

ideas
letras
artes
en la

CRISIS

testimonios sobre perón: borro,
goulart, monzalvo, puiggrós
siles zuazo y sampay ¿la tv a
manos del estado? narradores del
áfrica inglesa opiniones sobre
abaddón textos de calvino, conti,
constantini, flo, grande, martínez
moreno, rama, romero y torres -
garcía obras de duarte y russo



argentina \$ 12
bolivia \$ 7.50
mexico \$ 16.50
peru \$ 50
uruquay \$ 1.550

buenos aires, agosto 1974

16

**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

Italo 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)

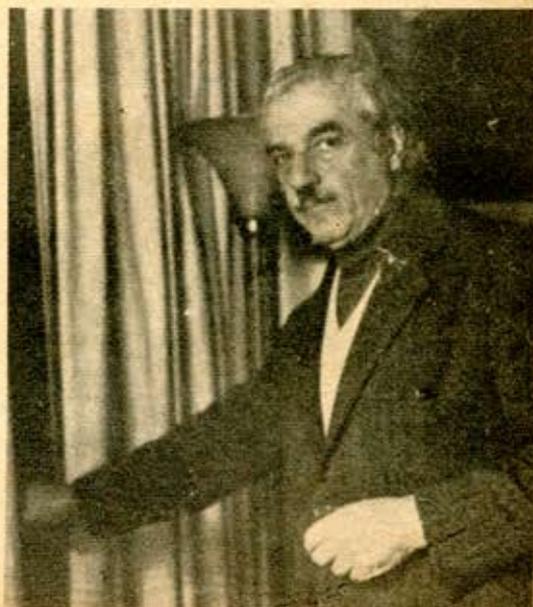
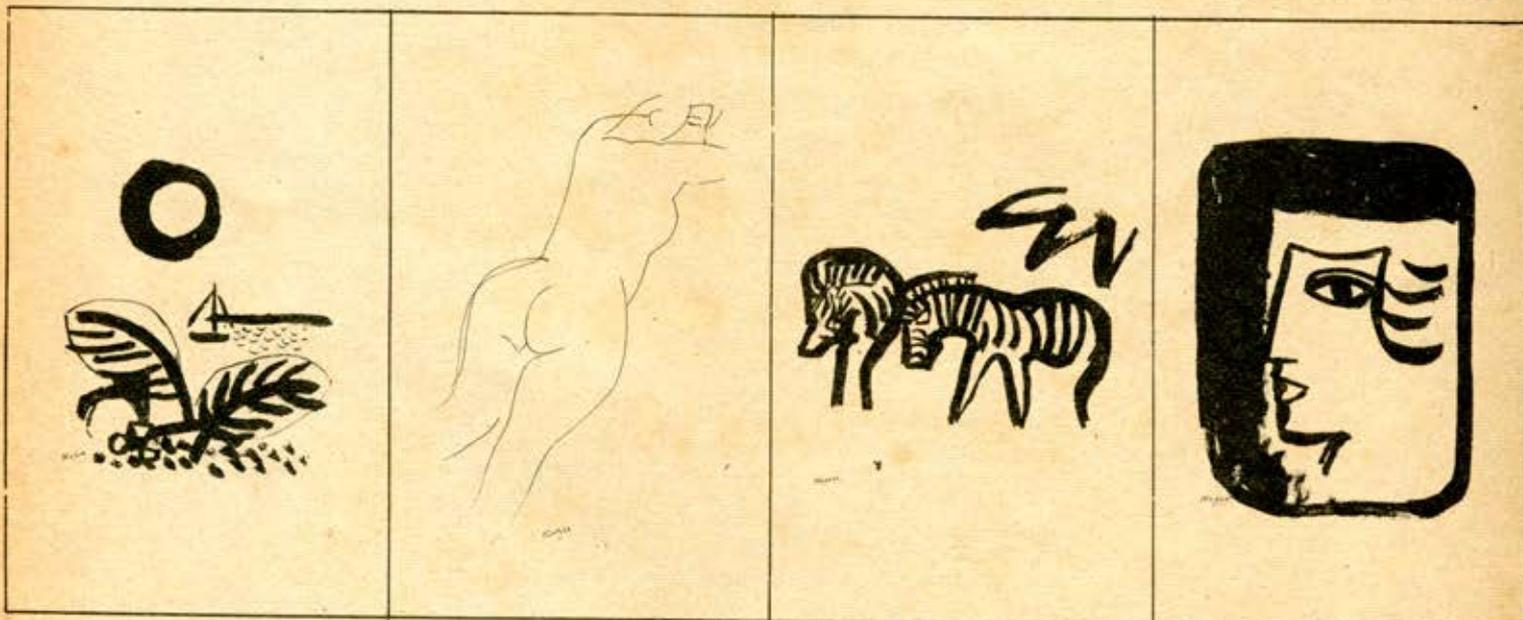
EUDEBA

Editorial Universitaria de Buenos Aires

Rivadavia 1571/73-Buenos Aires

sumario

perón: un líder de la patria grande/testimonios	3
heriberto muraro: la estatización de la tv	8
carnet	14
narradores del África: II. países de lengua inglesa	15
italo calvino: relatos	28
ángel rama: el arte de narrar con naipes	32
carlos martínez moreno: benegas veo (relato)	37
haroldo conti: "compartir las luchas del pueblo"; reportaje por martini real; testimonios, relatos	40
cinco opiniones sobre abaddón el exterminador	49
humberto constantini: aquí llamando (relato)	54
félix grande: ascensión al abyecto barrio	57
elvio romero: poemas	58
santiago cogorno: "aquí hay carne, hay nervios, músculos"; reportaje por maría ester gilio	60
joaquin torres garcía, un destino americano, por juan fló	65
carnet	74
itinerario/plástica	74
itinerario/libros	76



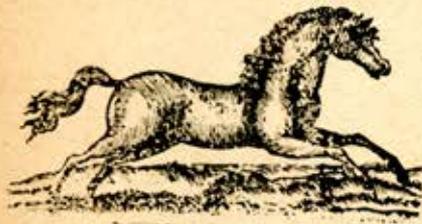
Este ejemplar de **crisis** incluye una serigrafía original de un dibujo de Raúl Russo. Nacido en Buenos Aires, en 1912, cursó la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano", de donde egresó con el título de profesor de dibujo. Expone en salones oficiales y colectivos desde 1929. En su pintura se amalgama una actitud meditativa, concentrada con un intenso goce del color, las formas y las oposiciones sensoriales. En el Taller de la Orilla se procesaron cuatro dibujos distintos de Raúl Russo. Cada ejemplar va acompañado por una de esas serigrafías.

crisis

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

agosto 1974 - república argentina

año **2** n° **16**



director ejecutivo
federico vogellus
director editorial
eduardo galeano
secretaría de redacción
Juan gelman
anfbal ford
diagramador
eduardo ruclo sarlanga
colaboradores permanentes
hermenegildo sábat
(dibujante)
herman mario cueva
(redactor)
velia caprlata
(corrección)
luis sabini fernández
coordinación gráfica

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
ROTOART
Perú 1770
CAPITAL FEDERAL

Ejemplares atrasados: 15 pesos
Suscripciones República Argentina:
6 meses 60 pesos
1 año 120 pesos
Suscripciones exterior
6 meses 9 dólares
1 año 18 dólares
Suscripciones exterior Via 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 autores

heriberto muraro (1937)

Ver **crisis** N° 1.

italo calvino (1923)

Italiano, nacido en Liguria. Narrador y periodista. Comenzó a escribir en 1945: eran los tiempos del neorrealismo y Calvino fue uno de sus cultores. Posteriormente superó las limitaciones de esa tendencia e incursionó en el ámbito de lo fantástico, aunque siempre tomando como punto de partida la realidad cotidiana. Lo más característico y definitorio de su obra está contenido en *El sendero de los nidos de araña*; *El barón rampante*; *Las dos mitades del vizconde*; *Las cosmicómicas*; *Las ciudades invisibles*; *El castillo de los destinos cruzados*.

estela telerman

Argentina, nacida en la Capital Federal. Licenciada en Letras en la Universidad de Buenos Aires y en Inglés en la Universidad de Córdoba. Ha realizado estudios de música en nuestro país y en Estados Unidos. Es autora de trabajos sobre temas musicales y ejerce la docencia. Prepara una antología de narradores africanos en lengua inglesa y francesa.

ángel rama (1926)

Ver **crisis** N° 8.

carlos martínez moreno (1917)

Uruguayo, nacido en Colonia. Abogado, periodista, crítico de teatro y narrador, suele auto-definirse como "un individuo tranquilo, más o menos montevideano y burgués" y de clase media en sus hábitos. Novelas: *Cordelia* (1961), *El paredón* (1963), *La otra mitad* y *Con las primeras luces* (ambas de 1966), *Coca* (1970). Libros de cuentos: *Los aborígenes* (1964), *Los prados de la conciencia* (1968), *De vida o muerte* (1973). Su obra más reciente, *Los días que vivimos* (1973), es una recopilación de los editoriales que publicó en *Marcha*.

haroldo conti (1925)

Ver **crisis** N° 8.

humberto constantini (1924)

Argentino, nacido en Buenos Aires. Periodista, narrador y poeta. Ha publicado los siguientes libros de cuentos: *De por aquí nomás* (1958), *Un señor alto, rubio, de bigotes* (1963), *Una vieja historia de caminantes* (1967), volumen que mereció el Premio Municipal; idéntica distinción obtuvo, en 1970, con un relato titulado *Háblenme de Funes*. Es autor de dos poemarios: *Cuestiones con la vida* (1966) y *Ajuste de mira* (actualmente en prensa). Su bibliografía se integra con *Libro de Trelew*.

félix grande (1937)

Español, nacido en Mérida (Badajoz). Poeta y narrador. Sucesivamente pastor, vaquero, vinatero, oficinista, vendedor ambulante, es actualmente jefe de redacción de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Su gran afición: tocar la guitarra y entonar temas de cante jondo. Su obra poética, en la que se inscriben: *Taranto* (homenaje a César Vallejo) (1961), *Las piedras* (1964), *Música amenazada* (1966), *Blanco spirituals* (1967), le ha valido diversos premios: "Adonal", "Guipúzcoa", "Casa de las Américas". Ha publicado, además, un libro de cuentos: ... *por ejemplo, doscientas* (1968).

elvio romero (1926)

Paraguayo, nacido en Yegros. Poeta y ensayista, es también un infatigable viajero: ha recorrido América, Asia y Europa. Entre sus más difundidos libros de poemas figuran: *Días roturados*, *De cara al corazón*, *Resoles áridos*, *Despiertan las fogatas*, *El sol bajo las raíces*, *Esta guitarra dura*, *Los innombrables* y *Un relámpago herido*, muchos de ellos traducidos a diversos idiomas. Su quehacer literario se completa con un ensayo: *Miguel Hernández, destino y poesía*.

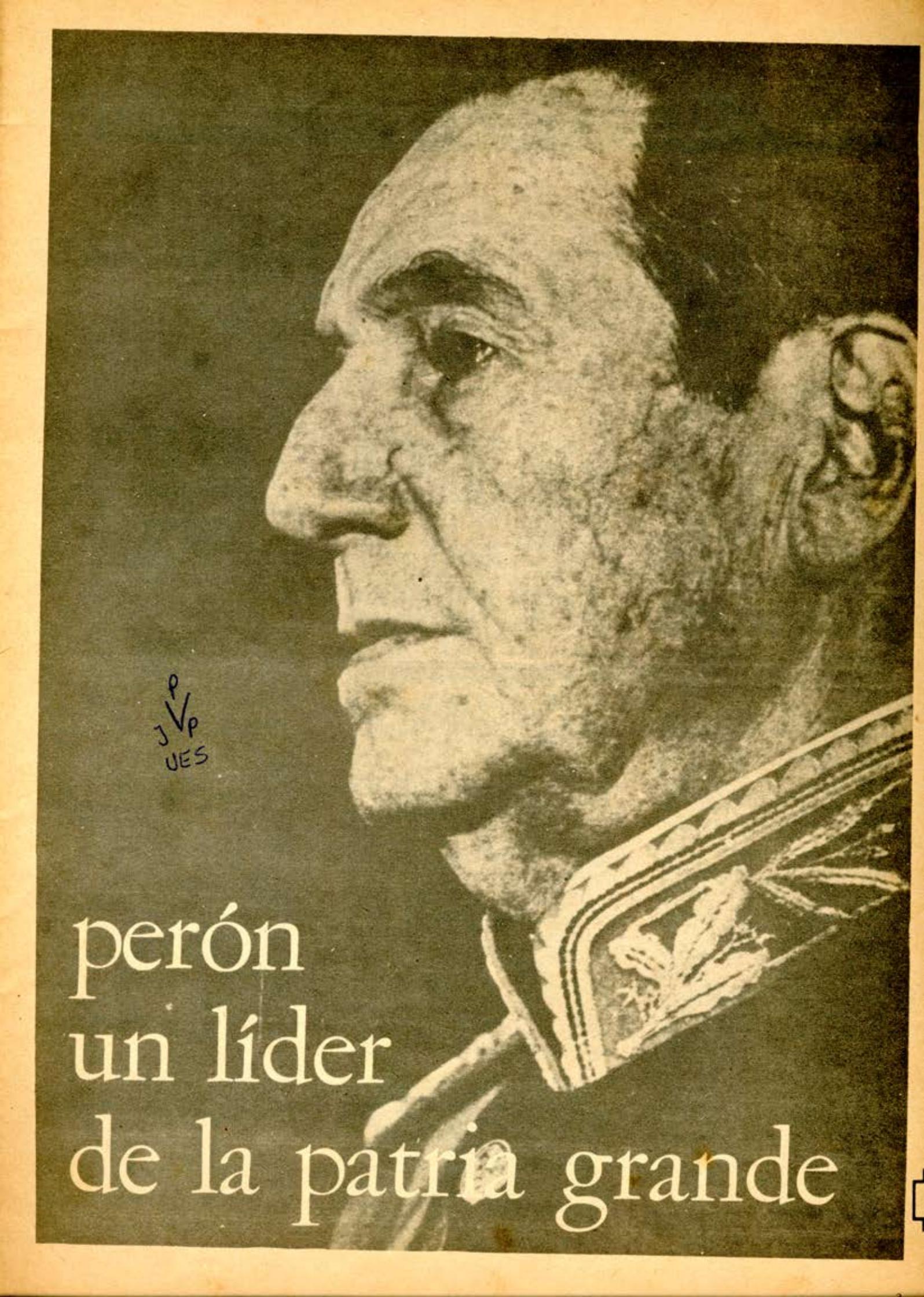
joaquín torres garcía (1874-1949)

Uruguayo, nacido en Montevideo. Pintor y tratadista de arte. En página 68 puede consultarse su cronología.

juan flo (1928)

Uruguayo. Ensayista. Fue director de la revista *Praxis*. Se dedica a la docencia: catedrático de Estética en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

Para ilustrar este número se han utilizado trabajos de Roberto Duarte. Nacido en 1935. Duarte cursó estudios en la Escuela de Artes Visuales Manuel Belgrano y se perfeccionó en París bajo la dirección de Victor Vasarely. Como pintor ha sido distinguido con diversos premios, entre ellos el de la Fundación Banco Comercial de Tres Arroyos (1970) y el "Jockey Club" en el Salón Nacional de 1971. Es también grabador, ilustrador y escenógrafo.



P
JVP
UES

perón
un líder
de la patria grande

62 testimonios

Dos ex presidentes latinoamericanos —João Goulart y Hernán Siles Zuazo— y cuatro destacadas figuras del peronismo —Sebastián Borro y Luis Monzalvo, dirigentes obreros, y Rodolfo Puiggrós y Arturo Sampay— recordaron la figura del general Perón para **crisis**. Los testimonios fueron recogidos por María Ester Gilio.

sebastián borro

—¿Cuándo lo conoció?

—De cerca, en 1950. Yo era en ese momento delegado metalúrgico.

—¿Cuál fue su impresión?

—Y... para un peronista como yo, aquello era lo máximo. Quedé como cortado. Eramos setenta obreros que habíamos ido con nuestro dirigente sindical a consultarlo.

—Usted lo había visto ya en actos políticos.

—Imagínese. En todos los actos políticos en que habló desde 1944 lo había visto.

—¿Qué atraía en él, al comienzo?

—Su poder de persuasión. Escucharlo era convencerse. Cuando hablaba, toda su capacidad quedaba al desnudo.

—¿Y cuáles fueron las cosas que descubrió en él cuando lo conoció personalmente?

—Me di cuenta de su humildad. ¿Usted sabe una cosa? El no se sentaba en su silla hasta que se había sentado el último de los compañeros. Y sabía escuchar, escuchaba con respeto, fuera quien fuera el que hablaba. Era un hombre amable, cordial. Creo que lo he querido como a mi madre, mi padre o mis hijos. Y, muchas veces, los dejé por él. Quiero aclararle que nunca recibí de él nada material. No es agradecimiento de ese tipo lo que me lleva a expresarle estas cosas.

—¿Cuándo volvió a verlo?

—Así de cerca, cuando murió Evita. Le estreché la mano. Pero él no me conocía. Luego volví a verlo en el sesenta.

—¿Cómo recuerda su caída en el 55?

—Un día de lluvia. Llovía que daba miedo. Y yo me sentía mal porque me había clavado una tijera en un dedo. De pronto, escucho en la radio al General Lucero leyendo la renuncia de Perón. Era el 19 de setiembre. Me levanté como un resorte y me fui al Frigorífico Lisandro Latorre, que era donde trabajaba. Allí me encontré con mis compañeros; muchos querían salir a la calle, impedir que se fuera del país. Tengo que decir, con dolor, que, entre los que queríamos salir, había pocos directivos, pocos dirigentes. Formamos una comisión de emergencia. Casi ninguno de nosotros tenía actividad anterior. Eramos simplemente muchachos peronistas.

—Me dijo que en el 60 volvió a verlo.

—Sí, yo era el representante del Frigorífico en las 62 organizaciones. Y estábamos viviendo un momento difícil. En algunos hechos se insinuaba la traición dentro del movimiento sindical peronista. Así que en una reunión de las 62 con el Bloque Peronista de las 62, se decide, casi por unanimidad, que yo viaje a Madrid. El 16 de julio de 1960 hago el viaje. Cuando llego a Barajas me estaban esperando Alberto Campos, delegado del movimiento que había llegado unos días antes, y Américo Barrios, secretario personal del General. Nos trasladamos a **El Plantío**, su residencia en ese momento. Yo era, creo, el primer delegado gremial que lo visitaba en Madrid. Llegamos. Yo iba cargando el portafolios y los zapatos que todos los años le enviaban los compañeros del calzado mientras estuvo en el exilio. Cuando lo vi en la puerta, le aseguro que de la emoción se me caían las cosas de las manos. ¡Aquel gigante! Nos abrazamos lagrimeando los dos. Perón me dijo: "No se emocione, Borro, no se emocione", y él lloraba igual que yo. Le aseguro que, a los cinco minutos, era como mi padre, mi hermano, porque él hacía todo lo necesario para que uno olvidara lo grande que era. E sabía que era grande. Pero actuaba con tal naturalidad, espontaneidad... Uno terminaba por ser espontáneo también.

—¿Cuánto tiempo convivió con él?

—Quince días viví en su casa. Desayunábamos, almorzábamos y comíamos juntos, con Isabelita y con Barrios. Allí lo conocí mejor. A veces salíamos por Madrid. Caminábamos por las calles. Yo veía entonces el cariño que tenían por él los españoles. Lo saludaban, lo aplaudían. Recuerdo un día que fuimos al **Corte Inglés**. El personal dejaba todo y lo rodeaba, le

pedían autógrafos. El firmaba libros, pañuelos. Apenas lo dejaban caminar. Recuerdo que el Negro Campos le dijo: "General, mire que toda esta gente... puede ser peligroso". El General sonrió: "No, son buena gente, me hacen bien", dijo. El sabía ubicarse con los humildes.

Un día estábamos tomando café y cahlrando. Yo le dije: "Nosotros, los que estamos en la lucha, sufrimos cárcel, torturas, persecuciones, pero todo eso es, de cualquier manera, una consecuencia de la vida que elegimos. Nuestros padres y hermanos no eligieron eso. Ellos son, en definitiva los que realmente sufren. Sufren mucho más que nosotros". Le pedí, entonces, que escribiera una carta para mis padres porque una carta de él les serviría de compensación. Me dijo que sí, y señalándome una vitrina sobre la cual estaba la foto de Evita, su insignia de coronel y un sable corvo, me dijo: "Mire Borro, un día antes de irse a Buenos Aires toma ese sable y se lo lleva a su padre. El se va a alegrar porque es de un paisano suyo, el rey de Marruecos". Yo le agradecí pero, por supuesto, ni pensaba en tomar aquello. El día que estaba haciendo mi equipaje me lo alcanzó: "Póngalo en su valija", me dijo.

Era espontáneo, sentimental, difícil de comparar. Tenía una relación con los perros, los gatos, los patos... El llegaba y los patitos venían en fila a picarle los zapatos. Una cosa es quererlo de lejos y otra convivir con él. Tenía un carácter alegre, parejo. Y era un gran observador. Esté segura de que a Perón no se le escapaba nada. No era de los que se dejaba vender un tranvía. Esto es todo... aunque mire, hay otra cosa que querría decirle. Perón demostró definitivamente lo que era, mientras velaban sus restos. Pero no por el cariño del pueblo. Eso se sabía. Escúcheme: en 1955 todos se unieron para decirle "tirano", "entreguista", "vendepatria", cualquier cosa. Lo difamaron, lo calumniaron. Para qué le voy a nombrar personas e instituciones. Sabemos quéenes fueron. Pero él fue más fuerte y los perdonó. Porque siempre le importó el país por sobre todas las cosas. Y el país no puede marchar si se divide. Su muerte probó definitivamente su grandeza.





joão goulart

—¿Cuándo lo conoció?

—En el 47 ó 48, cuando yo era secretario de Interior y Justicia en Río Grande do Sul. Vine a Buenos Aires a fin de solucionar un problema de desabastecimiento que afectaba al Estado de Río Grande.

—Vino, entonces, con fines comerciales.

—Sí, precisábamos cosas primarias esenciales: carne, trigo, harina. Lo interesante fue que yo, acostumbrado al sistema brasileño, nunca imaginé lo que pasaría. Llegué a Buenos Aires y me presenté al General Oriundo, jefe de la Casa Militar, a fin de que me fijaran una hora para el encuentro.

Yo paraba en un hotel próximo a la Casa Rosada. Serían las 9 de la noche cuando llamó el propio General Oriundo para comunicarme la hora en que sería recibido. El cortó y yo quedé pensando si habría oído bien.

—¿Qué hora le habían marcado?

—Me dijo que estuviera a las cinco y media en su despacho, que a más tardar sería recibido por el presidente a las seis de la mañana. Esto era totalmente inédito. Nunca podía imaginar una cosa así en Brasil. A las seis en punto estaba entrando. Era un gran hombre.

—Cuénteme su primera impresión.

—Alcanzaría con decirle, en cuanto lo vi, desapareció la tensión que llevaba. El hombre que yo tenía delante era sencillo, cordial, afectuoso, espontáneo. Me dio un gran abrazo.

—Empezaron a hablar.

—Sí, yo le dije que había venido conmigo el intendente de Uruguayana. "Pero que pase —me dijo—, que entre también". Entró y hablamos. Queríamos muchas cosas. Llegar a un acuerdo para que nos abastecieran de ganado en pie. Queríamos que la Argentina abriera la frontera con Brasil para que pudiéramos pasar a abastecernos de cosas fundamentales que nos hacían falta. Ese año la sequía nos había golpeado fuerte. El, con gran cordialidad, encontraba soluciones para todo. De inmediato mandó abrir toda la frontera con Brasil y concordó en cuanto al envío de ganado.

—Sin Problemas.

—Sin problemas. "No hay fronteras —dijo—. Todos somos latinoamericanos. Si uno tiene un problema, el que puede, debe resolverlo". Y piense que ésto era hace más de 25 años.

—¿Cuándo volvió a verlo?

—A partir de ese día, siempre que venía a Buenos Aires lo veía. El me recibía alegre y muy interesado en los problemas de Brasil.

—¿De qué manera se interesaba? ¿Qué cosas le preguntaba?

—Economía... vida sindical... no se. Todo le interesaba. En un momento, siendo yo ministro de Trabajo, vine a fin de examinar las leyes que se estaban gestando en el campo del derecho laboral. El me proporcionó asesores del Ministerio de Bienestar Social dirigido por Evita.

¿—Conoció a Evita?

Sí, muchas veces la vi. Gentil, alegre. Estábamos estudiando en una sala y ella entraba a menudo, "¿Cómo va todo", preguntaba. Era un mujer muy expresiva, comunicativa. Alguna vez, en esta oportunidad, fui a la quinta de Olivos. Allí los veía con sus dos perros, muy grandes. Uno, mire usted, lo recuerdo todavía, se llamaba Canela.

—¿Lo vio en España?

—Sí, en dos o tres oportunidades, a él y a Isabel Martínez. Y, por supuesto, nuestros temas eran generalmente América latina, Argentina, Brasil. Tenía una memoria que me sorprendía permanentemente. Pro-

digiosa. Me preguntaba a veces por personas de Brasil que ni yo mismo recordaba.

—¿Volvió a verlo aquí?

—Lo vi hace tres meses.

—¿Cuál fue su impresión?

—Sinceramente, lo encontré un poco cansado. Tenía muy fresca la impresión de España de hace un año... jovial... alegre... manejando él mismo su automóvil. Debo confesarle que me pareció algo abatido. "Lo veo cansado", le dije. "Las cosas se acumulan —me respondió—, tengo mucho trabajo".

—¿Lo encontró cambiado?

—Lo encontré con la misma lucidez y agilidad mental de siempre. Sólo que menos jovial que en España. Creo que sufría el desgaste de la lucha diaria y del trabajo sin horario. Estaba fisonómicamente cansado pero optimista, sin embargo.

luis monzalvo

—Conoció a Perón el 24 de setiembre de 1943. Nosotros, los hombres de la Unión Ferroviaria, estábamos descontentos con el interventor en el gremio, capitán de fragata Puyol, porque hacía todo lo posible por dividirnos y restarnos combatividad. Decidimos entonces establecer contacto con los hombres de la revolución del '43, a pesar de que todos los dirigentes obreros estaban en contra porque consideraban que el gobierno era nazi. Eramos aliados y amigos del agregado cultural de la embajada de los Estados Unidos, Griffith, después creador de la Unión Democrática. Nosotros, un grupito de ferroviarios, corrimos el albur, a pesar de las críticas porque veíamos bien algunas actitudes del gobierno, por ejemplo, ante el "fraude patriótico" y la política de las empresas ferrocarrileras inglesas. Fue así como nos citaron en el antiguo Ministerio de Guerra. Ahí nos presentaron a Perón, que nos escuchó durante más de una hora y media. Le planteamos todos nuestros problemas.



—¿Cuál fue su respuesta?

—Mire, Perón escuchaba y no decía nada. Fue atento, pero parco. Al final nos dijo: "Veremos qué se puede hacer, hablaré con el presidente". En la segunda reunión, en la cual nos preguntó: "¿Cómo se resuelven estos problemas?", mantuvo la misma actitud. En realidad nos contestó con actos, con realizaciones. Lo cierto es que al mes era interventor en la Unión Ferroviaria el coronel Mercante, hijo de un ferroviario, y se comenzaban a tomar medidas que satisfacían objetivos por los cuales luchando desde muchos años atrás, sin conseguir nada. Un ejemplo en el montón: en un año, los ferroviarios pasamos de un hospital a 44 hospitales. ¿Qué le parece? Pero más aún. Al mes, Perón se hacía cargo del antiguo Departamento Nacional del Trabajo, hasta ese momento más al servicio de las empresas que de los trabajadores, como él mismo lo señalara, y apenas un mes después se concretaba otro pedido nuestro: la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión. A cargo de ésta, Perón realizaría una obra extraordinaria. Pronto las bases, a pesar de la resistencia de sus dirigentes, comenzaron a apoyarlo y a establecer contacto con él.

—¿Cuáles son las causas que lo llevan a Perón, que actúa en un movimiento nacionalista, pero no popular, a conectarse de esta manera con la clase trabajadora?

—Su conocimiento del país, su sentido de la justicia social, su identificación con el pueblo. "Soy un hombre del pueblo y como tal me interesan todos los proble-

mas que emergen del pueblo", nos diría poco después. Era un revolucionario nato. Un creador que supo transformar la creación individual en creación colectiva. L también un organizador, un gran conductor. El conocía muy bien el país y había visto la realidad: un nacionalismo sin pueblo, un socialismo sin patria, un movimiento obrero sin trabajadores. A partir de ahí, de la observación de nuestra realidad, de su solidaridad, y no de su relación circunstancial con el fascismo; y también a partir de su atención minuciosa a todo aquello que nosotros le transmitíamos sobre la situación de la clase trabajadora, elaboró y creó su teoría. Cuando el Centro Universitario le publicó una recopilación de sus esritos y discursos me dijo: "Tome, Monzalvo, aquí tiene la herramienta". Y yo le contesté: "Coronel, yo voy a pelear por esto mientras viva". Es que aquí estaban la justicia social y el

rodolfo puiggrós

—Lo conocí circunstancialmente muchos años antes de que fuera famoso, una década antes.

—¿Dónde era eso?

—El integraba, con algunos militares amigos, el grupo que luego constituyó el G.O.U. Pues Perón tuvo ya en su juventud la misma preocupación que animó desde principios de siglo a los militares con una conciencia nacionalista e industrialista. Estos entendían que la defensa nacional resultaba una fantasía sin la independencia nacional y el pleno desarrollo de la industria, ya que en la guerra moderna resulta indispensable una base de abastecimiento propio que abarque todos los renglones de la economía. Ahora bien, estos militares tenían muy limitada la posibilidad de llevar a la práctica sus ideas pues, por una parte, estaban aislados de la oligarquía y, por otra, del movimiento obrero al cual no comprendían.

—Tal vez por la ideología de éste, muy marginada de la problemática nacional.

—Sí, las izquierdas que lo dirigían lo marginaban de la problemática nacional.

—Usted considera que Perón consiguió salvar estas barreras.

—El mérito histórico de Perón, su genialidad política, consiste en haber proclamado como premisa de la liberación nacional la participación del movimiento obrero. Este debía ser el eje de la liberación. De aquí se deriva, en la práctica, que un coronel desconocido se transformara en el líder de las masas trabajadoras argentinas. El hizo posible que se llevara a cabo el gran plan de nacionalización

reconocimiento de la dignidad del trabajador; la necesidad de organizarse socialmente frente al individualismo liberal que tanto mal había hecho a nuestro país; el nacionalismo revolucionario que buscaba obtener la independencia económica y la soberanía política desde y con los trabajadores.

—¿Es en ese momento que se establece ese diálogo característico entre los trabajadores y Perón?

—Sí, tanto aquí como en el Interior. Y esto se verifica en la primera gira que organizamos. Primero en Rosario y luego en todo el país. Las direcciones no se animaban a acercarse a él. A veces venían a las cuatro de la mañana para que nadie se enterara de que querían pedirle cosas. Pero las bases enseguida comenzaron a seguirlo.

—¿Dónde ve usted, que lo vio surgir, la clave de este diálogo?

nes de los transportes, comercio exterior, sistema bancario, seguros. También hizo posible la extensión en gran escala, sin precedentes, de la legislación social y las conquistas obreras. Ahora, desde el comienzo de su actividad política y gremial, Perón, rechazando toda barrera ideológica, tendió la mano a militantes de todas las tendencias. Algunos aceptaron la invitación y formaron parte del Peronismo o Justicialismo naciente. Otros, imbuidos de esquemas universales y desconocedores de la historia y la realidad argentinas, caracterizaron al Peronismo de "nazi-peronismo", y lo atacaron sistemáticamente.

En el año 1951, el 21 de octubre, tuve el honor de participar con el General Perón en el acto de clausura del **Congreso de los Hombres de Buena Voluntad**, iniciativa tendiente a acercar a todos aquellos que desde distintos ángulos ideológicos y políticos aceptaban intervenir en el proceso renovador de entonces.

—¿Cuál fue su relación con Perón durante el destierro?

—Mis relaciones en ese momento se hicieron más profundas y estrechas. Desde el exilio me envió numerosas cartas.

—¿Tuvo con él contactos personales? Me gustaría conocer su imagen de Perón más en lo personal.

—La imagen que me ha quedado de Perón es la de un hombre sencillo, de una gran bondad, con una extraordinaria capacidad de comunicación y, sobre todo, de asimilación de todas las ideas, aun las de los adversarios, cuando podían fortalecer las propias. Creo, tal vez, que para com-

—En el estudio, en el conocimiento a fondo de los problemas que le planteaban, y en las soluciones que proponía, siempre las adecuadas. Mire, yo he conocido muchos líderes políticos de gran nivel, pero ellos eran enanos frente a Perón. La diferencia estaba en que él sabía llegar a la gente, porque estaba en contacto y la interpretaba fielmente. Donde Perón hablaba, salíamos enloquecidos. Y no sólo por su simpatía. Interpretaba a la gente de trabajo, veía los problemas del movimiento obrero. Al hablarnos una vez sobre cómo había elegido los hombres que podían ayudarlo a sentar las bases de un verdadero organismo social, nos dijo que había elegido los obreros porque éstos, por haber sufrido en carne propia las necesidades eran los que mejor conocían el remedio. Y ahí está la clave: él creía en los trabajadores.



pletar esa imagen que usted me pide, corresponde desmentir categóricamente cuanto han dicho mediocres y mercenarios acerca de la cultura de Perón. Su historia militar revela no solamente un caudal de conocimientos universales poco común, sino también un dominio de la dialéctica que surge, con el caso de Von Clausewitz, del propio análisis de la guerra. Debo añadir que en los últimos años, durante su largo destierro, Perón no mantuvo quieto su pensamiento un solo instante. En contacto directo o indirecto con la problemática mundial de estos tiempos, la asimiló, pero no con el propósito de trasplantar a la Argentina modelos extraños a ella, sino para elaborar el proyecto nacional que solamente es viable partiendo de nuestra historia y de nuestra realidad presentes.

En el último encuentro que tuve con él, en España, le dije algo que únicamente podía admitir y comprender un hombre de su grandeza: "Usted, como el Cid Campeador, va a ganar batallas después de muerto. Y su imagen va a ser recogida por las nuevas generaciones y va a ser olvidada por quienes se acercan a usted por intereses inmediatos".



arturo enrique sampay

—¿En qué circunstancia lo conoció?

—Almorzando con Scalabrini Ortiz, en casa de José Luis Torres. El mismo Perón había pedido esa reunión.

—¿Cuál es su recuerdo de él en ese momento?

—Me impresionó por su gran claridad de ideas en primer término. Por su receptividad, por la cuidada cultura política que poseía y por su capacidad para entender el proceso histórico. Ese primer encuentro ya nos unió en una lucha cuyos objetivos compartíamos.

—¿Cómo caracterizaría el pensamiento de Perón en su primera época?

—La primera época podríamos ubicarla en los años veinte. En ese momento sufría el influjo del pensamiento de Leopoldo Lugones y de Nietzsche, que estaba en las fuentes de Lugones. Perón se alineó frente al yrigoyenismo, actuando, no obstante ser un capitán, en primera fila para derrocar a Yrigoyen.

La decepción respecto al gobierno surgido el 6 de setiembre de 1930 y su posterior radicación en Europa le revelaron en toda su magnitud el fenómeno del ascenso de las masas al proscenio de la historia. Y aquí está el comienzo de lo que podríamos llamar "Segunda etapa del pensamiento político de Perón", etapa que lo llevó a convertirse en líder de los sectores populares.

hernán siles suazo

—Mi primer contacto con Perón, aunque indirecto, fue en 1946. Año en que una conjura de la Rosca boliviana colgó a Villarreal. En ese momento, con otros compatriotas, principalmente con los del M.N.R., que se estaba formando, salimos al exilio. Llegamos así a Chilea, gobernado por Gabriel González Videla. Informados de que se nos consideraba "ingratos a la democracia", nos vinimos para aquí. Y aquí la cosa fue bien otra. De inmediato nos facilitaron la radicación. Más que de inmediato. En 15 minutos nos extendieron la cédula. Le dije que mi contacto había sido indirecto, pues estas facilidades eran todas el resultado de órdenes de Perón. En el 48 volví a mi patria. En 1953, ya en el gobierno, fui invitado oficial del presidente Perón. En esa oportunidad, lo conocí personalmente.

—Cuénteme.

—Me impresionó su sencillez, su extraordinario don de gentes. La consideración que tenía para quienes lo visitaban y él atendía.

—¿De qué hablaron en ese momento?

—De algo que nos interesaba a ambos inmensamente: la unidad de América lati-

—El volvió al país en 1943. ¿Cómo podría caracterizar su pensamiento en ese instante?

—Cuando volvió, ya tenía muy claro que la lucha de los sectores populares en nuestro país no podía ser sino lucha contra el imperialismo.

—Relátame algún episodio que usted haya presenciado y que sea revelador de la personalidad política de Perón.

—No recuerdo ni el mes ni el año en que ocurrió. Se trata de una conversación que él sostuvo con el embajador Braden y que el doctor Bramuglia y yo presenciábamos por deseo del propio Perón. Perón había, con gran astucia, empujado a Braden para que confiara en él. La reunión se hizo en el Ministerio de Guerra, en la calle Viamonte en ese entonces. Nosotros estábamos presentes en el momento en que el embajador norteamericano le propone a Perón transformarse en el candidato a presidente de los partidos democráticos argentinos.

—¿Braden?

—Sí, Braden. A cambio de algunas exigencias, de las cuales las principales eran pasar a firmas norteamericanas todas las compañías alemanas que el país había confiscado, y además, la concesión a compañías norteamericanas de los servicios internos argentinos.

—¿Cómo reaccionó Perón?

—El lo había llevado a esa posición.

—¿Lo había llevado a que mostrara el juego?

—Sí. Le dijo: "¿Sabe cómo se llamaría acá a un argentino que hiciera eso?". Y Braden, que a pesar de su audacia, tenía cierta inocencia o estupidez, le preguntó: "¿Cómo?". "Hijo de puta", le respondió Perón. Braden se puso de pie, rojo de rabia. Parecía un chanchero. Gordo, grande, metido en un traje negro. "Usted está faltándole el respeto al embajador de los Estados Unidos", dijo. Y se fue, olvidando su sombrero. "Me lo llevo como trofeo", dijo Perón. Pero había quedado preocupado. Nos invitó a Bramuglia y a mí a almorzar a su casa. Allí hablamos. "Es necesario precipitar a Braden a que inicie su ataque contra el gobierno", dijo, y se sentó en la máquina de escribir. En pocos minutos improvisó una carta en buen estilo gauchesco que firmó Juan Pueblo. Apenas terminada, la mandó imprimir y arrojar en las inmediaciones de la embajada norteamericana.

—¿Qué buscaba desatar?

—El quería que Braden empezara enseñando el ataque contra el gobierno para poder plantear ante el pueblo la opción Perón-Braden o, en otras palabras, imperialismo-liberación nacional. Braden comenzó a organizar distintos actos públicos contra el gobierno y Perón, a preparar la opción que él sabía lo llevaría al triunfo. Braden cayó como un angelito.

na. En mi partido yo había propuesto consignar, como una de sus aspiraciones, la formación de una Federación Sudamericana. Coincidíamos en ver el problema de la unidad como fundamental. El siguió, luego, en el exilio, desarrollando su tesis hasta desembocar en la posición tercermundista de que tanto se enorgullecía. Y éstas no eran charlas de diplomáticos. El tuvo, al menos, la oportunidad de demostrarlo. De probar que su pensamiento era ése, realmente. Cuando la revolución boliviana pasó por un momento económico muy difícil, él facilitó de inmediato el envío de abastecimientos. Su solidaridad fue instantánea y sin restricciones.

—Creo que usted también estuvo a su lado, durante un desfile militar.

—Sí, fue una oportunidad excelente para comprobar la relación que él tenía con su pueblo. Era un 25 de Mayo. Se trataba de un desfile de reservistas. Bueno, yo sentí que había una cordialidad profundamente humana de arriba a abajo y de abajo a arriba. Sentí que ellos se sentían expresados, auténticamente representados en el gobierno. Eran miles y miles con la misma predisposición, el mismo gesto de conten-

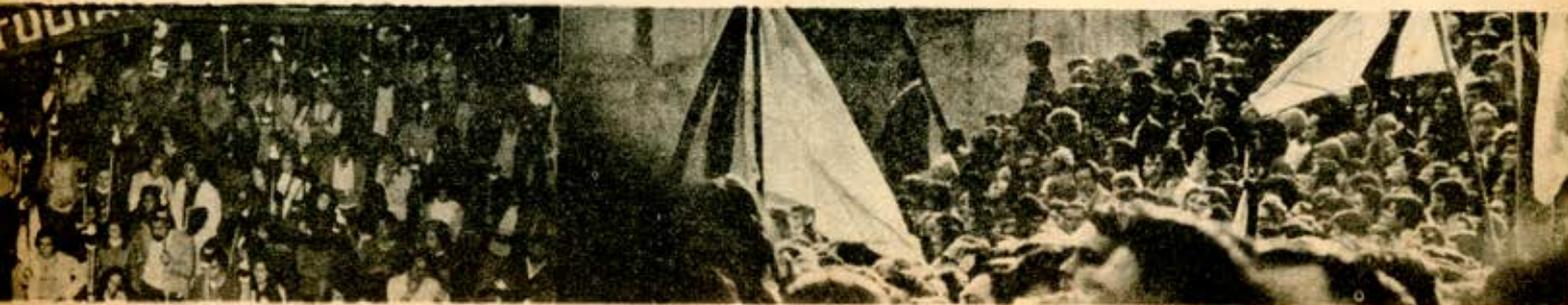
tamiento. Como si fueran parte del poder. En realidad, lo eran. Se sentían en el poder. Luego hubo una recepción, volví a ver la emoción y el respeto en sus compañeros de armas que lo saludaban. Y finalmente fuimos juntos a un Te Deum. En el trayecto, las expresiones de afecto eran infinitas. "Usted va a morir de viejo en la presidencia", le dije. Me contestó: "Son muy buenos conmigo, pobrecitos". Nunca imaginé entonces el desenlace que se produciría poco después.

