato de la esposa), pero la suma de recuerdos tiende a constituir un reino flotante de felicidad y sobre todo de irrealidad. **Bajo la lámpara de Celina nos llenábamos de luz como si nos hubieran echado encima un montón de paja trasparente**(¹).

* los objetos como signos

En muchos casos, elementos que parecen cumplir una función secundaria en la narración tienen una misión tan suscitadora como aquellos que tradicionalmente liberan los resortes narrativos primarios. Esos elementos o signos actúan no sólo dentro del fragmento sino desde distintas partes de la obra y aún confluyen en muchos casos desde todo el corpus hernandiano, haciendo así más densa cada una de sus apariciones. Tienen en común el provocar la fluencia de un determinado orden de asociaciones, al sesgo diríamos, por cuanto no repiten una concatenación previsible, y establecen un camino no usual para el pensamiento. Se trazan así líneas relacionadas que rozan y despiertan zonas profundas del subconsciente.

Un ejemplo. El narrador revive un recuerdo: el de la gallina que cubre sus pollitos. No viene porque sí, sino gracias a la relación que se establece entre el color de la bataraza y la amplia pollera de la maestra. La relación implícita en la etimología de la palabra entra en acción. El alumno se imagina refugiado debajo, como los pollitos; y, otro grado más, debajo están también las piernas de la maestra. El elemento turbador surge de la idea de violar algo escondido, prohibido para el alumno y en general para la mirada de todos; también de la noción de blancura, por cuanto ésta coincide en afirmar la privacidad y el secreto: las piernas son blancas por estar escondidas, nunca expuestas al sol. La tibieza, como la de la gallina, sugiere intimidad y proximidad. La proximidad con el sexo, no mencionado.

En la creación de este clima ambiguo —por lo dicho y no dicho— que irradia el signo **pollera** había habido un paso inicial: aquel cierre abierto sobre la ropa interior, aquellos dedos de la otra maestra, conscientes de la incorrección que tienden a reparar por un momento, ya que la abertura parece ser lo normal y sistemático.

Así el clima del pasaje cuaja desde ese signo lateral, convertido en un núcleo que centellea con luz propia dentro del texto. Por lo demás, no es la primera vez que lo encontramos en un texto de F. H. Con él se abre **El caballo perdido**: **Primero se veía todo lo blanco; las fundas grandes del piano y del sofá, y otras más chicas en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se veían las patas. Una vez que yo estaba solo en la sala le levanté la pollera a una silla; y supe que aunque toda la**

madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso. Entra en relación íntima con todo lo que había en la sala, pero luego los muebles y yo nos portábamos como si nada hubiese pasado. Llegaba en puntas de pie dispuesto a violar algún secreto de la sala. Una vez las manos se me iban para las polleras de una silla y me las detuvo el ruido fuerte que hizo la puerta(²).

Las sucesivas apariciones de la pollera nos iluminan sobre el método envolvente, a veces obsesivo, con el cual F. H. elaboraba sus materiales. El tema aparece inicialmente en **Mi primera maestra**, publicado en 1950. El niño piensa, imagina la situación, cómo será estar debajo de la pollera, y luego lo realiza. En **Tierras de la memoria**, interrumpido libro póstumo, aparece el episodio reconocible en sus elementos básicos, más elaborado. La maestra se transforma en tía —es decir, se acerca en grados de intimidad—, la observación que el niño realiza adquiere una mayor osadía, y al ser descubierto, al compartir el secreto de su violación, se establece un vínculo o se modifica el ya existente tía-sobrino con un matiz de desconfianza sexual, de atrevimiento por un lado y aceptación por otro, rubricado por la risa cómplice, que después oír el niño. Niño que de pronto descubrimos que es ya un adolescente de más de catorce años. La aventura infantil ocupa al cierre del relato su cabal complejidad psicológica.

* la visión al sesgo

En aquel tiempo mi atención se detenía en las cosas colocadas al sesgo; y en aquella casa había muchas: los cuadros blanqueados del alambre del gallinero, los cuadritos blancos del tejido del cuello sujeto por las ballenas, el piso del patio de grandes losas blancas y negras y los almohadones de las camas(³). Las cosas al sesgo despiertan una visión también al sesgo. Y ésta parece ser capaz de tomar desprevenida a la realidad, y es la única apta para descubrir secretos que la mirada normal no percibe, ni siquiera adivina.

El rastreo de sensaciones y las curiosidades sexuales surgen de una misma fuente: el ansia de descubrir un secreto. La realidad palpable es una misteriosa ocultación, un envés atractivo, o hermoso o disgustante o triste, pero siempre apenas una punta del gran iceberg que ocultan las aguas. En el revés de las cosas se encontraría la respuesta a ese enigma tras cuyo esclarecimiento corre la vida del hombre, o de algunos hombres. Aunque los secretos de las personas mayores pudieran encontrarse en medio de sus conversaciones o de sus actos yo tenía mi manera predilecta de hurgar en ellos; era cuando esas personas no estaban presentes y cuando podía encontrar algo que hubieran dejado al pasar: podrían ser rastros, objetos olvidados, o sencillamente objetos que hubieran dejado acomodados mientras se ausentaban(⁴).

Los seres y las cosas comparten esa capacidad de encerrar secretos, de ser vías indistintas para quebrar la apariencia. El hilo de esta persistente búsqueda de una hermenéutica asegura la homogeneidad de esa tela que F. H. tejió desde sus más tempranos hasta sus últimos textos. Por ejemplo: Hoy fui a la casa de una



Los padres.

* la madre

Quienes conocieron la intimidad de Felisberto saben la importancia que la figura de la madre tiene en su vida; esa madre que lo recuperaba en sus interregnos matrimoniales y que lo sobrevivió. Su obra no registra sin embargo muchos trazos visibles de su presencia, integrada en una entidad difusa y más amplia: **mi casa**. A veces se desprende al mismo título que la abuela: ambas aparecen acompañando al niño a las lecciones de piano de Celina, pero es la abuela la que recibe el toque singularizador: calienta las manos del niño moradas de frío entre las suyas impregnadas de agua de colonia; o hace buches de agua perfumada para eliminar el olor a tabaco. Petrona, una tía lejana, justificará con una broma cruel la más importante aparición visible de la madre en la literatura memoriosa de F. Hernández: una noche Petrona le coloca un sapo en la cama. Entonces duerme **con los pies y las piernas para arriba, pegados contra la pared. A partir de ese momento mi madre me llevaba para su cama y mi padre venía a la mía. Cuando mi madre estaba por dormirse, yo le daba un codazo para que no se durmiera porque seguía sintiendo miedo de los sapos**(⁵).

Pero si bien las apariciones directas de la madre no abundan, la sentimos difusa en esa atmósfera mitopoyética construida con el apoyo de determinados objetos que soportan reminiscencias, objetos que sentimos proyectados sobre la memoria ac-

joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Este se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más(?). Esa condición envolvente y subyugante es la esencia del misterio. De ella emana un constante reclamo de análisis, de violación, con signo positivo. **Con Irene me fue bien** —concluye—. **Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco.** El tono de desencanto, dado por el adversativo, por ese complemento modal que indica el acostumbramiento, denota que el misterio era un aliciente; en el caso del amor, capaz de mantener la energía atractiva; en el caso de la obra literaria, de proporcionar la energía creadora. Podrá partir tanto de los seres como de los objetos.

* misterios, secretos y rarezas

La existencia del misterio es dialéctica: existe para ser revelado. Digamos desde ya que el misterio, siguiendo el sistema denotativo de F. Hernández, que aplica siempre sordina a los énfasis excesivos y rebaja las condiciones de las palabras, se convierte muy pronto en secreto. Así domesticado pauta **El caballo perdido**, del principio al fin. El protagonista llega a la casa de Celina, dispuesto a violar algún secreto o rastros de sus secretos. **En la casa de Celina había muchas cosas que me provocaban el deseo de buscar secretos... me había interesado por los secretos que tuvieran los objetos en sí mismos; y de pronto ellos me sugerían la posibilidad de ser intermediarios de personas mayores.** No se aclara el carácter de esos secretos. Es obvio que no encierran ninguna condición terrible, ni son comunicables. Sólo tienen la entidad que el niño en un juego familiarmente infantil les asigne. ¿Sólo eso? Un día la maestra de música, mientras el niño planea cómo hacer que se enamore de él, le pega con un lápiz porque no sabe la lección, estableciendo la distancia entre ambos. **Celina había roto en pedazos todos los caminos; y había roto secretos antes de saber cómo eran sus contenidos.** Así se formula la traición de Celina. Ella que estaba llena de secretos (la ha comparado con un mueble que tiene sus cajones cerrados con llave) le ha hecho perder las ganas de buscar secretos, y la confianza entre ellos se ha hecho clara y desoladora. Creo que no puede pedirse más poder revelador que el que encierra esta insólita combinación de adjetivos. En esta reconstrucción de recuerdos Hernández va y viene por el tiempo. Interrumpe su relato, ahonda el momento y la circunstancia de la creación, se analiza en cuanto escritor. Se ve cayendo en un centro de rara atracción y en el que me esperaban unos cuantos secretos embozados. A aquella curiosa dupla de adjetivos negativos corresponde ahora esta otra, positiva, no menos curiosa, de rara atracción y embozados. Lo embozado, normalmente tenebroso o temible, es un centro de atracción. Con **El caballo perdido**, Hernández prolonga su

avidez de análisis hasta grados dolorosos, y ejercita su sensibilidad en una cuerda insólita dentro de la literatura latinoamericana. Cuando la tensión del recuerdo se hace intolerable —habla de sus ojos **insistentes y crueles**— y deja de tener acceso a la **ceremonia de las estirpes**, la angustia rompe en un desdoblamiento sorpresivo, lo llena de ternura hasta por sus zapatos y da entrada a su perseguidor, a su socio, que lo arrastra a la terrible compañía de otros que dejaron rastros en la literatura de similares experiencias. La Lámpara de Celina se apaga y no se vuelve a encender.

El misterio no pasa por las coordenadas del tiempo. Se estaciona en el recuerdo que ha elegido para manifestarse, en su impenetrabilidad intrínseca. Los relatos más tempranos de F. Hernández, incluyendo el póstumo **Tierras de la memoria**, cuyo sistema de creación es similar, son el resultado de una zambullida hacia lo más profundo de sus recuerdos, salto constante hacia atrás en el tiempo, y de un retorno con los resultados del buceo.

Ese protagonista infantil que inicialmente alimenta su sensibilidad con cosas al sesgo, **ciertos giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad**(?), dejará su estela en el resto de la creación de F. Hernández: las tímidas rarezas de las longevas desembocarán en esa galería extraña llena de insularidades psicológicas, de seres extrapolados que desprenden imprecisas morbosidades; recordemos la **aventura pobre** del hombre desnudo en un baño ajeno que saca de un canasto de ropa sucia, ropa íntima de mujer, y las cosas imaginadas a partir de ese encuentro insólito de su cuerpo desnudo y esas prendas privadísimas; la **enfermedad** del hombre del túnel que lo impele a sus juegos táctiles, la ridícula, vulgar señora Muñeca que contrata al pianista para que toque en su casa **como en el café japonés**, o esa grotesca y tierna mujer que se rodea de agua para cultivar recuerdos en ella.

La rareza puede transgredir los límites de la realidad; la lujuria de ver del acomodador proviene de sus ojos que producen luz en la oscuridad; en **La mujer parecida a mí** un caballo relata sus angustias tan parecidas a las humanas; en **Muebles El canario**, el cuento menos feliz de Hernández, una inyección sensibiliza para recibir una transmisión publicitaria. Sin embargo, esos elementos, engastados en el relato, no modifican demasiado su característica modal narrativa, incluso pasan sorpresivamente a un segundo plano. El acomodador obliga al mucamo a permitirle la entrada a la sala llena de objetos para satisfacer su lujuria de mirar, aterrorizándolo; pero estos raros poderes del acomodador resultan desplazados por la intensa aparición de la mujer de blanco —alucinada o sonámbula— cuyos poderes y prerrogativas en el relato no provienen del plano fantástico sino del psicológico. Y hacia esta zona deriva el relato, pese al mayoritismo que insiste en explicar la **luz del infierno y todo lo demás**. Un insulto inesperado que pasa por la cabeza del acomodador es un recurso eficaz para ce-

rrar aquel clima poético y volvernos a la vulgaridad deliberada que corresponde al retorno del protagonista, perdidas sus dotes paranormales, a su vida cotidiana, señalada por los ruidos de una carnicería que asoman dos veces en el texto, y no por casualidad.

El hombre normal —si es que existe— no le interesa a F. Hernández como escritor. Lo ignora, para detenerse siempre en el rasgo diferencial, aún más, extraño, o que bordea lo anormal. Para esos seres, cuya singularidad es un estigma que les obstaculiza la relación con el mundo, el escritor da señales de una gran tolerancia e incluso de ternura. Los críticos que han sembrado sus análisis de denostaciones referidas explícita o implícitamente al aspecto moral de su obra no han reparado o querido reparar en este rasgo. Sin embargo tiene antecedentes claros en una de las figuras que más influyó en su generación, F. Nietzsche, en cuyos **Fragmentos póstumos** pudo leer este texto, que tan bien corresponde a la ética secreta de su obra: **mi moral sería aquella de quitarle al hombre cada vez más los caracteres comunes, especializándolo hasta hacerlo incomprendible para su vecino.** Si hablamos de ética secreta es porque toda la obra de F. Hernández hace gala de una desenvuelta amoralidad. El protagonista-narrador se analiza sin arrepentimientos, siguiendo hasta el último arabesco de sus reflexiones, registrando sus engaños menores, sus trampas, sus pequeñas miserias secretas, desde el niño que infringe a conciencia determinadas reglas ordenadas por sus mayores hasta el pianista vendedor que echa mano de las lágrimas para conmovir a su clientela y colocar sus medias, el concertista que se sabe no preparado y ensaya trucos de presentación para distraer al público y pasarle gato por liebre, el hombre que ensaya sus técnicas de fascinación para conquistar a la pobre sirvienta torpe y parecida a una vaca, o se ve disponiendo con naturalidad su casamiento con la mujer monstruosamente gorda por motivos que parecen deberle mucho a la conquista de una cómoda placidez y poco al amor.

Sin embargo, **Las hortensias**, la historia del hombre que parte de iniciales ceremonias con muñecas —reproducción privada del clima kitsch de las vidrieras escenificadas que se estilaron en una época— y llega a enamorarse de ellas y a hacerlas fabricar de goma para íntimos usos que excluyen a su esposa, se cierra con la locura del protagonista (esta vez el relato emplea la tercera persona del singular), es decir con el reconocimiento de que tan extrema forma de excepcionalidad sólo puede desembocar de esa manera. El autor enjuicia a su personaje, que parece haber prolongado y llevado a sus últimas consecuencias la sentencia baudelairiana, **La mujer es natural, por lo tanto abominable.** (Atenuada, ya aparece detrás de la misoginia de Colling, de la cosificación de la mujer con que se satisface el personaje de **Menos Julia**, de la caricatura desdeñosa de personajes femeninos, la señora Muñeca, Ursula, la viuda —sin nombre— del balcón y tantos otros.)

La búsqueda obsesionada de la verdad por mediación de los recuerdos que ocupa al protagonista-narrador será compartida con su personaje más singular, la señora Margarita. El encuentro de la **atolondrada generosa** con el **sonámbulo de**

Para María Luisa de Hernández
Toda mi vida fue una multitud
de maneras de buscarla. Ahora
estoy con ella y también me
encuentro a mi mismo: ella
ha sido quien ha encendido todas

NADIE ENCENDÍA LAS LÁMPARAS
mis lámparas - hasta las que yo
no conocía de mi mismo: las he
visto en sus ojos.

Dedicatoria de "Nadie encendía las lámparas".

confianza, según la simétrica definición del personaje lateral que los relaciona, se realiza para el cumplimiento de una labor. El narrador se convertirá en el botero que pasea a su patrona por la avenida de agua o por el lago, alrededor de la pequeña isla de plantas.

F. Hernández acumula en torno a este personaje sus más estrafalarias invenciones, sus rasgos más caricaturescos. Como en *Las hortensias*, imagina una esquemática situación inicial y la desarrolla. A doña Margarita se le ha muerto su marido durante un viaje por Europa; un día siente que el agua le trae mensajes, que debe cultivar en ella sus recuerdos; nace así una manía que se transformará en una verdadera religión del agua. Con este esquema se puede llegar a situaciones límites y F. Hernández insiste en algunas grotescas: la indignación que le causa a doña Margarita que ensucien el piso de agua; la expulsión de una empleada porque ha dejado nadar un pan; las tormentas artificiales con la ceremonia del naufragio de veintiocho budineras, invención ésta en dos instancias, porque primero se sugiere la interpretación más obvia, la que ofrece la sirvienta que supone que la señora mima su velorio, y luego se descubre que es simplemente un espectáculo.

* los dedos de la conciencia

En un poema (intentó unos pocos, sin haber acertado con sus leyes) F. Hernández dice: **He ido a la memoria a juntar hechos / Alrededor de los hechos han crecido pensamientos.** Este grado de autonomía de la creación coincide con el que mostrará más tarde en la *Explicación falsa de mis cuentos*, centrada sobre la metáfora de la planta, que crece sin demasiada intervención del hombre. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. En otro momento dirá: **Yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que**

sobre ellas tenemos hechas^(*). Lo decisivo en la creación de Felisberto Hernández no es la anécdota —es raro encontrarlo, cuando nos descubre sus procesos creativos, imaginando una— sino el tejido más o menos abierto, la red en la cual el escritor intenta apresar esa inasible materia de sus recuerdos o de sus sueños. Su literatura descansa en esos recuerdos y es simultáneamente el modo de recuperarlos.

En más de una ocasión Hernández entreteje esos dos elementos diferentes, **imaginación y recuerdo**, confundiendo sus planos. El esfuerzo de la imaginación recupera los recuerdos, es parte activa y selectiva para dejar de lado aquellos que no son capaces de ayudar a que nazcan las **hojas de poesía** que debe tener la planta de arte. La obra entonces adopta una línea indecisa, no rigurosa, que sigue el movimiento de la memoria en el proceso rememorativo, y se ramifica. **La lógica de la hilación sería muy débil**, juzgó él mismo. En cambio, lo que pesa y se impone y define el estilo de Hernández es esa búsqueda angustiada de sus pistas, más angustiada porque no sabe hacia dónde se dirige con precisión: **los dedos de la conciencia entran en un agua en que estaban sumergidas las puntas y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista^(**).**

Cuenta Esther de Cáceres, fiel amiga de años, que la frase empecinada que estaba en labios de Felisberto, sobre todo cuando se le celebraban sus virtudes de pianista era: **Yo quiero ser escritor.** Quizás sintió necesario para esto imponerse un carril más convencional, ceder a la necesidad de una trama. Después de aquellas obras de la memoria los relatos se hacen más nítidos en cuanto a su estructura. Surge un dibujo que domina la frondosidad del detalle, aunque el tono que le es propio no se modifique. La mirada de F. H. seguirá deteniéndose en personajes que tienen un misterio o un secreto o que hacen de la búsqueda su razón de ser.

Alguien ha señalado el escandaloso desnivel entre el lenguaje literario y el lenguaje hablado existente en la literatura americana. Es una regla con muchas excepciones, y F. Hernández es una de las más evidentes. Tendió con naturalidad a que su escritura estuviera muy cerca de una dicción. Eligió siempre que pudo las palabras más sencillas y eludió las ampulosas, hipercultas o demasiado sonoras: entre **pastito** y **hierba** eligió **pastito**, aunque eso le valiera —según él contó con nostalgia irónica— que en alguna revista argentina se lo corrigieran, tal como harían más adelante en España con los colombianismos de *La mala hora* de García Márquez, metido osadamente en diccionario por la lupa cultista e hispanoparlante de algún corrector.

Ese lenguaje sin asperezas pudo parecerle al lector distraído, y aun a unos cuantos críticos empeñosos, falto de conciencia artística. Es innegable que su educación autodidacta le depuró conflictos con su instrumento que él superó con menos desenfado que Arlt, en situación similar. Y además ayudó a construir esa visión ingenua de su escritura emitiendo fórmulas creadoras de una sencillez infantil: por ejemplo, ese dejarse ir de la imaginación, por la vía de las asociaciones que alguna vez propuso, como receta mágica para hilvanar cuentos. Ese era sólo uno de los niveles de su proceso creativo, sin duda. Su libre fabulación se apoyaba en lecturas no muy variadas pero insistidas, seguramente profundas —Proust, Bergson, Whitehead— de las que quedan rastros en sus cartas. Por lo demás, la facilidad era aparente, y el proceso de gestación, lento. **La casa inundada** le llevó cerca de un año. De los quince renglones iniciales a las dos carillas pasaron meses. Sin duda la fertilidad del proceso íntimo era grande, pero transformar aquel tejido evanescente en un texto escrito requería una concentración, una duda selectiva, un sacrificio de elementos y un ajuste ante el cual el realizador a veces desfallecía.

Ese cierto descuido o dejadez para con las palabras nace, creo, de la excesiva intensidad con que bucea por debajo de ellas. Las palabras carecen para él de misterio, están demasiado pegadas a la superficie de las cosas, son su íntima piel. **La cara redonda y buena, venía muy bien para la palabra "abuela"; fue ella la que me hizo pensar en la redondez de esta palabra^(**).** Esta aceptada correspondencia entre sonidos y significados, esta semántica del signo, tan escandalosa para una lingüística postsaussuriana, inmediata traducción del misterio, lo lleva a esclarecerlo por otras vías, manteniendo con las palabras un tipo de relación distinto. Les aplica el mismo tratamiento que a otros aspectos de la realidad. Las observa al sesgo, trata de verlas no en su función, no cuando significan lo mismo para todos los que se comunican con ellas, sino cuando pueden convertirse en un signo arbitrario. **Estas palabras, que parecían haber andado por muchas bocas, y haberme encontrado en voces muy distintas, que habían cruzado lugares y tiempos ajenos, ahora se presentaban a reclamar un significado que yo nunca les había concedido... empezaron a sonar dentro de mí con intenciones proféticas... El significado era expresado con tanta seguridad como el que nos transmitiría una boca que**

en este café

Paulina, tesora querida:

Es la una y trece minutos. Estoy en un café que queda donde empieza la feria de los domingos. Frente a la Universidad. Te diré que yo no estudié en la Universidad sino frente a la Universidad. En este café.

Tomé una botella de cerveza en el almuerzo y tengo el alma lo suficientemente ligera y lúcida como para una confesión.

Yo venía a este café sabiendo que en él se reunían algunos muchachos que "eran" mucho antes de su fama; era muy difícil encontrar muchachos que supieran tanto, que no pelearan demasiado por la diosa perra de la celebridad; pero que además fueran de la más gran lealtad para discutir con la mayor sinceridad y la guardia y los frenos más noblemente puestos contra el amor propio en el triunfo de las discusiones. Gil Salguero, Carlos Benvenuto, Julio y José Paladino, Lafleur y otros, muy pocos.

Después de mis grandes manoteos entre desgracias y sufrimientos, recordé este café donde concurría cuando "los manoteos".

Hoy está solo y comparo mi vida presente con aquellos días que venía aquí sufriendo tanto. Cuando la carta de aquel hombre me decía: "Esto es muy profundo para mis sentimientos o mi vago y total sentimiento de la vida, en donde se encuentran tal vez elementos con los que estamos acostumbrados a «cotinar» la profundidad".

¿Cómo habría sido mi vida sin esa carta?... Entonces pensé en lo mal padre que era de mis hijos, en la poca energía que había tenido para defenderlos, tal vez con la repugnancia que me inspiraría parecerme, mientras los defendía, a los que defienden o imponen hijos artificiales.

Y después, como gran gloria de la vida, aparece otra cosa más sorprendente de lo increíble, algo que pensé que existiría, pero que no encontraba: la generosidad de un alma con ciertas condiciones irreales, fantásticas, pero que no sé, pensé que debía ser irreal en alguna extraña época de la vida de un hombre. Tú.

Y de ti para adelante una historia que no me animo a contar. Y sin embargo, siento con toda el alma cómo se va haciendo esa historia, Paulina, parece mentira. Pero yo sé que eres verdad. Es un abrazo en la soledad que nos hace olvidar la soledad y que tiene una fuerte presencia de alguien del sueño junto a uno.

felisberto

(Carta a Paulina Medeiros, 1943.)



felisberto hernández en 1940.

habla para este mundo mientras los ojos están puestos en otro⁽¹⁷⁾.

Las palabras se le transforman en objetos que nada tienen que ver con su significado: "brazo" era la palabra importante y "del" parecía un perrito que la seguía⁽¹⁸⁾. Algunas palabras "parecía que no andaban en negocios muy limpios"⁽¹⁹⁾. Imagina el origen de los nombres y concluye: yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que hicieran a un brazo blanco: "abe" sería la parte abultada del brazo blanco y los "dules" serían los dedos que lo acariciaban⁽²⁰⁾. Felisberto Hernández no va más allá en lo que un lógico ha llamado "justificaciones" (significaciones) "subjetivas", no intenta la creación de un lenguaje arbitrario respecto al ya existente, sino que se entrega a un juego de "la imaginación viciosa".

El acto de denominar le preocupa menos que la búsqueda de zonas ambiguas e imprecisas: Yo no seré el instrumento de pensar y de decir la verdad⁽²¹⁾, dice, no diciendo la verdad más que a medias. Buscando lo abierto y misterioso⁽²²⁾ maneja las palabras como instrumentos inevitables pero torpes. Teme parecer satisfecho con la superficie insuficiente y pedante de las cosas. De ahí el empleo que hará siempre en su obra de elementos aminorantes, de palabras cotidianas, que pueden estar en boca de todos, de fórmulas casi infantiles o ingenuas para expresar nociones que ha encontrado dichas de modo más astuto pero también tangencial en libros de psicología o metafísica, de imágenes vulgarizadas: habla de gran variedad de tristezas; de una recitadora que se prepara dice: su actitud hacia oscilar mis pensamientos entre el infinito y el estornudo: al cuerpo de la señora Margarita el silencio lo cubría como un elefante dormido... moviendo la cabeza como un mueble en un piso flojo... su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado... Los nue-



1961: en la playa Malvín, junto a su madre y sus hermanas.

genealogía a José Pedro Bellán

I

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. Cuando quedaba de perfil se detenía otros instantes y yo no veía más que una perpendicular. Después comenzaba a ver dos líneas curvas convexas juntas en los extremos y cada vez las líneas eran más curvas hasta que llegaban a ser la circunferencia de frente. Y así, en este ritmo, se pasaba la joven circunferencia.

II

Pero una vez la circunferencia violentó su ritmo. Se detuvo más tiempo que de costumbre: quedó parada con el perfil hacia mí y el frente hacia la línea infinita. Parecía observar en el sentido opuesto de su camino. Pasó mucho tiempo sin ver nada a lo largo de la línea infinita. Pero la intuición de la circunferencia no erró: de pronto, con otro ritmo violento, de andar brusco, de lados grandes, se acercaba un vigoroso triángulo. La circunferencia giró sobre uno de sus puntos y los demás volvieron a coincidir con los de la horizontal en el mismo sentido de antes.

III

Pero el ritmo de la circunferencia fue distinto al de antes: no era indiferente ni tan lento. Poco a poco iba tomando la forma de una elipse y su ritmo era de una gracia ondulada. Tan pronto era suavemente más alta o suavemente más baja. El vigoroso triángulo se precipitaba regularmente violento. Pero su velocidad no prometía alcanzar a la elipse. Sin embargo la elipse se detuvo un poco hasta que el precipitado triángulo estuvo cerca. Esa misma corta distancia los separó mucho tiempo y nada había cambiado hasta que el triángulo consideró muy bruscos sus pasos: prefirió la compensación de que fueran más numerosos y más cortos y se volvió un moderado pentágono.

IV

Ahora, hecho un pentágono era más refinado, menos brusco, pero no más veloz, ni menos torturado de problemas. Su marcha era regular a pesar de la contradicción de sus deseos: ser desigual, desproporcionados sus pasos, arrítmicos. Y pensó y pensó durante mucho tiempo sin dejar de marchar tras la suave serenidad de la elipse. La elipse no se cambió más, además era sin problemas, espontáneamente regular y continuada. Y todo esto parecía excitar más al pentágono que de pronto resolvió el último problema volviéndose un alegre cuadrilátero.

V

Pero una vez, la elipse rompió la inercia de su ritmo. Hasta en este trance fue serena. A pesar de la velocidad y de la brusca detención hizo que sus curvas suavizaran esta última determinación. El cuadrilátero no fue tan dueño de sí mismo. No pudo romper tan pronto su inercia. Al llegar junto a la elipse pareció como que se produjo un eclipse fugaz, y el cuadrilátero se adelantó. Recién después de haber dejado a la elipse muy atrás, pudo detenerse. Pero entonces la elipse reanudó su ritmo con la misma facilidad que lo dejó, se produjo un nuevo eclipse y el cuadrilátero quedó tras ella a la misma distancia de antes.

VI

La elipse volvió a detenerse. El cuadrilátero volvió a llegar hasta la elipse. El eclipse volvió a ocurrir. Pero fue el último: fue el eclipse eterno. La elipse quedó encerrada entre el cuadrilátero en un vértigo de velocidad. Fueron muy armoniosas las curvas de la elipse entre los ángulos del cuadrilátero y así pasaron todo el tiempo de sus vidas jóvenes. Cuando fueron viejos no se les importó más de la forma y la elipse se volvió una circunferencia encerrada en un triángulo. Marcharon cada vez más lentamente hasta que se detuvieron. Cuando murieron el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. La circunferencia se abrió, quedó hecha una línea curva y después una recta. Los dos unidos fueron otra línea superpuesta a la que les sirvió de camino. Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas.

vos recuerdos serían como atados de ropa que me pusieran en la cabeza... Podrían seguirse páginas de ejemplos que reflejan el estilo humorístico de Felisberto Hernández. Es el rasgo de su escritura que más se parece al hombre, al recuerdo que de él tenemos, a la imagen que quizás él quiso dejar de sí, en el aquietamiento de sus últimos años. Pero es una de sus caras. La otra, la que muchos de sus lectores preferimos, es la que trasluce al poeta que había en él, al hombre angustiado que persigue los inesperados movimientos del misterio, al hombre que se sabe distinto y conflictual y quiere, sin embargo, la reconciliación con el mundo: Yo también tenía variedad de costumbres tristes; y aunque las mías no venían bien con las del mundo, yo debía tratar de mezclarlas. Como yo quería entrar en el mundo, me propuse arreglarme con él y dejé que un poco de mi ternura se derramara por encima de todas las cosas y las per-

sonas⁽¹⁾. Reconciliación buscada por la vía del recuerdo.

Lo rememorativo no es sólo nostalgia sino rescate de un tiempo perdido para combatir la fugacidad del presente; no es añoranza de la muerte, sino explícito combate contra ella: creación de futuro.

Foucault señala que el hombre se liga a todo lo que no le es contemporáneo en busca de un origen que retrocede siempre; pero es a partir de él que puede reconstruirse el tiempo en general. Dice F. Hernández: Yo era un lugar provisório donde se encontraban todos mis antepasados un momento antes de llegar a mis hijos⁽²⁾. Y Foucault: El origen es, pues lo que está en tren de volver, la repetición hacia la cual va el pensamiento, el retorno de aquello que siempre ha comenzado ya, la proximidad de una luz que ha iluminado desde siempre⁽³⁾. El escritor uruguayo desemboca intuitivamente en el mismo punto, con una metáfora muy exac-

ta: El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro sería como algo que nos mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra⁽⁴⁾.

- (1) Tierras de la memoria.
- (2) El caballo perdido.
- (3) Idem.
- (4) Idem.
- (5) Por los tiempos de Clemente Colling.
- (6) El caballo perdido.
- (7) La casa de Irene (Primeras invenciones).
- (8) Por los tiempos de Clemente Colling.
- (9) La casa nueva (Las hortensias).
- (10) El caballo perdido.
- (11) Idem.
- (12) Tierras de la memoria.
- (13) Idem.
- (14) Idem.
- (15) Idem.
- (16) Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días.
- (17) Idem.
- (18) El caballo perdido.
- (19) La casa inundada.
- (20) Las palabras y las cosas.
- (21) Por los tiempos de Clemente Colling.

"felisberto no

Las aventuras de un pianista discutido, cuyo sentido de lo cómico transfigura la amargura de una vida amasada de descalabros son la ocasión primera de la cual arrancan los relatos del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964). Basta que se ponga a narrar las pequeñas miserias de una existencia pasada entre las orquestas de cafés de Montevideo y las giras de conciertos en ciudades de provincia del Río de la Plata, para que sobre su página se agolpen gags alucinaciones metafóricas, en las cuales los objetos se animan como personas. Pero éste es sólo su punto de partida. La fantasía de Felisberto Hernández se desencadena por invitaciones inesperadas que abren al tímido pianista las puertas de casas misteriosas, de solitarias quintas donde viven personajes ricos y excéntricos, mujeres llenas de secretos y de neurosis.

Una villa apartada, el infaltable piano, un señor dulcemente maniático y perverso, una joven visionaria o sonámbula, una matrona que celebra obsesivamente sus infortunios amorosos; se diría que aquí

se dan reunidos los ingredientes de un relato romántico a lo Hoffmann. Ni siquiera falta la muñeca semejante a una joven en todo y para todo: así, en el relato **Las hortensias** estamos ante una producción completa de muñecas rivales de las mujeres de verdad (parientes de la "mujer de Gogol", según Landolfi) que un fabricante experimentador construye para alimentar la fantasía de un coleccionista estrafalario y que desencadenan celos conyugales y turbios dramas. Pero todo posible llamamiento a la imaginación nórdica queda disuelto en la atmósfera de estas tardes en que se toma lentamente el mate sentados en un patio o se está en el café mirando un fiandú que pasa entre las mesas. Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un "irregular" que escapa a toda clasificación y encasillamiento pero a cada página se nos presenta como inconfundible.

Sus relatos más típicos son aquellos que gravitan en una puesta en escena

complicada, un ritual espectacular que se desarrolla en el secreto de una demora señorial: un patio inundado sobre el cual flotan velas encendidas; un teatrillo de muñecas grandes como mujeres dispuestas en poses enigmáticas; una galería oscura en la cual hay que reconocer al tacto objetos que provocan asociaciones de imágenes y de pensamientos. Si el juego consiste en adivinar la historia representada de la escena de las muñecas, o en reconocer qué es lo que está sobre la mesa de la galería oscura, lo que cuenta para la emoción de los participantes no es tanto estas escenas inocentes como los incidentes casuales, los rumores que se sobreponen, las premoniciones que se presentan a la conciencia.

La asociación de ideas no es sólo el juego predilecto de los personajes de Felisberto; es la pasión dominante y declarada del autor, y es incluso el procedimiento con el cual estos relatos se van construyendo, enlazando un motivo al otro como en una composición musical. Y se diría que las experiencias más usuales

felisberto y la música



"Ir entrando lentamente en el alma de una mujer y acomodarme en ella con mi piano y mis libros", paladea F. Hernández, reuniendo los tres vértices entre los que se movió angustiosamente. En **Por los tiempos de Clemente Colling** y en **Tierras de la memoria** suele inclinarse ante la música como ante una especie inapreciable, desentrañando cómo funciona allí el mecanismo de la memoria y el surgimiento de imprevisibles asociaciones, con esa precisión que aplica a los estados sinuosos. Es el análisis de un sujeto desdoblado que se observa a sí mismo con distante y exhaustiva curiosidad y registra sin clemencia sus debilidades. Lo vemos intentando recuperar frases de un campo musical ya oído, para revivir un deslumbramiento envolvente, a partir ahora de su propia interpretación. Mediante un parecido mecanismo analizó sensaciones, recuerdos, relaciones entre palabras —ciertas palabras— logrando el tejido característico de su escritura memoriosa.

Un pasaje abiertamente confesional describe desde dentro la angustiada experiencia de un concierto, cuando la música escapa al control del intérprete: habla de zarpazos, de deseos de asombrar, de exageración de las velocidades, de manotones ridículos y sin esperanza; la conciencia de traicionar la música y traicionarse, culmina en una confesión heroica: "**Los espectadores aplaudían rabiamente, porque la angustia del desastre que con tanta sinceridad sentía yo, era para ellos la expresión artística de una incontenible pasión**". ¿Este desajuste funciona en su plano ético o simplemente lo convence de que no llegará al éxito absoluto por ese camino? Muchas veces Hernández añoró el éxito y la desenvoltura con que algunos lo propiciaban. Lo cierto es que la actividad musical de Felisberto aminora cuando tiene indicios de que su obra literaria le abrirá una puerta más ancha, y la opción no parece dolerle.

La música estaba ligada al pequeño armonio, heredado de Colling, conservado por su familia o a un viejo piano de arrimo que un día incorpora a sus bienes por algún sistema que excluye la compra. Los azares de mudanzas o viajes le tuvieron bastante separado de sus instrumentos y nunca practicó demasiado. Casado con Amalia Nieto conoce un período de paz económica: el suegro médico, generoso y comprensivo, cobija a la pareja. Pero se enferma de gravedad y la situación cambia. Felisberto continúa las giras por el interior, ahora solo, porque su mujer tiene ya una hija, la segunda de él, que cuidar. Un día —una situación similar aparece en su cuento **La casa nueva**— la gira fracasa y el músico queda varado en un pueblo, sin tener siquiera dinero para el pasaje de vuelta. La venta del piano ofrece la única salida decorosa. Le pide a Amalia que lo haga sin vacilar. Ya en alguna ocasión, por razones de espacio, habían pedido hospitalidad para su gran bulto a Torres García, pero sin llegar a separarse de él. Ahora Felisberto quema sus naves sin mayor dramatismo.

La venta del piano, la insistencia en su tarea literaria, corresponden seguramente a la más íntima verdad de su destino. Del músico nos quedan rastros múltiples en la obra del escritor: el piano lo lleva al encuentro de situaciones o de seres extraños (**El balcón**, **Mi primer concierto**, **El comedor oscuro**, **El corazón verde**, etc.), y es clara la conciencia de esa doble sensibilidad en adición no demasiado frecuente; queda además la memoria, en algunos, de un llamativo intérprete de Falla y de Stravinsky —en disidencia con su admirado Vaz Ferreira, que ya no franqueaba los umbrales de Debussy—, y unas pocas partituras, casi secretas.

se parece a ninguno”

de la vida cotidiana ponen en movimiento las más imprevisibles zarabandas mentales, mientras caprichos y manías que exigen una complicada premeditación y una elaborada coreografía no apunten a otra cosa que a evocar sensaciones elementales olvidadas. Felisberto está siempre persiguiendo una analogía que ha saltado por un segundo en el ángulo más apartado de sus circuitos cerebrales, una imagen que anticipa la correspondencia con otra imagen pocas páginas más adelante, un acercamiento incongruente que le sirve para captar una sensación muy precisa; y para alcanzarla debe aventurarse por pasarelas tendidas sobre el vacío. De la tensión entre una imaginación muy concreta, que sabe siempre lo que quiere y la palabra que la sigue a tientas, nace una sugestión comparable a la que proviene de los cuadros de un pintor *naïf*.

Con esto, no estamos aceptando sin más una clasificación de Felisberto como un "escritor de domingo", autodidacta y "fuera de circulación", que probablemente no es cierta. Un surrealismo *suyo*, un

proustismo *suyo*, un psicoanálisis *suyo* deberían sin embargo haber sido los puntos de referencia de su larga búsqueda de medios expresivos. (Él también había hecho, como todo escritor del Río de la Plata que se respeta, su esforzada estadía en París.) Éste su modo de dar espacio a una representación interior de la representación, de disponer en el interior del relato extraños juegos cuyas reglas establece cada vez, es la solución que encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación.

La presentación del carácter físico de los objetos y de las personas es una de las cosas que más sorprende en su escritura. Una cama deshecha, por ejemplo: "sus barras niqueladas me hacían pensar en una joven loca que se entregase a cualquiera". O la cabellera de una muchacha: "Ahora mostraba toda la masa del pelo; en un remolino de las ondas se le veía un poco de la piel, y yo recordé a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne". U otra mu-

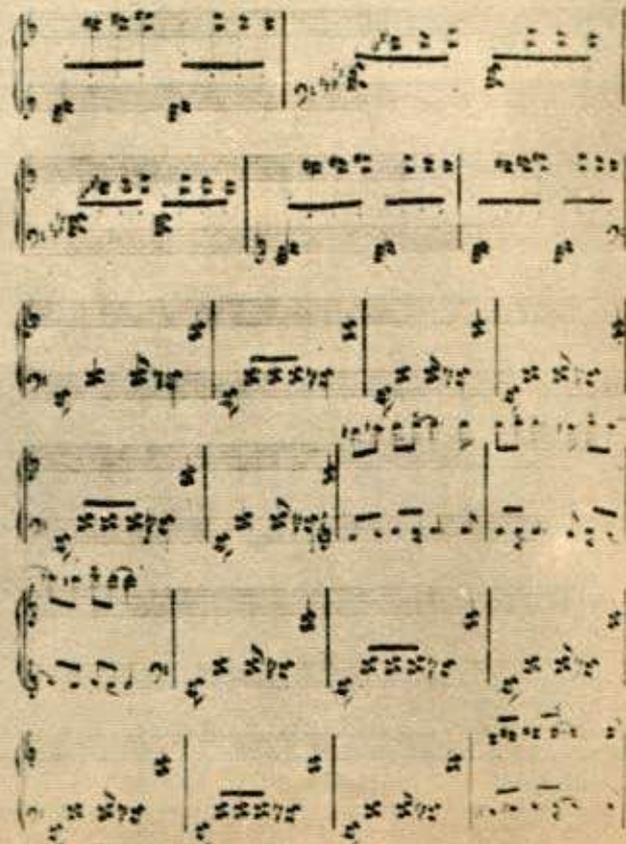
chacha que está por ponerse a recitar una poesía: "su actitud hacía oscilar mis pensamientos entre el infinito y el estornudo".

Las sensaciones provocan ecos visuales que siguen repercutiendo en la mente. "El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones." Se establece una misteriosa correlación entre la imagen de un piano y la de un gato negro; que aquí es sólo metafórica mientras que en otro relato se materializa en el gag casi chaplinesco del gato que atraviesa el escenario.

Negros

Felisberto Hernández

Molto ritmico



felisberto hernández/textos

las palabras

Pienso en cómo serías cuando escribiste eso. Todas las palabras son sencillísimas, simpáticas, redondeadas de honradez, de expresión, sin preocupación por utilizar todas u otras palabras del idioma que no usamos acá.

¿Sabes por qué te digo eso? Porque yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y saber que se habían hecho amigas.

Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas más: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía. Tal vez tenga incapacidad para querer a muchas o quiera ser fiel a antiguas amigas o me cueste una nueva amistad o cualquier otra cosa que no sé. ¿A ti no te pasa lo mismo?

(Fragmento de una carta a Paulina Medeiros.)

domingo de mañana mientras destoc pinta

Anoche hemos tenido emociones que para siempre jamás no se olvidarán: en el teatro más grande que había visto en mi vida, tan lleno como ídem, instalados en el lugar delantero de Adán y Eva —Adán yo y Destoc Eva— veíamos allá abajo, sin saber bien si era el reino de los mortales o una escena del infierno, entrar en dicha escena, a una cosa —hombrecillo-insecto-diablillo-genio— o misteriosa cosa humana o rasgo embrujado, que caminaba por entre los músicos con pasos nunca vistos: arrastraba pasos que enseguida se dejaba de pensar que eran de viejo enfermo: tal vez de habitante de otro planeta, tal vez de brujo que utilizaba las últimas reservas, tal vez de ser extrahumano que apenas recordaba los movimientos que se usaban en la tierra. El era en cierto sentido un recuerdo humano en lo conocido y caduco de lo humano, pero en otro sentido —obligaba a inventar o a crearse otro sentido— era una sustancia que se había venido preparando, para llegar a ser esencia de pocos días, una misteriosa esencia de ante-muerte. Esto, mientras aquella cabeza, blanca-pálida-nacarada-opaca-brillante, de la cual colgaban aletas y patas negras de insecto, se transportaba al atril entre un frenético zumbeo de olla de grillos. En la parte de la tarima que daba a la "olla" había una barra de hierro donde Falla se apoyaba para agradecer aquella ovación que hacía rato que iba siendo interminable, y él estaba cansado de doblarse en dos hasta un ángulo de 90 grados, o tal vez más, porque después de empezarse a doblar la gran cabeza le creaba una inercia difícil de contener. Esa cabeza, desde arriba parecía un poroto "pallard". Suspendió las ovaciones, dando la espalda y tomando la batuta. Volvió a ser un insecto que después de levantar la batuta tenía una quietud espectante que paralizaba los miles de ojos que tenía encima. Ataca y de pronto nos desapareció aquel recuerdo humano de viejo a quien los músicos tendían las manos y tomaban por los brazos para que no se cayera al bajar los escalones de entre la orquesta. Ahora el insecto hacía movimientos rápidos, de una precisión sugestionadora; tenía a los músicos en la punta del palito y entre los movimientos de los brazos. Jamás vimos mayor sobriedad, sabiduría o refinamiento concentrado que nunca perdiera agudeza varonil y bruja; no es transformación a literatura decir que era al mismo tiempo insecto con recuerdos humanos. El recuerdo humano en los movimientos ocurría cuando para hacer entrar a un músico cuyo tema intencionadamente quería destacar, hacía un movimiento con la batuta hacia delante como si lo fuera a pinchar, como un torero dando una estocada, pero todo lo demás es inexplicable: tendrás que verlo, forzosamente, porque ese brujo auténticamente quintaesenciado, da un sentido nuevo a la vida.



HORTENSIA,

Herramienta atómica

Muchos años después, el personaje resurrecto. Hortensia se llama el maniquí utilizado, con fines experimentales, en el Instituto Oak Ridge de Estudios Nucleares, en Estados Unidos. Felisberto ni lo había sospechado.

bibliografía

- Fulano de Tal. Montevideo, 1925.
Libro sin tapas. Rocha, Imprenta La Palabra, 1929.
La cara de Ana. Mercedes, 1930.
La envenenada. Florida, 1931.
"El taxi." De un libro inédito, Filosofía del gángster. Montevideo, Hiperión, N° 38.
"Juan Méndez, o Almacén de ideas o Diario de pocos días." Montevideo, Hiperión, N° 57.
Por los tiempos de Clemente Colling. Montevideo, González Panizza, 1942. Premio del Ministerio de Instrucción Pública.
El caballo perdido. Montevideo, 1943. Premio del Ministerio de Instrucción Pública.
"Las dos historias." Sur, N° 103, Buenos Aires, 1943.
"El balcón." Supl. Lit. La Nación, 16-XII-1945. Leído en Amigos del Arte el 9-X-45.
Tierras de la memoria. Empieza a escribirla en 1944 y se publica posteriormente en 1965. Se dan a conocer fragmentos en "El Plata", Montevideo, 23-VI-44, "Papeles de Buenos Aires", agosto de 1944, Revista Contrapunto, Buenos Aires, diciembre de 1944, y en Hiperión N° 127.
"El ladrón de niños", de Jules Supervielle. Rev. Contrapunto, Buenos Aires, enero de 1945.
"El acomodador." Anales de Buenos Aires. N° 6, junio de 1946.
"Menos Julia." Sur, N° 143, setiembre de 1946.
"Manos equivocadas." Revista Nacional, N° 100.
"Mi primer concierto." Revista Atlas, Montevideo, 1947, N° 86.
"Muebles 'El canario.'" Mujer batillista, Montevideo, noviembre de 1947, N° 12, año II.
Nadie enciende las lámparas. Buenos Aires. Sudamericana, 1947. Premiado por la Cámara del libro argentino y el Club del Mes.
"El balcón." La Licorne, N° 1. Luego traducido al francés.
"Mur." Revista Escritura, N° 8, 1948.
"El acomodador." Traducción libre. Points 2, París, abril, 1949. Chez les autres, por Ivette Billod.
"Las Hortensias." Rev. Escritura, N° 8, 1949.
"El cocodrilo." Marcha, N° 510, Montevideo, 1949.
"Explicación falsa de mis cuentos." La Licorne, setiembre de 1955.
"Momento actual del pensamiento pedagógico." 1958. Rev. Anales de Montevideo.
"La casa nueva." 1959, Almanaque del Bco. de Seguros.
"El ladrón de niños." La Licorne, N° 7. El País, 22-V-60.
"Lucrecia." La Licorne, 2° 6p.
Los personajes teatrales de Paulina Medeiros.
"La casa inundada." Montevideo, Alfa, 1962.
"La casa allagata." Versión italiana en volumen de Antología de los mejores escritores, 1962.
"El cocodrilo." Ediciones de Punta del Este, 1962.
"El caballo perdido." Montevideo. Edit. Río de la Plata, 1963.
Tierras de la memoria. Montevideo, Arca, 1964, con prólogo de J. P. D., 2° ed., 1967.
Por los tiempos de Clemente Colling. Montevideo, Arca, 1965, 2° ed.
Las Hortensias. Montevideo, Arca, 1966-67.
Nadie enciende las lámparas. Montevideo, Arca, 1967, 2° ed.
Tierras de la memoria. Montevideo, Arca, 1967, 2° ed.
Primeras invenciones. Montevideo, Arca, 1969.
(bibliografía por Norah Giraldi de Del Cas.)



maría ester gilio

los desterrados

informe sobre la
inmigración en
la argentina



*"Vengan, benditos de mi Padre
Y reciban en herencia el Reino.
Porque tuve hambre y ustedes me dieron de comer,
Tuve sed y me dieron de beber,
Fui forastero y emigrante y me recibieron..."*

los desterrados

Meteco llamaban en Grecia al extranjero. Y eso significaba más impuestos, o impuestos especiales. Significaba prohibiciones; menos derechos. Han pasado dos mil años. Extranjero no es la palabra que sustituye en español a meteco. Pues hay extranjeros en cuyo beneficio los nacionales pueden prodigar cordialidad, atención, simpatía. Son los turistas. La palabra cuyo concepto está más cerca del antiguo meteco es inmigrante. No existe, por supuesto, país tan descarado como para exhibir en sus códigos una disposición que diga: "Los extranjeros que lleguen al país en busca de trabajo sólo podrán realizar tareas pesadas y desagradables. Recibirán remuneraciones menores que los nacionales y estarán privados de los beneficios sociales en vigencia". Ningún parlamento se atrevió jamás a aprobar una cosa parecida. Pero las leyes son reflejo del superyo de los pueblos. Estos tienen siempre en sus códigos —seguramente hasta Sudáfrica se incluye— una disposición que dice: "Todos los hombres son iguales ante la Ley". Pero el superyo es una cosa, y la conducta, otra muy diferente. Y si no, veamos al país que inventó "Libertad, Igualdad, Fraternidad". Sin ninguna ley que ordene a africanos y portugueses barrer calles, destapar caños y lavar platos, son los africanos y portugueses quienes barren calles, destapan caños y lavan platos. No hay ninguna ley que prohíba a los franceses hacer estas cosas, pero ningún francés las hace.