—¿Cuándo volvió a estar con él?

—En 1962 fui como embajador a España. Allá lo visité en su residencia de Puerta de Hierro. Esta vez me impresionó su vigor físico, que le hacía lucir casi joven. Mostraba estado atlético, y como siempre, lucidez y claridad.

—Fue la última vez.

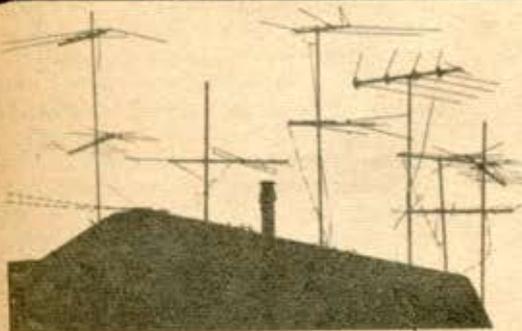
—Personalmente, sí. Vine a Buenos Aires cuando las elecciones —yo estaba exilado en Chile— pues quería observar cómo corrían aquí las cosas en esa oportunidad. Así pude ver esas multitudinarias manifestaciones peronistas donde se destacaba la presencia de una juventud dispuesta y apasionada.



poner el caballo

la estatización de la

tv argentina



¿el fin de una época?

Cuando en octubre de 1973 el gobierno del señor Raúl Lastiri decretó la caducidad de las licencias de los tres canales privados de TV de esta ciudad, se hizo evidente que se aproximaba el momento de grandes cambios para la industria de la TV. Hace menos de dos meses, las declaraciones de varios funcionarios y del presidente de la Nación Tte. Gral. Juan D. Perón dando a entender que el proyecto del Poder Ejecutivo era, en términos generales, el de la estatización de este medio, renovaron el interés y la polémica.

Simultáneamente, aparecieron en los diarios de Buenos Aires solicitadas de diferentes gremios ligados al mundo del espectáculo y de la prensa, pidiendo la estatización, así como otras, de las productoras privadas, destinadas de manera encubierta o manifiesta a defender sus intereses y su concepción de la industria de la TV. Hoy, no cesan de manifestarse al respecto los diferentes sectores políticos y gremiales del país; resistencia de los grupos liberales, nuevos proyectos alternativos, ataques o defensas de la estatización, se suceden casi cotidianamente.

En realidad, el momento no podía ser más propicio para intentar una radical modificación de la industria de la TV. La declaración de la caducidad de las licencias es algo perfectamente legal y estaba prevista no sólo por el decreto del año 1958 que otorgara la respectiva onda a esos canales sino también por el gobierno militar de Lanusse. La misma industria privada de la TV reconoció esto señalando que, a lo sumo, puede imputarse al Poder Ejecutivo haberse adelantado unos pocos meses en la cancelación de las licencias a lo que, según su interpretación, marcaba la ley. Por otra parte, pocos sectores políticos que creen hoy posible seguir regulando las actividades radiofónicas en base a la Ley del año 1958 y muchos menos los que creen válida la Ley de Radiodifusión que, a último momento, se apresura a dictar el gobierno militar.

Por otra parte, existe una razón, "estructural", por así decirlo, que transforma al decreto que declara caduca las mencionadas licencias (y las de otros dos cana-

les del interior del país) en una medida que implica, de hecho, la intervención indirecta a la industria de la TV como un todo. Como es sabido, esos tres canales de TV recaudaron hasta el presente casi la mitad de los ingresos publicitarios de la industria de la TV y, por otra parte, las productoras asociadas a éstos "fabricaron" cerca del 80% de los programas emitidos por todos los canales del interior del país. Aun cuando el gobierno respete escrupulosamente las leyes preexistentes y aunque falten algunos años (no muchos) para que se venzan las licencias de la mayoría de los canales privados del interior del país, parece muy difícil que éstos puedan crear sus propias fuentes de producción de programas. Pocos empresarios del "show bussines" argentino estarían hoy tentados de montar una productora de programas sin el respaldo de una licencia en la Capital Federal, sin una gran boca de expendio propia.

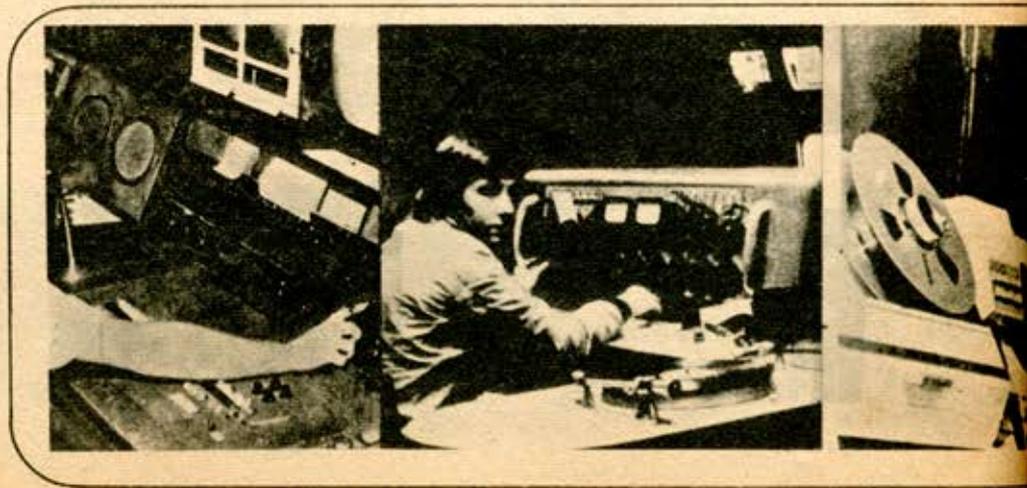
Por supuesto, es difícil predecir en este momento cuál será el destino final de la industria de la TV. El actual gobierno peronista —aun cuando cuenta con una amplia mayoría de votantes y el apoyo de las masas— sabe que su supervivencia depende de un sutil equilibrio político en el

que juegan su papel no sólo los sindicatos o ciertos sectores del Poder Ejecutivo que están por la estatización, sino también los partidos de la clase media (especialmente la UCR) y un bloque de intereses militares y monopólicos que, aunque momentáneamente acallado, está lejos de carecer de capacidad de presión política. En realidad, en las últimas semanas, nos parece que el proyecto de estatización ha encontrado creciente resistencia entre dichas fuerzas políticas y que, en parte, el gobierno ha respondido acallando, por el momento a sus voceros.

Cualquiera sea el resultado final de este proceso, nos parece necesario dar nuestra opinión defendiendo la estatización, esclareciendo los significados posibles de esta medida y, también, señalando con realismo sus peligros políticos y culturales. Queremos enfatizar que, no obstante las posibles críticas a la estatización que puedan aparecer en estas páginas, nuestra posición es de plena defensa de ésta.

¿qué significa estatizar la TV?

Hace algún tiempo tuvimos oportunidad de analizar en las páginas de esta revista



delante del carro

cómo se había estructurado en nuestro país el negocio privado de la TV en Argentina, desde el año 1958 o, más precisamente, desde 1960⁽¹⁾. Señalábamos entonces que la red privada de TV argentina podía dividirse en tres tipos de canales:

a) Los canales de cabecera, es decir, el 9, 11 y 13 de Buenos Aires, que están íntimamente asociados a otras tantas productoras de programación (Telecenter, Telarama y Proartel, respectivamente).

b) Los canales del interior afiliados a algunas de dichas productoras que, generalmente, subsisten mediante un acuerdo comercial por el cual comparten con las últimas el 50 por ciento de sus ingresos publicitarios a cambio de la provisión de programas.

c) Algunos pocos canales independientes, de menor importancia, que compran directamente su programación a dichas productoras a precios de mercado o mediante acuerdos comerciales "ad hoc", pero que no mantienen con aquéllas relaciones tan rígidas o permanentes como las de los canales afiliados.

También señalábamos en esos artículos que uno de los centros neurálgicos, probablemente el más importante, del negocio de la TV son, sin duda, las productoras. Al respecto recordábamos que el gobierno peruano de Velasco Alvarado había comprobado, después de promulgar su ley del año 1969 por la cual se expropiaba el 51 por ciento de los paquetes accionarios de los canales de ese país, que el control de los canales le confería un poder sobre la industria de la TV en su conjunto, pero sumamente limitado sobre el contenido de los programas. Este hecho obligó al Gobierno peruano a expropiar parcialmente a las principales productoras de TV de su país y unificarlas en una sola empresa mixta, bajo control estatal.

Las productoras, en realidad, han sido los verdaderos actores de la historia de la TV en nuestro país. Hacia 1960, después

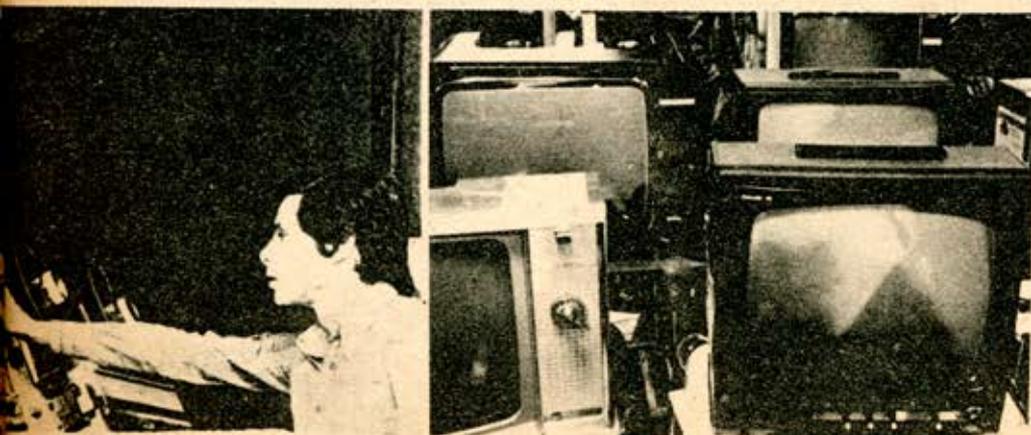
de otorgadas las licencias a los tres canales privados de Buenos Aires, los representantes de las tres principales cadenas de TV de los Estados Unidos utilizaron a las productoras para introducirse en el mercado argentino y controlarlo en su beneficio. De esta manera consiguieron salvar las limitaciones (un tanto ficticias o nominales) de la Ley de Radiodifusión de 1958 que prohibía a los licenciarios de canales ser representantes de empresas extranjeras o bien, directamente, ser individuos de nacionalidad no argentina. En otras palabras: a través de las productoras, el Canal 9 o Telesistemas pasó (hasta 1965) a ser una subsidiaria de la NBC; el Canal 11 o Telecenter (hasta 1970) de la RCA y, por último, el Canal 13 o Proartel, de la CBS y del grupo editorial Time-Life (hasta 1973, aproximadamente). También por esta vía, los intereses norteamericanos lograron el control indirecto, pero efectivo, de la industria de la TV en el interior del país.

Ahora bien, de lo anterior puede deducirse que el problema de la estatización es mucho más complejo de lo que puede parecer a primera vista debido a que hay grados diferentes de estatización. En un extremo tenemos el caso de los EE.UU., donde la TV está prácticamente en manos privadas, ya sea a nivel de canales o productoras, y donde el Estado interviene sólo para regular la competencia entre éstas, otorgar licencias, etc. En el otro extremo está el caso de Francia o de Italia, donde toda la TV, canales y productoras, están en manos del Estado y no se acepta la participación de las empresas privadas en ningún segmento de esta industria. Entre ambos polos se encuentran países como la Argentina, con una TV estatal débil en comparación con el área privada, o como Inglaterra, con un sistema basado en la propiedad estatal de todos los canales y con productoras estatales o privadas que proveen de programación a los primeros.

Por lo tanto, la estatización en la Argentina presenta cuatro alternativas básicas acerca de las cuales los defensores de un cambio radical en este medio no han sabido, hasta el presente, esclarecer adecuadamente al público. El gobierno puede: 1°) estatizar algunos canales y dejar otros en manos privadas. Esto, por supuesto, generaría inmediatamente la aparición de productoras privadas destinadas a abastecer a dichos canales privados y, según presumimos, el retorno al sistema anterior a muy corto plazo (ya aclararemos más adelante el por qué). 2°) El gobierno puede, tal como hicieron inicialmente los peruanos, estatizar los canales pero mantener el actual sistema de productoras privadas, que podrían ser las ya existentes u otras nuevas; 3°) el gobierno podría estatizar los canales y crear un sistema de productoras mixtas con mayor o menor control estatal de su estructura. 4) el gobierno podría estatizar totalmente los canales y las productoras, aproximando así la TV argentina al modelo francés o italiano.

Discutir estas alternativas en todos sus detalles, pros y contras, me parece realmente imprescindible ya que éste es, según dijimos, el punto central. A nuestro juicio, la experiencia argentina —con 13 años de canales estatales "coexistiendo" con la TV privada— determina que solamente las alternativas señaladas por los puntos 3° y 4° revisten el carácter de verdaderos cambios al actual sistema. Todas las demás nos parecen seudosoluciones que, a corto o mediano plazo, derivarán en una TV mercantilizada de contenido antipopular. Naturalmente, de ambas, la alternativa 4° es, a todas luces, la más revolucionaria aunque, tal vez por eso mismo, la más difícil de implantar dentro del actual equilibrio político.

La lista anterior no agota todas las posibilidades y, por otra parte, cualquiera sea la alternativa adoptada (inclusive la 4°), mucho del resultado final depende del ca-



infraestructura de los medios de comunicación:

los monopolios abarcan desde las productoras de programas hasta la fabricación de equipos y receptores. Pero si seguimos, nos encontramos con que son también los dueños de la electrónica bélica y, más allá, las grandes empresas multinacionales que han diversificado su producción en todos los niveles.

rácter del Estado argentino que se haga cargo del control del sistema.

Un buen ejemplo de esto es el caso mexicano, al que también hiciéramos referencia en otro artículo aparecido en *Crisis* (27). En este país, según estimaciones, el Estado provee cerca del 50 por ciento de los capitales dedicados a actividades industriales. No obstante, éste ha sido hasta el presente gobernado por una camarilla monopólica, íntimamente asociada a los intereses extranjeros, de tal manera que las mismas inversiones estatales han servido, más que para elevar el standard de vida de las masas y una verdadera independencia nacional, para robustecer las arcas de las empresas multinacionales. En la actualidad, aunque parezca paradójico, la intensa competencia internacional por el mercado de programas de TV y una baja en los ingresos de canales y productoras han conducido a la situación paradójica de que algunas grandes cadenas mexicanas, están hoy interesadas en lograr que el Estado intervenga en ese negocio y logre su unificación en una gran productora nacional mixta. De la misma manera, sabemos que los representantes más lúcidos del negocio de la TV en este país, previendo la actual coyuntura, han elaborado un proyecto de estatización de tipo "mexicano" que, no obstante, podemos encuadrar dentro de la 4ª alternativa antes descrita.

Por otra parte, nuestra lista no detalla aquellas alternativas que, como expresión de la capacidad de gatopardismo que tienen ciertos sectores políticos en este país, suelen, en la actualidad, circular por ahí. Así nos salteamos toda referencia a proyectos como, por ejemplo, el recientemente elaborado por un partido provincial en el cual se plantea que lo conveniente es "nacionalizar" más que estatizar la industria de la TV, procurando que el Estado logre que sus propietarios privados sean realmente argentinos. A estos "proyectistas" convendría aclararles que, en la actualidad, todas las grandes productoras están en manos de capitales argentinos (por lo menos legalmente), y que el carácter de nativos de la mayoría de los licenciarios de la década del 60 no los inhibió en absoluto de asociarse a los intereses multinacionales.

el problema de la publicidad

Pero tenemos, además, otro factor fundamental que no podemos omitir aquí aunque complique nuestro panorama. La industria de la TV privada (y en parte también la estatal), se ha financiado hasta ahora fundamentalmente en base a la venta de tiempo publicitario a agencias y a anunciantes. De hecho, a nadie escapa que los anunciantes tienen un alto grado de control sobre los medios o, por lo menos, un gran poder para presionar económica y políticamente sobre ellos. Tampoco escapa a nadie que el grueso de los anunciantes y agencias o, mejor dicho, los más poderosos de éstos, están lejos de desear una TV al servicio de los verdaderos intereses nacionales, no comercializada e ideológicamente esclarecedora.

Cerca del 70 por ciento de la facturación de cualquier canal de TV (y aún más de los canales de Buenos Aires que tienen



la "cultura" de la tv: dos ejemplos: Odol Pregunta y Justa del Saber. Ambas muestran rasgos básicos de la concepción de la cultura que trata de imponer la TV: acumulación de conocimientos y competencia, consideración de la cultura como algo separado de la práctica y de los otros planos de la experiencia del hombre. Es importante recordar que el peronismo defendió siempre una concepción de la cultura que, frente a la competencia y el individualismo, se afirmaba en la solidaridad; y que, frente a la acumulación de conocimientos, valoraba la actitud moral y la práctica social: "El hombre que considera a cada semejante como un competidor... no es hombre culto. No importa que conozca de memoria el nombre de los personajes de toda la historia mundial; ni que domine muchos idiomas, ni que sea un gran violinista o un gran poeta, etc., pues se puede haber leído mucho y cursado altos estudios... y, sin embargo, no ser un hombre culto... será un "ilustrado", pero es un inculto, pues no contribuye a la superación del Pueblo, que es quien posibilita su propio desarrollo. Es un capitalista de la cultura." (Escuela Superior Peronista, 1954). En síntesis: una concepción de la cultura diametralmente opuesta a la que promueve la TV.

altas tarifas) suele estar controlado por no más de 30 anunciantes y 40 agencias de publicidad. Naturalmente, dada la par-

ticular estructura del sistema económico argentino —uno de los más concentrados del mundo— las más poderosas dentro de este grupo suelen ser empresas norteamericanas y agencias de publicidad que son meras sucursales de cadenas internacionales, o bien, están asociadas a otras de origen norteamericano.

La publicidad nos plantea, pues, una nueva serie de alternativas. Algunos países, como Francia, tienen en la actualidad una TV que, por respeto al público, no emite publicidad alguna. Pero esto obliga al público a costear la TV en base a aportes o abonos y también con dinero del presupuesto estatal.

En el caso concreto de la Argentina, el gobierno enfrentará una serie de problemas de muy difícil solución. Por un lado, si elimina la publicidad en la TV, se verá obligado a montar un nuevo sistema de impuestos (que, de hecho, será impopular debido a que en este país la TV es un medio realmente masivo y no algo limitado a un sector particularmente acomodado de la población) o bien deberá cargar al presupuesto nacional con una nueva partida, necesariamente abultada y contradictoria con la actual política, por lo demás correctísima, de disminución de la tasa de inflación.

Además, si se elimina la publicidad, se generará de manera inmediata un problema social y gremial nada desdeñable. A la actual masa de trabajadores y artistas de TV, de la que deberá hacerse cargo el Estado, se sumarán muchos de las 5.000 o más personas que en este país trabajan en agencias publicitarias. Por otra parte, aunque estamos plenamente convencidos de que la publicidad es un derroche institucionalizado que sólo favorece a los grandes monopolios en contra del consumidor y de los fabricantes nacionales, no vemos razón alguna para suponer que su eliminación de la TV logrará reducirla sustancialmente. Lo más probable es que esta medida sólo logre transferirla a los otros medios alternativos, en particular, a los diarios.

Pero, si se mantiene el actual sistema de publicidad privada, no tardaremos en encontrarnos con nuevas complicaciones cuya comprensión es fundamental para tomar cualquier decisión acerca del nivel de estatización de la TV que conviene adoptar.

En un sistema mixto —de canales estatales y privados— lo más probable es que los anunciantes y agencias tiendan a reforzar el sector privado, poniendo así en situación de inferioridad y de déficit crónico al área estatal. Por otro lado, en un sistema totalmente estatal, es probable que los empresarios monopólicos que actualmente controlan el mercado publicitario dirijan sus inversiones a otros medios privados, saboteando así, de hecho, la TV estatal. Como es sabido, estos empresarios no están hoy nada contentos con los actuales controles de precios y otras restricciones que el gobierno popular ha impuesto a sus actividades y, previsiblemente, tampoco estarán alegres de colaborar con una TV estatal de orientación claramente popular y nacional.

En la actualidad, el problema es, de hecho, más sombrío, más difícil de resolver taxativamente. Los sectores monopolistas,

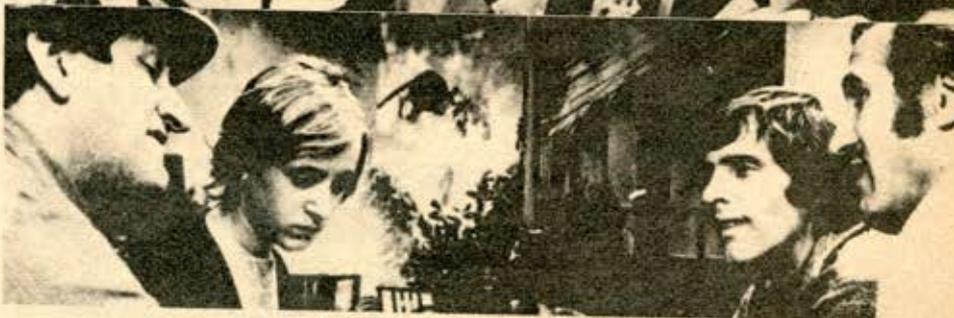
desde hace un año o más, ya han reaccionado frente a la política económica del gobierno, restringiendo al máximo sus inversiones publicitarias. El gremio de los publicitarios acaba de denunciar alrededor de 100 despedidos, efectuando asambleas y una marcha hasta el Congreso y la Casa Rosada para reclamar la estabilidad de sus afiliados y que se adopten medidas para evitar que el peso de la actual coyuntura económica caiga sobre los hombros de los trabajadores. Este mismo gremio ha denunciado que muchos fabricantes culpando a una supuesta falta de materias primas o al sistema de control de precios que no les permite transferir a los precios de los productos de venta masiva los incrementos de las tarifas publicitarias, limitan bruscamente sus inversiones publicitarias a fin de ejercer presión sobre los medios. Como es previsible, si algo puede convencer a un director de diario o de radio de que "las cosas andan mal con este gobierno", eso es, sin duda, una baja súbita de sus ingresos, de sus ventas de tiempos o espacios.

Por otra parte, la restricción de los presupuestos publicitarios tiene una razón estrictamente financiera, por demás sencilla. Si un fabricante invierte dinero en comprar maquinaria o materia prima, suele serle muy difícil cancelar de manera inmediata esta operación. En cambio, para anular un programa de inversiones publicitarias basta con llamar por teléfono a un canal y avisar que se levantan los avisos con 24 horas de antelación —o menos— al momento de su emisión. Por lo tanto, cuando llegan épocas inciertas (para los sectores monopólicos) y/o el objetivo es manifestar resistencia al cambio y, de paso, "sentarse sobre la plata" o especular, la actividad que primero resulta afectada es la publicidad.

A estos problemas potenciales debemos agregar otro, nada insignificante. Nos parece difícil que una nueva TV estatizada logre de manera inmediata crearse un estilo de comunicación a la vez popular y masivo y acorde con el proyecto de poner ésta al servicio de los intereses populares. Aunque creemos que el problema tiene solución, no hay que descontar un largo tiempo de búsqueda, de tanteo, etc. Ahora bien, si este estilo a la vez masivo y nacional no se realiza de inmediato, cabe prever una baja en la audiencia del medio TV y, tal vez, un aumento de la audiencia de otros medios alternativos. Como el interés de los anunciantes reside en lograr la máxima audiencia posible al menor precio, esto obligará a la TV estatal, aun cuando no se produzca una baja de la inversión publicitaria total, a lanzar al mercado tarifas de tiempos publicitarios sumamente bajas (que seguramente la harán deficitaria) o bien, a resignarse a que el dinero se escape de sus manos para ingresar en los bolsillos de las editoriales, cadenas de cine, publicidad, etc. Sumemos a lo anterior el hecho de que la administración de un canal está lejos de ser algo sencillo que puede arreglarse por decreto o improvisarse. Durante años, los gobiernos militares que hemos tenido, y también los civiles, parecen haberse empeñado en sabotear y coartar el desarrollo, más que favorecerlo, de la TV estatal. Debido a ello, en la actualidad son



polémica en el bar: los programas humorísticos son, en muchos casos, los que por necesidad de ajuste y de respuesta al mercado popular o por ser producto de una auténtica búsqueda, dejan emerger pautas reales de la cultura popular: lenguaje, expresión, humor, crítica, etc. Testimonian, dentro de los códigos que impone el humor pero con mucha más lucidez que el teleteatro, características claves de nuestra vida social.



teleteatros: en primer lugar, dos estereotipos clásicos de la TV. El primero, La Familia Falcón, bajo un aparente realismo, repite el modelo yanqui de la Familia General Motors (Gesa): valores y conflictos de la clase media acomodada: individualismo, consumo, confort, ocultamiento de las contradicciones históricas reales. El segundo, Papá Corazón, sigue otros caminos explotando con malas artes el mundo del afecto, el sentimiento, la religión, la muerte, y escondiendo bajo los diversos mecanismos de distorsión que pone en práctica su objetivo fundamental: brindar a las capas medias el acceso simbólico al mundo de una falsa e inocente burguesía. Frente a estos modelos, clásicos de nuestra TV y de la cultura de masas pergeniada por el sistema, Cosa Juzgada representó un buen ejemplo de cómo presentar en la TV problemas con un alto nivel crítico, artístico y técnico que no ahuyentó, a pesar del juicio de los "entendidos", al público.

muy pocos los funcionarios y técnicos estatales con una visión clara de los problemas a resolver; existe muy poca experiencia acumulada al respecto. Asimismo, conviene señalar aquí que ni siquiera los países europeos, como Italia y Francia, parecen haber logrado resolver este problema. Organismos como la RAI o la ORTF son, desgraciadamente, en muchos aspectos, oficinas burocratizadas donde el derroche y los puestos políticos tienen con frecuencia prioridad sobre los problemas de comunicación y cultura.

el problema de la cultura y la ideología

Otro aspecto fundamental de esta cuestión es que un proyecto de estatización nos dice muy poco del futuro de un medio si no aclaramos qué tipo de contenidos queremos emitir y, paralelamente, qué criticamos a la ideología y cultura de la TV anterior. En este terreno —en el cual no voy a incursionar— tenemos algunas acotaciones básicas que hacer:

En primer lugar, la cultura, el estilo y la ideología a transmitir, si bien pueden planificarse o decidirse racionalmente, difícilmente podrán lograrse por decreto. Crear una TV nacional, masiva, supone no sólo abrir las puertas de los canales y productoras a aquellos que tengan algo valioso (y nacional) que decir sino, sobre todo, aceptar los costos de fracasos de algunos experimentos y, sobre todo, favorecer de manera sistemática la participación popular en la vida del medio. Todo intento de elaborar una cultura desde arriba, por métodos autoritarios, derivará no sólo en una esterilización del medio, sino también en una pérdida de su audiencia y, a largo plazo, en un aumento de los problemas financieros del Estado. En última instancia, el autoritarismo logrará que aquellos que no desean una TV nacional encuentren el apoyo político entre los sectores de la clase media y aun obrera, que es necesario para proceder a su desmantelamiento.

Este problema es más difícil de solucionar de lo que parece y, debemos confesarlo, no conocemos muchos países que hayan logrado resolverlo de manera satisfactoria. El **quid** de la cuestión reside en el hecho de que los estilos de comunicación basado en procedimientos autoritarios, en otras palabras, el estilo oficial clásico, suele estar sistemáticamente en desventaja con respecto a los productos comerciales de la industria cultural, por más deleznable que éstos sean.

Un ejemplo dramático de dicho fenómeno es, indudablemente, el inglés. Como es sabido, Inglaterra tuvo hasta 1951 una TV exclusivamente estatal. Cuando el monopolio estatal fue parcialmente modificado, los especialistas vaticinaron que, debido al alto nivel cultural de la programación que hasta ese momento había recibido el público, las nuevas productoras privadas independientes, de estilo más comercial y ligero, estarían condenadas a un seguro fracaso. Los resultados fueron totalmente diferentes: la TV inglesa privada no tardó en sobrepasar en audiencia a la estatal y también se provocó un brusco incremento de la tasa de posesión de receptores.

En realidad, el problema anterior encubre una contradicción cultural profunda de nuestra época. La cultura de las socie-



relación con el público: la TV fomenta la pseudo-participación. En el fondo, pasividad, control, participación vicaria, pero no un acceso real y activo del pueblo a los medios tal como lo exige cualquier propuesta de cultura popular que no sea una simple coartada de la cultura dominante. Pero también una zona compleja y contradictoria, porque en la medida que las clases populares seleccionan y reelaboran la información de los medios, cierto tipo de programas —los de Galán, por ejemplo— posibilitaron, más allá de los crudos mecanismos de mercantilización y manipuleo de las relaciones humanas que ponían en práctica, formas de expresión, de identificación y de intercomunicación de los estratos más sumergidos de esas clases.



dades industrializadas se ha ido disociando cada vez más en una cultura "seria" y una cultura comercial opuesta a la anterior, siguiendo lineamientos de clase. En la actualidad, carecemos de una tradición cultural, ni siquiera tenemos casi modelos para copiar, que logren conciliar la masividad y el nivel cultural y sobre todo, la masividad, la calidad estética y el esclerosis ideológica. Por otra parte, conviene recordar aquí que los modernos medios electrónicos han sido diseñados más para imponer al público una actitud pasiva e individual, que para provocar su socialización y participación política. **Superar la tentación de crear una cultura desde arriba, por decreto, supone no sólo inventar un estilo sino también inventar desde la nada instituciones intermedias destinadas a ligar activamente las masas al aparato estatal de comunicaciones.**

Otro aspecto que complica el panorama reside en que no toda crítica al bajo nivel cultural de la TV o de cualquier otro medio es, necesariamente, algo propopular, nacional, antiautoritaria. Nosotros tenemos una clara experiencia al respecto. Durante la época de Onganía, sectores "tradicionalistas" enquistados en el Ejército o en ciertos círculos supuestamente nacionalistas del país, desencadenaron una campaña de críticas en contra de la TV comercial y ensayaron algunos tímidos intentos de controlarla. Sin embargo, el verdadero objetivo de estas críticas —siempre dirigidas contra "los excesos" del sistema más que contra el sistema mismo— estaba dirigido a instaurar en el país una cultura "seria", verticalista, casi militar y, en el fondo, el supuesto sistema de organización política del país que se hizo trizas con el Cor-dobazo.

control político y libertad de prensa

Las productoras privadas de TV y ciertos sectores políticos de tradición liberal han empezado ya a esgrimir los remanidos argumentos a favor de la libertad de prensa y en contra del monopolio estatal. No falta quienes nos recuerden también el sonsonete de la libertad de elegir y la libertad de empresa. Conviene decir aquí, para terminar, algunas palabras al respecto.

Ante todo, nos parece que es totalmente falso invocar la libertad de prensa cuando estamos tratando de una industria cultural que, tal como explicáramos, permaneció hasta hoy bajo control de una minoría de individuos y empresas. **La teoría liberal de la libertad de prensa sólo tiene vigencia en relación a un medio en el cual existe una verdadera multiplicidad de emisores que compiten entre sí económica y culturalmente. Trasladar esta doctrina al campo de la TV, altamente monopolizada por un puñado de empresas, es una mera treta ideológica.** De la misma manera, también es una treta ideológica —por otra parte, ya muy burda— hablar de libre empresa en relación a un mercado donde los precios son fijados por un número muy limitado de vendedores y compradores.

Las productoras de TV y los canales argentinos no tienen, pues, ningún derecho a invocar en la actualidad el principio de la libertad de prensa o de empresa. Conviene recordar aquí tres o cuatro datos



misión imposible: también hay una cultura de la CIA, superagentes, símbolos de la "superioridad" racial-mental, técnica, física, etc. del imperio; distorsión alevosa de la realidad de los países del Tercer Mundo; y, por abajo de esto, la tecnología y no el hombre como centro de la historia. Sintomáticamente un programa en el cual se intensifica la promoción de productos de consumo superfluo destinados a las capas acomodadas.

sábados circulares: el objetivo de los programas "ómnibus" no ha sido otro que el de cubrir el tiempo libre con una concepción de la información y de la comunicación signadas por la neutralización y la pasividad, y más cercana a la promoción de productos, mediante una "variedad" que apela a diversos tipos de receptores, que a una respuesta a las necesidades culturales reales de nuestra sociedad.



horangel: en la división del saber que impone la TV, la astrología no sólo busca remplazar y controlar las necesidades religiosas reales y profundas del hombre, sino también cubrir, simbólicamente, la inseguridad con respecto al futuro y la identidad en que lo sumerge una sociedad injusta. Todo esto, a través de modelos de comunicación no ajenos al divismo y, por lo tanto, al ascenso individual y al consumo.

elementales acerca de ésta para verificar cuán inadecuado y poco democrático puede ser el liberalismo en este contexto. En primer lugar, la TV local fue en buena parte controlada por no menos de tres grandes productoras, asociadas, a su vez, a cadenas internacionales de radio y TV que fabrican en todo el mundo equipos electrónicos que van desde humildes radios a transistores hasta equipos de detección de cohetes balísticos intercontinentales.

En segundo lugar, el análisis que realizáramos en los mencionados artículos de **Crisis** de los directorios de dichas corporaciones ha demostrado que los dueños de las productoras y canales, de Capital Federal y del interior, además de los representantes de las cadenas norteamericanas, pertenecían a sectores extranjeros y "argentinos" que están muy lejos de ser modestos empresarios de la industria cultural. Así, por ejemplo, en Proartel solamente, registramos la presencia del grupo Time-Life junto a la CBS; del grupo Goar Mestre, que fuera propietario de la Cadena CMO en Cuba, de Proventel en Venezuela, de Pantel en Perú y de varias empresas industriales y de servicios en países tales como España, los Estados Unidos y Colombia. A estos grupos se sumaban los intereses de personas como el doctor Roberto N. Lobos, alto funcionario de la ITT en este país, y del sector más coherente de la oligarquía terrateniente argentina, representada por Roberto Pereda (hermano y socio del actual presidente de la Sociedad Rural Argentina). Anotemos,

de paso, que un panorama similar se repite en el caso de los canales de TV del interior: en Salta aparecen en los directorios los representantes de la oligarquía terrateniente de esa provincia; en Tucumán, los personeros de la industria del azúcar; en Mendoza, los poderosos de la vitivinicultura, etc.

Otro aspecto que inhabilita la tesis del liberalismo clásico en el caso de la TV argentina es la estrecha ligazón existente entre las productoras o canales y otras industrias culturales. Proartel está hoy asociada a Editorial Atlántida; Canal 9, a la Editorial Julio Korn, y Canal 11, a la Editorial Sarmiento que publica el diario **Crónica**. En el interior nos encontramos con casos aún más groseros de monopolización de la información y la opinión. Por ejemplo, el del grupo "La Nueva Provincia", que en Bahía Blanca controla el diario de ese nombre (prácticamente la única publicación de esa localidad), una radio y un canal de TV, y está integrado por sectores terratenientes estrechamente vinculados al grupo Alsogaray.

En este sentido, estatizar la TV argentina y expropiar sus productoras no sólo no es una medida de carácter totalitario sino un acto de justicia que está perfectamente encuadrado dentro de la política legal moderna de responsabilidad social del capital, cuyos antecedentes pueden encontrarse no sólo en nuestra Constitución del año 1949 sino en las encíclicas papales. **Desde un punto de vista económico, es decir, considerando los sectores que resultarán afec-**

tados por una estatización de la TV, el avance del Estado sobre la propiedad de este medio representa, sin duda, un paso objetivo en pos de una liberación nacional y reconstrucción del país.

A nuestro juicio, la estatización de la TV es también un paso importante en dirección de una verdadera nacionalización de todo el sistema argentino de medios. La TV es hoy el más importante medio de comunicación de masa del país: llega a cerca de tres millones de hogares y es también el medio de información y diversión más barato. Por otra parte, la mayoría de las radios ya son estatales y, además, la actual crisis internacional del papel (que está muy lejos de tener una solución inmediata) irá imponiendo límites más que rigurosos al desarrollo de los medios gráficos. Sabemos, al respecto, que algunas grandes editoriales del país ya han debido limitar sus tiradas y aun imponer a éstas techos de devolución máxima del orden del 10 por ciento (una tasa tan baja que ni siquiera garantiza una razonable capacidad de exportación de revistas). Dentro de este contexto, no tenemos la menor duda de que la estatización de la TV va más allá del ámbito específico de este medio.

Naturalmente, nadie puede garantizar por adelantado si esta acumulación de poder en manos del Estado (y en detrimento de los grupos monopólicos) será empleada o no en favor de una auténtica y profunda liberación nacional. Sin embargo, estimamos que conviene correr el riesgo. En primer lugar, una medida tal como la estatización de la TV, en América latina, en un país subordinado como el nuestro, en el cual el liberalismo ha sido hasta el presente la principal retórica encubridora del dominio extranjero, define inequívocamente el gobierno dentro de una corriente antiimperialista.

En segundo lugar, aunque nadie tenga hoy el don de profetizar cuán profunda será la lucha contra la dependencia que desarrollar el actual gobierno, nos parece evidente que **el control de la comunicación de masas no puede ser sino una medida previa a cualquier cambio radical de estructuras**. El proceso chileno ha demostrado que en cualquier país donde se intente desplazar de sus bastiones a los grupos monopólicos multinacionales y sus sectores aliados, éstos saben muy bien cómo utilizar su poder sobre el sistema de comunicaciones para combatir los gobiernos populares, distorsionar deliberadamente la Información y aun coordinar con su ayuda desde un golpe de Estado hasta campañas de sabotaje económico.

Por todo lo anterior, nos parece muy poco inteligente la crítica al proyecto de estatización que, bajo un manto de nacionalismo riguroso o de izquierdismo académico, estima que el gobierno debería intervenir la TV sólo después de adoptar medidas antimonopólicas o antiimperialistas tales como la Reforma Agraria o la expropiación de ciertas empresas multinacionales estratégicas. Creemos que nadie puede ser criticado, de buena fe, por poner el caballo delante del carro.

(1) "La manija: los dueños de la televisión argentina" (en: **Crisis**, nº 2, págs. 52-60, junio 1973) y "La manija: el negocio de la publicidad en la televisión argentina" (en: **Crisis**, nº 3, págs. 64-69, julio 1973).
(2) "La manija: ¿quiénes son los dueños de los medios de comunicación en América Latina?" (en: **Crisis**, nº 1, págs. 48-54, mayo 1973).

carnet



regularizaciones

La honorable primera dama de EE.EE., señora Patricia Nixon, y sus dos hijas (Tricia Cox y Julie Eisenhower) están enfrentando su propio Watergate: han sido acusadas de incorporar a sus patrimonios individuales las joyas (valor: unos cincuenta millones de pesos moneda nacional) recibidas como regalo de parte de Feisal de Arabia y su hermano Fahad.

Los cargos que pesan sobre el sector femenino del clan Nixon se fundan en una ley norteamericana dictada en 1966: según la misma, todo presente cuyo precio supere los veinte dólares recibido por el presidente de la nación, los miembros de su gabinete y los integrantes de sus respectivas familias pertenece al Estado.

Tras lo ocurrido a la mujer y las hijas de Nixon, las esposas de los ministros estadounidenses no han disimulado su preocupación por soslayar acusaciones equivalentes. Así se explica que el Departamento de Estado yanqui se haya enriquecido sorpresivamente con los diamantes y perlas obsequiadas a la señora de Spiro Agnew por el príncipe heredero de Kuwait y con los diamantes y rubíes que el emir de ese mismo país ofreció a la señora de William Roger.

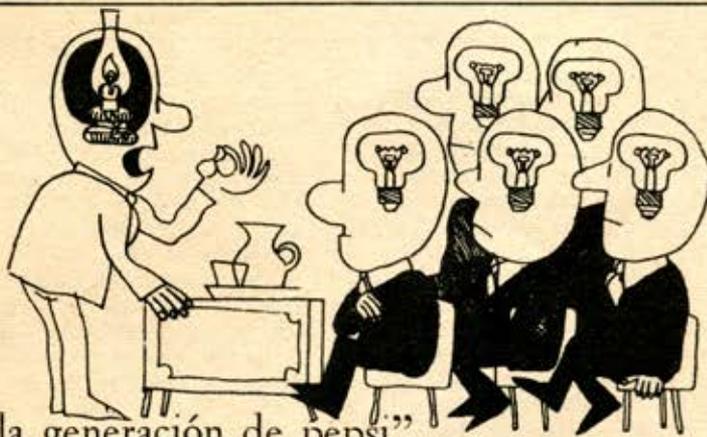
sartre

- Para mí, la moralidad existe incluso a nivel de la producción. Y estoy de acuerdo con los maoístas que han replanteado el problema. Estimo que un obrero es moral por el solo hecho de que se trata de un hombre alienado que reivindica la libertad para él y para los demás.

- Lo que hay que desarrollar en la gente es el respeto de un orden presuntamente revolucionario, sino el espíritu de rebeldía contra todo orden.

- El sufragio universal es una trampa del poder burgués para reemplazar por una legalidad la legitimidad de los movimientos populares y de la democracia directa.

(En On a toujours raison de se révolter, autobiografía política de Jean Paul Sartre, aparecida recientemente en París con el sello de Gallimard)



“la generación de pepsi”

- En los balnearios eslavos del Mar del Norte acaban de aparecer las primeras botellas de Pepsi-cola producidas en la Unión Soviética: resultado de la cooperación económica entre EE.UU. y Rusia y de la apertura de esta última a la sociedad de consumo.

perspectiva

Mientras los etíopes, de resultas de la carestía, mueren como moscas, la producción y la exportación privada de cereales ha aumentado en forma constante desde 1972. Las asociaciones internacionales (F.A.O.; Unesco) promueven encuestas con el propósito de conocer, además, el destino de los millones de dólares destinados a los programas asistenciales, que Etiopía devora desde hace años. En consecuencia, los norteamericanos consideran que Haile Selassie no está en condiciones de gobernar a Etiopía, “bastión de Occidente sobre el Mar Rojo”; y país donde han instalado la importante base de Kagnew, a través de la cual controlan la política de muchos estados africanos. Es una base que Nixon no puede perder; por ello, sus consejeros deben controlar a Etiopía como a Vietnam del Sur, incluso a costa de fomentar el golpe.

(En L'Espresso, Roma, 16.3.74)

con “mano blanda”

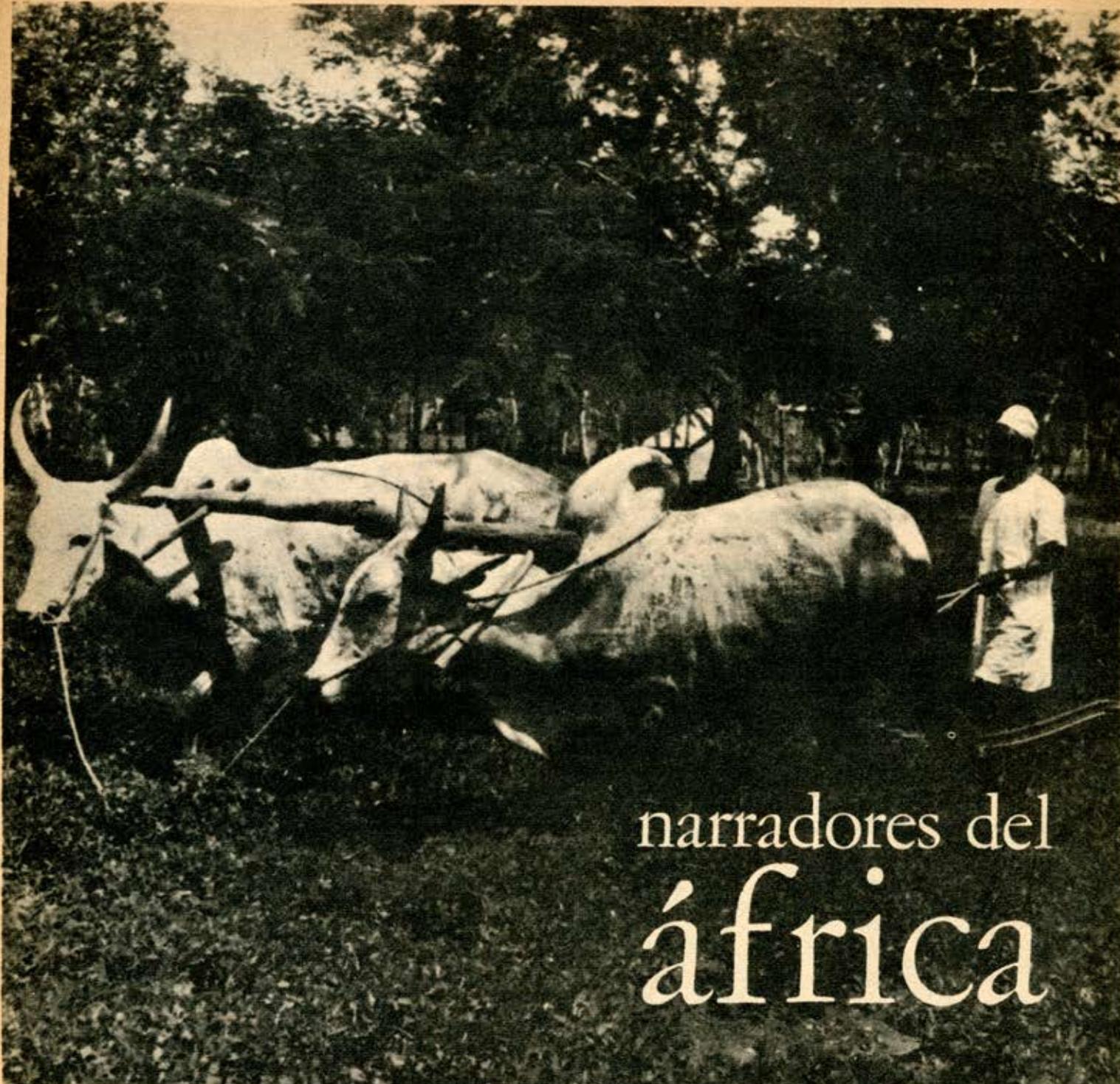
Durante el régimen de Allende, las escuelas y universidades privadas continuaron recibiendo subsidios del gobierno, el canal de televisión de la Universidad Católica llegó a ser el baluarte de la oposición, dos tercios de las estaciones de radio estaban controladas por la oposición y, a fines de 1972, en todas las universidades, menos en una, habían sido elegidos rectores y cuerpos de dirección opositores al gobierno. En Santiago, seis semanas antes del golpe, se podían encontrar en los quioscos del centro diarios y revistas de la extrema derecha, que justificaban el derrocamiento violento del gobierno izquierdista, como así también otros, publicados por la izquierda, que llamaban a los soldados a hacer resistencia a los militares superiores. El **Mercurio**, principal diario opositor, continuó apareciendo durante todo el gobierno de Allende (sólo fue clausurado un día, en junio de 1973), en tanto que **La Nación** y **Chile Hoy** (propiedad y subsidiaria del gobierno respectivamente), la editorial Quimantú y dos o tres canales de televisión de Santiago defendían los puntos de vista del gobierno.

En Chile, durante el gobierno de Allende, la libertad de expresión de todas las ideas políticas fue mayor que en cualquier otro país del mundo. Es cierto que el gobierno de Allende trató de ejercer presión económica sobre la única empresa papeletera independiente, pero esa presión fue tan exitosamente resistida como el plan anunciado en marzo de 1973 para establecer un sistema de unificación de escuelas nacionales.



... el número total de muertes por motivos políticos, durante los tres años del régimen de Allende, es sorprendentemente bajo. En todo el período hubo menos de seis muertes en luchas callejeras y ninguno de ellos puede atribuirse a la acción policial. El **Libro Blanco**, publicado por la Junta Militar después del golpe, enumera noventa y seis muertos a lo largo de todo el gobierno de Allende. Veintidós de ellos, durante el levantamiento militar del 23 de junio de 1973. Hubo sólo uno durante la acción de las tropas contra los villeros (en agosto de 1972) e inmediatamente después de ese hecho Allende visitó las villas y pidió disculpas.

(Paul E. Sigmund, profesor de Política en la Universidad de Princeton, en World View, abril de 1974)



narradores del áfrica

II- los países de habla inglesa

selección y traducción por *estela telerman*

Para los lectores de lengua castellana, éste es un terreno no transitado hasta ahora: la narrativa africana en lengua inglesa. Ofrecemos tres relatos. Dos son expresiones de la literatura rebelde sudafricana. "¿Cómo se puede seguir creando en el ambiente hipertenso en que se vive en Sudáfrica?", pregunta la escritora Mary Benson en una carta que enviara a James Baldwin desde Johannesburg. Que es como preguntar: ¿Cómo se puede seguir viviendo en Sudáfrica? En este medio, que describe el infortunado escritor y periodista Nathaniel Nakasa, la falta de comunicación produce una "parálisis de la conversación", y "la barrera del color, que domina la vida de todo sudafricano, acecha y se cierne sobre todas las mesas familiares de la ciudad". Temores, mi-

radas furtivas, preguntas que no pueden ser formuladas: todo hace explosión y todo resulta bloqueado.

El cuento de Ezekiel Mphahlele se desarrolla en el marco de una ciudad cualquiera. Aparecen, apenas esbozados, el autor, el "chico con cara y cabeza de hombre y orejas grandes", el oscuro empleado que lleva a cabo la mecánica y rutinaria tarea de cerrar sobres y su contraparte: el gato. Está además el abogado invisible. Todos ellos aparecen dentro de un contexto netamente local. La sala descrita con todos los detalles está atiborrada de una galería de caracteres cuya identidad desaparece detrás de las conversaciones inocuas creadas para disimular la angustia producida por los tensos momentos de espera, en esa atmósfera densa, depresiva, sofocante.

El pibe nos propone una crítica más directa a través de las fechorías de una banda de pequeños delincuentes que reflejan la corrupción del medio.

En ambos casos se describe una realidad social universal. Sin embargo, ahí está el elemento característico que va mucho más allá del pintoresquismo descriptivo de Themba (acentuado por el uso esporádico de onomatopeyas) o del simple registro de diálogos aparentemente inconexos que utiliza Mphalele. Ambos relatos recrean, cada uno con elementos que les son peculiares, la atmósfera cargada de tensiones del territorio sud-africano.

De los tres relatos, quizás sea Tekayo el que pueda ejercer una seducción más poderosa sobre nuestra sensibilidad, por su extraordinaria fuerza vital y su energía telúrica. Este cuento, relatado en un lenguaje deliberadamente simple con la utilización de una sintaxis elemental, nos asoma (quizás con mayor eficacia que la historia de Ekwensi) a un abismo entre dos civilizaciones. El lúcido y desgarrador testimonio social de la delincuencia juvenil, la narración de tipo folklórico y el relato histórico-simbólico, hasta ahora inéditos en castellano, continúan la serie de presentación de la literatura africana en crisis

estela telerman

ezequiel mphalele

el hombre y el gato

Llévalo a lo de un abogado. Fue el consejo de mi amigo. Lo cierto es que jamás había tenido ocasión de relacionarme con abogados. Su sola mención siempre me hacía pensar en cortes, arrestos, policía: imágenes espantosas. Aunque estaba en un apuro, me preguntaba por qué habría de ayudarme un abogado. A pesar de todo, mi amigo me dio la dirección.

Y a partir de ese momento mi problema pareció agrandarse. Me daba vueltas en la cabeza. La noche anterior a la visita al procurador mi corazón estaba angustiado y mi alma ardía de rabia. Le iba a contar al abogado; le iba a contar todo lo que me había estado carcomiendo durante varios días.

Subí las escaleras del alto edificio. Me imaginaba que cada persona que veía a mi paso era el abogado y poco faltaba para que comenzara a destaparme con todos mis problemas. En el rellano de la escalera vi un chico con cara y cabeza de hombre, con orejas y labios más bien grandes. Le dije que venía a ver al Sr. B., el abogado. Muy gentilmente, me indicó que fuera a la sala de espera y aguardara mi turno junto con los demás. ¡Qué desilusión! Yo quería ver al Sr. B., decirle todo y que me diera la solución legal para el asunto. Y ahora me venían a decir que esperase...

Estaban todos en la sala de espera, los clientes, sentados a lo largo de las cuatro paredes (eran unos veinte; parecían esas muñecas de kermesse listas para ser derribadas por los bolos). Con toda esa gente delante mío, me parecía que jamás tendría tiempo suficiente para relatar el hecho en su totalidad: cómo comenzó todo, cómo aumentó de tamaño y cómo ahora se cernía sobre mí para destruirme. De tanto en tanto, aparecía el chico con cara y cabeza de hombre y orejas grandes para llamar al siguiente. Imaginé un plan de acción: iba a repasar el problema en mi mente para poder decirlo hasta al re-

vés. No debía escapársele nada al abogado: ni una sola palabra.

Pero mientras lo hacía, mis ojos se paseaban por la sala: la gente, las paredes, el techo, los muebles. Un cuarto desnudo, falto de atractivos: los brazos de las sillas tenían unas marcas hechas tal vez con un alfiler por alguien que estaba cansado de esperar. Contra el único espacio del muro que no estaba ocupado por sillas para clientes, un hombre de unos cincuenta años estaba sentado ante una mesa pegando sobres. Desde un cuadro colgado en la pared detrás suyo (el único que había en todo el cuarto), lo miraba un gato de ojos verdes, como si supervisara su trabajo. Por alguna razón inexplicable para mí, sobre la mesa había un pequeño globo terráqueo. Daba la idea de que el hombre de los sobres podría comenzar a hacerlo girar, con el objeto de demostrar a una clase que la tierra es redonda y gira sobre su eje.

Cuando uno comenzaba a esforzarse por pensar, venían a la mente mil y una ideas. Se podía recordar, por ejemplo, la aventura de la noche anterior; y en el momento en que la muchacha pugnara por pasar a un primer plano, seguir otra línea de pensamiento. O se podía volver (como yo lo hice) a mirar al gato que estaba enfrente o al hombre que estaba ante la mesa o a los clientes, uno por uno. Durante un momento fugaz, el gato pareció moverse. Luego volvió a su posición inicial, mientras sus bigotes agresivamente le indicaban a uno que era un tonto por haberlo imaginado en movimiento.

Uno miraba los movimientos frenéticos de una mosca contra el marco de la ventana, alborotada en su intento de atravesarla por la parte superior a pesar de que estaba abierta por debajo. O bien observaba a lo lejos los altos edificios de la ciudad. El calor de la tarde era tan sofocante que la cabeza era un atolladero. Ni

siquiera se oía decir "¡El siguiente!" al chico con cara de hombre y orejas grandes. Uno parecía flotar en el aire estancado en la sala y ya no era más Sello o Temba de carne y hueso que esperaba en ese cuarto, sino una criatura en la atemporalidad del pensamiento y el sentimiento.

El hombre de la mesa siguió con su mecánica tarea. También él parecía querer huir del penoso trabajo, porque hablaba con dos o tres clientes que estaban cerca suyo. Y a menudo lanzaba una risita abogada, mostrando una boca generosamente desdentada. Al terminar cuatro o cinco oraciones, le encantaba presentar un aforismo o un proverbio.

—Nuestros sabios dicen que lo único que definitivamente nos pertenece es lo que hemos comido (risita). —Una ciudad es hermosa cuando se la ve de lejos, pero entre y verá cómo se desilusiona (otra risita).

Los clientes charlaban en grupos, tratando los temas más diversos. Un hombre fue hallado muerto cerca de Shanty Town; quizás lo habría matado un tren... —Mirenme. Tengo tres hijos. ¿Ustedes se creen que alguno de ellos se preocupa por traer un centavo a casa? No hacen más que comer, dormir y ni les importa de dónde viene el dinero.

El hombre de la mesa dijo: —Lo que yo siempre sostengo es que ni bien uno le da permiso a la hija para ir a un baile, la pierde.

—¡Já!... Es como tratar de atrapar al viento que pasa. —No irá demasiado lejos, lo agarrarán. ... —Imagínense: no hace seis meses que el marido está en la tumba, pobre hombre, y ella se quita el luto. ¡Así se le paga a un buen marido!

—Nuestros sabios dicen que cuando una vaca lleva un rebaño, siempre termina cayéndose en la zanja. ... —Déjela

hablar no más, mientras usted tenga la última palabra...

—Una vez conocí a un hombre...
...—¿Papas? Todo es caro en estos tiempos. Hasta las mujeres han aumentado de precio, si uno quiere casarse. ...—Sólo Dios sabe en todo momento cuándo iremos donde deseamos. ...—¿No es por causa del dinero que estamos aquí? ¿No vamos por las calles y tomamos trenes por causa del dinero? ¿No es el dinero lo que dirige nuestros pasos?

—La muerte es nuestra compañera; siempre está con nosotros (otra risita).

—¿Dice que nunca fue a Magaba? Entonces no sabe lo que es bueno. Las vendedoras de fruta, rojas como la tierra que pisan; los hombres y las mujeres se confunden con la tierra roja; carne salada a la venta, asándose a la parrilla; a lo alto, remolinos de polvo rojo, la gente corriendo de un lado a otro como diablos chamuscando al fuego... parece un sueño.

Otra risita del hombre de la mesa: —Y bueno, aunque le pongan los cuernos, no se le van a quedar pegados, así que no se preocupe por los chismes.

—Estamos viviendo tiempos terribles; ahora hasta una joven es capaz de golpear a su suegra. ...—Hace años que no veo una cosa igual. Como diríamos en mis tiempos: "Eso... ¡Cuando las ranas crien pelos!" ...—Oh, ahora, cualquiera da golpes; estamos perdidos, perdidos. —Pero no podemos ir atrás.

—Ver para creer. Esto surgía de la mesa.

—Lee demasiado; los doctores blancos dicen que su cerebro está fermentando.

—Hasta los ángeles tienen pies de barro. Otro proverbio.

—Ni usted ni yo pudimos ir a la escuela, así que debemos mandar a nuestros hijos; ellos van a leer y escribir por nosotros. ...—¿No escucharon? Dicen que el pobre hombre gritaba y trataba de escapar antes de morir. Lloraba y decía que tenía una montaña de pecados delante suyo. ...—Sí, su esposa estaba al lado de la cama y él le dijo, dice: "Selope, cuida a mi hijo; ahora dame agua para beber. Es la última vez", dice, "que te pido que hagas algo por mí".

El chico con cara de hombre y orejas grandes vino para decirnos que habían entrado dos hombres blancos en la oficina del Sr. B. Hubo un breve silencio. El hombre de la mesa sacudió la cabeza varias veces. El gato lo miraba con el ceño fruncido, con sus ojos verdes y sus bigotes casi vivientes. La mosca debió haber encontrado una salida. El calor empezaba a ser un problema considerable.

—Cuántas veces vine aquí —dijo una anciana sin dirigirse a nadie en especial—. Mientras tanto, mis nietos se mueren de hambre. El inútil de su padre no les manda dinero desde que la ley lo separó de mi hija. Un silencio más profundo. Algunos fruncieron el entrecejo mirándola como los pájaros antes de atacar a una lechuga. Otros parecían querer convencerse de que no oían lo que estaban oyendo.

—¿De dónde viene la vieja? Ahora hablaba uno que estaba cerca de la mujer. Una vez que comenzó, siguió encadenando una pregunta tras otra, para hacerle perder el hilo.

Y así seguían llenando el vacío. Durante todo ese tiempo, yo había estado organizando la sucesión de hechos en mi mente. Varias veces me había visto frente al Sr. B.: un hombrecito de ojos cansados



(siempre imaginé que el abogado era de estatura pequeña). Le había contado todo. Ahora que estaba ya sentado en la sala de espera sabía que pronto hallaría alivio a mis penas. En cuanto hubiera visto al Sr. B. y hablado con él, se acabarían mis torturas. Estaba seguro de ello. No podía ser de otro modo.

Ahora casi no se hablaba. ¡Qué tontos!, pensé. En lo más íntimo de su ser se estaban torturando y sufriendo por los sinsabores del pasado (como yo); ardían de impaciencia por ver al Sr. B. y contarle sus

problemas. Sin embargo, aquí estaban, simulando haber anulado su ansiedad. Aquí estaban, tratando de derribar esta ola de calor y de esparcirla con tanta charla inocua: parlotando acerca de cosas que nada tenían que ver con ellos, para esconder la vorágine de sus propios problemas. ¿Qué había detrás de esos remolinos y de esas burbujas que reventaban en una ola de calor? ¿Posesiones ajenas, burlas de la ley, infidelidad, el fruto prohibido? Y el hombre de la mesa, ¿qué derecho tenía de pronunciar esos

aforismos y proverbios, viejo como Matusalén, descolorido como camisa marrón a la que el tiempo volvió blancuzca? ¿Con qué derecho lanzaba esas risitas, con esa mirada de zapatero que mira a sus clientes? ¡Que pase el siguiente... el siguiente... el próximo!

Me dejaron solo con el hombre y el gato. El corazón me dio un vuelco cuando mi mente se centró de nuevo en la razón que me había llevado allí. Llévalo a lo de un abogado, me dijo mi amigo confidencialmente, como si no hubiera más que apretar una palanca eléctrica. Te ayudará a salir del embrollo. Es un procurador muy bueno. Le das el caso más difícil y te salva... Sí, le iba a contar todo; todo lo que me perturbaba durante mis horas de sueño y de vigilia. Luego, el resto andaría bien. Sentía que iba a ser así.

—El jefe está muy ocupado hoy, ¿eh? —observó el hombre de la mesa.

—Sí —dije mecánicamente.

Una vez más, mi atención se dirigió hacia todo el decorado: una sala sencilla, sin pretensiones, con sillas anticuadas, el globo terráqueo, el montón de cartas y sobres, el hombre y el retrato del gato.

Un sobre se cayó al suelo. El hombre se inclinó para levantarlo. Miré cómo sus grandes manos palpaban el piso, buscando a tientas. Luego, la mano dio con el objeto, pero lo hizo con mucho más peso que si se tratara solamente de una hoja de papel sellado. Antes de que se incorporara, logré darme cuenta de algo. El hombre de la mesa era ciego, completamente ciego. Mis ojos se estaban acostumbrando a los detalles: mi mente había estado funcionando en confusa actividad, y yo recién entonces comprendí. Ahí estaba ese hombre pegando sobres; parecía un dibujo sobre una superficie chata. Quizás él mismo fuera chato y sin profundidad, como un disco; demasiado chato como para que le molestaran ni el calor, ni el aburrimiento de estar ahí sentado durante horas haciendo el mismo trabajo, ni que viniera poca o demasiada gente. Una pareja sensacional, el hombre y el gato que lo miraba con el ceño fruncido, haciendo caso omiso de nuestras vergüenzas, de nuestras heridas y del calor; parecían tener la clave de lo inmediatamente imperceptible y de lo más remotamente impredecible.

...

Entré en la oficina del Sr. B. Un hombrequito (como lo imaginé) de ojos cansados pero de rostro impertérrito. Le conté todo, del principio al fin.

ezekiel mphahlele, nació en diciembre de 1919 en una región paupérrima de Sudáfrica. Comenzó sus estudios en la Escuela Secundaria de St'Peters, en Johannesburg, obteniendo el diploma de maestro en Adam's College, Natal. Durante cuatro años estuvo empleado en un instituto para ciegos y más tarde se dedicó de lleno a la enseñanza. Habiéndosele prohibido ejercer, debido a la oposición del gobierno sudafricano a sus ideas acerca de la educación en el continente, se vio obligado a emigrar a Nigeria en 1957. En ese país fue profesor de lengua y literatura inglesa en la Universidad de Ibadan. En París dirigió el programa africano para el Congreso por la Libertad de la Cultura. En Estados Unidos dictó clases en la Universidad de Denver. Luego fue contratado por University College, Nairobi, para dictar cátedra de Literatura Inglesa.

Es autor de dos volúmenes de cuentos: *Man Must Live* (El hombre debe vivir), publicado en Ciudad del Cabo en 1947, y *The Living and the Dead* (Los Muertos y los Vivos). Su autobiografía titulada *Down Second Avenue* (Por la Segunda Avenida), ha sido traducida a ocho idiomas. En 1962 publicó *The African Image* (La Imagen Africana), libro de ensayos políticos y literarios.

can themba

el pibe

Llevaba siempre un tirador caído y un moquillo de color verde pálido descendía arrastrándose como una oruga sobre su labio castaño, retrocediendo de repente como si fuera un animalito tímido. Pero Macala llevaba los pantalones largos (seguramente unos viejos vaqueros trescuartos que habían pertenecido a alguien mayor que él) con orgullo provocador, listo para acometer al resto del mundo.

Desde la tienda china de Mafuta miró a uno y otro lado de la vía Victoria, en Ciudad Sofía, y empezó a considerar la mejor manera de comenzar su jornada. La tienda de Mafuta no era una buena idea: dentro del negocio tenía dos perros feroces y se rumoreaba, de bastante buena fuente, que guardaba además un rifle que hacía un ruido infernal. Pero las imágenes que se presentaban a su vista a ambos lados de la vía Victoria ofrecían a cualquiera infinitas posibilidades. Hacia la izquierda, filas interminables de gente tonta o atemorizada que simplemente deseaba ser burlada. Luego estaba el negocio de Moosa, con su vidriera llena de cosas dulces y apetitosas: pero decían que por la noche Moosa circulaba con revólveres cargados. Enfrente, cruzando la calle Millar, había una carnicería china, pero tenía cercado el mostrador con un alambre y ¡oh! ¡esos horribles cuchillos y hachas! Seguramente había un montón de dinero guardado allí, para estar tan bien protegido. Y al lado de la carnicería, la Bicicletería, con su estridente máquina tocadiscos: ¡TU RU RU TIÚ! ¡TU RU RU TIÚ! donde alguna jovencita que pasaba por allí comenzaba de repente a hacer un paso de baile, con una seducción asombrosa para su edad.

Y así era todo, hasta llegar al negocio de Chang, luego del cual sólo se veían despojos, lo que había dejado la Cuadrilla de Demolición de Ciudad Sofía.

Mirando hacia la derecha, Macala fijó su vista en la Casa Bengali; el único edificio de dos pisos en toda la ciudad. Frente a ella se daban cita todo tipo de mercachifles: vendedores de batatas, de maíz, de caña de azúcar, de zapallo africano, de cordones para zapatos... sin importarles en absoluto si la única persona que tenía permiso para vender en el lugar era el que estaba a cargo del negocio.

Los ojos de Macala relucieron al ver a las mujeres ma-ndebeles sentadas en cucullas, con paciencia atemporal, detrás de sus enormes fuentes llenas de maíz, **morogo** seco, frutas silvestres como la **marula** y la **mahlatswa** (que hoy en día el africano de la ciudad jamás tiene oportunidad de ver).

Para Macala era un espectáculo formidable observar a estas mujeres de cuellos y piernas exóticos llenos de piedras, lo cual les daba un aspecto de coloridas pitonisas.

Salió del pórtico del negocio de Mafuta, cruzó la calzada y echó a andar con aire arrogante hacia donde estaban esas mujeres apacibles, frente a la Casa Bengali. Sabía muy bien que los holgazanes de las esquinas, cuenteros todos ellos, lo estaban observando, pensando que el más leve movimiento de Macala prometía disturbios y agitaciones.

Se detuvo frente a una mujer ndebele, adherida a su fuente blanca, como si ésta formara parte de ella, como si su actividad se limitara sólo a estar allí, en el lugar y el momento estratégicos: nada de pregones, nada de trueques, nada de regateos.

—Esto... ¿cuánto? —para Macala, hablarle en inglés era una manera de vengarse. La mujer lo miró con ojos enormes, asombrados, pero antes de que proferiera palabra alguna, Macala levantó el pie y lo depositó en el borde de la fuente, haciendo volar todo el contenido de la misma en el polvo del pavimento de la vía Victoria. El niño lanzó un grito de deleite y echó a correr.

Poco importaba si lo que la mujer le chillaba en virulento dialecto ndebele eran maldiciones, plegarias o lamentos. Para Macala fue una recompensa suficiente. Ese era el tipo de hechos que demuestran la superioridad del hombre del suburbio ciudadano (en el cual habitan únicamente los africanos) respecto a esas extrañas criaturas del campo. Mientras tanto, hombres y mujeres de la otra generación sacudían la cabeza y murmuraban con tristeza: "Los chicos de hoy, los chicos de hoy"...

Su impulso lo llevó luego a lo del verdulero que estaba frente al negocio de Mafuta. En rápida carrera, se apoderó de la manija del carro y comenzó a girarlo en redondo y hacia arriba, por el solo placer de hacerlo. Papas, cebollas, zapallos y repollos fueron lanzados por el aire en un remolino, en tanto que los tomates rechonchos se estrellaban contra el pavimento de macadam. El vendedor, con su saco color caqui, estaba espantado y rompió en imprecaciones que hicieron estremecer hasta la atmósfera sórdida de Ciudad Sofía. Pero Macala ya estaba muy lejos de allí; había emprendido la senda de las travesuras.

Había pasado por el negocio de "Pescado y Papas Fritas" demasiado rápido como para lanzar su ataque y finalmente, en la



esquina de Tucker y Victoria, dio con sus compinches: Dipapang, Selva y Chico-Chico. Todos juntos podrían haber formado "Nuestra Banda" pero, en realidad, la organización grupal no estaba lo suficientemente cohesionada para serlo.

Del cerebro de Chico-Chico emanaban la mayor parte de las fechorías juveniles del grupo. Sin embargo, éste no llegaba a tener el coraje impetuoso para la ejecución de que hacía gala Macala. Su aspecto coincidía con la explicación que daría un trabajador social de las "condiciones de las villas de emergencia": flaco, desnutrido, negligente, indisciplinado, futuro candidato al patíbulo. Sin embargo, su padre era una persona importante y su madre, maestra. Selva se caracterizaba por la facilidad con que se refería al empleo del cuchillo; lo hacía a lo grande. Dipgang, en cambio, era incapaz de iniciar nada, no pensaba en nada y ni siquiera era nada, pero siempre estaba dispuesto a apoyar, probar y terminar cualquier cosa que hubieran iniciado los demás.

—¡Eh, Macacix! —gritó Chico-Chico—. ¿Cómo va?

Macala de pronto sintió ganas de ponerse a hablar en el argot ciudadano; la jerga casi animal, amorfa, rápidamente cambiante que asusta a los muchachos de campo y hace sospechar de todo a los policías, pero denota al compadrito de la ciudad, que está en condiciones de comprender todas sus extravagancias.

—Va tapado, detrás del corpiño —respondió Macala, sacudiendo la cabeza rítmicamente a uno y otro lado.

—¡Eh! Te la das de tipo importante. Seguro que sos vos el bandido de la ciudad —dijo Chico-Chico, rechazando el golpe y embistiendo.

—No —Macala lanzó una finta—. A mí, Ciudad Sofía me queda chica. Voy a agarrar juntas a Western, Corrie, Maclera y Londres y me las voy a meter en el bolsillo.

Chico-Chico cayó en la trampa.

—¡Fíú! —silbó—. ¡No digas que me vas a echar de aquí!

Macala lo tomó de la garganta, como si fuera a matarlo.

—¿No te dije, metido, que no pongas los pies en mis tierras si no...?

A continuación, procedió a llevar a cabo el amenazador "sí no", apretando la garganta de Chico-Chico y derribándolo lentamente sobre la pierna que le había deslizado por detrás. Ambos salieron rodando hasta que finalmente, Chico-Chico, vencido, fue a dar en la zanja. Este dijo jadeando:

—Me rindo, patrón. Te devuelvo tus tierras.

La parodia de batalla acabó y todos rieron... excepto Selva. Tenía fama de "serio" y eso significaba: de tipo homicida. Se sentó en la boca de desagüe del pavimento con su cara triste, afilando ruidosamente su navaja Tres Estrellas, a la cual llamaba su "gurkha" (1) (un recuerdo borroso de alguna película). Al apagarse las risas, dijo de repente en voz baja, como midiendo las palabras:

—¿Sabías que ayer arrestaron a Mpedi? Los otros miraron estupefactos. Luego, Chico-Chico dijo:

—¡Uyyyy! ¿Cómo pasó, Selva?

Selva no tenía imaginación para contar cuentos. Simplemente dijo:

—Bueeno... estaba en lo de la inglesa, tomando... y... y lo pescaron.



—¿Cómo? ¿Y no disparó? ¿Entonces se lo llevaron así nomás? ¡Pero te apuesto que a Mpedi no le ponen las esposas así como así! —Sin embargo, Macala se sentía defraudado por la manera tan mansa en que había sido arrestado el ídolo de la ciudad.

Chico-Chico sí que podía inventar una historia.

—¡Ahhh! Ahí lo tienen: ¡un verdadero bandido! —Se levantó del pavimento, donde estaba sentado, y se puso de pie ante la mirada hechizada de sus compinches. Metió los pulgares en el cinturón y comenzó a pasearse delante de ellos, meneando las caderas. Después imitó la inconsciente intrepidez de Mpedi, reflejo de casi toda la juventud de Ciudad Sofía, el pánico estremeedor de los hombres y la exasperación eterna de la estación de policía que estaba al otro lado del camino.

—¡Sí! El lugar estaba lleno. Había de todo: vivos, fanfarrones, borrachos, biombos, percheros, balas, rubias, números 8, l mayúsculas, tablas de lavar, camiones de dos toneladas. Los tipos estaban todos amontonados y las mujeres, listas... En eso entró Bura Mpedi, con los ojos rojos de sangre. Todo el mundo se quedó en silencio. ¡Qué tipo, Bura Mpedi! Entró, miró a la derecha... miró a la izquierda... miró al frente... El tipo que andaba buscando no estaba. Fue un poco más adentro. Nadie se movió. Sacó una cerveza de una mesa que estaba cerca y se la tomó directamente de la botella. ¿Quién iba a hablar? —Chico-Chico torció el labio superior hacia un lado, en un gesto de profundo desprecio—. ¡Eh! ¿Quién iba a hablar?

La pausa electrificante de Chico-Chico dejó en suspenso a Macala y a sus compinches. Hasta Selva quedó impresionado por esta dramática exhibición de fanfarronería suburbana.

El histrionismo de Chico-Chico continuó:

—¡Epa! Una borracha salió de abajo de una mesa, para ver si Mpedi le pagaba un trago. "¡Ah! Bura Mpedi, dame una cerveza." Bura Mpedi le puso una bota encima del hombro y la empujó de nuevo debajo de la mesa. ¡Mirá que tiene sangre fría ese forajido! Pero esa noche, el tipo andaba ocupado buscando a Mahalela por todos lados. ¡Pucha! ¡Si lo hubiera encontrado esa noche!

Alentado por la admiración asombrada de sus compinches, Chico-Chico siguió superándose a sí mismo. Sacudió su brazo derecho en violento movimiento y declaró:

—¡Pero eso no es nada, todavía! Deberían haber visto a Bura Mpedi cuando mandaron a cuatro canas para agarrarlo. ¡Robo de sueldos en Booyens... mil libras! ¡Asalto con daños materiales en Newlands... mató a tres y se escapó! ¡Escalada, asalto y robo en Lower Houghton! Y los tipos vinieron, te digo que vinieron. Cuatro canas: dos con revólveres, dos con cachiporras. Rodearon el lugar por la calle Gibson y le gritaron que se rindiera. Mpedi sacó sus dos pistolas y salió a los tiros. Los dos que tenían cachiporras se metieron en una taberna cercana y pidieron un aguardiente. Uno con revólver salió corriendo por la calle Gibson para pedir refuerzos. El otro dobló en la esquina para tirotarse con Mpedi. Pero las balas le caían tan rápido que no pudo disparar ni una sola vez.

(1) Gurkha: Pueblo guerrero del Nepal, de religión hindú, diestro en el manejo del cuchillo (N. de la T.).

narradores del África

—Te digo una cosa: el forajido fue Mpedi.

Luego, transportado por la vibración de su entusiasmo, Chico-chico dio el toque final a su dramatización retrocediendo lentamente, en tanto que disparaba revólveres imaginarios y gritaba: ¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!"

Pero el entusiasmo que había albergado el alma de Macala estaba ahora traspasado por la envidia.

—Pero, ¿cómo fue —refunfuñó— que los canas lo agarraron tan fácilmente?

No obstante, lo que verdaderamente lo preocupaba era saber cuán lejos estaba del fabuloso Mpedi; incluso dentro de su propia categoría de peso no podía dar una impresión tan imponente. Ni siquiera era tan buen actor como Chico-Chico para relatar y representar las hazañas de los fuertes. Miró amargamente a Chico-Chico y se dijo:

—Si se hace el vivo conmigo, le rompo el alma.

Selva lo arrancó de su amargo ensueño.

—Muchachos, creo que debemos ir a terminar con los berlineses —dijo Selva, de manera un poco prosaica.

Una ráfaga de temor encendió los ojos de Chico-Chico, porque sabía que eso significaba guerra. Macala también estaba un poco asustado, pero al ver el estado

de ánimo de Chico-Chico, su corazón empezó a latir con fuerza.

Mientras tanto, el "gurkha" de Selva seguía raspando el pavimento: ¡Scrach-scrach! ¡Scrach-scrach!

—Bueno, vamos —dijo de pronto Macala.

Comenzaron a caminar por vía Victoria con paso desafiante, como un pelotón. Iban en silencio. Llenos de propósitos. Con el ceño deliberadamente fruncido. Las chicas y los muchachos se escabullían para ocultarse de su vista; los adultos se apartaban discretamente de su camino. Sólo los camorristas los miraban con orgullo, alentándolos con epítetos como: ¡Los reyes de la ciudad! ¡Los forajidos de mañana!

En la esquina de la calle Meyer descendieron una ronda de bisoños jugadores de dados y los obligaron a unirse a ellos. En el camino fueron reuniendo a holgazanes ausentes de la escuela repantigados sobre las paredes de los negocios, jovencitos en blue-jeans que retorcián los brazos de las chicas en demostraciones de amor violento, muchachos que hacían mandados para los mercachifles con el objeto de ganarse unos centavos, tunantes, rateros, matoncitos, todos dentro de su límite de edad. No faltaba nadie.

Al llegar a la calle Edith ya constituían un ejército en miniatura de audaces rufianes. Macala los dirigía y sentía una extraña conmoción con toda esa fuerza que iba detrás suyo. Decidió tomar la calle Edith porque daba a una colina rocosa llena de piedras que servían como municiones y terminaba de pronto en esa zona de Ciudad Sofía que llamaban **Berlin**, cuyas paredes estaban plagadas de toscas svásticas.

Macala dividió a sus hombres en dos grupos. Los que llevaban hebillas de cinturón gruesas de bronce iban al mando de Selva; debían atravesar un espacio abierto que había en la fila de casas precariamente colocadas sobre rocas enormes.

Macala, con la respiración entrecortada por la excitación impartía instrucciones:

—Ustedes, muchachos, los toman por detrás y empiezan la guerra. Ellos vienen corriendo por la calle Edward y nos encuentran a nosotros. Selva, usá ese "carnicero" que tenés guardado.

Selva esbozó una de sus raras sonrisas y sus hombres tomaron posiciones.

Macala y su grupo colocaron un centinela en lo alto de la colina, se arrastraron lentamente, descendiendo por las rocas y esperaron la llegada de Selva.

Aunque penetró en la guarida del enemigo, a Selva no le fue difícil derrotarlo. Había un grupo más o menos grande de enemigos jugando a los dados en ronda, como lo hacían habitualmente, y cuando se precipitaron sobre ellos, instintivamente pensaron que se trataba de la policía y se lanzaron corriendo por la calle Edward mientras sobre sus cabezas caía una lluvia de palos y hebillas de cinturón.

El mismo Selva había elegido un individuo fornido que huía, en tanto que éste le seguía enviando estocadas. Según la gráfica descripción que hiciera luego Chico-Chico:

—¡Pucha! El tipo no se caía. Selva lo agarró y... ¡zas! siguió corriendo. Selva

lo volvió a agarrar del cuello y... ¡zas! se cayó y empezó a correr en cuatro patas... ¡paf! Selva lo agarró de la cola y ¡zas! no había caso: el tipo no se caía.

Antes de que los berlineses pudieran replegarse y resistir, se habían topado con la división de los lanzapiedras de Macala. A pesar de la gran desigualdad, la pelea fue encarnizada. Los berlineses comenzaron a pelear y como estaban atrapados y debían luchar casi todo el tiempo con las manos casi vacías, se transformaron en demonios que parecían salidos de un campo de deportes del infierno.

Piedras y todo tipo de proyectiles eran lanzados en todas direcciones. Se empuñaban y se arrojaban cuchillos. Los cinturones con enormes hebillas volaban silbando en semicírculos. En medio del redondo se batían las armas con ferocidad desesperada. Las mujeres gritaban, se cerraban los negocios, el tráfico se desviaba. De tanto en tanto, un chico manchado de sangre salía corriendo del medio de la calle para apoyarse en una pared y convertirse en mero espectador, demasiado agotado como para huir.

En eso se oyó el penetrante grito de alarma: "¡Arrara! ¡Arrarayii!" La acción se detuvo casi tan abruptamente como en esas viejas películas cuyo movimiento quedaba interrumpido de pronto, paralizando la acción en una fotografía estática. Luego, de repente, salieron todos corriendo, dispersándose atropelladamente. Cuando el camión policial dio vuelta por la esquina, ya era imposible decidir cuáles fugitivos habrían de ser perseguidos, ya que en ese momento, todos corrían por las calles en varias direcciones. Decenas de pequeños peatones que por casualidad habían pasado por allá; muchachos que huían con las mejillas hinchadas, con las bocas llenas de fichas incriminatorias de lotería ilícita. Todos corrían. En Ciudad Sofía, nadie se detiene a explicar a la policía que uno no tuvo nada que ver, o que conoce a alguno de los culpables y puede prestar ayuda a la investigación.

La única satisfacción de la cuadrilla móvil era la de despejar la calle.

Magullado y sin aliento, Macala fue a dar en un terreno abierto llamado Maccaulei, junto al Hospital Waterval, que servía de vaciadero de la ciudad y de "campo de golf" a los africanos que iban a practicar el deporte del ocio. Macala sabía que tarde o temprano, su banda acabaría allí. Se sentó en un montículo de ceniza, jadeando con pesadez.

Cuando Chico-Chico llegó al lugar, Macala ya había recobrado la respiración y estaba arrojando guijarros arcillosos de una manera distraída. Selva llegó, quizá por única vez, radiante de felicidad. Dipping también sonreía feliz, a pesar de llevar la camisa destrozada colgando de la cintura. Luego se acercaron otros desbandados pertenecientes a los Gorras Negras y más tarde, los Nuevos. Curiosamente, éstos tenían la costumbre de comenzar sus oraciones con las palabras "dicen que".

—Dicen que murió un berlinés —anunció uno de los pilluelos.

Todos quedaron como atontados por el terror. Un pequeño se echó a llorar. Macala se vio en dificultades para tragar un terrón que se le había atravesado en la garganta.