El movimiento migratorio, como es obvio, surge de la combinación de dos fuerzas: una de expulsión que hace nacer en el individuo el deseo o la necesidad de salir, y otra de atracción determinada por las condiciones que ofrece el lugar de destino. Estas dos circunstancias se dan tanto en el caso de las migraciones económicas como en el de las políticas. Y Argentina, por su ubicación geográfica, bajo crecimiento vegetativo, relativo desarrollo econó-

co y discreta calma política, se ha transformado en tierra de promisión y de refugio para emigrantes económicos y políticos del collar de países limítrofes en los cuales la vida tiene como constante la arbitrariedad en todas sus formas.

* el mito del "nuevo horizonte"

Si examinamos la vida a la que acceden en la Argentina los inmigrantes económicos de Paraguay, Bolivia y Chile, es difícil entender que el mito de un "nuevo horizonte" siga apuntando hacia aquí. Sin embargo, esto se aclara si los dejamos hablar a ellos mismos. Aunque ésta no es la tierra de promisión que esperaban, ya no quieren volver a la suya. Aún muy marginados de la sociedad de consumo de la que sólo entrevén algunos de sus artificios (televisor, licuadora, etc.), trabajando salteado y viviendo sobre todo en villas, su situación es incomparablemente mejor a la que tendrían en su país de origen.

Este trabajo es un limitado intento de buscar respuestas a preguntas como éstas:

* ¿por qué vienen al país bolivianos, paraguayos, chilenos, uruguayos y brasileños?

* ¿cómo nace su decisión de venirse?

* ¿se integran estos migrantes a la sociedad del país que los recibe? Y si no lo hacen, ¿por qué?

* ¿cuál es la conducta de los argentinos hacia los inmigrantes que llegan de los países vecinos?

1-bolivianos y chilenos

los que vienen por razones económicas

1

Chileno, empleado, 30 años.

—Llegué hace un mes.

—¿Se vino como consecuencia del golpe?

—En realidad me vine porque quedé sin trabajo. Yo trabajaba en Duncan, Fox y Cía., una empresa nacionalizada por Allende. Cuando la recuperaron sus antiguos dueños, nos echaron a casi todos.

—¿No pudo encontrar trabajo en otro lado?

—No, sólo pololitos (!).

—¿Por qué eligió Argentina?

—Uno oye decir que aquí se puede hacer un porvenir.

—¿Conoce compatriotas que se hayan hecho un porvenir acá?

—Sí uno mira bien, un porvenir no se puede decir... se ganan la vida. Yo tengo amigos acá, no tienen ni casa ni auto, pero...

—Comen todos los días. ¿Cómo imaginaba Buenos Aires?

—Nunca la imaginé así. Yo pensaba que sólo Nueva York era así. Nueva York o Londres. Es como monstruosa de grande.

—¿Qué diferencias encuentra entre el argentino y el chileno?

—El argentino es amable, simpático... un poco nerviosito.

—¿Nerviosito?



—Es, sí. Si uno no se cuida, lo atropellan. Sólo hay que tener cuidado, porque no es un hombre malo, es diferente. Ahora, la mujer... me quedo con la chilena. Allá no se asustan cuando un extranjero les habla.

—¿Y aquí se asustan? ¿Qué les dice usted?

—Sólo cosas muy bonitas, cosas agradables.

—Será que extrañan el estilo. ¿Cómo se sienten aquí, qué cosas añoran?

—Depende de las horas y de los días. Cuando por la mañana leo el diario y veo cuántos empleos ofrecen, me siento muy bien. Por la noche, y en días de fiesta, muy mal. Me hace sentir mal también andar mal vestido. Aquí la gente está siempre como de fiesta. Eso no me gusta. No sé si le dan mucha importancia a la ropa o es que son más ricos nomás.

2

Boliviano, 27 años, de origen campesino.

—Soy de Potosí.

—¿Trabajaba en tierra propia o ajena?

—Teníamos 20 hectáreas de nosotros.

—¿Y no daban?

—Daban, sí. Pero un día vine y no volví.

—¿Cuánto hace que vino?

—Vine hace seis años.

—¿Por qué vino si la tierra daba?

—Porque aquí se gana más gaita. Allá no hay gaita.

—¿Qué hay?

—Cosas hay.

—¿Quiere decir que hay que cambiar cosas por otras?

—No.

—Entonces no entiendo. Supongamos que ya han hecho la cosecha...

—La comemos.

—¿Y lo que sobra?



—No sobra.
 —¿Y cómo se visten?
 —En la casa se viste uno.
 —¿Qué plantaban?
 —Duraznos, maíz, trigo, papas.
 —¿No comían carne?
 —Tenemos ovejas.
 —¿Habla quechua además de español?
 —Sí, quechua.
 —¿Cuál de las dos lenguas prefiere hablar?

—Quechua. Siempre hablé. Aprendí acá el castellano.
 —¿No hablaba nada antes?
 —Poco.
 —Habla muy bien.
 —Rió complacido.
 —¿Le gustaría casarse con una argentina?
 —Sí.
 —¿Más que con boliviana?
 —Sí.

—¿Por qué?
 —No sé —dijo, y volvió a reír.
 —¿Cómo tiene que ser la argentina?
 —Rubia.
 —Cuénteme cómo imaginaba al país antes de venir.
 —Con muchas casas, mucho trabajo, muchos autos, mujeres muy lindas, mucha guita.

—¿Y cómo fue?
 —Fue igual.
 —¿Mucha guita?
 —Yo vivo bien.
 —¿Dónde vive?
 —En Villa Güemes.
 —¿Cuánto gana?
 —Ciento ochenta en una fábrica de ladrillos.

—¿Cree en Dios?
 —Sí.
 —¿En el que tenemos acá o en el de ustedes de allá?
 —Ahora estoy acá.
 —Entonces cree en el de acá.
 —Sí —dijo, riendo.
 —¿Por qué tuvo que venirse?
 —Ya le dije.

—Es verdad. Pero yo quiero que me diga ahora si cree que la situación de allá podría mejorar de manera que ustedes vieran mejor.

—Eso es muy difícil. Siempre fue así.
 —Cuénteme de Potosí.
 —Potosí es lindo, frío y tiene mineral. Plomo.

—¿Nunca trabajó en las minas?
 —No, es demasiado frío, la gente se enferma o se muere, porque las rocas se caen arriba de la gente y la matan.

—¿Usted cree que nada de eso puede cambiarse?
 —No, eso es muy difícil. Siempre fue así.

3

En una villa de atrás de Estación Retiro encuentro una viejecita boliviana que parece centenaria.

—Hace mucho tiempito que llegué.
 —¿Cuánto?
 —Muchos años hace.
 —¿Por qué se vino? ¿Cómo era allá?
 —Como aquí, pues, también pateando aquí con la vida.

—Tiene usted los ojos muy jóvenes.
 —Será porque no veo casi.
 —¿Usted piensa que es por eso? Son muy brillantes.

—No se han gastado. Soy casi ciega.
 —¿Cómo llegó aquí?
 —Mi hijo vino hace cincuenta años.
 —¿Estos niños son de él?
 —Sí. Éstos son mis nietos.

—Entonces... él tal vez no vino hace cincuenta años sino que tiene cincuenta años.

—Sí, puede ser.
 —Papá tiene cincuenta años, pero vino hace treinta —dijo una niña.

—¿Él la mandó a buscar?
 —No, él me vino a traer aquí. Yo le mandé la carta. En la carta decía: "Hijo, estoy escasa de la vista. No puedo aquí".

—¿Qué hace su hijo?
 —Está de paro, mi hijo. Salió a buscar trabajo ahora.

los desterrados

- ¿Y cuándo trabaja, qué hace?
—Trabaja, pues. Yo no voy con él.
—¿Qué encuentra más lindo, aquí o allá?
—Todo me gusta como Bolivia, como antes, igual.
—Allá es más frío.
—Hay mucha humedad aquí.
—Esa pollera de terciopelo es de allá...
—Sí, pues. Conmigo la traje.
—Hace muchísimos años.
—Cuarenta o cincuenta.
—Veinticinco, abuela —volvió a corregir la niña.
—Es lo mismo.
—Tiene muchos nietos.
—Beatriz, sobre eso Teresa, sobre eso Félix, sobre eso Mabel, sobre eso Segundo.
—¿Sabés algo de Bolivia, Beatriz?
—Lo mejor es el Carnaval.
—¿Cómo sabés?
—Me contó mi papá y vi en la televisión.
—¿Y a vos Teresa, qué te gusta de Bolivia?
—Teresa no habla —dijo Beatriz.
—¿Es muda?
—Y sorda.
—¿Querías conocer Bolivia, Segundo?
—No, yo soy argentino.
—Igual podrías querer conocerla. ¿Sabés cómo es la bandera?
—No.
—¿Sabés quién es el presidente?
—Era Perón. Ahora es Isabel.
—Yo te pregunto de Bolivia.
—Estábamos aquí llorando, pues —dijo la abuela—. Mi hijo corréteando por aquí y por allá. Un padre el que se ha muerto. Ese día no comió, mi hijo.
—Tan triste estaba...
—Sí, todos muy tristes, llorando.
—¿Qué les gusta comer a los bolivianos?
—Los bolivianos comemos chuño y papa.
—¿Y carne?
—Cuando hay.
—Cuénteme cómo se hace una comida boliviana.
—Primero sal. Sobre eso la verdura que queremos. Sobre eso carne.
—¿Y motes de trigo o maíz?
—Todo.
—¿Dónde compra los motes?
—Aquí, pues.
—¿Querría volver a Bolivia?
—No, señora.

4

Sentada en el suelo, una india boliviana muy vieja, vende limones.

- ¿De dónde es?
—De una quinta son.
—No, de dónde es usted...
—Cochabamba. Cómpreme. Tres, cien pesos.
—Deme tres. ¿Cuánto hace que vino?
—Cuatro años hace —dice sin mirarme.
—¿Cómo es Cochabamba?
—Bien.
—¿Bien, cómo?
—Todo hay, pues, en Cochabamba.
—¿Por qué se vino?
—Porque vinieron todas las hijas.

- ¿Y ellas por qué vinieron?
—Por sus maridos, pues, vinieron. Compré más limones. Son baratos.
—Deme otros tres. ¿Aquí hay más trabajo?
—Sí, más trabajo.
—¿En qué trabajaban allá?
—Todo hacía, pues.
—¿Qué, por ejemplo?
—Obras.
—¿Y aquí?
—Obras.
—¿Dónde vive?
Me miró y no respondió.
—¿En una villa?
—Sí.
—¿Le gustaría vivir en otro lado?
—No.
—¿Qué lengua habla además del castellano?
—Castellano nomás.
—¿Y quechua?
—Quechua sí tengo.
—¿Por qué no me dijo?
—Eso no es.
—¿No es una lengua?
—Es sí, de nosotros.
—¿Le gusta más hablar quechua o castellano?
—Castellano, muy difícil.
—¿Cómo pensaba que era Buenos Aires?
—Las hijas dijeron que era bueno acá.
—¿Es así o un poco bueno y un poco malo?
Me miró y no contestó.
—¿Le gustaría volver?
Dijo que no moviendo la cabeza.
—¿Está bien acá?
—Bien, pues.

5

En la calle de una villa pregunto por algún chileno.

- Hay que encontrar.
—¿No hay?
—Alguno hay.
—¿Uruguayo?
—No conozco ninguno. A ellos los encuentra en el centro. Aquí hay bolivianos y paraguayos.
Epifanía, 42 años, vive con sus siete hijos en una casita como todas, agrisada por el humo y los años, con paredes de madera y zinc y pisos de portland.
—¿Los niños son argentinos o bolivianos?
—De las dos clases hay.
—¿Vino sola con los niños?
—No. Más antes estaba aquí mi mamá.
—¿Qué hacía?
—Estaba con su marido.

- ¿Ella la animó para que se viniera?
—Sí, ella fue. Yo estaba en Potosí. Hace dieciséis años que estoy acá. Con tres niños vine. Ella me decía que aquí se podía pasar la vida mejor.
—¿Cómo hizo para venirse? Precisaría una cantidad grande de dinero.
—Setecientos u ochocientos tenía. Tomé un tren en Villazón y crucé La Quiaca. De allí otro tren para Buenos Aires. De la estación vine para acá. Al poco tiempo los vecinos me ayudaron a levantar la casa.
—¿Qué es lo primero que recuerda de Buenos Aires?

—Lo primero que recuerdo es una casa muy grande, muy grande que tocaba el cielo. No sé cuál casa sería. Después no la vi nunca más. Cuando llegué a la villa y vi estas casas de lata yo dije: "¿Cómo pueden vivir aquí?" Pero me acostumbré. Allá las casas son de adobe.

- ¿Cuántos hijos argentinos tiene?
—Cuatro argentinos, tres varones y una nena. Y los otros como si fueran. Tenía a mi marido también, pero él salió a trabajar a provincia y se hizo de mujer allá, no volvió.
—¿En qué trabaja?
—Vendo ajo, limón.
—¿Consigue mantenerse?
—No, señora, también hago tortitas, y en tiempo de verano, vendo sandía.
—¿Cuánto gana?
—Algunos días dos mil y hasta dos mil quinientos.
—¿Quiere decir que sacará unos cien mil por mes.

—Nooo, no sé. Nunca tuve todo lo del mes junto. No se puede juntar la plata, señora.

—¿Cuáles son sus paseos? ¿Va al cine alguna vez?

—Una vez fuimos, pero tuvimos que volver. No nos alcanzó la plata. Somos muchos.

- ¿Compra algún diario?
—No, yo no sé leer, señora.
—Me llamo María Esther.
—Sí, señora.
—¿Usted cómo se llama?
—Me dicen Paloma.

—Lindo nombre. Dígame, Paloma, ¿habla con sus compatriotas de Bolivia? ¿Sabe quién gobierna?

—No, señora. Muchas preocupaciones. Alguna vez hablamos de cosas de antes.

- ¿De qué cosas?
—Cosas.
—¿Cómo recibió la muerte de Perón?
—No sabía si llorar o gritar. Como si hubiera muerto el padre mío. Sinceramente, el corazón se me arrugó. Desde que





llegué oyendo hablar de él, y cuando él viene, Dios lo llama tan rápido.

—¿Piensa que podría haber hecho algo por usted, personalmente?

—Por mis hijos.

—¿Qué?

—Algo, para que ellos tengan una educación el día de mañana. Yo... para mí, no.

—Quiere para ellos una vida distinta a la suya...

—Sí, yo no he usado nada.

—Usted no ha usado nada.

—Sí, señora. A ellos les viene.

—Lo que a usted no le vino.

—Sí.

—¿Está tranquila aquí?

—A las siete nos encerramos todos.

—¿Tiene miedo?

—Sí, un poco.

—¿La policía no cuida por este barrio?

—No sé. Acá la 46 misma no nos hace justicia porque somos bolivianos. Y para mí, sean paraguayos, bolivianos o chilenos es lo mismo. A nosotros no nos dan importancia. Los autos nos han matado hijos en la calle. Vamos a decir, pero ellos no dicen nada.

—¿Usted piensa que sería diferente si fuera argentino el que hace la denuncia?

—Ellos se la agarran especialmente con los bolivianos. Es verdad que hay algunos que hablan mal, pero ese no es motivo.

—¿No tiene ganas de volver?

—No, nunca más volví.

—¿Por qué será que no quiere volver?

—No sé. No me gusta andar moviéndome.

—¿Y de la villa para otro lado?

—No, señora. Por desgracia nos mataron al padrecito. Muchas desgracias juntas.

—¿El Padre Mugica? ¿Por qué piensa que lo mataron?

—Era demasiado bueno. Era muy bueno con nosotros los pobres.

—Piensa que lo mataron porque era muy bueno.

—Sí, señora.

—¿Es peligroso ser muy bueno?

—Ser muy bueno y ser muy malo, los dos es peligroso.

—¿Tiene amigos argentinos aquí en la villa?

—Tengo sí, muy buenos.

—¿Qué dicen ellos cuando la policía hace diferencias con los bolivianos?

—Aquí somos todos villeros, y cuando la policía hace esas cosas siempre estamos juntos.

6

Chileno, 24 años, periodista.

—Vine en viaje de estudios.

—¿Qué quiere decir?

—Pretendo ingresar a la Universidad. Buenos Aires me gusta.

—¿Vino sólo porque le gusta?

—Acá es más fácil trabajar y estudiar.

—¿Allá para mantenerse tiene que trabajar más y no le queda tiempo para estudiar?

—No. Teniendo trabajo es lo mismo.

—Hay poco trabajo.

—Todavía hay poco.

—¿El régimen está proveyendo en ese sentido?

—Así es.

—¿Cree que ahora se está mejor, en Chile?

—Sí. Ahora uno puede comprar lo que quiere.

—¿Quiénes pueden comprar lo que quieren?

—La gente.

—¿Por qué le parece que antes no se podía?

—Muy simple. Porque no había.

—¿Y por qué no había?

—Todo marchaba mal.

—¿Y ahora?

—Ahora hay tranquilidad.

—Y si alguno está nervioso no se hacen problemas...

—Son distintos puntos de vista. Hablando de trabajo...

—¿Qué es para usted "haber trabajo"?

—No sé adónde quiere ir. El que quiere trabajo siempre encuentra, ¿no le parece?

No.

—Cuando uno no tiene pretensiones...

—¿Le parece que ganar lo suficiente como para poder estudiar es tener pretensiones?

—Yo soy apolítico. Yo pienso que cuando uno quiere trabajar siempre encuentra trabajo.

—Supongo que le parecerá mal que yo ponga que vino por razones económicas.

—Sí, me parece mal porque le dije muy claro que había venido por razones de estudio.

7

Chileno, obrero, 27 años.

—Soy obrero textil. Al comienzo del 69 salí de Santiago.

—¿Por qué se vino?

—Yo quería conocer otros países, sobre todo la Argentina. Desde chico oí hablar de las cosas que había aquí.

—¿Qué oía?

—Que aquí el obrero vivía muy bien, que algunos tenían hasta casa y auto. Que llegado el momento, el más desgraciado se toma sus vacaciones. Que las mujeres eran más dadas que las chilenas.

—¿Todo fue así?

—Aquí se está bien. De cualquier manera, a mí me gustaba Allende, así que en Marzo del 73 me volví. Pero en setiembre vino el golpe. Yo no me había metido en nada político, pero vi tantas cosas que no pude aguantar. Además la situación económica se puso como imposible.

—¿Qué vio?

—Yo vivo cerca del río Mapocho.

—Veía los muertos flotando...

—Los vi atascados en la orilla.

—Fusilados.

—No sé... Pibes jóvenes, muchísimos. Todo el día decían por la radio que había que denunciar. Yo sentía asco, quise salir... Además, lo que se gana allá no da para nada. Le voy a poner un solo ejemplo. Un obrero gana hoy 25.000 escudos. Un litro de aceite cuesta 1.200 y 1.300 escudos.

—¿Le fue fácil salir?

—Muy difícil. Primero, hay que pasar por largos interrogatorios, porque todos quieren irse. Lo que ganan no les alcanza.

—¿Adónde se van?

—A Buenos Aires, Mendoza, Australia.

—¿Cómo se siente con los argentinos?

—Tengo pocos amigos argentinos, pero, en general, bien.

—¿Por qué tiene pocos amigos argentinos?

—Yo los encuentro muy distintos a nosotros.

—Me gustaría que pensara tranquilo y me dijera en qué los encuentra distintos.

—Mire. Le voy a dar un solo ejemplo. El argentino no hace mucha distinción frente a las mujeres. Para él todas las mujeres son más o menos lo mismo.

—¿Quiere decir la que es buena y la que es mala?

—Sí. Eso es. Los argentinos son raros.

—¿Y ustedes?

—Nosotros tratamos de manera muy distinta a la mujer.

—Distinguen las buenas de las malas.

—Sí. Además, allá, el hombre manda en su casa.

—¿Y aquí?

—Aquí es un relajó.

1

Campesino, chileno, 38 años.

—Mi trabajo estaba relacionado con la producción y organización política de una zona.

—**Cuénteme a partir del golpe.**

—Estábamos en la casa. Escuché al compañero Allende que decía que todo sería dominado, que él iría a hablar con los generales. Quedé tranquilo, pero de pronto, la radio dejó de transmitir. Luego supe que la habían bombardeado. Escuché entonces por las radios de la oposición que todos debían quedar encerrados en sus casas, que el país entero estaba dominado. Me dirigí hacia el fondo, donde trabajaba. Allí con los compañeros discutimos qué hacer y decidimos esperar instrucciones. El trabajo se paralizó; las Fuerzas Armadas empezaron a llamar a los dirigentes por sus nombres. Pasaban los bandos citando por la radio. Los helicópteros patrullaban día y noche, sobre todo la zona de la Cordillera. Mi hermano y yo nos presentamos en **Carabineros**. Pensábamos que no nos pasaría nada, que simplemente querían controlarnos, pero nos tuvieron allí detenidos cuatro días y luego nos pasaron a un cuartel donde nos torturaban por las noches. Nos vendaban los ojos y ponían un cable eléctrico en la sien y otro en un testículo. También nos colocaban una cinta de cuero en la boca para que no se oyeran nuestros gritos.

—**¿Cuáles eran las preguntas?**

—Partido al que uno pertenecía, nombres de dirigentes, lugar de las armas.

—**¿Había armas?**

—Sí, pero yo no sabía dónde. Luego las encontraron.

—**¿Qué clase de armas?**

—Pólvora. Luego de veintidós días en el cuartel nos soltaron con libertad provisional. Pero volvieron a tomarme, y las torturas fueron mucho más graves.

—**¿En qué consistió el cambio?**

—Nos hacían meter la cabeza en un tanque de agua y pasaban corriente. Nos colgaban y pegaban rompiendo miembros y órganos. Algunos comieron excrementos. Estuve ahí cuatro días y volvieron a liberarme.

—**Decidió irse.**

—Todavía no. Pero empecé a ver que la gente desaparecía o aparecía muerta flotando en el río. Un compañero estaba lavando un tractor y porque sí lo mataron. Cuarenta compañeros que yo conocía mataban.

—**¿Comprometidos políticamente?**

—Eran todos de Allende, pero muchos no tenían militancia política. Había médicos que preparaban a compañeros campesinos para realizar tareas como enfermeros en policlínicas de emergencia que se abrían en el campo. Con seis meses de estudio salían de ahí los enfermeros. A esos médicos cuando los agarraban los mataban. Todos los que dirigían CAR⁽¹⁾



también eran fusilados sin averiguar más nada.

—**¿Por qué tanta saña con ellos especialmente?**

—Porque los CAR era la forma que había encontrado el gobierno socialista para contrarrestar el acaparamiento que hacían los comerciantes de artículos de primera necesidad en el campo. Y el acaparamiento era una de sus mejores armas. A todos los mataron. También al general Vachelet, que era quien dirigía esto a nivel nacional. Dijeron que había muerto de un ataque cardíaco. Tal vez. Pero como consecuencia de la tortura. Pocas familias quedaron completas. Hay niños que perdieron sus dos padres; padres que perdieron todos sus hijos. Ochenta mil muertos calcula la Iglesia. Bueno... cuando vi que eso de matar no se acababa nunca, pensé que cualquier día podía tocarme. Cruzé la Cordillera y me vine.

—**¿Cómo cruzó?**

—Caminando, pues. Caminé tres días y tres noches por una huellecita perdida.

—**¿Cómo se sintió cuando dejó Chile atrás?**

—Muy bien, pues, como si saliera de la tumba. No tenía ninguna seguridad de que llegaría.

—**Hábleme de sus compañeros acá, cambios que note en su conducta, si es que nota.**

—Sí, todos estamos muy nerviosos. Nos enojamos más fácilmente, dormimos mucho.

—**¿Ha hecho relación con argentinos?**

—Ningún contacto. Creo que los demás tampoco. Son diferentes a nosotros. Nosotros invitamos a la casa, ellos no. Tienen costumbres muy distintas. Sólo fui a la casa de unos compañeros que habían estado presos en Chile. Eso le gusta a uno. Son más cerrados aquí, no dan confianza.

(1) Centros de Abastecimiento Rural.

—¿No será que tienen miedo a comprometerse?

—No sé. Yo vengo del campo y todo es muy diferente. En la época de Frei había allá unos americanos.

—¿Qué hacían?

—No sé, serían espías. Todo el día pasaban retratando a la Cordillera. Ni a ellos les cerrábamos las casas, uno es así en el campo.

—No le gusta nada Buenos Aires.

—Nadita.

—¿Y Santiago?

—Tampoco.

—No le gustan las ciudades.

—Las ciudades no sirven.

—No sirven. Cuénteme qué hace al cabo del día.

—Duermo mucho.

—Eso es frecuente en los exiliados.

—Todos dormimos, sí, más de lo corriente. Si por lo menos recibiéramos noticias... Hace varios meses que estoy y no he recibido una carta.

—¿Qué familia dejó?

—Mujer y nueve hijos.

—Yo diría que tiene algo de mapuche, aunque poco.

—La mitad. Madre española, padre mapuche.

—Bueno, me dijo que dormía mucho.

¿Qué más?

—Pienso.

—¿En qué?

—En el día de la vuelta. Porque esto no va a quedar así. ¿Usted cree que sólo en el Cielo encontraremos justicia?

—Sólo si la buscamos aquí. ¿En qué más piensa?

—Pienso en los días que pasamos encerrados en el cuartel. Y cuando en medio de la noche llegaba algún oficial. A veces sueño que la puerta se abre y el oficial entra.

—¿Sabía de antemano que era para torturar?

—No era para torturar, era para matar. Recuerdo a un compañero cura. A las nueve vimos al teniente que entraba y lo llamaba. Se hizo un gran silencio. Todos sabíamos que no volvería. Al otro día recogerían sus cosas y las entregarían a la familia. Sus cosas, no el cadáver. "Estado de guerra", decían ellos.

—¿Cómo salió del pabellón el cura?

—Muy asustado. Los compañeros le dijeron: "Anda con firmeza, estamos contigo". Él no respondió. Al otro día vinieron a buscar su ropa, sus libros. ¿Puede uno olvidar una cosa así? Y un compañero que trajeron herido, un mapuche. Estaba viendo su sembrado; pasaron dos carabineros y le dispararon.

—¿Qué explicaron después?

—Nada, dijeron que el compañero los había atacado. "Agresión a los carabineros", dijeron. No tuvo asistencia médica. Se infectó.

—¿No había médicos en su sede?

—Había médicos presos que lo examinaban, pero no tenían elementos. Nada podían hacer.

—¿Cómo puede sentirse un médico?

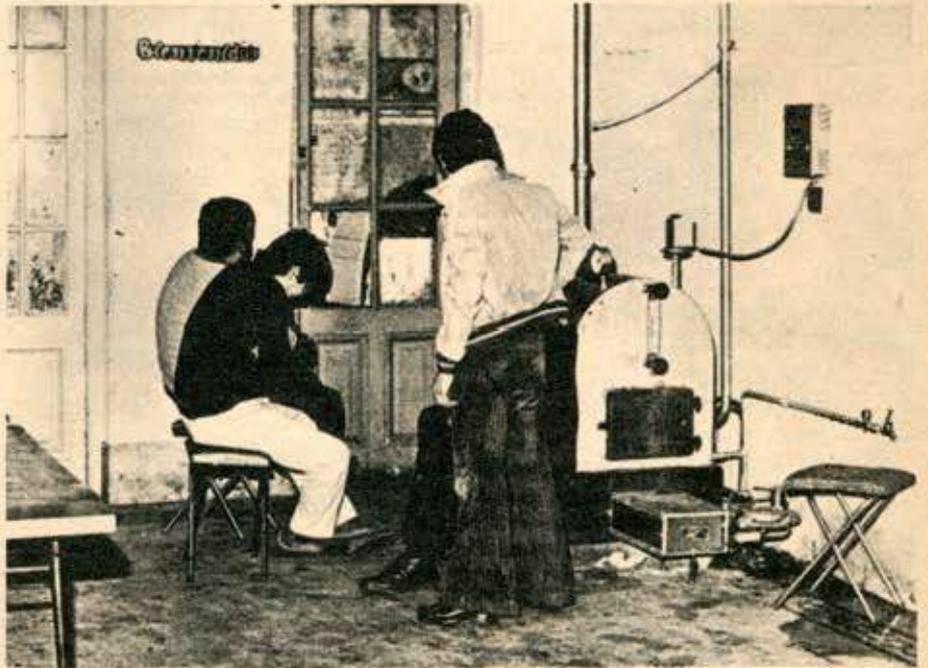
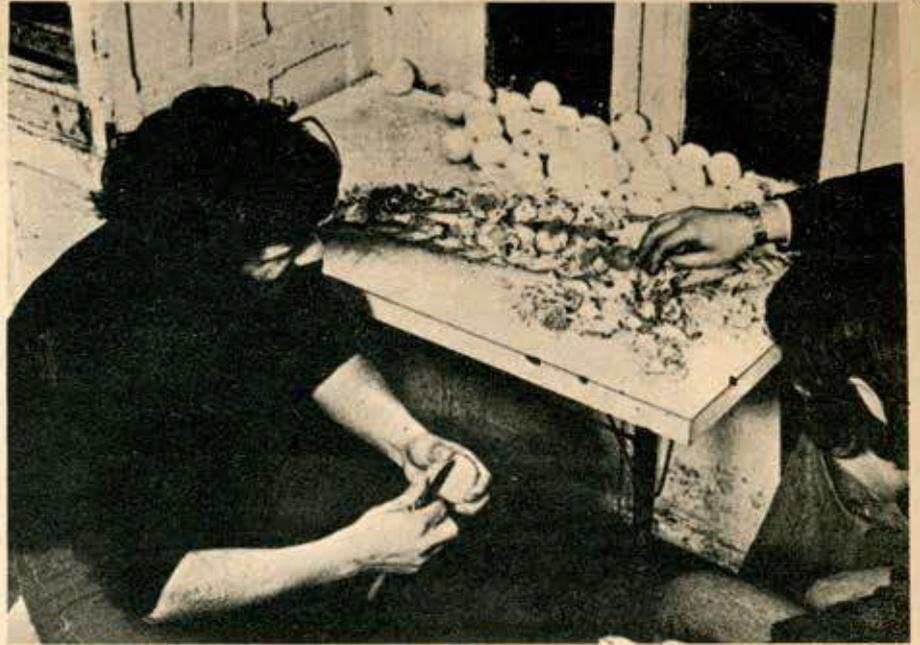
—Desesperado. Había uno muy joven que lloraba. Al cabo de varios días el compañero murió.

—¿Piensa en la vuelta?

—Y si no, ¿en qué?

—¿Pronto?

—Quizás que



2

Técnico agrario. 60 años. Chileno.

—Soy de origen campesino. Mis padres eran analfabetos. A fines de la década del 30 pertenecía a la Juventud Episcopal cuyo lema era "Elevaos y elevad a los demás".

—¿Es cristiano?

—Ahora soy comunista. En 1931 era miembro de un sindicato de oficios varios adherido a la Federación Obrera de Chile. En 1934 caí preso por primera vez. Durante un congreso de Unidad Sindical del que nació la Confederación de Trabajadores de Chile. Sesenta y un días estuvimos durmiendo sobre cemento. Como éramos muchos, once por celda, nos juntábamos para vencer el frío. En 1947, disuelta la C.T.CH., por la traición de González Videla, volví a caer preso. Me relegaron a una isla del archipiélago de Magallanes. Ahí estuve hasta que me fugué en el bote de la guardia, tres meses después.

—Cuénteme.

—En la isla éramos seis, que andábamos sueltos, pues no había peligro de que alguien alcanzara la costa nadando. El agua es helada allí. Yo me fui mientras los carabineros dormían.

—¿Solo?

—Sí, solo. Dejé a mis cinco compañeros que no quisieron venir y a los carabineros encerrados en la isla.

—¿Temían el mar?

—No, dijeron que nos irían a pillar y que correrían las balas.

—¿En qué salió?

—En el bote de la guardia. El bote estaba cuidado por unos perros muy grandes, ovejero alemán. Pero no me oyeron. Hacía mucho frío esa noche y dormían.

—¿Cuánto tiempo tenía para llegar y esconderse?

—Tenía como veinte horas, porque la guardia llegaba de noche y entre la isla y tierra firme no había ni teléfono ni radio. En una hora y media llegué a tierra y empecé a subir hacia el norte. Atravesé

¿Dónde encuentro números atrasados de crisis en el interior?

☆ CORDOBA

librería córdoba - Deán Funes 75
 emporio de las revistas - Av. Gral. Paz 146
 librecor - Vélez Sársfield 92
 librería macondo
 San Martín 137 (Villa María)
 librería superior
 Constitución 730 (Río Cuarto)
 librería carlos paz
 Av. Gral. Paz 87 (Carlos Paz)

☆ MENDOZA

centro internacional del libro s.r.l.
 Galería Tonsa, local A.26
 mendoza libros
 Galería San Marcos, 9 e Julio 1126
 librerías simoncini - Espejo 182

☆ SANTA FE

librería el aleph
 San Martín y Tucumán, Galería Petroselin
 palabras - Vera 2671
 condorcanqui libros
 Habegger 731, local 10 (Reconquista)

☆ ROSARIO

(Prov. Santa Fe)
 librerías austral - Santa Fe 996
 kitab s.r.l.
 Córdoba 1147, Galería "La Favorita", local 17
 librería la médica - Santa Fe 996
 librería signos - Córdoba 1417
 librería síntesis - Córdoba 950
 librería técnica - Córdoba 977

☆ PARANA

(Prov. Entre Ríos)
 librería fénix - Buenos Aires 267
 ☆ SANTIAGO DEL ESTERO
 librería dimensión
 Galería Tabycast, local 18
 librería nuevo norte
 Galería Lindow, local 22

☆ JUJUY

Casa de libros, remo bianchedi
 Belgrano 1067

☆ SALTA

librería del colegio - Caseros 654

☆ TUCUMAN

héctor r. marteau
 Congreso 406, 5º p., Dto. 7
 norte librerías - 29 de Setiembre 656
 librería macondo - Ayacucho 64

☆ NEUQUEN

siringa libros - Av. Argentina 245

☆ VIEDMA

(Río Negro)

librería césar bagli - Galería Camahué

☆ MAR DEL PLATA

(Prov. Bs. As.)
 librería erasmo - San Martín 3330
 librería gnosis - Bolívar 2168
 librería peidós - San Luis 1838, local 19

☆ AZUL

(Prov. Bs. As.)
 librería biblos - H. Yrigoyen 593

☆ BAHIA BLANCA

(Prov. Bs. As.)
 librería kosmos - San Martín 68, local 39
 librería la blanquita - Zelarrayán 398
 librería martin fierro - Alsina 140

☆ SAN NICOLAS

F. C. Mitre (Prov. Bs. As.)
 el buen libro - Nación 124

☆ CONCEPCION DEL URUGUAY

sacha libros
 Galería C. Com., local 7 (Entre Ríos)

☆ SAN LUIS

librería huecupen - Lavalle 376 (Mercedes)

☆ GENERAL ROCA

librería quinhue - (Río Negro)

los desterrados

tres provincias. De esto nada se supo, todo fue escondido.

—Su historia como luchador es bien vieja.

—Empecé de adolescente, tengo 60 años y no pienso aflojar. Pero lo de antes no tiene nada que ver con lo de ahora. Yo no creía que podíamos regresar tan atrás en la historia. Lo recuerdo y pienso que no fue verdad, que se trata de una pesadilla.

—Cuénteme a partir del 11 de setiembre.

—El golpe me tomó en la costa y yo soy de la zona cordillerana. Empecé dificultosamente a movilizarme hacia mi zona. El 13, mi nombre apareció en un bando. Iba en el micro cuando caí. Eran las doce y media del día. Me tomaron allí y me llevaron a un cuartel. Casi junto conmigo llegó preso el doctor jefe del hospital del lugar. Nos llamaron y nos dijeron que uno de los dos tenía que morir.

—¿Por qué uno de los dos?

—Porque ellos iban quinateando.

—¿Elegiendo un poco al azar?

—Supongo que sí. Lo mataron a él a las cuatro de la tarde.

—¿Por qué él y no usted?

—Pienso que por la edad. Él tenía 30 años, iba a ser un hombre peligroso por más tiempo.

—¿Cómo se sintió mientras no supo quién era el elegido?

—Pues muy asustado. Pero no dije nada a nadie. Estaban algunos compañeros quejándose y llorando por las flagelaciones, y él y yo callados pensando tal vez, que eso era nada en comparación a lo que nos esperaba.

—¿Usted y él sabían solamente?

—Sí.

—¿Para qué se lo habrán dicho? ¿Para ponerlos en la desquiciante, degradante situación de desear la muerte de un compañero?

—No sé. Lo mataron a las cuatro.

—¿Cómo vivió eso?

—En ese momento uno es un animal. No siente, no ve, tiene la mente en blanco, la muerte le tapa a uno los ojos.

—Después que pasan los días...

—La obsesión de la muerte sigue.

—¿Ningún sentimiento de culpa por no haber sido el elegido?

Me miró sorprendido.

—No, uno no murió ese día pero puede ser otro, y las flagelaciones eran cada vez peores.

—¿En qué empeoraron?

—Se empezaron a hacer bajo contralor médico. Se les metía a los torturados cosas en la boca para que no se escucharan sus gritos. Pero los veíamos pasar en las camillas. Y cuando los traían de allá dentro venían gritando. Luego caían en un sopor y quedaban una o dos horas como muertos. Después empezaban a hablar. Yo sentía a menudo que algo se me iba a romper, que iba a quedar loco.

—¿Mientras lo torturaban?

—A mí nunca me torturaron. Sólo me hacían ver. Me llevaban a la sala y me hacían ver cómo flagelaban a otros.

—¿Los flagelaban juntos?

—Sí, ocho o diez juntos.

—¿Qué preguntaban?

—Tomaban cualquier papel que tuvieran los detenidos en sus bolsillos y empeza-

ban a preguntar a partir de allí: "¿Qué es este plano?" "¿Dónde piensan atacar?" "¿Dónde están las armas?" De allí del cuartel me pasaron a la cárcel. En la cárcel había un promedio de quinientas personas que se renovaban diariamente. Todos los días soltaban alrededor de cien y traían otros cien. Un mes después me largaron.

—¿Cómo se vino?

—Dos padres me llevaron setenta y dos kilómetros adentro de la Cordillera. Yo conocía todas las pasadas, pero nunca había llegado a la Argentina.

—Tuvo suerte. Ya era verano.

—Sí, pero nevaba, aunque sin frío. Tres días demoré para cruzar, porque tenía que buscar los caminos más inhóspitos, donde sólo se anda a pie, al borde de precipicios.

—¿Adónde llegó?

—Mejor no hablar de eso. Llegué a un pueblecito del Norte. Entré clandestino y tuve suerte, pues rápidamente di con una iglesia. Yo llevaba carta de los compañeros curas. Todo fue fácil ya. Descansé un día y empecé a trabajar en la agricultura.

—¿Cómo se siente?

—Apenas pisé Argentina entré en confianza. Hacía días y días que no dormía. El ruido de las ráfagas de metrallera, los helicópteros sobrevolando el pueblo... Oír un helicóptero era oír la muerte que venía llegando. Sacaban a la gente del pueblo y la mataban en otro. Uno sabía que se habían llevado a éste o a aquél, pero a veces tardaba meses en saber que lo habían matado, pues los mataban soldados de otro pueblo, que no lo conocían, que no sabían a quién tiraban. Yo creía que el horror del nazismo había pasado. Pero se revivió en Chile. El horror y la ignorancia. Quemaron "El Retorno de los Brujos", diciendo que era un libro de brujería. Yo me había sentido tan feliz después de tantos años de lucha... Llegar al socialismo sin derramar sangre, demostrar que ese camino era posible. No le quepa duda que la próxima vez será a sangre y fuego.

—¿Esa es una conclusión política?

—Es política, pero además un deseo de venganza. Un deseo tremendo de matar sin piedad.

—¿Piensa a menudo en el regreso?

—¿Qué cosa no piensa uno, pues? Vamos a volver pero no con el respeto que antes teníamos. Y la culpa no es nuestra. Es de ellos. Cuando oigo por la noche a los compañeros que lloran soñando... He oído en medio de la noche gritar a uno: "¡No la maten a ella, no la maten a ella!" A su compañera le cortaron los pechos delante suyo, y él sueña y grita. Parece que se quiere morir. Y no podemos despertarlo. Lo sacudimos y lo sacudimos. Yo creo que él no quiere despertarse más. Bueno, pero usted no es muy guapa, me parece, para oír esto.

—Soy, sí. Este es mi trabajo.

—Le voy a contar algo alegre. Ibamos en el micro con un compañero, aquí en Buenos Aires, y subió una mujer rubia y blanca. Mi mujer es española. Yo la veo y le digo: "Veo esa mujer y me parece ver la mía". "Fíjate, también yo me acuerdo de la mía", dice él, "aunque la mía es mapuche".

3

Boliviano, 45 años, abogado, periodista.

—Salí de Bolivia a raíz de la embestida de Banzer contra las instituciones sindicales. Yo era dirigente del Sindicato de la Prensa. El 21 de setiembre, al mes del golpe, todos los periodistas de izquierda sufrieron allanamientos. La dictadura hizo en esa noche, a la misma hora, a la una, batidas en todas las casas. Los que estaban en ellas fueron llevados. El resto, los que no estábamos, nos escondimos y luego nos asilamos.

—¿Cuál fue su primera reacción al llegar?

—Estuve optimista al comienzo. Me duró un mes. Pensaba que el exilio se acabaría pronto, se hablaba de una rápida amnistía.

—¿El bajón cuándo empezó?

—A los tres meses caí al fondo. Era la época de Lanusse. La situación en la Argentina era difícil. La condición de exiliado impedía trabajar. Pedían el documento, y cuando veían la tarjeta de exiliado se les iba la sonrisa. La tarjeta resultó ser un fuego. Fue la etapa más difícil. Me sentía declinar día a día. Todas las puertas se cerraban.

—En algún momento llegó a pensar que habría sido preferible la cárcel en Bolivia que esa situación acá?

—Sí, sí. Esto era todo una gran cárcel.

—Hablando con exiliados, recuerdo una frase que es bastante frecuente: "Me siento sin piso". Cuando querían definir su situación decían eso.

—Yo me sentía que era nadie. Si me mataba un agente del Servicio Boliviano, ¿quién protestaría por mí?

—¿Se ubicó finalmente?

—Más o menos.

—¿Cómo se relaciona con los argentinos?

—La Argentina, personalmente, no me cae muy bien. No me gusta.

—Concretamente...

—Las explicaciones son muchas. La fundamental: el estilo arrollador que tiene como país. Conozco buena gente, cariñoso. Tengo amigos francos, que me han tendido la mano.

—El rechazo es contra el país como conjunto.

—O más bien contra Buenos Aires, esta ciudad tan enorme, uno se siente abandonado aquí, no termina de acostumbrarse.

—¿Sueña que vuelve?

—Sueño que alisto maletas una y otra vez. A veces sueño que he retornado ya.

—¿Nunca se plantea la posibilidad de una cierta xenofobia? La Argentina está invadida por los cinco costados.

—Sí, yo siento que eso puede ser. Y lo encuentro natural. Pero no por eso deja de angustiarme.

4

Boliviano, 29 años, periodista.

—A los tres días de llegar estaba bajando. No tuve periodo de angustia. El problema es para mí como el exilio lo deforma a uno. Uno termina siendo un profesional.

—Cuénteme cómo es eso.

—Cuando recién llegué, compraba los periódicos y buscaba la página "Bolivia". A medida que el tiempo pasó...

—Se fue desinteresando de Bolivia.

—No es eso exactamente, sino que empecé a vivir con gran pasión el proceso que se estaba dando acá.

—Entonces no se puede hablar de "profesional del exilio".

—Sí, porque aquí uno no puede militar. Sólo puede mirar desde la platea. Uno vive en un país pero no lo vive. De alguna manera es un marginado.

—¿Tiene condición jurídica de asilado?

—Sí. Eso es otro problema. Cada vez que me piden los documentos tiemblo. Es como si estuviera mostrando un rótulo de extremista.

5

Obrero de la construcción, estudiante del Servicio Social, 32 años, chileno.

—Cuénteme a partir del golpe.

—El golpe no nos sorprendió. Todos pensábamos que podía venir un golpe, pero teníamos absoluta confianza en que podríamos oponernos.

—¿En qué se basaban?

—En el nivel de conciencia del trabajador, en la posibilidad de un quiebre interno en las Fuerzas Armadas, y en el papel que los partidos considerados vanguardia iban a asumir: el golpe no podía ser una sorpresa para estos partidos.

—¿Pertenece al MIR?

—Puede parecerlo, ¿no? Soy socialista. Usted habrá oído hablar de la infiltración que por el MIR sufrió el Partido Socialista...

—¿Infiltración ideológica? Sí. ¿Usted es un ejemplo?

—Se dijo mucho que nuestro partido se dejó infiltrar ideológicamente por los ultras. No creo ser un ejemplo.

—Usted me habló de la conciencia de la clase obrera, de la división de las fuerzas armadas, del papel de los partidos tradicionales, ¿y armas?

—Las que habían se hicieron tiras. Eso lo vemos después. Yo vivía en Viña, uno de los lugares más reaccionarios del país. Allí la lucha estaba muy polarizada. El día 11 me dirigí a uno de los campamentos (*) y tomé contacto con otros compañeros. Procedimos a movilizarnos hacia el centro. A las nueve de la mañana estábamos todos detenidos a pesar de que íbamos separados.

—¿Qué pasó con los compañeros?

—Unos se salvaron. A otros los mataron. De otros no supe nada más. De ahí me llevaron a la base aeronaval "El Bello", donde metían a la gente en unas fosas inmensas hechas con Caterpillar. Estuvimos dos días y pasamos al Estadio de Valparaíso. En el estadio, nos obligaban a permanecer tendidos sobre los escaños, de espalda o de frente, pero siempre tendidos.

—¿Cuántas horas?

—Yo estuve tres días. Hubo gente que estuvo más, sin comer ni beber agua. Lo primero fue una taza de café el día 15 o el 16, no lo recuerdo. Sé que ese día,

(*) Población de emergencia surgida de un campamento de sierras.

crisis

en el exterior

distribuidores

☆ BOLIVIA

LOS AMIGOS DEL LIBRO. Werner Guttentag. C. de Correos 450 - Cochabamba.

☆ MEXICO

EDIT. NUESTRO TIEMPO. Fernando Carmona. Av. Universidad 771, of. 402. México, D.F.

☆ PERU

"LA MOSCA AZUL". Manuel Bonilla N° 187. Miraflores - Lima.

☆ URUGUAY

MARTIN FIERRO. Soriano 1204 - Montevideo.

HEBER BERRIEL. Paraná 750 - Montevideo.

librerías en México

librería del sótano.

Av. Juárez N° 64. México, D.F.

librería ghandi.

Miguel Angel de Quevedo N 128. México, D.F.

librería el agora.

Insurgentes Sur N° 1632. México, D.F. ediciones de cultura popular.

Av. Independencia N° 673. México, D.F. editorial nuestro tiempo S.A.

Av. Universidad N 771, of. 402 y 403. México 12, D.F.

librería de cristal.

Sucursal Polanco. Horacio N° 128. México 12, D.F.

Sucursal Paseo. Paseo de la Reforma N° 35. México, D.F.

Sucursal Diana. Paseo de la Reforma N 503. México, D.F.

Sucursal Niza. Niza 23 - B. México, D.F.

Sucursal Manacar. Insurgentes Sur N° 1457. México, D.F.

Sucursal San Angel. Insurgentes Sur N° 1991. México, D.F.

crisis/suscripciones

Ejemplares atrasados: 18 pesos

Suscripciones República Argentina:

6 meses 60 pesos

1 año 120 pesos

Suscripciones exterior

6 meses 9 dólares

1 año 18 dólares

Suscripciones exterior Vía Aérea

América:

6 meses 12 dólares

1 año 24 dólares

Europa:

6 meses 13 dólares

1 año 26 dólares

Cheques y giros a la orden de Editorial del Noroeste S.A.I.C. e I.

los desterrados

en la noche, se nos avisó que un grupo de extremistas había pretendido asaltar el estadio. Eso dijeron ellos. Luego supimos que había habido un enfrentamiento serio con la población. Que lucharon doce horas.

—¿Con qué resultado?

—El alzamiento fue aplastado. Del estadio, pasamos a las bodegas del Maipo, cubiertas con los restos de soda cáustica que venía de transportar. Dos días más tarde, volvimos a ver la luz en Pisagua, una ensenada conocida por las represiones obreras, nomás. Hay allí una cárcel adonde nos trasladaron.

—¿Hasta el momento no interrogaban a nadie?

—Los interrogatorios empezaron después de un período que podríamos llamar de **ablandamiento**.

—¿En qué consistía?

—En hacernos escuchar tiros y ráfagas a toda hora.

—¿No hubo fusilamientos reales?

—Sí, sí hubo. Formó parte del **ablandamiento**. Un día pidieron voluntarios para colocar los postes de las alambradas del campo. Todos nos ofrecimos. Los marinos eligieron a siete. Y los fusilaron.

—¿Cómo sabe que los fusilaron?

—Porque el comandante dijo que habían tenido que matarlos porque quisieron escapar. Sabemos que no. Sólo locos podían pretender escapar de allí. Hay cuatrocientos kilómetros de desierto de sal hasta la ciudad más próxima. Nadie quiso escapar. Es imposible imaginarlo. Además, luego nos dimos cuenta. Los siete no habían sido elegidos al azar. Cada uno representaba un partido o tendencia.

—¿Qué pensaban mientras pasaban los días y no los interrogaban, sólo los tenían allí?

—Pensábamos que nos iban a ir matando de a poco. Y creo que hubiera habido una masacre si no fuera porque la noticia del traslado se filtró y la presión internacional se hizo sentir fuerte. La Cruz Roja, etcétera. Después de ochenta días comenzó el interrogatorio, de acuerdo a las fojas de cada uno. Algunos quedamos en libertad. Otros desaparecieron. Otros se sabe que están presos en las salitreras abandonadas del norte de Chile.

—Describame los interrogatorios.

—Había oficiales norteamericanos supervisando el proceso. Primero nos llevaban a un cuarto donde nos vendaban los ojos y nos desnudaban. Durante más o menos una hora nos hacían escuchar alaridos humanos.

—¿Reales o grabados?

—Reales, de compañeros. Todos gritábamos. Si uno no gritaba, la tortura era peor. Después que lo veían a uno más o menos pronto empezaban los culatazos y las patadas, hasta que de un golpe lo sentaban, le amarraban las manos a la espalda y empezaban a preguntar.