Librería De Antaño
Buenos Ayres

libros antiguos
raros y agotados



argentinos y americanos



servicio de novedades

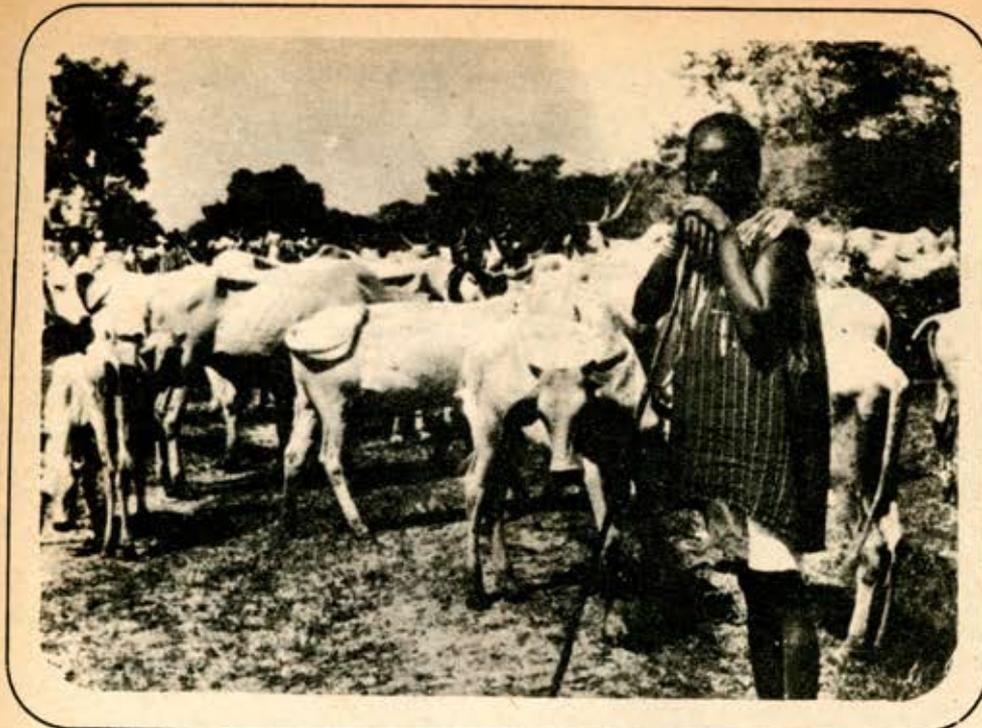


compramos bibliotecas y
colecciones de revistas

sánchez de
bustamante
1876

tel. 83-7178

buenos aires
REP. ARGENTINA



—Dicen —agregó otro— que los berlineses van a pedir ayuda a los Superberlineses.

—¡Bah! —gruñó Macala disgustado—. Nosotros vamos a ir a hablar con Tiburón.

A pesar de todas las bravatas y bravonadas y su hiriente desprecio por la policía y la ley, una sola cosa atemoriza a estos caballeros. Ese algo fue expresado por un trepidar de interjecciones provenientes de cada uno, todas según el parecer y entender individuales.

—¡Seis azotes y reformatorio!

—¡Palos y mandarlo a una granja!

—¡Golpes con bastón liviano, no redimibles con pago de multa!

Alguien elaboró el procedimiento, agregando los detalles sangrientos:

—Dicen que te agarran dos canas grandes y te ponen en un banco enorme, todo desnudo. No te dejan mover. Entonces, el magistrado dice: "Seis azotes". Eso no es nada. Si gritás, te dan dos golpes en vez de uno. Y los canas que te pegan se entrenan especialmente para vos, hacen pesas especialmente para vos, practican boxeo especialmente para vos. Entonces, cuando los otros canas te tienen agarrado del banco y no podés hacer un movimiento y tampoco gritar, viene el cana de los azotes, agarra el palo, le da unas vueltas por sobre la cabeza, uno, dos, tres ¡paf!, te deja un tatuaje en la cola. Dicen que después se sienta, enciende un cigarrillo y se queda hablando con los otros canas. Uno de los que te sostiene te da vuelta la cabeza para que veas que el de los azotes está listo para trabajar. Agarra el palo, uno, dos, tres, ¡paf! Otro tatuaje. Esta vez con sangre. Te sale sangre roja de la cola. Se va a pitar otra vez o, si no, se va a buscar una taza de té. Vuelve. Se suena la nariz encima de tu cola y hace chistes y dice que la cola negra es dura. Agarra el palo, uno, dos, tres, ¡paf! Si no gritás, por ahí te da seis azotes seguidos. Pero si gritás, si no decís más que **Maye Babo**, entonces ¡oh-oh!... Y dicen que después de que te pegan, no te podés sentar en el ómnibus durante seis días, dos semanas y le das el asiento a las viejas... ¡Ah! Y cuando no usan el palo, lo guardan en agua salada.

Ya para entonces, el horror de esa perspectiva había penetrado en las almas de cada uno de los culpables. Macala habló primero. Dijo con decisión:

—Yo, esta noche no voy a casa.

Pero a Chico-Chico no le gustó la idea. Sabía que su madre no descansaría hasta no saber dónde estaba. Y lo que era peor, hasta podía recurrir a la policía para que ésta la ayudara a encontrarlo.

—No, Macacix. Yo voy a casa. No quiero que los canas me agarran cuando no está mi mamá. Me voy a casa.

Mientras se alejaba, toda la banda se disolvió de repente y cada uno emprendió rumbo a su casa. Al dispersarse todos, un miedo pánico se apoderó de Macala.

Tenía un aspecto casi cómico, sentado sobre el montículo de ceniza, con su rostro casi desfigurado por la consternación, moviendo los brazos como un ciego.

—¡Eh! ¡Eh! Muchachos, no me dejen solo. Somos una banda...

Escuchó un sonido impaciente por detrás.

—¡Bah! Que se vayan, Macala.

Se dio vuelta y tambaleó un poco al ver a Selva de pie detrás suyo, totalmente calmo.

—¿Qué... qué vas a hacer, Selva?

Selva tomó su "gurkha" y rasgó la palma de su mano de izquierda a derecha y viceversa. Luego dijo:

—Me voy a casa, Macala —y una expresión sombría invadió su rostro—, y cuando esta noche vengan a buscarme los canas... —hizo un gesto terrible colocando el cuchillo debajo del mentón. Se alejó con esos movimientos lentos, zancudos, característicos de su cuerpo desgarrado.

Se estaba haciendo tarde. Macala decidió salir de Maccauvillei. Sabía muy bien adónde ir. Empezó a moverse subrepticamente a lo largo de los cercos que había en la calle, mirando a uno y otro lado. De tanto en tanto quedaba paralizado al escuchar el zumbido de un coche que pasaba o se metía en un callejón cuando una linterna de luz dorada quedaba encendida iluminando la oscuridad de la calle. Finalmente, llegó a un espacio abierto donde antes estaban las calles Gerty, Bertha y Toby. Divisó el oscuro edificio que bus-

caba. Corrió y se detuvo frente a él. Desapacío. Hay un sereno allí, un zulú de espesa barba negra y bigotes de pez. Su presencia no se advierte en la oscuridad porque tiene el rostro negro y uniforme del mismo color. Además, lleva un garrote que tiene la fama de haber partido varios cráneos.

Pero Macala conocía perfectamente el lugar. Sabía que podría pasar por la hendidura que había en el cerco de hierro acanalado. Se acercó arrastrándose y siguió su camino hacia esa entrada, alejándose cada vez más del enorme portón doble. Finalmente llegó y penetró en el interior. Sabía que había pilas de hierro en el galpón y si las tocaba, el ruido alarmaría al sereno. De modo que no se alejó, sino que buscó refugio cerca de la salida.

Afuera había una leve brisa que hacía volar algún papel. De tanto en tanto, un ómnibus o un camión pasaban retumbando por ahí cerca. Sin embargo, Macala se adormeció, crispándose ocasionalmente en el mecanismo oculto de su sueño. Lejos, donde sus oídos no podían alcanzar, la estridente voz de una mujer llamaba: "¡Mac-a-a-ala! ¡Mac-a-a-ala! ¡Caramba un día de estos, este chico me va a dar un dolor de cabeza!"

can tiemba, nació en 1923 en Pretoria, Sudáfrica. Se graduó con distinciones en inglés, en la Universidad de Fort Hare. Dirigió una revista muy popular en Johannesburg hasta su desaparición y posteriormente trabajó como reportero y asistente de dirección en la revista *Drum*, en la misma ciudad. Sus cuentos han aparecido en diversas antologías, tanto en su país como en el extranjero. Exiliado político, su obra no puede ser publicada en todo el territorio sudafricano. En la actualidad reside en Mbabane, Swazilandia, donde ejerce la docencia secundaria.

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

tekayo

La época de las lluvias acababa de comenzar en una región semiárida del Sudán. La niebla matinal se había disipado y al rozar el sol cálido la húmeda superficie de la tierra, se alzaba un humo de color azul pálido.

—¡Hay gente que cocina en el averno! ¡Gente que cocina en el averno! —gritaban los chicos mientras jugaban a arrojar arena húmeda.

—Ven, Opija —gritó Tekayo a su hijo—. Dame una mano, debo llevar las vacas al río antes de que haga demasiado calor.

Opija echó el último puñado de arena a su hermano menor y corrió a ayudar a su padre. Cuando las vacas ya estuvieron fuera del pueblo, Tekayo sacó la bolsa de cuero que contenía su almuerzo y empezó a caminar detrás del ganado.

No se habían alejado demasiado cuando Tekayo divisó un águila que volaba por encima de su cabeza sosteniendo en sus garras un enorme trozo de carne. Volaba bajo, en busca de un lugar adecuado para comer. De inmediato, Tekayo le arrojó un palo que rozó la carne y la hizo caer al suelo. Era un trozo de hígado enorme, del cual manaba aún la sangre fresca. Tekayo estuvo a punto de arrojar la carne, pero luego cambió de idea. ¿Qué sentido tenía robar la comida del águila si luego la iba a tirar? La carne tenía buen aspecto: sería un fantástico complemento para su almuerzo vegetariano. Envolvió el trozo en una hoja y lo metió en la bolsa.

Llegaron a un sitio donde había pasto abundante. Tekayo hizo pastar a las vacas y se sentó a la sombra de un *ober*, de cara al cielo. Era demasiado temprano para almorzar, pero él estaba impaciente. Ardía en deseos de saborear la carne. Sacó el trozo de la bolsa y lo asó al fuego que hizo con unos leños bajo el árbol. Una vez cocida, lo comió vorazmente con el pan de mijo que su esposa le había preparado la noche anterior.

—¡Caramba! ¡Qué carne deliciosa! —exclamó Tekayo. Se lamió los dedos manchados con el jugo grasiento y se quedó con ganas de comer más. Arrojó las hierbas amargas que constituían el resto de su almuerzo. La carne era demasiado buena y las hierbas echarían a perder su sabor.

El sol comenzaba a arder pero, aparentemente, las vacas no sentían deseos de ir a beber al río. Una tras otra iban a descansar a la sombra, mientras rumiaban. Tekayo también cayó vencido por el calor de la tarde. Se apoyó sobre el tronco y se quedó dormido.

Soñó que estaba sentado delante del fuego en el cual se asaba un enorme trozo de hígado como el que acababa de comer. Se le hacía agua la boca al ver gotear sobre las llamas la grasa abundante de

la carne asada. Estaba tan impaciente que la retiró del fuego antes de que estuviera cocida y la cortó con su cuchillo de caza. Pero en el preciso instante en que estaba por comer el primer bocado, se despertó.

Tekayo miró a su alrededor, preguntándose qué había ocurrido con la carne. ¿Era un sueño? "No, no, no", gritó. "¡Era demasiado real para ser un sueño!" Se enderezó y volvió a mirar a su alrededor como si, por un milagro, hubiera de encontrar a su lado un trozo de hígado asándose al fuego. Pero no había nada. Sólo veía las enormes raíces del viejo árbol que sobresalían de la superficie de la tierra, como batatas en un suelo arenoso.

El ganado se había alejado bastante. Tekayo se levantó para seguirlo. Llegaron a la ribera y las vacas sedientas se dirigieron rápidamente hacia el río. Mientras bebían, Tekayo se sentó sobre una piedra blanca para refrescarse los pies, mirando con desgarro el río crecido que invadía con fuerza la llanura.

Más allá del río se extendía la inmensa "Selva Fantasma". Tekayo sintió de nuevo un irresistible deseo de comer carne y murmuró:

—Ese animal de hígado delicioso... tiene que estar en esta selva.

Se quedó sentado durante un rato, pensativo. La tentación de ir a cazarlo lo acosaba. Pero se las ingenió para reprimir su deseo. Era tarde y estaban lejos de casa.

A la mañana siguiente, Tekayo partió más temprano que de costumbre. Su esposa le dijo que esperara a que le preparase el almuerzo, pero él se negó. Salíó de prisa, llevando consigo sus lanzas para cazar.

Tekayo no dejaba pastar a las vacas. Las apresuraba, azuzando a las que se detenían demasiado tiempo en el camino. Llegaron al borde de la "Selva Fantasma". Todo este sitio era una espesa masa de matas y pasto largo, cubierto por el rocío de la mañana. El misterioso silencio, sólo interrumpido por el sonido de los pájaros en celo, le producía terror. Sin embargo, el vehemente deseo que lo consumía hizo que siguiera caminando al través del espeso pasto húmedo.

Luego de haber caminado durante un buen rato, se detuvo para escuchar. Alguien estaba corriendo hacia donde se hallaba Tekayo. Se volvió para mirar y, efectivamente, un inmenso impala avanzaba furiosamente hacia él. Un torrente de sangre corrió por el cuerpo del pastor. Levantó su lanza para matar a la fiera, pero el arma nunca llegó a destino. De pronto, se encontró frente a un enorme leopardo hembra que estaba persiguiendo al impala. El leopardo le rugió con insistencia, como si lo estuviera retando a due-

lo. Pero Tekayo apartó la mirada, asiendo con fuerza la lanza en su mano temblorosa. Al no encontrar a nadie contra quien pelear, la bestia se alejó en pos de su presa.

—Qué mal comienzo —dijo Tekayo lentamente y con calma, una vez que su corazón volvió a latir con ritmo normal.

—Ese gato salvaje no me dejará en paz ahora.

Emprendió el camino de regreso a la pradera, siguiendo la senda que él mismo había trazado. La visión del leopardo lo había dejado sin aliento.

Encontró otra senda que atravesaba el bosque. Vaciló un instante y luego decidió seguirla, apartándose de la que había tomado primero. La senda se ensanchaba cada vez más y de pronto Tekayo se vio frente a un pequeño búcéfalo que caminaba detrás de una manada muy grande que pastaba al pie de la colina. Lo mató sin dificultad. Sacó el cuero del animal y le extrajo el hígado, dejando allí el resto del esqueleto.

Tekayo volvió hacia donde estaba su ganado y se sentó para asar la carne al fuego. Una vez cocida, le dio un mordisco y la masticó de prisa. No llegó a tragarla; la escupió por completo. El hígado tenía un sabor tan amargo como el de las hierbas más fuertes que se dan como medicamento a los niños constipados. Tenía la sensación de haberse quemado la parte posterior de la lengua. Tekayo arrojó el resto de la carne y llevó a las vacas de vuelta a casa.

Llegó cansado y desilusionado. Cuando su joven esposa colocó un plato de comida frente a él, Tekayo se negó a comer. Simuló estar con dolor de estómago y no tener hambre. Esa noche se sintió deprimido. Ni siquiera deseó a su joven esposa que estaba durmiendo a su lado. Al amanecer, la esposa volvió a su choza desilusionada, preguntándose por qué razón su hombre no la había deseado.

Las puertas de todas las chozas todavía permanecían cerradas cuando Tekayo miró a través de la suya. El frío viento del este lastimaba su rostro. Por eso, se encerró de nuevo en el interior.

Se hacía tarde. Las terneras balaban, pero estaba lloviendo tan fuerte que no podía comenzar a ordeñar. Se quedó sentado en el duro lecho mirando fijamente las cenizas del fuego que había ardido la noche anterior. Estaba deseando salir a cazar.

Cuando dejó de llover, Tekayo ordeñó de prisa las vacas. Luego tomó el almuerzo que le habían dejado cerca de su choza y salió del pueblo. La esposa que había quedado tan desilusionada por culpa suya la noche anterior, lo vio partir hasta que desapareció detrás del portón.

Estaba lloviendo nuevamente cuando llegó a la "Selva Salvaje". El bosque tenía un aspecto húmedo y solitario. Dejó a las vacas pastando, como siempre, y penetró en el matorral, abriéndose camino a través de las hojas que estaban chorreando. Giró hacia la izquierda para evitar la parte más espesa de la selva. La suerte lo acompañaba. Divisó una familia de antílopes que estaba pastando no muy lejos suyo. Se arrastró de rodillas hasta que estuvo a muy poca distancia de los animales. Arrojó su lanza y mató a uno de ellos instantáneamente. Luego de sacarle la piel, extrajo el hígado y llevó algunas partes tiernas para ofrecer a la familia.

Cuando se sentó bajo el árbol para asar la carne, Tekayo estaba muy seguro de su éxito. Sin embargo, al probarla meneó la cabeza. Aunque tierna, no era lo que estaba buscando.

Llegaron a la ribera del río. Las vacas bebieron y siguieron pastando. Tekayo, sin darse cuenta, se alejó bastante de su rebaño. En su mente sólo cabía la idea de encontrar al dueño de ese hígado tan apetitoso. Cuando de pronto se dio vuelta, el ganado ya se había perdido de vista. El sol se estaba poniendo detrás del Monte Pajulu y Tekayo comenzó a correr en busca de sus animales.

Las vacas, cargadas de leche, retornaron sin él. Porque un día en que los hijos de Tekayo se habían perdido en el bosque, las vacas habían vuelto solas, siguiendo la vieja senda que tan bien conocían. Aquel día, el pueblo entero salió en busca de los niños, temiendo que los animales salvajes les hicieran daño.

Cuando Tekayo llegó a casa, estaba oscureciendo. Comenzaron a ordeñar y Odiipo observó:

—Caramba, padre. Llegas tarde a casa hoy.

—Es cierto —respondió Tekayo pensativamente—. ¿Ves ese toro negro allí? Fue detrás de un rebaño del otro lado del río. No me di cuenta hasta que llegó la hora de volver a casa. Uno de estos días tendremos que castrarlo. Es un problema muy grande.

Ordeñaron en silencio hasta que una de las niñas de la familia vino a buscar un poco de leche para preparar verduras.

A la hora de la cena, los hombres de la familia se sentaron alrededor del fuego, charlando mientras aguardaban la comida. Uno por uno iban llegando de las distintas chozas canastas llenas de alimento de mijo y platos de barro llenos de carne y verdura. Había pescado, carne seca, hierbas y hormigas termitas fritas. Luego de depositar un poco de comida en el suelo para alimentar a los antepasados, comenzaron a cenar. Compararon y contrastaron el sabor delicioso de los diversos platos que estaban gustando. Pero Tekayo callaba. Esa noche, toda la comida tenía para él un sabor amargo como la bilis.

Al terminar la comida, los adultos se pusieron a relatar cuentos de guerras y de tribus a los niños, que escuchaban con atención. Pero Tekayo no estaba con ellos: no escuchaba. Miraba las nubes que parecían humo en su carrera a través del cielo.

—Detrás de esas nubes, detrás de esas nubes, descansa Okenyu, mi bisabuelo. ¡Por favor! ¡Por favor! —le suplicó Tekayo—. Por favor, Padre, quítame esta angustia. Devuélveme mi virilidad para



que pueda desear a mis esposas. Porque ¿qué es un hombre, sin este deseo?

Una inmensa nube cubrió la luna y la tierra se oscureció por un momento. Las lágrimas invadieron los ojos de Tekayo. Envió a los suyos a dormir. Entró en su choza, donde una mujer estaba echando pequeños trozos de leña al fuego.

Tekayo ofreció muchas plegarias secretas a los espíritus que habían partido, pero el anhelo por comer ese misterioso hígado no lo abandonaba. Día tras día salía de casa por la mañana, llevando a las vacas consigo, y al llegar a la selva, las dejaba descuidadas mientras él iba a cazar. No pasó demasiado tiempo sin que la familia se diera cuenta de que estaba llevando una vida extraña y sin rumbo. Envejeció rápidamente y perdió el interés por la vida. No tenía nada para relatar a sus hijos alrededor del fuego nocturno, ya no deseaba a sus esposas. Los hijos de Tekayo fueron a ver a Lakech y le dijeron:

—Madre, habla con el Padre; está enfermo. No nos habla, no come. No sabemos cómo acercarnos a él.

Aunque Lakech ya había pasado la edad de poder tener hijos y no iba más a la choza de Tekayo por las noches, era su primera esposa y él la quería. Entonces fue y le preguntó:

—Hombre, ¿qué te aqueja?

Tekayo miró a Lakech, pero no pudo encarar sus ojos. Miró su largo cuello y, en lugar de responder, le preguntó:

—¿Quieres librarte de esas pesadas argollas de bronce que llevas alrededor del cuello?

—¿Por qué? —preguntó Lakech, un poco sorprendida.

—Porque parecen tan apretadas.

—Pero no están apretadas —dijo Lakech suavemente—. Me sentiría desnuda sin ellas.

Y Tekayo apartó la vista de su esposa. Deseaba contarle todo, compartir con ella esas ansias enloquecedoras que lo estaban destruyendo. Pero se guardó de hacerlo. Lakech no debía saberlo: no lo comprendería. Entonces, le mintió:

—Es mi vieja indigestión. La tengo desde hace varias semanas. Ya va a pasar.

En los labios de Lakech se dibujó una sonrisa burlona. Tekayo sabía que no estaba convencida. En ese momento, llegaron unos visitantes y Lakech dejó a su esposo.

Tekayo siguió cazando durante muchos meses, pero no pudo encontrar el animal de hígado delicioso.

Una noche en que no podía conciliar el sueño se preguntó dónde más podía ir a cazar. ¿Qué animal debía buscar? Ya

narradores del África

había matado a todas las bestias de la "Selva Salvaje". Había arriesgado su vida al matar y comer el hígado de un león, un leopardo y una hiena, lo cual estaba prohibido por su tribu.

Un leve sueño cerró sus ojos pesados, por lo cual Tekayo se sintió agradecido. Pero en ese momento Apii, de pie junto a su cama, lo llamó:

—Abuelo, abuelo, soy yo. Tekayo se levantó pero la niñita no estaba allí. Volvió a dormirse e inmediatamente Apii lo llamó otra vez.

—¿Me oyes, abuelo?

Por segunda vez se despertó, pero no había nadie. Se recostó sin cerrar los ojos. Y una vez más, los dedos de la niña hicieron cosquillas en la piel del anciano. Se levantó por tercera vez y miró a su alrededor. Pero no había nadie. El gallo cantó tres veces y se hizo de día.

Y Lakech murió sin conocer el secreto de su esposo y fue enterrada en el centro del pueblo, por haber sido su primera esposa. Día y noche Tekayo pasaba largas horas sentado ante la tumba de su esposa, y la pena que por ella sentía mitigaba sus deseos de comer el hígado de ese animal desconocido. Lloró, pero en silencio, como si sus deseos de hígado hubieran sido enterrados con su mujer.

Fue durante esos momentos de dolor que Tekayo decidió no salir nunca más de caza. Se quedaba sentado en su hogar, cuidando a sus numerosos nietos, en tanto que los miembros más jóvenes de la familia salían al campo para realizar las tareas diarias.

Y fue así como un día en que Tekayo estaba sentado cerca del granero, bajo el tibio sol de la mañana, el olor a grano que emanaba del interior hizo que el anciano se sintiera un poco mal. Los gritos y cantos de sus nietos atraerán su atención. Al mirarlos jugar, se preguntó... ¿Había alguna criatura en el mundo cuyo hígado no hubiera probado? Volvió a experimentar ese antiguo deseo hasta tal punto que sufrió un intenso dolor en su interior.

Ocurrió que entre los niños que estaban jugando había una hermosa pequeña llamada Apii, que era hija de su hijo mayor. Tekayo envió a jugar afuera a los demás niños y llamó a Apii y le dijo:

—Ven aquí, pequeña, corre a la choza de tu madre y traeme una calabaza de agua.

Apii fue a buscar agua a la choza de su madre. Como estaba buscando a tientas en un rincón oscuro de la casa, no se dio cuenta de que Tekayo había entrado rápidamente detrás suyo. Sintió que un par de manos rudas rodeaban su cuello. El cuerpo inerte de la niña cayó de las manos de Tekayo y fue a dar al suelo con un baque. Tekayo miró el cuerpo que yacía a sus pies y se sintió enfermo y sin fuerzas. Sus oídos zumbaban. Tomó el cadáver y salió afuera tambaleándose. El aire parecía negro y los pájaros volaban lanzándole gritos agoreros. Pero Tekayo tenía que devorar su comida. Enterró el cuerpo de Apii en una fosa hueca, en un hormiguero cercano.

Cuando Tekayo volvió con el hígado en su bolsa, los otros niños todavía estaban jugando en el campo. Lo asó apresurada-

mente en su choza y lo comió con avidez. Y ¡oh! eso era lo que había estado buscando durante tantos años. Se sentó pesadamente, apoyando su espalda en el granero, eructando y escarbándose los dientes. Los chicos hambrientos después de haber jugado en el campo, se sentaron a la sombra para comer batatas y beber leche ácida.

Cuando los mayores retornaron por la noche, los niños corrieron a saludar a sus padres. Pero faltaba Apii. Desesperados, preguntaron al abuelo dónde estaba la pequeña. Tekayo respondió:

—Pregunten a los niños. Deben saber dónde está. Estaban jugando todos en el campo.

Ya estaba muy oscuro. Los hermanos y hermanas mayores de Apii se sentaron frente al fuego a llorar junto a su madre. En ese momento, recordaron que el abuelo la había enviado a buscar agua. Los padres, desesperados, repitieron esa información al anciano y preguntaron si Apii le había llevado agua esa mañana.

—Sí —dijo Tekayo—, y después se fue corriendo con los demás. La vi partir con mis propios ojos. Cuando volvieron, yo estaba durmiendo.

La familia, apesadumbrada, se sentó junto al fuego con la cabeza entre las manos. No comieron ni bebieron. Afuera se oía a los grillos que parecían contar una historia triste. Para Tekayo estaban cantando más fuerte que nunca.

Los padres de Apii siguieron buscándola durante muchos días. No dejaron rincón ni recoveco sin revisar. Pero no había rastros de la niña. Había desaparecido. Pasaron los meses y ya no se hablaba más de la pequeña. Únicamente su madre pensaba en ella. No perdía las esperanzas de encontrarla viva algún día.

Tekayo olvidó lo que había hecho. Y cuando mató otra criatura del mismo modo, para satisfacer su salvaje apetito, ni siquiera tuvo conciencia de lo que estaba haciendo. Y cuando los padres apesadumbrados le preguntaron, Tekayo se largó a llorar, diciendo:

—¿Cómo puedo saberlo? Los chicos van a jugar al campo. Yo me quedo aquí, en casa.

Después de este suceso, los hijos de Tekayo se preguntaron:

—¿Quién roba nuestros niños? ¿Qué animal puede ser? ¿Quizás fuera una hiena? ¿O un leopardo? Pero estos animales cazan únicamente de noche. ¿Tal vez fuera un águila? Las águilas cazan de día... Pero ¡no! Papá la habría visto... habría oído los gritos del niño.

Luego de pensarlo, Aganda dijo a sus hermanos:

—Quizás sea un animal maldito que nos envían los espíritus del mal.

—Además, mi padre es demasiado viejo para cuidar a los niños —agregó Osogo.

—Sí, papá es demasiado viejo. El también está en peligro —coincidieron los demás.

Y a partir de ese momento, los hijos comenzaron a vigilar a su padre y a los niños en secreto. La vigilancia continuó durante muchos meses, pero ni uno ni otros se vieron amenazados.

Los hijos estaban a punto de abandonar la empresa. Pero un día en que le

tocó el turno vigilar al padre de Apii, éste vio que Tekayo enviaba a los niños a jugar al campo... a todos, menos uno. Hizo que el niño fuera a su choza a buscarle la pipa. Este corrió hacia allí y Tekayo lo siguió. Se apoderó del aterrorizado niño y lo arrastró hacia el fuego. Mientras forcejeaban, un fuerte golpe se descargó sobre la espalda de Tekayo. Se volvió vivamente. Sus manos aún estaban sosteniendo al niño por el cuello. Frente al anciano estaba Aganda, su hijo mayor. El niño logró zafarse de las débiles manos del anciano y se prendió de las rodillas de Aganda.

—¡Padre! —exclamó Aganda.

Viendo que su hijo no estaba herido, lo apartó a un lado y dijo:

—Ve a la choza de tu madre y descansa un poco.

Luego aferró al anciano y lo arrastró hacia la choza pequeña sin ventanas, construida para las cabras y las ovejas. Mientras su hijo lo llevaba, el anciano seguía gritando:

—¿Atimo ang'o? ¿Atimo ang'o?!

Aganda arrojó al anciano dentro de la choza y trabó la puerta, como se hacía con los animales. Luego se dirigió hacia donde estaba su hijo, que estaba bañado en lágrimas.

Cuando el resto de la familia regresó del campo, el padre de Apii les dio la noticia. Estaban aterrorizados. La familia se vistió de luto y ayunó.

—¡Puh! ¡Puh! —escupían al sol el cual, si bien se estaba poniendo en esa región, acababa de asomar en el reino de sus antepasados.

—Bisabuelos, limpiad nuestras manchas.

Y encendieron el fuego más grande que jamás se viera en el pueblo. El hijo mayor de Tekayo tomó el viejo tambor gra-siento colgado sobre el hogar de la choza paterna y lo hizo sonar. El instrumento vibraba con los tristes sonos, anunciando a la tribu que en la casa de Tekayo había malas nuevas. Los que lo oyeron, dejaron sus tareas y corrieron hacia el pueblo, guiados por los golpes de tambor. De inmediato, el lugar rebasaba de parientes ansiosos que habían llegado para ver qué ocurría.

—¿Qué pasa? ¿Qué pasa? —preguntaban con voz temblorosa.

—¿Y dónde está Tekayo? —preguntó un anciano.

—¿Está bien de salud? —quizo saber otro.

Había confusión y pánico.

—Muerte de la muerte. ¿Quién puede darnos un remedio para la muerte? Golpea a tu puerta y antes de que la hagas pasar, está contigo, en tu casa.

—¡Escuchen! —alguien tocó a la anciana que gemía hablando de la muerte. Aganda se dirigió a todos.

—Hombres de mi tribu: no los hemos llamado para nada. Escúchenme y compartan nuestra pena. ¡Lloren con nosotros! Durante varios meses hemos estado perdiendo a nuestros hijos mientras trabajábamos en el campo. La primera en desaparecer fue Apii, mi propia hija. —Al oír el nombre de sus niños, las mujeres prorrumpieron en sollozos.

—Mi gente —continuó Aganda—: los niños de esta tribu se enferman y mueren. Pero los nuestros desaparecen sin

(1) ¿Qué he hecho? ¿Qué he hecho?

los prohibidos

En abril de 1966, el gobierno de la Unión de Sudáfrica decretó la proscripción de cuarenta y seis escritores, cuyos nombres no pueden ser citados en todo el territorio. Se prohibió terminantemente la publicación de sus obras. Entre ellos figuran los siguientes:

mary benson:

Autora de un estudio acerca de la oposición africana al **apartheid** (separación racial) que lleva por título **South Africa: The Struggle for a Birthright** (Sudáfrica: La Lucha por el Derecho de Nacer). En 1965, el gobierno decretó el arresto de la escritora en su domicilio de Johannesburg. Meses más tarde, emigró a Londres.

dennis brutus:

Ex Presidente del Comité Olímpico Sudafricano de Igualdad Racial. El gobierno lo calificó de "comunista" y lo encarceló. Es autor de una colección de poemas: **Sirens, Knuckles, Boots** (Sirenas, Nudillos, Botas), que se publicó en Nigeria. En 1966 obtuvo una visa para abandonar el país.

ruth first:

Dirigió varios periódicos que se oponían a la política del Partido Nacionalista de Sudáfrica. Fue encarcelado y emigró a Londres. En Inglaterra publicó un libro en el cual relata los pormenores de su arresto: **117 Days**.

alex la guma:

Ex miembro del Consejo Metropolitano de Ciudad del Cabo. Autor de gran cantidad de cuentos y de dos novelas: **A Walk in the Night** (Un Paseo Nocturno) y **And a Threefold Cord** (Y un cordón de tres vueltas).

todd matshikiza:

Ex redactor de la revista **Drum** de Johannesburg y compositor de comedias musicales, entre ellas **King Kong** (de gran éxito en Londres) y **Mkhubane**, además de gran cantidad de música coral. Emigró a Londres alrededor de 1960, donde publicó una autobiografía denominada **Chocolates for my Wife**. En la actualidad, reside en Zambia, Lusaka (Rhodesia), donde realiza programas radiales.

nathaniel nakasa:

Fue periodista de Johannesburg. Fue el primer periodista negro que firmó una columna en un diario blanco, el **Rand Daily Mail**. En los Estados Unidos estaba adquiriendo fama con sus contribuciones para el **New York Times** y varias revistas, cuando se suicidó en Nueva York, a los 28 años de edad.

ronald segal:

Director-fundador de la publicación trimestral **Africa South**, cuya publicación se permitió durante un lapso muy breve. Se exilió en Inglaterra, donde se desempeña en la actualidad como director de la sección africana de las ediciones Penguin Books. Escribió diversos libros sobre temas políticos, un estudio acerca de la India y una autobiografía denominada **Into Exile** (Hacia el Exilio).

vincent swart:

Vivió en Inglaterra durante varios años. Allí fue miembro de la Sociedad Trotskista por una Democracia de Contenido. Su poesía alcanzó renombre en los países de habla inglesa. De regreso a su país, fue encarcelado. Allí falleció en 1964.

También están proscriptos **ezekiel mphahlele, lewis nkosi** y **can themba**, de quienes publicamos textos en esta edición.



ser enterrados. Decidimos vigilarlos para atrapar al que los roba. Permanecimos vigilantes durante muchos meses. Estuvimos a punto de abandonar, porque creíamos que la ira de nuestros antepasados había caído sobre nosotros. Pero hoy, yo he logrado atraparlo.

—¿Quién es el hombre? ¿Quién es el hombre? —preguntaron todos con ira.

—¿Y a qué tribu pertenece? —demandaron otros.

—Debemos declarar la guerra a su tribu, debemos hacerlo, debemos hacerlo.

Agenda se detuvo un instante y luego, con voz temblorosa, les dijo:

—El hombre está en esa choza. No es otro, sino mi padre.

—¡Mayo! —gritaron las mujeres. Se pro-

dujo una refriega entre todos y las mujeres y los niños comenzaron a gritar como si Tekayo estuviera allí y temieran sus acciones. Pero los hombres conservaron la calma.

Cuando la conmoción hubo pasado, un anciano preguntó:

—¿Estás diciendo la verdad, hombre?

narradores del África

El hijo asintió con la cabeza. Ahora gritaban todos, hombres y mujeres:

—¿Dónde está el hombre? ¡A matarlo!
¡A matarlo! ¡No es uno de nosotros; es un animal!

Tekayo oyó todo lo que se decía afuera. Y allí, en la choza, el espíritu de los niños que había matado lo perseguía. Apoyó su cabeza sobre el áspero muro y se echó a llorar.

Afuera, los aldeanos airados continuaban clamando. Se oían sus gritos:

—Apedréenlo ahora! ¡Apedréenlo ahora! ¡Que su sangre cubra su propia cabeza!

Pero uno de los ancianos se levantó y los calmó.

—No podemos hacerlo ahora. Es costumbre de la tribu apedrear a los hombres malos a la luz del día, fuera del pueblo. No podemos apartarnos de esa costumbre.

—Háganlo ahora, háganlo ahora —susurró Tekayo—. Sáquenme rápido esta tortura y esta vergüenza, déjenme morir y acabar con todo.

Los airados gritos de los hombres y el llanto penetrante de las mujeres y niños atemorizados le decían que estaba deste-

rrado de la sociedad: no, de la vida misma. Buscó su cuchillo a tientas en la bolsa de cuero que llevaba colgada de la cintura. No estaba. Se lo habían quitado. Los gritos y murmullos continuaban. También había llantos. Tekayo los oía ahora de lejos, como si una gigantesca ola lo estuviera alejando cada vez más de su gente.

Al amanecer, los aldeanos reunidos alrededor del fuego se levantaron para ir a recoger piedras en los campos vecinos. Aún no había salido el sol, pero había luz suficiente como para ver. Cada miembro de la tribu debía arrojar una piedra al asesino. No se podía dejar de hacerlo, pues se decía que su espíritu malo permanecería sobre aquél que no hubiera ayudado a hacerlo desaparecer.

Al salir los primeros rayos del sol, los aldeanos habían reunido tantas piedras como para cubrir varios cuerpos. Volvieron al pueblo en busca de Tekayo para sacarlo de la choza y llevarlo a su propio jardín, lejos del lugar. Rodearon la choza y permanecieron en silencio, listos para vejarlo y escupirlo cuando saliera.

Aganda y tres ancianos arrancaron la puerta de papiro y le gritaron que saliera. Pero no hubo respuesta. Irrumpieron en

la choza para arrastrarlo hacia afuera, ante los que gritaban: "¡Que salga! ¡Que salga!"

La oscuridad lo cegaba. Pronto, sus ojos se acostumbraron. Vieron el cuerpo de Tekayo colgado de una cuerda corta que había arrancado del techo de paja.

Los hombres salieron sacudiendo la cabeza. Uno tras otro entraron todos, hasta que no hubo nadie que quedara sin ver el cuerpo suspendido de Tekayo. Era el hombre a quien iban a apedrear. Nadie profirió una sola palabra. Sabían que ese hombre debía ser enterrado lejos del pueblo. Sabían también que ningún recién nacido jamás llevaría su nombre.

grace ogot, nació en 1930, en la Provincia de Nyanza Central, Kenya. Luego de finalizar la escuela secundaria, realizó estudios de enfermería y obstetricia en Uganda y en Inglaterra. Luego trabajó en el Hospital Maseno, en Nyanza, como instructora de obstetricia y enfermera. Más tarde trabajó en University College, Makerere, Uganda, para el Servicio Estudiantil de Salud. Posteriormente se desempeñó como escritora y locutora para el Servicio Exterior de la B.B.C. En la actualidad, cumple funciones de relaciones públicas para la Corporación Aérea India de África Oriental y Nairobi. Sus cuentos han aparecido en diversas publicaciones, tales como *Transition*, de Kampala; *Black Orpheus*, de Ibadan y *Présence Africaine*.

lewis nkosi

la literatura como celebración

No se trata de que el mundo esté dividido entre países comunistas y no comunistas. En realidad está dividido entre países que "tienen" y países que "no tienen". Quizás no sea más que una cuestión de accidente histórico el hecho de que las naciones que "tienen" sean blancas y las que "no tienen" no lo sean, pero la historia nos demuestra que una gran cantidad de blancos no reconocen más humildemente el papel del accidente histórico en este asunto que las hordas negras víctimas del Poder Blanco. Nosotros, los negros, hemos llegado a comprender la conexión necesaria entre nuestro pasado histórico como pueblos coloniales esclavizados y la falta de un agresivo impulso tecnológico desarrollado paralelamente con nuestras culturas humanísticas. Parece bastante realista admitir el hecho de que nuestros dioses mucho nos han fallado en la única área en que nuestra supervivencia como pueblo era esencial. Pero éste no es el momento de lamentar-

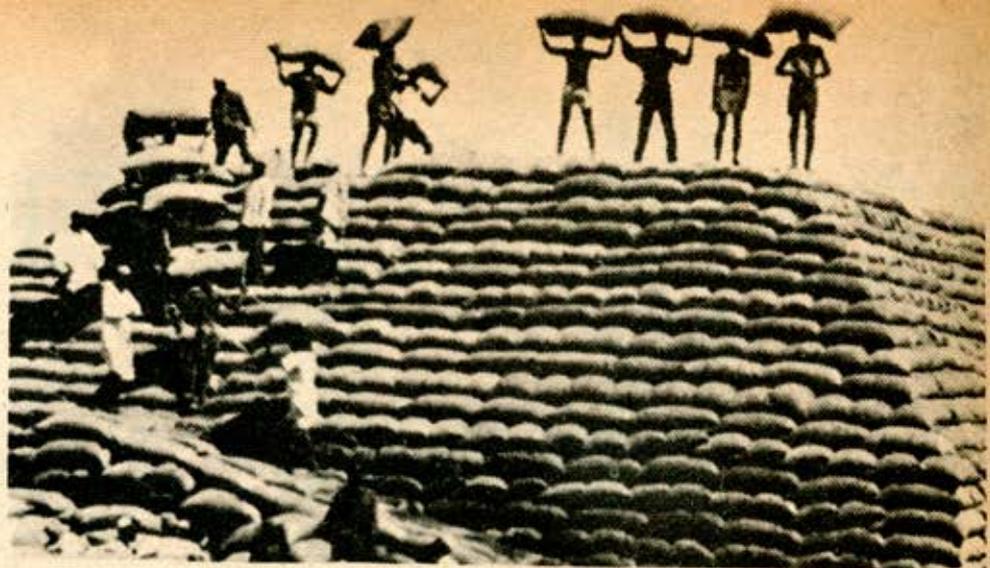
se acerca del pasado: es, más bien, la oportunidad para construir un futuro.

Para los escritores africanos, el problema se complica con el hecho de que participen simultáneamente de dos culturas. La mayoría se ha formado en las tradiciones literarias europeas, habiendo vivido y compartido algunas de las nociones y supuestos filosóficos prevaletantes en la Europa moderna. Así es que en su conversación entran inconscientemente nociones de alienación y de desesperación metafísica, todo lo cual no es inmediatamente pertinente a los millones de seres hambrientos que habitan en África. Pero ocurre que los escritores africanos ni siquiera están escribiendo para un público local: en general, están creando para públicos metropolitanos y para élites reducidas de africanos cultos que habitan en este continente.

En esta comunidad, la función del poeta o del artista en general es la de **celebrar**

el sentido de existir... y no la de destruir los valores o el orden moral de la comunidad. El artista africano es una persona que no está alienada de su comunidad ni del mundo natural que lo sostiene.

El papel diferente que se asigna al artista en la sociedad africana surge del hecho que las suposiciones metafísicas de esta sociedad son diferentes, como lo son sus concepciones sobre la naturaleza del hombre, del arte y los objetivos en la vida. Se aduce a menudo que la sociedad africana tradicional es religiosa, pero lo es en un sentido especial. Supone una unidad entre los elementos opuestos, el universo como un continuo único. Como lo señala el profesor W. E. Abraham, no hay distinción mayor entre los mundos temporal y atemporal, entre el mundo material y el espiritual; el tipo de distinción que ha acosado a la metafísica europea durante siglos y que ha dado como resultado la denigración del mundo de los sentidos (los llamados apetitos bajos) como



algo indigno, que no merece cultivarse. En una sociedad formulada así, las ventajas para el artista resultan inmediatamente aparentes, especialmente si recordamos la posición inferior a que fue relegado el arte en Europa debido a su asociación con las pasiones más bajas. Los artistas europeos, para lograr una cierta dignidad, tuvieron que desempeñar el papel de filósofos que unían el mundo más bajo con el universo espiritual más elevado.

Sin embargo, al considerar el papel del poeta en la sociedad africana de hoy (una sociedad que está experimentando grandes cambios), deberíamos preguntarnos hasta qué punto estos valores africanos innatos han soportado el embate certero de la cultura europea en la que se forman los escritores y eruditos africanos.

No obstante, debemos admitir que en muchas regiones de Africa, la destrucción de los valores tradicionales por parte del imperialismo europeo y la cristianización de los africanos ha transformado drásticamente el papel del artista y del poeta en la comunidad. En primer lugar, se ha producido un cambio en la organización social, lo que dio por resultado que se pusiera el énfasis en el individuo y no en la comunidad. De ahí que el arte de la celebración comunitaria se esté reemplazando por la creación artística individual. Por vez primera, el artista africano se enfrenta a su comunidad como una persona sola (aunque sea una persona alienada), cuya visión puede no ser la misma que la del estadista, el político o el dirigente religioso. La misma relación entre el artista y su sociedad se ha vuelto problemática; lo que el poeta o el artista tratan de crear no es más necesariamente inseparable de lo que tratan de crear el político y el economista.

Muchos de los que nos aprecian y nos hacen aparecer en libros y películas, nos hacen aparecer como símbolos de su propia pérdida. Creo que los escritores negros que viven en sociedades occidentales y escriben para públicos de razas diversas pueden ayudar a que se nos conozca de una manera más profunda y directa por el solo hecho de revelarse a sus lectores como hombres. Su función consiste únicamente en revelar nuestra geografía interna al mundo entero, así como a nosotros mismos. Esto es todo lo que podemos pedir a nuestros escritores.

(Fragmento del ensayo "Poder negro o el alma de los escritores negros".

Lewis Nkosis, nació en 1938 en Natal, Sudáfrica. Colaboró como periodista en las revistas *Drum* y *Golden City*. En 1961 obtuvo una beca para realizar estudios en la Universidad de Harvard. Habiéndosele negado el pasaporte, emigró del país con un permiso especial. En la actualidad reside en Londres, donde se desempeña como director literario de la revista *The New African*. Es, además, crítico literario en los principales periódicos ingleses. Autor de una obra de teatro: *The Rhythm of Violence* (El Ritmo de la Violencia). Sus artículos y ensayos críticos fueron reunidos en el volumen *Home and Exile* (Hogar y Exilio).

ezequiel mphalele

la negritud

En cuanto a la negritud en sí: ¿Quién es tan tonto como para negar el hecho histórico de la negritud como representación de protesta y de una afirmación positiva de los valores culturales africanos? Todo esto es válido. Lo que no acepto es la manera en que toda la poesía que ella inspira propone una visión romántica del Africa como símbolo de inocencia, pureza y cándido primitivismo. Me siento insultado cuando alguien insinúa que Africa no es un continente violento. Yo soy una persona violenta y estoy orgulloso de ello porque a menudo es un estado saludable del alma humana.

Lo que trato de decir aquí es que, como escritores, debemos emanciparnos de nosotros mismos. Debido a que los apóstoles de la negritud la han elevado a la categoría de principio artístico, ésta (aunque sea un lema político valioso) puede llevar a la autoesclavitud, a la **autocolonización** (como dice un escritor francés al referirse a la política y a la economía africanas). No debemos permitir que se nos intimide para que produzcamos literatura con un supuesto contenido temático o estilístico de la negritud. Porque ahora también se nos dice que hay un estilo negro africano y que tenemos que crear consignas y escribir al ritmo de una marcha. Se nos dice que la negritud no es tanto una cuestión de tema como de estilo. Debemos tratar de visualizar al hombre en su totalidad, no solamente los elementos destinados a halagar el ego del negro. No olvidemos tampoco que la negritud tiene algún resto de la protesta europea del siglo XIX contra las máquinas y los cañones. En lugar del cuco, del ruiseñor y del narciso, Africa ha sido arrastrada al altar de Europa. Los que hablan de negritud no deben pretender que este concepto sea totalmente africano.

Notemos además que, aunque la negritud evoque imágenes de ritos, de animales sangrando para sacrificios, de pechos y pies desnudos, éstos no son más que adornos exteriores: el poeta aún no ha

penetrado en la esencia de la tradición y quizás, por estar desarraigado, no pueda llegar a hacerlo jamás.

Por lo tanto, pienso que la negritud puede pasar como consigna sociopolítica, pero no tiene derecho de erigirse en norma para juzgar el desempeño literario; en ese caso me niego a seguir. No quiero que se me ponga en el archivo de los negros para que vengan los sociólogos y me examinen. El arte unifica a los hombres, al tiempo que los distingue, y yo considero que es un insulto para el africano decir que porque escribimos independientemente sobre temas diversos, utilizando modos y estilos diferentes en todo el continente, somos víctimas acabadadas de la balcanización. Pero estoy hablando como un simple escritor en ejercicio, no como un político o un filósofo, o como un africanista proveniente de otro continente en busca de categorías y teorías para su tesis de doctorado. Me niego a ser encarpetao. Y sin embargo, no estoy menos comprometido con la revolución africana, con la lucha por la libertad de Sudáfrica. Que la negritud sea un tema literario, si la gente quiere usarlo. Pero debemos recordar que la literatura surge de una experiencia individual y en su esfuerzo por abarcar al hombre en su totalidad trata también de ver a lo lejos, de proyectar una visión profética como la que puede dar el escritor, induciéndonos a seguir indagando en su significado. Si la cultura africana tiene algún valor, no necesita del apoyo de mitos que la impulsan. Estos pensamientos no tienen nada de nuevo. He llegado a ellos luego de haber pasado por una agonía física y mental. Y éste tampoco es mi monopolio. Es el precio que Africa debe pagar. Y si ustedes piensan que el fin de la colonización era el fin de la agonía, es hora de que despierten de ese sueño.

(De una intervención en el Congreso sobre Literatura Africana, en Dakar, marzo de 1963.)

italo calvino

historia de orlando, loco de amor

1.

Ahora los naipes distribuidos sobre la mesa han formado un cuadrado, con un contorno enteramente cerrado y una ventana abierta en el centro. Sobre ella se inclinó un comensal que hasta ese momento había permanecido absorto, la mirada errante. Era un guerrero gigantesco: alzaba los brazos como si fuera de plomo y giraba lentamente la cabeza como si el peso de los pensamientos le doblara la cerviz. En verdad, un profundo desaliento signaba a este capitán que, no hacía mucho, debía haber sido un mortífero instrumento de guerra.

Aproximó la figura del **Rey de Espadas**, que buscaba traducir en un retrato único su belicoso pasado y su melancólico presente, al margen izquierdo del cuadrado, a la altura del **Diez de Espadas**. Y repentinamente nos encogió la tolvenera de las batallas; oímos el toque de los clarines; las lanzas volaron hechas pedazos; ya los belfos de los caballos, en los encontronazos, fundían sus espumas iridiscuentes; ya las espadas, filo, contrafilo y punta, batían sobre el filo, contrafilo y punta de otras espadas; y allí, donde un círculo de vivientes enemigos brincaban sobre sus monturas y al recaer ya no encontraban las cabalgaduras sino la tumba, allí en el centro del cerco estaba Orlando, el paladín, remolineando su Durlindana. Lo habíamos reconocido: era él quien nos contaba su historia, hecha por entero de desgarramientos y lancinantes gemidos, oprimiendo el pesado dedo de hierro sobre cada una de las cartas.

Ahora señalaba a la **Reina de Espadas**. En la figura de esta señora blonda que entre filosas espadas y láminas aceradas, enarbolaba la inapresable sonrisa de un juego sensual, reconocimos a Angélica, la maga venida de Catay para provocar la ruina de los ejércitos francos y tuvimos la certeza de que el conde Orlando aún seguía enamorado.

Después de ella venía el vacío: Orlando puso sobre éste una carta, el **Diez de Bastos**. Vimos la floresta ceder disgustada, entreabriéndose al paso del campeón; las agujas de los abetos erguirse como púas de erizos; las encinas henchir el musculoso tórax de sus troncos; las hayas desarraigar del suelo sus raíces para entorpecer su paso. Todo el bosque parecía decirle: "¡No avances! ¿Por qué desertas de los metálicos campos de guerra, reino del discontinuo y del distinto, de las afi-

nes carnicerías donde brilla tu talento para desarticular y excluir, y te aventuras en la verde mucilaginosa naturaleza, entre las espiras de la continuidad viviente? El bosque del amor, Orlando, no es lugar para ti. Estás persiguiendo a un enemigo contra cuyas insidias no hay escudo que te proteja. ¡Olvidate de Angélica! ¡Regresa!".

Pero era evidente que Orlando no atendía a estas recomendaciones y que sólo una visión lo ocupaba: la representada por el arcano número VII que ahora ponía sobre la mesa: **El Carro**. El artista que había miniado con espléndidos esmaltes nuestras cartas, había sentado a la guía del **Carro** no a un rey como por lo común se ve sobre los países adocenados, sino a una señora con hábito de maga o de soberana oriental, que gobernaba las riendas de dos blancos caballos alados. Era así que la delirante fantasía de Orlando se representaba el avance solemne y encantado de Angélica por el bosque; lo que perseguía era la huella de unos chapines voladores más livianos que patas de mariposa; la traza que le servía de guía en lo intrincado del bosque era una polvareda de oro sobre el follaje como la que dejan caer ciertas mariposas.

¡Desdichado! Todavía no sabía que en lo más espeso de la espesura, un abrazo de amor mórbido y corrosivo, unía en ese momento a Angélica y Medoro. Fue necesario el arcano del **Amor** para revelárselo, con esa languidez del deseo que nuestro miniador había sabido otorgar a la mirada de los dos enamorados. (Comenzamos a comprender que no empece sus manos de hierro y su aire desvariado, Orlando había retenido para sí desde el principio los naipes más bellos del mazo, dejándole a los demás que balbucearan sus vicisitudes a golpes de copas, de oros y espadas.)

La verdad se abrió ancho camino en la mente de Orlando: en el húmedo fondo del bosque femenino hay un templo de Eros donde cuentan valores distintos de aquellos sobre los que decide su Durlindana. El favorito de Angélica no era uno de los ilustres comandantes de escuadrones, sino un jovenzuelo del séquito, airoso y cimbreante como una muchacha; su figura aumentada apareció sobre la siguiente carta: la **Sota de Bastos**.

¿Dónde se habían fugado los amantes? Cualquiera fuera el sitio adonde hubieran ido, la sustancia de que estaban hechos era demasiado tenue y evanescente para



caer presa de las manazas de hierro del paladín. Cuando ya no hubo dudas sobre el fin de su esperanza, Orlando hizo algún movimiento desordenado —desenvainar la espada, aguijar la espuela, extender la piana en el estribo— luego algo se rompió dentro de él, saltó, se quemó, se fundió, y bruscamente se apagó la luz de su intelecto y quedó a oscuras.

Ahora el puente de naipes trazado a través del cuadrado tocaba el lado opuesto, a la altura del **Sol**. Un amorcillo huía volando, llevándose la luz de la sabiduría de Orlando: se cernía sobre la tierra de Francia disputada por los infieles, sobre el mar que las galeras sarracenas habrían de surcar impunemente ahora que el más robusto campeón de la cristiandad yacía en las tinieblas de la demencia.

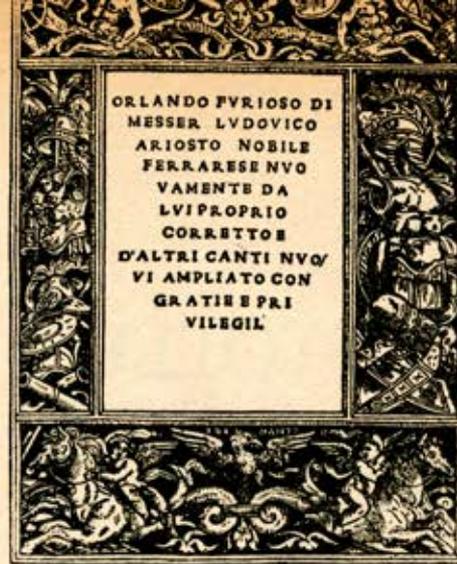
La Fuerza clausuraba la fila. Cerré los ojos. No podía sufrir ver aquella flor de la caballería transformada en una ciega explosión telúrica, tal un ciclón o una tormenta. Del mismo modo que antaño se gaba las filas mahometanas con su Durlindana, ahora el remolino de su garrote abatía a las bestias feroces que en el marasmo de las invasiones había pasado del Africa a la costa de Provenza y Cataluña: un manto de pieles de felinos, aleonadas y jaspeadas y manchadas, había recubierto los campos trasmutados en desierto por los cuales él pasaba: ni el prudente león, ni el tigre esbelto, ni el retráctil leopardo, habrían sobrevivido a la masacre. Luego le habría tocado al leonfante, al otorrinoceronte y al caballo-de-río, o sea el hipopótamo: una capa de pieles de paquidermo estaba por almohadillar la callosa y fría Europa.

El dedo férreamente puntilloso del narrador tornó al comienzo, es decir que se dispuso a deletrear la línea de abajo, comenzando por la izquierda. Vi (y oí) el estallido de los troncos de encina, desarraigados por el obseso, en el **Cinco de Bastos**; ahorré el ocio de la Durlindana, suspendida a un árbol y olvidada en el **Siete de Espadas**; deploré el despilfarro de energía y de bienes en el **Cinco de Oros** (agregado para la ocasión al espacio vacío).

La carta que ahora él depositaba allí, en el centro era **La Luna**. Una fría reverberación brilla sobre la tierra oscurecida. Una ninfa con aspecto demencial alza la mano hacia la dorada hoz celestial como si tocara un arpa. Es verdad que de su arco pende la cuerda rota: la Luna es un planeta derrotado y la Tierra es conquistadora y prisionera de la Luna. Orlando recorre una Tierra definitivamente lunar.

La carta del **Loco** que nos fue mostrada inmediatamente después era de sobra elocuente. Desagotado ya el más grueso nudo de su furor, el garrote al hombro como caña de pescar, flaco como una calavera, desgarrado, sin calzas, la cabeza llena de plumas (se adherían a sus cabellos cosas de todo tipo: plumas de tordo, zurrones de castañas, agujas de muérdagos y escaramujos, lombrices que succionaban los sesos extinguidos, hongos, musgos, líquenes, sépalos). He ahí que Orlando había descendido profundamente en el caótico corazón de las cosas, en el centro del cuadrado de naipes y del mundo, en el punto de intercesión de todos los órdenes posibles.

¿Su razón? El **Tres de Copas** nos recordó que estaba en una ampolla custodiada en el Valle de las Razones Perdidas, pero dado que la carta representaba un cáliz caído entre dos cálices erguidos, era po-

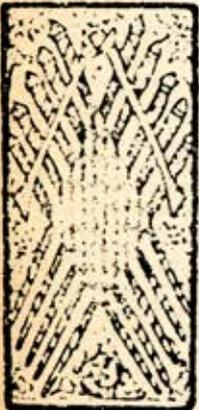


bable que ni siquiera en aquel depósito se hubiera conservado.

Las últimas dos cartas de la hilera estaban allí, sobre la mesa. La primera era **La Justicia** que ya habíamos encontrado, coronada con su guarnición que representaba un guerrero al galope. Señal de que los caballeros de la armada de Carlomagno seguían la pista del adalid, velaban por él, no renunciaban a reconquistar su espada para el servicio de la Razón y la Justicia. ¿Era por lo tanto la imagen de la Razón esa blonda justiciera con espada y balanza, con quien él debía concluir rindiendo cuentas? ¿Era la Razón del relato que se incubaba bajo el Caso combinatorio de los naipes desparramados? ¿Quería decir que del mismo modo que se gira, después viene el momento en que lo atrapan y lo ligan, Orlando, y le vuelven a meter en el pecho el intelecto rehusado?

En la última carta se contempla al paladín atado, con la cabeza hacia abajo, como **El Colgado**. Y finalmente he aquí que su rostro se ha tornado sereno y luminoso, el ojo límpido como ni siquiera antes, en el ejercicio de sus pasadas razones. ¿Dice algo? Dice: —Dejadme así. He dado toda la vuelta y he comprendido. El mundo se lee al revés. Todo es claro.

(trad.: ángel rama)



2. historia del ingrato castigado



Al presentárenos bajo la figura del **Caballero de Copas** —un joven rubio y rosado que lucía un radiante manto bordado con soles y ofrecía en la mano extendida un donativo como los de los Reyes Magos— nuestro comensal quería informarnos probablemente de su opulenta condición, de su inclinación al lujo y a la prodigalidad y aun —por aparecer a caballo— de su espíritu aventurero aunque quizás —así lo juzgué observando los bordados que rodaban hasta la gualdrapa del corcel— más por deseo de aparentar que por verdadera vocación caballeresca.

El bello joven hizo un gesto para reclamar nuestra atención y comenzó su relato disponiendo en fila sobre la mesa tres cartas: el **Rey de Oros**, el **Diez de Oros** y el **Nueve de Bastos**. La expresión luctuosa con la cual depositó la primera de las tres cartas y la regocijada con la cual presentó la siguiente, parecían darnos a entender que, habiendo muerto su padre —el **Rey de Oros** representaba a un personaje levemente más anciano que los demás, con aspecto reposado y próspero— había entrado en posesión de una considerable herencia y de inmediato había partido de viaje. Esta última proposición la dedujimos del movimiento del brazo al arrojar el **Nueve de Bastos**, carta que —con la maraña de ramas extendidas sobre una vegetación de hojas y florecitas selváticas— nos recordaba el bosque que habíamos atravesado hacía poco. (Incluso, para quien escrutase la carta con mirada perspicaz, el segmento vertical que cruzaba a los leños oblicuos, sugería precisamente el sendero que penetra en lo intrincado de la floresta.)

Por lo tanto el comienzo de la historia podía haber sido éste: el caballero, no bien supo que disponía de medios para brillar en las más fastuosas cortes, se dio prisa a partir con una bolsa colmada de monedas de oro, para visitar los famosos castillos de los contornos, evidentemente con el propósito de conquistar esposa de alto rango. Acariciando estos sueños se había encaminado al bosque.

A esta serie de cartas se agregó una que anunciaba claramente un brutal en-



cuento: **La Fuerza**. En nuestra baraja este arcano está representado por un energúmeno armado, acerca de cuyas malvadas intenciones no dejaban duda las expresiones brutales, la clava que revoleaba y la violencia con que dejaba tendido a un león de un solo golpe como se hace con los conejos. El relato era claro: en el corazón del bosque el caballero había sido sorprendido por un feroz bandolero. Las previsiones más tristes resultaron confirmadas por la carta aparecida luego, o sea el arcano duodécimo llamado **El Colgado**, en la cual se ve a un hombre en camisa, atado, con la cabeza para abajo, suspendido de un pie. Reconocimos en el colgado a nuestro blondo joven: el bandolero lo había despojado de todos sus haberes y, como un péndulo, lo había colgado cabeza abajo de la rama de un árbol.

Respiramos aliviados ante la noticia que nos trajo el arcano **La Templanza**, que nuestro comensal colocó sobre la mesa con manifiesto agradecimiento. Supimos que el hombre colgado había oído aproximarse pasos, que sus ojos invertidos habían divisado una muchacha, seguramente hija de un leñador o de un cabrero, quien avanzaba por los prados, las pantorrillas desnudas, conduciendo dos cántaros de agua con los que sin duda retornaba de la fuente. No pusimos en duda que el hombre cabeza abajo había sido liberado y socorrido y restituido a su posición natural por aquella sencilla hija de los bosques. Cuando vimos descender el **As de Copas**, sobre el cual estaba dibujada una fuente que manaba entre musgos florecidos y batir de alas, fue como si oyéramos manar allí cerca una surgente y el jadear del hombre que de bruces aplacaba en ella su sed.

Pero existen fuentes —más de uno debe haberlo pensado— que no bien se bebe de ellas acrecientan la sed en vez de aplacarla. Era previsible que entre los dos jóvenes se encendiese —no bien el caballero hubo superado su desmayo— un sentimiento que iba más allá de la gratitud (por una de las partes) y de la piedad (por la otra) y que este sentimiento encontrase rápido modo de expresarse —cómplice el bosque umbroso— en un abrazo sobre la hierba de los prados. No por azar la carta que vino luego fue un **Dos de Copas** florecido de nomeolvides y adornado con el cartel "amor mío": indicio más que seguro de un encuentro amoroso.

Ya nos disponíamos a disfrutar —en particular las damas de compañía— de una tierna historia de amor, cuando el caballero depositó otra carta de **Bastos**, un **Siete**, donde parecía verse, entre los lóbregos troncos de la floresta, que se alejaba su sombra sutil. No había para qué ilusionarse con que las cosas hubieran pasado de otro modo: el idilio silvestre había sido breve, pobre muchacha, flor cortada en el prado y luego abandonada, el ingrato caballero ni siquiera tornó la cabeza para decirle adiós.

En este punto era evidente que comenzaba una segunda parte de la historia, con un obligado intervalo entre las dos: de hecho el narrador había comenzado a disponer otros naipes sobre el lado izquierdo, en una nueva fila paralela a la primera, y empezó por dos cartas, **La Emperatriz** y el **Ocho de Copas**. El imprevisto cambio de escenario nos desconcertó un momento:

pero la solución no tardó en imponerse a todos —creo— y era que el caballero había al fin encontrado lo que andaba buscando, una esposa de alto y rico linaje, como aquella que veíamos retratada, desde luego con testa coronada, con escudo de familia y cara insípida —y también más vieja que él como anotaron seguramente los maliciosos— y un vestido enteramente bordado de anillos entrelazados como diciendo: "¡Despósame, despósame!". Invi-tación rápidamente recogida, si es verdad que la carta de **Copas** sugería un banquete de bodas, con doble fila de convidados que brindaban por los dos esposos sentados a la cabecera de una mesa recubierta de un mantel con guirnaldas.

La carta depositada después, el **Caba-llero de Espadas**, anunciaba, dado el atuendo guerrero, un imprevisto: o un mensajero a caballo había irrumpido en la fiesta trayendo una noticia inquietante o el esposo había abandonado el banquete de bodas para correr armado al bosque respondiendo a un misterioso reclamo o quizás las dos cosas se habían sumado: el esposo había sido advertido de una aparición imprevista y rápidamente había tomado sus armas y saltado a su cabalgadura. (Experimentado por su pasada aventura, no sacaba la nariz fuera de la casa si no era armado de punto en blanco.)

Esperábamos impacientes otra carta más explicativa y vino **El Sol**. El pintor había representado al astro del día entre las manos de un niño que corría o más bien volaba por encima de un variado y espacioso paisaje. La interpretación de este paso del relato no era fácil: podía querer decir simplemente "era un hermoso día de sol" y en este caso nuestro narrador desperdiciaba sus cartas para referirse a detalles inesenciales. Quizás convenía detenerse, más que sobre el significado alegórico de la figura, sobre el literal: un niño semidesnudo había sido visto corriendo en las cercanías del castillo donde se celebraban las bodas y para perseguir al pillastre el esposo había abandonado el banquete.

Pero no debía desatenderse el objeto que el niño transportaba: aquella cabeza radiante podía contener la solución del enigma. Volviendo a posar la mirada sobre la carta con la cual se había presentado nuestro héroe, reconsideramos los dibujos o bordados solares que llevaba en su manto cuando había sido atacado: evidentemente aquel manto que el caballero había olvidado en el prado de sus fugaces amores, se lo veía ahora flamear por la campiña como una cometa y era para recuperarlo que se había lanzado en persecución del chicuelo, o acaso por la curiosidad de descubrir cómo había ido a parar a sus manos, es decir, qué vínculo ligaba al manto, al niño y a la joven del bosque.

Esperábamos que estos interrogantes fueran esclarecidos por la carta siguiente y cuando vimos que ella era **La Justicia** nos convencimos de que a este arcano —que no mostraba simplemente, como en las barajas comunes, una señora con la espada y la balanza, sino también sobre el fondo (o, según como se lo mirara, sobre una luneta que coronaba la figura principal) un guerrero a caballo (¿o una amazona?) que, armado, marchaba al asalto— estaba adherido uno de los capítulos más llenos de sucesos de nuestra historia. No nos quedaba sino aventurar conjeturas. Por ejemplo: cuando estaba por alcanzar al



muchachito de la cometa, el perseguidor había visto que le cerraba el paso otro caballero, completamente armado.

¿Qué podían haberse dicho? Como para comenzar: —¡Quién va!

Y el caballero desconocido se había descubierto el rostro, un rostro de mujer en el cual nuestro comensal había reconocido a su salvadora del bosque, más plena, resuelta y calma, con una melancólica sonrisa que apenas se dibujaba sobre sus labios.

—¿Qué más quieres de mí? —él debió haberle preguntado entonces.

—¡Justicia! —había dicho la amazona. (La balanza aludía a esta respuesta.)

También, pensándolo bien, el encuentro podía haber ocurrido de este otro modo: una amazona a caballo había irrumpido a la carga desde el bosque (figura sobre el fondo o luneta) y le había gritado: —¡Alto! ¿Sabes a quién estás persiguiendo?

—¿A quién?

—¡A tu hijo! —había dicho la guerrera descubriendo su rostro (figura en primer plano).

—¿Qué puedo hacer? —debía haber preguntado, preso de un tardío y repentino remordimiento.

—¡Afrontar el juicio (**balanza**) de Dios! ¡Defiéndete! —y había (**espada**) blandido la espada.

"Ahora nos contará el duelo" pensamos y efectivamente la carta abatida en aquel momento fue el **Dos de espadas**. Destri-zadas volaban las hojas del bosque y las plantas trepadoras se enroscaban a las espadas. Pero la mirada desalentada que el narrador dirigía a esta carta no dejaba dudas acerca del desenlace: su adversaria se revelaba como aguerrida espadachina; le correspondía a él, yacer ensangren-tado en medio del prado.

Vuelve en sí, abre los ojos, ¿y qué ve? (La mímica —un poco enfática a decir verdad— del narrador, nos invitaba a aguardar la siguiente carta como una revelación) **La Papisa**: misteriosa y coronada figura monacal. ¿Lo había socorrido una monja? Los ojos con los cuales contemplaba la carta se llenaban de espanto. ¿Una hechicera? Elevaba sus manos suplicantes en un gesto de sacro terror. ¿La gran sacerdotisa de un culto secreto y sangui-nario?

—Sabe que en la persona de la mucha-cha tú has ofendido (¿qué otra cosa podía haberle dicho la papisa como para pro-vo-car en él esa mueca de terror?) tú has ofendido a Cibeles, la diosa a quien está consagrado este bosque. Ahora has caído en nuestras manos.

Y qué podía haber respondido él a no ser una súplica balbuceada: —Expiaré, ro-garé, perdón...

—Ahora el bosque se apropiará de ti. El bosque es pérdida de sí, mescolanza. Para unírte a nosotros debes perder te, desgarrar los atributos de ti mismo, desmem-brarte, transformarte en lo indiferenciado, unírte al tropel de las Ménades que corren aullantes por el bosque.

—¡No! —era el grito que veíamos salir de su garganta enmudecida, pero ya la última carta completaba el relato y era el **Ocho de Espadas**: las láminas cortantes de las desmelenadas secuaces de Cibeles se descargaban sobre él, desgarrándolo.



ángel rama

el arte de narrar con naipes

Con oros, copas y bastos
juega allí mi pensamiento.
josé hernández

I

El escritor de raza (¿quién fue que lo dijo?) es aquel que sin cesar opta por las mayores dificultades. Aquel para quien la creación artística es siempre un sucedáneo de la aventura, un enigma que resolver, un desafío que aceptar, un laberinto que recorrer, un enemigo a quien vencer, un territorio nuevo e ignorado y abstruso por el cual avanzar.

El narrador italiano Italo Calvino (*Il barone rampante*, *La giornata d'uno scrutatore*, *I racconti*, *Le Cosmicomiche*) pertenece a a ese linaje. Acaba de concluir un período de cinco años (1968-1973) consagrado a una exploración literaria riesgosa y compleja, un no previsto plan quinquenal de estudio y experiencia de la escritura, del que acaba de salir, consciente de haberlo recorrido a fondo y de haber agotado las posibilidades que, para él, podía ofrecer. Se ha despedido de esos años enfrentados a una dificultad expresiva, que para él consistió en asumir la problemática textual que el desarrollo del estructuralismo y la semiótica ha propuesto en las últimas décadas, diciendo: "Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. E tempo (da ogni punto de vista) di passare ad altro".

Antes de partir ha entregado a sus lectores el resultado de la prueba empeñada. Son dos libros. Uno, publicado en 1972, es una obra capital de las letras italianas modernas: *Le città invisibili* (Milano, Einaudi) desarrolla una partida de naipes entre Marco Polo y Kublai Kan referida a las ciudades del imperio y a las ciudades modelo, a la monarquía universal, al destino humano, a los sistemas mutantes que configuran la historia. La mecánica operativa sobre la cual rota el diálogo y los medios combinatorios puestos en juego, se muestran a las claras en el segundo de los títulos narrativos: *Il castello dei destini incrociati* (Milano, Einaudi, 1973). Este volumen corresponde a una tarea creadora, anterior y posterior a *Le città invisibili*: la primera de las dos partes que lo componen, "Il castello dei destini incrociati" propiamente dicho, ya había sido publicado en 1969 dentro del volumen dedicado a la reproducción del famoso juego de cartas que Bonifacio Bembo miniara para el duque de Milano a mediados del siglo XV: *Tarocchi: Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* (Parma, Franco Maria Ricci). La segunda parte, titulada "La taverna dei destini incrociati" —que ahora

venimos a saber fue el comienzo de estas experiencias narrativas utilizando los "tarots" pero fue concluida posteriormente al "castello"— se publica conjuntamente con el anterior texto en este volumen independiente.

En él falta un tercer tramo del tríptico que alguna vez encarara el autor para cerrar el ciclo y arribar a las más conocidas tierras del siglo XX: "Il motel dei destini incrociati" que en vez de naipes hubiera utilizado como materia para articular la narración, los cuadritos de los actuales "comics" periodísticos. Convengamos en que se hubiera alcanzado una plenitud inquietante: el libro hubiera abarcado tres momentos históricos claves (Inminente Renacimiento, inminente Revolución burguesa, inminente ¿qué?) mostrando las etapas recorridas por la imaginación y el pensamiento de la especie humana en su proyecto de estructuración de sistemas culturales. Aunque quizás esa tercera parte haya sido previa: bajo el título de *Ti con zero* (1967) ya la había escrito Calvino para cerrar un quinquenio anterior de exploración de nuevas formas literarias, que se había iniciado con *Le cosmicomiche*.

Nos han quedado sólo dos tramos del tríptico: en uno se reconstruye un haz de historias que componen entre sí un sistema interdependiente, utilizando el citado mazo de cartas del siglo XV que hoy se conserva en la Accademia Carrara de Bergamo y en la Morgan Library de New York; en el segundo, otro haz de historias que configuran también una estructura, aunque menos rígida y absoluta, empleando el "ancien tarot de Marseille" que fuera estampado en 1761 por Nicolás Conver, maestro de barajas de la ciudad de Marsella y que fuera ampliamente difundido en este siglo por los surrealistas. En ambos casos la mecánica es la misma y está copiada, con alarde de "primitivo", de la manera de presentar sus obras los maestros de la cuentística medieval, Boccaccio y Chaucer, apelando a una imprevista reunión de personas de muy distinta calidad y procedencia, unos en un "castello", otros en una "taverna", a quienes una repentina e inexplicable mudez cuando llega el momento de los relatos autobiográficos de la sobre-mesa, fuerza a utilizar los naipes para reconstruir con ellos sus propias vidas. Habiendo sobre la mesa un solo mazo de cartas, deben utilizar todos las mismas cartas disponiéndolas sobre la mesa, sin alterar el sitio en que las ubicó el anterior narrador y contando, con las mismas imágenes, historias diferentes.

De tal modo que, cuando todos hayan concluido de contar sus vidas, sobre la mesa quedará distribuida en un perfecto

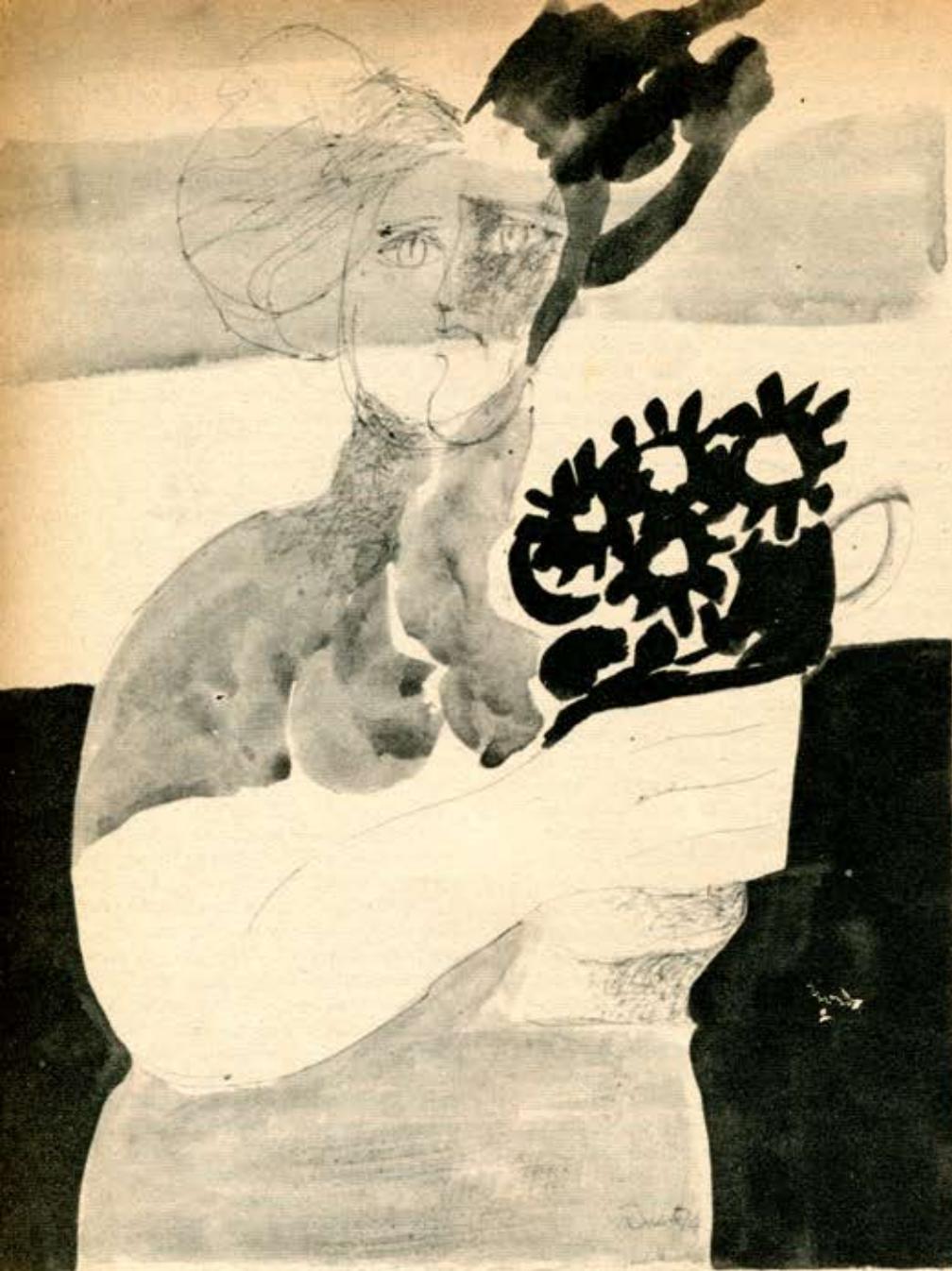
y mágico rompecabezas, la totalidad de las cartas que integran la baraja: las mismas imágenes habrán demostrado su capacidad para servir a distintas significaciones en una exhaustiva demostración malabarista de polisemia.

II

La proposición que sostiene este proyecto literario, se nos muestra con un aire simple, intrascendente y liviano de juego. Un juego divertido que bien podría ser imitado en los salones y que reitera ese lado "fiabesco" constitutivo del talento de Calvino. Como todos los juegos, en éste reconocemos la parte de libertad que implica, donde el jugador puede revelar sus virtudes en la invención y en la combinación; también reconocemos la otra y mayor parte, escondida, invisible, pero no por eso menos rígida, que corresponde a las severas leyes que predeterminan las variadas jugadas. Los estructuralistas podrán hablar enseguida de "langue" y "parole", de "sistema" y "mensaje", entablando un debate sobre si es posible reencontrar en los naipes la doble articulación del lenguaje. Pero en este juego, a diferencia de otros, la típica gratuidad de la pugna empeñada, esa ambivalencia valorativa del que gana o pierde, esa oscura neutralidad que no ha dejado de promover algún con-sabido discurso sobre la alienación, se verá reemplazada por una búsqueda tesonera de significados: aquí los dos ofi-ciantes del juego resultarán vinculados por el cumplimiento de una tarea seria y grave y el sistema lúdico servirá a la trasmisión de un mensaje capital.

Se trata del juego de la cartomántica que distribuye sus cartas adivinatorias sobre la mesa contando el pasado, presente y futuro de quien, frente a ella, no ha tenido otra intervención que la de cortar en dos el mazo de naipes. Para este paciente de la acción o mero receptor, las cartulinas iluminadas que se van ordenando en hileras resultan enteramente incomprensibles. El se limita a aguardar que la mujer "lea" las imágenes que se van sucediendo por puro azar, que las "articule" entre sí para construir frases que motiven una historia coherente, que las colecciona sobre el trasfondo optativo de temas para alcanzar los significados paradigmáticos que permitirán otorgar "sentido" a la historia que se narra, la cual es, sencillamente, su vida. El es el oyente pero además el referente que juzgará la verosimilitud de la historia que le es narrada.

Desde hace siglos los cartománticos vienen ejecutando esos pases y lecturas. Hoy



lo hacen con la normal baraja de cuatro palos (oros, copas, bastos, espadas) y sus respectivos triunfos (ases, sotas, caballos, reyes); antaño lo hacían con esos mismos valores más los de la serie de los "arcanos" que formaban el "tarot" y que incluían imágenes de la muerte, el colgado, el loco, el juicio, la estrella, el diablo, el ermitaño, la rueda de la fortuna, el mundo, la emperatriz, el sol, la luna, etc. El procedimiento tampoco ha cambiado mucho: descansa sobre las combinaciones que rige el puro azar (confiando, claro está, que al azar a su vez lo rijan las potestades, angélicas, demoníacas o planetarias, que disponen de las vidas humanas) el cual dispone una carta tras otra en una sucesión, según van saliendo del mazo, salvo algunas variantes ordenadoras. La cartomántica deberá leer las cartas puestas en hilera, estableciendo entre ellas un orden necesariamente lógico o, para hablar en pureza, una combinación narrativa que resulte verosímil para quien la reciba, lo que implica reclamarle que se ajuste a las coordenadas de cultura, tiempo y pensamiento en que se produce la lectura, que configuran el basamento común del emisor y el receptor de este mensaje.

Si esta práctica tiene una venerable antigüedad, en cambio es muy reciente la atención que le han dispensado los semiólogos. Italo Calvino no ha escondido sus fuentes: ellas están en dos artículos soviéticos ("La cartomanía como sistema semiótico" de Lekomceva y Uspenkiy, y "I sistemi semiotici piu semplice e la tipologia degli intrecci" de Egorov, ambos recogidos en la colección de Remo Faccani y Umberto Eco **I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico**, Milano, Bompiani, 1969) así como en un informe de Paolo Fabbri de 1968 sobre "Il racconto della cartomanía e il linguaggio degli emblemi". Aparte de las operaciones que hacen de la cartomanía un elaborado sistema de signos, en ella se develan operaciones claves de cualquier sistema narrativo, por lo que puede sospecharse que haya sido este aspecto el que dominó el interés de la investigación entablada por Calvino acerca de las posibilidades morfológicas que ofrecía la cartomanía.

Esa eventualidad no hubiera sido posible sin la inicial contribución del irascible Vladimir Propp y de su tenaz reducción del relato popular a una tipología de personajes y de situaciones, así como la pos-

terior utilización de su genial esquema por parte de otros estructuralistas, entre los cuales ha sido Lévi-Strauss quien ha sacado más partido de sus bases.

Si Propp debió proceder a un detallado recuento de numerosísimas secuencias tomadas de un centenar de cuentos maravillosos, para ir reduciéndolas empíricamente a sus elementos definitorios, a las funciones claves que cumplían dentro del relato, hasta poder hacer de ellas no más de treinta y una y también lo mismo con la sorprendente variedad de personajes del cuento popular para lograr una estricta categorización que permitiera ordenarlos y clasificarlos por las funciones que desempeñan en el desarrollo de la intriga; si Propp debió superponer numerosísimas secuencias permutando sin cesar sus unidades narrativas para descubrir después de penoso trabajo cuáles eran los rostros fijos, invariantes, que resultaban recubiertos de plurales máscaras concretas (y se llamaban austeramente héroe, falso héroe, donador, agresor, auxiliar, etc.) obligando a que el relato se fuera despojando de su sabrosa "gracia concreta" ("vivir es gracia concreta" decía Guillén) para develarnos sus estructuras más abstractas, sus formas generalizadas, la grisura y la uniformidad del maniquí que en la trastienda espera que llegue a vestirlo la modista, en cambio ellas, las cartománticas, las de hoy y las de ayer, dispusieron desde siempre, alegre, desenfadada, confiadamente, de todos esos conocimientos que tanta pena dieron a los sabios modernos; los conocieron o heredaron no se sabe de quién, de ese innominado trasfondo de donde también procede el arte de la cocina y los manejaron día tras día como un bien mostrenco, adquirido junto con su inmemorial oficio, lo cual les permitió, a partir de un repertorio fijo de personajes y funciones, dar rienda suelta a su fabulosa imaginación o a su imaginario fabulador, contando sin cesar historias verdaderas.