—¿Qué preguntaban?

—Las preguntas eran claras y cortas. Si uno era militante y de dónde. Luego, nombres.

—¿Del último contacto?

—No, de extremistas en general. Y escondites de armas y documentos.

—¿A quién se referían cuando hablaban de extremistas?

—A cualquiera que hubiera apoyado a Allende.

—¿Cuáles eran las consecuencias físicas más frecuentes de la tortura?

—Piernas, brazos y costillas quebrados.

—Usted me habló de norteamericanos en la tortura. Pensé que ésta sería más sofisticada.

—No, todo el refinamiento se volcaba en la preparación. El simulacro de fusilamiento, por ejemplo. Fue ahí que me sentí peor. Con cura, con Biblia.

—¿Cura de verdad?

—Realmente no sé. Finalmente a algunos se nos avisó que estábamos en libertad. Nos entregaron un papel: "La Honorable Junta no tiene nada contra usted . . . , etcétera.

—¿Qué finalidad tenía?

—Nadie que hubiera estado detenido podía conseguir trabajo sin eso. Pero era mentira. A mí nadie volvió a darme trabajo. Un día me enteré que había nuevas acusaciones contra mí y me arranqué. Atravesé la frontera legalmente y empecé a trabajar en Mendoza.

—¿Por qué no se quedó en Mendoza?

—Por problemas de residencia. La ACNUR⁽¹⁾ sólo funciona aquí.

—¿Se queda o se va?

—Me quedo.

—Se siente bien.

—Me siento muy mal.

—¿Por qué?

—Tan reprimido como en Chile.

—No entiendo.

—Hay una persecución permanente de la policía hacia refugiados chilenos.

—¿En qué consiste?

—Los llevan, los interrogan, solicitan antecedentes.

—¿A quién?

—A la policía chilena.

—¿Y luego?

—Los sueltan. Pero más tarde los vuelven a tomar. Hay compañeros con siete detenciones en tres meses. Uno siente mucho miedo.

—¿Por qué se queda?

—Hemos planteado a las autoridades argentinas que somos ciudadanos de Latinoamérica. Que si nos han recibido se nos dé la posibilidad de ganar nuestro pan y de integrarnos al plan de reconstrucción nacional. Aún tenemos esperanza.

—¿Qué cambios ha notado en usted o en sus compañeros a partir del momento en que llegaron? ¿O no hay cambios?

—Hay cambios, sí. Cuando uno se decide a salir de Chile, la preocupación en ese instante es conservar la vida. Uno piensa que hay cosas para hacer pero no es el momento de hacerlas. Entonces busca salir. Apenas afuera se respira. "Salí", piensa. Pero esa primera alegría se va rápido, porque empieza la reconstrucción de todo lo que perdió.

—¿Personalmente?

—No. Me refiero al proceso en que habíamos puesto tantas ilusiones y se desmoronó. Viene la autocrítica. Uno toma real conciencia de los errores. Y es desagradable. Aunque útil para nuestra causa. Hay a veces ataques de odio. Yo personalmente siento que el odio se me suma y acumula adentro.

—Esto en cuanto a usted. En cuanto a sus compañeros . . .

—Todos notamos, incluso lo comentamos, que estamos más irascibles cada

día que pasa. Y además, que ha habido un proceso de endurecimiento. Hace unos días, murió un compañero de 21 años, estudiante de medicina, que estaba trabajando en la construcción. Una pared se derrumbó y lo aplastó. Recibimos el hecho con mucha frialdad. Y sin embargo, tenía que habernos destruido. Eso da que pensar. La piel se nos ha engrosado.

—¿Nota sentimientos de culpa en usted o en los demás?

—No.

—¿Tiene alguna relación con argentinos?

—Poca. En provincia es más fácil por la forma de vida. Aquí es difícil.

—¿No les sorprende?

—Un poco, sí. ¿Por qué me lo pregunta?

—Porque lo de Chile ha conmovido mucho a la Argentina.

—Sí, sí, eso es verdad. Sin embargo, en el nivel personal . . .

—¿No cree que se trate de un problema provocado por una situación circunstancial?

—¿Circunstancial?

—Sí, la mayoría de ustedes están juntos en albergues, o en hoteles que los reciben en masa. La posibilidad de comunicación no es fácil.

—No, no es eso.

—¿Qué es, entonces?

—Yo no podría explicarlo, tal vez algún compañero. No sé, son diferentes.

—Había dicho que me explicaría lo de las armas al final.

—Armas no había.

6

Boliviano, 45 años, periodista.

—Llegué aquí luego que había construido mi casa allá. No quedaba nada en pie. Un año y medio estuve sin conseguir trabajo, y cada día sintiéndome más extranjero.

—¿Es un sentimiento constante?

—Es constante, aunque se agudiza en determinados momentos porque los argentinos y los bolivianos son diferentes y tienen maneras diferentes de enfocar la vida.

El argentino no abre su casa. Puede uno contarle una historia desgarradora y él escucha con atención y sensibilidad. Pero llega el mediodía y todo él mundo saluda y se va.

—Nadie lo lleva a comer a su casa.

—Nadie, pues.

—¿Tiene alguna vez esa desagradable sensación de que debe hacer méritos para ser aceptado?

—Siento que la autocensura es permanente, la represión frente a lo que uno considera defectos.

—Eso es bien horrible. Es como volver a la infancia. ¿A qué lo atribuye?

—A la forma como minimizan el país: Bolivia.

—No puedo creer eso.

—Me afirmo en esta idea. Cuando a un tipo se le quiere decir "tonto", se le dice "bolita".

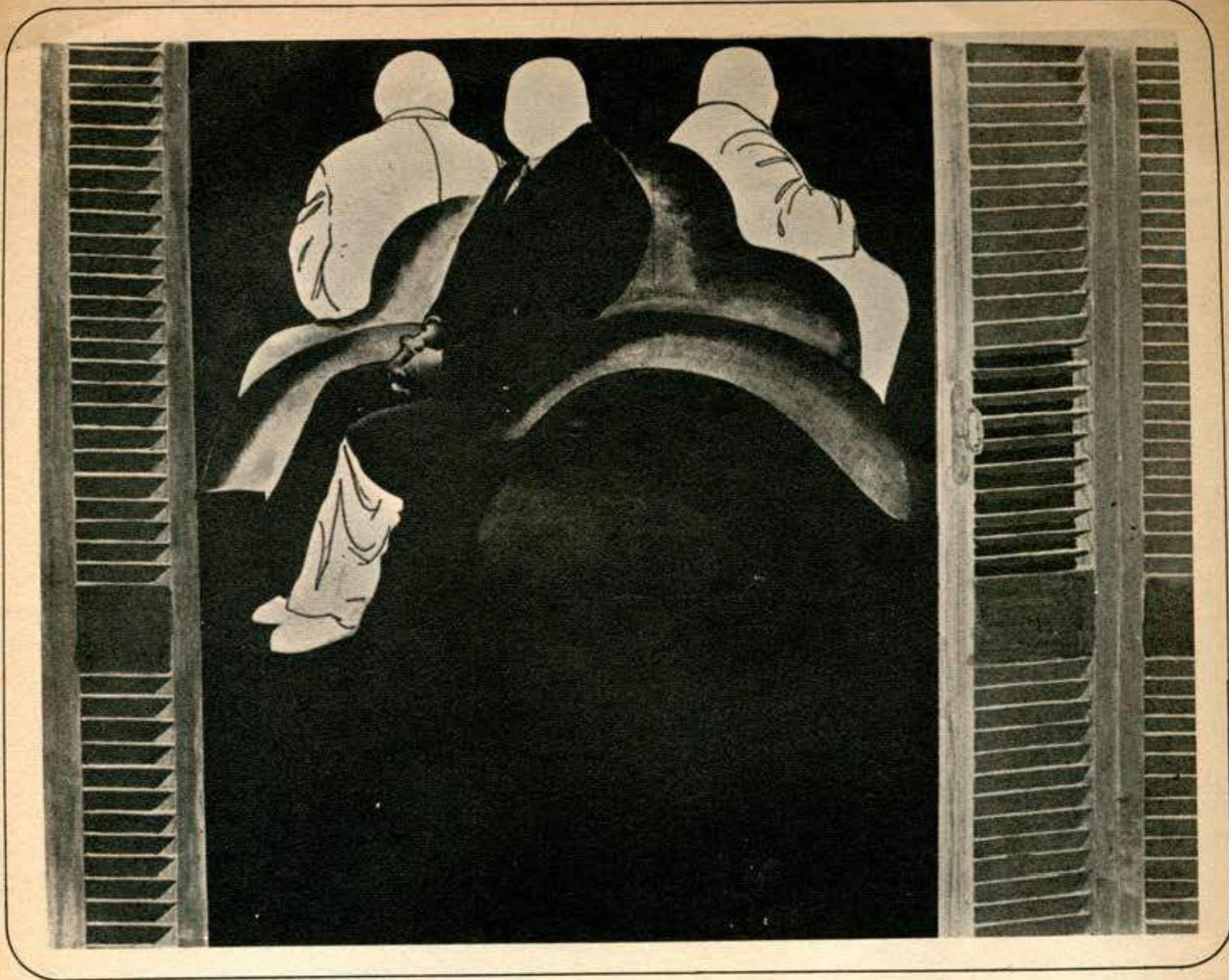
—¿Bolita quiere decir "boliviano"?

—Sí. Yo suelo ir a las villas. Los villeros argentinos llaman "bolitas" a los bolivianos.

—¿Por qué cree que los llaman así?

—Porque se dejan explotar, no están en situación de exigir y protestar.

(1) Alto Comisionado de las Naciones Unidas para Refugiados.



—Resumiendo, ¿cómo se siente aquí?

—Aparte del deseo de estar en Bolivia, que nadie me puede resolver, creo que los problemas fundamentales son los que tienen que ver con el tamaño de esta ciudad y con la pujanza del país. Creo que esas cosas que marcan mal a la gente. Pero también hay cariño. Aquí nos recibieron, aquí nos nació una hija. Todo es muy contradictorio.

7

Chileno, estudiante, 21 años.

—De día trabajaba como carpintero, de noche estudiaba. Después del 11 quedé sin trabajo, pero seguí estudiando. Al final de setiembre, fusilaron a un primo con el cual me había criado. Él estaba haciendo el servicio militar y lo enviaron a Pisagua. Allí lo mataron porque se negó a disparar contra sus compañeros. Como consecuencia, en mi familia la situación se puso muy tensa.

—¿Por qué?

—Ellos son gente que lo tienen todo. Mi primo era una excepción en la familia. Después de su muerte, la policía me llevó para un chequeo. Empecé a tener la sensación de que me vigilaban. Finalmente me vine.

—¿Vas a quedarte aquí?

—No, no.

—Te sentís extranjero.

—No. Pero quiero irme lejos. Tengo miedo al miedo. Querría una revolución que no costara vidas. Los que vivieron lo de Chile, no podrán olvidarlo más. La violencia para mí no conduce a nada.

—¿Pensás que tampoco puede usarse contra el actual gobierno?

—Pinochet se va a derrumbar solo. Además, suponiendo que quisiéramos derrocarlo, hay muchos militares de izquierda que son amigos del pueblo. Que son mis amigos. ¿Puedo matarlos? ¿Hacia dónde voy a apuntar? Estando en Santiago, yo veía ingresar a las filas militares a campesinos sin conciencia política que ingresaban por problemas económicos. ¿Voy a ir contra ellos? Sé que si abro esta mano, no va a funcionar. Ese gobierno se tiene que ir terminando de a poco. ¿De qué puede servir la violencia? ¿Hay todavía gente que piensa que con la violencia es posible hacer algo?

—Mucha gente, ¿no?

—Hay que parar. ¡Basta, basta! La muerte trae la muerte. ¿Cree que soy un cobarde?

—No. Creo que pasaste una experiencia muy traumatizante.

—Yo pienso que mi generación y la anterior no saben nada acerca de cómo construir una buena sociedad. Si usted me va a decir, porque ya veo que me lo va a decir, que todos los cambios en la historia han venido con violencia, no me

lo diga. Porque yo a eso le digo que ya es hora de acabar.

—¿Qué harías frente a alguien que te quiere matar?

—No mato. Primero uno siempre sabe quién es y cómo es el enemigo. Entonces se trata de no ponerse en la situación de que puedan matarlo. Además, ¿qué hago yo matando al que me ataca? Paso a ser igual que él.

—Querría saber hasta dónde sos pacifista. Si sólo te salvaras matando, ¿qué harías? Eso puede darse, ¿no?

—Puede, si uno acepta estar en un lugar que conduce a enfrentamientos. Si estoy en una guerra, tengo un fusil. No voy a la guerra.

—En Chile se mató a muchos que estaban desarmados, a muchos que rechazaban las armas como solución.

—Yo me vi en muchas situaciones difíciles. Nunca tuve que matar y estoy bien.

8

Chilena, 36 años, empleada.

—A mi compañero lo fusilaron. Yo no lo vi cuando lo llevaban.

—¿Dónde estaba el día 11?

—Estaba en mi trabajo. A media mañana me hicieron volver a la casa por los niños. Yo salí de la casa y llegaron los carabineros. Mientras tanto mi compañero

los desterrados

era tomado con el intendente y los demás. En el camino consiguieron escaparse todos y dispersarse. A esa altura, yo ya había encontrado refugio en casa de un camarada. Pero el 14 allanaron su casa y lo llevaron al estadio. De casualidad, el oficial que realizó la operación había sido mi alumno en unas clases y no preguntó mucho. Me salvé otra vez. Dejé a los niños en casa de unos tíos y me contacté con mi marido. Allí le propuse que se exilara en una embajada. Me respondió que su lugar estaba en Chile, que él no salía de Chile. Y me pidió que le buscara un sitio seguro. En el momento en que lo había encontrado, me avisaron que lo habían tomado detenido. Quise ubicarlo pero fue imposible. Sé que estuvo en la comisaría de San Isidro, y luego en el estadio donde lo fusilaron el 18 de setiembre, según certificado de defunción.

—Sin juicio.

—Sin juicio. Nos enteramos de su muerte por una persona que había ido a la Morgue a reconocer a alguien y lo vio. Dijo que nos avisaría y le dijeron que no, pues no había orden de entregarlo. Pero nos avisó igual y lo reclamamos. El certificado de defunción decía: "Traumatismo de cráneo cervical por herida de bala". Un compañero nos contó cómo lo mataron. Lo hicieron caminar a él y a cuatro compañeros por un corredor. Él oyó disparar y dio vuelta la cabeza. Por eso la bala le entró por la sien. Con él mataron también al compañero que lo había guarecido.

—Cuénteme de usted ahora.

—Yo tuve que salir, pues estaban deteniendo a todos los compañeros y muchos desaparecían. No voy a quedarme en Argentina, pues mi partido me ha fijado otro destino.

—¿Qué desea para sus hijos?

—Que cuando lleguen a la edad adecuada sepan lo que tienen que hacer. No vengar a su padre. Lo importante no es eso, sino lo que él tenía detrás. Mi compañero, sé que puede parecer imaginación, tenía una sonrisa en la cara. Una sonrisa que quería decir: "Es inútil que me maten. Otros vendrán detrás". Yo espero que ellos cumplan con su deber. Así sentiré que su padre no ha muerto en vano.

—¿Cómo se siente aquí?

—Allá no podía decir a nadie que a mi compañero lo habían fusilado, pues era peligroso para nosotros. Debía mostrarme serena y tratar de salir legalmente. Aquí siento finalmente que puedo llorar. Los compañeros no entienden que llore tanto. Lloro mucho, duermo mucho.

9

Chileno, obrero, 23 años.

—De allá... ¿qué le voy a contar? Usted ya sabe

—¿Cómo se siente aquí?

—Yo no me siento. Sólo quiero acomodarme a la familia y volver. Ayudar a nuestra clase. Dar con ellos la pelea.

—¿Trabaja aquí?

—Sí. Trabajé en una fábrica de calzado.

—Hábleme de sus compañeros argentinos, diferencias con los chilenos.

—Dos cosas. No tienen conciencia de clase ni ideología. La sociedad de consumo los absorbe. Por otra parte, han sentido fuerte lo que nos pasó. Yo lo veía en su gran solidaridad. Incluso un día quisieron hacer un paro porque la policía preguntaba permanentemente por mí, si yo causaba molestias, etcétera. La imagen es que venimos con una bomba bajo el brazo. Son compañeros en los que se puede confiar. Todo es como raro, como contradictorio, ¿no?

—¿Tuvo lo que podríamos llamar período de adaptación?

—No. Yo aquí no necesito adaptación.

—¿No necesita porque se siente bien?

—Ni pienso cómo me siento. Mi familia se va para un país socialista y yo vuelvo a Chile.

—A pelear.

—O a morir.

10

Obrero textil, 57 años. Su mujer, 57 años. Un hijo de ambos de 16 años, estudiante. Los tres chilenos.

Hombre—Vivíamos en la población La Legua en la Comuna de San Miguel. Cuan-

do estalló el golpe yo estaba en la fábrica, mi esposa en la casa, los niños en la escuela y el mayor en su trabajo. Nos enteramos que estaban bombardeando la moneda y nos reunimos todos para ver qué hacer, pues no teníamos armas. Decidimos, entonces, que había que hacer guardia esperando las órdenes de la CUT. A las cinco llegaron a la población dos buses con carabineros y varias tanquetas para tomar posesión. Una semana demoraron en tomarla.

—¿La defendieron, entonces?

—Sí, eso le digo, una semana demoraron en tomarla. Ellos pensaron que estábamos muy bien armados, pero no era así.

—¿Por qué creían eso ellos?

—Porque todos los carabineros que entraron murieron.

—¿Ustedes tenían también armas?

—No había armas en la casa, pero cocinábamos para los que peleaban, curábamos heridas.

Mujer—Con los helicópteros rociaban las casas de balas. Un día fui a buscar harina cruda para hacer pan y una bala atravesó el techo y cayó ahí, por un tantito...

Hombre—Se tomaron finalmente la población.

los brazos baratos

"En este momento ingresan a la Argentina desde los países limítrofes, entre 30.000 y 40.000 inmigrantes por año, y estos datos se refieren solamente a los inmigrantes registrados. Si como se supone, su número real es superior probablemente en un 50 %, se llega a la conclusión de que unos 50 a 60 mil inmigrantes anualmente ingresan a la Argentina de una u otra manera desde esos países." C.C.A.I. (Comisión Católica Argentina de Inmigración), 1972.

La misma institución, en 1973, aporta los siguientes datos: "La cantidad de bolivianos que viven en la Argentina asciende a 600.000, y la de chilenos a 450.000". Es necesario recordar que estos datos fueron consignados con anterioridad al golpe de setiembre de 1973 en Chile.

Los bolivianos son numerosos en Jujuy y en Salta: en algunas localidades fronterizas de estas provincias representan el 50 % de la población. "Esta es una de las razones por las cuales el inmigrante limítrofe no se integra socialmente; donde son menos en porcentaje se asimilan con mayor facilidad." C.C.A.I. y Caritas Internacional (agosto en 1969).

En cuanto a los chilenos, se estima que en agosto de 1973 había en la Argentina 450.000. Según C.C.A.I., éstos se han radicado sobre todo en la Patagonia. De acuerdo a cifras oficiales, el 50 % de los habitantes de Tierra del Fuego son de esta nacionalidad. Hay también chilenos en las provincias de Santa Cruz, Chubut, Neuquén y Río Negro. En la provincia de Buenos Aires se les encuentra sobre todo en Bahía Blanca (donde el 60 % de los obreros de la Construcción son chilenos), Tres Arroyos, Necochea y Mar del Plata.

Para la Oficina Sectorial de Desarrollo de Recursos Humanos, sin embargo, Tierra del Fuego y Santa Cruz tienen sólo un 30 % de inmigrantes chilenos. Éstos son de dos tipos: los permanentes, que generalmente viven en las estancias dedicadas a la agricultura y la ganadería, y los estacionales, los cuales trabajan en forma temporaria en aserraderos, frigoríficos y zafrales laneros. Estos últimos son generalmente minifundistas, que durante esa temporada dejan a su familia en Chile manejando la pequeña propiedad.

De todas formas, ya se tomen en cuenta los datos de uno u otro organismo, en ambos casos los porcentajes son muy elevados.

Según C.C.A.I., en su revista "Migración", N° 2 de 1971, "en Tierra del Fuego, en los aserraderos, los Chilenos perciben habitualmente, 150 pesos moneda nacional por hora. Como trabajan alrededor de diez horas por día, obtienen 1.500 pesos por jornada de trabajo. De ese total les reducen 900 pesos por la llamada «gamel», que representa el almuerzo, la cena y un catre en un galpón".

Extractos del informe argentino a la reunión de los organismos católicos de migración del Cono Sur realizada el 17 de mayo de 1971 en la Ciudad de Buenos Aires

Niño - Y allí vino la represión tremenda.
Hombre - Entraban, encapuchaban a la gente y no se sabía más de esa gente.

Niño - Muchas veces aparecían luego flotando en el canal que pasaba cerca.

—¿Podían sacarlos y enterrarlos?

—Estaba prohibido. De tanto en tanto venía una camioneta y se los llevaba. Algunas veces decían luego que habían muerto en una riña de maleantes.

Hombre - Dirigentes sindicales de anti-gua militancia había. Pero ellos decían que eran maleantes, cogotos.

Niño - Un día inventaron el Plan Leopardo. Dijeron que el Plan Leopardo tenía por finalidad volar torres de alta tensión.

Mujer - Con ese pretexto empezaron a llevarse jóvenes de la población. Fue un jueves 20 de diciembre que se lo llevaron. Él acababa de llegar de SUMAR. Eran las cuatro treinta de la tarde cuando lo llevaron en un camión.

Hombre - Explícale, mujer, que estás hablando de nuestro hijo.

Mujer - Nuestro hijo de 21 años. Lo llevaron en un camión frigorífico. Un camión cerrado.

Niño - Días antes habían llevado a otros cuatro.

Mujer - Con el mío, era el quinto. Fuimos a todos lados. Nadie sabía dónde estaba. Recién el sábado de mañana... (Dijo y rompió a llorar.)

Niño - Dijeron en la radio que una patrulla militar había capturado a cinco extremistas cuando estaban ya para dinamitar una torre de alta tensión. Los cinco hacía días que habían sido detenidos en sus casas.

Mujer - Él se asomó ese día, y dijo...

Hombre - Basta ya, mujer, deja eso ya.

Mujer - Él entró de la calle y dijo: "Hola, mamita". Yo le dije: "Hay güesillo con mote". Y le di la fuente para que se sirviera. En ese momento golpearon a la puerta. Él fue a abrir. Eran policías de civil. No lo vi nunca más. Tenía 21 años.

Niño - Los vecinos vieron cómo le apuntaron para que él no se despidiera de mi madre. No lo dejaron entrar y decirle que se lo llevaban.

Mujer - Como demoraba en volver, yo lo llamé. Nadie me respondió. Entonces salí a la calle. En el umbral estaba la fuente. ¿Quiere que le cuente cómo era mi hijo?

Hombre - Deja eso, mujer.

Mujer - Mi hijo salía del trabajo y cuando venía a casa me leía revistas. Él sabía que me gustaban y yo no sé leer. Me leía "El Pato Donald". Cuando llegaba el mes, "toma, mamita", me decía, y me daba todo. Era sólo para sus compañeros y sus padres. Vendrán los años. Para mí... Usted tendría que ver cómo me lo dejaron. Hundieron su cabecita...

Hombre - Si hubiera muerto en un enfrentamiento, o fusilado, estaría con sus balas. Pero no murió de balas. Estaba totalmente torturado (!).

Mujer - Cuéntale cómo lo sacaste.

Hombre - Para poder retirar su cadáver, tuvo que intervenir la Iglesia. No querían entregarlo.

—¿En qué momento decidieron abandonar Chile?

Mujer - Empezaron a perseguirnos, vigilaban la casa. Nos tiraron un papel que decía: "Los cuatro morirán", es decir, nosotros dos y los dos hijos que nos quedaban. El día 11 de enero vino un hombre

alto de civil y con sombrero. Yo pregunté sin abrir, qué quería. "¡Me abre la puerta!", dijo. Tuve un presentimiento. "No, dije, estoy enferma." "¿Cómo hace las cosas?", me preguntó. "Mis hijos." "¿A qué hora vienen?", dijo él. "Hay días que no vienen", le dije. Él insistía que abriera. "Dé una vuelta que ya van a venir", le dije. Y él se fue. Pocos días después vino una patrulla de carabineros queriendo detener a mi hija. Les dijimos que ella estaba lejos. Ella en ese momento pasaba en la micro. Al ver la patrulla en la casa, siguió y bajó en la iglesia.

—¿En la iglesia no entraban?

Mujer - Sí, algunas veces. El sacerdote estuvo en el estadio. A mi hijo lo velaron en la capilla. Fueron más de mil personas.

Hombre - Lo que nos decidió finalmente a salir fue...

Mujer - ¿Usted cree en el Más allá? Mi hija se despertó un día gritando: "¡Vámonos, vámonos!" "¿Qué te pasa, hija?", decía yo. Parecía trastornada. "Pedro me despertó para avisarme que nos van a matar a los cuatro." Yo trataba de calmarla pero ella insistía: "Pedro me avisó, Pedro me avisó". Entonces nos escapamos. Si nuestro hijo no nos avisa nos matan a todos. Nos escondimos en la capilla. Yo tengo un problema en las piernas. Me cuesta caminar. Un chiquillo vendedor de diarios que me auxilió para entrar a la capilla...

Niño - Lo llevaron luego al estadio y casi lo mataron.

—¿Cómo supieron ellos del chiquillo?

Hombre - La gente misma es la que a veces delata.

—Cuénteme cómo llegaron aquí.

Hombre - Vinimos en ómnibus. Quedamos frente a la iglesia de la calle Corrientes. Llovía.

Mujer - Encontramos allí otra familia también chilena con cuatro niños. Eran las doce de la noche. A la mañana siguiente nos llevaron a un colegio de curitas donde estuvimos un mes. Luego empezaron las clases y nos trasladaron a un refugio. Aquí estamos muy bien. Me dan remedios para las piernas. ¿Con qué iba a comprarlos?

—Están bien entonces.

Hombre - sí.

Mujer - dejamos en la casa un zapallo grande y hartos membrillos y choclos.

Hombre - No hable de eso.

—Déjela que hable. Cuénteme cómo era su casa.

Mujer - Tenemos muchas plantas. En primavera, ya dentro de poco, estará todo lleno de flores. Uno sale a la calle y saluda a una y otra persona. Hay árboles grandes. De madrugada se escuchan los gallos.

Niño - Cuando vuelve uno de noche a la casa, los perros le van ladrando. Algunas veces, sabemos que alguien viene llegando por el ladrido de los perros. Aquí los perros van con cadena y no ladran.

—Esta ciudad es demasiado grande.

Hombre - Demasiado, sí. Pero estamos agradecidos. Ha sido buena con nosotros.

(!) El Cardenal Raúl Silva Henríquez, pidió una nueva autopsia de los cinco muertos del llamado "Plan Leopardo", entre los que estaba Pedro Rojas. El Ministro del Interior no aceptó, alegando que era poner en duda a las Fuerzas Armadas.

Dice Sergio Villegas, en Chile-el Estadio, de Editorial Cartago: "Pedro Rojas: al cadáver le faltaban las uñas, tenía huellas de amarras, las manos hinchadas, el brazo derecho quebrado, la cabeza achatada (lo harían con una prensa entre mandíbula y cabeza), los oídos reventados, las mandíbulas sueltas, hematomas, huellas de corriente eléctrica en los pies y testículos. No tenía heridas de balas".

 granica
editor

libros de hoy para
la gente de hoy

TITULOS DE RECIENTE APARICION

JAURIA - Novela - David Viñas - Matar, huir, ser perseguido: una veloz y empecinada cabalgata, en la cual se van entremezclando viejas lealtades, una mujer compartida, caballos de recambio y las grandes expectativas traicionadas.

PASADO Y PRESENTE - EL RISORGIMENTO - Antonio Gramsci - Con estos dos títulos se completan, en castellano, los apuntes escritos en la cárcel por el lúcido pensador, sujeto a la censura del guardiacárcel fascista.

UN NIÑO SE HA SUICIDADO - Yvonne Hurliez - Una madre de diez niños, narrando su dura vida y el triste final de su hijo mayor, muestra descarnadamente el sistema judicial imperante en Francia.

PARA UNA CRITICA MARXISTA DE LA TEORIA PSICOANALITICA - Seve, Bruno y Clement - Tres autores y tres trabajos fundamentales, abordando con autoridad un tema siempre debatido.

CUBA: EL PRECIO DE LA REVOLUCION - J. J. Alphandery - En un enfoque de tipo económico, con gran despliegue de datos, constituye un proceso y el corolario de la Cuba actual.

CORRESPONDENCIA FREUD-ZWEIG - El creador del psicoanálisis en el último periodo de su vida - desde 1927 hasta su muerte - y a través de la copiosa correspondencia mantenida con Zweig.

CUADERNOS DE LA REALIDAD - Segunda entrega.

Nº 5: COMERCIO MUNDIAL Y EXPLOTACION.

Nº 6: IMPERIALISMO Y DOMINACION CULTURAL.

Nº 7: IMPERIALISMO Y DEPENDENCIA.

Nº 8: EMPRESA MULTINACIONAL Y DEPENDENCIA TECNOLÓGICA.

QUE OPINAN NUESTROS HIJOS
DE LA
EDUCACION SEXUAL

Bill Adler - Nuestros hijos opinan sobre la educación sexual, graciosamente... pero en serio. Para pensarlo.

además:

LOS MANIPULADORES
DE CEREBROS

Herbert Schiller

EL HOMBRE DE LOS LOBOS - Roland Jaccard

COMO CONQUISTAR MUJERES SIN
ESFUERZO - Shepherd Mead.

 granica editor

lavalle 1634 - 3er. piso
tel. 46-1456 y 49-0669

www.abira.com.ar

héctor karp/daniel schavelzon

la arquitectura



Plaza de Mayo en 1883: la Catedral, el Teatro Colón antiguo, el Obispado y la Recova.

Después de 1853 se consolida la inserción dependiente de la Argentina en el mercado mundial como país productor de alimentos y de materias primas. Hasta el ascenso de Yrigoyen —1916—, el proyecto liberal, a través de los diversos gobiernos que lo representan, organiza el país en todos sus planos —comercio, transportes, educación, población, etc.— en función de esa estructura dependiente. Un proceso que se reflejará también en los edificios públicos y privados que, en gran cantidad, se construyen durante esa época. Ellos ejemplifican no sólo la mentalidad dependiente de la oligarquía, que deja de lado las viejas soluciones coloniales y criollas para seguir servilmente los modelos europeos en flagrante contradicción con las necesidades que en este plano dictaba nuestra realidad, sino también las características de fondo de su proyecto en la medida que son parte de su respuesta de clase al poder, la dependencia económica, el ocio, el control, la marginación, el status, la dominación y la ideología.

1
arquitectura
como
símbolo
de poder:

el
estado

y el poder

"Debemos colocar dos hermosos palacios consagrados a las potencias civilizadoras, a la industria y al comercio, donde los visitantes de la culta Buenos Aires hallen una Bolsa, un Museo, unas salas de exhibiciones, unas Academias, la Municipalidad, etc., dos cuerpos de edificios simétricos y paralelos, que dejen ver el sol de América a su levantar, y la abundancia trayendo los atributos del universo a nuestro puerto. He ahí lo que conviene establecer en la parte más conspicua de Buenos Aires."

carlos pellegrini



Rivadavia fue uno de los más claros exponentes del liberalismo. Renegó de la Ley Fundamental y declaró a la ciudad de Buenos Aires como Capital de la República; elaboró una Constitución que fue repudiada por la mayoría de las provincias. Gobernando exclusivamente para Buenos Aires —y para sí mismo—, mandó erigir la Sala de Representantes como copia fiel de la Cámara de Diputados de París. Inició así, en lo estatal, una corriente arquitectónica dependiente que también ejemplificaría otro edificio de gran importancia: la Casa Rosada. El origen de ésta se remonta, como Casa de Gobierno, a 1882. Antes, en el 1873, Sarmiento había hecho construir el edificio del Correo; en 1882, Roca construye, simétricamente, el edificio gubernamental; en 1883, la fachada de la calle Balcarce adquiere el aspecto actual. Es en ese momento que se unen ambos sectores a través de un gran arco triunfal, terminando Tamburini, arquitecto del Teatro Colón y del Departamento de Policía, durante la presidencia de Sáenz Peña, el cuadrilátero que la encierra sobre Paseo Colón. La Casa Rosada es un claro ejemplo de las contradicciones en que estaban inmersos los arquitectos del momento. Aparecen en el más importante edificio de Buenos Aires dicotomías, diferentes estilos en las fachadas, y hasta desigual número de pisos para cada ala del edificio, hecho observable en el ángulo de Rivadavia y Balcarce.

Al afirmarse la oligarquía liberal en el poder, se aceleró notablemente la construcción de edificios que consolidan y simbolizan ese ascenso: el Congreso, la Avenida de Mayo, Tribunales, e incluso la remodelación neoclásica del Cabildo, hecha por Benoit en 1879, son ejemplos de esta política.



Tribunales. Arq. Maillart, 1905.



Dormitorio Presidencial, hacia 1900.



La Casa Rosada. Fachada de Aberg (1882) y la de Tamburini (1889).



Interior de la Bolsa de Valores. Arqs. Shunt y Schroeder, 1862.

2 arquitectura de los mecanismos de la dependencia: la economía



Aduana de Buenos Aires. Arqs. Lanús y Hary, 1905.

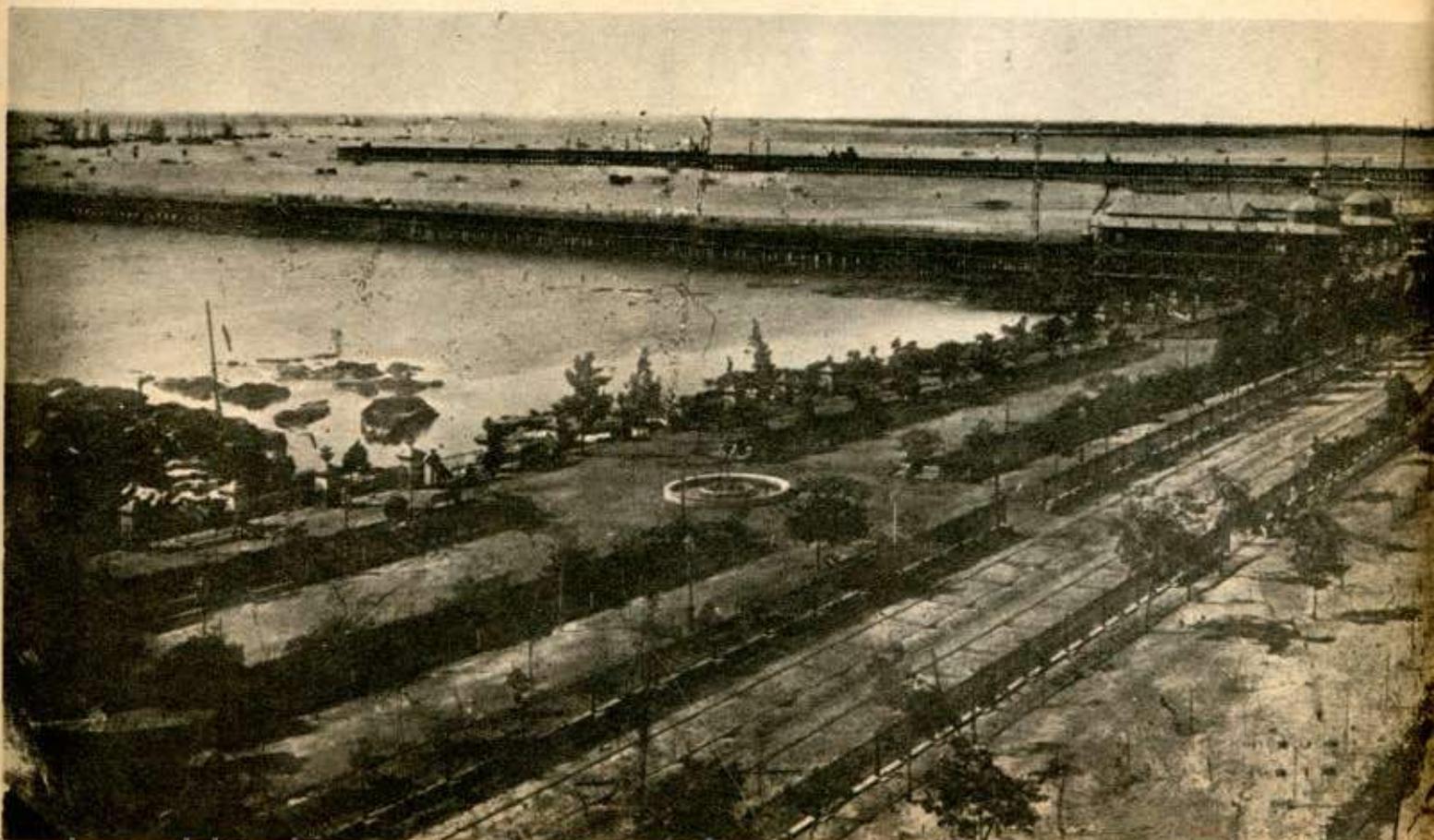


Pasaje Barolo. Arq. Mario Palanti, 1910.



Banco Hipotecario. Arquitecto Buscchiazio, 1880.

3 arquitectura para el ocio positivista:



Avenida de La Alameda. Hacia 1886.



La Aduana Nueva, Arq. Taylor, 1855.

El libre cambismo comienza a ponerse en práctica después de la batalla de Caseros. Se elimina entonces el proteccionismo, con la libre exportación de oro y plata. Luego de 1853 se reducen los impuestos a las importaciones y dos años más tarde se sanciona definitivamente la Ley de Aduanas. La apertura que brindará esta Ley a las mercaderías inglesas, redundará en perjuicio de nuestra artesanía, hecho que se agrava con la prohibición de las aduanas del interior; el gobierno de Obligado decide, en coincidencia con esta política, llamar a concurso para el primer edificio de envergadura que se erigirá en el país: la Aduana Nueva, de Taylor. Ésta

se encuentra, hacia el río, frente a lo que es hoy la Plaza Colón y había sido construida en un puro clasicismo italianizante, incluso con un pórtico copiado de Serlio, repitiendo la fachada —valga la contradicción— del Caserón de Rosas.

También de este período es la Bolsa de Comercio, un mojón más de la entrada del liberalismo inglés, y la nueva Aduana, de Lanús y Hary, construida ya con todas las características de las nuevas corrientes estilísticas utilizadas por la burguesía de fin de siglo.

Como muestra del carácter dependiente que iba definiendo el país, y que se verifica también en el grado de concentración y am-

plitud del capital bancario, controlado ya por el capital extranjero, basta echar una mirada a la nómina de bancos erigidos a partir de Caseros: Banco de Londres y Río de la Plata (1862), Banco de Londres y Brasil (1862), Banco Británico de América del Sur (1863), Banco Anglo-Argentino (1889) y Banco Alemán Transatlántico (1893).

Es igualmente grande la nómina de edificios destinados al gran comercio: las galerías con oficinas en los pisos superiores, del tipo del Pasaje Barolo o de las galerías Pacífico y Güemes; los grandes almacenes y tiendas, por lo general pertenecientes a grandes empresas de exportación inglesas y alemanas.

recreación



A partir de 1860 comienza en Buenos Aires la construcción de grandes zonas de recreación, que siguen el modelo de los proyectos franceses de anchas avenidas, como las realizadas por Haussmann, y de amplios parques y plazas que habrían de contener, en su interior, edificios que ejemplifican aspectos claves del pensamiento fundado en el positivismo y el evolucionismo: el Jardín Zoológico, el Jardín Botánico, observatorios, museos, etc.

Con la apertura de la Avenida de Mayo en 1894, bajo la intendencia de Torcuato de Alvear, proyecto que se continuaría con la apertura de las diagonales, la parquización de la Avenida de la Alameda, la Costanera, los jardines de Palermo y las plazas de Flores, Lezama, Retiro y Libertad, la "ciudad del progreso" concreta los caros sueños "pedagógicos" de Sarmiento —la educación, paseos y cultura—.

Los edificios de recreación de acceso restringido al pueblo, como el Teatro Opera y el Teatro Colón, siguen de cerca un modelo prestigioso: la Opera de París, de Charles Garnier.

Los arquitectos proyectistas como Meano —que intervino en el Teatro Colón— serán los encargados también de la construcción de los grandes edificios políticos, como el Congreso Nacional. Su asociado en la construcción del Colón, Tamburini, fue uno de los arquitectos más representativos del sistema liberal y ejemplo de la concentración en pocas manos de los proyectos que estamos analizando: participó en las realizaciones más diversas, de la Casa Rosada al Departamento de Policía, del Hospital de Clínicas a la residencia de Juárez Celman.



La Gruta de Constitución. Hacia 1886.



Monumento a los Españoles, Agustín Querol, 1900.

4 arquitectura para el control: infraestructura de servicios públicos

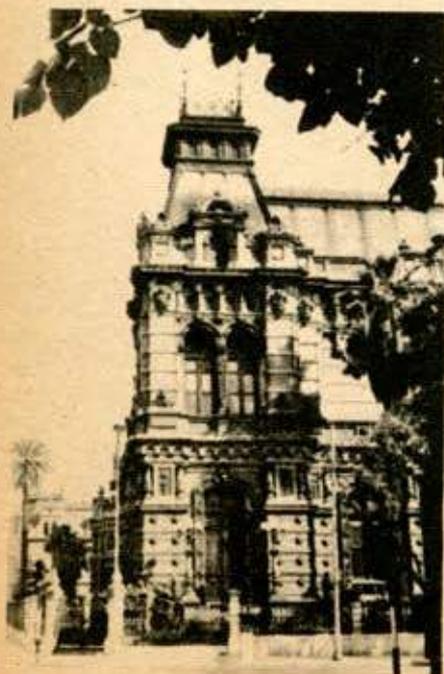


Depósitos del Puerto Madero. Hackshaw, Son and Hayter, 1896.

La influencia inglesa en el Río de la Plata comienza ya desde la etapa colonial. Los intelectuales serán, quizás, los mejores agentes de un nuevo proyecto —directorial, rivadaviano, liberal— que se ajustará a modelos europeos y desprejará o renegará de todo lazo con la cultura colonial criolla. Justamente en el momento en que el imperialismo inglés comienza en nuestro país a pasar a la etapa financiera, Rivadavia hace el primer intento planificado.

Todas las obras de infraestructura derivarán de la dependencia económica de Gran Bretaña, frente al carácter francés de las obras que simbolizan el poder político. Así se erigirán las primeras grandes instalaciones con carácter "funcional": aguas corrientes, desagües cloacales,

alumbrado, ferrocarriles, puertos, etc. Dentro de este esquema ubicamos con preferencia las instalaciones del primer ferrocarril, que comienza a construirse con Urquiza, y el puerto de Buenos Aires, realizado por Madero (1885), base de uno de los más gigantescos negociados de la banca Baring en América.



Edificio de Obras Sanitarias. Arq. Nystromer, hacia 1895.



Andenes de la Estación Retiro. Arq. Lauriston Conder, 1905.

5 arquitectura para la marginación: salud pública

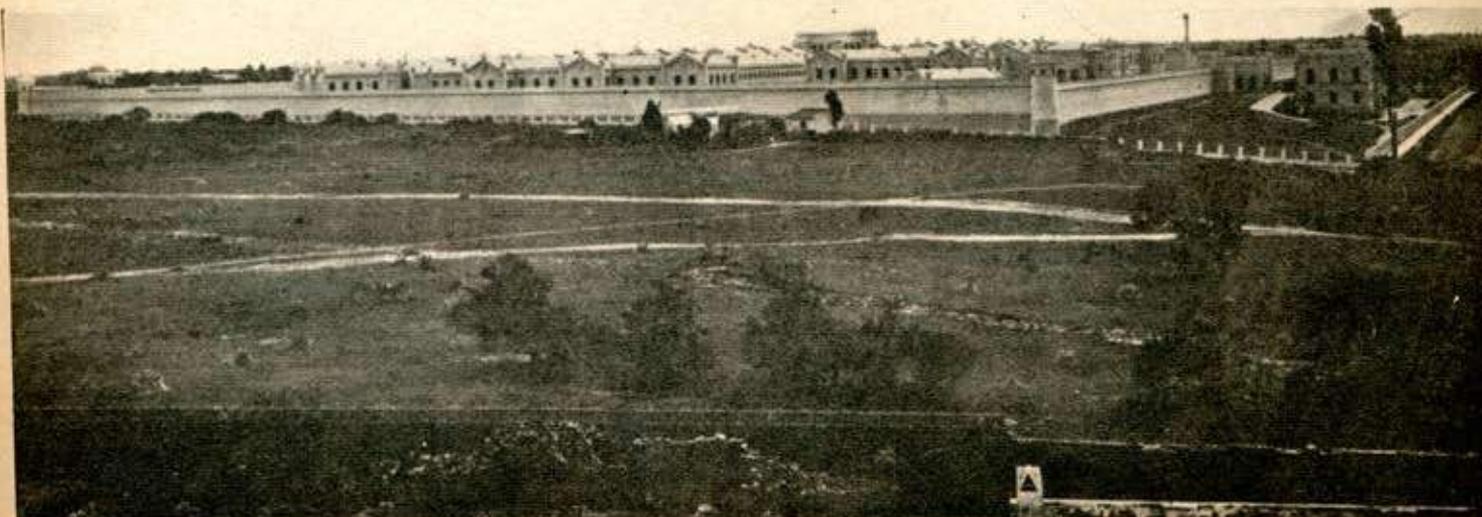


Casa de Aislamiento, 1899.

El desarrollo dependiente margina, desde su inicio, a diversos sectores sociales y, al mismo tiempo, legaliza y refuerza esa marginación. Ya en el Decreto de Vagos (1822), Rivadavia considera a éstos "un obstáculo real a los adelantos del país", y los define como todo "hijo del país, de la clase social a que pertenezca, y que no encontrase padrinos influyentes". Pero había que trazar una política para los marginados, los inadaptados o los improductivos; y quiénes serían los que mejor podrían asumir el papel de "padrinos" que la "sociedad de beneficencia", o los "caballeros de la sociedad de filantropía"; los mismos encargados de las juntas creadas para el manejo de los hospitales (la de "damas", en 1823, y la de "caballeros" en 1833). Si al vago se lo mandaba al ejército de frontera, al inadaptado se lo enviaba al hospital. A partir de 1854 y hasta 1880, será la Municipalidad la encargada de su custodia. Durante este período y, más aún, en la década del 80, el ritmo de construcción de hospitales fue tan intenso que

hasta hoy no ha sido superado. A partir de 1850 la infraestructura de la marginación comenzó a perfeccionarse; tres años después comenzará a funcionar, en el ya viejo Caserón de la Convalecencia, el manicomio de mujeres (hoy Hospicio de Alienadas) y luego, en 1863, se construye el Loquero de Hombres, en la actualidad el Hospicio de Las Mercedes, edificio cuyo proyecto fue realizado por los arquitectos Hunt y Schroeder, los mismos que hicieron la Bolsa de Comercio.

Uno de los arquitectos más representativos de esta época, por su producción, es Ernesto Bunge, fiel servidor de la causa liberal. En el año 1868 proyecta el Hospicio de Inválidos, hoy Hospital Rawson. Continuará en 1877 con la cárcel de Las Heras, cuatro asilos maternos, las cárceles de San Nicolás y Dolores y la más importante escuela de Buenos Aires de ese entonces, el Normal de Maestras N° 1, ubicada en Córdoba y Río Bamba, todavía en uso. Su obra se completa con varias residencias diseñadas para la oligarquía ganadera.



Penitenciaría Nacional de la Calle Las Heras. Arq. Bunge, 1877.

6 arquitectura como símbolo de

El exponente tradicional de la vivienda colonial latinoamericana es sin duda la casa longitudinal, de patio, denominada comúnmente "casa chorizo", la cual, salvo pequeñas variantes, permaneció invariable hasta la aparición de la "casa de altos" en la década del 80. Una de las primeras modificaciones de esa tipología fue el Caserón de Rosas, construido por uno de los técnicos traídos de Europa por Rivadavia, Felipe Senillosa; obra discutida pues, a pesar de tener como inspiración los Palacios de Palladio, logra reformular este planteo a través de una visión "nacional", es decir: colonial, criolla.

Caseros marca el hito del reingreso del liberalismo, pero esta vez por la puerta grande, concretando lo que Rivadavia no había conseguido a través de leyes y decretos. Los hombres de Caseros quisieron conseguir sus objetivos con varias medi-

das, entre ellas la inmigración, con la que se buscó desplazar a la "barbarie". En este contexto, procurarán transformar a Buenos Aires en una ciudad europea.

Pero los "civilizados" y "cultos" hombres de la "rubia Albión" no vienen y, en lugar de ellos, llegan a nuestro país esforzados trabajadores, italianos en su mayoría. Son albañiles o maestros constructores, y traerán sus recetas bajo el brazo, pudiendo a lo sumo interpretar y desarrollar las nuevas características de la construcción. Ellos son los que introducen el renacimiento italiano, al modificar la fachada de los edificios utilizando como único recurso la decoración.

Este aluvión migratorio provocará, al acrecentar la demanda, un alza en los precios de los terrenos. La oligarquía ganadera vislumbra el nuevo negocio. No se invierte ya en el campo; el "boom" será

edificar para sí o bien para inquilinato. Se fraccionan y refraccionan entonces los lotes, llegando hasta tener 7,5 metros de frente. Para esto contaban los sectores dominantes con el aval del Estado que, a través del Banco de la Provincia, concedía préstamos para financiar "casas de lujo". Pero, a la par que se edifican viviendas opulentas, aparecen los conventillos, que ya en 1879 sobrepasaban los 1.700.

En los mismos barcos que se utilizaban para exportar los frutos del país, llegaba todo tipo de materia para viviendas; desde azulejos franceses de las bocas del Ródano o del Paso de Calais, hasta clavos, baldosas y alambres. Junto con esto venía el inmigrante italiano o español que, sin posibilidades de migrar al interior, deberá convivir con el provinciano en el conventillo. Entonces se tomarán medidas para "sanear" esta situación: la aplicación de



Viviendas de pescadores, en la actual

Quinta de la familia Tornsquist. Arq. Nordmann, hacia 1900.



Residencia de la

status: la vivienda

un impuesto al alquiler, con el fin de alejar los conventillos del centro de la ciudad y propiciar concretamente la construcción de viviendas obreras en la periferia. La clase dominante utilizaba, como símbolo de su poder y status, el estilo borbónico. Pero, a partir de las contradicciones en las que se debate el país, en las cuales está inserta la oligarquía, se genera el eclecticismo, tan característico de las obras de fin de siglo, mezcla de elementos franceses con otros derivados de Alemania o Italia.