Ellas contaron millones de historias a otros tantos seres humanos quienes se sintieron comprendidos, íntimamente explicados por las narraciones que surgían de las cartas. Para ellos, la cartomántica paseaba un espejo a lo largo de un camino de naipes y de esa recorrida se desprendía, sin error evidente, la novela de sus propias vidas. A imitación de juglares y payadores, no cayeron en la arrogancia del creador contemporáneo, o sea que no se atribuyeron a sí mismas (a su inteligencia, sabiduría, penetración psicológica, lucidez) la verosimilitud que emanaba de sus relatos. Prefirieron atribuir a los altos poderes, demoníacos o divinos, su notoria y a lo largo de los siglos probada capacidad para contar verosímelmente el pasado, el presente y el futuro de los hombres que se sentaban frente a ellas y, silenciosos lectores, cortaban el mazo de naipes que se les extendía. No a ellas, pues, sino a las potestades, atribuyeron la sabiduría. No se les ocurrió nunca que también era posible atribuírselas a seres comunes e inocentes: a las cartulinas miniadas y gastadas por el uso que disponían ancilarmente sobre la mesa.

Del mismo modo que, como vuelve a comprobar Lévi-Strauss, el shamán o el hechicero realmente curan, con mayores o menores limitaciones que las del médico o analista de las sociedades modernas, pero curando de modo manifiesto e indu-

bitable y por lo tanto remitiendo a otro plano el antiguo debate de ciencia y brujería, del mismo modo las cartománticas siempre han develado el pasado, adivinado el presente y profetizado con estimable rigor el futuro. Y del mismo modo que en los casos de curaciones ha habido que congelar por un momento la oposición clásica de ciencia y superstición para atender a ese triángulo cuyos vértices ocupan enfermo, curador y colectividad, dentro del cual se celebran transposiciones de estructuras mediante los procesos simbólicos, del mismo modo convendría suspender por un tiempo las acusaciones de histeria, superstición o fraude, para reconocer la evidencia de múltiples revelaciones comprobadas y preguntar cómo se efectúan dentro de ese triángulo equivalente de la sesión cartomántica, atendiendo a dos valores que allí se ponen en juego: las cartas mismas y el código no escrito ni reconocido que unifica las diversas figuras enfrentadas y hace las veces de la comunidad tribal o de la sociedad contemporánea.

Este código no es meramente un sistema de equivalencias y permutaciones de signos, sino un elaborado *corpus* que implica una cierta filosofía de la vida, por ingenua que pueda parecer, un banco de memoria que no sólo conserva las experiencias sino que las formaliza en modelos simples y persuasivos, esquemas literarios a vezados del tipo de los analizados por Propp. Pero más importante que todo eso es el alto grado de socialización que lo caracteriza, visto que debe poder aplicarse a cualquier nivel de educación e inteligencia con idénticos resultados positivos, debiendo servir al desentrañamiento extremadamente simplificado de todo tipo de mensajes. Por su misma función, este código será más simple, claro y categórico que uno de señalización carretera (que, a pesar de su extremada simplicidad, funciona ya para la media mental de quienes lo utilizan y son seres incorporados de algún modo a las condiciones de la sociedad industrial) y por lo tanto puede emparentarse con los de más amplio radio que se hayan establecido, lo que se traduce en estos términos; paga su amplitud de registro con una equivalente simplificación de términos, operaciones y por ende de las soluciones y éstas responden, preferentemente, a esquemas relacionadores de diversas unidades sobre juegos combinatorios muy sencillos.

Tal código sirve a la interpretación de los mensajes que son compuestos mediante las imágenes-cartas. Pero a su vez éstas corresponden, de modo equivalente, a un lenguaje extremadamente simple, que se ajusta a las operaciones de codificación y descodificación. No es el lugar para intentar la historia de los naipes ni de los sistemas mánticos que los utilizan, pero puede anotarse que, aunque descendiendo de una constelación de imágenes que responde estrictamente a una determinada época cultural (aquella en que había reyes, caballeros, etc.) y a sus valores circunstancialmente históricos (copas, oros, espadas, bastos), los significados de estas imágenes sin embargo rebasan los límites epocales y son movidos por profundas

cargas simbólicas con marcadas oscilaciones: van de la indeterminación de oscuros símbolos hasta los significados unívocos y necesarios de simples signos. Es posible que, en la práctica cartomántica, esta segunda eventualidad haya sido la más frecuente, lo que conduciría a desechar las representaciones del inconsciente colectivo de que habla al pasar Calvino para explicar las imágenes usadas en las cartas. Reconoceríamos en ellas, en cambio, signos de estricta precisión donde los significantes (imágenes) y los significados (conceptos) se mostrarían unidos por una relación férrea y de manejo colectivo. Pero si en tal enfoque el rey pasaría a ser simplemente el poder y los oros la riqueza, es difícil no reconocer que van acompañadas de una aureola intensa y confusa donde se desfibra ese rígido proceso de significación mediante la incorporación de esas posibilidades simbólicas que custodian imágenes elaboradas a través de siglos de cultura o que brotan al contacto de nuevas miradas. En todo caso, los dos elementos que maneja la cartomántica —un conjunto de signos y un código— derivan su eficiencia de su simplicidad y rigidez pero conquistan ulteriores posibilidades expresivas gracias a las simbolizaciones a que se prestan.

Aquí no se agota el juego: aquí empieza. El tercer elemento lo proporciona el azar: se trata de la distribución y relación de los valores, lo que el lingüista llamaría el encadenamiento sintagmático, que en vez de obedecer aquí a algunas leyes (sintaxis) que ordenan los signos, responderá aparentemente al puro azar que coloca una carta detrás de otra según salen del mazo, repercutiendo sobre el código que debe proporcionar el orden y la interpretación. Porque si el azar no es un dato previsible en cambio sí es regulable, visto que convoca la libertad creadora de la cartomántica, su capacidad combinatoria e interpretadora de signos, apelando a ese margen plurisémico o simbólico que obligadamente le reconocemos. Cada carta no es un valor independiente, sino que además conquista un valor según el lugar que ocupa en la cadena en que está situada, según los signos que la antecedan o la siguen, de tal modo que esa implícita plurisemia se realiza mediante los procesos de relación que construyen las frases, las melodías, las secuencias del relato, las asociaciones metafóricas.

Partiendo de dos elementos rígidos, que son las cartas-signos y el código con que se las lee, la cartomántica se enfrenta a una coordenada variable que desempeña el azar y que desencadena la libertad de organización del mensaje: esta libertad, como corresponde al juego, es una posibilidad combinatoria con límites pre-establecidos y que hasta podrían tasarse si contáramos con la ayuda de una computadora (Scherer recordaba en su libro sobre Mallarmé que partiendo de diez elementos podía alcanzarse 3.628.000 permutaciones). Cuando manejando este sistema, la cartomántica cuenta historias persuasivas, nos vemos obligados, en vez de clavar los ojos en el cielo o en la bella cabeza de la narradora, a revisar el juego mismo, pensando que en sus posibilidades combinatorias, en sus valores-signos, en su código socializado, pueda estar la clave del enigma.

No sólo la clave del pequeño misterio de cada caso, sino del mayor que queda

implicado: si el manejo de una baraja, en las condiciones anotadas, propicia contar una vida, las apetencias de una conciencia, los sucesos futuros, es posible preguntarse con alguna perplejidad: ¿qué es el yo?, ¿qué es la conciencia?, ¿qué es el tiempo o la historia? Porque probablemente sean éstos los valores que resulten afectados por el manejo de algunas decenas de cartulinas pintadas o, más exactamente, la visión que de esos valores generó la cultura del siglo XIX, la cual visión presentó como mera traducción de lo real imponiéndosela incluso a los contestatarios de su tiempo (Carlos Marx) hasta el grado de hacerles defender el yo, la conciencia y la historia, esos valores fraguados en la irrupción de la burguesía al rango de clase dominante.

Por este camino iríamos a parar al debate instituido por Michel Foucault cuando en cambio nos corresponde ir hacia otro (que no es sino analógico de aquél) también surgido del sistema cartomántico y también expresado por una serie de interrogaciones: ¿qué es narrar?, ¿qué es un relato?, ¿qué organiza un mito?, ¿la narración necesita un narrador? Pienso que esas preguntas debió hacérselas constantemente Italo Calvino a lo largo de su escritura.

III

El desafío que acepta Italo Calvino consiste en construir narraciones a partir de un reducido número de elementos, que son componentes dados y previos al narrador (las cartas del juego) los cuales deben funcionar como personajes, situaciones, valores y enlaces narrativos, sirviendo para las más variadas y discordantes combinaciones, o sea, dando prueba, mediante las variaciones que registran al repetirse, de su capacidad plurisémica. Estas imágenes pintadas sobre las cartulinas valdrán, entonces, como pre-textos para todos los textos posibles que construya un arte narrativo que no será sino un "ars combinatorio".

De los análisis semióticos sobre la cartomancia, Calvino sólo retiene la idea de que "el significado de cada carta singular depende del puesto que ocupe en la serie de cartas que la preceden y siguen" o sea el principio de que el significado propio e independiente de una imagen-carta es pasible de modificación profunda de acuerdo a su inserción en la continuidad de imágenes-cartas. Esa eventualidad de cambios de la significación implica dos órdenes de problemas previos: uno tiene que ver con la naturaleza de los signos y otro con las relaciones que se establecen entre ellos dentro de un sintagma narrativo. Los signos deben comportar una pluralidad semántica acrecentada que se desprendería de la multitud de partes o propiedades que compondrían las imágenes, en tanto significantes, lo que les permitiría desplegar un abanico de proposiciones significativas amplio y variado, al menos lo bastante como para poder responder (segundo orden de problemas, sobre las relaciones) a las atracciones que sobre ellos ejercerían los abanicos semánticos de las imágenes contiguas. Ello propiciaría los enlaces de unas cartas y otras, cuando cada una de ellas asumiera dentro de su multiplicidad significativa aquel significado único que es elegido por el proceso de enlace, respondiéndose unas a otras, estableciendo la narración.

Los enlaces responden a los diversos patrones formales que fijan las matrices trópicas, los cuales sin embargo no afectan la libertad concreta de la enunciación narrativa, limitándose a determinar su modelo operativo. Lo que en cambio resulta si afectado es la significación de cada una de las imágenes: ella se desplaza, como una aguja sobre lo que llamaríamos un medidor de significaciones, para sintonizar uno entre sus muchos valores propios, el cual no obstante no tiene otra positividad que la de ser respuesta al valor que para esos efectos sintoniza otro signo contiguo. Los significados de las imágenes, aunque estuvieren enumerados taxativamente en la cartilla de cada una de ellas, responden fundamentalmente a las correlaciones y enlaces. Incluso podría agregarse que ellos son extraídos de la imagen, ellos son obligados a nacer de la imagen con originalidad y asombro, mediante la demanda que le plantea la articulación estructural que es la que hace de partera pero también de inseminadora. No hay duda de que esos significados deberían estar depositados en el seno de la imagen, como virtualidades, pero no alcanzan a hacerse tangibles sino por intermedio de la demanda de la estructura que les confiere potencia.

Tanto vale decir, en otro orden de reflexiones, que es la metáfora la que confiere significación a los términos que ella asocia analógicamente y no al revés, como enseñara la vieja estilística. De donde se infiere que desmontar la metáfora para aislar sus componentes sólo conduce al hallazgo de falsas partículas analógicas, de esas que no podrían existir por sí solas, como significaciones independientes y aisladas propias de un término. Siguiendo estas líneas de deducciones y aplicándolas a la narración, debemos decir que las situaciones o los personajes del relato son también funciones que en última instancia rige la estructura y no valores anteriores a ella e independientes que serían obligados a insertarse dentro de una secuencia, pues si así se construyera, ésta no sería otra cosa que una suma de elementos heteróclitos y nunca una estructura narrativa.

Estas inferencias podrían dar a entender una similitud más estrecha de la verdadera entre un naípe y un signo lingüístico. Dado que la imagen-carta no es un fonema que pueda combinarse para la constitución de palabras y dado que tampoco es una palabra que disponga de significado unívoco y permita combinarse de conformidad con ciertas leyes (gramaticales) para producir frases, deberemos definir qué son las cartas de esa baraja a los efectos de la operación combinatoria-narrativa. Quizás el mejor entendimiento de su funcionalidad pueda encontrarse asociándolas a las representaciones icónicas (cuadros, dibujos, diagramas, etc.) y a la amplitud específica de su significación, vinculándolas por este camino con los "haces" de significación que detecta Lévi-Strauss en la composición de los mitos. En efecto, cada una de las cartas implica una multitud de signos icónicos que son como estratificaciones o contribuciones de diversas instancias de significación que laxamente quedan imbricadas dentro de una estructura. Dichos "haces" se muestran cubiertos de una pátina enigmática que parece exacerbar la función simbólica encubierta: registran una excitación simbólica que los proyecta en una u otra di-

rección, según el reclamo que se les plantea, arrastrando tras de sí los diversos elementos icónicos que los conforman.

Si se cotejan las plurales lecturas que de una misma carta hace Calvino con la imagen de dicha carta, se percibe que en cada lectura uno de los elementos que componen la imagen es objeto de mayor atención, adquiere una mayor intensidad expresiva que los restantes y por esta carga superior les impone una reestructuración general que los pone a su servicio, como si hubieran sido siempre neutrales y pasaran repentinamente a obedecer las órdenes de uno de ellos. Esta subversión de las jerarquías internas de la carta apoya otra subversión superior y generalizada, que es la que resulta de los enlaces establecidos entre las diversas cartas al servicio del desarrollo con ellas de una historia. O sea que se alteran los valores internos de una imagen para que ella asuma una nueva significación, la cual responde a las exigencias estructurales de la narración.

Ahora bien, como la historia debe ser introducida o iniciada por un primer elemento (carta), éste será el que resultará más liberado de la coyunda que imprimen los enlaces y responderá, proporcionalmente, a una más independiente e intrínseca valoración. En este aspecto Calvino es descendiente directo de Propp: la acción que concede estructura a la historia no es imaginable, para él, sin un agente que la proponga y cumpla. De tal modo que este sistema narrativo vuelve a conceder principalía al personaje. Todos los cuentos contados con esta baraja se abren con la inicial proposición de un personaje-narrador: una vez que, con ayuda de los "haces" icónicos, se alcanza una definición sumaria del personaje, se dispone de una previa orientación para conferir significaciones concretas a las constelaciones significativas de cada carta al servicio de una acción que va cumpliendo el personaje y que se le ajusta.

Pero a pesar de ello puede dudarse de si el tal personaje narrador se desprende autónomamente de la exclusiva contemplación de una carta. De hecho toda imagen funciona para nosotros medida dentro de ese enorme banco de nuestra memoria cultural, estableciendo las más variadas y renovadas analogías, que se rearticulan íntegramente cada vez que se incorpora un dato nuevo al conjunto. Así, cuando Calvino se enfrenta al mazo de cartas de Bonifacio Bembo, sus bellas imágenes le evocan de inmediato el universo literario del Ariosto: esas imágenes se le incorporan al *Orlando furioso*, a pesar de serle bien anteriores, y desencadenan en el autor historias ariostescas. Cuando en cambio se enfrenta al mazo de Nicolás Conver, de la segunda mitad del XVIII, la soltura que adquiere para evocar historias desaparecidas se compensa con la dificultad para imponerles una armazón cerrada y auto-suficiente, como en cambio pudo hacer con entera felicidad utilizando los naipes del primer Renacimiento. Lo que hace sospechar que en las imágenes mismas se refleja la estructura de la cultura a la cual pertenecen, cuya elasticidad para abarcar lo distinto reconoce sin embargo límites como son estos propios de las coordenadas tempo-especiales.

Estos problemas de la significación, no sólo rebasan las cartas individuales para situarse en la confluencia de las diversas



granica
editor

NOVEDADES

psicología

los juegos sexuales de los niños

nicole dallayrac

con la colaboración de:

octave mannoni

francoise dolto

andré berge

un estudio muy didáctico de las formas "precozes" de la sexualidad realizado con la supervisión de los mejores especialistas. el psicoanálisis

jean c. sempé / jean luc-donnet / jean say / gilbert lascault / catherine backes

un estudio sistematizado de la teoría psicoanalítica donde la teoría vive en la práctica clínica y en su aplicación a otras áreas del conocimiento: la medicina, la lingüística, la estética y la filosofía.

nuevo elogio de la locura

paul stern

la realidad de la locura y la irrealidad de la cordura analizadas a través del drama de sus protagonistas: los "cuerdos" y los "locos".

libertad sexual y necesidades psicológicas

bernard muldworf

¿qué es ser sexualmente libre? ¿qué aspectos del psiquismo están comprometidos en la problemática sexual?

un psiquiatra de la izquierda francesa arremete sin dogmatismo contra esa compleja temática.

psicología y materialismo dialéctico

jean-francois le ny

Un aporte ineludible para el estudio filosófico de la psicología y la verificación científica de la filosofía materialista en esa área.

novela policial

infierno sin fuego

charles williams

un asesino en las calles

bil brewer

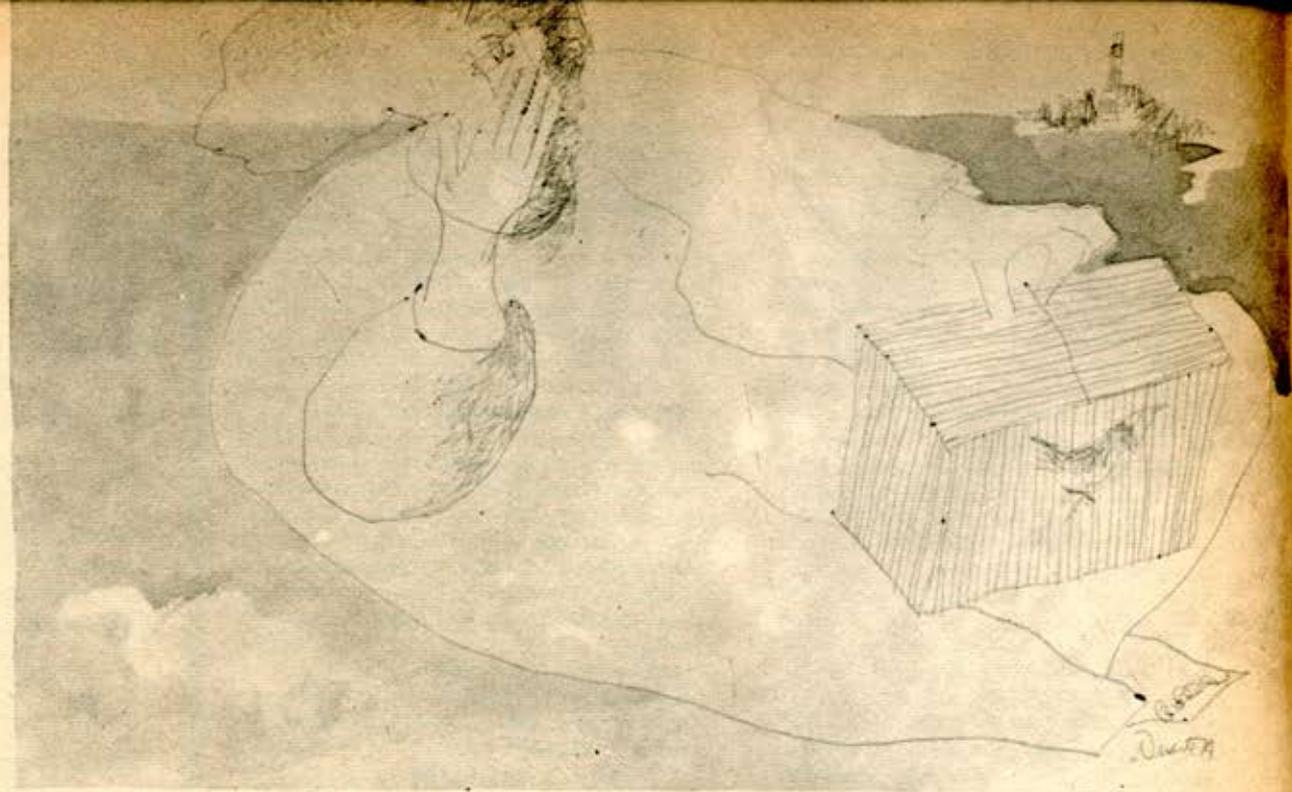
una nueva concepción de la novela policial donde el suspenso de la trama se construye alrededor de la excepcional pintura psicológica de sus personajes.



granica editor

lavalle 1634 - 3^{er}. piso

tel. 46-1456 y 49-0669



cartas, en la estructura que propicia una determinada historia, sino que a su vez estas estructuras de cada uno de los cuentos o historias resulta rebasada por la conjunción de las diversas historias que se construyen con un mazo de cartas. Tratándose de una experiencia típicamente estructural, resulta que el valor artístico de cada cuento no podrá buscarse fuera del contexto literario en que se encuentra situado. Deberá medirse por la relación que entre sí muestran aquellas entidades iguales que sirven de soporte a enunciados diversos por las mutaciones de significación que experimentan. El valor de cada carta derivará de la suma de permutaciones posibles en las diversas historias en que ingresa como unidad de la acción. Y el valor de un cuento sólo podrá fijarse con relación a las variaciones que establecen los cuentos construidos por los mismos elementos.

Después de leer la historia de "Orlando loco de amor" conviene leer la historia de la **Reina de Copas**, quien se sitúa exactamente en las antípodas del **Rey de Espadas** que se supone representa a Orlando. Ella, por lo tanto, deberá contar la historia de su vida con las mismas cartas que ya utilizó Orlando, sólo que leídas estrictamente al revés. Así seguiremos una historia donde asistimos al combate de las reinas del día y de la noche disputándose un prisionero, mientras que por un desvío dentro del "cuadrado mágico" que forma el corazón de los naipes distribuidos sobre la mesa, se pasa a la historia de Elena de Troya que asciende al Olimpo para reclamar a los dioses que Homero, ahora sentado a la mesa olímpica, escriba el poema de su destino, según el cual antes que París la traicione ella se entregará a Ulises en el vientre del Caballo de Troya.

Conviene aquí preguntarse sobre cuáles sean los límites de este juego malabarista en que se complace el narrador. Un relato titulado "Anch'io cerco di dire la mia" incluido en "La taverna dei destini incrociati" arroja luz: allí el narrador recurre a las cartas para contar su vida y también

para interrogarse acerca de su tarea. Era evidente que él tenía que percibir ese gran misterio moderno; el de las imágenes representativas que al parecer no fluyen a través de la conciencia lúcida sin que por eso dejen de ser imágenes ni dejen de representar. Como los sueños, como los mitos, como los símbolos, todas estas historias "son como un sueño que la palabra conduce dentro de sí y que, pasando a través de quien escribe, se libera y lo libera". Si así fuera, en la escritura sólo hablaría lo reprimido, con lo cual no sólo quedaría invalidada la capacidad de representación del mundo de la literatura, sino que concomitantemente deberíamos interrogarnos acerca de qué es lo reprimido, único territorio reservado a los textos.

Calvino avanza hacia otra comprobación que le es complementaria: "La escritura, en suma, tiene un subsuelo que pertenece a la especie o al menos a la civilización o al menos a cierta categoría de rēdito", o sea que dispone de un patrimonio común, que es el mismo con el cual "adivina" la cartomántica al desencadenar los sistemas combinatorios y que no puede ponerse a la cuenta de una suma de conocimientos concretos sino a las leyes formales capaces de excitar la relación de determinados paradigmas culturales (llámense personajes, acciones, ideas, sentimientos) y proveer, casi sin participación humana nos atreveríamos a decir, las prodigiosas invenciones narrativas. Todas ellas, desde siempre: desde Edipo hasta las desdichas de Justina, desde Lady Macbeth hasta Julián Sorel, desde Fausto hasta Parsifal.

Un paso más y estaríamos corroborando a los millones de simios tecleando en millones de máquinas de escribir, **La Odisea**. Todo concurre a la soberbia capacidad del sistema para expresarse y construir, siempre y cuando le sea proporcionada, bajo la forma de programas, la memoria de la cultura humana. Como si ya se hubiera alcanzado el capital suficiente para que en adelante, se pudiera vivir exclusivamente de las rentas que deparara. Octavio Paz desecha (en "**La nueva analogía: poesía y**

tecnología") la capacidad de creación poética de la computadora, aunque ésta no sea sino un homólogo torpe de una máquina combinatoria más elaborada como sería la palabra o la imagen en el hombre, según nos sugiere esta concepción del escritor que se va desprendiendo del texto de Calvino. Hay que convenir que ya estamos entablando una disputa para reivindicar el último fragmento de tierra propia que le queda al escritor, quien ya ha abandonado vastas extensiones que antes consideró de su arrogante patrimonio, y ahora ve peligrar su derecho a su propia invención, pues no sería ya él quien inventara sino la escritura misma quien escribiera.

Hay una chispa, en cada uno de los cuencillos de Calvino, que puede percibirse en una serie de invenciones imprevistas (cuando debe operar la función conmutadora permutando los significados de las cartas) que no nos parece traducir simplemente el juego combinatorio del sistema y que además se nos asocia con otras chispas similares registradas en muchos libros anteriores, en especial los dos últimos: **Le cosmicomiche** y **Ti con zero**. Esta permanencia nos conduce a interpretarlas como manifestaciones legítimas de ese reducto individual del creador por el cual pelea duramente el escritor para no ser desalojado y arrojado al desván de los trastos inútiles. Ese chispeo seguro y repetido se nos hace más importante que todo el juego combinatorio y no alcanzamos a explicarlo mediante sus reglas: expresa una insólita, lúdica, gozosa invención artística y, como una sombra acompañante, una madura, precisa, honda meditación sobre los seres humanos, sus pasiones y sus pensamientos. Gracias a esa agitada corona de fuegos fatuos que resalta sobre todos estos textos y que como tales fuegos fatuos no son explicables, Italo Calvino salva su derecho a existir como un individuo, agente de la historia y de la cultura: como ser humano y como escritor.

carlos martínez moreno

benegas veo

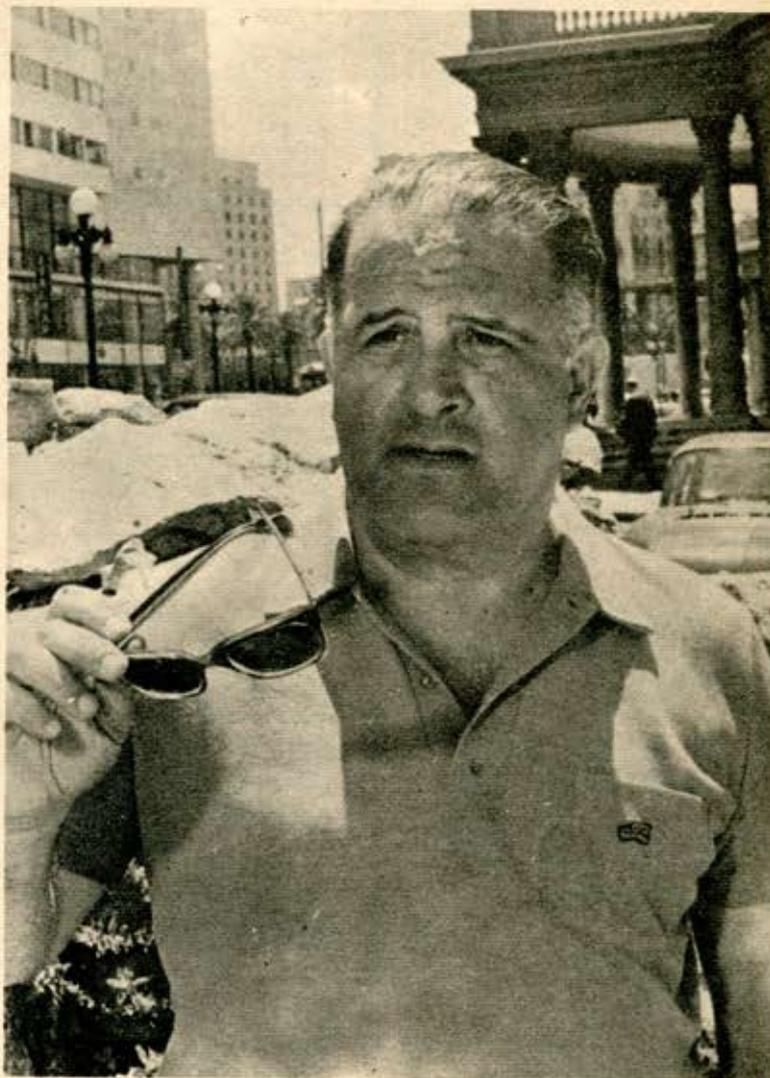
—Habla Benegas —dijo por teléfono—. Preciso verlo esta tarde.

Decía Benegas como quien dice Sábado, como si su nombre me fuese conocido o tuviera que decirme algo. Fue por esa razón que supuse que estuviera confundido.

—Usted debe pensar que está hablando con mi hermano —dije—.

—No, justamente —respondió— eso es lo que ya me pasó. Hablé con él creyendo hablar con usted.

Pedía una consulta. Le di cita para las cinco. Llegué a las cinco y media, semiolvidado de él, y estaba de pie junto a la puerta cerrada de un día de paro. Se me presentó como Benegas, cuando ya había adivinado que lo era. Su aspecto era indescriptible de marchito, de mustio; apaciblemente marchito y mustio, como deshojado, como reducido a un harapo plácido. Un sombrero de Panamá que tenía muchos soles y avanzaba sobre un verano no declarado, porque si no se apresuraba no alcanzaría a asistir a él sin disolverse; un saco de pana o de gamuza amarilla, también sobadísimo (ahora me parece, decididamente, que era de gamuza) con las solapas ribeteadas de un negro del uso, de las manos, del tiempo. Una camisa inmenablemente ajada y una corbata cuya osadía, fuera de la vejez, era la libertad: tomaba para el rincón del pecho que le daba la gana. Pero, de una punta a otra, sólo los zapatones eran tan notables como el panamá: unos zapatones toscos, pesados, como de cuero de chanco y suela de zuecos, para andar en la nieve. Sobre este montón de cosas extrañas y arruinadas, el aspecto de Benegas era tenue y tímido, cortés y resignado. Parecía un profesor de provincias tomado por un ciclón en el camino de regreso; tenía (tiene: Benegas afortunadamente vive) unos ojos azules vivaces pero arrinconados, que podrían decir mucho más pero rehusaban sobrepujar el vencimiento del cuerpo, la ligera incurvación de la espalda, la claudicación general de la figura. Parece extraño, pero los ojos renunciaban a ser más por no romper cierta armonía en derrota de todo su ser. Los labios eran finos, con



una sabia mueca adquirida por los años, la que consiste en no dar importancia alguna a las cosas, vengan como vengan. Un bigote tusado muy cortito en el crecimiento, pero tolerado a todo lo ancho del dibujo de la boca, completaba la presentación de Benegas.

La completaba hasta que subimos y se sentó, porque entonces dos nuevos elementos entraron en juego: los detalles del calzado y los del pelo. Levantó —para evitar unas rodilleras que no habrían desentonado con la muerte vegetal del paño— sus pantalones que eran de un casimir ligero y poco valioso, o de una casineta verdosa. Y entonces, al tiempo que aparecieron unas espesas medias negras de

lana burda (que alentaban en otra estación del año que la del panamá) advertí que, en tanto uno de los zapatones estaba atado con una cinta corriente, en el otro estallaba el golpe de luz de una atadura con hilo sisal, grueso y de una blancura refulgente. El pelo, quitado el sombrero, era tan muerto como todo lo otro (con excepción de los ojos): un pelo pegado a los flancos de una cabeza mayormente calva, un pelo como de peluca de payaso, esos pelos entre los cuales no se concibe un golpe de viento. El cuerpo entero se acomodó en el sillón, los brazos se plegaron y las manos vinieron sarmentosamente sobre las rodillas, después que el panamá quedó de lado. La voz armonizaba

libros para la crisis de agosto

cine y revolución

(el cine soviético
por los que lo hicieron)

compilación de lud y jean
shnitzer y marcel martin.

Una libro de "Montaje" con el pensamiento y las concepciones de los que fundaron el primer ciclo revolucionario de la historia del cine, expresados en sus propias palabras.

libro

ariel denis

Una novela reducida a su más amplia expresión. Su tema: ¿es la biblioteca un mundo o lo que sucede es que el mundo es una biblioteca? Si la propuesta es una "revolución cultural", queda al lector que se reconozca decidirlo.

ensayos quemados en chile (inocencia y neocolonialismo)

ariel dorfman

De la cultura de la dependencia a la cultura de la liberación a través del agudo análisis de la teología del Reader Digest, el Llanero Solitario y otros contrabandistas de ideología y un panorama de las otras posibilidades de la comunicación: los discursos de Fidel Castro, la obra de Cardenal y la prensa chilena de combate.

las aventuras de inodoro pereyra, el renegau!

roberto fontanarrosa

Las aventuras del telúrico personaje creado por el más brillante de los dibujantes de la nueva generación.

cartas a milena

franz kafka

Un epistolario lleno de amor en el que todo el genio de Kafka se manifiesta en una faceta insospechada. La correspondencia entre Kafka y Milena Jesenska, traductora al checo de sus primeras obras en prosa.

el oficio de militante

adolfo colombres

Una novela de un joven escritor argentino, que penetra en la exploración del nivel más profundamente humano de un militante revolucionario. El conflicto entre los requerimientos de una lógica que sólo toma en cuenta el fin perseguido y los sentimientos, deseos y confusiones de los individuos de carne y hueso que realizan la práctica militante.

no se turbe vuestro corazón

eduardo belgrano rawson

La novela más elogiada por Cortázar entre las mencionadas en el concurso del diario "La Opinión". Un prodigio de humor en la observación de una historia, parecida a la argentina.



**EDICIONES
DE LA FLOR**

Uruguay 252 - 1° B
Buenos Aires

carlos martínez moreno

extrañamente con la luz de los ojos, era una voz (como los ojos) más joven que la suerte del cuerpo que la emitía.

—Lo primero —me dijo, porque la conversación telefónica le había dejado la misma duda que en mí había liquidado— es preguntarle, dentro de su carrera, cuál es su especialidad.

—Penalista —dije—.

—Entonces está bien.

Y comenzó a contarme el asunto sobre el cual versaba la consulta.

—Soy argentino —dijo— pero supongo que en este país hay también en las leyes una protección del nombre; del uso del nombre, quiero decir.

Le dije que sí, sin darme muy bien cuenta adónde iba.

—Yo vivo aquí desde hace unos años y tengo una casita —añadió—. Así que no soy enteramente extranjero, y pienso que las leyes de este país tendrían que protegerme.

Volví a tranquilizarlo: lo protegían.

Su caso era simple: días pasados —para ser bien preciso, dijo, el sábado 23 de setiembre de 1972, a las 15 y 30 horas— había oído por Radio Montecarlo una canción de ésas de moda.

—La letra era una tontería, puntualizó, da no sé qué repetirla: Lo bien que uno se siente al regresar a su país, después de un largo viaje. Eso. Y terminaba diciendo **Benegas veo, Benegas veo**.

Ahora comprendo que debí la atención pasajera de sus ojos azules a la posibilidad de que yo también conociera la letra y él lo adivinase en mi rostro. Recogió la certidumbre contraria y volvió a bajarlos.

—Vi que la cosa había vuelto a empezar.

Pero yo no tenía teléfono en el sitio en que había escuchado la canción. Un par de días después llamé a la radio y pregunté de quién era: autor, intérprete, todo eso. Me dieron la excusa del tiempo que había pasado, para no responderme. Otra vez que quiera saber, señor, llame el mismo día, me dijeron. Piense usted si ellos no van a tener la lista de las canciones, aunque hayan pasado tres días...

—¿Y Ud. sabía el nombre de la canción?

—Bueno, supongo que se llama **Benegas veo**. Porque es lo que repite el estribillo, a cada momento.

—¿Hizo algo más?

—Sí; fui a Agadu, donde me informaron que ninguna canción parecida estaba registrada, y me mandaron a Audem. Allí me dijeron que la canción era de un compatriota suyo: Cacho Montiel o Cachito Montiel. ¿Ejecutante?, pregunté. Y me dieron ese nombre. ¿Autor? El mismo. No he podido averiguar todavía dónde vive, pero vengo a consultarle para ver si podemos hacerle una denuncia criminal...

—No hay ofensa criminal: no hay injuria, no hay difamación —dije—. Si no dice más que **Benegas veo**...

—¿Así que aquí a uno pueden usarle el nombre y tiene que quedarse quieto?...

—Tanto como eso —respondí— no le estoy diciendo. Habría que...

—Ya estuve en la Biblioteca Nacional y leí la Ley de Derechos de Autor. No prevé el caso —afirmó con una rotundidad extraña, como si se hubiera vuelto el consultado y no el consultante.

—¿Por qué está tan seguro de que se refieren a usted?

—Vea: lo invito a abrir la guía del teléfono. Benegas es un apellido argentino. Aquí sólo hay uno, en ALALC, que es también argentino. No existe este apellido en el Uruguay... Y Sarmiento lo menciona en **Recuerdos de Provincia**. Es un apellido argentino.

Con una forma de suave persuasión, que era más insidiosamente irresistible que una orden, insistió:

—Fíjese, por favor, en la guía.

Tenía razón, no había ningún Benegas. De modo que si la canción era nacional, tenía que referirse a él.

Me trasladé entonces a la pregunta siguiente, mucho más curioso que curial:

—¿Por qué me dijo, hace un momento, "Vi que la cosa había vuelto a empezar"?...

—Ah. Porque todo empezó en Francia hace unos años —rememoraron los ojos azules— en tiempos de la huelga revolucionaria... y por eso tuve que venirme.

—¿En el 68?

—En el 68. Yo no quise plegarme, y nació la canción. La inventó una compañera de trabajo, que primero la cantaba entre dientes. Pero en seguida se extendió por toda Francia... —los ojos azules no preguntaban nada esta vez, simplemente recordaban, abiertos de par en par ante mí, como para que mi pura imaginación los siguiera—. Y allí sí que era una injuria, añadió, y me llamaban Benegas y Henri l'argentín... porque me llamo Enrique Benegas.

—Henri l'argentín

Il travaille à la p...

Il est patron

Il est un con —dijo, resistiéndose apenas a tararearlo, en un francés perfecto.

—**Il travaille à la p...** ¿entiende?

—Sí.

—**Il est patron**, porque no había querido hacer huelga... **Il est un con**, ¿sabe lo que quiere decir **con** en francés?

Dije que sí, pero igualmente aclaró:

—Es el peor insulto.

En toda Francia habían empezado a cantarlo y había tenido que venirse.

—¿En qué industria trabajaba?, pregunté, imaginándome quizás el espesor del mundo fabril, la propagación rápida de una especie de **carmagnole** en un clima densamente revolucionario...

—Industria lechera —dijo— y entendí, individualicé, situé en seguida los zapatos rurales, aptos para el estiércol y el barro.

—Me vine aquí, pero al poco tiempo la persecución continuó. Lo primero que hicieron fue tomarme el rostro para la televisión, en un aviso comercial agravante...

—¿Cómo se lo tomaron?

—Bueno —explicó Benegas, tornándose afectado al hacerse didáctico, porque desde mi primera respuesta era indudable que me había perdido la fe (la fe en mi especialidad, la fe en mi cultura, la fe en mi entendimiento del lenguaje, la fe en mi comprensión de sobreentendidos, como si hubiera querido consultar a un penalista y estuviera haciéndole un relato a un niño: sus mismos ojos azules eran ahora los del maestro de provincias, ligeramente fatigado ante la torpeza de sus escolares)— no me tomaron directamente el rostro. El mío, quiero decir. Pero hay una institución

(juro que dijo así) que se llama el **osías**. ¿Usted sabe lo que es el **osías**?...

Dije que sí, mientras pensaba que él era el perfecto **osías** de Robert Donat en los últimos años de Mister Chips; lástima que Mister Chips hubiera sido una película en blanco y negro y se hubiera perdido el maravilloso azul bolita de los ojos de Benegas.

—Esa vez no pude quejarme. El sujeto era igualito a mí y hacía unas payasadas ridículas, pero no pude quejarme... Porque el aviso no me nombraba... ¡Pero ahora esa canción me nombra, y ahora es que quiero reclamar!... Su voz se había afirmado repentinamente, pero la mirada y el aspecto general de Benegas seguían siendo mansos y errantes, mientras sus manos juntas se sumergían entre las dos rodillas.

—¿Y qué perjuicio le causa?...

—Pero —esta pregunta, por lo obvia, pareció ofenderlo— imagínese... Me he convertido, lamentablemente, en la persona más conocida de la ciudad. Ahora todos me conocen en Montevideo... Mi figura, aunque pobre, no es tan ridícula —dijo, recorriéndose de arriba abajo con una mirada indulgente—. Pero la canción me ridiculiza. Y cuando la gente se cruza conmigo, todos sonríen y hasta se me ríen en la cara: ah, Benegas —dicen—. O algunos, con más picardía, mirándome de costado al pasar, me dicen **Ve**. Sólo **Ve**, pero quieren decir Benegas **Ve**.

—¿Tanto se ha conocido la canción?, pregunté.

—Parece que todo el mundo la ha escuchado.

—¿Estará grabada en disco, o por lo menos la letra habrá aparecido en alguna de esas revistitas de música popular?, pregunté. Porque para intentar cualquier acción, la prueba sería más fácil...

—Ya lo pregunté en la Audem. No sabían. Tal vez esté en una cinta, me dijeron. Pero la cinta la tendrá sólo la radio...