Cuando las capas medias cultas empiezan a surgir, van a tomar como suyo el Art Nouveau; éste que no prende entre los sectores más altos, es absorbido en las construcciones de los que han conseguido ascender como empleados de los círculos dirigentes —gerentes y abogados de empresas extranjeras, etc.—, quienes al no poder acceder al palacete oligarca, toman como suyo este estilo. Mientras tanto, la clase media baja sigue utilizando la "casa chorizo", pero con elementos clásicos e italianizantes en su fachada. Es la típica vivienda que se observa en los barrios, con el comedor al frente y un pasillo que lleva a un patio al que se abren las habitaciones, y con fondos donde se encuentra la huerta o el jardín.

El roquismo adviene al poder con el lema "paz y administración", el "orden y progreso" del positivismo inglés; es la consolidación de la oligarquía porteña y de la oligarquía terrateniente del interior, que asegurarán las inversiones del capital europeo. Es la época de oro de la entrega. Si alguna vez se quiso ser más Europa que América, nunca es que tanto como en ésta, en especial después de la epidemia de fiebre amarilla, a raíz de la cual la clase alta tuvo que emigrar al barrio norte, y de la federalización de Buenos Aires, que colocó a la Capital por encima del resto del país. El empuje constructivo en esta zona sólo es equiparable al del Estado, administrado por los mismos personajes que habitaban el barrio norte.

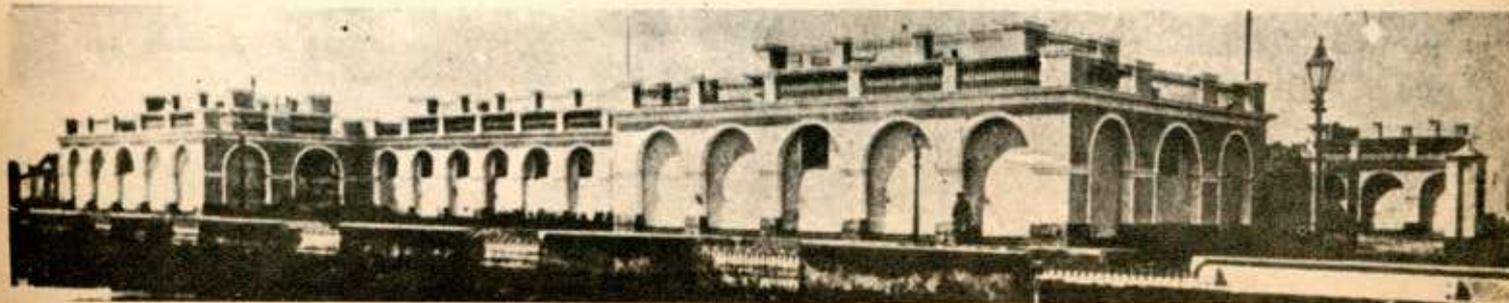
La gran burguesía está en su apogeo: la familia Paz construye su palacio (hoy Círculo de Armas); también los Anchorena (hoy edificio de la Cancillería), al igual que otras familias "patricias". Los planos de los edificios se confeccionaban en Europa. Los proyectistas no concurrían siquiera a la obra: los planos venían escritos en francés o inglés y aquí debían ser interpretados. Así se produjeron hechos significativos, como sucedió con los edificios que hubo que achicar o colocar ladeados para que entraran dentro de las medianeras.



Hotel de Inmigrantes, 1885.

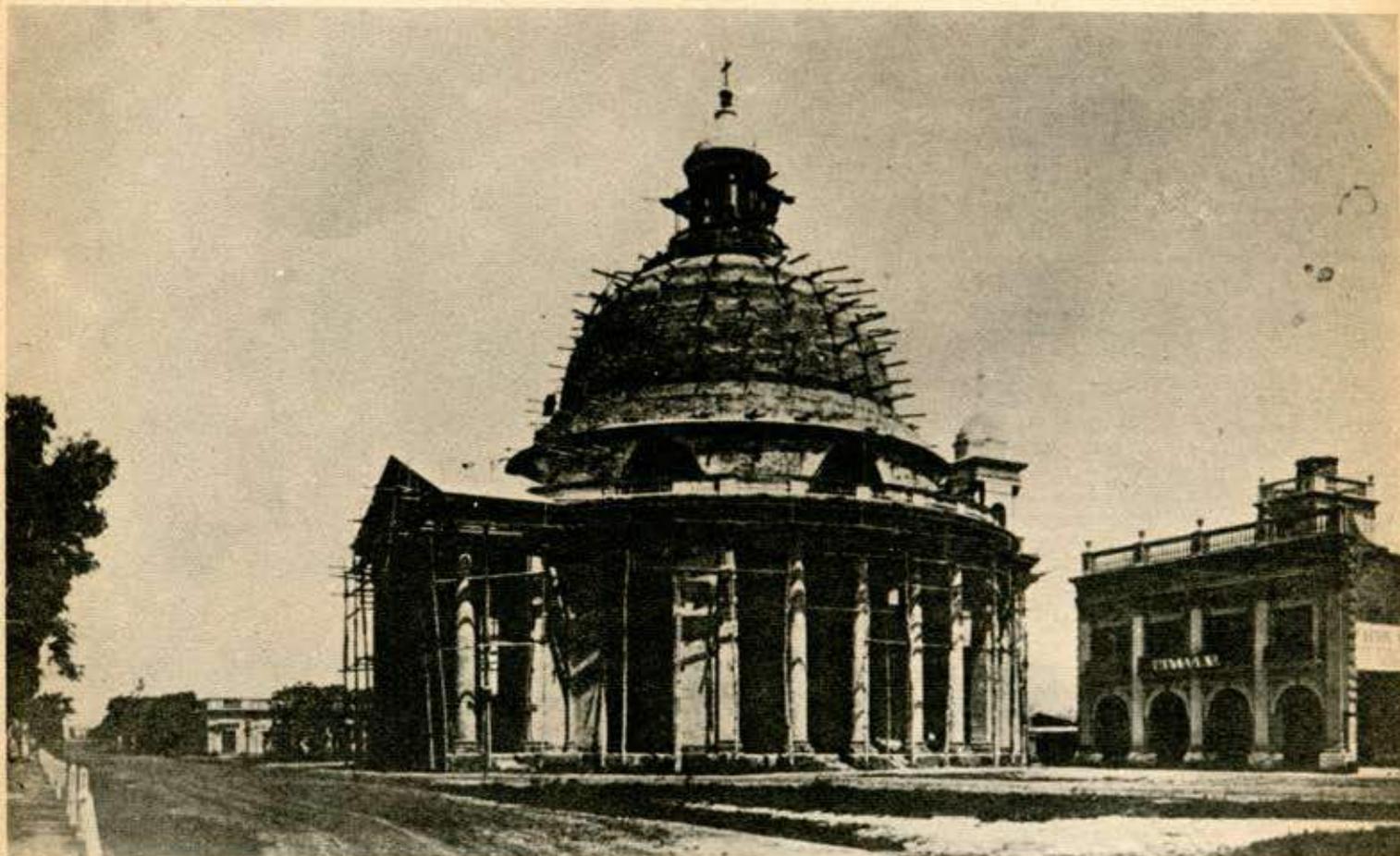


Hotel Majestic, en la Avenida de Mayo. Hacia 1908.



Caserón de Rosas, Felipe Senillosa, 1950.

7 arquitectura como símbolo de poder: la iglesia



Iglesia de la Sagrada Concepción de Belgrano. Arqs. Canale y Buschiazio, 1875.

Así como Inglaterra exporta mercaderías luego de su revolución industrial, Francia exportará artes y letras después de 1789.

Es en este momento de apogeo cuando se realiza, en 1825, la fachada de la Catedral de Buenos Aires, por Pierre Benoit y Próspero Catelín, ambos traídos de Europa por el gobierno de Rivadavia. Ellos crean un gigantesco pórtico neoclásico, de columnas corintias, a imitación de la Magdalena de París. Tradicionalmente, se considera éste como el primer ejemplo del neoclasicismo pero, en realidad, existieron muchos antecedentes, en especial toda la obra de Tomás Toribio. A partir de esto, se inicia en Buenos Aires una serie de construcciones religiosas en la corriente del clasicismo, encabezada por la Iglesia Anglicana de Richard Adams (1830) —de un estilo puramente griego—, que se continúa con la Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés y muchas más.

Casi todas las iglesias católicas habían sido construidas durante la colonia. La mayoría de las erigidas en el siglo XIX pertenecen a la comunidad inglesa. Esto responde no sólo a la gran cantidad de residentes de ese país, sino al hecho de que éstos crearon un habitat diferenciado del porteño, edificando sus propios ba-

rrios residenciales: Almirante Brown, Adrogué y Lomas de Zamora.

El máximo ejemplo de eclecticismo es, sin lugar a dudas, la Iglesia Ortodoxa Rusa de Alejandro Christophersen, el arquitecto de las grandes residencias palaciegas (Palacio Anchorena, Palacio Alvear, etc.),



Catedral de Buenos Aires, fachada de Catelín y Benoit, 1822.

construida frente a uno de los paseos más conspicuos del Buenos Aires de esa época: el Parque Lezama. Los planos de esta iglesia habían sido enviados por el arquitecto Mihail Preobrasenzky directamente desde Moscú. Algo similar a lo ocurrido con el Palacio Errázuriz, que fue construido en base a los planos enviados desde París por René Sargent.

Entre las iglesias católicas que más se destacaron en su época, está la de la Inmaculada Concepción de Belgrano, de Canale y Buschiazio, construida en 1875; en su momento, era "la más hermosa del mundo". Es el período durante el cual el gobierno nacional se instaló en Belgrano, antes de la federalización de Buenos Aires en 1880.

Los arquitectos Canale, que intervienen en esa construcción, habían sido los encargados del trazado del barrio Almirante Brown también para los de Adrogué mediante un plano de tipo Haussmann, de diagonales, y de la iglesia de esa ciudad, además de la iglesia de La Piedad y del proyecto de aguas corrientes del año 1867.

Los otros dos ejemplos claves son la Catedral de La Plata, de Pierre Benoit, y la de Luján, realizadas siguiendo el ejemplo del neogoticismo burgués, imperante en Europa desde varias décadas antes.

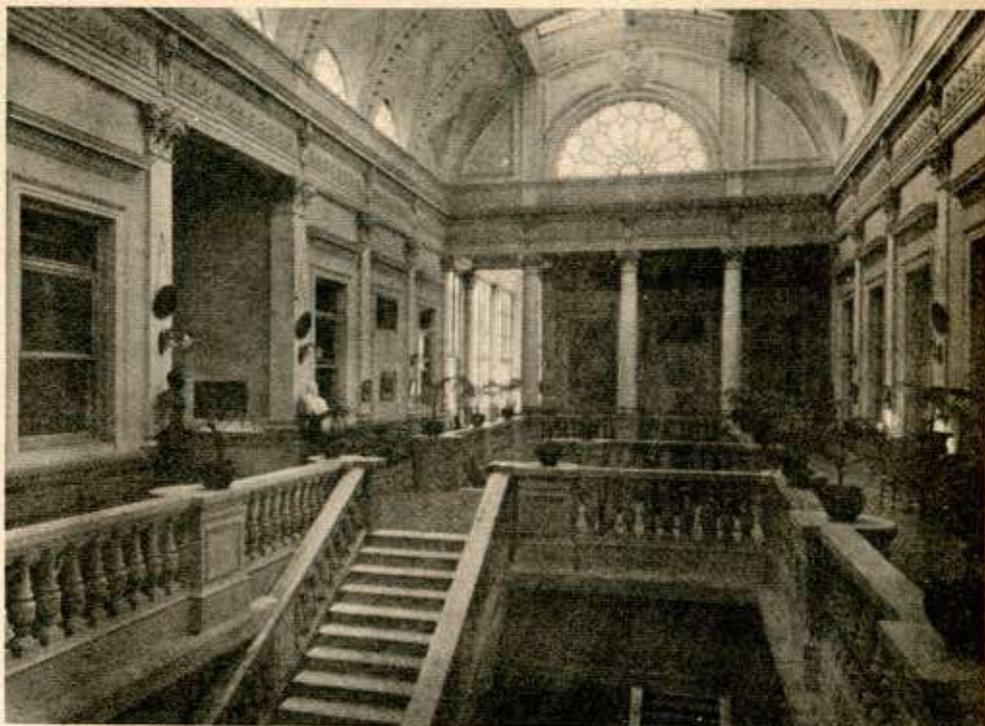
8 arquitectura para la introducción de la ideología: educación

El proyecto liberal tuvo uno de sus apoyos fundamentales en la educación, destinada, en lo que refiere a lo estatal, a las capas medias.

Sarmiento será el primero en materializar esta política; en 1857 funda la Escuela Modelo de Catedral al Sur, ubicada en un edificio preexistente que es reacondicionado con material de procedencia norteamericana. Recién en 1858 se funda el primer edificio escolar habilitado a tal fin: la Escuela Modelo de Catedral al Norte (en Reconquista al 400, aún en uso) también con mobiliario norteamericano. Mitre, defensor de la doctrina de libre cambio, será el que propiciará la educación secundaria en 1863, a la que llamará "Nacional", "tanto por su origen como por su orientación". El primer ejemplo fue el edificio que dio origen más tarde al Colegio Nacional Buenos Aires. También se construyen varios colegios privados como El Salvador y el San José.

Posiblemente uno de los edificios más importantes construidos para la educación durante el cambio de siglo haya sido la Escuela Roca, no sólo por su estratégica ubicación frente a Tribunales y al lado del Teatro Colón, sino también por su delineado en función de una ecléctica y liberal interpretación de los moldes clasicistas italianizantes.

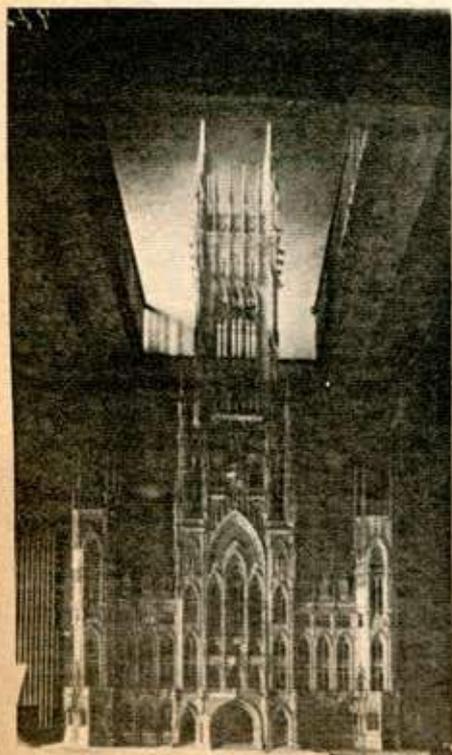
En la fachada del edificio de la ex Facultad de Derecho de la Avenida Las Heras se puede encontrar un clarísimo ejemplo de la aplicación, de acuerdo al neogoticismo inglés, de los valores clásicos (el gótico cristiano en este caso) en forma indiscriminada para cualquier tipo de función.



Interior de la Escuela Nacional Sarmiento. Hacia 1900.



Escuela Presidente Roca. Arq. Carlos Morra, hacia 1900.



Maqueta de la ex Facultad de Derecho. Arq. Arturo Prins, 1910.

fotos del archivo gráfico de la nación y de la colección witcomb.

desde suecia

ernesto gonzález bermejo

artur lundkvist:

la vida íntima del
premio nobel

—¿Por qué el Premio Nobel sigue conservando ese prestigio, Sr. Lundkvist?

—¡Eso mismo me lo he preguntado yo muchas veces!

La respuesta, inesperada, viene de uno de los "dieciocho inmortales" que concede cada año el Premio Nobel de Literatura.

—¿Por qué es la Academia Sueca la que decide el Nobel?

—En realidad, como usted sabe, el Premio Nobel se da en cumplimiento de un testamento. Se dijo muchas veces que la Academia Sueca no tiene competencia para darlo. Lo cierto es que realmente no hay ninguna organización que la tenga. Y alguien tiene que ocuparse de esto.

—Y un jurado internacional de críticos literarios, ¿no sería más competente?

—¡Diablos!, creo que no: ¡los críticos terminarían matándose entre ellos! Además, alcanza con ver las intrigas que rodean, por ejemplo, al Premio Goncourt en Francia, para imaginar lo que pasaría con el Nobel.

Parece que Artur Lundkvist ha sido siempre así: un hombre que cuando tiene algo que decir, lo dice y se acabó. Poeta, considerado entre los primeros de Suecia (es el introductor del modernismo), novelista, cuentista, ensayista, autor de libros de viajes, su labor más conocida fuera de su país —quizás injustamente— es la de traductor y promotor de escritores extranjeros. Aunque las deliberaciones del Nobel son secretas, se sabe que Lundkvist aceptó su sillón de académico, en 1968, teniendo un proyecto entre ceja y ceja: el Nobel para Pablo Neruda.

Traductor del mismo Neruda ("supe de él en 1940 por Gabriela Mistral; estudié fuerte el español para poder traducirlo"), de Vallejo, Paz, Huidobro, Blas de Otero, entre los autores latinoamericanos y españoles consagrados, se dedicó también a los jóvenes: Gelman, Dalton, Lihn, Gil de Biedma. Y a trozos cortos de prosistas: Cortázar, Fernando del Paso, Matute.

"Ideológicamente, Lundkvist —dirá el poeta y crítico español, Francisco Uriz, colaborador en las traducciones del académico— se considera poco influido por el marxismo, aunque no tomó posición en contra de él en el debate que se desarrolló en Suecia: «Marxismo o Sicoanálisis». Para Lundkvist fue Freud un autor más importante que Marx y la síntesis de marxismo y psicoanálisis, un ideal." Ya es mucho: como se sabe los académicos suecos no se distinguen por su frenesí revolucionario.

Otra cosa que importa en Lundkvist: es el único académico sueco que lee, bien, el español. Y, probablemente, uno de los pocos que puede tener una opinión que se pretenda fundada sobre los escritores españoles y latinoamericanos, la que puede ser decisiva a la hora de otorgar un Premio Nobel.

—¿Y esas intrigas de que usted habla respecto al Goncourt, no existen en el Nobel?

—Puedo decirle que no. Todos los académicos intentan informarse y hacerse una imagen lo más completa posible.

—¿Por qué la mayoría de los premios ha correspondido a escritores europeos y norteamericanos?

—Puede resultar difícil tener una información completa de la literatura mundial. No es fácil, por ejemplo, encontrar buenas traducciones. Es cierto que la mayoría de los Premios Nobel se concedieron a Europa y Estados Unidos. Hay algunas excepciones: India, Japón y algunos países latinoamericanos. Pero somos muy conscientes de estas limitaciones e intentamos buscar a expertos de todos los rincones del mundo.

—¿Por ejemplo?

—Hemos estado en contacto con catedráticos de Bengala, en India, consultándolos sobre los escritores hindúes. También nos hemos asesorado con expertos de habla árabe. Hasta ahora esto no ha dado resultado. Sólo tenemos un catálogo de nombres. Faltan buenos traductores, también. Además, estos escritores árabes que nos proponen no parecen haber sido aceptados internacionalmente. Japoneses tenemos algunos. Han sido traducidos ante todo en los Estados Unidos.

—¿A qué se debe esa preferencia por determinadas zonas geográfico-culturales?

—Es evidente que la literatura no tiene igual grado de desarrollo en todo el mundo. Las excepciones son las literaturas norte y sudamericana que han heredado la cultura europea y la han desarrollado por sí mismas. Casi no se puede hablar de una tradición africana, es una literatura poco más o menos primitiva, originada en condiciones coloniales. En cuanto a Asia, tuvo una literatura hace miles de años que dio obras maestras pero no parece haberse desarrollado. Ahora los escritores asiáticos se orientan hacia lo europeo y entonces no logran tanto como para obtener un Premio Nobel; consiguen solamente imitaciones.

—¿Y Patrick White: cuáles son los méritos que lo hicieron Nobel 73?

—White justamente es un representante de esos pueblos colonizados. Han sido muy dependientes de la tradición inglesa pero se han liberado cultural y políticamente. Creo que White tiene el nivel de muchos escritores europeos. ¿Existe interés por él en América Latina?

—No mucho. Muchas veces parece como si la Academia Sueca se especializara en buscar a personas muy extrañas para darles el Premio Nobel...

—White ha sido desconocido por el mundo de habla española pero creo que cuando haya sido traducido provocará bastante interés. No creo que se pueda criticar a la Academia por encontrar personas raras; tal vez se le pueda criticar por haber distinguido a escritores demasiado simples, como Moravia, por ejemplo.

—Siempre tuve una curiosidad: el griego Seferis...

—Seferis quizás no haya sido una elección muy lograda pero se puede aceptar porque está bien que el Nobel sirva también para promover el conocimiento de determinados escritores.

—Pero no puede negarse que a unos cuantos Premios Nobel el tiempo, después, no los ha perdonado.

—Sí, algunos se han olvidado; otros han sobrevivido. Y es más fácil acordarse de los que han sobrevivido: Thomas Mann, Hemingway, Faulkner...

—En la galería del Nobel faltan, sin embargo, algunos nombres impresionantes.

—Tolstói renunció, no quiso aceptarlo; Kafka murió antes de que se publicaran sus libros; Proust, lo mismo.

—¿Y Joyce?

—De acuerdo. Creo que Joyce resultó demasiado complicado para ser apreciado por los académicos de entonces. Me parece que a mí no se me hubiera pasado. Entonces había un solo señor, el secretario de la Academia, que podía comprender Ulises. Pero era un señor bastante moderado, de gustos convencionales.

—Hay quienes han creído ver la incidencia de consideraciones políticas en la concesión del Nobel a determinados autores y en la oposición a dársele a otros. Solzhenitsyn habría sido un beneficiario del carácter conservador de la mayoría de los académicos; la resistencia que tuvo que vencer la candidatura de Neruda tendría el mismo origen.

—No hay motivos políticos expuestos. Lo que pasa que, inconscientemente, todo



El ritual del Premio Nobel.
A la derecha, su fundador.



el mundo tiene esos motivos políticos. Muchas veces en las discusiones entre los académicos los motivos políticos se cubren de razonamientos estéticos o morales y se hace muy difícil discutir así. Sería preferible que los académicos fueran más conscientes de sus puntos de vista políticos.

—¿Qué escritores de habla española tienen categoría para el Nobel?

—Entre los españoles Alberti, Salinas y Aleixandre.

—¿Entre los latinoamericanos?

—Depende mucho de cómo se desarrollen los escritores actuales. Puede ocurrir también que surja algún otro. Pero hay nombres como Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, que pueden ser posibles candidatos para el Nobel, y el joven mexicano Fernando del Paso. A mí me gusta mucho Fernando del Paso. Cuando hablé con Vargas Llosa, en Barcelona, me dijo que lo encontraba bueno pero que creía exagerado considerarlo al mismo nivel de los otros escritores latinoamericanos.

—¿Y los cubanos? ¿Lezama Lima, Carpentier?

—Encuentro que Lezama Lima tiene una poesía demasiado hermética; por otra parte no sabe si escribirá más novelas. Carpentier, que además pertenece a la generación de Asturias, tampoco ha escrito en mucho tiempo; creo que si lo hubiera seguido haciendo hubiera llegado a ser un gran nombre.

—Entre los mexicanos usted mencionó a Fernando del Paso pero no me dijo nada de Juan Rulfo. No sé si con una novela corta y un libro de cuentos, aunque sean memorables, se puede aspirar al Premio Nobel. ¿Qué opina de él?

—No me gusta demasiado Juan Rulfo, ¿por qué lo admiran ustedes tanto? ¿será porque ha escrito tan poco?

—¿...?

—Para convencerme tendría que escribir diez libros más; se lo aseguro.

—Quiero mencionarle dos nombres más, un brasileño: Guimarães Rosa y un uruguayo: Juan Carlos Onetti.

—No conozco muy bien la literatura brasileña pero creo que aparte de Guimarães Rosa no ha surgido nadie de ese nivel de importancia; en cuanto a Onetti, ¿usted cree que tiene la clase de los otros?

—No sólo creo que tiene la clase de los otros, sino en algún caso más clase que los otros. Pero, claro, es su opinión la que cuenta.

—Es posible que Onetti tenga un nivel

bastante alto pero no lo encuentro tan atractivo como los otros escritores latinoamericanos. He leído tres libros suyos pero no he escrito nada sobre él porque no logro captar su particularidad. Puede ser culpa mía pero me resulta difícil entrar en su mundo interior.

—Habrá argentinos, incluso peronistas, que a esta altura pueden estar impacientes por conocer su opinión sobre Borges...

—Borges me parece un escritor importante con un número reducido de ideas que repite, variándolas continuamente, de una manera magistral. Quizás no se necesite más para ser un buen escritor. Considero que se le aprecia demasiado como prosista; me parece mucho más interesante su poesía: es donde aparece más personal. También en la poesía hay un ámbito reducido pero sumamente refinado.

Quizás Borges no sea tan profundo como se le ha considerado. Utiliza efectos que producen extrañeza, sorpresa, entre otras cosas porque maneja modelos antiguos que no son muy conocidos del gran público. Ahora he releído toda su poesía, porque proyecto hacer, con la traductora Marina Torres, una nueva antología de su obra poética, y me ha sorprendido mucho notar que ya desde sus primeras poesías había conseguido esa mezcla de melancolía e ironía que caracteriza toda su obra.

En la obra de Borges se nota su amor por la antigüedad nórdica y anglosajona y de ahí debe venir esa especie de culto al héroe, que no acabo de entender para qué sirve. Hay una reiteración de las muertes a cuchillo en su obra que me parece absurda. Tal vez esto se explique por la imposibilidad de Borges, hombre de libros, de alcanzar algún modelo familiar, maestro en el arte de manejar cuchillos; un patetismo romántico familiar, si usted quiere.

—¿Tiene posibilidades para el Nobel?

—Borges ha sido propuesto como candidato al Nobel desde hace mucho tiempo; y sin duda es un candidato fuerte.

—Pero, después de Asturias y Neruda, ¿cuánto tendrá que esperar América Latina por otro Premio Nobel?

—Pienso que antes de 1976 no habrá otro premio para América Latina y aún esto puede resultar muy pronto.

RODOLFO ALONSO EDITOR S.R.L.

FLORIDA 671 / PISO 1.º - OFICINA 115
T. E. 392 - 9189 / BUENOS AIRES

REGALAN DOS LIBROS SOBRE PROBLEMAS DEL TERCER MUNDO A CADA LECTOR DE **crisis**

Si es Ud. lector de **crisis** puede enviar (o entregar y retirar personalmente) un cheque o giro a la orden de Rodolfo Alonso Editor S.R.L. por \$ 75.—, importe de sólo 4 (cuatro) títulos, y recibirá a vuelta de correo estos 6 (seis) libros imprescindibles para comprender la problemática actual del Tercer Mundo:

el doctor spock habla de vietnam, de Benjamín Spock y Mitchell Zimmerman (Ultimos ejemplares) \$ 18.—

china sin mitos, de Edgar Morin, Pierre Naville, Tibor Mende y otros .. \$ 22.—

¿por qué cayó allende?, de Darcy Ribeiro y otros \$ 17.—

la constitución nacional de 1949 (Texto original completo y anotado) . \$ 18.—

de la tradición oral a la literatura, de Guy de Bosschère (El imperialismo blanco contra la cultura original africana) \$ 14.—

latinoamérica: psicoanálisis y realidad social, de José Remus Araico y otros \$ 14.—

Sr. Gerente de
Rodolfo Alonso Editor S.R.L.
Florida 671, Buenos Aires

Nombre

Domicilio

Adjunto cheque/giro por \$ 75.— a fin de que me envíen con urgencia a vuelta de correo los 6 (seis) títulos de vuestra oferta Especial publicada en **crisis** de octubre ppdo.

juan jose arreola: 'sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa

reportaje por máximo simpson.



Había cerrado las cortinas y se solezaba, en pleno día presidido por un sol rutilante, en la oscuridad atenuada por una lámpara ambigua. Delgado, menudo, con viejos impertinentes caídos sobre la nariz, el pelo entrecano absolutamente revuelto —la clásica imagen del poeta romántico que nos endilgó una terca tradición—, y un ajustado chaleco negro sobre la camisa que huía en desorden, el hombre estaba metido en una brevisima cama extrañamente empujada en medio del caos.

Fue, creo, mi primer encuentro con Juan José Arreola.

Otra vez, cuando ya se había mudado (se dice que tales cambios de domicilio son una de sus constantes), me encontré en una habitación totalmente ocupada por una enorme mesa de juego. El piso y las amplias ventanas estaban cubiertos con frazadas para evitar las quejas de los vecinos: allí, Arreola y el deportivo filósofo Alejandro Rossi jugaban furiosamente al ping-pong, olvidados del mundo y, por supuesto, de este visitante.

En otra oportunidad en que fui a verlo, ya en una casa distinta, fue imposible hablar con él: estaba enfrascado en una partida de ajedrez y acompañado, en el estrecho cuarto, por una docena de jóvenes admiradores.

Y aun otra vez, lo encontré en la cama, centro vital del más exquisito apocalipsis cotidiano, rodeado de una multitud impresionante de botellas vacías y cigarrillos a medio fumar. Sonriente, cordial y dicharachero, mientras su alumna-secretaria se afanaba en transcribir grabaciones, me recitó desde el lecho sus traducciones de Paul Claudel, me habló de Platón y, con orgullo casi infantil de amores secretos que todos conocen.

Entrevistar a Arreola es una tarea difícil, sobre todo desde que se ha convertido en showman de éxito, desde que alterna sus

charlas por TV con el ajedrez y el ping-pong, con las conferencias a colegiales en busca de una esquivia trascendencia, con sus excursiones a la panadería para completar el desayuno, con los metódicos equívocos que constituyen el eje de su vida cotidiana. Me citó muchísimas veces, y siempre ocurría un desalentador imprevisto: por ejemplo, a la misma hora había convocado a otras personas, allí y/o en otros lugares, a la misma hora debía hacer varias cosas disimoladas, a la misma hora tenía que hacer todo y no podía hacer nada. O más sencillamente, me explicaba su hija Claudia, el escritor Juan José Arreola no estaba en casa, lo habían citado de la TV, lo habían ido a buscar para que ofreciera una plática que a la vez se frustró por otros compromisos, asumidos por él con exacta, implacable simultaneidad.

Arreola suele decir que ya no escribe sino que habla, y ayudado por su extraordinaria memoria ("Podría escribir de memoria libros enteros de otros autores", me dijo), es hoy un popular charlista, pero no sólo por TV o en las salas de conferencias, sino también en la calle: Hace poco, al bajarse nerviosamente de un taxi porque debido al congestionamiento del tránsito temía no poder llegar a tiempo al canal, se encontró frente a una inmensa cola que esperaba a la entrada de un cine. Y allí no más los arengó a todos, les habló contra la sociedad industrial, contra la contaminación del ambiente, contra el uso y abuso de los automóviles que se han convertido en el paradigma de la inmovilidad.

Fabricante de laudes, aficionado a las reconstrucciones históricas de instrumentos musicales, aeromodelista, pintor a ratos, Arreola arrastra, tal vez desde siempre, un profundo temor a la soledad, y ha declarado:

"Esta neurosis persiste hasta el día de hoy, con la cualidad de no poder caminar solo por las calles ni estar solo en ninguna parte". Explicita, a la vez un cierto pánico a parecer "intelectual" formal o pedante, lo que hace imposible mantener con él una entrevista a la manera convencional, a base de preguntas y respuestas, porque Arreola impone la participación activa del reportero. Sin embargo, cuando entra en el diálogo se exalta, se entusiasma, parece regocijarse por el solo hecho de hablar, e intercala en la conversación citas en prosa y poemas propios y ajenos, anécdotas, reflexiones sobre la vida hogareña y los relojes antiguos. Arreola considera que su "adopción" del lenguaje es la única hazaña de su vida. No es extraño,

entonces, que se haya catalogado a sí mismo como un megáfono, un transmisor, un magnavoz, "aunque no sea de muchos watts".

—Muchos de tus textos son inclasificables, y algunos se preguntan a qué género pertenecen: poema en prosa, fábula, viñeta, cuento breve... Por otra parte, recuerdo que en "Poesía en movimiento" Octavio Paz incluyó varios relatos tuyos, y en el prólogo explicó que contenían cierto elemento esencial en la poesía: lo inesperado.

—Mira, al comienzo yo escribía cuentos, cuentos-cuentos, y luego derivé a ciertos textos que pueden ser llamados estampas y que ya dejaban de cumplir con las leyes más elementales del cuen-

to. Después llegué al poema en prosa y por fin a la cláusula, que es la frase que contiene, o trata de contener, una pequeña revelación. Yo no diría una idea o un pensamiento sino, como decía Octavio, una cierta revelación.

Por ejemplo, después de escribir cuentos extensos, incluso de 40 páginas, llegué a concebir el último texto que titulé "Cuento de horror" y que está contenido en dos líneas: "La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones". Yo creo que es un verdadero cuento de horror, no obstante su brevedad, es el espanto, es no poder olvidar, eres tú la casa deshabitada donde ocurre la aparición.

—Quisiera preguntarte dos cosas: pri-



A los doce años, en Ciudad Guzmán (Jalisco). La fotografía fue tomada por su maestro Acerez; a quien nombra en el prólogo de "Confabulario".



fotos de Graciela Iturbide

arreola

mero, por qué razones derivaste a este tipo de texto breve, de carácter clausular; y luego, en qué sentido constituye una revelación.

—Derivé a esto cuando advertí como lector y me empecé a dar cuenta como autor que narrar historias era una pérdida de tiempo, y que las personas que se ponen a leerlas también pierden el suyo.

—Te refieres a las historias con una trama convencional, con un desarrollo, un desenlace...

—Todo eso, en lo que incluyo las piezas de teatro. Yo tendría que perder más tiempo al escribir ese género de literatura que el que emplean las personas en leerlo, lo que sería un mal negocio para mí. Es que a mí lo que más me importa en la literatura, y lo que me impulsa todavía a practicarla de vez en cuando, es precisamente eso: la revelación, el hallazgo o el surgimiento, de pronto, de lo inesperado. Por ejemplo: "Estabas a ras de tierra y no te vi. Tuve que cavar en lo más hondo de mí para encontrarte". Esto contiene una revelación: que, por evidentes, las cosas no nos entregan su misterio, porque no nos inclinamos ante ellas. Y de pronto una cosa cualquiera nos hace ir hasta lo más hondo de nosotros.

—¿Tendrían algunos de esos textos un carácter en cierto modo aforístico?

—Sí, y cada vez hago más aforismo, porque es una condensación. Lo que yo más detesto es la dilución. Haz de cuenta que estamos haciendo una solución química y que la podemos hacer concentrada o muy ligera. Ahora piensa en esto: todos los vinos contienen alcohol, y realmente el espíritu del vino viene a ser el alcohol absoluto, de 100 grados. Yo no quiero echarle agua al vino, y mucho menos al alcohol... Mira, el error está en hacer jardines, el error está en hacer árboles, el error está en hacer ramos de flores. Lo maravilloso es hacer una semilla. Y el aforismo, la cláusula, son seminales. ¿Qué quiero decir con esto? Que los adoptas y crecen en su tu alma. Ese pensamiento seminal se desarrolla, y puede llegar a ser no solamente flor, árbol o ramo, sino bosque.

—¿Querías decir que tiendes a una concentración máxima de la calidad poé-

tica del idioma, dejando de lado los aspectos que podríamos llamar accesorios?

—Exacto, porque todos los aspectos accesorios los tiene ya el lector, son su guardarrope personal. Y tú lo que necesitas, como en el sueño, es ser sólo el estímulo que ponga en movimiento y ordene todas las respuestas, todo lo que falta. De esta manera, además, el lector es cocreador y siente esa felicidad que nos da todo arte verdadero que se despliega en nosotros. Son esos estímulos que ponen en marcha el pensamiento ajeno, y que constituyen una de las cosas más bellas del mundo. Yo creo que en ello reside el éxito de Sócrates y que por eso llegó hasta nosotros: porque le gustaba pensar con las mentes ajenas... Volviendo a lo esencial, yo sólo me perdono las frases que todavía considero reveladoras, las que aún me proponen un misterio a mí mismo. Las otras, haz de cuenta que quedan como capullos vacíos; ya se fue la mariposa, y aunque el capullo sea de seda, lo que importa es la criatura viviente que estaba ahí... Yo digo que el gusano se concentra, el gusano reflexiona, el gusano sueña la mariposa, y la metamorfosis no es más que un proceso de introspección y de voluntad. El gusano ensimismado, de pronto se vuelve mariposa, y yo creo que el chiste de toda poesía está en que la materia verbal se vuelva mariposa y vuele.

¿Sabes qué llegaba a decir yo en el taller de literatura de la Universidad?: "A mí no me importa que esto sea un cuento, que sea esto o lo otro. Lo que me importa es que pueda tomar una cuartilla y al ponerla de pie sobre la mesa la cuartilla se quede parada"... Un milagro de este tipo se produce cuando el lenguaje se vuelve dinámico y dramático, cuando el lenguaje vive. Página que no esté viviendo no debe ser impresa. Yo sólo creo en el lenguaje animado. Y también me gusta escribir sin saber exactamente qué voy a escribir. Si sé lo que voy a escribir, es seguro que haré cosas sin importancia. Mira, yo no lo soy, pero sé que los poetas son grandes porque les salen cosas de las que no tenían la menor idea. Autor que conduce su obra, la reduce. Si el autor domina a sus personajes, éstos serán un agregado más a tantas criaturas humanas inválidas.

—¿Significaría esto que, a tu juicio, el autor es más un transmisor que un creador?

—Ciertamente. Es un instrumento del Ello que lo trasciende, es decir, de un hábito que puede ser universal o nacional, puesto que un pueblo habla por él. Fijate, aunque el autor hable de sí mismo está hablando por todos, está siendo medio de manifestación de un inconsciente colectivo. Yo creo que el poeta existe porque es estación receptora y transmisora de un efluvio universal, de un hábito, de un pathos...

—El autor sería, entonces, un intermediario entre ese pathos universal y la conciencia colectiva...

—Exactamente, pero ya individualizada en el lector. Es decir, un poeta habla por muchos, el gran poeta habla por todos.

—Entonces, tú no crees en el famoso postulado de Huidobro, en el sentido de que el poeta debe ser un "pequeño Dios"...

—No. Puede ser una especie de chamán o un demiurgo...

—Un rdbdomante, un medium...

—Un medium. Porque de otro modo no te explicas, por ejemplo, a Dostoiéwsky. Es que Dostoiéwsky es humanamente, síquicamente inexplicable si creemos que él, como un ser humano individual, podía ser todos los personajes de sus libros. Muchas veces he pensado que ese poder mediúmnico existe en realidad, de una manera más comprensible, a través de la memoria. Yo creo que el poeta no olvida nada.

—¿Te refieres a una memoria de carácter vivencial, espiritual?

—Sobre todo vivencial. En el verdadero poeta no mueren las vivencias, toda experiencia importante es vivenciada. Y por qué no citar, aunque sea de pasada, aquello tan conocido de Proust: de pronto, mediante una vivencia gustativa y olfativa, despierta, convoca a todo un mundo...

—¿Se podría decir que el poeta sólo es transmisor de ese pathos universal en la medida en que pueda expresar la densidad de su propio mundo y de su propia memoria vivencial?

—Sí, pero fijate: al hablar de sí mismo y de su experiencia personal, el poeta verdadero está aludiendo a miles de experiencias que no son idénticas pero resul-



tan en cierto modo comunes. De ahí que se diga tanto que cada hombre que lee a Shakespeare es Shakespeare, y que es la voz de todos los hombres. Recuerda que en la Iglesia se habla de la comunión de los santos, y la idea de la comunión de los santos se parece mucho a lo que estamos diciendo.

—Quisiera preguntarte cómo calificarías a "La feria", que a mi juicio se diferencia radicalmente de todas las otras obras tuyas. Se ha dicho que es una novela, se ha dicho que no lo es, que es una superposición de pequeños relatos, de textos breves...

—Yo considero a *La feria* como un cuaderno de notas. Notas, apuntes para una novela. Y aquí quiero ligar esto con lo que me preguntaste al principio. Volvemos a lo germinal o seminal. Todas esas situaciones, esas mujeres y hombres que parecen nomás dibujados con un solo rasgo, al convivir unos con otros tratan de ser algo así como gérmenes, gérmenes de fisionomías, gérmenes de espíritus. El propósito original, que no pude realizar, era hacer un corte en la conciencia, así como se hace un corte sagital de un tejido o un órgano. Al hacer ese corte tú ves toda una serie de momentos celulares, de porciones de tejido. De tal manera, yo creo que *La feria* viene a ser realmente un muestreo de conciencia colectiva. En tal sentido, aunque yo no leí obras de ese tipo, recuerdo que existió el unanimismo, y *La feria* tenía una voluntad unánime, de unanimidad. Por eso en la confesión general y en el terremoto que aparecen en el libro se trata de hacer una suma de conciencias individuales, a base de pecados característicos. Mezclar muchos fragmentos de alma —fragmentos, no almas enteras— para tratar de hacer un alma, tal vez un arquetipo, que sepa a pueblo.

—Tú dijiste que son apuntes para una novela. ¿No serían en realidad apuntes para multitud de relatos o cuentos?

—Puede ser... Pero quiero aclarar que también había una ambición, muy difícil de lograr: dar una impresión de simultaneidad, de que muchas cosas ocurren al mismo tiempo. Fíjate que es muy difícil, porque tú tienes que escribir en renglones. Has visto que algunos autores escriben en islotos y en dos columnas o tres, en cursivas o en redondas y cosas así

Todos han tratado de transmitir una impresión de simultaneidad, pero desgraciadamente el lenguaje es discursivo. Y como el lenguaje es lógico y discursivo —lógico en el sentido de logos, discurre— no puedes navegar en muchos ríos al mismo tiempo. Piensa en todos los escritores que a partir de Joyce han tratado de hacer eso, advierte que siempre tenemos que ir y volver, tenemos que hacer capítulos, y siempre estás caminando, adelantándote, y tienes que volver a tomar el aspecto que dejaste... En esta aspiración a la simultaneidad, el ejemplo más notable de oficio es el de Aldoux Huxley en *Contrapunto*, pero de todas maneras hay alterancia; es que no se puede dar la simultaneidad, tú no puedes lograr, como en la música, que en un *tutti* orquestal suenen al mismo tiempo las maderas, los cobres, las cuerdas, las percusiones. En una sinfonía tienes al mismo tiempo un redoble de tambor y un trino de violín o de flauta, porque la música ocurre en el tiempo, no en el espacio.

—También dicen que "La feria" es una novela, pero pensada por un cuentista...

—Yo casi no creo que eso tenga importancia. Lo único importante que te voy a señalar es que cuando salió la primera edición apenas si la tomaron en cuenta, y con el tiempo se ha ido vendiendo más. Y siempre es bueno que un libro se venda más después, porque ahorita estamos acostumbrados a obras que se venden mucho al principio y después nadie se acuerda de ellas. Con el tiempo, yo mismo le he tomado mayor estima a *La feria*, y naturalmente soy el primero en decirlo: conforme al modelo tradicional, desde luego que no es una novela. Es un pequeño sistema de manifestación y así hay que verla, ¿no?

—Entonces, tú no la estimaste al principio.

—No, muy poco. Pero te voy a decir una cosa: lo único que lamento es lo que no logré por las condiciones en que la escribí, pues estaba muy enfermo. A mí me gustaría que fuera un libro bueno. Pudo haber sido mucho mejor de lo que es, y estaba dentro de mis posibilidades, tanto que alguna vez pienso retomarla y dar lo que se llama otra vuelta de tuerca y llevarla a un mejor nivel en cuanto a extensión y profundidad en ciertos aspectos.

—¿Cómo se te ocurrió la idea de escribir un libro con esa estructura tan particular?

—Mira, no fue una ocurrencia. *La feria* era originalmente una novela bastante tradicional. La única innovación —que ahora se ha hecho tanto— consistía en que por una parte empezaba a las cuatro de la tarde de un día y acababa en la noche del día siguiente. La acción duraba poco más de veinticuatro horas.

—¿Y cuánto dura ahora?

—Yo creo que *La feria* dura de mayo a octubre, aunque no estoy seguro, más bien de junio a octubre, que es el periodo de las labores agrícolas. Pero quería que la novela durara veinticuatro horas y a la vez todo el ciclo agrícola completo, y que abarcara —en cierto modo lo logré— la fundación de Zapotlán y algo de la época colonial, de la Independencia, que fuera una pequeña síntesis de la historia de México, de la historia de un pueblo.

Pero la abandoné como novela tradicional porque Agustín Yáñez me dio a leer una novela inédita suya y resultó que era, en su estructura, demasiado semejante a *La feria*. Y después de salir del hospital, donde me sometí a una operación muy grave, durante mi convalecencia quise trabajar en mis apuntes, pero hubo un momento en que me sentí incapaz de desarrollarlos y de darles una estructura. Entonces puse en una gran mesa cuartillas y cuartillas más o menos al azar, aunque siguiendo un cierto orden. Hice así una baraja: separé las copas, las espadas y los oros, para hablar de la baraja española... Los puse en montoncitos y luego los barajé. Así resultó lo que es hoy *La feria*.

—Por las constantes que hay a lo largo de "La feria", ¿no se la podría calificar también como una crónica, un gran friso irónico, doloroso, inconexo y a la vez coherente del México pueblerino y agrario?

—Sí, completamente, sobre todo agrario. A algunas personas les ha molestado que hubiera tantos trozos a propósito de ese señor que está sembrando y tiene problemas con su siembra. Pero con eso quise expresar la monotonía, la constancia de la gente que vive dentro de un orden. Me gustaría que releyeras ese pasaje que habla de una barranca donde hay una florecita, que empieza diciendo: "Si camino

arreola

paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable". Fijate que ahí hasta hay una alusión que nadie ha percibido y que yo no me atrevo casi a percibir, una alusión a la entraña. Allí hay una flor blanca, "la perfumada estrellita de San Juan, que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre, una tarde en que por primera vez salí a recorrer el campo, Campo de Zapotlán mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cambiantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda"...

Entonces, yo creo que **La feria**, es eso, una integración a la tierra, un relato de las labores agrícolas, y también de todo ese mundo de circunstancias en que las gentes parecen marionetas, esas gentes que preparan en su alma el espíritu de la feria, que en el festejo de la cosecha y a través de todo el ciclo agrícola, mientras siembran el maíz están sembrando la esperanza, están acumulando la semilla del entusiasmo, están sembrando toda la fe en la fiesta, la fe en el santo patrono, para que venga luego la floración y la cosecha que es el festejo...

—Ese texto que citaste parecía tener un valor autónomo, como un poema en prosa...

—Ciertamente, porque en realidad corresponde al principio de un poema, y no es prosa sino en versos libres. El poema existe, pero es malo en general, y éste es uno de los dos pasajes que aún tolero. Yo lo tomé para **La feria** como tomé también pasajes de mi diario de muchacho. Hay páginas que fueron escritas hace treinta y tantos, cuarenta años. Todo lo saqué de mis libros de apuntes, de mis diarios de niño. También utilicé fragmentos de cartas de mi padre dirigidas a mí. Y como te habrás dado cuenta, muchos pasajes de los Evangelios, principalmente de los Apócrifos. Y también de los Profetas.

—¿Esos pasajes son auténticos o se trata de paráfrasis?

—Continuamente hay paráfrasis, pero muchas veces lo que está diciendo un personaje de Zapotlán es un texto bíblico. Yo lo hice adrede y no se puede decir que uno plagia la Biblia, que es de conocimiento universal y común.

—Me gustaría que me hablaras un poco del problema de la tierra en la novela... o como quieras llamarla. ¿No es el libro, de hecho, también una denuncia sobre la condición del campesino y del indígena?

—Fijate que sí. Yo acudí a los textos, desde los cronistas del siglo XVI hasta los pleitos actuales ante el Departamento Agrario, la Presidencia de la República y otras dependencias afines. Y sobre todo acudí a textos de los jefes indígenas, que se llaman **tlayacanques**. Y estos hombres siguen el mismo pleito por la tierra desde el siglo XVI. Creo que en pocos lugares del país, como en Zapotlán, ha habido una lucha tan constante: 400 años va durando ese pleito.

—Todo esto muestra los caminos tan dispares que pueden llevar a construir una obra...

—Sí, y hay incluso frases de mi madre, de mis tíos, y como dije, de la Biblia y de los historiadores. Para mí, el único defecto de **La feria** es no haberla llevado a más, es no haber hecho una obra un poco más apocalíptica y más suma de experiencias.

—Con respecto a la significación de la fiesta, es decir, la feria, a lo largo de la obra, ¿se podría decir que va más allá del hecho concreto del festejo pueblerino en el que todos participan?

—En efecto, y alude a los festejos originales, casi a las bacanales, y más allá de las bacanales, a las festividades de tipo druidico, a las cosas que están muy ligadas a la tierra, a los ritos de la siembra y de la cosecha. La feria real que se celebra todos los años simboliza en el libro esos movimientos de fe anteriores al cristianismo, en que la gente trabaja y acumula pequeños bienes para luego derrocharlos. Como decíamos antes del gusano, el pueblo se pone a hacer su capullo, se encierra y luego abre las alas, de pronto se echa a volar, se gasta todo el poco dinero que tiene. En tiempos pasados la gente quedaba arruinada en cada fiesta. Para decirlo brevemente, la feria vendría a ser la explosión del espíritu orgiástico. El hombre trabaja, está sometido a la rutina, y de pronto la orgía lo desata, lo descarga del peso de la vida rutinaria.

—En el último capítulo del libro, después de que una banda de desalmados incendia el castillo pirotécnico, el protagonista dice que se quedó solo, porque los demás estaban tirados aquí y allá, dormidos y borrachos, como los muertos de un falso campo de batalla. ¿Cuál sería a tu juicio la significación de este final tan dramático y al mismo tiempo tan grotesco, porque ni siquiera es un campo de batalla sino un falso campo de batalla?

—Toda **La feria** en realidad es pesimista y es un fracaso, en lugar de ser una unión verdadera del pueblo. Fracasó la fiesta y fracasó la sociedad.

—¿Qué sociedad es la que fracasó?

—La sociedad de Zapotlán y la sociedad universal. Siempre, después de una fiesta queda un campo de batalla, y los cadáveres son aquellos que han perdido la conciencia. Y en medio de ese campo de batalla, el último espectador, que es el protagonista, ve al alejarse que se apaga la postrer llama y que de aquella masa de escombros humeantes sube al cielo la columna de humo, que ya es muy derecha porque es de brasas. Y hay un momento total en que la columna, cuando las brasas se apagan, se corta de su base y sube al cielo. Ese es todo el símbolo de la fiesta. En ese momento, la columna sube como una oración. ¿Sabes cómo dice la frase textual?: "Cortada de su base de cenizas"... Finalmente, como resultado de todo aquel desorden, de aquella suma de maldades, sube lo que podríamos decir que es espíritu liberado...

—Para resumir el sentido de la obra dijiste que era una oración...

—Y lo es. Tanto, que en mi pueblo el señor cura y unos sacerdotes quemaron **La feria** solemnemente con un libro sacrilégio.

—¿Se hizo un auto de fe con tu libro en Zapotlán el Grande?

—Sí, y cuando lo supe les pregunté si no se habían dado cuenta de que es un libro católico. No se han dado cuenta.

Las blasfemias que hay en **La feria** no son mías. Las más fuertes las tomé de la Biblia. Por ejemplo: "Por qué no me mató Dios mejor en el vientre de mi madre, dejándome allí como en una tumba, dentro de sus entrañas que hubiera sido mi tumba". Algunos párrafos muy fuertes, y sobre todo las injurias, como la que se refiere a las mujeres que aman a los que tienen "miembro de burro y flujo semental de garafiones", son de Ezequiel. También tomé algunas injurias de Oseas, como el pasaje donde dice: "Yo voy a levantar el vestido y a cubrirte con él la cabeza para que se vean todas tus vergüenzas".

—¿Tú eres católico?

—Sí. Bueno, soy un católico en banca rota total, pues no practico la religión y las formas del culto más que dentro de mí mismo. Soy un hereje, pero nunca he abjurado de mí fe, y ante nadie he negado que soy católico. En tal sentido, debo decir que nunca niego la cruz de mi parroquia. Yo soy un hombre que por más que hable durante el día y dude, de noche por lo menos se santigua. No voy a decir que me ponga a rezar rosarios, pero por lo menos murmuro unas plegarias y me santiguo. No podría dormir si no lo hiciera.

—Al margen de "La feria", se desprende en general de tus obras una suerte de escepticismo, de filoso descreimiento, unas veces agresivo, otras suavemente irónico. ¿Cómo se compagina esto con tu profesión de fe?

—Yo nunca me imaginé que iba a ser un sarcástico, porque cuando nací estuve rodeado de esa fuerza de la fe católica pueblerina, casi medieval. Creo que hubo un desencanto tremendo en mi vida —sin que pueda advertir el momento en que se fraguó— y que derivó a un sentimiento que tantos otros han tenido y algunos de manera genial: ese sentimiento al mismo tiempo de asco y de risa al ver el espectáculo del mundo en mi pueblo; y luego, después que salí de él, el espectáculo de la solemnidad, del fariseísmo. Y creo que sólo se puede atacar eficazmente el fariseísmo con la ironía, la burla, el sarcasmo, que deben ser legítimos. Pero es tan cierto que nunca me imaginé como un sarcástico, que muchas veces me ha dolido serlo. Sobre todo cuando hablo de la mujer. Para mí ha sido horrible, pero imagínate a la hora en que viene la ocurrencia... No más releo la balada aquella que dice: "El gavián que suelta en el aire la paloma y gana las alturas con el estómago vacío"... El gavián suelta la tórtola para poder ganar las alturas, porque la paloma es un lastre. La mujer es un lastre para el hombre. Es un drama espantoso, porque no hay felicidad; yo nunca he podido vivir sin la presencia, aunque sea fantástica, de la mujer.

—En muchas oportunidades has hablado de tu pasión por el lenguaje. Y has dicho que como no podías competir con tu hermano en la artesanía del hierro y la madera, derivaste a la artesanía del lenguaje...

—Desde niño estuve rodeado de personas —mis padres, mis tíos, mis primos mayores— que aplicaban sus manos a la materia y creaban continuamente objetos. Y mi hermano mayor, que me lleva apenas un año, era habilísimo. Yo tengo algunas

arreola/bestiaro

A principios de nuestra Era, las llaves de San Pedro se perdieron en los suburbios del Imperio Romano. Se suplica a la persona que las encuentre, venga la bondad de devolverlas inmediatamente al Papa reinante, ya que desde hace más de quince siglos las puertas del Reino de los cielos no han podido ser forzadas con ganzúas.

Juan José Luis

aptitudes, pero comparado con mi hermano, que es genial, no soy nada... Afortunadamente, me di cuenta desde muy temprano que había otro lenguaje. Yo hablaba como todos los niños y oía hablar a las gentes, pero de pronto las oía cantar o decir refranes y advertía que un refrán ya era otra cosa. Cuando escuché aquello de que "No por mucho madrugar amanece más temprano", o "Al que madruga Dios le ayuda", me di cuenta que no era como decir, por ejemplo, "ve a la esquina a traer un poco de manteca", o "Ve a comprar frijoles".

—¿Ahí se podría rastrear tu tendencia a la cláusula, en el refranero popular?

—Eso es. Mi primera incursión en tal artesanía fue la literatura oral. Yo oí desde niño muchos refranes y conocí gentes que sabían acomodarlos muy bien. Uno de los modelos más grandes que he tenido en ese género es el que dice, cuando algo no está como se debe o no sale bien: "Esto estuvo como el tamal de tía Clea, que se acabó a probadas". Fíjate qué sentido tan profundo tiene este refrán: del tamal, esa especie de empanada mexicana (masa de maíz, envuelta en hojas de maíz), suele decirse: "Mira, prueba este tamal que está muy bueno". Y el tamal lo probaron varias personas y nadie lo comió. Tía Clea había hecho un tamal muy rico y lo dio a probar, pero nadie lo disfrutó. Y a mí esas cosas me llamaban mucho la

atención, pero comparado con mi hermano, que es genial, no soy nada... Afortunadamente, me di cuenta desde muy temprano que había otro lenguaje. Yo hablaba como todos los niños y oía hablar a las gentes, pero de pronto las oía cantar o decir refranes y advertía que un refrán ya era otra cosa. Cuando escuché aquello de que "No por mucho madrugar amanece más temprano", o "Al que madruga Dios le ayuda", me di cuenta que no era como decir, por ejemplo, "ve a la esquina a traer un poco de manteca", o "Ve a comprar frijoles".

—¿Qué entiendes por artesanía del lenguaje?

—El lenguaje es materia, y toda la lucha del escritor y del poeta verdadero es hacer que la materia del lenguaje quede imbuida de espíritu. Observa que la buena prosa y lo que llamamos poesía consisten en ordenamientos sintácticos, en un movimiento que subordina a las palabras en regímenes categóricos. Aquí tengo que repetir la **boutade** de Andrés Gide, que decía: "Crea una forma bella, porque una idea más bella todavía vendrá a habitarla". La frase es bonita pero falsa. En realidad, tú puedes crear la forma bella porque ya tienes dentro de ti una nostalgia, y la maravilla artesanal del lenguaje consiste en crear esos alojamientos, esos vasos...

La poesía, la literatura, son finalmente estructuras verbales que soportan eso que llamamos espíritu. Y además la estructura de las palabras obedece a una voluntad tan imperiosa que las subordina: acúden al llamado y se unen unas con otras. Haz de cuenta que la voluntad expresiva, el trance poético, es una corriente magnética

que ordena las partículas como el imán ordena las limaduras, en series concatenadas. Siempre he comparado la emisión verbal con los conductores eléctricos.

El gran escritor es el que usa palabras conductoras, por las que transcurre el espíritu. Para seguir empleando imágenes mecánicas, piensa en la radiactividad: hay materias que contienen mucha radiactividad, mientras que otras son inertes, como el plomo. Entonces volvemos a la eterna imagen de la Escoria. Tienes que trabajar muchas toneladas de escoria, como los señores Curie; tratar toneladas de material para aislar un miligramo precioso.

A mí me gustaría que pudiera haber un aparato como el contador Geiger para pasarlo por una página y que la aguja fuera indicando las zonas de mayor concentración poética, y luego las zonas intermedias, esa suerte de concesión a la razón, a la inteligencia.

—¿Sería ésta otra explicación de tu estilo?

—Sí, y yo digo que mi estilo es acabado a mano. Estamos viviendo en una época de plástico, en que se prensan las cosas. Moldes, moldes eficaces, que es el drama de toda retórica. Así llegan a hacer prismas de cristal plástico acrílico, que te dan la idea, si tú no tienes mucho ojo, de un cristal de bazar cortado... pero es acrílico. Entonces, yo acabo a mano mi prosa en vez de terminarla en máquina, ¿me entiendes? Se siente así que hay una aplicación del espíritu artesanal al lenguaje.

¿Sabes cuál es mi drama en realidad? Que toda la gente se detiene en esa fachada de belleza formal y de elegancia. Ahora yo, para echarles una broma, puse allí en mis cláusulas: "Toda belleza es formal". Porque aunque la forma sugiera la belleza, la belleza de la forma está rodeando algo, está ciñéndose a un contenido ideal, fantasmal si tú quieres, inexistente. Haz de cuenta que una copa, en vez de ser un vaso bellissimo por fuera, lo sintieras por dentro... Tú vez el cáliz y no necesitas asomarte, porque al verlo supones su interior y la percepción de lo que está dentro es lo que te da el sentimiento de lo verdaderamente poético. ¿Para qué asomarse al dentro si la forma te está dando ese dentro ideal?

Sin embargo, dicen que "Arreola es un estilista". Y me dicen estilista en plan de insulto o desdén, o a lo sumo como una calificación piadosa. Pero yo, sinceramente, soy más que eso. El estilista se queda en sus formulismos. Claro que en todo esto hay que hablar de captación personal, de cómo te puedes dar cuenta de que en una copa que parece vacía hay un misterio, hay un licor extremo.

En mi opinión, y quiero insistir en ello, la forma bella es resultado de una voluntad expresiva. La forma es hueca, es una oquedad, pero es tan bella que reproduce los contornos del contenido ideal, porque el contenido es trágicamente ideal.

Que venga nuestro Rubén Darío a ayudarnos: "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, / botón del pensamiento que busca ser la rosa, / se posa en mi cerebro y en mis labios se posa / al abrazo imposible de la venus de Milo..."

—El poeta Aldo Pellegrini solía decir que la poesía auténtica era, más bien que "bella" en el sentido tradicional, "ingue-

arreola

tante". Es lo que me sugieren, por otra parte, algunos textos tuyos...

—Sí, tal vez, porque mira, yo sostengo que eso que parece bello es nomás como una especie de apariencia y que detrás está lo que importa. A eso aludías tú ahorita. Pues a mí, en lugar de oír que escribo o hablo muy bonito, me gusta más que digan: "Usted habla medio inquietante". Fijate que digo "medio inquietante". Prefiero hablar medio inquietante. Pero permíteme aclarar esta cuestión, que es esencial: Yo no voy a decir que hay un ideal de belleza que pueda ser fijo, inamovible; en realidad, siempre he hablado de una nostalgia de lo bello, como puede haber una nostalgia de Dios. Creo que una obra de arte es importante si alude a esa nostalgia de la belleza y nos armoniza, incluyéndonos en su melodía, o por el contrario nos altera. Para mí la obra de arte auténtica es otra vez una dicotomía, una polaridad: por una parte, la que nos hace reposar en la armonía, como un tema melódico. Nosotros tenemos una aspiración a la armonía, y en eso no creo equivocarme. Recuerda la nostalgia de Empédocles, el antagonismo que luego fue en el mundo maniqueo el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas. En Empédocles era la amistad o el amor y la discordia. Entonces, la obra de arte es verdaderamente valiosa cuando nos aloja en un mundo armónico y crea en nosotros la posibilidad de incluirnos en ese todo armónico que es previo a Aristóteles. Y por el otro lado, la obra que está en el extremo contrario y que provoca en nosotros, en vez de la armonía, un profundo desasosiego, tal vez esa inquietud de que hablaba Pellegrini. Que es la alusión al misterio, a lo más profundo que hay en nosotros, al elemento de discordia. Yo diría, como en el título de Juan de Vives, que la obra de arte es grande cuando nos incluye en la concordia o cuando provoca en nosotros la discordia.

—¿Podrías decir cuáles son, a lo largo de tus libros, tus temas, tus obsesiones esenciales?

—La obsesión esencial tal vez sea finalmente la soledad radical del hombre.

—¿Y cómo se expresa eso en tu obra?

—Creo que en toda mi obra está presente el problema de la soledad, de la incomunicación profunda; yo concebí alguna vez la relación amorosa como compañía profunda, como compasión, es decir, compasión, no lástima, sino copasión, pues la m es meramente fonética. Compartir la pasión que es el dolor, la fe. Hasta en el cristianismo hay esa idea profunda. La pasión de Cristo es un padecimiento por nosotros, en nosotros, y nosotros padecemos en él, con él y para él. En el amor también es así, pero desgraciadamente casi nunca se produce la verdadera compasión. Sólo en los grados extremos del dolor, de la miseria, hay una solidaridad humana profunda, aquella a la que aludió tantas veces Dostoiewsky. Sólo en la última miseria, en la nulidad, podemos realmente encontrarnos.

—Hablaste de la soledad. ¿Tiene algo que ver esa soledad con el tratamiento irónico y hasta despectivo que haces de la mujer a lo de tu obra?

—Sí.

—¿Qué explicación darías a ese tratamiento?

—La única explicación sería la de la soledad. Ultimamente he tenido que aceptar que nace de la separación de mi madre. El hecho de que para hacerme nacer mi madre haya tenido, naturalmente, relaciones amorosas con mi padre, yo como enamorado infantil lo veía como una traición. Veía que mi madre me había traicionado desde antes de que yo naciera, y que el testigo de esa traición era yo mismo, porque había nacido. No podía aceptar que mi madre hubiera sido la amante de mi padre. Y en todas mis relaciones amorosas siempre tuve esa gravísima preocupación: que nunca, o sólo por azar, se es el primero, y yo creo que jamás se puede ser realmente el primero. Entonces, siempre toda mujer nos ha engañado ya, desde antes, empezando por la madre. Por eso la soledad es definitiva, porque todas las compañías resultan fugaces, temporales.

—¿No habría en eso un esquema en el fondo prejuicioso de la relación amorosa, o un sentir machista, a la mexicana?

—No, esto es más profundo y está en la obra de Freud. Es el tema del complejo edípico que yo no tengo más remedio que asumir y aceptar, como tantas gentes. Mi relación personal con mi madre fue siempre difícil, y creo que fue difícil durante toda la vida porque se produjo una separación muy temprana. El drama de la soledad se origina en el destete. Mi madre nos amamantó a todos. Fuimos catorce hijos, de los que vivimos doce, y yo soy el cuarto, por lo que antes de mí ya habían nacido dos hermanas y un hermano inmediatamente mayor que yo, ese niño muy bello, el artesano de quien te hablé. Y mi hermano, que era bello y rubio, era el predilecto de mi madre, mientras que yo de niño era tosco, y me decían "Juan el Mal Hecho", porque parecía mal hecho, pues era gordito y feón, y porque las cosas me salían mal, mal hechas, pues de niño no tenía ninguna habilidad para hacer juguetes y cosas por el estilo. Creo que por eso quise ser Juan el Bien Hecho en la literatura...

—¿Qué te acerca y qué te diferencia de Borges?

—Me acerca algo que yo nunca supe que iba a advenir en mí: el humorismo. Y de paso, no está de más señalar que se nos olvida frecuentemente el humorismo de Borges. Hay que ver las crónicas de Bustos Domecq y la mitad de sus cuentos, que tienen elementos humorísticos. En eso nos pusimos de acuerdo él y yo profundamente. Lo mejor de la obra de Borges, lo más notable, es el aspecto humorístico. Ya habíamos hablado de eso en La Joya, en San Diego, California. Yo le había dicho que a mí no me importa lo más mínimo el aspecto metafísico ni creo que él lo sea realmente. Juega con temas metafísicos, pero hace humorismo de la teología y de la metafísica. A mi juicio, como crítico de América Latina nunca lo ha habido más feroz.

Todos nosotros estamos hechos allí papilla, como aspirantes a poetas y escritores, en la imagen de Carlos Argentino y de otros personajes. Y acuérdate de los "Seis problemas para Don Isidro Parodi", cuando dice que los dos personajes, el maestro y el secretario, eran iguales, pero que el secretario parecía el otro visto de lejos. Era un Fulano de Tal pero visto de lejos, y ésa es la lejanía que separa a los verdaderos escritores de los que no lo son... No, Borges es increíblemente un gran humorista.

Luego me acerca a él, y me subordina a él, el amor y la devoción a Quevedo, a la cláusula. La cláusula que Borges heredó de Quevedo y la reformó. Y algo más: me acerca a él el hecho de que haya sido, hace treinta años, mi mejor maestro en lengua castellana.

—Se cuenta que cuando vino Borges a México, regresaban de una entrevista con el presidente Echeverría y en uno de los pasillos del Palacio tú te arrodillaste y le dijiste: "Maestro, permítame besar las manos que han escrito la mejor prosa de nuestra lengua". ¿Esta anécdota es real?

—Qué cosa más rara, no recuerdo que



Con Borges, en California, 1972.



Con Juan Rulfo, en México, 1962.

haya sido exactamente así, pero no la niego por completo. Yo me acuerdo que alguna vez sí le besé a Borges la mano, pero hablé más bien de la mano arzobispal y le dije: "Falta aquí la amatista del anillo pastoral".

Pero acepto esa anécdota como genuina porque en diversas ocasiones, en Estados Unidos y en México, sí le dije eso y lo sostengo. Y lo sostengo porque él siempre me decía: "Alfonso Reyes ha escrito la mejor prosa y yo soy una invención de Reyes". Y yo siempre le contestaba más o menos esto: "No, Reyes trabajó mucho en pro, pero usted fue el que finalmente nos enseñó a todos lo que podía ser la nueva prosa en lengua castellana".

—Se habla de "rulfismo" y de "arrealismo", y alguien ha escrito que, contrariamente a ti, Rulfo parte de la asimilación de la realidad...

—Rulfo no se apoya en elementos convencionalmente culturales, pero en el fondo sí lo son, pues constituyen elementos de cultura popular: es el folclor en el sentido más profundo, es el alma del pueblo. En lugar de visitar enciclopedias, Rulfo recuerda todo lo que ha oído decir, como yo también lo podría recordar en un momento dado. Y así su enciclopedia es el alma popular explícita en los corridos, en las leyendas, en todos los cuentos de pueblo. En este sentido, yo creo que Rulfo no ha escrito un solo texto que sea original. Es como en el caso de Shakespeare. Todas las cosas ya estaban dichas, pero el chiste está en la manera en que Rulfo las elabora, mediante la fantasía, la transfiguración, que yo acepto como un realismo mágico. Él saca otra vez el alma de estas cosas elementales. Todos los pleitos y dramas de Rulfo pertenecen al repertorio de nuestro pueblo del sur de Jalisco, y lo que importa allí es la elaboración. Rulfo es un chaman. Somos casi del mismo lugar, estamos separados por no más de veinte kilómetros.

—¿Cómo explicas lo que tú mismo llamaste tu tratamiento de lo cursi, tus separaciones de lo cursi y hasta tu naufragio en lo cursi?...

—Es que yo he sido un chico, un muchacho sentimental de pueblo, totalmente empapado de mala literatura. Toda mi infancia y mi primera juventud estuvieron saturadas de la poesía más deplorable, posromántica, de los versos menos buenos de Darío, de Amado Nervo, de Guillermo Valencia y hasta de Blanco Belmonte. ¡qué barbaridad! Me nutri de toda esa literatura y era un chico profundamente cursi, declamatorio.

—¿Hay elementos de lo cursi en lo que tú consideras tu obra válida?

—Todavía quedan algunas reminiscencias, como en mi voz, en mis acentos cuando recito, cuando hablo; ya muy leves, pero todavía existen. Y yo creo que muchos textos míos se salvan de eso. Pienso en "Otrui" y en otros poemas en prosa, de **Bestiario**, en que no hay nada, nada de cursi...

—Me pareció que había un cierto tono cursi en algunos relatos de amor, de situaciones triangulares...

—Ah, sí, sí, por ejemplo en "La vida privada", que está hecha totalmente en ese plano. Es reflejo del muchacho provinciano que he sido. Pero me gusta que exista tal polaridad en mi obra. Que haya textos ya casi absolutos, durísimos, junto a los otros que no puedo negar, porque muestran mi procedencia. Pero ya incluso en tales textos aparece de pronto el humorista y los rescata de aquellos almbares.

—¿Tú no eres una mezcla de poeta exquisito, un tanto críptico, secreto, y de poeta de pueblo, un poco a lo López Velarde o algo así?...

—Exactamente. Y una de las últimas cosas que he estado escribiendo, aunque no la he terminado desde hace años, es el **Corrido de la Pasión**, que empieza así:

Año de mil novecientos
de la Pasión del Señor,
se agarraron de las greñas
en el pueblo de las peñas,
por un justo y traidor...

Hay cosas de una violencia tan cruda en lo popular, que no lo he terminado.

—¿Tienes alguna opinión sobre el llamado "boom" de la literatura latinoamericana?

—¿En qué estás trabajando actualmente?

—Ahora que regresé a Zapotlán, el pueblo de mi infancia, ya que sólo vengo a la capital dos días por semana para grabar mis audiciones, espero poder terminar varios libros. En este momento estoy trabajando en tres: un libro basado en una serie de conferencias que he dado sobre temas literarios; el primer tomo de mi Diario, o Confesionario, o Intimario, y un libro llamado "Mujer y mundo", que es algo así como otra vuelta de tuerca, un cambio de timón respecto a mi actitud ante la mujer. Es un intento de reencuentro, de crítica a un mundo dominado por valores masculinos, en que la mujer es también un objeto de uso entre los muchos objetos que ofrece la sociedad industrial de consumo, esta sociedad enajenante, competitiva, enemiga del ser humano y de sus infinitos sueños, de su infinita añoranza.

bibliografía

libros

Varia invención
Editorial Tezontle.
México, 1949.

Cuentos
Ed. los Presentes.
México, 1950.

Confabulario
Ed. Fondo de Cultura Económica.
Col. Letras Mexicanas Núm. 2.
México, 1952.

Gunther Staphenhorst
Col. "Lunes".
México, 1948.

Bestiario (Ilustrado)
Ed. Universidad Nacional.
México, 1959.

La feria (Novela)
Ed. Joaquín Mortiz.
Col. de Volador.
México, 1963.

Confabulario ontológico
Ed. Círculo de Lectores.
Madrid, España, 1973.

La palabra educación (Prosa oral)
Ed. Secretaría de Educación Pública.
Col. Sep/Setentas Núm. 90.
México, 1973.

Confabulario total (1941-1961)
Ed. Fondo de Cultura Económica.
Col. Letras Mexicanas.
México, 1962.

Palidroma
México, 1971.

traducciones

La feria (Poíaco)
Ed. Wydawnictwo Literackie.
Krakow, 1972.

La foire
Ed. Gallimard.
Col. La Croix du Sud.
Paris, 1968.

Confabulario and other inventions (Ilustrado)
Ed. University of Texas Press.
Austin, Texas, U.S.A., 1964.

algunos trabajos relacionados con la obra de arrealo

Juan José Arreola
Autor. Seymour Menton.
Ed. Casa de las Américas.
La Habana, Cuba, 1963.

Antología de J. J. Arreola
La lucha con el Ángel.
Jorge Arturo Ojeda.
Ed. Secretaría de Educación Pública (Oasis).
Col. Pensamiento de América Núm. 15.
México, 1969.

Autovisección de Juan José Arreola
Autor. Mauricio de la Selva.
Ed. Cuadernos Americanos.
México.

Revista de la Universidad de Guadalajara.
México.
Número dedicado a la obra de J. J. Arreola.
Trabajos de:

Luis Leal (Estados Unidos)
Clara Passafari (Argentina)
Mauricio Ostria González (Chile)
Javier Martínez Palacio (España)
Tony Lamb (Estados Unidos)
Ernesto Flores (México).

Guadalajara, Jalisco, México, 1974.

PARA BLANQUEAR EN MINUTOS!!

BLANCH
Creme Royal
(HOMBRE Y MUJER)

El método de fama de las estrellas de cine en U. S. A.
Producto con efecto blanqueador de alta intensidad, es el resultado de búsquedas e investigaciones de la dermatología moderna.

BLANQUEA LA "PIEL OSCURA" PERMANENTE Y SORPRENDENTEMENTE
Especial para "Mestizaje" cálido en primavera, verano, otoño e invierno.

El verse "prieto" es feo! Ud. se verá más saludable, más joven, más bonita y simpática, si "usa" regularmente un verdadero y fresco color blanco que es tan natural como si hubiera nacido con él.

RECORTE ESTE COUPON Y ENVÍELO HOY MISMO

K ROBE CORPORACION, S. A.
AV. LOS REYES, 1470 - SANTIAGO, CHILE

Nombre _____
DIRECCION _____
CALLE _____
CITY _____
PAIS _____

ENVÍANOS
PRUEBA
4
POLVOS
GRATIS!

EL PRESTIGIO DE BLANCH CREME ROYAL GARANTIZA CIENTIFICAMENTE SU ÉXITO.

cosmética racista

De un diario de México: "¡Para blanquear en minutos! Blanch - Creme Royal (hombre y mujer). El método de fama de las estrellas de cine en U.S.A. Producto con efecto blanqueador de alta intensidad, es el resultado de búsquedas e investigaciones de la dermatología moderna. BLANQUEE LA «PIEL OSCURA» PERMANENTE Y SORPRENDENTEMENTE. Especial para «blanquearse» rápido en primavera, verano, otoño e invierno. El verse «prieto» es feo. Ud. se verá más saludable, más joven, más bonita y simpática, si «usa» regularmente un verdadero y fresco color blanco que es tan natural como si hubiera nacido con él".

brasil: "¿qué hacer?"

En su reciente libro **Brasil: crise e alternativas**, el sociólogo brasileño Hélio Jaguaribe propone una serie de reformas destinadas a aliviar las contradicciones más agudas del sistema social en ese país. Tales reformas no afectarían ciertas bases "no negociables" de la actual estructura de poder. El proyecto del profesor Jaguaribe, propuesto de oficio al gobierno militar, se desarrollaría en un plazo de quince años, al cabo de los cuales disminuirían considerablemente la marginalidad de amplias masas de población y también la dependencia tecnológica de la industria local.

En esos quince años, según presume el progresista y prestigioso profesor, la extrema izquierda continuará "atacando al régimen y perturbando el orden público". ¿Qué hacer? Jaguaribe descarta la tortura como método de represión. La descarta y la denuncia. En cambio, aconseja "la adopción de energéticas y eficientes medidas de defensa del orden público", entre las que propone "la pena de muerte", siempre que sea aplicada legal y legítimamente.

Por otra parte, dando muestras de ejemplar humildad intelectual, el profesor niega destino a una serie de países de América Latina. Divide a los países latinoamericanos en tres categorías: los que tienen viabilidad individual relativa, los que tienen viabilidad colectiva y los que no tienen ninguna viabilidad. Desde su escritorio, el profesor dicta sentencia: a su juicio, no tienen ninguna viabilidad Cuba, Guatemala, Nicaragua, Honduras, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador y Haití. Están en el mapa por error.

loco nixon o locos los estados unidos

Días antes de la renuncia de Nixon, James Reston, editorialista del **New York Times**, escribió:

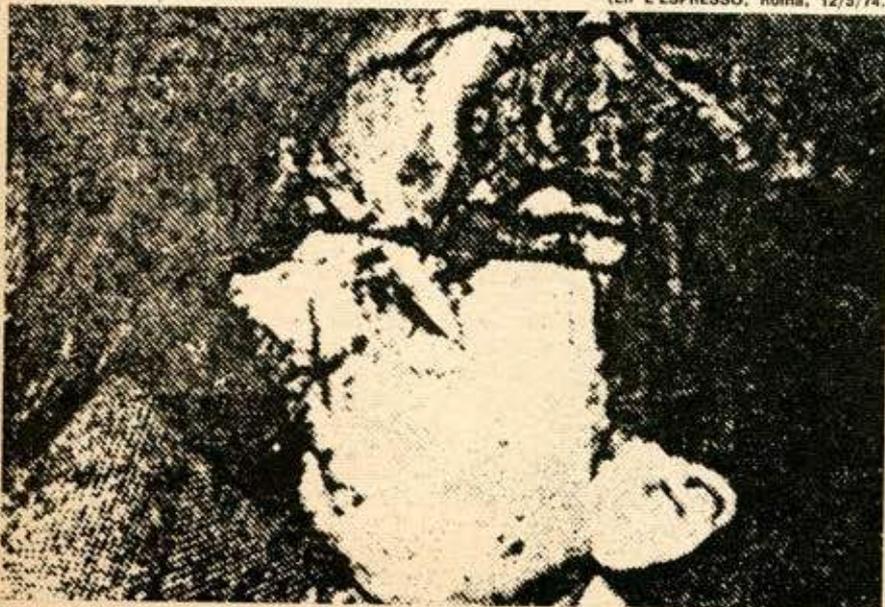
"Si sólo hubiera el menor signo de que el presidente ha aprendido la lección de estos trágicos años, el porvenir sería menos sombrío. Pero se empeña y no quiere admitir nada: «Es la paz del alma lo que importa», alega, «ese íntimo sentimiento de que uno tiene razón».

"Puede ser que un hombre, en situación tan trágica como la suya, necesite creer que tiene razón. A los psiquiatras corresponde juzgarlo."

chile a un año del golpe

- Un obrero especializado gana, término medio, 40.000 escudos por mes. Es un privilegiado. En el sector de la construcción, la mayoría percibe el salario mínimo (18.000 escudos). Y muchos se contentan con menos con tal de tener trabajo.
- Salarios como los de Saigón. Precios como los de Francfort. Y desocupación cada vez mayor.
- ¿Cuál es el poder adquisitivo del escudo? Veamos. Con un ingreso medio de 600 escudos diarios, un obrero puede comprar un kilo de pan (143 escudos), medio kilo de arroz (175), un cuarto de manteca (1.080). Y nada más.
- Al preguntársele cómo se hace para vivir con el salario mínimo, Fernando Leniz, ministro de Economía responde: "No hay que olvidar que Chile es un país pobre, con una renta per cápita de 600 dólares anuales. Ello significa que es inevitable que parte de la población esté obligada a vivir en la estrechez".
- El 22 de marzo el gobierno decidió liberar las importaciones y reducir las tasas aduaneras. Libradas a la competencia, la media y la pequeña industrias chilenas están destinadas a desaparecer.
- Llegan créditos por centenares de millones de dólares, pero la Junta los devuelve en forma de pesadas indemnizaciones a los monopolios norteamericanos nacionalizados por Allende.
- Una reciente y original ocurrencia de los golpistas ha consistido en solicitar en donación las alianzas matrimoniales a cambio de anillos de cobre. En una gran foto se ve a la señora de Pinochet recibiendo el primer anillo de cobre. Y los titulares de un diario anuncian: "Donan a la Patria joyas, pieles y hasta dientes de oro".

(En L'ESPRESSO, Roma, 12/5/74.)



La única foto de Salvador Allende muerto. Tomado de Der Krieg der Muien (La guerra de las momias), publicación de D. D. R. (Radioemisora Democrática Alemana) sobre el film para la TV de Heynowski, Scheumann y Hellmich.

7 poetas rebeldes norteamericanos

selección y traducción de
monique altschul y martin micharvegas

Puede decirse con certeza que es la Segunda Guerra Mundial la que despierta en los poetas norteamericanos, blancos y negros, un gran interés por la economía, la política y los acontecimientos públicos nacionales e internacionales. El desarrollo creciente de la estrategia imperialista de los Estados Unidos y su rol de "gendarme internacional" en el Tercer Mundo, son ineludibles factores de peso en este sentido.

Pero el fin de la guerra de Corea, en 1953, marca un verdadero jalón en el ámbito cultural norteamericano: dos fuertes corrientes contrapuestas, movilizadas por distintos intereses ideológicos, van a ponerse de manifiesto.

En el campo de la poesía hay una primera corriente impregnada de pesimismo que propicia el regreso a las formas clásicas, como una tentativa de olvido de las experiencias recientes. Un retorno a cierta poesía de arquetipos, mitológica, psicológica (**Richard Wilbur**, **W. S. Marvin**) agitada por un nuevo sentido metafísico y religioso (**Lewell**, **Jarrel**). Sólo se advierten aisladas manifestaciones con preocupaciones más concretas. La exaltación de lo autobiográfico y la historia familiar, las observaciones sociales y el subjetivismo ético aparecen en este período en **Denise Levertov** (1923) y **Sylvia Plath** (1932-1963). La otra corriente es la poesía *beat*: estos poetas se caracterizaron por una amarga rebeldía consistente en un izquierdismo aprogramático, anárquico, muy distinto del "compromiso revolucionario" de los jóvenes de la década del 30 de los iracundos ingleses de la misma época. Desilusionados tanto con la clase media, por su hipocresía, como con los slogans y el sectarismo de los políticos radicalizados, exaltan con desesperada intensidad el "vivir el presente". **Lawrence Ferlinghetti**, **Gregory Corso**, **Allan Ginsberg** son los nombres más célebres. Pertenece a este grupo tangencialmente, ya que su desarrollo se llevó a cabo en el Oeste (donde la vida al aire libre, el estrecho contacto con la naturaleza y la preocupación por el equilibrio ecológico constituyen elementos temáticos importantes) **Gary Snyder** (1930), monje zen, conocedor del chino, el japonés y el sánscrito, hachero y cazador y considerado uno de los poetas más notables que haya tenido jamás la literatura norteamericana.

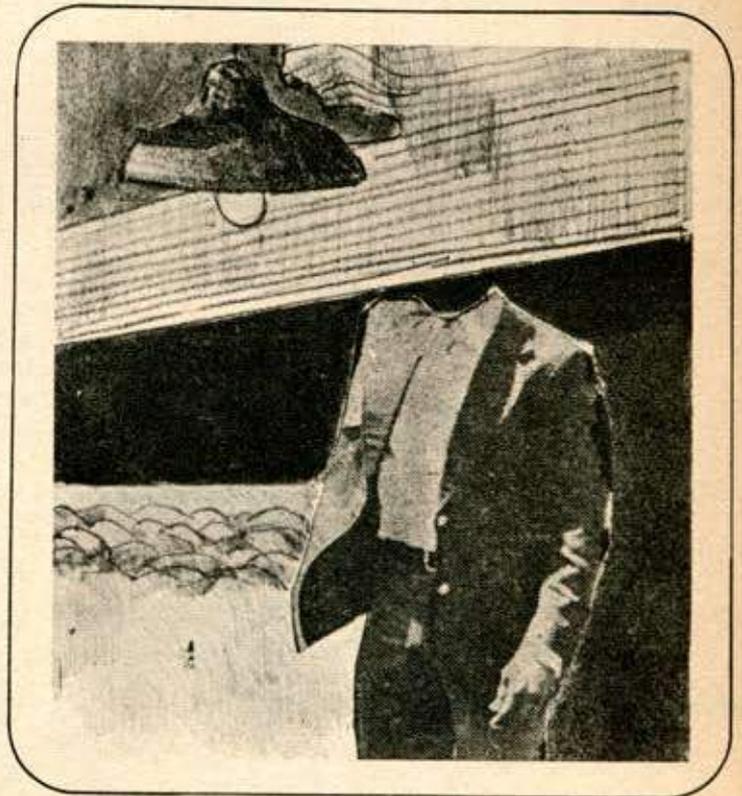
La guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y las luchas de los movimientos de liberación han abierto, con sus reclamos y sus atrocidades, sus heroísmos y su ejemplo, una nueva alternativa para la poesía militante. De los jóvenes poetas blancos, **Bill Knott (Saint Geraud)** (1940) es una de las voces más destacadas por sus brillantes imágenes y su incisiva denuncia del sistema. La lucha de los negros se convirtió, simultáneamente en uno de los problemas internos más críticos de los Estados Unidos.

La comunidad negra divide sus intereses de lucha en objetivos *asimilacionistas* y en objetivos *separatistas*. Los *asimilacionistas* liderados por intelectuales negros, persiguen reivindicaciones sociales dentro del sistema: la NAACP (National Association for the advancement of Colored People) y Martin Luther King.

El segundo grupo, del cual emergen los poetas más interesantes, está formado por núcleos de activistas provenientes del proletariado de los ghettos, de orientación nacionalista, revolucionaria y de tendencia maoísta o castrista.

Estos poetas, al unísono con su obra, luchan por la liberación. Artista y activista se mezclan en una misma persona; ética y estética se confunden en la denuncia y en el drama de una cultura agonizante.

Los principales focos de actividad creadora se dan en el Este de USA. En 1964 se inicia en Nueva York el Black Arts Repertoire Theatre School, cuya cabeza fue **Amer Baraka (Le Roi Jones)** 1934.



Desde 1968, en pleno ghetto de Newark, opera Spirit House que comenzó llevando cultura (poesía, música, teatro) a las masas ciudadanas pero pronto se convirtió en un importante centro de concientización y actividad política. Aquí se congregan los artistas negros más militantes: los poetas **Edward Spriggs** y **Yussef Iman**, los músicos **Pharaoh Saunders** y **Sun Ra**, los dramaturgos **Ben Cladwell** y **Ed Bullins**. En California se destacó el taller literario de Watts hasta el famoso "riet" de agosto de 1965 (verdadero levantamiento nacionalista que sufrió una violenta represión policial y militar).

De California son **Jayne Cortez** y **Charles Anderson** (1938). Para todos estos poetas el poema es un ritual colectivo de y para conciencias negras, hacia la consolidación de la personalidad afroamericana y aporta una visión del mundo negro como único y heroico.

La entrada en la escena política norteamericana en octubre del 66 de los Panteras Negras ha radicalizado estos términos. La presencia de este partido de orientación marxista-leninista cuestionó el posible estancamiento en cierto "nacionalismo cultural". De ahí en adelante la rebeldía y su proyecto no podrá basarse sólo en el color de la piel: "...deberías saber que el sufrimiento no tiene color, que las víctimas del imperialismo, el racismo, el colonialismo y el neo colonialismo son de todos los colores, y que necesitan una unión basada principalmente en principios revolucionarios, no en el color", afirmó **Eldridge Cleaver**, en su carta crítica a **Stockely Carmichael**, en setiembre del 66.

Queda abiertamente planteado: otras veces el poema será daga, fusil, acción revolucionaria organizada.

denise levertov

¿cómo eran?



- 1) ¿Usaba el pueblo vietnamita faroles de piedra?
 - 2) ¿Celebraban ceremonias para reverenciar el florecer de los pimpollos?
 - 3) ¿Eran propensos a la risa silenciosa?
 - 4) ¿Usaban hueso y marfil, jade y plata, para adornarse?
 - 5) ¿Tenían un poema épico?
 - 6) ¿Hacían distinciones entre el cantar y el hablar?
- 1) Señor, sus sencillos corazones se convirtieron en piedra. No se recuerda si en los jardines faroles de piedra alumbraban agradables senderos.
 - 2) Quizá se reunieran para deleitarse con las flores pero después de las matanzas de niños ya no hubo pimpollos.
 - 3) Señor, la risa es amarga para la boca quemada.
 - 4) Un sueño atrás, quizás. Los adornos son para la alegría. Todos los huesos estaban carbonizados.
 - 5) No recordamos. Recuerden que eran casi todos campesinos; sus vidas estaban en el arroz y en el bambú. Cuando las nubes de paz se reflejaban en los arrozales y el búfalo acuático pisaba firmemente los sembrados, es posible que los padres contaran a sus hijos viejas leyendas. Cuando las bombas hicieron añicos esos espejos sólo hubo tiempo para gritar.
 - 6) Todavía hay un eco del hablar de ellos que era como una canción. Cuentan que su cantar se parecía al vuelo de mariposas de noche a la luz de la luna. ¿Quién puede asegurarlo? Ahora todo es silencio.

sylvia plath

papi

Ya no más, ya no más
Ya no, zapato negro
En el que viví como un pie
Durante treinta años, pobre y blanca
Osando apenas respirar o estornudar!

Papi, tuve que matarte.
Moriste antes que yo tuviera tiempo
Pesado como mármol, bolsa llena de Dios,
Espectral estatua como un gris dedo gordo
Grande como una foca de San Francisco

Y una cabeza en el monstruoso Atlántico
Donde llueve verde arveja sobre azul
En las aguas de la hermosa Nauset.
Yo rezaba para recuperarte.
Ach, du.

En el idioma alemán, en el pueblo polaco
Arrasado por la aplanadora
De guerras, guerras, guerras.
Pero el nombre del pueblo es común.
Mi amigo polaco

Dice que hay una o dos docenas.
Nunca podré decir dónde
Pusiste tu pie, tu raíz,
nunca puede hablarte.
Mi lengua se atascó en mi mandíbula.

GALERIA DE ARTE MERIDIANA

POETAS REBELDES NORTEAMERICANOS

Estos poemas ilustrados por:

CARLOS ALONSO

NOE

COLOMBRES

PEREYRA

CEDRON

SMOJE

BROULLON

CARMELO CARRA

se incluyen fotografías de
miguel ángel acevedo

horario de atención: de 10 a 22 horas todo el
mes de octubre, incluido sábados y domingos.

Rodríguez Peña 754 - Capital

saint geraud

poema

Que los muertos entierren a los muertos
(es lo que se dice). Pero yo digo que somos nosotros los vivos
los que hemos sido enterrados, los que debemos levantarnos ahora
para enterrar a los muertos, a los Johnson, los Francos, los Ford y los
[Mc Namara.]

secretario

Mc Namara hombre de negocios se sienta en su sillón
Y estampa "PAGADO" sobre las listas de muertos

poema

La única respuesta
a una tumba de niño es
acostarse adelante y hacerse el muerto



Se envaró en una trampa de alambre de púas.
Ich, ich, ich, ich!
Apenas si podía hablar.
Pensé que cada alemán eras vos.
Y el idioma obsceno.

Una locomotora, una locomotora,
Arrastrándome chucuchucu como a una judía.
Una judía a Dachau, a Auschwitz, a Belsen.
Empecé a hablar como judía.
Pienso que bien podría ser judía.

Las nieves del Tirol, la clara cerveza de Viena
No son muy puras ni auténticas.
Con mi antepasada gitana y mi extraña suerte
Y mi mazo de Tarot y mi mazo de Tarot
Quizá sea un poco judía.

Siempre te tuve miedo a vos,
con tu Luftwaffe, con tu jerigonza.
Y tu prolijo bigote.
Y tu ojo ario, azul brillante.
Oh, vos, hombre-panzer, hombre-panzer.

No Dios sino una svástica
Tan negra que ni un poco de cielo puede colarse
Toda mujer adora a un fascista,
La bota en la cara, el bruto
Bruto corazón de un bruto como vos.

Estás parado frente al pizarrón, papi,
En esa foto que tengo,
Con la hendedura en el mentón y no en la pata
Pero no por eso menos endemoniado, no,
No dejás de ser el hombre funesto que

Mordió en dos mi lindo corazón.
Tenía diez años cuando te enterraron.
A los veinte traté de morir
Y volver, volver, volver a vos.
Pensé que tan siquiera los huesos bastarían.

Pero me sacaron de mi bolsa,
Y me volvieron a pegar con cola.
Y entonces supe qué hacer.
Hice de vos un modelo,
Un hombre de negro con aspecto de Meinkampf

Y amor al potro de la tortura.
Y dije sí, sí.
Y bien, papi, finalmente terminé.
Arranqué el teléfono negro de raíz,
Las voces ya no pueden horadarme.

Si maté a un hombre, maté a dos
El vampiro que decía ser vos
Y bebió mi sangre durante un año,
Siete años, por si querés constatarlo.
Papi, ahora podés descansar.

Hay una estaca en tu gordo corazón negro
Y los aldeanos nunca te quisieron.
Están bailando y pisoteándote.
Ellos siempre **supieron** que eras vos.
Papi, papi, hijo de puta, terminé.



edward spriggs

por la verdad

(porque es necesaria)

en los cafés
de nuestra revolución
debatimos con vehemencia
nuestro conocimiento de revueltas mundiales
—nuestros oídos ansiosos escucharon sólo a medias
las canciones de la martinica
que cantan con tonos apagados
por una lápida mecanizada
construida con los pasquines de mercaderes voraces
que se emborracharon con los jugos de nuestra
servidumbre
y escriben prefacios para nuestra "negritude"

de los cafés
de nuestra revolución salimos
para panfletar
los designios anticipatorios
de nuestros poetas
muertos y exiliados
—sin sanciones
de nuestros confiados hermanos
cuya muerte fraguamos tan ingenuamente
(nos comprometemos en una revuelta hipotética
contra un enemigo no tan hipotético)

¿qué clase de hombre sos
revolucionario negro (así-llamado)?
qué clase de hombre estás tratando de ser
ultra-en-la-pomada-revolucionario-nacionalista
casi-estratega-egocéntrico-chanta
intelectual romántico prima donna negra niño
—qué gritás, "revolución significa cambio ..."
que nunca acabás la frase
o el pensamiento
que hablás de estrategia y técnicas
"para-militares"
que publicitás un así-llamado programa clandestino
que usás uniforme militar
como si nunca hubieras oído hablar de camuflaje
tan enamorado de las intrigas
que no tenés ideas
sobre la vida post-revolucionaria
que la total destrucción
de la que hablás presupone ...

me confundís
hermano
ya no sé quién es
el enemigo
quizá sea yo, yo mismo, porque
tengo estas ideas
en los cafés de nuestra revolución.

leroi jones

arte negro



Los poemas son cagadas a menos que sean
dientes o árboles o limones apilados
sobre un escalón. O señoras negras que se mueren
por hombres que dejan corazones que no valen un guita
apaleándolas. Cogete los poemas
y se vuelven útiles, disparan
vienen hacia vos, aman lo que sos,
respiran como luchadores, o se estremecen
extrañamente después de mear. Queremos
palabras vivas del mundo vivo carne viva
y sangre en movimiento. Corazones Cerebros
Almas sembrando esquirilas de fuego. Queremos poemas
Como trompadas que rescaten al negro que alienta en

[el atleta

o poemas-dagas en las barrigas viscosas
de los judíos-dueños. Poemas negros para
untar a perras mulatas prostitutas fajadas
cuyos cerebros son gelatina roja metidos
entre pies a lo elizabeth taylor. ¡Putas
pestosas! Queremos "poemas que maten".
Poemas asesinos, poemas que peguen
tiros. Poemas que peleen con la cana en cortadas
y les quiten las armas dejándolos muertos
con las lenguas arrancadas y enviadas a Irlanda. Poemas
contundentes para tanos que venden drogas a semiblanco

[políticos

camanduleros. Poemas aviones. rrrrrrrrrrrrrrrrrrr
rrrrrrrrrr ... tatatatatatatatata
... rrrrrrrrrrr ... Sembrando fuego y muerte
entre culos blancos. Mirá cómo el portavoz
liberal de los judíos se agarra la garganta
y se vomita entero en la eternidad ... rrrrrrrrrrrrr
Hay un líder negro clavado al
taburete de un restorán elegante sus ojos
se derriten en la llama ardiente de las parrillas. Otro líder

[negro

en los escalones de la casa blanca uno
arrodillado entre los muslos del sheriff
negociando fríamente por su gente.
Ajj ... trastabilla por la pieza ...
Echate encima, poema, ¡Desnudalo
ante el mundo! Otro poema malvado reventando
nudillos de acero en la boca de una señora judía.
Poema grito gas venenoso sobre bestias boinas verdes.
Limpia el mundo para que haya virtud y amor
que no se escriban poemas de amor
hasta que el amor exista limpia
y libremente. Que los Hombres Negros comprendan
que son amantes e hijos
de amantes y guerreros e hijos de
guerreros. Que son poemas y poetas y
toda la hermosura de este mundo.
Queremos un poema negro. Y un
Mundo Negro.
Que el mundo sea un Poema Negro
Y Que Todo El Pueblo Negro Diga Este Poema
Silenciosamente
o VOCIFERANDO.

charles anderson

chasquido de dedos

Yo giraba con la Tierra y soplabla un viento fétido.

¡Chas!

Yo bebía vino y las ratas brincaban por el piso.

¡Chas!

Martin Luther King mandó a muchos chicos a la cárcel para que su religión carburara.

¡Chas!

¿La libertad fue alguna vez encontrada entre rejas o en la filosofía de un fracasado hindú?

¡Chas!

Escuchaba la radio y Nat King Cole dijo,

"No arroje basura en las calles"

¡Y un chasquido más!

Oí que Bobby Kennedy acusaba, la publicidad es la causa del integracionista.

¡Y chasqueó los dedos!

Su papi es un conocido explotador, un ladrón —¿pescás?

¡Y cómo chasquearon sus dedos!

Y en todas partes chasqueaban dedos y blancos liberales mascando chicle alentaban a jóvenes, blancos y negros, a que llenaran las cárceles mientras ellos levantaban sus

[hipotecas

y pagaban las cuotas del estereofónico.

¡Y sus dedos también chasqueaban!

Yo giraba con la tierra y soplabla un viento fétido.

¡Chas!

Mientras tanto en Monroe los sureños preparaban una

[tumba dixie

para Robert Williams

¡Y los dedos del hombre blanco chasqueaban!

Y se cantaban demasiadas canciones felices camufladas de pueblo sobre el yugo del hombre negro.

¡Y dedos paternalistas de liberales blancos chasqueaban!

Y, en sus oficinas de lujo, abogados y médicos negros —todos Judas— se las arreglaban para seguir por el sendero corrompido.

¡Y sus dedos chasqueaban, pero con billetes de dólar!

Y la tierra seguía girando con mayor frenesí

mientras el Presidente Kennedy urdía su arsenal atómico para reforzar su prestigio marchito.

¡Y los dedos de los "reformados" alemanes occidentales

[chasqueaban!

Y la sangre seguía fluyendo en Africa hipotecada, abortada, mientras el fantasma de Lumumba observaba desde una

[sepultura

de cobalto.

¡Y los largos dedos del imperialismo chasqueaban!

¡Y las ratas brincaban por el piso!

¡Chas!

Y en Playa Girón, viudas y huérfanos reemplazaban con nuevos proyectos las viviendas destruidas por bombas yanquis.

¡Y los dedos del "Tío Sam" chasqueaban, un poquito!

Y en Whashington el Presidente Kennedy amontonaba un billón de dólares para borrar a ciento cuarenta millones de hombres.

¡Y los dedos de tiranos latinoamericanos chasqueaban!

Y las ratas brincaban por el piso.

¡Chas!

Y en Israel ponían a un monstruo en escena, una esforzada

[campana

para vender bonos para comprar más bombas para arrojar en el Cairo.

Y las ratas brincaban por el piso.

¡Chas!

Y las nuevas condecoraciones del Dr. Edwar Teller eran dispuestas en un lindo círculo alrededor de su vieja Cruz de Hierro.

Y las ratas brincaban por el piso.