Dudó un momento, como si fuera a confiarme un secreto vergonzoso (tal vez mis últimas preguntas le habían restituido una confianza antes perdida en que sabría defenderlo) y al final dijo:

—Vea: el otro día fui a una casa de discos. No quise preguntar si tenían la canción con mi nombre... Dije que me habían encargado un disco con una canción que decía algo así como **Ve**. Pregunté si tenían algún disco con una letra así. Y me dijeron que lo tenían... Me hicieron pasar a un rincón, detrás del mostrador, y me pusieron un disco chiquito en un pic-up. Pero era una musiquita con un cantito infantil, sobre el juego del **Ve**. No es esto, les dije. Y me fui.

Benegas había entrado en un silencio y la tarde que llegaba desde el balcón empezaba a disminuir sobre sus ojos azules (la luz empezaba a pasar seguramente por encima de las cornisas y Benegas comenzaba a anochecer adentro). Pero era tal vez la actitud apagada que había asumido mientras volvía a convertirse en auditor del disco que no había sabido pedir con más franqueza. Por no ser leal con la historia, había estado escuchando un disco para niños, en lugar del disco Benegas **Ve**, en lugar del disco que tal vez no existía.

—¿Será tan popular si no lo conocen en la casa de discos?, avancé, para ir creándole dificultades, ahora que la luz se achicaba en la pieza.

—Todo el mundo lo conoce —insistió—. Todo el mundo me reconoce desde que Montiel lo canta...

—¿Y cómo saben, si no hay una foto, si el disco no tiene una cubierta y si sólo lo oyen por radio y no ven la carátula? ¿Cómo saben que usted, que pasa al lado de ellos, es el mismo Benegas...?

—Lo saben —dijo sin explicaciones, dejando perderse en el aire mi presunta estocada—. Lo saben... Todo Montevideo lo sabe.

Quedó otro momento en silencio, tan resignado y a la defensiva como siempre, pero a mi vez yo supe que iba a pasar a otra fase de su consulta:

—Vea —dijo—. Si no hay acción criminal, lo mejor va a ser que yo localice a Cachito Montiel y vaya a verlo. Puedo decirle que me ha perjudicado, que sé que tengo derecho a una acción criminal pero que no quiero hacerla; que tal vez él se haya inspirado en la canción francesa sin darse cuenta del mal que me hacía... Y entonces le propongo lo siguiente, fíjese: Yo sé que dar el nombre no es colaborar, leí la Ley de Derechos de Autor. Pero voy y le propongo esto: que él siga con la canción, ya que ahora se ha popularizado. Pero como me está haciendo un daño, que divida los derechos conmigo... Ya sé que no tengo derecho pero... ¿qué le parece?

Le dije que me parecía bien: porque a mi vez yo no tenía derecho a privar a Cachito Montiel, si es que existe, de semejante fuente de inspiración: tal vez estaba mandándole el tema de la famosa canción Benegas **Ve**, algo así como la Balada de Ferrer y Piazzola. ¿No se animaría a escribirla y cantarla?

Lo envalentonó mi aprobación:

—Y si lo veo dispuesto, hacemos el contrato en moneda extranjera, en moneda fuerte... Porque el peso de ustedes, discúlpeme...

Con un gesto cómplice, lo disculpé

Agregó que iba a tenerme al tanto de sus negociaciones; pensé que tal vez volvería a buscarme para la redacción del contrato con Montiel.

Bajamos juntos la escalera, y él insistía en no darse tregua, en averiguar rápidamente dónde encontraría al Cachito.

Abrió la puerta y un enjambre de clientes se nos vino encima: querían saber si estaban el Doctor Tal o Cual, preguntaban si mañana se reanudaba la atención del público. Benegas se desconcertó ante aquel aluvión de preguntas. Quedó un instante a mi lado. Había vuelto a ponerse el panamá, como para protegerse de una luz de la tarde que ya estaba por encima de los techos. Volvió a sacárselo y se despidió, prometiéndome volver.

Cometí el único error imperdonable de todo nuestro trato:

—Adiós Benegas —le dije—.

Instantáneamente vi el pánico en sus ojos azules: miraba a los demás, esperaba de aquel montón de gente las burlas, los **Ah Benegas** o los elípticos **Ve**. Fue menos de un segundo, pero los miró con zozobra y debe haber comprobado (¿con alivio, con vergüenza, con sentido de una frustración y un engaño frente a mí?) que su nombre, el nombre de Benegas, aquel nombre que figuraba en **Recuerdos de Provincia** y en el canto de Cachito Montiel, a toda esta gente no le decía nada. Se escurrió, con sus hombros vencidos, con el sombrero otra vez encima de su figura. Apretó el paso, se fue.

¡No se lo pierda!

Regalan tres libros del Marqués de Sade a cada lector de

crisis

Oferta n° 2

Si es Ud. lector de "Crisis" puede enviar por correo (o entregar y retirar personalmente) un cheque o giro postal a la orden de RODOLFO ALONSO EDITOR S.R.L. por \$ 134.—, importe de sólo SEIS (6) títulos y recibirá por encomienda certificada estos NUEVE (9) libros imprescindibles para conocer y comprender el pensamiento total del Marqués de Sade:

Obras escogidas del Marqués de Sade publicadas por Rodolfo Alonso Editor S.R.L.

1. el presidente burlado (3ª edición, traducción y prólogo de Raúl Gustavo Aguirre) \$ 17.—
2. los crímenes del amor (3ª edición, prólogo de Rodolfo Alonso) \$ 19.—
3. la marquesa de Gange (2ª edición, prólogo de Hubert Juin, traducción de Raúl Gustavo Aguirre) \$ 25.—
4. los infortunios de la virtud (primera versión de "Justine", 2ª edición, traducción de Juana Bignozzi) \$ 19.—
5. diario inédito (últimos ejemplares, prólogo de Georges Daumas, traducción y epílogo de Rodolfo Alonso) \$ 16.—
6. historia secreta de Isabel de Baviera, reina de Francia (2ª edición, prólogo de Gilbert Lely) \$ 29.—
7. tres novelas ejemplares (2ª edición, prólogo de Michel Tort) \$ 19.—
8. la doble prueba (incluye "el marqués de Sade", de André Breton) \$ 23.—
9. Ernestina (incluye "el enigma-Sade", de Oscar del Barco) \$ 19.—

Sr. gerente comercial de RODOLFO ALONSO EDITOR S.R.L. Florida 671, piso 1º, of. 115, Buenos Aires

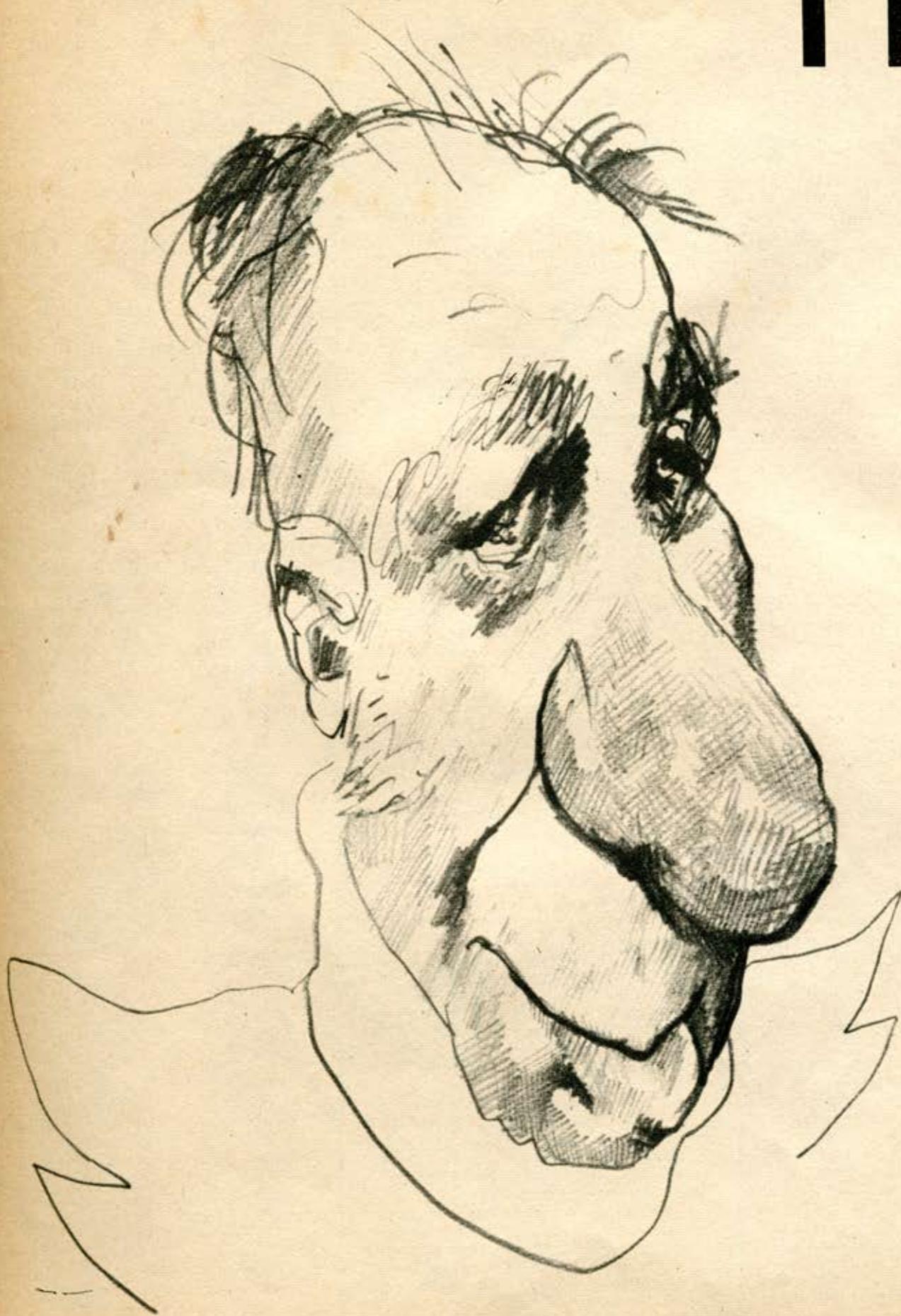
nombre y apellido
domicilio
localidad

Envíenme rápidamente los nueve títulos incluidos en vuestra oferta n° 2 publicada en "crisis" de agosto ppdo. acompañando cheque/giro por \$ 134.— a la orden de

RODOLFO ALONSO
EDITOR S.R.L.

har

'com de



Como entrevista
material una esp
años, sucesivas
horas, que apar
Confirmado. Por
Ahora el mecan
guntas; luego, u
armado, que —
libremente. El r
deliberada. Las
en un document
y las respuestas
herencia de una
un artículo del a

sobre literatura y

Para quienes bus
jetivamente revoluc
operativa, funcional
tereses mediatos e
ses revolucionarias
terización que hace
mi obra literaria, p
modo, insuflada de
por fuerza una exp
burguesía. No me
respecto a eso y y
nunciado varias vec
me en salud sino p
cubro en mí mism
del escritor argentin
o buscarlas en otro
leo tan poco. Por s
un escritor comprom
Que mi obra fuese
claro fusil. Pero de
Es que mi obra me t
cuenta, se hace un
me escapa de las r
se escribe sola y lle
que siento como u
ción es hacer las c
que mi obra, nuestra
leano, tenga más b
otros, los enemigos.

Haroldo Conti:

Compartir las luchas del pueblo

Entrevistado, Haroldo Conti tiene con el coordinador de este artículo una especie de fobia pegajosa. Tuvo que soportar, en varias sesiones de grabaciones magnetofónicas, una de ellas de varias horas, que apareció luego, extensamente, en la desaparecida revista *Sur*. Por suerte, la crisis permitió la ruptura del círculo vicioso. El mecanismo fue distinto: primero la conversación y las preguntas, una guía temática; y por último, la estructuración y el ordenamiento —ésta era la intención— dejaran al escritor expresarse libremente. El reportaje, pues, se desliga del tono coloquial en forma de un texto. Las declaraciones de Conti se convierten de esa manera en un texto que rebasa al marco esquemático de las preguntas y respuestas, tan periodísticamente manoseado, y permiten la lectura de una nota que bien puede tomarse, en su totalidad, como un texto del autor de Sudeste.

Juan Carlos Martini Real



Libertad y compromiso

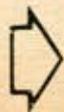
Si busco una literatura obsoleta, evolucionaria y realmente nacional, en favor de los intereses inmediatos de las clases medias —para usar la característica que hace de ella Roque Dalton— para llamarla de algún modo de individualismo, resulta una expresión de la pequeña burguesía que me llamo a engaño con el tiempo y yo mismo me he desengañado varias veces. No es para curar el mal sino porque ante todo desconfío de mismo las contradicciones del sistema argentino. A qué inventarlas si ya hay en otro, sobre todo yo que soy argentino. Por supuesto quisiera ser comprometido en su totalidad. Pero si fuese un firme puño, un puño pero decididamente no lo es. Pero me toma relativamente en cuenta un poco a mi pesar, se me da de las manos, casi diría que me da la y llegado el caso lo único que me interesa como una verdadera obligación es hacer las cosas cada vez mejor, como nuestra obra, como dice Gaitaneri, más belleza que la de los enemigos. Como intelectual (y

prefiero este término al de escritor, pues alude con mayor precisión a la conciencia y gobierno del acto) me siento obligado (no sólo inclinado) a asumir responsabilidades, a señalar este o aquel camino. De todas maneras es lo que la gente espera de nosotros. Nuestro coraje o nuestra debilidad es el coraje o la debilidad de un pueblo. Personalmente, tengo una posición tomada no sólo en el terreno político (algunos limitan el compromiso a eso y se olvidan del resto del hombre), sino en todo lo que importa una decisión de tipo moral. Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Tiene sus propias reglas, su mecánica, para que sea arte y no otra cosa. Esto, por supuesto, no quiere decir que, por espléndido que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él.

Bien, de este tema se ha hablado en exceso, siendo así que el compromiso se demuestra en los hechos. Como bien dice Vanasco "la ideología pasa por los actos... no interesa lo que un individuo piensa o dice pensar, sino los hechos que produce". Sólo quisiera añadir dos cosas

a propósito. En primer lugar la exploración de tipo filosófico a que me inclina cierto tomismo que todavía llevo en la sangre y que trata de fundamentar en términos racionales (lo cual no es enteramente necesario) el por qué de esta actitud en el fondo moral. Qué nos lleva a ser, a partir de escritores, profetas, apóstoles y aun mártires.

Es una pregunta a responder que no cambia en nada la forzosidad de esta actitud, que defiendo, comparto y trato de asumir en todos mis actos, cuanto menos como un imperativo categórico, en términos kantianos. En segundo lugar, quiero señalar que, por suerte, superada la etapa discursiva, los escritores argentinos y en general, para ser enteramente justos, porque el "continentalismo" funciona a distintos y aun opuestos niveles, el escritor latinoamericano ha ido más allá de las palabras y ha reafirmado esta actitud en los hechos. Es ya larga la lista de escritores perseguidos, encarcelados, torturados y aun asesinados por compartir las luchas del pueblo. Escritores que incluso han sacrificado su obra por ese compromiso. Ya no es una excepción encontrar un escritor que empuña las armas, arenga



desde una tribuna política o posterga sus ambiciones personales, absolutamente lícitas, para poner su pluma al servicio de una causa. Por supuesto, está un Onetti quien, como también dice Vanasco, no sintiendo la necesidad de luchar o de dar testimonio, como Benedetti (léase "El Cumpleaños de Juan Angel", por ejemplo, dedicado a Raúl Sendic, para más datos) con todo comparte dramáticamente el destino de su país padeciendo varios meses de cárcel, o Neruda, cuyo cadáver es enarbolado en medio del terror como una bandera de libertad.

Para terminar con esto, sin dejar por otra parte de ser consecuente con lo que llevo dicho, quiero dejar establecido, porque son pocas las oportunidades de proclamar lo que uno piensa, que apoyo al FAS, a cuyo VI Congreso en el barrio Ludueña, de Rosario, acabo de asistir, junto con mi compañera y los escritores Costantini y Santoro, que he ofrecido en Córdoba mi colaboración para lo que mande el compañero Agustín Tosco y que creo decididamente en la patria socialista. Más claro, imposible.

sobre escritura y revolución

Ser revolucionario es una forma de vida, no una manera de escribir. No sé si un escritor por el hecho de que se lo proponga puede ser además un escritor revolucionario, es decir, puede producir una literatura revolucionaria. Ante todo pongámonos de acuerdo. ¿Qué clase de escritor o, en otras palabras, qué género de literatura? Una cosa es el ensayo, por ejemplo, y otra la ficción, que es a la que en general se alude, me parece, dentro de toda esta vaguedad. No sé qué sentido tiene que yo me proponga escribir una novela revolucionaria si ante todo no soy un revolucionario. Y aun cuando lo sea bien puede suceder que la novela, en definitiva, resulte otra cosa. Hay una manera de ver el mundo y una manera de entenderlo que no siempre coinciden. Es probable y lo siento así que a medida que me político se política mi obra, como afirma Benedetti, lo cual no quiere decir que necesariamente sea mejor en términos literarios. Además una novela puede ser políticamente indiferente y literariamente revolucionaria. Es el caso de Guimaraes, que en política era más bien un reaccionario. He oído a toda clase de predicadores y he leído las declaraciones más rotundas pero he visto al propio tiempo que los resultados distan mucho de los propósitos. Decía Carpentier que una literatura revolucionaria es aquella que escribe sobre una revolución concreta. Es una afirmación que se orienta hacia el contenidismo, pero que en medio de tanto palabrerío trata de establecer un sólido punto de partida. Esto es, que hay que comenzar por hacer la revolución. En nuestro caso y dentro de nuestros modestos alcances, quiero decir dentro de las limitaciones del acto literario al cual, me parece, le concedemos una capacidad excesiva, se me ocurre como más razonable y más concreto proponernos una literatura estilística e imaginativamente argentina. Volviendo a la pregunta, no sé si basta con la decisión para lograr una literatura

revolucionaria. En todo caso, si no lo consigue, al escritor le queda la oportunidad de ser un revolucionario a secas. Y esto, insisto, supone una conducta que implique toda su vida. Una conducta que en determinado momento incluso lo puede llevar a renunciar a la literatura, por lo menos como expresión individual. Entre nosotros hay compañeros que están en eso, lo cual redime nuestra tradición de teóricos y oportunistas. Compañeros que hacen y padecen la revolución, no que la utilizan.

sobre complicidad y marginación: los relegados

En la Argentina el escritor o bien es un lujo de la burguesía o bien un desterrado político, dentro de una sociedad que, en el fondo, todavía comparte el espíritu del Larousse de comienzos de siglo que para ejemplificar la palabra famélico utilizaba justamente la figura del escritor. Los primeros sirven y se sirven del sistema en aparente oposición a él, apuntan al éxito (un podrido valor burgués) por encima de cualquier cosa y a menudo terminan en París o Barcelona, dentro de esa pequeña aristocracia de las letras por la que se chiflan los Edwards y los Donoso. Y conste que no me refiero a Cortázar, a quien respeto. En nuestro país, ese insaciable afán de notoriedad ha terminado por convertir a algunos de nosotros en celebridades del espectáculo más que en escritores y del mismo modo que la gente está acostumbrada a oír que nueve de cada diez estrellas usan jabón Lux de tocador, hoy está obligada a creer que el escritor es una especie de "Mister Exitó" porque la prestigiosa autora Fulanita de Tal transporta su genialidad en el nuevo Fiat 128 o se soba su arrugado pellejo con la crema humectante "Large bird". A los otros, los que no sirven ni se sirven se los condena al silencio, o a las revistas literarias, que es casi lo mismo porque aparecen y desaparecen con tanta velocidad que uno, a lo sumo, es nada más que eso: un aparecido.



¿Cuáles escritores considero relegados? A escala americana, por ejemplo, a Arguedas, a Guimaraes, al propio Rulfo. Entre nosotros, a Moyano, a Di Benedetto, a Blaistein. Añadiría a Gelman si no fuera que lo tiene merecido por ser tan buen poeta. Pero prefiero no empeñarme en una lista porque al olvido de los otros sumaré el mío propio y así la injusticia que tratamos de reparar será todavía más grande. Sólo deseo destacar que en esta Feria de Vanidades he encontrado a menudo compañeros que por su humildad, coherencia y lealtad me han servido de alto ejemplo. Y me permito mencionar una vez más a Mario Benedetti, cuyo bien ganado prestigio no necesita de mi bombo, Mario que nunca tiene a mano un librito para dedicarnos, atormentado por el destino de su patria y de sus compatriotas, especie de ministro sin cartera y aun sin país, el cual siempre encuentra un poco de tiempo para un inédito y para un desesperado y esa limpia sonrisa para el amigo.

Esta vez no hablo de Daniel Moyano, escritor, albañil, violinista y para colmo riojano, porque van a terminar por pensar que exagero tanto como él.

sobre la experiencia cubana

Ante todo, cuando hablo de Cuba, no entiendo estar haciendo la apología de un régimen, un sistema de vida y un país extranjero, sino que estoy hablando de América, de mi propia patria, y digo con Cardenal y Droguett que Cuba fue para mí una de las más importantes, acaso la más importantes, experiencias de mi vida.

Fui allí en el 71 y ahora estuve nuevamente, verano o invierno, según se mire, del 74, invitado en ambos casos por la Casa de las Américas, lo cual considero una singular distinción. (Aqui en mi país jamás recibí el menor reconocimiento, salvo una medalla de la Municipalidad de Chacabuco, mi pueblo, dicho sea de paso.) Podría hablar horas de Cuba porque es un tema que me apasiona pero spongo que tengo que ir al grano. Dos cosas deseo destacar y son las que en resumen, al repasar aquella experiencia, quedan como más evidentes para mí. Primero, aquella sociedad de los compañeros está basada en el respeto y el amor al hombre. Segundo, al haber solucionado la Revolución los problemas fundamentales del hombre (trabajo, vivienda, salud, educación, etc.) éste no vive consumido por la voracidad que caracteriza a nuestro mundo occidental y cristiano en el cual, salvo que uno sea general o Mirta Legrand, hay que patearla detrás del mango de la mañana a la noche. Al salir de Cuba uno siente el cambio de aire como una patada en el estómago. Allí todos los compañeros arrimando el hombro en una tarea común, sintiéndose dueños del país, hermanados en la Revolución, que no es una mera palabra sino una comunión constante, impulsados por una mística fundada en una doctrina clara, una movilización permanente, una militancia efectiva. Uno no puede evitar las comparaciones, naturalmente, por odiosas que sean. Con un pueblo así, impulsado por un movimiento así, qué no se podría hacer en nuestra patria. Y es el caso que en nuestra Argentina hay un pueblo así, una juventud así, deseosa de realizarse en una sociedad con un sentido humano como aquella. Pero no se puede



con fidel castro, retamar, ibargoyen islas y marta acuña.

fundar una doctrina sobre un par de vaguesades, ni impulsar un mismo movimiento en direcciones opuestas. Y además están los dirigentes, los jefes.

Esta vez tuve el extraordinario privilegio de estar con Fidel. Mi compañera, Marta Acuña, y yo lo tropezamos casualmente en un pasillo del piso 15 del Habana Libre. Fidel estaba buscando la habitación de las hijas de Salazar Bondy que acababa de fallecer en Lima para saludarlas. Ya este gesto lo pinta de cuerpo entero. Recuerdo, para la anécdota, y va otro gesto, que el ruido y las exclamaciones provocadas por el encuentro en la luz penumbrosa de aquel pasillo despertaron al poeta Saúl Ibargoyen Islas que se asomó a la puerta de su habitación en calzoncillos. Jamás olvidaremos la cara de Saúl cuando se tropezó con Fidel. Dudaba entre ocultarse y saludar al comandante. Por fin y luego de chistar a Fidel, que se volvió sorprendido, atinó a decir con la voz entrecortada: "Comandante, me permite abrazarlo". Fidel se echó a reír y lo abrazó, diciendo, para disimular la situación, que después de todo aquello era un gesto de confianza. Eso es lo que

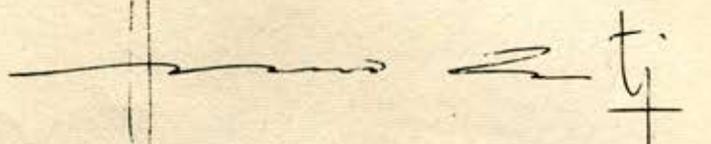
inspira fundamentalmente Fidel, confianza. Una confianza sin límites. A partir de ahí se abrieron todas las puertas y un rato después, aprovechando la invitación del comandante, todos los jurados de la Casa nos reuníamos con él en una de las habitaciones para sostener una larga charla que se extendió por espacio de cinco horas. Las cinco horas más alucinantes de mi vida. Allí estaba el hombre, por fin, al lado de mi mano, el mismo que el día antes había visto en un documental del ICAIP disparando su fusil contra el enemigo, el legendario Fidel que vibra en la montaña, primero en la lucha, primero en el trabajo, primero en el ejemplo, voz y carne y alma de su pueblo, iluminado por la misma pasión que Martí, obstinado en su Revolución, claro y tajante en sus definiciones, franco en su mirada. Al rato nomás ya no era ni el Primer Ministro, ni el Comandante, ni el legendario guerrillero sino un amigo. Esa es la fuerte y perdurable impresión. Un amigo, un compañero más, infundiendo fe, coraje, decisión, emulación, alta y clara bandera. Por eso su pueblo lo ama y lo sigue a cualquier parte. Porque él ama

entrañablemente a su pueblo, no lo usa y mucho menos lo traiciona. Comparte todas sus luchas, sus inquietudes, sus problemas, vive en él y con él y para él. Esas cinco horas pudieron ser diez, veinte. Tampoco nos habríamos movido de allí; eran palabras cargadas de sinceridad, claridad, convicción y brillo. Sin dobleces, sin escamoteos, sin cálculo, sin frases huecas. Al final tuve también yo la enorme satisfacción de abrazarlo. En ese momento recordé aquella frase de don Leopoldo Marechal, que decía más o menos: "Cuba no es un molde, es un ejemplo".

Y bien, en esto, compañero, puede usted ver lo que significó y significa para mí Cuba. Es lo que deseo para mi Patria, naturalmente. ¿Cómo no desearlo? Una sociedad más justa, más digna, más humana. Y mi más encarnizado deseo es que algún día mis hijos puedan conocer ese territorio libre de América, mis hijos y todos los compañeros. Para que en los momentos de adversidad sepamos que allí está esa firme bandera, que alguien en América lo hizo, que esa llama es imparable y que tarde o temprano alumbrará para todos.

ars humana

No sé si tiene sentido pero me digo cada vez: conta' la historia de la gente como si cantaras en medio de un camino, despojate de toda pretensión y canta', simplemente canta' con todo tu corazón: que nadie recuerde tu nombre sino toda esa vieja y sencilla historia.


La Rioja, junio 67

conti/los caminos

"y aunque la línea está cortada señalando el fin yo sólo digo adiós hasta que nos veamos de nuevo"

bob dylan

A veces pienso que los días de mi vida se parecen a las teclas de esta máquina. Son redondos y precisos y justamente no hacen otra cosa que escribir.

Paco Urondo me ha dicho quiero que escribas algo para el Diario de Mendoza. Y yo le he dicho que bueno, que sí a esa voz precipitada que se dispara desde algún rincón de esta madre Baires y atraviesa una milla de paredes, y antes de colgar la voz me ha dicho un día de estos tomamos un café y charlamos y yo he dicho que sí, que bueno y le he pedido a mi vieja que me sirva un café y bebo en honor de Paco este solitario café que de otra manera se enfriaría en el pocillo esperando el día porque aquí no hay tiempo realmente para las ceremonias del ocio y todo se reduce a voces y urgencias y paredes y señales. Y ahora me siento a escribir y en el mismo momento, a 600 kilómetros de aquí, mi amigo Lirio Rocha se sienta en la puerta de su rancho, porque sus días son igualmente redondos, sólo que en otro sentido, y si el mar lo permite son también precisos, a su manera, se sienta, como digo, en la puerta de su rancho, en la Punta del Diablo, al norte de Cabo Polonio, entre el faro de Polonio y el de Chuy, y mira el mar después de cabalgar un día sobre el lomo de su chalana, porque es el tiempo de la zafra del tiburón, ese oscuro pez del invierno hecho a su imagen y semejanza, y se pregunta (es necesario que se pregunte para que yo siga vivo porque yo soy tan sólo su memoria), se pregunta, digo, qué hará el flaco, es decir, yo, 600 kilómetros más abajo en el mismo atardecer. Y entonces yo me pregunto a mi vez qué es lo que hago realmente, o para decirlo de otra manera por qué escribo, que es lo que se pregunta todo el mundo cuando se le cruza por delante uno de nosotros, y entonces uno pone cara de atormentado y dice que está en la Gran Cosa, la misión y toda esa lata, pero yo sé que a mi amigo Lirio Rocha no puedo decirle nada de eso porque él sí que está en la Gran Cosa, esto es, en la vida y que yo hago lo que hago, si efectivamente es hacer algo,

como una forma de contarme todas las vidas que no pude vivir, la de Lirio por ejemplo, que esta madrugada volverá al mar, de manera que se duerme y me olvida.

Y yo dejo de golpear esta máquina. Y ahora, que es noche cerrada y las voces y las paredes se han muerto hasta mañana y la Gran Noche de Baires se parece al mar, pongo un disco de Jobim para no morirme del todo y pienso en mi otro amigo, porque es el momento de los amigos y las ausencias, mi amigo Alfonso Domínguez, capitán, que vive también frente al mar, algunas millas más abajo sobre el lomo salado del Cabo de Santa María y que toca la flauta como Herbie Mann y talla mascarones como el Alejandrinho y que aparte de eso calcula la derrota de cada barco que pasa en el horizonte y bebe una copa de vino a cada cambio de viento, siempre que no tarde demasiado, y entonces vuelvo a golpear otra tecla y otra porque me digo que, después de todo, nadie sabrá de ellos si no es por este viejo artificio, y que es igualmente urgente y necesario que mi amigo Antonio Di Benedetto y Mercedes del Carmen Thierry, que tiene los ojos más sabios del mundo, y don Florencio Giacobone que vive en Rivadavia y prepara las mejores conservas de este lado de la tierra y que todos los inviernos baja al Delta a faenar un par de cerdos en el almacén del Nene Bruzzone, que nació en las islas y tripuló aquel doble par de leyenda con el flaco Bataglia cuando todos los remeros eran campeones, y el resto generoso de los muchos y buenos amigos de Mendoza tengan noticias de estos otros amigos que viven frente al mar, y es así que por fin entiendo cuál es la Gran Cosa porque yo los junto a todos ellos, salto sobre las distancias y el tiempo y los junto a todos ellos en esta mesa del recuerdo que tiendo y sirvo para mis amigos.

haroldo conti

(setiembre de 1969)

balada del álamo carolina

a teresa bruzzone, que vive entre los árboles.

Uno piensa que los días de un árbol son todos iguales. Sobre todo si es un árbol viejo. Un día de un viejo árbol es un día del mundo.

Este álamo carolina nació aquí mismo, exactamente, aunque el álamo carolina, por lo que se sabe, viene mediante estaca y éste creció solo, asomó un día sobre esta tierra entre los pastos duros que la cubren como una pelambre, un pastito más, un miserable pastito expuesto a los vientos y al sol y a los bichos. Y él creyó, por un tiempo, que no iba a ser más que eso hasta que un día notó que sobrepasaba los pastos y cuando el sol vino más fuerte y templó la tierra se hinchó por dentro y se puso rígido y sentía una gran atracción por las alturas, por trepar en dirección al cielo, y hasta sintió que había dentro de él como un camino, aunque todavía no supiese lo que era eso, lo supo recién al año siguiente cuando los pastos quedaron todavía más abajo y detrás de los pastos vio un alambrado y detrás del alambrado vio el camino, que es una especie de árbol recostado sobre la tierra con una rama aquí y otra allá, igual de secas y rugosas en el invierno y que florecen en las puntas para el verano, pues todas rematan en un mechoncito de árboles verdaderos. Por ahí andan los hombres y el loco viento empujando nubes de polvo. También ya sabía para entonces lo que era una rama porque, después de las lluvias de agosto, sintió que su cuerpo se hinchaba en efecto aquí y allá y una parte de él se quedó ahí, no siguió más arriba, torció a un lado y creció sobre la tierra de costado igual que el camino.

Ahora es un viejo álamo carolina porque han pasado doce veranos, por lo menos, si no lleva mal la cuenta. Ahora crece más despacio, casi no crece. En primavera echa las hojas en el mismo sitio que estuvieron el otro verano y por arriba brotan unas crestitas de un verde más encarnado que al caer el sol se encienden como por dentro, pero él ahora no pretende más que eso, esa dulce luz del verano que lo recubre como un velo. Y dentro de esa luz está él, el viejo álamo, todo recuerdo. De alguna manera ya estaba así hace doce veranos cuando asomó sobre la tierra y crecer no fue nada más que como pensarse. Sólo que ahora recuerda todo eso, se piensa para atrás, y no nace otro árbol. En eso consiste la vejez. Verde memoria.

Ahora es el comienzo del verano justamente y acaba de revestirse otra vez con



todas sus hojas, de manera que como recién están echando el verde más fuerte (son como pequeños árboles cada una) por la tarde, cuando el sol declina y se mete entre las ramas el álamo se enciende como una lámpara verde, y entonces llegan los pájaros que se remueven bulliciosamente entre las hojas buscando donde pasar la noche y es el momento en que el viejo álamo carolina recuerda. A propósito de la noche, los pájaros y el verano. Recuerda, por ejemplo, a propósito de los pájaros, el primero de ellos que se posó sobre la primera rama, que ha quedado allá abajo pero entonces era el punto más alto, ya casi no da hojas y es tan gruesa como un pequeño árbol. En aquel tiempo era su parte más viva y sintió el pájaro sobre su piel, un agitado montoncito de plumas. Descansó un rato y luego reemprendió el vuelo. Recién dos veranos después, cuando divisó la primera casa de un hombre y detrás de ella la relampagueante línea del ferrocarril, una montera armó un nido en la horqueta de la última rama. Cortó y anudó ramitas pacientemente y así el álamo se convirtió en una casa, supo lo que era ser una casa, el alma que tiene una casa, como antes supo del camino y del alma del camino, ese ancho árbol florecido de sueños. El nido se columpiaba al extremo de la rama y él, aunque gustaba del loco viento de la tarde, procuraba no agitarse mucho por ese lado, le dio todo el cobijo que pudo, echó para allí más hojas que otras veces.

Al final del verano los pichones saltaron del nido y los sintió desplazarse temblorosos sobre la rama con sus delgadas patitas, tomar impulso una y otra vez y por fin lanzarse y caer en el aire como una hoja. Un árbol en verano es casi un pájaro. Se recubre de crocantes plumas que agita con el viento y sube, con sólo desearlo, desde el fondo de la tierra hasta la punta más alta, salta de una rama a otra todo pajarito, ave de madera en su verde jaula de fronda.

Ese verano fue el mismo del ferrocarril. Antes viene la casa. No vio la casa por completo, ni siquiera cuando, años después, trepó mucho más alto, sino lo que ve ahora mismo desde el brote más empujado, un techo de chapas que se inflama con el sol y una chimenea blanca que al atardecer lanza un penacho de humo. A veces el viento trae algunas voces. Con todo él ha llegado hasta la casa en alguna forma, a través de las hojas de otoño que arrastra el viento. Con sus viejos ojos amarillos ha visto la casa aun por dentro, ha visto al hombre, flaco y duro con la piel resquebrajada como la corteza de las primeras ramas, la mujer que huele a humo de madera, un par de chicos silenciosos con el pelo alborotado como los plumones de un pichón de montera. Con sus viejas manos amarillas ha golpeado la puerta de tablas quebradas, ha acariciado las descascaradas paredes de adobe encalado, y mano y ojo y amarillas alas de otoño ha corrido delante de la escoba de maíz de Guinea y trepado nuevamente al cielo en el humo oloroso de una fogata que anuncia el frío, el tiempo dormido del árbol y la tierra.

El ferrocarril pasa por detrás de la casa pero hubo de preparar hasta el otro verano, cuando volvieron las hojas y los pájaros, para entrever el brillo furtivo de las vías cortando a trechos la tierra. Ya había sentido el ruido, ese oscuro tumulto que agitaba el suelo porque el árbol crecía tanto por arriba como por debajo. Por debajo era un árbol húmedo de largas y húmedas ramas nacaradas que penetraban en la tibia noche de la tierra. Por ahí vivía y sentía el árbol principalmente, por ahí su día era un día del mundo, así de ancho y profundo, porque la tierra que palpitaba debajo de él le enviaba toda clase de señales, era un fresco cuerpo lleno de vida que respiraba dulcemente bajo las hojas y el pasto y sostenía cuanto hay en este mundo, incluso a otros árboles con los cuales el viejo álamo carolina se comunicaba a través de aquel húmedo corazón. Al este, por donde nace el sol, había un bosque. Lo divisó una mañana con sus ojos verdes más altos y todas sus hojas temblaron con un brillo de escamas. Era un árbol más grande, el más grande y formidable de todos. Al caer la tarde, con el sol cruzado barriendo oblicuamente los pastos que parecían mansas llamitas, los árboles aquellos ardieron como un gran fuego. Por la noche, el álamo apuntó una de sus delgadas ramas subterráneas en aquella dirección y recibió la respuesta. No era un árbol más grande, era un bosque, es decir, un montón de ellos, tierra emplumada, alta y rumorosa hermandad.

¿Por qué no estaba él allí? ¿Por qué había nacido solitario? ¿Acaso él no era como un resumen del bosque, cada rama un árbol? Todas estas preguntas le respondió el bosque, sus hermanos, noche a noche. Esta y muchas otras porque a medida que se ponía viejo, en medio de aquella soledad, se llenaba de tantas preguntas como de pájaros a la tardecita. Los árboles no duermen propiamente, se adormecen, sobre todo en invierno cuando las altas estrellas se deslizan por sus ramas peladas como frías gotas de rocío. Es entonces cuando sienten con más fuerza todas aquellas voces y señales de la tierra. Los animales de la noche salen de sus madrigueras y roen la oscuridad, un pájaro desvelado vuela hacia la luz de una casa, un bulto negro trota por el camino, los grillos vibran entre los pastos como cuerdas de cristal, un perro aúlla en la lejanía, el hombre se da vuelta en la cama y piensa cuántas fanegas dará el cuadro de trigo. En este mismo momento, en esta noche tan quieta, la semilla está trabajando ahí abajo, el árbol la siente germinar, siente su pequeño esfuerzo, cómo se hincha y se despliega y recorre, pulgada por pulgada, el mismo camino que ha trazado el deseo del hombre, que ha vuelto a dormirse y sueña con una suave marea de espigas amarillas.

Y fue por ahí, por la tierra, que el árbol tuvo noticia del ferrocarril cuando un día sintió ese tumulto que subió por sus raíces. Tiempo después, luego de divisar la morada del hombre, vio por fin aquella alocada y ruidosa casa que con chimenea y todo corría sobre la tierra, y supo por ella que además de los pájaros gran parte de cuanto vive se mueve de un lado a

otro y el viejo álamo, que entonces no era tan viejo pero sí árbol completo, sintió por primera vez el dolor de su fijeza. El sólo podía ir hacia arriba trazando un corto camino en el cielo y al comienzo del otoño volar en figura según el viento en la trama de sus hojas. En cierto momento, después de la casa, el tren se transportaba entre sus ramas y a veces el penacho de humo llegaba hasta el mismo álamo. Esto dependía del viento, del cual, por instrucción de los pájaros, el viejo álamo había aprendido a extraer otros muchos sucesos. Según soplaste, él agitaba sus hojas como verdes plumas y simulaba temblorosos vuelos. El viento subía y bajaba en frescas turbonadas por dentro de aquella jaula vegetal provocando, de acuerdo a la disposición del follaje, murmullos y silbidos que complacían al árbol músico.

Todo esto se aprende con los años, un verano tras otro, y luego para el árbol son materia de recuerdo en el invierno. El invierno comienza para él con la caída de la primera hoja. Un poco antes nota que se le adormecen las ramas más viejas y después el sueño avanza hacia adentro aunque nunca llega al corazón del árbol. En eso siente un tironcito y la primera hoja planea sobre el suelo. Así empieza. Después cae el resto y el viento las revuelve, las dispersa, corren y se entremezclan con las hojas de otros árboles, cuando el viejo álamo carolina ya se ha adormecido y piensa quietamente en el luminoso verano que, de algún modo, ya está en camino a través de la tierra, por el tibio surco de su savia. La lluvia oscurece sus ramas y la escarcha las abrillanta como si fuesen de almendra. Algunas se quiebran con los vientos y el árbol se despabila por un momento, siente en todo su cuerpo esa pequeña muerte aunque él todavía se sostiene, sabe que perdurará otros veranos. Hasta que allá por setiembre memoria y suceso se juntan en el tiempo y un dulce cosquilleo sube desde la oscuridad de la tierra, reanima su piel, desentumece las ramas y el viejo álamo carolina se brota nuevamente de verdes ampollas. El aire ahora es más tibio y el hombre, al que observa desde el brote más alto, recorre el campo y espía las crestas verdes que acaban de aparecer sobre la tierra.

Para mediados de octubre el viejo álamo está otra vez recubierto de firmes y oscuras hojas que brillan con el sol cuando la brisa las agita a la caída de la tarde. El sol para este tiempo es más firme y proyecta sobre el suelo la enorme sombra del árbol.

Fue en este verano, cuando el sol estaba bien alto y la sombra era más negra, que el hombre se acercó por fin hasta el árbol. El lo vio venir a través del campo, negro y preciso sobre el caballo sudoroso. El hombre bajó del caballo y penetró en la sombra. Se quitó el sombrero cubierto de tierra, después de mirar hacia arriba y aspirar el fresco que se descolgaba de las ramas, y se quitó el sudor de la frente con la manga de la camisa. Después el hombre, que parecía tan viejo como el viejo álamo carolina, se sentó al pie del árbol y se recostó contra el tronco.