¡Chas!

gary snyder



gary snyder

culitos de pibes muertos

Ustedes yanquis bonachones
baleando a campesinos
hijos de
papa-sans.

Ustedes los bajan a escopetazos
Se les estremece el cuerpo entero.
Ni siquiera los comen,
Dejan que la carne se pudra.

Mis chiquitos tienen pelo negro.

La cierva.

Alguien la dejó herida
Le pegué un tiro entre los ojos
un ojo se le sale
el cuerpo entero se le estremece.

Gen, nacido esa misma noche
de sangre caliente
de carne tierna
la placenta
desprendiéndose luego;
tomo la mano de Masa.

De vuelta a carnear la cierva.
Restituiremos su vida a los montes
Para correr con ella, olfatear con ella,
Por esas mismas tierras con ella
en nosotros.

Mis dos chiquitos, sus
cuerpos carnosos,
muslos gordos,
Como los culitos gordos de
pibes muertos en fotos

No dejaré que los malgasten.

La cierva muerta,
El bebé vietnamita muerto
Gen recién nacido
El culito desnudo de Kai en el jardín.

Podemos vivir con muerte, carne y sangre

De modo que si te acercás a mis hijos
Con "órdenes"
Tus "órdenes" de
Verga flácida tus "órdenes"
De lengua de mierda
De dedo en gatillo

Te mataré
Soldado

Y adobaré tu carne.

andré - marcel d'ans

mitos indígenas

Los tres mitos que presentamos aquí han sido recogidos de entre los Cashinahua, tribu amazónica de la zona fronteriza peruano-brasileña, por el antropólogo belga André-Marcel d'Ans.

Han sido directamente traducidos del cashinahua al francés por el propio d'Ans, que ha confrontado también con el original esta versión castellana de Hermis Campodónico, antropóloga peruana que trabaja en el mismo equipo.

Las tres historias pertenecen a la tradición de este grupo étnico, y por tanto son parte de su cosmovisión religiosa. Integran un libro, La verdadera biblia de los Cashinahua, que publicará, en Lima, Mosca Azul Editores.

la invención de la ayahuasca

Uno de nuestros antepasados, necesitando huito fresco con que pintar el cuerpito de su hijo recién nacido, se internó en el bosque.

Al borde de una cocha encontró un enorme tronco de huito cargado de frutos. Lo trepó y comenzó a cortar y tirar los frutos al suelo para recogerlos después. Ocupado así, se sobresaltó de pronto. Debajo de él había escuchado ruido. Una sachavaca, saliendo de la espesura, estaba allí, comiendo con fruición los frutos caídos.

Divertido, el hombre se estuvo quieto y se dedicó a observar el festín del tapir. Sin embargo, un cambio en el asunto lo dejó intrigado primero y pasmado después. La sachavaca se había dado en descascarar algunos frutos que lanzó luego al centro de la cocha exclamando:

—“¡Toma, aquí te traigo el producto de mi chacra!”

Instantes después, una maravillosa mujer joven emergió del centro del agua, portando en las manos un pate de chapo.

La sachavaca, por su parte, se había escondido detrás de un árbol. La muchacha se aproximó, saltó a la orilla, posó su pate en el suelo y comenzó a llamar al tapir:

—“Amigo, ¿dónde estás?, ¿dónde te escondes?”

La sachavaca dejó su escondite y muy alegre respondió:

—“¡Aquí estoy!”

Enseguida, el tapir bebió el pate de chapo que le ofreció la maravillosa mujer. Al momento, ella se entregó a él y se hicieron el amor.

Desde lo alto de su árbol, nuestro antepasado no daba crédito a sus ojos.

Cuando la joven hubo ganado el estanque y la sachavaca el fondo del bosque, el hombre bajó por fin de su árbol. Casi entontecido, recogió algunos frutos de huito que entregó a su mujer sin decir una sola palabra. Distráido, rehusó los alimentos que le presentaban. Acostado en su hamaca, quedó ausente, con los ojos abiertos, perdidos. La escena que había presenciado lo tenía como hipnotizado, enajenado el ánimo.

Su esposa se inquietó; pero él la tranquilizó diciéndole que era apenas un ligero malestar. Ella le creyó y se durmió.

Al alba, el hombre tomó sus armas como para ir de mitayo y se alejó por la trocha de la cocha.

Al pie de la mata de huito, recogió algunos de la víspera, royó la cáscara y las arrojó al centro del agua gritando:

—“¡Toma, aquí te traigo el producto de mi chacra!” Y corrió a esconderse detrás

de un árbol. ¡Y resultó! La soberbia muchacha con su pate de chapo vino hacia la orilla. Depositó por tierra su pate de chapo. Echó miradas de izquierda a derecha y llamó con dulcísima voz:

—“Amigo, ¿dónde estás?, ¿dónde te escondes?”

—“¡Aquí estoy!”, exclamó él mientras se precipitaba sobre ella. Al asirla, ella se defendió. Cayeron rodando por tierra; el pate de chapo se volcó y derramó. Súbitamente, la muchacha se transformó en boa y se enroscó alrededor del cuerpo de su atacante. Él no soltó presa. Ella quiso escaparse convirtiéndose en espina; pero él no la soltó. Ella se convirtió sucesivamente en tarántula, en shushupe, en cabela; de nada le valló: él no la soltaba.

Reapareció la cabeza de la mujer:

—“¿Quién eres?, ¿qué quieres?”, habló.

Pero el hombre no respondía. Se concentraba en mantenerla presa, apretando los dientes.

Entonces ella se volvió mujer hasta el busto; pero no obtuvo tampoco respuesta. Se decidió a retomar su forma humana completa.

—“Bueno”, jadeó ella. “Dime ahora qué quieres, ¿por qué no me sueltas para que podamos conversar?”

Él le explicó entonces cómo, la víspera, la había visto haciendo el amor con el tapir; quería que en adelante fuese suya.

—“¿Por qué me asiste a la fuerza en vez de decírmelo enseguida?”, le reprochó. “Mira, ahora me has hecho vacear casi todo mi chapo.” Levantó el recipiente que había rodado por tierra. En el fondo aún quedaba un poquito de líquido; lo hizo beber a nuestro antepasado. Enseguida se le entregó amorosamente.

Después, descansaron un poco. Sin dejar de acariciarlo, ella le preguntó:

—“¿Quién eres? ¿Tienes ya mujer e hijos?”

—“No”, mintió él. “No tengo nada de eso.”

—“Entonces, ¿por qué no te quedas conmigo? Sería tu esposa y te daría hijos. Sé mi marido. Te llevaré donde vivo.”

Empezó a recoger toda clase de hierbas. Hizo un jugo que vertió en los ojos, oídos y en todas las articulaciones del cuerpo del hombre. Después le dijo:

—“¡Tenme fuertemente por los cabellos!”

Remolcándolo así, entró al lago. Abajo, había un gran claro, una chacra con matas de plátano y una gran casa donde la joven vivía con sus paisanos, las boas y los lagartos gigantes de la cocha.

d'ans: 'comprender a las culturas ajenas desde 'dentro'

Lima, 24 de agosto de 1974.

Amigos de crisis

Soy el etno-lingüista que recopiló y redactó en "cristiano" los mitos cashinahua que la Mosca Azul de Lima va a publicar bajo el título LA VERDADERA BIBLIA DE LOS CASHINAHUA. Me alegro que se hayan llevado algunos de aquellos textos para hacerlos conocer a los lectores de su revista. Mirko y Abelardo me dieron su carta del 16. Voy a contestar sus preguntas, comenzando por la segunda.

El mito, en una cultura de tipo mágico, VIVE. Las emociones, la risa, y todos los demás sentimientos que provoca la recitación pública del mito son su verdadera INTERPRETACION. Tanto el narrador como sus oyentes VIVEN también su estructura social, su relación al medio ambiente, su tecnología, etc. Por ende sería absurdo que el mito no sea enfocado como "vinculado con la vida social de los pueblos que los originaron". Pero quiero recalcar, tomando sus mismas palabras, que un mito no tiene una interpretación, si entendemos esa palabra como una glosa científica mediante la cual nuestra "racionalidad" se impondría soberanamente a la irracionalidad del mito. Creo que la verdadera actitud científica consiste en tra-

tar de comprender y hacer comprender las culturas ajenas desde adentro y no en obstinarse para hacer caber a cualquier costo nuestras observaciones en un marco interpretacional preestablecido y de todas maneras inconveniente, porque pertenece a una cultura ajena a la que pretendemos estudiar y hacer conocer. Por eso prefiero interpretar los mitos a la manera de un intérprete a la vez lingüístico (traductor) y músico, es decir artista. Redactando en cristiano, traté en todo momento de seguir sintiendo en cashinahua, emocionándome, riéndome y pensando según los cánones propios de la cultura cashinahua. En la introducción que redacté para el libro de Mosca, proporciono una serie de informaciones concretas y necesarias para enterarse del contexto social, ecológico e ideológico en que viven y son vividos aquellos mitos y leyendas. Preparo sobre la misma materia un tratado científico en el que no pienso "aclarar" el pensamiento cashinahua sino reanalizar las opiniones blancas que existen sobre los indios amazónicos y sobre lo que es una sociedad en general. Éste será un libro blanco, para los Blancos.

En la traducción española se utilizan muchos términos propios del castellano regional de Loreto:

- huito: savia de la fruta del árbol del mismo nombre, utilizada como pintura corporal de color azul oscuro.
cocha: laguna que consiste en un brazo muerto de los ríos amazónicos.
sachavaca: nombre peruano del tapir. Sacha es un quechuismo que significa "parecido a". Vaca es vaca.
pate: recipiente constituido por la mitad de la cáscara de una fruta silvestre.
chapo: bebida-alimento que consiste en una pasta de plátanos dulces cocidos y machucados.
ayahuasca: brebaje alucinógeno preparado a base de la raíz de una liana del mismo nombre (ayahuasca en quechua es "soga de la muerte").
carachama: bajo ese nombre se conocen muchas especies de peces de escamas duras que viven en huecos de palos y del fondo de los ríos y quebradas. Tienen aletas impresionantes que se parecen mucho a las coronas de plumas de los cashinahua.
pucacunga: "cuello rojo" en quechua. Nombre de una pava silvestre de cresta y barbas rojas.
cashinahua: pues... Tribu de la selva amazónica de las cabeceras de los ríos Purús (Perú), Embira, Tarauacá (Brasil). Pertenecen a la familia lingüística pano.
kawa: nombre cashinahua de un arbusto cuyas hojas se deben machucar y cocinar junto con la savia de la sogá (peruanismo por liana) ayahuasca para que el brebaje alucinógeno sea efectivo.
roza: claro artificial "rozado" por el hombre en el bosque.
sachacuy: rata silvestre, de sachá "parecido a" y cuy, palabra quechua para el conejillo de Indias.
pacamama: otro tipo de roedor silvestre.
picuro: otro roedor silvestre más. Su carne es muy cotizada.
carachupa: nombre quechua del tatú más grande. El tatú es un cuadrúpedo edentado con un caparazón que es como un esqueleto externo. Vive en madrigueras.

Cuando llegaron a la chacra, la muchacha le dijo:

—"Espérame escondido aquí. Voy a prevenir a mis paisanos sobre tu llegada y a explicarles que eres mi marido. Nada temas. Regresaré lo más pronto posible."

El hombre quedó solo.

De repente, las aguas del lago resonaron con violentos ruidos: Eran las boas y los lagartos gigantes que se agitaban alrededor de su hijita.

A poco reapareció ella. Tomó a su marido de la mano y lo introdujo en la casa. Todos, cada uno a su modo, le brindaron el mejor recibimiento. Entonces, él y ella vivieron como marido y mujer.

Algún tiempo después, la gigantesca gente acuática decidió tomar ayahuasca. El hombre preguntó a su mujer si también ella iba a beber con ellos.

—"Naturalmente", contestó ella.

—"Y yo, ¿puedo tomar?"

—"No", dijo ella, "es mejor que no tomes. Sentirías pánico. Vas a creer que todas esas serpientes quieren tragarte y gritarás como loco. No te mezcles en esto, ¡son nuestras costumbres y no las tuyas!"

Él insistió tanto y tanto que las boas aceptaron hacerle lugar entre ellas para tomar ayahuasca.

Apenas fue presa de las alucinaciones, empezó a gritar aterrizado:

—"¡Socorro!, ¡las anacondas me tragan!
¡Me ahogo!"

Inmediatamente, su esposa se transformó en boa, se enroscó alrededor de él y se puso a cantar dulcemente. Su suegranaconda se enroscó por encima y empezó a cantarle suavemente por la oreja izquierda. Su suegro-boa envolvió todo eso con sus anillos, y balanceando su cabeza delante de la cara del hombre, acompañó con su voz la canción. Entonces una gran calma invadió al hombre y fue algo maravilloso.

...

Un día estaban descansando en sus hamacas, cuando... ¡plick!, ¡plick!, frutos semiroides de huitó llovieron sobre el lago. ¡La sachavaca había regresado!

Al ver que la joven no respondía a sus llamadas, el tapir terminó entrando al agua de un zambullón. Permaneció mucho rato sumergido, como lo hace hasta ahora, cualquiera puede observarlo.

También llegó al límite de la chacra. La suegra le salió al encuentro; lo despidió explicándole que su hija ya no estaba libre y que en lo sucesivo ya no la importunase más. La sachavaca no insistió.

La vida transcurrió feliz en el pueblo bajo las aguas. Los esposos tuvieron cuatro hijos, alternando un varón, una mujer.

...

En el mismo lago que ellos vivía Ishkin, el pequeño pez carachama. Un día se había ido a pescar en un riachuelito tributario del lago y se había emboscado en el hueco de un palo podrido. Fue entonces cuando se aproximó la mujer terrestre del que ahora era marido de la muchachanaconda. Se creía viuda y no cesaba de lamentar la desaparición de su esposo: apenas podía mantener a su numerosa prole. Como no tenía quien cazase y trabajase para ella, aunque se mataba trabajando, tenía que vivir de la caridad pública.

Aquel día se había ido al riachuelito; intentaba atrapar algún pececillo para sus hijos. Vio el hueco que servía de aspillera a Ishkin; metió los dedos y lo asió por la cresta de su cabeza.

—"¡Ay!", gritó Ishkin. Debatiéndose, logró zafarse y disimularse en el fondo de su escondite, todo dolorido, pues su cresta quedó entre los dedos de la mujer. Ella, al fin, terminó abandonándolo.

Molestísimo, Ishkin regresó a la cocha. Buscó entonces al hombre para descargar sobre él su malhumor.

mitos indígenas

—“¿Qué haces tú aquí?”, le gritó apenas lo vio. “Te guardaste muy bien de hablarnos de tu familia terrestre que has dejado muerta de hambre allá arriba. Lo sé todo: encontré a tu esposa; ella fue quien me arrancó mi corona de plumas. Y mientras ellos están en la miseria, ¡tú estás aquí, haciendo vivir con tu trabajo a gentes que ni siquiera son de la misma naturaleza tuya!”

El hombre bajó la cabeza y comprendió todo el mal que había causado.

—“Pero, ¿cómo haré para salir de aquí?”, suspiró. “No sabría ya vivir al aire libre.”

—“Te voy a ayudar”, dijo Ishkin, “pero, ¡prométeme que no lo contarás a nadie!”

—“Lo juro”, dijo el hombre.

Entonces Ishkin arrancó hierbas y destiló el jugo en los ojos, oídos y articulaciones de nuestro antepasado. Luego, lo depositó en un lugar seco de la orilla. Después, por precaución, Ishkin se fue a vivir bien lejos, a otro río.

• • •

Cuando reapareció en su pueblo causó asombro y alegría, sobre todo a su esposa.

—“Te creía muerto hacía tiempo”, lloró ella.

—“No”, mintió el hombre. “Las anacondas me raptaron y me retuvieron prisionero hasta hoy, en que por fin, he podido escaparme. Escóndeme, pues temo hagan cualquier cosa por recapturarme.”

Colgó su hamaca arriba, en el techo de la casa, justo cerca de la cumbre. Pronto las aguas del lago comenzaron a agitarse y a desbordarse en olas continuas, inundando el pueblo de los hombres. Las boas aparecieron en la superficie del lago para llamarlo. Pero él no se mostró y la gente acuática terminó volviéndose. Entonces las aguas de la cocha se normalizaron. Esta vez, a su familia anaconda le tocó sufrir y pasar necesidad a causa de su huida...

Al cabo de cierto tiempo salió de su escondite por requerimiento de su familia: necesitaban, absolutamente, comer carne fresca. Tomando su arco y sus flechas se dispuso a partir. Su esposa entonces le rogó, intentando disuadirlo:

—“No vayas. Las anacondas te van a volver a capturar. Quédate conmigo”, lloró ella.

—“No temas nada”, replicó él. “No me chaparán.” Y partió a mitayar.

La primera presa que vio fue una pava pucacunga de cresta roja. Le tiró una flecha; pero el ave voló justo a tiempo para salvarse. La flecha, al errar el blanco, atravesó la espesura y, ¡mala suerte!, cayó a la cocha, a menos de dos metros de la orilla.

Despechado, el hombre se fue a recuperar su flecha. No bien había puesto el pie en el lago, cuando se dio frente a su hija menor. Él la saludó:

—“Aquí estás, hija”, le dijo.

Pero ella, en vez de contestar a su saludo, lo apostrofó duramente:

—“¿Por qué nos has abandonado a mi madre, a mis abuelos, a mis hermanos, a mis hermanas y a mí?”

Y como el hombre bajase la cabeza sin saber qué decir, ella le espetó:

—“Puesto que es así, ¡te vamos a tragar!”

Y enseguida se lanzó contra el pie de su padre; pero como era muy pequeña, solamente logró tragar el dedo grande.

Mientras el hombre permanecía allí, anonadado, inmóvil, la anacondita llamó a su socorro a sus hermanos. Rabiando, ellos también intentaron tragar a su padre; pero no pudieron ni siquiera hacer entrar la mitad de su pie en sus pequeñas bocas. Tuvieron que soltar presa. Apareció entonces la esposa, con el reproche y la ofensa en los labios. Ella logró engullirlo hasta media pantorrilla. No pudiendo hacerlo mejor, dejó el sitio a su madre, enorme anaconda adulta. Ésta, de un solo golpe, tragó a su yerno hasta la cintura; pero su presa quedó atascada a esa altura.

Cuando se presentó el suegro, a su vez, hizo amargos reproches a su yerno, quien, sin poder responder nada, bajaba la cabeza. Lo engulló hasta la espalda; aún quedaban visibles los brazos y la cabeza. En este instante, aparecieron los hombres. Se habían inquietado con el retraso de su paisano y salieron presurosos en su búsqueda.

—“¿Cómo hacemos para librarlo?”, pensaban apenas lo descubrieron en tan molesta postura. “Si lanzamos flechas a la anaconda, mataremos también a nuestro pariente que está adentro.”

—“¡Ah!, ¡ya sé!”, dijo uno de ellos. “Aproximémonos y cortemos la cola de la serpiente; dejará a su presa y huirá.”

Dicho y hecho. La anaconda huyó y pudieron recoger a su paisano todo maltrecho. Desde ese día, toda la parte de su cuerpo que había sido engullida por su suegro —la anaconda del lago— quedó paralizada.

• • •

Sintiéndose cada vez más débil, reunió a sus paisanos:

—“Cuando estaba bajo las aguas”, les dijo, “las anacondas me enseñaron a to-

mar una bebida maravillosa, la ayahuasca. No quiero morir sin transmitirles mi secreto. Vayan, pues, al bosque y tráiganme manojos de todas las lianas que encuentren”.

Todos partieron al bosque y regresaron cargados de lianas de toda clase. El paralítico, incansablemente, las examinaba una a una y decía:

—“No; no es ésta.”

Un día por fin exclamó: “¡Aquí está!” De casualidad le habían llevado un ramo de la verdadera liana ayahuasca.

Dijo todavía: “Esto no basta. Tráiganme hojas de todos los arbustos que puedan encontrar en el bosque”. Después, comenzó a examinar todas las hojas detenidamente, con una paciencia infinita y suspiraba:

—“No, no es esto.”

Hasta que un buen día, exclamó feliz: “¡Aquí está!” y mostró la hoja de ese arbusto que nosotros llamamos kawa.

Nuestro antepasado chancó los tallos de la liana, los puso a hervir en una olla con agua, y agregó las hojas de kawa; hizo hervir todo. Cuando la mezcla estuvo cocida, la filtró y la dejó enfriar. Después, todos se reunieron, absorbieron el brebaje y tuvieron visiones, comulgando todos en la ayahuasca. Cuando salieron de su alucinación, nuestro antepasado, tullido por la boa del lago, les dijo:

—“He tenido la visión de mi muerte: está cercana.”

Y tres días después, murió.

• • •

Desde entonces bebemos ayahuasca todos en grupo. Gracias a la presencia de los otros dominamos el terror de la visión. Gracias al canto, la mantenemos a distancia alrededor nuestro, de modo que podemos ver en ella todas las cosas del presente, del pasado y del futuro. Cosas que no podemos ver con nuestros ojos de carne.

La ayahuasca es fuente de toda ciencia que va más allá de nosotros.



de cómo el enamorado se perdió el vuelo de los cashinahua

Esto sucedió porque mis antepasados tomaron ayahuasca. Todos bebieron y en gran cantidad; se dio incluso a los niños y se la hizo mamar a los recién nacidos. Entonces, todos coincidieron en la fascinación de volar con pueblo y todo.

Pero como tenían otros paisanos que vivían lejos, en otra roza, confiaron a un adolecente la misión de ir a prevenirlos.

—“Para que se nos reúnan y podamos ir todos juntos al cielo.”

El muchacho se alejó por la trocha. Pero, a medio camino, una ilusión más fuerte que la de la ayahuasca se apoderó de su espíritu: Allí, hacia donde iba, vivía una espléndida muchacha de la cual estaba enamorado. ¡Qué alegría volver a verla!, ¡qué felicidad poder contemplarla de nuevo! En este estado llegó a la otra roza.

Lo recibieron dignamente: lo saludaron, le ofrecieron una hamaca para que reposase. Respondió maquinalmente, como en sueños. Tendido en su hamaca, deslumbrado, no despegaba los ojos de la joven, dedicada a los quehaceres domésticos.

Cuando, de improviso, le preguntaron cómo iba todo en el pueblo, qué buen viento lo había traído, si no le habían confiado algún mensaje, respondió balbuciente:

—“No, no. Nada... Todo está bien... vine solamente a saludarlos...”

Pero comprendían que no estaba en sus cabales. Sólo tenía ojos, oídos, espíritu para la jovencita de quien no apartaba su mirada extasiada. Lo dejaron entonces en su contemplación.

...

Mientras tanto, en la otra roza, todos —después de haberse atiborrado de ayahuasca— cantaban en coro los cantos alucinatorios y concentraban sus pensamientos en el vuelo del pueblo. ¿Saben ustedes? con la ayahuasca, uniéndose todos, todo es posible. Así, pronto, todo el conjunto formado por la casa, el patio y las chacras, toda la roza, comenzó a temblar desde sus bases. Empezó a tambalearse; después se dio en girar sobre sí misma. Los perros aullaban y ladraban a más no poder, ¡era tan extraño el asunto! Entonces, nuestros antepasados principiaron a tocar todos los tambores, a soplar todas las flautas y bocinas que pudieron encontrar.

En medio de esta cacofonía infernal, la roza comenzó a despegar de la tierra para iniciar su elevación por los aires.

—“Pero, ¿dónde se habrá metido ese muchacho? ¿Cuándo vendrá? Si no se apura él y todos los que ha debido traer, ¡se van a perder el viaje!”, comentaban inquietos los que empezaban a despegar vuelo.

En ese momento, en la otra roza, el bullicio de los perros, los tambores, las flautas y las bocinas alarmó a la población. Se precipitaron donde el joven que seguía en la hamaca, subyugado. Uno lo sacudió vigorosamente:

—“¡Oye! ¿A qué se debe todo ese escándalo allá en tu pueblo?”

De un salto, el muchacho pisó nuevamente tierra. Como un relámpago, todo le vino a la memoria.

—“¡Ah, sí!”, recitó de prisa, “había venido para decirles que todos tomamos ayahuasca para volar con pueblo y todo. Había venido a advertirles para que se nos unieran!”

—“¡Pues hombre! ¡Y nosotros que te habíamos preguntado si no traías noticias...”, quisieron reprocharle.

Pero el muchacho, lleno de pánico ante la idea de que su familia pudiese irse sin él, había ya echado a correr como loco hacia su pueblo. ¡Mala suerte! Cuando llegó, la roza ya había despegado dos o tres metros del suelo, y no pudo engancharse.

—“¡Tío! ¡Tío!”, gritó desesperadamente. “¡No partan sin mí!”

Lo escucharon. Sus paisanos salieron con sogas y empezaron a hacerlas bajar por el borde del terreno que se elevaba para que él se aferrase a una de ellas y pudiese subir.

Pero en ese instante, la bulla de las bocinas de bambú, cambió en ruido de motor de avión, y todo el pueblo comenzó a elevarse más aprisa. ¡Las cuerdas quedaron fuera del alcance del muchacho! Éste, asistió impotente a la desaparición de su pueblo en el cielo.

Sobre la tierra, allí donde había estado la roza, se había formado una inmensa laguna.

Aún estaba completamente aterrado cuando, procedente de la otra roza, escuchó súbitamente, los mismos ruidos de bocinas, flautas, tambores y aullidos de perro.

—“Ellos también deben estar a punto de partir”, pensó deshecho por la angustia.

Y reemprendió loca carrera en dirección a la otra roza. Llegó igualmente tarde: no pudo sino seguirla con los ojos, impotente, viéndola alejarse por los aires.

Enloquecido por el sentimiento de su soledad, regresó siempre corriendo hacia la laguna que señalaba el lugar donde había estado su pueblo. Perdiendo la razón, comenzó a recorrer los bordes llamando a sus paisanos. Pronto, sus gritos se cambiaron en los de Roshao, ese pajarito acuático que recorre incansablemente el borde del agua lanzando sus notas melodiosas. Finalmente, su cuerpo también se metamorfoseó en Roshao.

la invención de la noche

En aquel tiempo, nuestra gente no conocía la dulzura del descanso: la noche no existía. Parecían estar condenados a dedicarse eternamente a sus ocupaciones cotidianas porque, ¡ah, sí!, sí tenían día. Se lo habían pedido prestado al Venado; pero ustedes saben, este animal nunca pega los ojos. Así que el diíta del Venado no tenía cuando acabar.

Únicamente tenían día. Se lo habían pedido prestado al Venado; pero como ustedes saben, este animalito nunca pega los ojos. Así que el diíta del Venado no tenía cuando acabar y nuestros antepasados parecían estar condenados a dedicarse eternamente a sus quehaceres cotidianos.

¡Pobres antepasados nuestros! No podían dormir en paz con la bulla del día ni acariciar a sus mujeres sin que todo el mundo los viese.

Pensaron entonces, procurarse una noche. Alguien sugirió que se la prestase al Ratón. Así lo hicieron. En su primera noche pudieron comer, conversar un poco al lado del fuego; pero ni se habían acercado a sus hamacas, que ya reapareció el maldito día. Y es que, el Ratón hace siestas muy pequeñas.

No quedaron contentos con la noche del Ratón. Se la devolvieron.

Ensayaron la del Sachacuy. Fue un poquito más larga. Les permitió instalarse en sus hamacas; pero no les dio tiempo ni para adormecerse. Probaron entonces la noche de la Pacamama: apenas disfrutaron una hora de sueño, cuando ya el sol del amanecer inundaba el pueblo. ¡Demasiado corta, siempre demasiado corta!

Habiendo devuelto su noche a la Pacamama, probaron la que les prestó la Sachavaca. ¡Peor les fue! El Tapir duerme de seguido durante períodos interminables. Pues bien, con la noche de la Sachavaca los hombres pudieron, al fin, dormir a pierna suelta... pero cuando el día los despertó, ¡su chacra estaba de monte, las lianas envolvían los horcones de la casa, atravesaban el techo que estaba a punto de caerse! Todo estaba hecho gracia. Demasiado larga la noche del Tapir...

Pasaron revista a mil animales; pero la noche de ninguno de ellos tenía la duración deseada. Finalmente, se les ocurrió juntar la noche del Picuro y la noche de la Carachupa, y quedaron satisfechos.

Efectivamente, estos animales duermen el mismo tiempo que dura nuestra noche, porque duermen todo el día. Y si así lo hacen es porque nuestros antepasados, habiéndoles pedido prestada sus noches, nunca se las devolvieron!



novidades de septiembre

POESIA de pierre jean jouvé

Selección, versiones y notas: FEDERICO GORBEA

LA ALEGRÍA Y LA TIERRA PROMETIDA

de giuseppe ungaretti

Traducción: ORESTE FRATTONI

y en los tres

fausto **y en todas las librerías:**

POETAS FRANCESES CONTEMPORANEOS

SELECCION, VERSIONES Y NOTAS: RAUL GUSTAVO AGUIRRE - \$ 52

ANTOLOGIA POETICA DE HERMAN HESSE

TRADUCCION: RODOLFO MODERN - \$ 62

LAS ARMAS MILAGROSAS

TRADUCCION: LYSANDRO GALTIER - \$ 42

POETAS ITALIANOS DEL SIGLO XX

SELECCION, PROLOGO Y NOTAS: HORACIO ARMANI - \$ 46

EL NACIMIENTO LOS NIÑOS Y EL AMOR

AGNES ROSENTICHL - \$ 35

CUENTOS PARA NIÑOS TRAVIESOS

DIBUJOS: ELSA HENRIQUEZ

TRADUCCION: MARIA IRENE BORDABERRY - \$ 39

y nuestra revista bimestral \$ 2.-



EDICIONES LIBRERIA FAUSTO
SANTA FE 1715

beatriz
seibel

"A pesar de los teatros suntuosos, yo vuelvo con una ternura infinita mis ojos hacia el circo criollo, que fue la cuna gloriosa donde nació para triunfar la dramática rioplatense. Debí haber sido el circo el continente teatral único; buscamos, sin embargo, el perfeccionamiento de nuestro arte escénico en la asimilación de las formas europeas seculares. Si no hubiéramos abominado del circo, si no hubiéramos cambiado los dos sitios de acción, la pista y el tabladito, por el prosenio tradicional, hoy tendríamos la forma dramática más original del mundo. Qué cosa única, admirable de originalidad, sería hoy nuestro teatro si todo el ingenio y el talento puestos al servicio de un sistema imitativo, lo hubiéramos reconcentrado en expresiones dramáticas que tuvieran como sitios de la acción una pista y un tablado, hemicírculo sin decoraciones."

enrique garcía veloso

Las palabras de Enrique García Velloso fueron dichas el 26 de mayo de 1925, durante un homenaje oficial al mítico José Podestá, "inventor" del circo criollo que, cumplió entonces 50 años de trabajo teatral. Para celebrar esas bodas de oro, Podestá quiso reponer el **Juan Moreira**. Lo consiguió, en el Hippodrome, después de no pocas gestiones. A los 67 de edad, se lo volvió a ver montando a caballo, cantando, tocando la guitarra, como en los viejos tiempos. La obra bajó después de 127 representaciones.

Medio siglo antes, "todo era ya extranjero en el teatro. Si la Patria nació con escenario suyo y compañías aquí formadas, ahora y según andan los tiempos (hacia 1870), la sola idea de formar una compañía argentina habría hecho sonreír. Parecía cosa inconcebible" (Arturo Capdevila). En 1852, el vencedor de Caseros había entrado a Buenos Aires, encontrándola triste y sin vida. Se le ocurrió darle teatro y, para ello, hizo traer un elenco francés de ópera que actuaba en Montevideo. Eso había iniciado "una larga era en que las empresas, actores, repertorios y empleados de los teatros de Buenos Aires eran extranjeros" (Raúl H. Castagnino). Las salas que se construyeron a partir de eso —el Opera, el Alcázar, el Alegría— sólo eran habitadas por compañías extranjeras. Los pocos autores argentinos estrenaban, cada tanto, con elencos españoles. O, como Nicolás Granada, presentaban sus obras traducidas al italiano. ¡En la Argentina y para un público argentino!

Pablo Podestá
caracterizado como
"Pepino el 88".

el circo, fuente
del teatro nacional

beatriz seibel / el circo, fuente del teatro nacional

Un público de clase alta, claro. Que veía a los mejores artistas europeos, las obras dramáticas y líricas más importantes de Europa. En ese marco se produjo la "cosa inconcebible", que dijo Capdevila. En 1885, la compañía de los Podestá estrenó el **Juan Moreira** hablado. Vuelven los actores criollos. Resurge un teatro nacional.

Todo había empezado así: "En los grandes médanos —narró José Podestá en **Medio siglo de farándula**, su libro de memorias aparecido en 1930— ensayábamos lo que habíamos visto en el circo (del Parque Urbano, en Montevideo), y en el año 73, instalamos un circo de muchachos en una cantera. Trabajábamos los domingos por la tarde y la entrada era gratis". Un día se enfermó el payaso. Lo reemplazó el trapecista —José Podestá— y debió, para eso, fabricarse rápidamente un traje con dos sábanas viejas; les adosó las tiras de un frac viejo a las que les dio forma de S. Parecían dos ojos. Como el payaso se hizo llamar Pepino, el público lo apodó "el 88". Fue un payaso distinto, que cambió la corriente de clowns a la inglesa, empujada por Frank Brown. Se acompañaba de la guitarra, sabía cabalgar como un gaucho, saltar como un acróbata, divertir a chicos y a grandes, cantar copias anónimas, caracterizar tipos populares, satirizar costumbres, ocuparse de política. "Con canciones de actualidad y chistes oportunos —contó J. P.— conquisté la simpatía general del público. Los estribillos de mis canciones se repetían por todas partes. **Allí empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra**" (el subrayado es nuestro).

Era el payaso pobre. "Yo nací cual nace el tero / del mundo en la pura tierra / por supuesto nací en cuero / y para a nadie dar guerra / sin camisa y sin sombrero". Se presentaba. "Cuando empecé a trabajar en el circo, ya se hacían en el picadero algunos sainetes, que concluían infaliblemente a vejigazos y a palos. **El modo de pagar sus deudas, El negro boleterero, El maestro de escuela**, fueron algunos de los primeros sainetes, que después de ensayados varias veces, se hacían «ad libitum», improvisando lo que viniera bien al asunto. Se alternaban con pantomimas en que Pierrot era el tipo principal. De modo que cuando se me propuso la representación de la pantomima **Juan Moreira**, no era un novel ni mucho menos en ese arte."

Por primera vez —en un picadero— se iba a representar un drama gaucho. La idea fue de los "Hnos. Carlo", una compañía extranjera que buscaba una novedad para su función de beneficio. Su representante conversó casualmente con Eduardo Gutiérrez, que ya había publicado en **La Patria Argentina** su famoso folletín. Gutiérrez exigió que un actor criollo representara a Juan Moreira. El representante recordó a José Podestá, que sabía montar a caballo, cantar, tocar la guitarra, usar el facón. Toda la familia Podestá fue contratada. Los cuadros que componían **Juan Moreira** eran mímicos, con acompañamiento musical; sólo en la escena de la fiesta Moreira cantaba un estilo, que despertaba el entusiasmo del público. Varios morenos contratados para tocar la guitarra y cantar un gato con relaciones



Familia Podestá:
Juan, Pablito y José



José Podestá cuando estrenaba el
Juan Moreira en Chivilcoy (1885).



Don José con la nieta, Martita.

sorprendieron también por su manera de hacer "rayar" los fletes en la pista. Porque todo se hacía allí: cuando había que usar el picadero, se levantaban los tableros del centro del escenario. Quedaba un caminito de 2 metros de ancho para el paso de artistas y caballos.

El beneficio fue un éxito. Los Podestá siguieron con los "Hnos. Carlo" hasta Brasil. En Arrecifes, ya de vuelta y con circo propio, repusieron la obra. Le sugirieron entonces a José Podestá convertir la pantomima en drama hablado. "En el acto comprendí todo el alcance de aquellas palabras", contó J. P. Él mismo hizo la transformación. En Chivilcoy, el 10 de abril de 1885, se estrenó el primer drama criollo. En un circo. "El público se halló de buenas a primeras con algo que no esperaba, y de sorpresa en sorpresa, pasó al más vivo interés, y de éste al entusiasmo, demostrado al final en una gran ovación."

En 1890, cuando la compañía de los Podestá presentó el **Juan Moreira** en un gran local de Montevideo y Sarmiento, empieza a verlo el público "selecto", cinco años después que el otro. También lo aplaude. El periódico **Sud América** dice: "Porque tal es el realismo de las escenas, que allí mismo se enciende el fuego y se coloca un asador con su cordero; por allí, por delante de los espectadores, husmeando la carne que se asa, pasan los perros..." "Este circo —añade—, sitio de reunión hasta ayer de una cierta y determinada clase social, es hoy noche a noche invadido por lo más distinguido que tiene Buenos Aires." El 20 de diciembre de ese año la compañía debuta en el Politeama Argentino, hasta entonces reducto del **bel canto**. En 1891 da la nota teatral de la ciudad al sumar 50 funciones, algo totalmente inusual para la época.

El espectáculo incluía números de acrobacia, canciones de Pepino el 88 y de Juan Moreira, también el número "La Rubia Cantora y el Pericón". La "rubia cantora" era María Podestá, célebre por su belleza, capaz de producir llenos noche a noche. Más tarde, en el Nuevo Politeama de Montevideo, se incorpora al grupo Gabino Ezeiza, que improvisa y paga. De vuelta en Buenos Aires, hay 60 funciones más en el Politeama, giras por el interior. En Santa Fe, en el Politeama Gálvez, el éxito es enorme. El pueblo se ve expresado. La Cámara de Diputados, por su parte, que sesiona de noche, cambia sus horarios para que los honorables miembros puedan ir al teatro.

El repertorio se amplió. A **Juan Moreira** le siguieron un **Juan Cuello**, un **Martín Fierro**, un **Santos Vega**, **Patria y Honor**, **Los óleos del chico** de Nemesio Trejo, **El mono Pancho** de Félix Sáenz, **El entenaio** de Elías Regules. Hay autores que también trabajan como actores en estos dramas criollos: Ghiraldo, De María, Novión, Nicodemi, Sánchez Gardel. Los dramaturgos "cultos", todavía no se acercan: "... cuidaban sus prestigios —recordó J. P.— y no era fácil conseguir que escribieran para nosotros, que recién habíamos abandonado el toldo y su pista; siempre el reparo a los humildes orígenes. Sin autores que formaran ambiente nuevo, bajo el prejuicio de la sombra de la carne

circense, sólo la sanción popular que nos consagrara, nos mantenía generosa y tenaz (...). Excepcional farándula, sobria y tenaz, del pueblo y para el pueblo. Es la única, la lógica, la justa explicación de que por tantos años pudiera mantenerse, con entradas que apenas daban para vivir". Los pueblos —Concordia, Gualeguaychú, Paraná, Rosario, el sur de la provincia de Buenos Aires, por donde iban de gira— eran pobres. Las entradas, de precio popular. El público, abundante.

Las temporadas del Apolo de 1901 y 1902 marcan el inicio de una década de oro en el teatro nacional, cerrada en 1910 con la muerte de Florencio Sánchez. "Y como es verdad que en el circo criollo, de nuestra fundación, fue donde nació el drama gauchesco y tuvo así una pista por cuna y una modesta carpa de lona por dosel —consignó J. P.—, no es menos cierto que en el Apolo fue donde lo merecieron cariñosamente y le prodigaron los mayores cuidados." En 1901 la compañía produce en aquel teatro 1.016 funciones; en 1902, 969. El público es masivo. Los autores se aproximan: ya hay actores criollos para encarnar sus obras. Nuevos dramaturgos se forman. El 16 de junio de 1902 se estrena *La piedra del escándalo*, de Martín Coronado. Es un éxito nunca alcanzado antes en Buenos Aires por un autor nacional. Coronado ya había estrenado con compañías extranjeras y no creía demasiado en los cómicos nacionales...

La cosa había empezado en el circo. "¡El circo, sí, el circo! ¡Sobre su arena fue nuestra escuela, sobre su arena conquistaron los gauchos del drama las tablas de los escenarios! Tal el humilde y honroso origen, y ningún arte escénico puede ostentarlo mejor" (José Podestá).



De izq. a der.: Telémaco Contestáble, (El Tano) y el negro Celedonio Flores. Patio del Teatro de la Comedia (1903). Elías Alippi, Arturo Maio, José Conrado

de huelgas y peregrinajes

Francisco Bastardi, a los 93 de edad, revivió para Beatriz Seibel la época inmediatamente posterior a la del "circo entrando a la ciudad". Actor desde 1909, dramaturgo —En la ciudad (estrenada por Florencio Parravicini), El antifaz (por Podestá-Pagano), Una noche en el Pigall (por Eva Franco), entre otras—, autor de tangos —Muchachita, Sonaste, viejo, Entre, nomás, apenas tres de un medio centenar—, también protagonizó las primeras luchas sindicales del gremio actoral y fue presidente de la AAA en 1934. Este es su testimonio:

Cuando don Pepe Podestá tomó el Apolo, a principios de siglo, muchas de las obras fueron grandes éxitos. Como *La piedra del escándalo*, de Martín Coronado, que fue un éxito grandioso en su época, porque no se había dado el hecho de que una obra pudiera durar más de doscientas representaciones. De ahí estrenaron otras, de muchos otros autores, de grandes au-



Francisco Bastardi en la actualidad. Actuó en la escena nacional desde 1909.

beatriz seibel / el circo, fuente del teatro nacional

tores nacionales. El éxito ya estaba confirmado.

A partir de ahí siguió desarrollándose nuestro teatro. Don Jerónimo, el mayor de los Podestá, tomó el teatro Comedia, que estaba en la calle Carlos Pellegrini, frente al Mercado del Plata, y allí se entrenaron comedias como *Jettatore* de Laferrère, *Sobre las ruinas* de Roberto J. Payró, y uno de los éxitos mayores de la época: *M'hijo el doctor* de Florencio Sánchez.

Actuaba toda la familia de Jerónimo: Arturo Podestá, que era el galán, Blanca Podestá, su hija, que a pesar de ser una adolescente, ya era primera actriz; allí se hizo Alippi, allí se hizo Muñío, allí debutó Francisco Ducasse, uno de los grandes galanes que hemos tenido en nuestro teatro. Fue marido de Angelina Pagano, otra de nuestras grandes actrices.

la primera huelga de actores en el mundo

En esa época se hacía una función por día que, por lo general, empezaba a las 8 y media de la noche. Después, el género chico español trajo el sistema de la sección vermouth, y los empresarios argentinos, viendo que ésa era una entrada más, implantaron la sección de la tarde a las 6, todos los días.

En ese tiempo ya estaba yo, desde luego, porque eso fue en el 19, y yo empecé como actor en el 9.

Nosotros no nos oponíamos a la vermouth, lo que sí pedimos fue un medio sueldo del día en compensación por ese trabajo. Los empresarios se opusieron y entonces vino la huelga.

Fue la primera huelga de actores en el mundo. La segunda fue en Londres, poco tiempo después, nos imitaron; y más tarde, hubo otra en España.

Pero tenemos el orgullo de decir que la primera fue en Argentina. En ese tiempo, un primer galán de compañía ganaba unos 400 pesos por mes. Los galanes que sobresalían eran Francisco Ducasse, Elías Alippi, Eliseo Gutiérrez, Argentino Gómez y un señor que le está hablando.

Todo el mundo trabajaba con sueldo, menos cuando se empezaba. Yo estuve con Pablo Podestá cuatro meses sin sueldo, y el día que hablé con el secretario para decirle que los recursos se me habían acabado, me dieron 60 pesos por mes.

La huelga la perdimos ganando, valga la paradoja. Después de conversaciones y tratativas, los empresarios ofrecieron pagar la mitad del jornal a los sueldos bajos, creo que eran menores de 300 pesos. Entonces tuvimos otra asamblea, y parecía que íbamos a aceptar. Pero por ahí saltó un actor: —No es por lo que me pueda tocar a mí —dijo—, porque lo que me toque lo dono a la sociedad de actores, pero no debemos aceptar porque es injusto. Y ahí saltó otro, y se aceptó ese criterio.

Estábamos entonces en estado de guerra con los empresarios. ¿Cómo nos defendimos? Haciendo cooperativas, para trabajar en un sitio, en otro. Los empresarios organizaron entonces una compañía



Pablo Podestá en *La Montaña de las brujas*. Teatro Nuevo (1912).



Camila Quiroga, una diva de antes.

entre ellos, y se fueron al teatro Opera, el actual cine. El Opera se llenaba y nosotros, en este teatrillo, en este cine, nada. Nos vencieron por cansancio, y no quiero decir por hambre. Pero casi por hambre. Tuvimos que ceder.

Siguió el trabajo, habiendo ganado la huelga, pero en la forma que querían los empresarios, y no nosotros; solamente los sueldos menores tuvieron aumento.

En el año 21 tuvimos una segunda huelga.

Fue un conflicto entre empresarios y autores quienes, como refuerzo, nos buscaron a nosotros, los actores. Y tuvimos una gran asamblea donde se aprobó la adhesión.

Esa fue una huelga más grande, más larga. Y se ganó, ésa sí que se ganó.

Después de esa segunda huelga, no hubo más; una cosa tan grande, tan común, tan general dentro del gremio, no se

produjo nunca más, a pesar de que nuestra Asociación cada vez ha ido creciendo más, y está hoy a la altura de las más grandes de su género en el mundo.

los comienzos del gremialismo

También en el circo nació el gremialismo actoral: en el circo Anselmi se formó la "Asociación de Artistas Líricos y Dramáticos Nacionales" y de ahí pasó a los teatros.

Se asoció casi toda la gente pero, poco a poco, se fue raleando el nomenclator. Tanto es así que a veces nos veíamos en apuros para pagar el alquiler de una habitación que ocupábamos en la calle Paraná, y que costaba 45 pesos mensuales.

Y yo dije: "Es justo que se vaya raleando la gente. Porque, ¿qué le damos nosotros? Cuando una asociación se hace, es en beneficio de los asociados". Y se me ocurrió algo.

Como en esa época se trabajaba de lunes a domingo, sin ningún día de descanso, propusimos por la sociedad un día de descanso de ensayo, no de trabajo, nada más que de ensayo.

Hay que entender cómo trabajábamos entonces. Los días hábiles se ensayaba desde la 1 de la tarde hasta las 5; a las 6, la vermouth; después, la función de la noche.

Los domingos, a la 1 y media de la tarde estábamos en el teatro: matinée, a las 2 y media; después, vermouth y noche. De modo que terminábamos a las 12 ó 12 y media de la noche.

Y como generalmente las obras duraban poco en cartel, 15, 20 días, un mes, salvo los grandes éxitos, además del ensayo diario, a veces aparecía todavía un **suplido**, que así se le llamaba, para ensayar los domingos después de las funciones, hasta las 3 ó 4 de la mañana. ¡Mire que trajín! Ni un respiro, ni un día de descanso.

No faltó un empresario, un señor español, que dijo: —¡Vaya la pretensión de esos cómicos! ¡Querer descansar un día por la semana de ensayo! ¡Pero vaya la pretensión que tienen!

Presentamos el pedido a la Sociedad de Empresarios y ésta empezó por desconocer a nuestra sociedad. Entonces quisimos hacer como los autores, que para conseguir los derechos del 10 % fueron a hablar a los empresarios uno por uno. Con suerte, porque cuando vieron a Pablo Podestá, que en ese momento era el *sumum* en el teatro, aceptó el pedido. José María Pacheco, cuando fue a la Sociedad de Autores con la noticia, pegó contra una puerta, rompió un vidrio y se lastimó la mano, llevado por el grito de: —¡Firmó Pablo!—. A ese grito se acabó todo, porque habiendo firmado Pablo...

Bueno, quisimos imitarlos. Pero tuve tan mala suerte que cuando fueron los dos delegados de actores a hablar con Pablo, donde yo estaba trabajando, éste dijo: —Cómo, ¿todavía andan jorobando con ese asunto? Y algún amigo le apuntó: —¡Si es Bastardi que anda embromando! —¡Ah!, ¿con que Bastardi? ¡Bueno, no firmo nada! —dijo Pablo y los largó.

Escena de
Dicha funesta, por la
Compañía "Podestá Hnos."
Teatro Apolo (1907).
Aquí, Pablo, Totón y
Marino Podestá, Lea Conti,
Herminia Mancini y otros.



La casa colonial,
de Ricardo Rojas. En escena,
Francisco Bastardi,
Orestes Caviglia,
Luis Pérez Aguirre,
Alfonso Pisano,
José Casamayor y otros.



Visita a Pablo Podestá, internado
en un sanatorio (enero de 1920),
de una delegación de la Sociedad
de Autores. Entre otros, Novión,
Zamacois, García Velloso,
Armando Discépolo,
Horacio Quiroga, Ballerini,
Cayol, Foppa, Romero, Escobar.



Esa noche me entregaron el sobre azul,
que era el despido. En ese momento no
había contrato, no había nada. En pleno
mes de julio, en aquella época, que no
había radio, no había películas, no había
por supuesto televisión, era teatro, teatro

y nada más que teatro. Quiero decir que
yo me quedaba completamente en la calle.
Por eso he sostenido a veces que he
sido la primera víctima gremial del teatro
argentino. Y es la verdad. Hice, claro, esas
"rascaditas" que se hacen, y me defendí.
Esa vez la perdí.

Eran tan pocos los miembros de la
"Asociación de Artistas Líricos y Dramá-
ticos Nacionales" que nació la idea de
formar la Sociedad Argentina de Actores,
cuando la huelga del 19. Más tarde, cuando
la segunda huelga, del 21, hubo una

beatriz seibel / el circo, fuente del teatro argentino

escisión, y se fundó la Unión Argentina de Actores.

Muchos actores de la primitiva sociedad estaban en la lista negra; no los contrataban; pero la necesidad de los elencos y de cumplir con el público, hizo que los empresarios, poco a poco, se vieran obligados a tomar de una sociedad y de la otra.

Y llegó el momento en que se comprendió que era necesaria una fusión. La noche en que se resolvió hacerla, unos sostenían que debía llamarse "Unión", y otros "Sociedad"; cada uno quería su nombre.

Y un señor, creo que fue De las Llaneras, dijo: —Ni "Sociedad" ni "Unión", "Asociación".

Y ahí quedó el nombre de nuestra entidad. Hasta hoy: Asociación Argentina de Actores.

pablo podestá

A medida que el tiempo pasa, yo lo veo más grande a Pablo.

En escena era un genio, intuitivo, autodidacta. Sabía escribir piezas breves de teatro; en una de ellas, yo le interpreté el galán.

En la vida, era un muchacho grande. Le decíamos "el urso" por lo parco en palabras, por lo reconcentrado, pero tenía un gran corazón. Por eso tengo veneración por Pablo. Una cosa fue ver lo grande que era desde el público, desde la butaca, y otra sentirlo en escena, como yo lo sentí palpar, y ver su genio.

Pablo tenía una voz divina. Equipararse a él, sobre todo en las obras dramáticas, era bastante difícil.

Otra cosa grande que tenía Pablo: no era envidioso, nunca creyó que alguien podía tapanlo. Grandes actores, cómicos especialmente, y otros, cuando había un actor que podía lograr la carcajada del público o un aplauso, hacían cualquier cosa para tapanlo.

Una vez surgió con Pablo un diálogo, que después fue incorporado por el autor a su libro. Yo hacía un afeminado, un tipo que le aconsejaba a Camila Quiroga sobre los vestidos: —Ay, que esto, que el corsage así... —decía yo con voz afectada. Y parece que me salía muy bien.

Bueno, estaba en escena con Pablo y tenía que salir la característica, que era María Cambra, para darle un mate, pero Pablo miró y vio que no salía.

Se habían distraído ella y el traspunte. Para tapan el bache, me dijo: —Dígame, ¿por qué habla usted así? Y yo le contesté con la misma voz aflautada: —Es un defecto que tengo. —¿Dónde? —dice Pablo. Tenía unos tonos... El público largó la carcajada. Me dio tiempo a recapacitar y contesté: —En la garganta... Y dice Pablo: —Ah, ¿y por eso habla con esa voz de flauta? —Y qué quiere, ¡todos no podemos hablar con voz de trombón! —dije yo, para rematar el chiste, y tuve un aplauso ese día en la función.

Al día siguiente, la Cambra salió a tiempo con el mate, pero Pablo volvió a repetir nuestra ocurrencia para dejar que yo me luciera. ¡Qué bondad!

Cuando entré con Pablo, Alippi era el galán de la compañía. El y Ducasse. Cuan-



El entierro de Pablo Podestá (26 de abril de 1923).

do estaba ensayando *El sonda* de Sánchez Gardel, Alippi dejó la compañía para irse a Brasil, y entré a reemplazarlo. De ahí seguí con Pablo, aunque fue gracioso, porque estuve que me iba y venía de la compañía como 4 ó 5 veces. La primera vez fue cuando ganaba 60 pesos mensuales y pedí aumento. —Si no le gusta, se va —me dijo—. Y yo dije entre mí: —Me vas a pagar tres veces más si vuelvo. Y así fue. Me fui con Enrique Arellano a Montevideo, y recibí un telegrama llamándome para estrenar *Los invisibles*, de Laferrère. Yo contesté: "Sueldo 180" y recibí otro telegrama: "Aceptado". Y me vine. Así varias veces, por distintos motivos. Pablo era como un chico grande.

Trabajó desde muy chico, con sus hermanos, en la pista del circo. Como acróbata, saltarín, equilibrista en el alambre, malabarista, y tantas otras cosas que se hacen en el picadero, convirtiéndose, desde luego, en el benjamín de la familia.

Años después, cuando los Podestá pasaron del circo al teatro, Pablo empezó a interpretar los primeros papeles, y fueron tan grandes sus condiciones de actor que no tardó en convertirse en ídolo del público.

El genio estaba en él. Componía música, tocaba la guitarra, el violín, el violoncello, pintaba, esculpía...

Pablo se desempeñaba lo mismo en lo dramático que en lo cómico, en lo trágico, que en lo sentimental. Hacía verdaderas creaciones tanto en *La montaña de las brujas*, como en *Barranca abajo*, *Los muertos* o *Los mirasoles*, para no citar sino algunas piezas diferentes. Y si bien es cierto que en muchas obras electrificaba al público con su vozarrón tan característico, también es cierto que nadie como él supo emplear el tono bajo, el medio tono, y hasta ese hilo de voz que llega al público con más fuerza de sugestión que cualquier grito.

Luego, como a su calidad de actor unía su condición de acróbata, podía permitirse el lujo de hacer cosas que ningún otro

actor hacía. Como, por ejemplo, en el final de *Tierra baja*, cuando después de exclamar "¡Maté al tigre!", clavaba con fuerza el cuchillo en el escenario, a pocos centímetros de la cabeza de otro actor que yacía exánime, y mientras el cuchillo permanecía vibrando, bajaba el telón ante el estupor y el aplauso del público; hasta más de una dama sufría un desmayo.

Así era Pablo Podestá.

el nacimiento del cine

En cine, hice mi primera aparición en *El fusilamiento de Dorrego*, allá por 1909, con Pablo.

La primera película que hice como protagonista fue en 1917: *Los habitantes de la leonera*, con Camila Quiroga, César Ratti, Enrique Muñio y otros.

Ahí hacía yo un gauchito, novio de una chica de campo; Ratti y Muñio hacían dos malandras que me robaban a la novia, que era Camila Quiroga. La traían a la ciudad, yo venía a buscarla, daba con la madriquera, me peleaba con ellos, me vencían y me metían en un barril.

En el año 18 hice otra, *Ironía del destino*. La acción era con un grupo de gitanos, y Pablo hacía de jefe de ellos.

En el año 35 ó 36 hice mi primera película hablada: *Camila O'Gorman*. Trabajaban Floren Delbene, Herminia Mancini, Herminia Franco y otros. Después hice *Mosquita muerta*, con Niní Marshal, Juan Tenorio, con Sandrini, y otras más.

Las películas mudas no se hacían en el set, como ahora. Se hacían lo mismo en la azotea de una casa que en un patio, y siempre de día, cuando había sol.

En la terraza de un café que estaba en Corrientes y Paraná, filmamos escenas de mi primera película muda.

florencio sánchez

El 7 de noviembre de 1910 fue el primer día que el teatro argentino vistió de luto, desde el momento en que los canillitas

empezaron a pregonar los diarios con la muerte de Florencio Sánchez en Milán. Y tuve la suerte, o el mal momento, de verlo embarcar en el "Príncipe de Udine", cuando se fue a Italia. Iba paseando por el puerto, con un compañero mío, y me sorprendió ver gente conocida. Eran Florencio Sánchez, Martínez Cuitiño y creo que Javier de Viana. Lo despidieron con un apretón de manos en la planchada y se fueron. Nos dejaron. El subió al barco, después lo vi aparecer en el puente de mando, como despidiéndose de Buenos Aires. No lo vi más. Recuerdo una anécdota suya, cuando estábamos representando en el Apolo su obra **Los muertos**. En ese tiempo no existía el 10 % de derechos de autor, de modo que el empresario le daba unos pesos al autor, o le compraba la obra, como hizo Pablo Podestá, que le compró **Barranca abajo** y otras.

En esa época, los vapores a Montevideo salían a las 10 de la noche y el pasaje podía sacarse en el mismo barco. Una noche, Florencio Sánchez vino un poco apurado a pedirle plata a Pablo para embarcarse, para ir a Montevideo. Pablo lo vio tan borracho que le dijo: "No, no te doy un centavo. Vení a presentarte cuando estés fresco". ¿Sabe qué barco era? El "Columbia", que se hundió a la entrada de Montevideo. Florencio Sánchez se pudo haber muerto ahí, ese día.

En 6 años dejó 19 obras, y que alguien me venga a decir que una sola es mala. Y lo mismo escribió una comedia campera como **M'hijo el doctor**, que una obra de sociedad como **Nuestros hijos**, o un sainete como **Marta Gruní**. Tocaba todos los ambientes.

el teatro en el tiempo

Después de la época del drama fuerte, como **Tierra baja**, vino la época de las obras policiales; después, la del **grand guignol**. Fuerte, fuertísimo. Ya no se hace más. Lo practicaron mucho Enrique Arellano, De Rosas... Después vino la astrakanada, después la alta comedia, la comedia blanca...

Y también estaban los otros, los más modestos, los humildes del teatro, los que yo llamo "los conquistadores del desierto". Los que no habiendo podido encumbrarse en la Capital Federal, se vieron precisados a buscar en el interior del país, de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo, hasta en lugares donde nunca el teatro había llegado, campo propicio para poder trabajar. Para ellos no había nada más grande que el teatro.

Los que hicieron tantas "rascadas por el bosque", como en la jerga teatral se llama, esas temporadas en que un empresario con 10 ó 12 artistas, o una cooperativa, iban por esos pueblos de Dios, de éxito en éxito o de tumbo en tumbo.

Solamente habiendo vivido esa vida es posible darse cuenta de lo que significaba.

Llegar a un pueblo, ir a un hotel, y oírse llamar despectivamente "artista", "cómico de la legua", o "saltimbanqui", y después de mirarlo a uno como bicho raro, que se le negara alojamiento ante el temor de que, al final de la temporada, no pudiera pagar el hotel.

Pueblo hubo donde ni siquiera había un teatro. Entonces, en un café, se armaba el escenario con unos cuantos barriles y 10 ó 12 tablonés, y se colocaban las deco-



Florencio Sánchez a bordo, a punto de partir hacia Europa.

raciones de la mejor forma posible, colgadas del techo, clavadas en las paredes o armadas en listones.

Después comenzaba el peregrinaje más extraño. A casa del comisario, o del intendente, o al más humilde rancho, en busca de la utilería. Aquí un escritorio, allá unas sillas, en otro lado unas cortinas, que eran necesarias para la obra a representarse.

¡Se debutaba, por fin! Pero teniendo en cuenta que se trabajaba en un salón lleno de mesas y de sillas, y donde se hacía la consumición más diversa. No era raro que, en medio de una escena patética, se oyera gritar: —¡Mozo! ¡Otro café!

Finalizada la función, se hacía el bordeaux. Tantas entradas vendidas, menos porcentaje al dueño del local, impuestos, imprenta, acarreo... Lo menos de todo era lo que le quedaba a la compañía. ¡Ni para el hotel! ¡Siempre ilusiones!

Y los buenos oficios para convencer al hotelero; todos los subterfugios, todas las

promesas, para que dejara sacar el equipaje. No obstante, al ir a otra plaza, si la temporada era buena, se le enviaba al hotelero el dinero adeudado, entre otras cosas para evitar que otra compañía que llegase después tuviera que pagar el "clavo".

Y así se hizo la conquista del desierto.

Una anécdota para terminar: en un pueblo, un comerciante que tenía almacén de ramos generales y que había hecho construir un teatrillo al lado, del cual era el empresario, a raíz de un problema con una de sus hijas, imponía una cláusula especial en el contrato con las compañías. Era el artículo 15: "Queda terminantemente prohibido a todos los cómicos —decía— hacerle el amor a las hijas de..." (aquí iba el nombre del empresario).

De más está decir que, pese al artículo 15, las tres hijas del empresario, en diversas temporadas, se fugaron con otros tantos cómicos. Más de una fue feliz.

la vuelta de calibán

Este es el prólogo a la edición italiana de Calibán. En él, Retamar actualiza algunos conceptos de estos "apuntes sobre la cultura de nuestra América" que habían sido difundidos, en Buenos Aires, por la editorial La Pléyade.

Ahora, pasados cerca de tres años, parece necesario recordar aquella atmósfera polémica en que nació el texto, y lo que él se propuso. Sabemos que en general la polémica es saludable para el desarrollo del pensamiento marxista. No es cuestión de lamentarla necesariamente, sino de tenerla presente, a fin de impedir que las palabras que de alguna manera nacieron a su calor sean encerradas luego en una especie de cámara neumática, a través de cuyos beatíficos cristales la necesaria vehemencia aparezca como una sinopada y grotesca sucesión de gestos de película muda. Por otra parte, es bueno también tener presente lo que estas páginas no se propusieron. El hecho de que, al pasar, se mencionen en ellas obras de Shakespeare, problemas de teoría y crítica literarias o cuestiones lingüísticas, ha dado lugar a malentendidos a veces regocijados: por ejemplo, recibir amables invitaciones para dar conferencias sobre el teatro isabelino o para participar en reuniones sobre la nueva narrativa hispanoamericana; o ser objeto de extrañas alusiones debido a mi supuesto desdén por la lingüística o la teoría literaria. De Shakespeare, para mi desgracia, sé poco, salvo que lo admiro con creciente entusiasmo; de teoría literaria sé algo más, y quienes se interesen en ella quizás soportarían leer otros textos que he escrito. Pero, en cualquier caso, ambas cuestiones aparecían aquí de modo marginal, lo que me lleva a declinar simultáneamente invitaciones y alusiones.

La razón que explica la conducta de aquellos calumniadores es sencilla, y la había apuntado no un materialista intransigente, sino el suave católico Charles du Bos, al decir que "cuando no se vive como se piensa, se acaba por pensar como se vive". Lo que, traducido de manera desagradable, equivale a recordar que cuando se vive como burgués (o aspirante a) es difícil pensar como revolucionario: observación que atañe no sólo a encrespados occidentales, sino también a algún que otro pavorreal latinoamericano, por muy izquierdista que se creyera. El que en la conversación o en la página de aquellos relampaguean nombres de revolucionarios, sólo ratifica que, como había observado Braque, "se era cartesiano, se era marxista". Pero ese se frivolamente

recibido, hace de ese supuesto marxismo una **guía para la inacción**. Mientras especulativamente, florecen exégetas del joven Marx, neomarxistas, marxólogos, marxógrafos, marxianos, en un despliegue multicolor de alas de guacamayo, la dura praxis de las revoluciones concretas es vista con el desagrado que a todo platónico merece lo real. Nunca se citarán demasiado las palabras iniciales de **El Estado y la Revolución**.

Refiriéndose a los **restauradores del verdadero Marx**, dice allí Lenin:

Con la doctrina de Marx ocurre hoy lo que ha ocurrido en la historia repetidas veces con las doctrinas de los pensadores revolucionarios y de los jefes de las clases oprimidas en su lucha por la liberación. En vida de los grandes revolucionarios, las clases oprimidas les someten a constantes persecuciones, acogen sus doctrinas con la rabia más salvaje, con el odio más furioso, con la campaña más desenfundada de mentiras y calumnias. Después de su muerte, se intenta convertirlos en íconos inofensivos, canonizarlos, por decirlo así, rodear sus nombres de una cierta aureola de gloria para "consolar" y engañar a las clases oprimidas, castrando el contenido de su doctrina revolucionaria, mellando el filo revolucionario de ésta, envileciéndola.

En semejante "arreglo" del marxismo se dan la mano actualmente la burguesía y los oportunistas dentro del movimiento obrero. Olvidan, relegan a un segundo plano, tergiversan el aspecto revolucionario de esa doctrina, su espíritu revolucionario. Hacen pasar a primer plano, ensalzan lo que es o parece ser aceptable para la burguesía. Todos los socialchovinistas son hoy —¡bromas aparte!— "marxistas".

Si esto lo escribió Lenin en 1917, en la víspera inmediata de la Revolución de Octubre, ¿qué no podría decirse en nuestros días? ¿No hemos visto después surgir un destino similar al propio Lenin y, más cercanamente, al Che Guevara? Es explicable que a los caballeros epistológrafos les guste tanto citar —Interpre-

tándola, desde luego, **pro domo sua**— la célebre **boutade** de Marx, según la cual él declaró no ser marxista. Ellos no pretenden transformar la realidad, que es lo propio de revolucionarios: a ellos, sencillamente, la realidad les estorba. ¿Frente a ella, turbia, áspera, no están allí, impecables, los libros? Así, el modesto empeño spinoziano de perseverar en el ser que nos obliga a los cubanos, a sólo noventa millas de Estados Unidos, a vivir tan armados como podamos, lleva, por ejemplo, al profesor Dumont a acusarnos de estar militarizados sin remedio. Este típico consejero colonial, seguramente aquejado de necrofilia, parece ignorar que, encontrándonos tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos (como hace años dijo de su país un mexicano), nuestra opinión es: o armados o muertos. Y un razonamiento apenas diferente del de ese consejero alienta en quienes exigen que desmantelemos alegremente nuestro Estado (quizás si para entregarnos al **flower power** la víspera de nuestra desaparición), el cual, como se sabe, implica, tristemente, coerción. No en balde Engels llamó a todo Estado "fuerza especial de represión".

Por supuesto no hay intervención política en el vacío, porque no hay vacío político. Proponer que una revolución asediada bajo su guardia, es coincidir exactamente con lo que desea el enemigo. Los que aullaban exigiendo la plena "libertad" para los opositores del gobierno chileno de la Unidad Popular, cumplieron su cometido, agrietando a aquel generoso gobierno, y preparando el camino a los feroces fascistas, quienes, desde luego, procedieron de inmediato a erradicar la más leve brizna de libertad. La lucha de clases, así como pasa por las ollas, pasa también por las escaramuzas verbales mientras los fusiles esperan, impacientes, su turno.

Pero si esto es bien sabido, y lo di por sentado en mi ensayo, acaso valía la pena volver a subrayar otro aspecto: el debido al carácter **sui generis** de la América Latina. No voy a insistir aquí en esto, después de las muchas páginas del texto (aunque ahora tendría nuevas cosas que decir), pero sí creo que convendría disipar un malentendido. El que me haya visto obligado a tocar algunas facetas de "la cues-

ción nacional" respecto a la América Latina, de ninguna manera implica que haya asumido una estrecha actitud nacionalista: actitud que, en cambio, sí he percibido en algún que otro curioso comentario.

Ya se sabe que uno de los rasgos de la falsa izquierda europea es asumir una pomposa suficiencia universal y pretender pensar incluso a nombre de los países sojuzgados: lo cual no es sino otra forma de sancionar ese sojuzgamiento. Lenin desenmascaró mejor que nadie este fariseísmo. Recuérdese, entre tantísimos textos luminosos suyos, su violento artículo sobre "El Congreso socialista internacional de Stuttgart", 1907 (Obras completas, tomo XIII), donde llama la atención sobre un proyecto de resolución según el cual el congreso "no condenaba en principio toda política colonial, que bajo un régimen socialista puede desempeñar un papel civilizador".

Bernstein y sus similares "propusieron que se reconociera la política colonial socialista", lo que llevó a Lenin a decir que "ello equivaldría a adoptar abiertamente el punto de vista burgués. Ello significaría dar un paso decisivo hacia la supeditación del proletariado a la ideología burguesa, al imperialismo burgués". Innecesario recordar que ese paso decisivo fue trágicamente dado por la Segunda Internacional. En 1926, al hablar de "Lenin y el Oriente" (Obras escogidas, Hanoi, 1960, tomo I), Ho Chi Minh añadiría: "La política colonial de la Segunda Internacional, más que cualquier otra cosa, puso al descubierto la verdadera cara de esta organización pequeñoburguesa".

Desde la posición paternalista que en nuestros días prolonga actitudes de los "pensadores" de la Segunda Internacional, el que en las otras zonas del planeta se piense con cabeza propia no puede sino parecer señal de estrecho nacionalismo, y —lo que se juzga aún peor— de ridículo provincianismo. El provincianismo es desde luego un pésimo balcón para apreciar la realidad, tanto más cuanto que el triunfo de la Revolución de Octubre, el establecimiento de regímenes socialistas en la otra Europa, en Asia y en América, y la lucha anticolonialista, han



acercado la formación de una civilización realmente ecuménica. Pero, por eso mismo, los viejos centros han ido dejando de serlo, y van pasando, también ellos, a ser provincias, provincias del mundo: el que muchos de sus habitantes no reparen en

esto, hacen que ejerzan un provincianismo antañón, melancólicamente soberbio y grotescamente paternalista. Es obvio que a ningún intelectual latinoamericano serio se le ocurriría prescindir de la gran tradición cultural europea: entre otras cosas, porque ella es también su tradición, nuestra tradición. Y esto, por supuesto, no es sólo válido para el marxismo (parafraseando a un crítico literario, bien podría decirse que si Marx es europeo, en cambio el marxismo es mundial. A diferencia de las ideologías, toda ciencia lo es). Aquella asunción de la tradición europea abarca sus grandes creaciones en general. Martí y Mariátegui han escrito sobre esto páginas muy claras. Ahora bien, en el mundo ecuménico que estamos construyendo, es evidente que lo que ha ocurrido en América Latina de estos años inmediatos, años que no llegaron a vivir Martí ni Mariátegui, ha tenido una importancia mundial realmente grande: en ciertos aspectos, no inferior a la importancia de lo que coetáneamente haya podido ocurrir en la Europa occidental. Sabemos que hay en esto no pocos pensadores sagaces, al tanto de lo que ocurre en nuestras tierras y cuyos textos leemos con evidente provecho: pero en conjunto, están los intelectuales, de esos países tan informados de nuestras creaciones y nuestros problemas como nuestros intelectuales, en conjunto, ¿lo están de las creaciones y los problemas europeos? Responder esta pregunta no es una mera cuestión retórica.

Hace diez años, propuse a un escritor más bien italiano, quien a la sazón trabajaba en una editorial, que hiciera publicar en Italia una selección de textos de Martí, sin cuyo conocimiento no podría entenderse cabalmente la revolución latinoamericana, y me respondió que no tenían interés en editar al "Mazzini cubano". No pude evitar recordar el prólogo de la más fea antología de poesía cubana que nunca se ha hecho (Arpas cubanas, 1904): allí el pedestre poeta español Campoamor es llamado el "Shopenhauer asturiano", y una modesta poetisa local, "Píndaro con sayas". Un día, unos pueblos no serán ni la espada de matar ni la vara de medir a otros pueblos.

Estas páginas se remiten a ese día.



APARECIO
SERIE NEGRA Nº 16
SANGRE ESPAÑOLA
Raymond Chandler

El mejor autor de
novelas policiales.
\$ 22,—

 **EDITORIAL TIEMPO
CONTEMPORANEO**
Viamonte 1453, 45-9640,

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

córdoba (I)

Debate serio sobre aspectos de la cultura nacional se produjo en las "Primeras Jornadas Nacionales de Escritores "Raúl González Tuñón", realizadas del 15 al 17 de agosto en Córdoba. Del acta de conclusiones de la mesa número 1 —su temario: "Papel del escritor en la liberación nacional"—, con la firma del secretario general del encuentro, Abelardo Castillo, extraemos los siguientes párrafos:

☆ (...) postulamos que la función del escritor argentino en el proceso de liberación es luchar con su herramienta específica, o llegado el caso, movilizándose junto a los demás trabajadores, para acabar con la situación de dependencia respecto del imperialismo norteamericano o cualquier otra forma de dependencia, enfatizando que esa emancipación no puede llevarse a cabo sin la participación real y sin la dirección de las masas populares, tanto en el proceso de liberación como en la construcción de la nueva sociedad."

☆ "Contribuir los escritores al mantenimiento y profundización de las conquistas populares, es nuestra única posibilidad de ejercer una auténtica libertad de expresión. Repudiamos todo intento de represión ideológica, de escalada macartista (...)"

☆ "Entendemos que no puede existir una verdadera cultura nacional y popular hasta tanto no se haya hecho una revolución nacional y popular que, dándole el poder real a las masas oprimidas, les permita el acceso a la cultura (...). Hasta hoy, lo que podemos llamar cultura nacional y popular se nos aparece fundamentalmente como producto de las luchas liberadoras de las masas oprimidas contra sus opresores, no sólo en nuestro país sino en toda Latinoamérica."

El acta también impulsó una resolución de apoyo a "las luchas de los trabajadores de SMATA, Acindar, Petroquímica, Bagley, PASA, gráficos y demás movilizaciones obreras, populares y estudiantiles que se vienen desarrollando en nuestro país y apoyó la estatización de la TV argentina y la expropiación de los diarios peruanos por el gobierno de Velasco Alvarado.

córdoba (II)

Del 3 al 6 de octubre se efectúa en Río Cuarto y Córdoba una reunión informal de revistas culturales del país. Participarán los directores de **El escarabajo de oro**, **Latinoamérica**, de Río Cuarto, **Los Libros**, **Latinoamericana** y **crisis**. Habrá, además, mesa redonda y debate libre sobre problemas de política cultural.



Todo comenzó con una idílica, patética anécdota tribal en la que se conjugan la idea del destino con la gravedad de la muerte y el gusto africano por la ostentación.

Hace algún tiempo, un joven ebanista de Ghana, Kane Kwei, a pedido de un tío suyo que se sentía próximo a morir, fabricó un ataúd nada convencional: en forma de pescado. Fue el comienzo de su fortuna. A partir de entonces, todos los notables de la región comenzaron a hacerle encargos por el estilo: ataúdes con apariencias de cocodrilo, de elefante, de auto, de avión, de pájaro, etcétera.

Cierto día, un norteamericano que pasaba por Ghana vio las insólitas creaciones de Kane Kwei y tuvo la ocurrencia de comenzar a exportarlas. A EE. UU., por supuesto. En la actualidad, luego de haber revitalizado el haber de "The egg and the eyes", el comercio de Los Angeles que los vende en exclusividad, constituyen el punto de partida de un "new-look" funerario. El slogan acuñado para anunciar tales ataúdes no deja de ser seductor: "Un vehículo de maravilla para llegar al Cielo".

(En L'ESPRESSO, Roma, 5/5/74.)

resultados

El paciente a su psicoanalista:
—Perdóneme, doctor; pero, si a usted no le parece mal, no voy a venir más. Lamento molestarlo con mis palabras, pero creo haberme liberado de mis sentimientos de culpa.

para oír y ver

Buenos Aires ofrece una cartelera en la que prácticamente figuran todos los géneros y en la que alternan autores como Griselda Gambaro, Pedro Orgambide y Arnold Wesker, y piezas tan disímiles como **Locos de verano**, **La cosa está afuera** y **Los días de la comuna**. En esa vasta programación no falta la nota insólita y lírica a la vez: un recital de poesía. Con su esperanzado mensaje y su hondo sentido americano, la obra de Ernesto Cardenal ha proporcionado la materia prima de **El kartún del poeta** (en maya, kartún significa "tiempo"). La selección de poemas ha sido hecha por sus intérpretes: Eduardo Nogueira y Daniel Amaro. **El kartún del poeta** ocupa los viernes y los sábados, a las 22 horas, el escenario habilitado en Cochabamba 360 por "Los teatros de San Telmo".

osadía

Con música de Fauré, Frank y Debussy, Roland Petit presentó a fines del mes pasado, en Montecarlo, un ballet al que prudentemente tituló **Las intermitencias del corazón**. (Decimos "prudentemente" porque la línea argumental se la proporcionó nada menos que **En busca del tiempo perdido**, la colosal saga literaria de Marcel Proust.)



Proust según Roland Petit: Las intermitencias del corazón.

contramarcha

"Es el 30 de agosto de 1956. El general De Gaulle, entonces en el nadir de su carrera, desembarca en Tahití, Polinesia francesa. Ante una multitud de tahitianos, habla de los peligros que la amenaza atómica hace gravitar sobre la tierra. «Tahití», dice, «puede ser el último refugio de la civilización».

"Dieciocho años después, Francia ha hecho estallar en ese último refugio cincuenta y cinco explosiones nucleares..."

(En L'ESPRESSO, París, 5/5/74.)

sobre "el morocho"



"Durante su permanencia en los Estados Unidos sus preferencias eran —además de los cantantes populares de más significación— asistir a la Opera Metropolitana y a los conciertos sinfónicos de Toscanini. La canción popular norteamericana le fascinaba; la encontraba dulce, melódica, expresiva de un sentir amable, intérprete de un ambiente refinado, pero no adecuada para su propio repertorio. Gardel tenía un sentido trágico de la vida, una excesiva inclinación a la expresión de ideas dramáticas— que era donde residía su mayor efectividad. Pero poseía también una respetuosa actitud ante toda manifestación artística..."

(En GARDEL EN NUEVA YORK, por Terig Tucci. Libro editado en castellano por Webb Press, Nueva York, 1969.)

frases de borges

• "Un país civilizado es superior a un país bárbaro: pero puede no ser muy interesante."

• "Creo que la vida de un hombre de acción es más interesante para quien la estudia que para quien la vive."

noticias

sobre todo lo que pasa en el mundo

una experiencia de periodismo popular

por el centro de estudios de
comunicación masiva de la
universidad de buenos aires.



El rol particular que juegan los procesos culturales en la liberación de los países del Tercer Mundo los ha llevado a plantearse los problemas de política cultural desde una perspectiva muy diferente a la de las metrópolis. Estos planteos, de los cuales el peronismo fue precursor en muchos aspectos por el énfasis puesto en la cultura popular, la importancia dada a los medios y al trabajo cultural y su concepción antropológica de la cultura, son parte de un proceso en marcha donde queda mucho por elaborar y revisar. Pero lo cierto es que lo afirmado al principio exige no sólo no marginar vastas zonas de la cultura, como siempre se ha hecho, sino también integrar en el análisis los aspectos laborales, legislativos, económicos que influyen o determinan la producción cultural. Por esto, el objetivo de **crisis** no es el de reproducir los esquemas de las revistas literarias tradicionales. Tanto como seguir el proceso literario, interesa analizar los problemas de infraestructura cultural, recoger los testimonios más escondidos y marginados de la cultura popular, atender a las formas masivas de comunicación y de información. En esta línea **crisis** ha comenzado a concretar una serie de trabajos en torno a los medios, algunos ya publicados y otros por publicarse: sobre la política actual del gobierno peruano con respecto a la prensa; sobre la SIP; sobre el contenido de las telenovelas; sobre los problemas que plantea la necesidad de una producción cultural masiva, nacional y popular, en el marco de la nacionalización de la TV en la Argentina, y otros. Dentro de este grupo de trabajos sobre los medios incluimos en este número un borrador del estudio que sobre Noticias estaba elaborando el Centro de Estudios de Comunicación Masiva de la Universidad de Buenos Aires, antes de la clausura impuesta a este diario. Forma parte también de la discusión en torno al concepto de "libertad de prensa" que encararemos en el próximo número, dentro de una perspectiva que no es la propuesta tradicionalmente por el liberalismo. En este sentido, no importa la reciente declaración de la SIP protestando por la clausura de este diario, porque la SIP utiliza el concepto de "libertad de prensa" para atacar a otras libertades populares (valga la remisión a los argumentos esgrimidos por Cooke en el Congreso, en 1952, cuando la expropiación de La Prensa, y que fueran reproducidos en esta revista), sino replantearse los márgenes de acción de la prensa en el marco general de las luchas por la liberación, luchas que incluyen, obviamente, la participación popular en los medios, la reestructuración de las formas de comunicación y de información, y la polémica dentro de los procesos populares.

introducción

Todo cambio social, en especial aquellos que implican un ascenso político de las masas, produce innovaciones y reestructuraciones en el **corpus** de publicaciones periódicas. Esto pudo verificarse en 1973, como efecto del triunfo peronista en las elecciones. Los quioscos se inundaron entonces de nuevas publicaciones

que, al mismo tiempo, eran nuevas propuestas periodísticas, intentos de fundar formas de comunicación y de información que correspondieran al proceso que se iniciaba o, por lo menos, a los diferentes tipos de interpretación que desde los sectores periodísticos comprometidos con el campo popular se hicieron de ese proceso. Un fenómeno múltiple que puso en evidencia, una vez más, la potencia del país en

el plano periodístico y el valor de una práctica nacional en el campo de la comunicación y de la información, por cierto no siempre valorada y utilizada. Pero nuestro objetivo no es analizar todo el fenómeno sino un emergente de él: el diario Noticias. Las razones de esta elección son las siguientes:

a) El hecho de que Noticias, a pesar de las precarias condiciones en que se

concretó como proyecto periodístico (debido tanto a problemas que afectan a toda la industria editorial —como es el caso de la escasez mundial de papel— como al hecho de haber contado, por su definición política expresa, con poca publicidad —dos páginas sobre veinticuatro por número—), tira con regularidad entre 120.000 y 130.000 ejemplares, techo no fijado por sus lectores posibles sino por los inconvenientes citados.

b) El hecho de que esta masividad, esta aceptación por parte del mercado, se inscriba a su vez en otro hecho sumamente significativo: **Noticias** se concreta como proyecto fuera del marco clásico, es decir, del modelo liberal en el cual se ubican prácticamente todos los diarios de nuestro país de tirada masiva. No liberal, peronista, popular, con una posición política explícita, **Noticias** se inscribe en una línea periodística que dentro del movimiento nacional reconoce sus antecedentes en aquellos diarios que surgieron con el ascenso primero del peronismo: **Democracia**, **Epoca**, **El Laborista**, etc. Es decir, la primera serie de diarios populares que, como parte del peronismo, se desarrolla con éxito fuera de las pautas que la prensa liberal traza para los sectores populares: el periodismo amarillo. Recuértese que el otro movimiento de masas de la Argentina de este siglo, el radicalismo yrigoyenista, no había llegado a articular un proyecto periodístico propio.

1. el lenguaje de "Noticias" y los lenguajes políticos

Dentro de esta filiación, **Noticias** aparece con ciertos rasgos específicos. Con respecto a ello, nuestra tesis básica es que este diario configura un intento de fundar un medio que se exprese estrechamente relacionado con el discurso político adoptado y configurado por las masas peronistas en el seno de las luchas posteriores a 1955.

El vocabulario, las secciones, los temas, la gráfica que caracterizan a este diario, no pueden por lo tanto ser analizadas desde un punto de vista meramente formal o técnico. Esto se debe a que, a despecho de algunas teorías actualmente en boga que se esfuerzan por separar el orden de los hechos del orden del discurso, el lenguaje de **Noticias** sólo adquiere significación cuando lo relacionamos —con criterio histórico— con las formas de organización y las vicisitudes sufridas por el peronismo en las dos últimas décadas.

a. lenguaje histórico

En la mayoría de los ejemplares examinados de **Noticias** se observa un esfuerzo deliberado del emisor por vincular los hechos contados con los procesos políticos, históricos y culturales ocurridos en el país y, en especial, con aquellos hechos que hicieron o afectaron muy directamente a las masas peronistas. En general, los redactores de este diario tratan manifiestamente de presentar estos hechos como emergentes de una realidad colectiva que

puede modificarse exclusivamente en base a la actividad política organizada de las masas, es decir, de los lectores reales o potenciales del diario.

El lenguaje histórico se manifiesta de muy diferentes formas, que van desde una sistemática revisión de la historia del peronismo y de sus luchas —en el centro de ella, la constante referencia a los caídos en esas luchas como una tesis que afirma que todo olvido sobre la génesis del peronismo conduce a su desvirtuación— hasta la exploración, en una línea revisionista en el plano histórico y cultural, de todos aquellos elementos que contribuyeron y contribuyen a la formación de una conciencia nacional.

En otro plano, pero estrechamente relacionado con lo anterior, el lenguaje histórico de **Noticias** se caracteriza por la utilización de una de las formas del discurso: el relato. El objetivo de esta técnica —la frecuencia del relato documental, del testimonio, de la historia de vida, de los hechos narrados en secuencia temporal por sus propios protagonistas, etc.— evidencia un objetivo: lograr que el lector observe por sí mismo las relaciones de dominación y, simultáneamente, al observar las instituciones en marcha, redescubra que el sistema no es una masa de leyes abstracta y entrecruzada, sino una masa cotidianamente renovada de relaciones, complicidades y violencias.

Este estilo particular, vinculado con una tradición en el discurso político que puede ir de **La vida del Chacho** de José Hernández al periodismo de Walsh (especialmente en **Operación Masacre**), contrasta en extremo con el del periodismo argentino dirigido hoy a la clase obrera o a la clase media. En este sentido, **Noticias** parece empeñado en superar esa peculiar fragmentación que caracteriza a la prensa liberal, cuyo "picadillo" de cables y secciones rígidas, que no alcanzan a enmarcar a la información en un contexto social, tiende a reproducir cotidianamente la fragmentación e incoherencia que padecen los receptores en el mercado y en la sociedad neocolonial en la que están inmersos. Para superar esta fragmentación del mundo y del discurso no se apela a la acumulación de detalles técnicos o a la organización meramente pedagógica del material, como sucede con otros diarios. Por el contrario, **Noticias** articula su unidad en la explicitación de su proyecto político, es decir, en la búsqueda del sentido específico que cada hecho tiene en relación con él. En otras palabras: este medio demuestra hasta dónde una posición política explícita puede organizar el discurso del diario en todas sus partes, textuales o gráficas, por más secundarias que éstas parezcan. Todo el diario contiene el "editorial".

La referencia permanente a la ideología del emisor también diferencia a **Noticias** de la prensa populista y amarilla. En efecto, no se busca la identificación pasiva del lector con el emisor y no aparece éste como una figura paternal que media entre el caos social y un receptor aplastado por las relaciones de poder y su insignificancia política; por el contrario, se procura

una identificación activa con los sujetos implicados en hechos a los que hace referencia. Análogamente, se observa una tendencia a expurgar el relato de aquellos elementos anecdóticos que buscan una participación vicaria del lector y que, según demostrara un semiólogo argentino, configuran meras tautologías destinadas a quebrantar el discurso ideológico. En términos generales, podemos decir que **Noticias** —a diferencia de los materiales convencionales de la industria cultural argentina— intenta expresarse en el lenguaje que pertenece a un pueblo, una opción diametralmente opuesta a la del lenguaje publicitario de la manipulación.

b. lenguaje expresivo

Otra de las constantes del "discurso" de **Noticias** es que sus relatos van siempre más allá de una presentación fenomenológica o exterior a los hechos, lo cual representaría una recaída en un nuevo neutralismo ideológico. En efecto, son muy limitados los números de este diario donde —a través de testimonios, notas especiales, documentos presentados o noticias— no se reproduzcan declaraciones cargadas de juicios directos sobre los hechos. Más aún, las notas, como un todo, hacen referencias no sólo a la doctrina peronista sino también, a los sentimientos y afectos y a las tensiones morales que subyacen en ella o que ella provoca. **Noticias** habla, pues, un lenguaje popular en el sentido de que no deja de lado los juicios generales, los universales de la ideología y las expresiones sentimentales.

Dicha característica del lenguaje de **Noticias** —donde se amalgaman la moralidad y el sentimentalismo— opone radicalmente este medio a las apelaciones al efecto que manejan la publicidad y la prensa amarilla —las cuales revisten el carácter de una verdadera explotación de los sentimientos del lector— y también al lenguaje deliberadamente indiferente y "científico" de la prensa liberal "seria".

En este sentido, la preocupación por esclarecer los hechos policiales, por relatar los acontecimientos deportivos —desde adentro de la pasión colectiva que ellos provocan, pero sin retacear el análisis de sus entretelones— o por salvar del olvido algunas realizaciones de la cultura popular de nuestro país, no son algo externo, meros "ganchos" para capturar público entre los sectores obreros. Por el contrario, contradiciendo las teorías a-históricas de un liberalismo que durante décadas montó una verdadera industria a partir de la consideración del argentino como un sujeto solitario y desarraigado, **Noticias** ha servido para poner al descubierto cómo la tradición de un pueblo y su conciencia no son un objeto que puede recogerse de un árbol como una pera, sino un cuerpo de valores y afectos que sólo puede construirse, en una sociedad moderna, industrial y neocolonizada, a través de un trabajo político-cultural sistemático.

Por otra parte, el carácter expresivo o afectivo del lenguaje de **Noticias** se adhiere a la tesis de que el problema de la

elaboración de una ideología popular no es un proceso que puede resolverse en el plano puramente teórico, sino un desarrollo colectivo en el cual los símbolos, el recuerdo de los éxitos y fracasos, los afectos y la ética, conforman una práctica-teórica tan válida como la elaboración teórica misma.

c. lenguaje gráfico

La disposición gráfica de los materiales del diario **Noticias** muestra también un intento organizador integrado al sentido global de la publicación. Este lenguaje de la gráfica del diario logra ser movilizador porque evita dos peligros principales: el "enchalecamiento" del relato periodístico en formas rígidas que remitan solamente al plano conceptual de lo narrado, o la pura ornamentación visual que otorga a la gráfica un valor excluyente y ajeno a la realidad del relato. Por el contrario, la presentación formal de **Noticias** —a través de sus titulares, cantidad y dimensión de las fotografías, variación sobre modelos de tapas y su disposición en el conjunto— se integra al lenguaje antes aludido y ayuda de manera activa a cargar de significación las noticias seleccionadas. Ni neutralizador, ni efectista, el criterio gráfico de **Noticias** demuestra que las dos variantes anteriores están cargadas de presupuestos ideológicos y elige una opción movilizadora, consciente de su función, creadora de puentes abiertos de comunicación con los lectores. Tiende a revelar y no a encubrir, a crear un diálogo en lugar de levantar barreras entre el emisor y los destinatarios de la publicación.

d. lenguaje organizador

En este momento, en que la gran mayoría de los teóricos de las universidades norteamericanas y europeas dedicados a la comunicación miran a los medios con creciente escepticismo y dudan de que éstos puedan llegar alguna vez a contribuir a la creación de una auténtica democracia de masas, es decir, cuando la tesis de la "ineficacia" de los medios son ya moneda corriente, **Noticias** testimonia un esfuerzo nuevo en la utilización del periodismo como instrumento de organización política, de movilización.

De ahí que no se oculten las premisas y proyectos ideológicos que organizan la información, y que se indiquen al lector no sólo los acontecimientos sino también la forma en que él puede sumarse a las estructuras políticas del Estado y del Movimiento. Por otra parte, el esfuerzo por ubicar en un plano histórico los hechos relatados y el uso del relato tienden a comunicar al lector de una manera permanente —aunque no siempre manifiesta— que la actividad del individuo es sumamente valiosa en tanto y en cuanto éste participe de las diversas formas de organización social. Es decir, el lenguaje organizador de **Noticias** no es un rasgo meramente formal: determina su contenido.

Esto se verifica, por ejemplo, en el espacio dedicado por el diario a las actividades de organismos políticos o económicos barriales o gremiales, y al seguimiento minucioso de su actividad.

El conjunto de las determinaciones anteriores permiten caracterizar a **Noticias** como un tipo peculiar de periodismo político, más de movimiento que de partido.



En este sentido, la subsistencia de **Noticias** y la concreción de su propuesta dependerán de su capacidad de "abrirse", tanto a la realidad necesariamente variada y contradictoria del peronismo —característica, por otra parte, ineludible en todo movimiento nacional de liberación— como a lo que emerge de las formas de organización que el peronismo vaya adoptando. Allí donde el movimiento se quiebra en bandos irreductibles bajo la presión del imperialismo o bien **Noticias** eluda la consideración atenta de las diferentes realidades que ofrece el movimiento de liberación nacional, es predecible una esterilización de su lenguaje o la desaparición del medio.

2. las limitaciones del discurso de "Noticias"

Nada prueba más, a nuestro juicio, el carácter histórico-colectivo del lenguaje de **Noticias** que la consideración de sus lagunas o limitaciones. Una de ellas radica en la dificultad de este diario para tratar —salvo en algunos artículos especiales— los temas económicos. En un plano inmediato, esta limitación obedece a una característica propia del movimiento peronista desde 1955. Este, empeñado en la lucha contra la dictadura militar, antepuso las consideraciones políticas y militares a las económicas.

También hay que tener en cuenta las características humanistas, antimercantilistas, que configuraron siempre al movimiento nacional, contrapartida a su vez de las propuestas dominantes del sistema oligárquico imperialista ejemplificadas en los últimos años por figuras como Alsogaray, Krieger Vasena y otros ideólogos del "desarrollo" que interpretaron todo el país a la luz de un economicismo cerrado, administrativo, "racionalizador", en beneficio de los planes económicos de la metrópolis.

Pero analizando esta limitación con más profundidad, podremos descubrir en ella un fenómeno ideológico cuya trascendencia va más allá de la etapa actual de desarrollo del peronismo y que hace a la función ideológica del lenguaje económico. En efecto: si **Noticias** tiene dificultades y limitaciones para abordar los temas económicos, esto se debe a que, a pesar del peso que tienen las cuestiones económicas en los conflictos políticos, éstas han sido socialmente estructuradas por las clases dominantes en un lenguaje cerrado, cargado de tecnicismos y deliberadamente alejado de las relaciones de poder. El lenguaje de la economía —tanto las categorías necesarias para su explicación como aquellas que se emplean coti-

dianamente para contabilizar su desarrollo y coyunturas— conforman un sistema cerrado —ya analizado por Jauretche en **El Plan Prebisch**— deliberadamente elaborado y de difícil traducción al lenguaje popular de un diario como **Noticias** (por lo menos en el momento actual).

3. algo acerca del contenido de "Noticias"

La fundamental característica del contenido de **Noticias** es, a nuestro criterio, el intento sistemático de romper "el tema tabú" de la prensa burguesa: el de las relaciones de poder en el seno de las fábricas y las instituciones urbanas de base.

A diferencia de los diarios liberales que suelen ver los conflictos fabriles como problemas industriales o, a lo sumo, como conflictos "gremiales", y que limitan el análisis a los aspectos económicos de éstos, **Noticias** enfoca estas zonas tratando de develar, por debajo de las medidas de fuerza y de las declaraciones de las partes en pugna, las condiciones de trabajo, las relaciones de poder, la violencia y la represión.

De la misma manera se observa un esfuerzo sistemático por aproximarse a los problemas y conflictos de los barrios y vecindarios —un tema que la mayoría de los diarios eluden o confinan en las páginas anodinas de la sección "municipales"— tratando de informar no sólo sobre la situación social de la población sino también sobre formas locales de acción política y sobre los aparatos represores que se oponen a ella. Este hecho se verifica en la extensión y detalle con que **Noticias** trata el problema de las villas; en especial, el cuidado que demuestra en probar que los sectores marginados de nuestra población no son tales, sino grupos dotados de organización y de propuestas propias.

Debido a lo anterior, **Noticias**, aunque siga en términos generales el equilibrio de temas que desde hace décadas caracteriza al periodismo escrito, ha logrado alterarlo más que ningún otro diario, incorporando al mundo privilegiado de la noticia la realidad política de muchos sectores subordinados. En un país como el nuestro, caracterizado por una extrema concentración del poder político y económico y donde los medios han tendido a obturar progresivamente su diafragma para dedicarse a enfocar casi exclusivamente las actividades de las "cúspides" de todo tipo, el carácter informacional de **Noticias** no deja de ser, a la vez, un intento de recuperación, en el plano de la prensa masiva, de grandes áreas de la realidad social.

ART - Arenales 890 - P. Baja - Tel. 44-9613.
Del 1º al 30 de octubre: **Jorge Gamarra**, esculturas; **Manuel Espinosa**, óleos; **Alfredo Missiti**, acrílicos.
ART GALLERY - Florida 683 - P. Baja - Teléfono 392-9759.
Pintura y escultura argentina.
ART GALLERY INTERNATIONAL - Florida 683 - 6º Piso - Tel. 392-9522.
Todo octubre: "Arte para todos": **Miguel Dávila**, **Libero Badii**, **Miguel Angel Vidal**, **Luis Seoane**, **Jorge Demirjián**, pinturas.
ARTE NUEVO - Florida 939 - Piso 1º - Teléfono 31-3279.
Del 27 de setiembre al 15 de octubre: **Ladislao Magyar**, **Isaías Nougués**, dibujos.
Del 18 de octubre al 9 de noviembre: **Alejandro Puente**, acrílicos sobre tela.
ARTHEA - Esmeralda 1037 - Tel. 32-5723.
Del 30 de setiembre al 13 de octubre: **Aldama**, esculturas; **Muñeza**, grabados; **Prada**, dibujos.
Del 14 al 28 de octubre: **Mara Marini**, óleos.
ATICA - Juan de Garay 2030 - Tel. 791-9805.
Olivos.
Del 9 de octubre al 3 de noviembre: **Antonio Oriana**, esculturas; **Olga Gerdin**, acrílicos. Ilustran "Las mil y una noches": **Perla Baidier**, **Graciela Zar**, **Escrino**, **Ripodas**, **Marín**, dibujos y grabados.
BONINO - Marcelo T. de Alvear 636 - Teléfono 31-2527.
Del 24 de setiembre al 12 de octubre: **De La Mota**, esculturas.
Del 15 de octubre al 2 de noviembre: **Arnalz**, pinturas.
CARMEN WAUGH - Florida 948 - 1º "C" - Tel. 31-4028.
Del 26 de setiembre al 11 de octubre: **Rogelio Polesello**, acrílicos.
Del 14 al 28 de octubre: **Enio Iommi**, esculturas.
DEL BUEN AYRE - Av. Libertador 14350 (Martínez) - Tel. 792-1843.
Del 27 de setiembre al 12 de octubre:

Raúl Soldi, óleos y dibujos. Temas de Rumania.
Del 15 de octubre al 15 de noviembre: **Berni**, óleos y grabados.
ELSA SCHWARTZ PINCO - Malpú 971 - 7º Piso - Tel. 32-9320.
Del 1º al 30 de octubre: obras de trastienda de jerarquía: **Amengual**, **Badii**, **Batle Planas**, **Castagnino**, **Diomede**, **Gambartes**, **M. Howard**, **Knop**, **Lalxeiro**, **Moraña**, **Onetto**, **Presas**, **San Martín**, **Soldi**, **Seoane**.
ERGON - Tucumán 653 - Tel. 392-3157.
Del 30 de agosto al 12 de octubre: **E. Arrigoni**, óleos; **B. Jeslot**, témperas; **O. Dubatti**, óleos.
Del 14 al 26 de octubre: **A. Tomás**, óleos.
Del 28 de octubre al 9 de noviembre: **D. Reskin**, **A. Fadul**, **N. Sroulevich**, óleos.
FELDMAN - Junín 1142 - Tel. 83-7257.
Del 1º al 15 de octubre: **Marcos Tiglio**, óleos.
Del 15 al 30 de octubre: **Victorica**, **Soldi**, **Spilimbergo**, **Daneri**, **Quinquela Martín** y otros.
GALATEA - Viamonte 564 - Tel. 32-1757.
Del 30 de setiembre al 12 de octubre: **Aquiles Badii**, óleos.
Del 14 de octubre al 2 de noviembre: **Juan Eichler**, collages.
IMAGEN - Paraguay 867 - Tel. 32-4605.
Del 1º al 30 de octubre: gran exposición de pintores argentinos contemporáneos.
LIROLAY - Paraguay 694 - Tel. 32-0012.
Del 30 de setiembre al 12 de octubre: **Susana Claret**, **Victor Saúl**, pinturas; **Shara**, esculturas; **Hernán Miró**, grabados; **Alberto Lavalle**, dibujos.
Del 7 al 19 de octubre: **Charlotte Larrain**, témperas; **Ricardo Zeballos Aguirre**, pinturas.
Del 14 al 26 de octubre: **Marcelo Arce**, objetos; **José María Legaspi**, pinturas; **Alberto Mom**, témperas.
Del 21 de octubre al 2 de noviembre: **Blanca Bunge**, pinturas; **Gloria Micci**, pinturas.

L.A.A.S.A. - Santa Fe 2844.
Del 20 de setiembre al 16 de octubre: **María Helguera**, óleos.
MARTINA CESPEDES - Gluffra 347 - Teléfono 33-6944.
Del 2 al 20 de octubre: **Luis Seoane**, estarcido.
Desde el 21 de octubre: **Raquel Forner**, dibujos.
NICE - Esmeralda 1021 - Tel. 31-9850.
Del 20 de setiembre al 3 de octubre: Sala 1: "Los argentinos y el tango": **Fernando Gibert**, dibujos. Sala 2: **Julio Smener**, óleos. Sala 3: **Bangueses**, cerámicas.
Del 4 al 17 de octubre: Sala 1: **Paulina Berlitzky**, grabados. Sala 2: **Artemio Aliasio**, tintas. Sala 3: **Eva Berman**, cerámicas.
Del 18 de octubre al 7 de noviembre: Sala 1: **Hércules Solari**, óleos. Sala 2: **Angélica Vera de Cantón**, acuarelas. Sala 3: **María Herrera**, dibujos.
VAN RIEL - Florida 659 - Tel. 31-1282.
Del 30 de setiembre al 12 de octubre: **M. Borghini**, óleos; **J. C. D'Ambrosio**, dibujos; **E. Martínez**, cerámicas; **J. Souza**, esculturas; **P. Llorente**, óleos.
Del 14 al 26 de octubre: **M. Esslón**, óleos; **N. Barragán**, cerámicas; **P. Klausmann**, óleos; **S. Soba Rojo**, óleos.
VELAZQUEZ - Malpú 932 - Tel. 31-0583
Del 30 de setiembre al 12 de octubre: **Tomás Ditaranto**, óleos.
Del 14 de octubre al 31: gran subasta de arte.
WILDESTEIN - Córdoba 618 - Tel. 392-0628.
Del 23 de setiembre al 11 de octubre: **Ducmelic**, óleos; **Ideal Sánchez**, óleos.
Del 14 de octubre al 2 de noviembre: **Enrique Gandolfo**, óleos; **Esther Barugel**, esculturas.
WITCOMB - Esmeralda 870 - Tel. 32-3424.
Del 7 al 19 de octubre: **Eva Klevve**, óleos; **Italo Grassi**, óleos; **Juan Aresti**, óleos.
Del 21 de octubre al 2 de noviembre: **Beatriz Sarnari**, óleos; **Yellin**, pinturas.

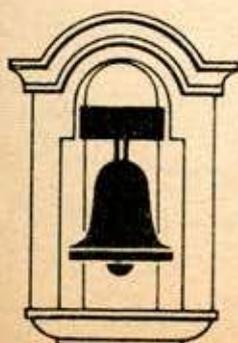


María Helguera (1943)
Nacida en Buenos Aires. Participó desde 1969 en numerosas muestras colectivas e individuales.
A lo largo de su carrera ha obtenido varios premios:
Premio Cecilia Grierson (Salón Nacional), 1970; Premio Francisco Romero (Fondo Nacional de las Artes - Embajada de Italia), en 1972; Premio Marcelo de Ridder, en 1973.

Oleos suyos son expuestos en Galería L.A.A.S.A., desde el 20 de setiembre al 16 de agosto.



"Meta sin meta". Óleo sobre tela. 1974.



Galería del Buen Ayre

Avenida Libertador 14350 / Martínez / Teléfono: 792-1843

SOLDI

"Temas de Rumania"

óleos y dibujos

del 27 de setiembre al 12 de de octubre



Raúl Soldi (1905)

Nació en Buenos Aires, donde realizó estudios en la Academia de Bellas Artes. En 1921 viajó a Europa. En 1923 ingresó en la Academia de Brera, Milán.

Sus obras han sido incorporadas a museos de diversas partes del mundo.

Su rica y vasta producción artística de dibujante, pintor y muralista, ha registrado en los últimos años, la influencia del arte y el folklore rumanos.

La Galería del Buen Ayre ofrece una muestra suya hasta el 12 de octubre.



"Bailarines de Transilvania". Oleo.



Juan Eichler (1923)

Nació en Polonia. Estudió en la Academia Real de Roma y en el Colegio de la Universidad de Londres "Sir John Cass", de donde egresó en 1951. Desde entonces reside en la Argentina. A partir de 1954 expuso en varias muestras, entre ellas: Galería Pizarro, su primera exposición porteña (1954); Salón Municipal de Mar del Plata (1956); Exposición de la Pintura Argentina en Santiago de Chile y Caracas, organizada por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1963).

Sus últimas producciones pueden verse en Galería Galatea desde el 14 de octubre al 2 de noviembre.



"Río de noche". Collage.



Susana Claret.

Nació en Buenos Aires. Egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes, cursa actualmente la Escuela Superior de Bellas Artes, Ernesto de la Carcova. Ha realizado estudios con Batlle Planas, Dávila, Mórtoia de Bianchi y Basaldúa. Obtuvo premios en el XVII Salón de Otoño de San Fernando (1973) y en el Salón Nacional de Estudiantes (1973). Desde el 30 de setiembre al 11 de octubre expone en Galería Lirloy.



Enrique Gandolfo (1924)

Nació en Córdoba (Hernando). Ha realizado numerosas muestras colectivas e individuales, representando a la Argentina en exposiciones tales como el "Festival Internacional de la Pintura" (organizado por la UNESCO en Francia, 1970) y "Primitivos actuales de América" (organizada por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid, 1967). Entre los galardones obtenidos se encuentran:

1er. Premio Adquisición (dibujo) en el Salón de Rosario, 1959; Mención Especial en el Salón de Córdoba, 1964; Premio CISA (Pintura) en la Primera Bienal organizada por el Centro de Investigaciones Sociales de Buenos Aires, 1969. Sus creaciones se encuentran en museos de diferentes países latinoamericanos y europeos. *Galería Wildestein exhibe óleos de su producción, durante la segunda quincena de octubre.*



"Flores". Oleo.



"Meta sin meta"

WILDENSTEIN

av. córdoba 618 - tel. 392-0628

GANDOLFO

óleos

BARUJEL

esculturas

del 14 de octubre al 2 de noviembre



THORNE

acuarelas y acrílicos

25 de octubre al 25 de noviembre

GALERIA DE ARTE LA GAVIOTA
ELSA LEGASPI-CLARA ARANOVICH

Ing. Huergo 1191 - 6° piso, Dpto. Z - Tel. 34-7976 / 783-2888



Esther Barugel

Nacida en Buenos Aires. Estudió escultura con Libero Badii. Realizó su primera exposición individual en 1960 en la Galería Pizarro.

Coparticipó de la exposición que, en 1971, organizó la Fundación Lorenzutti en el Museo Nacional de Bellas Artes. Dos días después, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Santa Fe, realizó una muestra individual. En 1972 Wildestein ofreció una muestra suya. Desde entonces es uno de sus artistas exclusivos. Obras de Barugel están incluidas en varias colecciones privadas de América y Europa.

La Galería Wildestein vuelve a presentar una muestra suya entre el 14 de octubre y el 2 de noviembre.



"Príncipe de la música". Bronce patinado verde. Altura: 73 cm.



Tomás Ditaranto (1904)

Nacido en Italia. Desarrolló la mayor parte de su vida y actividad en la Argentina. 1929 es el año de su primera exposición. Realizó viajes de estudio por Europa, donde también ofreció numerosas muestras. Obtuvo entre otras las siguientes distinciones:

Primer Premio del Salón de Luján (1946); Mención Especial Salón de San Fernando (1949); Primer Premio Salón de la Boca (1956); Premio Unico Monocopia Salón Nacional (1960); Premio Quinquela Martín Salón Nacional (1962); Medalla de Honor en Montescaglioso (Italia 1969).

Galería Velázquez expone sus obras desde el 30 de setiembre al 12 de octubre.



"Paisaje Serrano". Oleo, 1974.



Raquel Forner

Nacida en Buenos Aires, comenzó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes. Viajó luego a París donde estudió con Othon Friesz. Desde 1930 participó en varias exposiciones, dentro y fuera de la Argentina.

Obtuvo con su obra diversos premios. Entre ellos: Medalla de oro, Exposición Internacional París (1937); Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (1955); Premio de Prensa, Primera Bienal Interamericana, México (1958).

Desde el 21 de octubre, Galería Martina Céspedes presenta una muestra suya.



"La lucha". Dibujo. Tinta y témpera. 38,7 x 53 cm.

imagen

paraguay 867 - buenos aires

**pintores
argentinos
contemporáneos**

del 1º al 30 de octubre

van riel

florida 659 31/1282 buenos aires

SOUZA

esculturas

del 30 de setiembre al 12 de octubre

"Músicos y bailarines".

Rafael Soldi



soldi:

el hallazgo de un tono es como un gran amor correspondido

menghi

"Cuando la orquesta ejecuta el «fortissimo» final de una sinfonía, cuando todos los instrumentos en armonía suenan con mayor intensidad, de pronto un «la» de la flauta dulce surge nítido y nuestro oído lo memoriza. Esa flauta dulce es la pintura de Menghi. Todos conocemos su figura de hombre grande que emerge en las inauguraciones, cuando nos extiende su mano grande junto a su gran corazón.

"No puedo, no sé, no pretendo explicar lo inexplicable.

"En arte no es fácil explicar el por qué de la belleza. Prefiero ser en esto un aficionado y dejar esa labor a los profesionales.

"En ciertos momentos convulsionados de la pintura (como ocurre ahora) un solo de flauta parece pasar desapercibido, pero al finalizar los aplausos nos llevamos a casa el recuerdo de ese sonido suave, pequeño, que persiste sobre los otros más intensos, y nos alegramos de haberlo descubierto.

"Pronto me darán la razón. Gracias, Menghi."

el tema:

"Aunque se piense que no, existe en la pintura. El solo hecho de elegir tal actitud en la figura, o de preferir la luz de un paisaje, o recordar tal gesto para expresar o escoger una forma geométrica equis, nos habla de la existencia del tema. Hay momentos en que se me ocurren varios, ya sean los que permanecen latentes en la memoria o una imagen puramente inventada. Desearía, en ese momento, pintar simultáneamente muchos cuadros para que no se me escurran de la imaginación. Entonces, en vez de bosquejar sumariamente esas imágenes para retenerlas, las describo con palabras, anoto el tema detallando el color, la forma, la composición, la luz, etc."

el color:

"De pronto, el encuentro inesperado me satisface, comienzo en ese momento a pintar con alegría. El hallazgo de un tono es como un gran amor correspondido. Una de las cosas que más ansío es el color «con tiempo». Y viene a mi memoria la metáfora del poeta Rafael Alberti, al referirse a mi pintura: «color que dé color se decolora». El arte es, sin duda, tormento, pero un tormento, una búsqueda que el espectador no debe percibir. ¿Por qué hacerlo a él participe de los arrepentimientos? ¿Por qué dejar traslucir las dudas? La obra tiene que aparecer diáfana, transparente como un milagro.

"Una de las cosas que aún no he logrado es el color del pasto reseco que hay en el campo en el mes de enero. Es un amarillo muy difícil de obtener; quisiera ponerlo como fondo en una naturaleza muerta compuesta con objetos de mimbre."

el fondo:

"Inquieto, he ido de noche, sigilosamente, al taller. Doy vuelta el cuadro que está cara a la pared y quedo muy mortificado: no está resuelto. ¡Tendré que cambiar el fondo, ese bendito fondo que vale como el cuadro mismo o más que él!"

la emoción y el asombro:

"A mi juicio, el arte debe producir emoción. Esta es perdurable a través del tiempo, puede incidir en los últimos resortes del espíritu, penetra dulcemente y se aloja en nuestra memoria sin sobresaltos. En cambio, el asombro tiene una vida efímera, llega sólo a la mente y, una vez descubierta la trampa, ya no interesa, fácilmente se la olvida. Usted se asombra del viaje a la Luna, pero se emociona ante un hallazgo misterioso y simple de un verso de Antonio Machado. Con el tiempo, se viajará a la Luna sin asombro, mientras en el trayecto se recitarán, con emoción, esos versos."

el plagio y la influencia:

"Cada día que pasa me convenzo más: nadie ha inventado nada en pintura, es una sucesión de ciclos actualizados, se vuelcan los ojos hacia un pasado lejano o cercano. Eugenio d'Ors decía: «La obra, cuando no tiene influencias, es un plagio». Además, un día habrá que establecer la diferencia entre artesanía, manualidad, banalidad visual y arte. Cierta crítica confunde decoración con pintura. No quiero con esto subestimar la decoración, y quizá sea necesario aclarar que la obra de creación no es repetible y en esto está la diferencia."

narrativa

EL MAGO, por Isidoro Blastein. Ediciones del Sol. 155 pp. \$ 13.

En apariencia, un libro de humor: tras sus pliegues puede encontrarse un comentario sobre la sociedad de consumo.

De manera que ellos eran cuatro. Porque después de D'Artagnan, venían Athos, Porthos y Aramis. Estos cuatro pateteros del siglo XVII andaban de milonga en milonga (tizonas dije y no tisanas que son las que prepara mi abuelita. Preparaba, pobre).

(En "Melpómene y los tres mosqueteros", uno de los relatos que integran EL MAGO, por Isidoro Blastein.)

RELATOS DE DIEZ MUNDOS, por Arthur C. Clarke. Traducción: M. Figueroa. Editorial Sudamericana. 245 pp. \$ 15.

Quince relatos en los que el autor de El fin de la infancia examina los límites de lo posible, en el presente de los satélites artificiales, el futuro próximo de los largos viajes por el espacio y el futuro inconcebiblemente remoto en que los hombres han abandonado la Tierra.

SANGRE A LA LUZ DE LA LUNA, por David Anthony. Traducción: Marta Bioy. Emecé Distribuidora. 233 pp.

Butler Morgan, ocasional detective privado, investiga un hecho delictuoso ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial en las Islas Filipinas.

AVENTUREROS DE TODAS LAS NOCHES, por Alvaro Yunque. Ediciones La Verde Roma. 74 pp.

Diez cuentos de un autor de larga trayectoria en los más diversos géneros (poesía, narrativa, ensayo, teatro).

LOS PASOS PREVIOS, por Francisco Urondo. Editorial Sudamericana. 398 pp. \$ 58.

La lucha contra la opresión y la injusticia social. Novela recomendada por el jurado del premio "América Latina" (La Opinión-Sudamericana, 1972).

Solamente Felipe pudo saber cuánto significaron para él esas 24 horas, las primeras en que puede intercambiar una conversación, después de 96 horas continuadas en poder de esos seres anormales. Por eso se sentía bien a pesar del estado en que se encontraba; porque pudo hablar con otros presos políticos y contarles su situación. Mostraba las muñecas llagadas en carne viva y los pies dijo tenerlos igual; la cabeza llena de hematomas, la sentía como si le estuviera a punto de estallar; el pantalón roto de la pierna izquierda hacia ver su rodilla amoratada, muy hinchada y sanguinolenta.

(En LOS PASOS PREVIOS, por Francisco Urondo; p. 277.)

EL SITIO DE KRISHNAPUR, por J. G. Farrell. Traducción: Floreal Mazía. Editorial Sudamericana. 428 pp. \$ 40.

La India británica, a mediados del siglo XIX. Y una remota ciudad, Krishnapur, frente a la tremenda experiencia de un sangriento motín.

CONCURSO

La Cooperativa de Crédito, Consumo y Vivienda Ltda. de Villa Bosch se dedica habitualmente a operaciones de crédito, consumo y vivienda: de allí que resulte, además de insólito, plausible que haya encarado la organización de su "Primer Certamen de Narrativa". Las bases se detallan seguidamente:

1. Podrán concurrir novelas o libros de cuentos escritos en castellano, de autor argentino o extranjero con una residencia no menor de tres años en el país, cuya extensión no exceda de 120 páginas tamaño carta mecanografiadas a doble espacio y no inferior a 60 páginas del mismo tipo. Las obras deberán ser inéditas.
2. Los originales serán firmados con seudónimo, debiendo adjuntarse en un sobre cerrado, en cuyo exterior figurará el seudónimo del autor, una tarjeta con el nombre real del autor, su domicilio y datos personales.
3. Los trabajos se presentarán en tres copias y el envío se hará a la sede de la entidad organizadora: Santos Vega 1545, Villa Bosch, Partido de 3 de Febrero, Provincia de Buenos Aires. La fecha de admisión cerrará el 30 de noviembre de 1974.
4. El premio consistirá en la edición de la obra y en \$ 2.000 (dos mil pesos ley) en concepto de anticipo sobre los derechos de autor, fijados en el 10 % del precio de tapa.

Para mayores datos, dirigirse a la entidad organizadora.

QUIEN DE NOSOTROS, por Mario Benedetti. Editorial Alfa Argentina. 108 pp. \$ 22.

Los espejos encontrados de tres versiones diferentes de un mismo conflicto sentimental.

A veces me he preguntado de quién o de dónde te vendrá ese modo oblicuo de vivir la vida, que te hace a la vez tan atrayente como despreciable. Ni favoreces la corriente ni te opones a ella. Siempre eliges el sesgo más incómodo, el de testigo implicado.

(en QUIEN DE NOSOTROS, por María Benedetti; p. 57.)

LIBRO, por Ariel Denis. Traducción: Víctor Goldstein. Ediciones de la Flor. 140 pp. \$ 31.

De la esperanza al ridículo, de los pupitres del colegio a la cátedra profesional, del libro leído al libro escrito, así transcurren los días del protagonista.

En otros tiempos yo era joven y tenía exageradamente más facilidades y era capaz de hablar de cualquier cosa con una inteligencia febril y claridad y menos preliminares literarios que todo esto. Todo era exageradamente más fácil en ese tiempo, me acuerdo, por supuesto creíamos que todo era triste y asqueroso, que nunca saldríamos de eso, pero sin embargo no sabíamos hasta qué punto la vida era nueva y dulce y despreocupada.

(En LIBRO, por Ariel Denis; p. 5.)

HISTORIAS DE VIDAS, por Julio Ardiles Gray. Editorial La Línea. 186 pp. \$ 25.

Un practicante de la "literatura de grabador" recupera sus relatos más logrados.

TEBAS DO MEU CORAÇÃO, por Nélida Piñón. Livraria José Olympio Editora (Brasil). 404 pp.

Una extensa galería de personajes que forman la esencia existencial de dos ambientes arquetípicos.

LOS ASESINOS LAS PREFIEREN RUBIAS, por J. C. Martini. Editorial La Línea, 186 pp. \$ 25.

Una novela que no soslaya el gran tema de la dependencia cultural.

EL GATO, por Juan García Ponce. Editorial Sudamericana. 161 pp. \$ 28.

El placer de los cuerpos descubriéndose y explorándose.

Alma deja caer el vestido al suelo, sobre el abrigo. Mira a Andrés sin moverse, vestida sólo con unos breves calzones, con los brazos caídos y las manos ligeramente apoyadas en los muslos. Su figura en el amarillento espacio abierto del vestíbulo tiene una belleza tierna y desprotegida y al mismo tiempo llena ese espacio de una sensual vibración.

(En EL GATO, por Juan García Ponce; p. 49.)

HASTA AQUI, por Mario Benedetti. Editorial La Línea. 186 pp. \$ 13.

Una recopilación de poemas, relatos, ensayos, discursos, que resumen la obra de un escritor militante.

OLOR DE LLUVIA, por Luis Fayad. Editorial La Pulpa (Colombia). 158 pp.

Una colección de cuentos, ambientados en la realidad del suburbio, de las cantinas y los prostíbulos colombianos, que intentan arrojar luz sobre la vida de una clase que habita el suelo suburbano.

CRONICA DE UNA ARGENTINA IMAGINARIA, por Pedro Orgambide. Editorial La Línea. 186 pp. \$ 26.

Una serie de relatos casi fantásticos, pero también casi posibles.

EL OFICIO DE MILITANTE, por Adolfo Colombres. Ediciones de la Flor. 110 pp. \$ 31.

El conflicto del hombre que se quema en la vorágine revolucionaria.

CORRESPONSAL ARGENTINO, por Tomás Eloy Martínez. Editorial La Línea. 186 pp.

Una recopilación de artículos de T. E. M. que incluye desde su recordado informe sobre Hiroshima hasta sus últimos diálogos con Perón.

epistolarios

CARTAS A MILENA, por Franz Kafka. Ediciones de la Flor. 261 pp. \$ 38.

La conmovedora historia de un amor esencialmente epistolar.

La gente apenas si me ha engañado, pero las cartas sí; y en verdad, no sólo las de otras personas, sino también las mías propias. En mi caso éste es un particular infortunio del que no diré más, pero al mismo tiempo también, también un infortunio general.
(En CARTAS A MILENA, por Franz Kafka; p. 253.)

poesía

EL HOMBRE COLECTIVO, por Luis Alberto Quesada. Portada e ilustraciones: Ela Pérez Vicente. Editorial Adunar. 138 pp.

La guerra, los campos de concentración, la pena de muerte, la falta de libertad, la cárcel, tratados por un poeta argentino que participó en la guerra civil española.

CANTO LIBRE DE BRASIL. Recopilación de Eric Nepomuceno. Editorial La Línea. 186 pp. \$ 30.

Los nuevos poetas —Chico Buarque, Edu Lobo—, junto a los maestros, Caimí, Vinícius. Edición bilingüe.

RIO TESTIGO, por Sergio Altesor. Ediciones de la Banda Oriental. 38 pp.

La cárcel y las nostalgias de la libertad.

Afuera está la noche de sapos y [tejido] y adentro está la noche de mantas [y silencio].

Noche tras noche.

(En RIO TESTIGO, por Sergio Altesor; p. 15.)

CHE SALVADOR, por Eduardo Mazo. Ediciones May. 54 p.

Un homenaje a la lucha del pueblo chileno.

Cuatro mil doscientos veinte y ocho [prisioneros] y una pelota de fútbol desinflada que agoniza en silencio va a comenzar el match un general da las últimas instrucciones sentado en el travesaño.

(Fragmento de "Estadio Nacional", uno de los poemas que integra CHE SALVADOR, por Eduardo Mazo.)

OBRA POETICA, por Juan Gonzalo Rose. Edición del Instituto Nacional de Cultura, Perú. 425 pp.

La producción poética edita de Gonzalo Rose integrada con un libro inédito, Cuarentena (1968) y una recopilación de poemas publicados en diferentes épocas.

¿Qué hace la puna aquí junto a mi vida? De Chavín de Huantar estoy lejano. Del Escorial sepáranme alargados encajes.

Un negro vuela encima de Ulúa —rio de Lacandones cuyas sombras degollaron la paz del presbiterio— y cae tordo abriéndome la sangre: ¿de allí mi trementina en el

[candombe, mi pechereque alzado hacia la luna? (Fragmento de "¿Cómo planificar?", poema incluido en OBRA POETICA, de Juan Gonzalo Rose.)

literatura

NARRATIVA Y NEOCOLONIAJE EN AMÉRICA, por Jaime Mejía Duque. Ediciones de 145 pp. \$ 20.

Ensayo sobre la maduración de las condiciones del cambio histórico que está marcando el advenimiento de una literatura latinoamericana.

La confusión desgarrante existe sólo entre las fuerzas revolucionarias, actuales o potenciales, que no logran aún superar la dispersión ni elaborar programas lo suficientemente coherentes. En tales cuestiones vivimos, pues, el momento de la negatividad. Pero aun así la revolución se amplía y se ahonda gracias a la espontánea inconformidad rural y urbana. Asimila experiencias propias y ajenas, a veces bajo apariencias repetitivas, reinterpreta la realidad latinoamericana como sector de una totalidad dinámica —el imperialismo— y cuestiona al fin los yerros esquemas de la izquierda tradicional.

(En NARRATIVA Y NEOCOLONIAJE EN AMÉRICA LATINA, por Jaime Mejía Duque; p. 17.)

JULIO CORTÁZAR ANTE SU SOCIEDAD, por Joaquín Roy. Ediciones Península (España). 279 pp.

Un estudio sobre la obra de Julio Cortázar y su preocupación por la Argentina y la ciudad que habitó durante años, Buenos Aires.

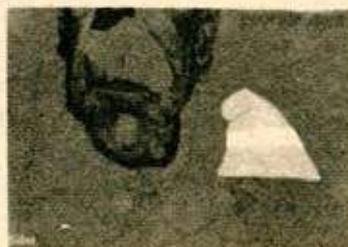
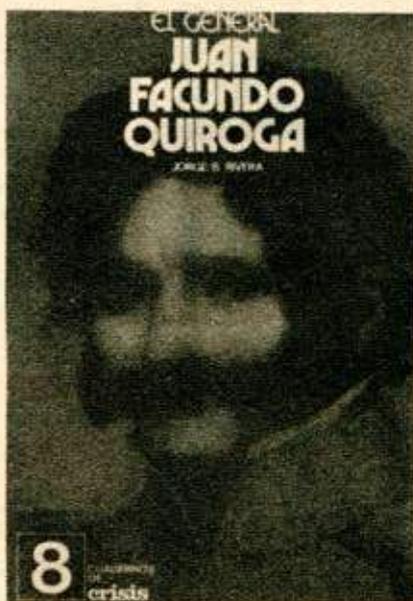
ediciones de crisis

EL GENERAL JUAN FACUNDO QUIROGA

por Jorge B. Rivera

Precio \$ 12

cuaderno N° 8



GEORGIE DEAR

textos y dibujos de Hermenegildo Sábat

¿por qué Coleridge y no Carriego?

Why Coleridge and not Carriego?

My forebears never met Carriego.

mis antepasados nunca se dieron con los carriego.



Precio \$ 35

cuadernos publicados

- | | |
|--|----------------|
| N° 1: GUEVÁRA: el hombre nuevo | 64 pág. \$ 6 |
| N° 2: NERUDA | 64 pág. \$ 6 |
| N° 3: DISCEPOLO | 64 pág. \$ 6 |
| N° 4: URUGUAY ¿y ahora qué? volumen especial | 110 pág. \$ 10 |
| N° 5: COOKE | 64 pág. \$ 9 |
| N° 6: ONETTI | 64 pág. \$ 9 |
| N° 7: EVA PERON | 64 pág. \$ 9 |
| N° 8: JUAN FACUNDO QUIROGA | 80 pág. \$ 12 |

nuestro tiempo

EL PERONISMO Y LA PRIMACIA DE LA POLITICA, por José Pablo Feinmann. Cí-marrón Librería-Editorial. 230 pp.

Los trabajos reunidos por el autor en este volumen son, ante todo, testimonio de un momento de las luchas políticas del pueblo peronista.

La visión apocalíptica de un torrente de cabecitas negras inundando Buenos Aires allá por los años 40, ha seducido por igual a peronistas y antiperonistas. Para los primeros, estos obreros jóvenes y anónimos, vírgenes de las consignas europeas y reformistas de las viejas organizaciones sindicales, son la expresión de lo nuevo. Y si algo viejo traen, es el eterno e indomable espíritu de la montonera, ese ardor de lo telúrico que les estalla en la piel: nada de esto le está sobrando a la ciudad-puerto.

(En **EL PERONISMO Y LA PRIMACIA DE LA POLITICA**, por José Pablo Feinmann; p. 39.)

REVOLUCION CULTURAL Y ORGANIZACION INDUSTRIAL EN CHINA, por Charles Bettelheim. Traducción: René Palacios More. Siglo Veintiuno Argentina Editores. 153 pp. \$ 8.

Las transformaciones operadas por la revolución cultural en la gestión y en la difusión del trabajo en el interior de las fábricas chinas.

Las nuevas formas de organización que surgieron de la Revolución cultural no nacieron de un día para otro; ellas son el resultado de una lucha ideológica de clases que duró muchos años, y no pudieron tomar cuerpo sino después de un enorme trabajo ideológico que permitió unificar a las masas.

(En **REVOLUCION CULTURAL Y ORGANIZACION INDUSTRIAL EN CHINA**, por Charles Bettelheim; p. 51.)

EL NEOCOLONIALISMO SINDICAL, por Gabriel C. Ross. Editorial La Línea. 152 pp. \$ 25.

La penetración norteamericana en los sindicatos. Análisis del caso argentino.

PROSTITUCION Y RUFIANISMO, por Rafael Ielpi y Héctor Zinni. Editorial Encuadre. 293 pp. \$ 48.

Testimonio sobre el esplendor prostibulario de Rosario, entre 1920 y 1938.

LAS CLASES SOCIALES Y EL DESARROLLO DE LA AGRICULTURA (ARGENTINA 1880-1930), por Alfredo Raúl Pucciarelli. Cuadernos del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales. \$ 17.

La formación de la estructura de clases en el campo argentino.

HISTORIA DE LA PRIMERA INTERNACIONAL, por M. Sovolev. Sin mención de traductor. Nativa Libros. 130 pp.

Conferencia pronunciada por el autor en la segunda mitad de la década del '30.

COMERCIO MUNDIAL Y EXPLOTACION, por Alejandro Rosak - **IMPERIALISMO Y DOMINACION CULTURAL**, por Tomás Saravi - **IMPERIALISMO Y DEPENDENCIA**, por Jorge Cerletti - **EMPRESA MULTINACIONAL Y DEPENDENCIA TECNOLÓGICA**, por Adolfo Beare y José Gabriel. Granica Editor. \$ 25.

Segunda entrega de la serie "Cuadernos de la Realidad" (Nros. 5, 6, 7 y 8). Los títulos que la integran analizan respectivamente:

- cómo nos compran y cómo nos venden las empresas multinacionales;
- por qué pensamos y nos comunicamos "en extranjero";
- cómo se explota y se domina al mundo, y
- el imperialismo en América latina, hoy.

CARTA ABIERTA AL GENERAL SIN MIEDO, por Antonio Tomás Hernández. Ninel Editorial. 142 pp.

Carta abierta de un suicida a quienes imponen el orden.

Oíme, ilustre General Sin Miedo, ¿por qué no hacés como Goyeneche? ¿Lo conocés a Goyeneche?

Claro, entiendo, para conocerlo a Goyeneche hace falta tener cierta cuota de nocturnidad y eso está bastante metido dentro de las cosas prohibidas, ¿no es cierto? ¿Preconciliar, se dice?

(En **CARTA ABIERTA AL GENERAL SIN MIEDO**, por Antonio Tomás Hernández; p. 84.)

LA ESTRUCTURA SOCIOECONOMICA LOCAL EN UNA COLONIA AGRICOLA TUCUMANA: CAMPESINOS Y EMPRESARIOS - OCUPACION Y ESTRATIFICACION SOCIAL ENTRE LOS OBREROS DE LA FINCA CAÑERA TUCUMANA, por Hebe Vessuri. Cuadernos del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales. 55 pp. \$ 13.

La organización del trabajo rural de la caña de azúcar en la provincia de Tucumán y un análisis del obrero cosechero santiagueño.

FIDEL CASTRO: REVOLUCION Y CULTURA. Editorial La Línea. 64 pp. \$ 13.

Una recopilación que fija el criterio del líder cubano sobre el papel de los intelectuales en un proceso revolucionario.

EL PODER ECONOMICO EN LA ARGENTINA, por los licenciados Jorge Abot, Mónica Abramzon, Miriam Chorne, Eduardo Fariña, Miguel Khavisse, Juan C. Torre, Elsa Cimillo, Edgardo Lifschitz y Juana Piotrkowski. Cuadernos del Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales. 98 pp. \$ 20.

Análisis de la industria argentina durante los últimos veinticinco años.

EL ARTE Y LA REVOLUCION, por César Vallejo. Mosca Azul Editores (Perú). 158 páginas.

El "libro de pensamientos" de Vallejo.

El intelectual revolucionario, por la naturaleza transformadora de su pensamiento y por su acción sobre la realidad inmediata, encarna un peligro para todas las formas de vida que le rozan y que él trata de derogar y de sustituir por otras nuevas, más justas y perfectas. Se convierte en un peligro para las leyes, costumbres y relaciones sociales reinantes. Resulta así el blanco por excelencia de las persecuciones y represalias del espíritu conservador.

(En **EL ARTE Y LA REVOLUCION**, por César Vallejo; p. 14.)

MODELO PERUANO, por Neiva Moreira. Editorial La Línea. 346 pp. \$ 35.

Interpretación de los hechos históricos, políticos, sociales, económicos, que llevaron al poder al general Velasco y una apreciación de los resultados obtenidos al cabo de cinco años de revolución.

FRAY MOCHO

la librería más tradicional de Buenos Aires

LE OFRECE VENTAJOSOS CREDITOS PERSONALES

y lo invita a sumarse a su fichero de clientes, donde se encontrará con gratisimas sorpresas

A estudiantes con libreta 20 % de descuento y créditos a sola firma sin intereses.

COMPRAMOS BIBLIOTECAS

Consulte en nuestras secciones de:

TEATRO - CINE - SICOLOGIA - SOCIOLOGIA - ENSAYOS GENERALES - LINGÜISTICA - FILOSOFIA Y LITERATURA EN GENERAL

sarmiento 1820

tel. 45-6646

FRANCES

conversación

método directo y eficaz. adultos, adolescentes, grupos. consultas sin cargo, también a domicilio.



llamar de 12 a 14 y de 20 a 24

32-6214

SI UD. TIENE CORAJE

para mirarse a sí mismo

GRUPOS DE AUTOCONOCIMIENTO

30-0887 de 13 a 17 horas

ensayos

CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL, por César Vallejo. Mosca Azul Editores (Lima). 101 pp.

Prosas (cuentos, meditaciones, opiniones) que Vallejo escribió luego de su primer viaje a la Unión Soviética (1928).

• Conozco a un hombre que dormía con sus brazos. Un día se los amputaron y quedó despierto para siempre.

• El día tiene a la noche encerrada adentro. La noche tiene el día encerrado afuera.

• Si a la hora de la muerte de un hombre se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.

(En CONTRA EL SECRETO PROFESIONAL, por César Vallejo.)

INTENSION DE BUENOS AIRES, por Abelardo Arias. Editorial Sudamericana. 243 pp. \$ 38.

La ciudad y su gente, sus barrios, sus lugares fascinantes por hermosos y a veces por chocantes.

LOS PAPELES PRIVADOS, por Eduardo Mallea. Editorial Sudamericana. 274 pp. \$ 28.

Un diario intelectual que contiene, por acción refleja, el relato imaginario de un hombre que "quería entender", de un hombre que quería "estar" en la vida como en un universo espléndido de significaciones secretas.

MIRAR EN CARACAS, por Marta Traba. Monte Avila (Venezuela). 133 pp.

Serie de ensayos que describen el proceso artístico venezolano.

Porque lo irrisorio en este mundo mc-luhaniano, en este mundo súper-actual de los mensajes, es que en Caracas, ciudad súper-actual, los artistas se vanaglorian de no querer transmitir mensaje alguno, y las obras de arte han perdido su capacidad para organizar y comunicar un mensaje y se han transformado en otros tantos objetos sacros, en fetiches que nadie entiende ni le importa desentrañar, pero que todos aceptan como hechos ornamentales reveladores de la "riqueza" de la comunidad.

(En MIRAR EN CARACAS, por Marta Traba; p. 21.)

historia

UN MUNDO RESTAURADO, por Henry A. Kissinger. Traducción: Eduardo L. Suárez. Fondo de Cultura Económica (México). 439 pp. \$ 96,20.

El período de la reconstrucción política de Europa desde las guerras napoleónicas, de 1812 a 1822.

BUENOS AIRES: LOS HUESPEDES DEL 20, por Francis Korn con la colaboración de Susana Mugarza, Lidia de la Torre y Carlos Escudé. Editorial Sudamericana. 215 pp. \$ 46.

La capital de la Argentina en la década del '20.

humor

DIOS, EL MAMBORETA Y LA MOSCA, por Thomas Moro Simpson. Editorial La Pléyade. 164 pp. \$ 34.

Las contradicciones del mundo vistas con una sonrisa de participación amable y de fino humor.

El respeto irracional por las tradiciones ha obstaculizado el progreso humano a lo largo de la historia, y con frecuencia es sólo la máscara de una curiosa mezcla de falta de imaginación y de crueldad. El hombre de levita y galera no lanza abiertamente su rugido selvático: se oculta tras un oropel de nobilísimos pretextos, argumentaciones eruditas e indignación moral.

(En DIOS, EL MAMBORETA Y LA MOSCA, por Thomas M. Simpson; p. 97.)

TUTTI FRUTI, por Napoleón. Ediciones del Pregón. Sin foliar.



Un joven humorista da su visión del mensaje social, el sexo, la violencia, la mecanización.

siglo XXI

argentina editores s. a.

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46.9059 Buenos Aires

ULTIMAS NOVEDADES

- BARTHES / El placer del texto \$ 16.-
INFELD / El elegido de los dioses. La historia de Evariste Galois \$ 54.-
EINSTEINSTEIN / El sentido del cine \$ 32.-
KAUTSKY / La cuestión agraria \$ 105.-
BARREIRO / Educación popular y proceso de concientización \$ 27.-
BEDESCHI / Introducción a Lukács \$ 30.-
DOLTO / Psicoanálisis y pediatría \$ 61.60
DALTON / Las historias prohibidas de Pulgarcito \$ 42.-
CASTELLS / La cuestión urbana \$ 94.50
PRITCHARD / Ensayos de antropología social \$ 55.-
PUENTE OJEA / Ideología e historia. La formación del cristianismo como fenómeno ideológico \$ 49.50

LIBROS

Coleccionista compra libros, folletos e impresos de Historia Argentina y Americana, Viajeros a Patagonia, Tierra del Fuego, Brasil, Chile, Río de la Plata, etc. Publicaciones de la imprenta de NIÑOS EXPOSITOS. Diarios y revistas desde el año 1800 hasta 1870. Manuscritos y documentos históricos. Impresos y folletos de Perú, Chile, Colombia. Libros de las Misiones Jesuíticas. Imprenta de Córdoba del Tucumán. Primeras constituciones de Pcias. Argentinas como ser Tucumán, Córdoba, Mendoza, etc. Iconografía Argentina, Chilena, Brasileña, como ser Vidal, Palliere, Rugendas, Schmitmayer, M. Graham. Compramos por encargo para coleccionista. Aceptamos ofertas de todo el país.

pagamos altos precios libros antiguos

en todos los idiomas de la época del 1500, 1600, 1700

Llamar Sra. Nelly, lunes a jueves, de 10 a 12 hs. 32-9554 o escribir L.L., Juncal 754, 11°, Of. 91

siglo XXI

argentina editores s. a.

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46.9059 Buenos Aires

UN INSTRUMENTO DE TRABAJO IRREEMPLAZABLE

oswald ducrot - tzvetan todorov

Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje \$ 90.-

Una visión de conjunto sobre las ciencias del lenguaje en alrededor de cincuenta artículos, cada uno de los cuales, dedicado a un tema claramente delimitado, puede ser objeto de una lectura totalmente autónoma.

LA NOVELA LATINOAMERICANA ESTA EN SIGLO XXI

YO EL SUPREMO

de augusto roa bastos

\$ 66.-

A pocos días de su aparición la crítica coincide en señalar a esta novela como un verdadero acontecimiento en la historia de nuestra literatura.

datos para una ficha

Arturo Cerretani nació un día de 1907, en Floresta, cuando este barrio porteño casi no era Buenos Aires: "... mi casa, la única casa que se levantaba (que se achataba) en una extensión de campo, con a un lado un parque inmenso (llamado de los Olivera, hoy Parque Avellaneda)". Dieciocho años después, el azar le asignó inconsultamente un oficio: "... una colaboración espontánea me llevó a un contacto que terminó con mi ingreso en calidad de cronista de teatro al diario *La Razón*".

A partir de esa imprevista iniciación, Arturo Cerretani ha transitado casi todos los caminos del escritor. Del periodismo a la dramaturgia, del ensayo y la traducción al libro cinematográfico y el guión radioteatral. Acaso sea el de la poesía el único al que (todavía) no se ha asomado. Y el de la narración constituye, sin duda, el que mejor permite valorarlo: sus novelas y sus cuentos lo sitúan como un creador en el que la inventiva, el estilo, la técnica y el el tratamiento de los personajes alcanzan niveles de infrecuente maestría. Si a lo dicho se agrega que posee un innato, un legítimo sentido de lo popular, ¿cómo explicarse que Cerretani sea, con méritos que a otros les bastan para transformarse en campeones del best-sellerismo, poco o nada leído en la actualidad? ¿Los relatos que con el título de *Matar a Titilo* ha reunido en un volumen recientemente editado por Siglo XXI, servirán para que los lectores lo reconozcan un autor de excepción y se interesen por conocer su obra anterior?

—Yo ya no pensaba publicar nada más —confiesa Cerretani—. Los trabajos que he estado haciendo en los últimos tiempos eran una forma de despuntar el vicio, como quien fuma un cigarrillo o se entretiene con algo que lo ha apasionado toda la vida. Para mí, narrar ha sido una comezón que me ha perseguido siempre. En 1931 publiqué *Celuloide*, mi primer libro, armado con cuentos que no me habían aceptado en una revista en la que yo colaboraba. Luego de algún otro intento comencé a escribir teatro. Y estrené unas quince piezas que clasifiqué en dos categorías: las abominables y las que todavía rescato, que son tres: *La casa sin dueño*, *La mujer de un hombre*, Premio Nacional de Drama 1936, y *La zona de sombra*.

—Las abominables, ¿por qué las escribió?

—Yo hacía periodismo y no me alcanzaba para vivir. Entonces, una manera de vivir era hacer teatro. El que se cultivaba. Que era el género abominable. Y yo lo cultivé, no tengo empacho en decirlo. Cuando intenté evadirme de lo abominable, ya no conseguí colocar ninguna obra más. Así terminó mi carrera teatral. Pasé entonces al radioteatro y al cine. También aquí está la parte que considero abominable, el trabajo hecho para vivir, y el trabajo hecho a puro placer. De unos veinte guiones para cine, rescato dos: *El crimen de Oribe*, adaptación de un texto de Bioy Casares titulado *El perjurio de la nieve*, y *Cartas a mamá*, sobre el cuento homónimo de Cortázar. Veamos ahora mi narrativa. En 1944, con una novela corta, *El bruto*, obtuve el Premio Nacional. Después, diez años de silencio. Hasta que en 1955 me dediqué a publicar novelas que había escrito en la década anterior. Y pareció que yo era un hombre fecundísimo cuando, en realidad, se trataba de una elaboración lenta de cosas viejas. No me recuerdo nunca empezando a escribir una novela; me recuerdo siempre rehaciendo algo. Siempre he practicado lo que los italianos llaman *il sistema del cassetto* (*il cassetto* es el cajón): escribir algo, meterlo en un cajón y dejarlo reposar. En realidad, el material de mi narrativa * sale del mundo porteño y nocturno que me deslumbró a los dieciocho años, cuando vine al centro y comencé a hacer periodismo. Todavía en este momento, todo lo que yo hago literariamente no digo que esté ambientado en aquel tiempo, pero sufre, sí, la atmósfera de aquel tiempo. Para mí, Buenos Aires está cambiado, pero mantiene un sustrato que sigue siendo aquél.

—¿Siente preferencia por alguno de sus libros? ¿De cuál guarda el mejor recuerdo?

—Sí, siento preferencia por uno que pasó casi inadvertido: *La puerta del bosque*. Si hay uno que me gustaría ver reeditado es ése precisamente.

* La obra narrativa de Arturo Cerretani abarca los siguientes títulos: *Celuloide* (1931), *Triángulo isósceles* ('32), *El hombre despierto* ('37), *Matar a Titilo* ('74) —todos éstos, libros de cuentos—, *Muerte del hijo* ('33), *El bruto* ('44), *Confesión apócrifa* ('55), *María Dondeí*, *La violencia* ('56), *La brasa en la boca* ('58), *El pretexto*, *Retrato del inocente*, *La puerta del bosque* ('59), *La vicaría* ('62), *El desolado* ('65) (novelas).



Israel Zeitlin, que nació en Ekaterinoslav (Ucrania) el 3 de marzo de 1906, que nueve meses y seis días después llegó con sus padres a Buenos Aires y que en Buenos Aires se convirtió, al pasar los años, en importantísimo poeta y comediógrafo * y en periodista y en libretista de cine y de radio, protagonizó, en la década del '20, una divertida y resonante impostura: hacia sus dieciocho años, acuciado por una sentencia que Platón, en uno de sus *Diálogos*, pone en labios de Sócrates y según la cual "un poeta, para ser un verdadero poeta, no debe componer discursos en verso, sino inventar ficciones", escribe unos alejandrinos cuya autoría atribuye a una inexistente Clara Beter.

Hasta aquí, todo no excede de una travesura. Pero, por obra de ciertos detalles, la travesura asume contornos de superchería. Zeitlin hace creer a sus amigos, integrantes del famoso Grupo de Boedo, que Clara Beter existe y que ha sido otrora pupila de casas de tolerancia.

Nuevos poemas que aportan nuevas pruebas de la existencia de Clara Beter van apareciendo poco a poco. Así, llega un momento en que son tantos que alcanzan para integrar un libro. Y el libro se edita: se titula *Versos de una ...* y su venta registra cifras inusuales.

Los orígenes y el desenlace de la patraña (que, como era previsible, acabó descubriéndose) están contados de pe a pa por su inventor, es decir César Tiempo ("alter ego" de Israel Zeitlin), en *Clara Beter y otras fatamorganas*, volumen que, con el sello de A. Peña Lillo Editor, acaba de ser puesto en circulación. En las páginas dedicadas "al misterio que intrigó a Buenos Aires; la poesía apasionada y escandalosa de una mujer de la calle", se le recuerda al lector: "Para hablar de Clara Beter debemos remontarnos a los años aquellos en que Enrique Tiraboschi cruza el Canal de la Mancha, un punch formidable de Luis Angel Firpo arroja del ring del Polo Ground de Nueva York a Jack Dempsey, Stefan Zweig termina de escribir Amok y Thomas Mann La montaña mágica, Armando Discépolo pone en escena Mateo, un réquiem melancólico para los cohes de plaza, Gershwin compone su Rapsodia en Azul, va a publicarse Don Segundo Sombra, se disuelve el dúo Gardel-Razzano, Florencio Parravicini es electo concejal, son condenados a muerte Sacco y Vanzetti...".

—En Clara Beter y otras fatamorganas —nos explicita César Tiempo—, cuento mi conexión con el Grupo de Boedo, mi vinculación con esa gente y describo, uno por uno, a los que fueron mis compañeros de lucha, de jornadas o de peleas. He incluido también unos capítulos dedicados a Onassis, el magnate griego, a quien conocí cuando trabajaba de lavacopas en Buenos Aires, en la confitería "Real", de Corrientes y Uruguay. Tengo mucho que contar. Desde chico estuve entreverado con la literatura y los escritores. Yo vivía en una imprenta, la de los Porter, que eran tíos míos; allí se hacían el periódico *Martín Fierro* y todos los libros de la editorial Babel. Venían Lugones, Quiroga, Gerchunoff, Sanín Cano; yo corregía las pruebas de sus libros mientras atendía el mostrador y veía de cerca a todos esos fenómenos. Al lado de casa, en la esquina de Entre Ríos y Garay, había un almacén, al que solían ir Bettinotti, Ambrosio Ríos, Caggiano, grandes payadores todos. Y Enrique Banchs el poeta, el gran Enrique Banchs, andaba de novio con la hija del almacenero. De todos ellos voy a hablar en mis memorias. Y también de mí. De mi costumbre de no moverme para buscar editores. Por una especie de incuria, de inercia, de suerte mía o de vaya a saber qué, siempre me han llamado. Empecé a hacer periodismo porque Edmundo Guibourg me buscó para trabajar en *Crítica*. Al teatro me llevó Samuel Eichelbaum. También voy a hablar de mi paso por la radio y el cine. No me falta nada por probar: he recorrido toda la escala de la prostitución literaria. —Río—. Por aquel tiempo se nos pagaba como para no atrasarnos con el alquiler; ahora se ganan fortunas. —Hay una pausa—. Y después César Tiempo, como para sí mismo, agrega: ¡Cuánta gente! ¡Todo un mundo al que conocí desde el vamos!

herman mario cueva

* De su labor poética dan testimonio *Libro para la pausa del sábado* (1930; Premio Municipal de Poesía), *Sabatión argentino* (1933), *Sabado Domingo* (1938). A su obra teatral pertenecen títulos tales como *Pan criollo* (1937), *Alfarda*, *Clara Beter vive* y *El lustrador de manzanas*. Entre sus guiones cinematográficos (unos cincuenta) figuran los de *Saco*, *El ángel desolado*, *La pequeña señora de Pérez* y *divorcio*.

EDICIONES DE
crisis

Esta América

Colección dirigida por Mario Benedetti

TITULOS APARECIDOS



mercedes rein
cortázar y
carpentier
\$ 22

oscar collazos
disociaciones
y despojos
\$ 20

lisandro otero
la ciudad
semejante
\$ 40

alfonso alcalde
epifanía
cruda
\$ 20

j. ruffinelli
palabras en
orden
\$ 24

e. mejía duque
narrativa y
neocoloniaje
en américa
latina
\$ 20

DE PROXIMA APARICION

- *c. e. zavaleta:*
LOS APRENDICES
- *roberto fernández retamar:*
CIRCUNSTANCIA DE POESIA
- *thiago de mello:*
EL CANTO DE AMOR ARMADO
- *francisco chofre:*
LA ODISEA

EDICIONES LA LINEA

Para buscar en su librería

Colección Base y altura

dirigida por Mario Benedetti

Los cuatro primeros títulos de esta colección aparecen juntos, son:

Crónicas de la Argentina imaginaria

de Pedro Orgambide

Los asesinos las prefieren rubias

de Juan Carlos Martini

Canto libre de Brasil

recopilación de Eric Nepomuceno

Grandes Alamedas, el combate

del Presidente Allende de Jorge Timossi

Colección Tercer mundo

dirigida por Pablo Piacentini y Enrique Alonso

Modelo peruano de Neiva Moreira

El neocolonialismo sindical de Gabriel C. Ross

Paraguay de la independencia a la dependencia

de Domingo Laino con prólogo de León Pomer

Aparecerá un volumen por mes,

los dos primeros ya están en su librería

Colección Los periodistas

dirigida por Matilde Herrera

En el lugar del hecho de Tomás Eloy Martínez

Historias de vida de Julio Ardiles Gray

Hechos consumados y consumidos

de Rodolfo Bracelli

EDICIONES LA LINEA

Para buscar en su quiosco

Cuadernos de La Línea

Fidel Castro: revolución y cultura,

el criterio del líder cubano sobre el papel de los intelectuales en un proceso revolucionario; cuesta \$ 10, 64 págs.

Mario Benedetti: hasta aquí, poemas,

relatos, ensayos, discursos, que resumen la obra de un escritor militante; cuesta \$ 10, tiene 64 págs.

Colección Rescate de LA LINEA

Juan Perón

Pablo Neruda

Eva Perón

Juan de Dios Filiberto

Son 144 págs. con casi 200 fotos
cada volumen, cuesta \$ 25

Apuntes de LA LINEA

Fontanarrosa: Casi entero

El pequeño Oski ilustrado

Son 64 págs. con dibujos y textos, cuesta \$ 10

Colección Los populares

El fútbol nuestro de cada día

Tuercas calientes

Son 144 págs., más de 100 fotos, cuesta \$ 20



DANIEL ZELAYA