Al rato el hombre se durmió y soñó que era un árbol.

Fragmentos, acotaciones, ideario y subjetividad del viajante en un original libro de apuntes que lleva Haroldo Conti: viajes, idas y venidas, por diversos lugares del mundo. Las apreciaciones sirven, a veces, para futuros libros; en otras, para verbalizar un estado de ánimo, un encuadre visual, una vivencia con el paisaje o el contacto con otros pueblos, experiencias que, a la manera del idealizado Hemingway, señalan ese inefable vínculo de la vida con la literatura.

enero de 1970
jueves 9, 18.30

Estamos gareteando cerca de la isla Dundee. Esta mañana nos corrió de Petrel un viento de 140 km. Debimos abandonar la gente que estaba en tierra, una lancha y la balsa, que cortó la amarra. Hemos perdido la noción del tiempo y navegamos en la cola de la tormenta, en un día eterno. Escombros y témpanos pasan como fantasmas. Los veo a través del ojo de buey, recostado en la cucheta, sin poder pegar los ojos desde ayer que es lo mismo que hoy, un día único, interminable, porque el sol no baja nunca y alumbrará igual a las 12 de mediodía que a las 12 de la noche. El tiempo es este ruido interminable de los motores.

3/3/1970

Florenza a las 18.30. Pensión "La Locandina", hab. 11, Via del Pepi 7. Hago una primera excursión, terminando en el snack bar L'Orologio. Pizza con hongos y un Verrazzano bianco 1968. El mozo nos regala como recuerdo una lapicera de plástico con el nombre del bar. Al cruzar la Plaza de la Signoria, las blancas figuras de mármol flotan y giran contra la mole del Palacio Viejo. El Verrazzano me remonta por el aire negro de la noche. En algún lugar de esta noche debe estar mi amigo Antonio Melis, asistente ordinario di Lingua e Letteratura Ispanoamericana presso la Facoltà di Magisterio dell'Università di Firenze, pero por desgracia no he traído su dirección. ¿Qué tal si grlito?

23/12/1969
martes 23

Estancia Sara - Río Grande - Tierra del Fuego.

Aquí estoy, por esas vueltas de la vida, perdido en este desierto, en una barraca de empleados que comparto con el Indio, capataz de ovejeros, el electricista Denis, un clasificador de lanas llamado Noguero que vino con la comparsa para la esquifa y habla el día entero, habla de Buenos Aires, que hay que hacer un verdadero esfuerzo para evocar como algo real, a tres mil kilómetros por encima de este silencio, y si uno le fuese a creer lo que dice es el malevo más rechiflado que conoció Barracas. En realidad, es un flor de tipo. Hay también un viejo que engulle una pila de chuletas de capón, un plato de "porridge" y una jarra de café

del otro lado de la mesa y que quemó treinta años al servicio de los Braun Menéndez. Esto es triste, por más voluntad que se ponga. La gente es más bien hueraña, más de la mitad chilena. Están en plena esquifa y la vida se reduce a trabajar, comer y dormir. Con Noguero he ido a pata hasta la costa, 15 kilómetros, es decir, 30 entre ida y vuelta. ¡Dios, ése es el más tremendo y salvaje mar que he visto en mi vida! Esperé ver emerger de sus profundidades, en cualquier momento, a la mismísima Mocha Dick. Noguero se echó al agua con un alarido y al rato salió blanco como la barriga de un bagre. En realidad se había caído pero hizo el teatro y después hubo que aguantar el relato de su terrible hazaña. Volvimos con una bolsa de mejillones al hombro y un hambre de 30 kilómetros.

Esta Navidad la pasaré lejos de todos, entre desconocidos. Mejor así. Necesito pensar, recapitular para que, cuando vuelva, las cosas sean un poco distintas. Por eso escribo esto también, en el silencio de la noche, junto a la estufa que arde el día entero, mientras la voz de Noguero suena en la oscuridad, en algún rincón de la barraca. Para que cuando esté en Baires recuerde lo minúsculo que se ve todo desde esta distancia, por ejemplo.

10/7/1964

Cargamos víveres y combustibles y zarpamos a las 10.45 de Río Grande Buen tiempo, sin viento.

12.15 Punta de la barra.

15.15 La currica engancha una palometa.

16 Se avista faro Sarita a 230°.

17 Abatimos y cuereamos un albatro, provocando una vieja maldición marinera. La culpa la tiene Domingo que anda disparando la carabina el día entero para no aburrirse.

17.30 Otra palometa

17.45 Se pone el sol.

17.50 Otra palometa. Nuestra comida progresa.

19.30 Sarita al través.

24.15 ¿Faro nuevo? (un destello c/5 segundos). Los descubrimos de subida y después lo confirmaron en Río Grande. Debe ser éste, pues sus señales no coinciden con la de otro a esta altura en el Ruteiro.

3.45 Faro Albardao, entre 200 y 210°.

7.37 Sale el sol.

7.40 230°. Sin costa.

12 Domingo dispara sobre un pingüino.

15.15 Palometa. Viene bien porque anoche nadie quiso probar bocado del albatro con papas al horno. Domingo comió solo



dibujos de haroldo conti.

haroldo conti

haciendo gran ostentación y por lo visto sigue tan bien como siempre. Ahora está tramando un pingüino a la borgoñona. Calma chicha. Seguimos sin avistar costa. 250°
18 Un faro casi al través, de golpe. ¿Chuy?
18.25 Mayor. Este suave.
22.40 Paquete a babor, hacia Baires. Encalmado. Desperfecto en caño de escape.

domingo 12

6.20 Cabo Polonio a la vista. Viento de proa.
9 Borde a tierra. 300°.
10.35 A la capa.
11 Ancla de mar.
12.40 Borde a tierra. 300°.
15.15 Se calma el viento. Se arrían las velas. Motor.
Polonio de nuevo a proa.
17.37 Polonio al través.
18 Arriba Foque y Mayor, con motor regulando W.
23.35 Faro La Paloma, a proa.

22/2/1971

Hace un día ya que estoy en Cadaqués con Alicia y Héctor en una casa bien iluminada, entre castaños y olivos. Es el paisaje que uno imagina cuando se habla de la Costa Brava sin haberla conocido antes. Eso es lo gracioso. Llegué ayer desde Figueras en un taxi, siguiendo un plano que me dieron en Barcelona y que nos extravió al llegar a una punta rocosa. Anochece. Después de dar mil vueltas divisé una luz entre los árboles y, desesperado, me puse a cantar las primeras estrofas del himno nacional, que son demasiado largas y solemnes para estos ca-



junto a las voladoras de alrededor de la jaula.

sos, y entonces escuché la voz de Alicia que hendía la noche gritando: ¡Flaco! Mientras escribo ahora medio atontado por el sol escuchamos Led Zeppelin III. Esta mañana desayunamos frente al mar, en el Maritim Bar, que parece entrar en el agua y que tiene unos croissants grandes como barcos. Por la noche, en cambio, lo aconsejable es el bar Galeón, con las paredes forradas en tela escocesa, barquitos embotellados, rumor a arena y gusto

a viento salado. Es el mejor lugar del mundo para tomar un buen café a las 9 de la noche (invierno) escuchando, por ejemplo, "¿Why, machine?" De pronto me acuerdo de algo tan polvoriento y remoto como Patquia Viejo y de mi amigo Cacho Paoletti que se rompe el culo en "El Independiente", de La Rioja, y me pregunto qué hago ahí con mi extraviada alma de milonguita y me entran ganas de pedir a los gritos un cuarto y soda.

conti/el camino del novelista

- 1925 Nace el 25 de mayo, en Chacabuco, Provincia de Buenos Aires.
- 1932 Por su padre, tendero ambulante y caudillo de la provincia, tiene acceso al conocimiento de campos y estancias.
- 1936 Un intento de radicar la familia en Buenos Aires naufraga estrepitosamente, y vuelve con su padre a Chacabuco, en donde llevan una vida vagabunda.
- 1938 Su madre consigue meterlo en el Colegio Don Bosco de Ramos Mejía. Intento de fuga. Fracasa. Se consuela como corneta en la banda lisa del colegio.
- 1939 Ingresar en el seminario de los padres salesianos. Dos veces procura abandonar. En algún momento es maestro primario en la Escuela Agrícola de General Pirán. Lo atrae el teatro: autor, director, actor, son roles que elige como vocación sucedánea. Borronea su primera novela, con temática religiosa.
- 1944 Pasa al Seminario Metropolitano Conciliar. Completa sus estudios de filosofía e insiste con sus experiencias teatrales: Claudel, Chesterton, León Bloy. Una honda crisis religiosa lo hace abandonar el Seminario y regresar a su pueblo natal.
- 1947 Por breve tiempo es empleado en un Banco de Olivos. Compra un camión con acoplado y establece en sociedad una empresa de transportes. Mientras tanto, inicia sus estudios en Filosofía y Letras. Son años populosos y llenos de vitalidad e inquietudes: conoce las islas del Delta del Río de la Plata, se recibe de piloto civil (1950), pasa por Relaciones Exteriores (1953), Jackson (1955), Profesor en Santos Lugares (1956), etc. Ya por entonces había obtenido dos becas del Club "Gente de cine" (1952-53) y realizado su primer trabajo como asistente de dirección. De tanto en tanto, abandona la ciudad y se interna en las islas, reclusiones que de allí

- en adelante buscará constantemente.
- 1954 Concluye la carrera de Filosofía.
- 1955 Se casa con Dora Campos.
- 1956 Premio de Olat por **Examinado** (obra de teatro en un acto). La pieza es seleccionada para ser leída en las tertulias del Odeón.
- 1957 Nace su hija Alejandra.
- 1960 Obtiene un Premio Life, por **La Causa**. Nace su hijo Marcelo. Lleva seis años de trabajo en el Tigre, construyendo el "Alejandra", un pequeño barco que inspira la escritura de **Sudeste**, como tarea complementaria. El libro queda listo antes que el velero, que navega por primera vez el 13 de agosto de 1961. Época de vagabundeos por la costa y las islas. Vive, por entonces, en una casa del Delta, en un sitio llamado Punto Muerto, Islas Les Palmiers, en el arroyo Cruz del Gambados, "junto al almacén de Tito". Por allí, justamente, pasa una legión de vagabundos. El lugar se convierte en una especie de puerto o escala para gente que viene o que va por el río y más lejos, hacia el mar.
- 1962 Premio Fabril por **Sudeste**. Regresa a la ciudad y a la docencia. Como tripulante del "Atlantico", un "yaw!" de 16 metros, hace varios viajes a Brasil. En uno de ellos, el 8 de agosto de 1965, naufraga en el Cabo de Santa María, puerto de la Paloma (Uruguay). Allí hace amistades a las que visita y con las que vive sucesivas temporadas. Nadador de gran aliento, participa dos veces en la travesía de la Bahía de la Paloma. Sale varias veces de pesca como tripulante del "Gaviota".
- 1964 **Todos los veranos**, libro de cuentos que logra el segundo premio municipal.
- 1966 **Alrededor de la jaula**, novela. Premio Universidad de Veracruz, México. Edición mexicana y argentina (Editorial Sudamericana).
- 1967 **Con otra gente** (Centro Editor de América La-

- tina), libro de cuentos que recoge algunos de los relatos publicados en **Todos los veranos**.
- 1969 Como guionista de cine publicitario, en febrero de ese año, participa en la filmación de una documental sobre la Antártida. Rodolfo Mattarollo Benasso publica un ensayo sobre su obra, **El mundo de Haroldo Conti** (Editorial Galerna). **Die Verlobten** (Los novios, cuento), edición de Horst Erdmann Verlag (Alemania), en **Der Weisse Sturz und andere argentinische Erzählungen**.
- 1970 Como un león, cuento, aparece en España, en **70 años de narrativa argentina**, de Roberto Yahni (Alianza Editorial).
- 1971 Se separa de su primera mujer. Es nombrado jurado de la Casa de las Américas, Cuba. **Todos los veranos**, cuento, es incluido en el volumen **Los mejores cuentos argentinos de hoy**, de J. C. Martini Real (Editorial Rayuela). Recibe el Premio Barral por su novela **En vida**, editada en España.
- 1972 La revista de la Casa de las Américas publica en el N° 71 el cuento **Con gringo**, alusivo al Che Guevara. Se une a su actual compañera, Marta Acuña. Rechaza una invitación para optar por la Beca Guggenheim. Iván Salik encara la traducción de sus obras al ucraniano.
- 1973 Escribe ininterrumpidamente, durante nueve meses, su última novela, todavía inédita, **Mascaró, el cazador americano**.
- 1974 Nuevamente jurado de la Casa de las Américas. Invitado, al mismo tiempo, por el Instituto Nacional de Cultura del Perú, visita Lima, participando en varias charlas y mesas redondas. Con Bernardo Kordon, es designado jurado de cuentos por la Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba. Completa el libro y la filmación de la película **La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro**, con la dirección de Nicolás Sarquis.

cinco opiniones sobre:

abaddón el exterminador

La publicación de *Abaddón, el exterminador* —tercera novela de Ernesto Sábato— es sin duda uno de los acontecimientos editoriales que despertó este año mayor expectativa. Respondiendo a ese interés, **crisis** saliendo de sus pautas habituales, solicitó a críticos y escritores de diversas corrientes su juicio sobre esta obra. Por razones de tiempo o de trabajo no todos pudieron contestar a nuestro pedido. Publicamos a continuación los juicios recibidos al cierre de esta edición.

2. nelly martínez

“una visión
totalizadora de la
realidad”

Abaddón, el exterminador hace eco de la profecía del libro de la Revelación según San Juan y, centrándose en la figura del quinto ángel vengador, reitera la apertura del séptimo sello. Natalicio Barragán, profeta del fuego y la destrucción en **Sobre héroes y tumbas**, encarna en **Abaddón** la voz anunciadora del fin. La aparición del llameante dragón de siete cabezas acosa al loco Barragán: “Porque el tiempo está cerca, y este Dragón anuncia la sangre y el fuego, y no quedará piedra sobre piedra. Luego el Dragón será encadenado” (p. 326). La noción del encadenamiento de la bestia añade una nota de esperanza y sugiere, como en las páginas bíblicas, el advenimiento de un tiempo esclarecido. Jorge Ledesma, otro profeta loco de **Abaddón**, anuncia esta época diferente que llama de la “Tecnología moral”: “Estamos en el umbral de una nueva edad... Como hace millones de años, otros ojos están abriéndose paso entre los huesos del cráneo. ¡Qué mirador, Sábato! ¡Y qué formidable será el porvenir para los que tengan el sistema nervioso capaz de soportarlo! (p. 83).

Abaddón vaticina, en suma, el subyugamiento del dragón ancestral de las fuerzas del mal que acecharan a Fernando Vidal. Estas serán sometidas al ser develadas: es decir, al ser **conocidas e integradas**. Predice el derrumbe de la civilización contemporánea, por excelencia masculina, al imponerse lo femenino. Asegura un personaje que todas las rebeliones actuales obedecen a un “despertar de la izquierda”: “de la izquierda en el sentido profundo, lo que se vincula a lo reprimido e intuitivo de la raza” (p. 292).

Los acontecimientos centrales se ubican entre el 5 y el 6 de enero de 1973, fecha de la festividad de la Epifanía cristiana. Desde este núcleo temporal la acción irrada en todas direcciones hasta cubrir, no sólo el pasado individual de los personajes, sino el pasado y también el futuro de la humanidad: abarca, por implicación, los dos mil años de la cultura de Occidente que declina. La ciudad y la provincia de



abaddón el exterminador / crítica

Buenos Aires, y en menor escala, París, proveen el marco espacial de **Abaddón**. Al igual que en **Sobre héroes y tumbas** el espacio es trascendido, y emergen realidades fantasmales que, surrealísticamente, descubren el lado escondido de la realidad.

La novela abre en la tarde del 5 de enero con la figura de Bruno Bassan contemplando a Ernesto Sábato que camina por las calles de Buenos Aires como autómatas, como "caído en un pozo": aparentemente efectuando un descenso a los estratos hondos de su ser. Casi simultáneamente tienen lugar los otros hechos que inician la novela. Barragán sufre su visión. El joven Marcelo Carranza Paz muere en manos de torturadores, acusado de participar en guerrillas urbanas. Nacho Izaguirre, obsesionado por su sed de absoluto, repudia a su hermana al confirmar su relación clandestina con un sujeto despreciable. Estos acontecimientos ocurridos durante la vigilia y la celebración de la Epifanía guardan entre sí, según lo afirma el narrador, "el vínculo que tienen siempre los personajes de un mismo drama aunque a veces se desconozcan entre sí" (p. 4).

Abunda el material autobiográfico, justificado por la presencia del autor en la novela: una larga sección, por ejemplo, cubre la estadía de Sábato en París y testimonia su abandono de la ciencia y su entrada en el universo misterioso ya franqueado por los surrealistas. Se incluye un contrapunto que evoca la odisea última y la muerte de Ernesto Guevara en Bolivia. En el plano de la ficción pura reaparecen personajes de novelas anteriores: Bruno, Castel, Martín, Quique, Alejandra D'Arcángelo y, en particular, Fernando Vidal. Se crean otros: Beba Carranza, Marcelo y Palito; Nacho, Agustina y Carlucho; Gandulfo, Schneider y Schitzler...

La obra cierra con la reiteración de los cuatro acontecimientos que constituyen su apertura, pero también con un resuelto esclarecimiento final. Barragán hace pública su visión. El cadáver de Marcelo es arrojado al río. Nacho, asqueado de la relatividad de la existencia —de la que es símbolo Sábato, el escritor exitoso— marcha a Bolivia, al norte, cuidadoso de no imitar al personaje sabatiano, Martín del Castillo, quien en **Sobre héroes y tumbas** se dirige al sur. Finalmente, Sábato efectúa el ascenso y su odisea culmina en una suerte de desdoblamiento. Hay dos Sábatos: uno, el intermediario de sus personajes que Nacho desprecia y cuya muerte vislumbra Bruno Bassan; el otro, el que ha bajado a los infiernos, el poeta que sobrevive pero transformado en un ser monstruoso y ciego: identificado con el mal. Su metamorfosis, materialización del monstruo inmanente, halla eco en la aparición del dragón, especie de bestia colectiva: la Epifanía proclama el advenimiento del monstruo, imagen de un Cristo al revés, cuyo reconocimiento devolverá al hombre su primigenia unidad.

El punto de vista múltiple ahonda caleidoscópicamente en la realidad al desplazarse continuamente. Sin embargo, dos voces narrativas prevalecen y el mundo de **Abaddón** se va estructurando principalmente desde el miradero de dos conciencias. Son éstas las de Bruno Bassan y Ernesto Sábato, personaje de su obra. Los acontecimientos no conforman una trama en el sentido lato del término; sus elementos constitutivos se dan yuxtaponidos en forma de "montaje" y la significación de cada uno y su relación quedan abiertas a la interpretación del lector. La figura de Sábato-personaje proporciona el principal elemento unificador; es decir, su presencia en la novela y la tarea en que está empeñado: la escritura de **Abaddón, el exterminador**.

La obra, verdadera "ficción a la segunda potencia" (p. 24), constituye una extendida metáfora de la creación poética. Alegoriza, a la vez, la odisea de la búsqueda del absoluto. En este sentido realiza la ambición expresada por Bruno Bassan de elaborar, "una novela sobre esa búsqueda del absoluto... Una historia de chicos como Marcelo y Nacho y sobre un artista que en recónditos reductos de su espíritu siente agitarse esas criaturas que demandan eternidad y absoluto" (p. 8). En última instancia, **Abaddón** objetiva el ya mencionado viaje que el alma realiza durante el trance poético: se pregunta el autor si "...los personajes (hablo de los auténticos, los que brotan como los sueños, no los fabricados) no visitarían regiones remotas como el alma en las pesadillas?" (p. 205). La inmersión del autor en los estratos oscuros de su ser se refleja en la relación entre el creador y sus personajes. Estos últimos son, de manera cabal, autónomos, no controlados por la razón, y el autor se convierte, para Sábato, en mero intermediario. Ello concuerda con la noción del poeta como "medium" que escucha y registra lo que escucha.

La relación entre el creador y sus entes de ficción se problematiza en **Abaddón** con la presencia del autor que es, simultáneamente, personaje de su obra; que trasciende su papel de intermediario para ubicarse, como entidad autónoma, en el mundo de la novela. Hemos enfocado esta cuestión apoyándonos en las teorizaciones de Joseph E. Gillet sobre el personaje autónomo: el crítico funda su teoría en la premisa, con la que acordaría Sábato, de que el proceso de la creación depende de "la subordinación o más claramente de la abdicación del intelecto consciente en el proceso creador".

Gillet examina una constante en la producción literaria de Occidente, vigente desde Cervantes, y manifestada aun anteriormente: el afán con que el creador de entes de ficción permite a su personaje hacerse solo. Don Miguel de Unamuno corona tal empeño y en su obra, "el personaje autónomo es plenamente comprendido por el autor y deliberadamente aceptado como tal". Luigi Pirandello persigue idénticos fines y su contribución, afirma Gillet, debe entenderse no tanto en la rebelión del personaje ante su creador, sino en la impotencia del mismo ante su creación. El artículo concluye con palabras que han probado ser proféticas: "Es imposible predecir las consecuencias de esta nueva

actitud pero pueden ser revolucionarias". En efecto, Ernesto Sábato deriva esas consecuencias a un nivel revolucionario al ubicarse él mismo, o una porción de su ser, en el marco de **Abaddón**.

Si los personajes encarnan los estratos profundos de la realidad del creador, Sábato-personaje representa la **porción irreducible de su ser**, aquella incapaz de transmutarse en un personaje más y que requiere para realizarse la personalidad del creador. Representa, en suma, su quintaesencia que, liberada, se instala en la ficción para existir con las otras criaturas en el mismo plano ontológico. El verbo "crear" se ilumina en su doble acepción de "crecer" y "dejar crecer"; el personaje Sábato se hace a la par de los demás. También se ilumina la etimología del vocablo: "crear" proviene de Ceres, diosa que preside el mundo sabatiano y que revela la creación poética como corolario a la irrupción de lo femenino. Alejandra Vidal encarna a la deidad triunfante en **Abaddón**: su presencia hostiga a Sábato en sueños y visiones en los que abraza y abraza al escritor con el fuego de la destrucción renovadora.

Abaddón, el exterminador ejemplifica la "obra abierta" que explicitó Umberto Eco, "estructurada en eficaces aparatos simbólicos" y fuente de múltiples significados posibles. También es "abierto" por la "construcción en abismo" en que se apoya. Examinada por Jean Ricardou y aplicada a la obra de Sábato por Hélène Baptiste, la "construcción en abismo" revela las posibilidades de apertura que nacen del enfrentamiento entre personajes o hechos de novelas diferentes. Ese reflejarse como en espejos encontrados sugiere una realidad vertiginosa e infinita. "No sólo los personajes son nudos de relaciones dentro de una misma novela", escribe la señora Baptiste, "sino que, más aún, los personajes de una novela anterior se corresponden con los de ésta, dando a la obra una abismal profundidad". La autora considera, por ejemplo, que es genial la idea de que el crimen de un neurópata, Castel en **El túnel**, sea examinado por Fernando Vidal, el paranoico de **Sobre héroes y tumbas** y concluye que, de esta manera, se puede retroceder hasta el infinito. Y así el lector queda presa del vértigo de la insondable realidad.

Abaddón, el exterminador deriva la construcción "en abismo" a consecuencias insospechadas al ubicar al autor en el escenario de la ficción; al convertirlo en camarada de sus criaturas y en comentarista de su propia obra incluyendo **Abaddón, el exterminador**. Se establecen vasos comunicantes y nudos de posibles relaciones entre personaje y personaje; entre novela y novela; entre autor y criatura; entre realidad y ficción. La construcción "en abismo" traspasa los límites del mundo novelístico para agredir el de la realidad y viceversa.

En **Abaddón, el exterminador**, dolorosa confesión de un creador de nuestro tiempo, Sábato descubre su alma y desnuda la realidad. Suerte de gigantesco pulpo, **Abaddón** extiende sus tentáculos en todas direcciones y conforma un exitoso intento de captar la infinidad del universo en una ficción que sugiere el infinito. La obra cierra la novelística sabatiana y, a la vez, la abre en una visión totalizadora de la realidad; de una realidad integral, conocida íntimamente.

clases de matemáticas

ciclo medio / preparación para exámenes / cursillos de matemática moderna para maestros

TEL. 88-5464

PROFESOR PEDRO MORA

amplia experiencias y probada capacidad

la novela
latinoamericana
está en
siglo **XXI**

julio 1974

4 nuevos títulos

alejo carpentier

EL RECURSO DEL METODO

Después de 10 años de silencio, vuelve el gran novelista cubano autor de *El siglo de las luces*. La historia de un "tirano ilustrado" y la reflexión apasionada sobre un método de gobierno cuyos recursos son todavía los que siguen rigiendo en muchos países latinoamericanos.

oscar collazos

BIOGRAFIA DEL DESARRAIGO

En estos relatos del conocido narrador colombiano se unen el testimonio, la poesía y la imaginación que ya demostrara en *Los días de la paciencia*. La obra que ahora publicamos mereció un premio especial en el concurso de *Casa de las Américas*.

augusto roa bastos

YO, EL SUPREMO

El autor vuelve sobre un tema permanente: el drama de su Paraguay natal. La figura mítica de Gaspar Rodríguez de Francia, el "Dictador Perpetuo", es el punto de partida para el logro de una creación excepcional sobre el destino de Latinoamérica.

rubén tizziani

LOS BORRACHOS EN EL CEMENTERIO

Una novela clave para la joven literatura argentina. El mundo casi marginal que con frecuencia se refugia en los suburbios de Buenos Aires; por él —configurando una inesperada corte de los milagros— transitan ladrones, vagos, prostitutas, proxenetes, cantores e intelectuales desocupados.

siglo XXI argentina editores s. a.

Córdoba 2064

Tel. 45-7609 - 46-9059

Buenos Aires

marta lynch:

"un fresco
fascinante
de la vida
argentina"

He leído **Abaddón, el exterminador** con mucho interés. Siempre interesa conocer lo que dice un hombre de la inteligencia de Sábato, de su pasión por la vida. No puedo afirmar que Abaddón sea o no una novela ni creo que eso interese demasiado. Es —de eso estoy segura— un fresco fascinante de la vida argentina dentro del cual cabe la coherencia, la dureza, el dolor, el desaliento, el temor, la frivolidad que todos conocemos. Podrá objetarse que Sábato reincide en esquemas y situaciones de su novela anterior. Es verdad, pero también lo es que él nunca renegó de las obsesiones que trituran su capacidad creadora. Esa manía recurrente, en cambio, da al relato, mejor dicho, a su delirio, una fuerza inesperada y hace memorables algunas situaciones. Si bien es cierto que insiste con personajes y lugares, también lo es que los personajes resisten esa insistencia y los lugares adquieren fuerza metafísica. Sábato personaje es más extático, impreciso y temeroso de manifestarse. Pero para el desdoblamiento adecuado están Bruno, Quique, los misteriosos alemanes que se presentan a la menor provocación y hasta las mujeres, Agustina y Alejandra, por otra parte, la misma y monótona mujer. Esa presencia del autor en todos sus personajes puede hacer inútil la presencia de Sábato escritor pero es solamente éste quien da la medida del tormento de la creación. Hombre real y criaturas entonan pues este coro majestuoso, inconexo, inconcluso, desilusionante y patético que quiere (apenas) culminar con la muerte. Pero todos sabemos que ésa es una arbitrariedad de Sábato porque al finalizar el libro lo advertimos más vivo que nunca. Y ésa, acaso ¿no es la imagen del país?

jorge b. rivera:

"lo que se
consume"

Abaddón, el Exterminador se propone como una novela apocalíptica y también como una novela demoníaca, o más precisamente como una experiencia de descenso a las zonas abisales y tenebrosas de un "continente prohibido", regido por leyes esotéricas que remiten, de manera muy evidente, a los cultos satánicos y a esas pequeñas y misteriosas sectas que custodian un saber hermético y anti-humano.

Se puede afirmar, legítimamente, que esta experiencia de contacto y contaminación con lo demoníaco ya está contenida y tematizada, en cierta forma, en la teoría literaria de Sábato, que afirma que la literatura es "el reino del espíritu impuro", el vehículo a través del cual puede expresarse lo oscuro e intermedio de la condición humana.

sarse lo oscuro e intermedio de la condición humana.

Pero **Abaddón**, con su ostensible satanismo de **macchietta**, más que el remate literario de esa teoría, parece su caricatura tendenciosa, o el ensamble de esa teoría con una estrategia que supedita sus textos al grado de maduración de ciertos fenómenos externos a la obra.

Sábato anota, con una intención retrospectiva posiblemente justificatoria, que en **El túnel** (1948) no penetraba a fondo en el "continente prohibido". Totalmente correcto. La del 40, por excelencia, es la década del existencialismo, y los modelos, naturalmente, son otros. En primer lugar, Camus; y en otra línea, las revelaciones todavía cautelosas del señor Roger Caillois, o las prestigiosas versiones de "la cultura" que circulan a través de **Sur**.

Sábato no se "interna" hacia 1948 en el "continente prohibido" por falta de "atmósfera" apropiada. En realidad se limita a escribir una novela muy característica de la época sobre un típico problema de soledad e incomunicación: una novela "de problemas casi triviales de sexo, celos y crímenes" que encarnan ideas metafísicas convertidas en problemas psicológicos, como él mismo afirma.

Sus pasos, regulados cuidadosamente, llegan exactamente hasta el límite lícito de lo consumible en términos del grupo **Sur**, y esta cautela es la que lo separa de grandes escritores nuestros que se atrevieron, por distintos caminos, a franquear barreras más sutiles, reales y peligrosas, como Arlt, como el metafísico Macedonio Fernández. Sábato no se interna porque su "cuestionamiento" de la Razón burguesa y su antiintelectualismo "polémico" no exceden, en definitiva, los marcos modestos y nada originales, por cierto, de una disputa periférica y anacrónica, de una lucha retórica contra fantasmas que ya habían sido vapuleados con más rigor en las metrópolis culturales, o que se habían derrumbado —como lo demuestra la historia de la ciencia y del pensamiento contemporáneos— medio siglo atrás.

Pero más adelante esa "internación" —luego de los escarceos precursores de **Sobre héroes y tumbas**— se hará casi inevitable, porque a lo largo de los años 60 se irá estructurando un nuevo espacio ideológico-cultural que legitimará las apelaciones y los viajes a los "continentes prohibidos", a las comuniones sacrílegas y a los rituales esotéricos que explicita el libro de 1974.

Pienso, concretamente, en una constelación de hechos culturales producidos a través de los semanarios, de ciertos proyectos editoriales y de los medios masivos; de fenómenos que crean una "atmósfera" propicio y condicionante para cierto tipo de consumo, y en primer lugar, obviamente, para la redacción de un compendio de magia negra como **Abaddón**. Pienso, para ejemplificar adecuadamente esta observación, en el éxito de **El retorno de los brujos** (1961), de Pauwels y Bergier, y en su pleonástica descendencia editorial; en el "redescubrimiento" de escritores como H. P. Lovecraft; en el éxito de novelas como **La semilla del diablo**, de Ira Levin, y en el de la versión cinematográfica posterior, realizada por Roman Polanski (**El bebé de Rosemary**); en los filmes "góticos" de Mario Bava; en la reedición de cierta literatura "negra" del siglo XVIII (Sade, Walpole, Radcliffe, Lewis); en algunas líneas de la historieta sofisticada (**Los**

abaddón el exterminador / crítica

subterráneos, del italiano Guido Crepax); en el auge del esoterismo y de las teorías cosmogónicas heterodoxas; en **best-sellers** como **El exorcista**, de William Blatty, etc.

A los fenómenos que configuraban y legitimaban el anterior espacio cultural se le suman ahora las primicias de los años 60: Marcuse, Lévi-Strauss, el estructuralismo; y junto con ellos (o a pesar de ellos) las primicias echadas a rodar por los exhumadores de "brujos" del grupo **Planeta**: las premoniciones, la existencia de universos secretos, la magia negra, las sectas, las personalidades "misteriosas" de Haushofer, Machen y Fulcanelli.

Entre 1945 y 1953 —el tramo que va de **Uno y el universo a Heterodoxia**— el Sábato que ha roto definitivamente con el stalinismo y con la ciencia oficial, para refugiarse en "un continente lleno de peligros", **sorprende, seduce o irrita** a un sector de la clase media argentina, al que aporta una cuota de "audacia" y "lucidez" intelectual con libros que navegan entre la divulgación asumida sin modestia y la impugnación deliberadamente ostentosa e impostada. En esa etapa Sábato elegirá otros fenómenos, que conviene tener presentes para señalar diferencias y matices: Berkeley, Borges, Paul Valéry, Leibnitz, Bertrand Russell, Marx, Flaubert, Laplace, Croce, Stendhal, Nietzsche, el determinismo, la novela policial, la teoría de la relatividad, el arte abstracto, la lingüística, la teoría del eterno-retorno, la lógica, la psicología profunda, etc. Todo el espacio ideológico-cultural diseñado a lo largo de la década del 40 por **Sur**, por el Instituto Libre de Estudios Superiores, por la Asociación Psicoanalítica Argentina (sin gota de Haushofer, "Golden Dawn", Fulcanelli, teosofías, premoniciones y cultos diabólicos, por supuesto).

En 1974 el Sábato demonista de **Abaddón** parece empeñado en **complacer** a sus lectores con un texto que "metaboliza" —tal vez con menos eficacia— los ingredientes de la nueva "atmósfera" diseñada por los centros de persuasión cultural, aunque conspiran contra ese propósito la reiteración machacona de sus obsesiones centrales (que no se han vuelto ni más profundas ni más originales a fuerza de transitar de un libro a otro) y la sensación, por momentos fatigosa, de "relectura", de "ya visto" que nos deja el libro.

Se argumentará, con razón, que un escritor es acechado y presionado por las compulsiones de su tiempo y de su contexto. Muy cierto. Toda la historia de la literatura parece demostrarlo con creces. ¿Pero se puede argumentar, con la misma certeza, que la elección de Sábato corresponde a los problemas, las angustias y las incógnitas reales y profundas de su contexto? ¿Qué explora e ilumina, en verdad, esas zonas oscuras e inciertas del proceso de creación? ¿O corresponde más bien, a la necesidad de acomodarse a cierta zona segunda, a cierta "atmósfera" superficial y exitista que se alimenta con formas sustitutas y triviales, con **ersatz** que eluden, desvían o mistifican la reflexión sustancial sobre los grandes problemas —físicos y metafísicos— que agobian al hombre?

¿Parábola de adaptación progresiva a las rígidas leyes del mercado literario? ¿Trai-

ción de intelectual que pasa de las librerías de Viamonte a los quioscos de Corrientes? Creo que no. Más pedestremente: adecuación —antes y ahora— a los marcos de lo **posible** en términos de mercado... Ayer Eddington y Sartre, hoy magia negra y satanismo... Lo que **se consume**, en definitiva.

beatriz sarlo sabajanes:

"un viejo truco idealista"

"Porque el sentimiento metafísico no es algo que tienen sólo los que viven en países de Europa" (Ernesto Sábato, **Gente**, mayo de 1974).

Por desgracia está más generalizado. La última novela de Sábato es una prueba de ello. **Abaddón el Exterminador** son 528 páginas que imponen la tarea de repetir afirmaciones que hoy parecían ya innecesarias.

Trataré de describir lo que sucede en **Abaddón**. Su eje es un personaje: Sábato mismo, que atraviesa una serie de vicisitudes centradas en general sobre:

—lo que hay que hacer con (de) la literatura;

—la función del escritor;

—la sintonización directa de este escritor con su público;

—las cartas que recibe, los reportajes que le hacen, las invitaciones que le llegan desde todas partes; las opiniones sobre su obra, las conferencias que pronuncia en instituciones como la Alianza Francesa, las dificultades con que tropiezan las traducciones de sus novelas, los encuentros violentos o apacibles con sus admiradores;

—las persecuciones de que este escritor es objeto para que escriba o no escriba la presente novela —espíritus de las tinieblas, emisarios y emisarias del más allá o del pasado, ciegos—;

—los padecimientos de este escritor ante la mirada de los otros: la mirada es una fuerza material de la que Sábato escapa sólo para valver a caer en el campo de visión (hay que decirlo así) de otras miradas; la mirada, como cree saberlo Sábato, que ha leído —mal— a Sartre es un arma del otro. Sábato es perseguido por esa mirada pero, tanto le importa ser mirado que, cuando no puede ser visto —cuando se enfrenta con los ciegos— la ausencia de la mirada se convierte en presagio de desgracia; los que lo miran lo persiguen, lo reconocen, lo buscan; los que no lo miran, los ciegos, son todos agentes maléficos. Sábato existe para ser mirado porque es él lo único real (hasta las estatuas lo contemplan, p. 67);

—la lucha de este escritor con las Fuerzas del Mal: demonios, alquimistas, brujos, mediums, iluminados, sectas y corporaciones de ciegos, sindicatos de seres entregados a una planificación de la desgracia;

—los vínculos establecidos entre Sábato y sus interlocutores, que son el resto del mundo. Sería redundante decir que

estos interlocutores —"personajes"— carecen de relieve: toda su función en el texto se reduce a escuchar a Sábato, a escribirle cartas donde se le pide consejos en los trabajos propios de la literatura, a encontrarse con él en plazas, cafés y quintas de fin de semana; estos interlocutores se caracterizan por su paciencia literaria; están obligados —como se diría desde la concepción del personaje de Sábato— a escuchar al autor que se ha metido en la novela, pues ésta es "una novela en que está en juego el propio novelista", p. 276). Aclaremos que la antigüedad de ese recurso, presentado como nuevo, sólo puede asombrar a quien haya leído poca literatura. (En **Abaddón**, Sábato confiesa que sus lecturas son, en literatura y filosofía, fragmentarias.) También sucede que Sábato se convierte en murciélago, que un muchacho muere torturado por la policía, que un hermano ama a su hermana y luego la abandona; que un amigo de Sábato, aficionado a pensar que Sábato es genial, descubre la lápida de Sábato en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, etc.

La novela podría no haber sido escrita: repite lo más flojo de Sábato; por necesidades de economía interna podría también fundir a todos los personajes y dejarlo sólo a Sábato deambulando y opinando a propósito de todo, luchando con los demonios y las tinieblas, porque Sábato no quiere huir, desea un desenlace honroso de esas luchas: la novela misma. Es valiente —un gran hombre, como él dice que debe ser todo escritor— y ha escrito, como lo declaró en la revista de La Nación, con su sangre y sus vísceras: en realidad no se necesitaba tanto. Bien podría haberse decidido por realizar una de sus "fantasías de siempre": "abandonar la literatura y poner un tallercito en algún barrio desconocido de Buenos Aires" (p. 39).

Sábato quiso hacer "literatura metafísica". Pero estar torturado por preocupaciones profundas —subproductos del demonismo— no significa que en **Abaddón** esas torturas del alma parezcan aceptablemente verosímiles. Nada es creíble, textualmente creíble, en **Abaddón**. Sábato intenta destripar la novela, desconfimar un sistema de literatura (el de la ficción), y en realidad lo confirma desde la derecha. Porque ésta es una novela reaccionaria:

—Idealista, irracionalista, maniquea en filosofía: "Hace un tiempo, un crítico alemán me preguntó por qué los latinoamericanos teníamos grandes novelistas pero no grandes filósofos. Porque somos bárbaros, le respondí, porque nos salvamos, por suerte, de la gran escisión racionalista" (p. 220). "Ambigua y angustiada, el alma sufre dominada por las pasiones del cuerpo mortal y aspirando a la eternidad del espíritu, vacilando perpetuamente entre la podredumbre y la inmortalidad entre lo diabólico y lo divino." (p. 406). "Lo real no eran los paraguas, la lucha de clases, la albañilería, ni siquiera la Cordillera de los Andes... Lo único real era la relación entre el hombre y sus dioses, entre el hombre y sus demonios" (p. 273). For supuesto, esta concepción del mundo genera consecuencias. Por ejemplo:

—En política: la lucha política es expresada como debate de ideales, encarnados en hombres elegidos, delegados por lo social en ellos. Uno de estos elegidos puede ser el escritor; Sábato se pregunta, a través de Bruno por qué una novela no puede servir para consolar a una madre viet-

namita que llora sobre su hijo quemado. Detrás de la deseada respuesta afirmativa se oculta una concepción y una ideología de la literatura al servicio de los valores ideológico-culturales dominantes: disolver las especificidades de lo cultural o caer en el error simétrico de afirmar su autonomía absoluta sirve a los fines de escamotear que el de la cultura es un campo en disputa, lo hace aparecer como patrimonio compartido; desemboca en una práctica que pareciera ser indiferente a la organización del campo, que en cambio responde a intereses de clase concretos. Literatura y política tienen articulaciones propias, componentes de una estrategia general de poder. Pero si esas articulaciones son propias, una novela no puede servir para consolar a una madre vietnamita; su función, su razón, como bien lo comprenden las clases dominantes opera en otro espacio. También en esto Sábato se equivoca y la política es la gran tematizada, la nombrada y también la gran ausente de **Abaddón**.

—En su idea de la literatura. En un reportaje de la revista **Gente** Sábato dice: "Nunca me pude sentir cómodo escribiendo prosa corta. Empleo algo y tengo que seguir. Como si le dijera entre líneas a cada momento al lector: «esperé un poco, seguí leyendo que hay más»". Lo cual es una forma de aconsejar: "seguí leyendo que aquí viene lo mejor". Evidentemente Sábato cree que su literatura "da para pensar". Sin duda. Es exponente de varios de los rasgos determinantes de una cierta ideología de la literatura, la que afirma, en principio, que la literatura no constituye un discurso específico sino que puede suplir todos los otros discursos posibles y puede llegar a sustituir a las demás prácticas sociales (consolando, por ejemplo, a una madre que llora en Vietnam). Sin deslindar particularidades, el discurso de la literatura se convierte en un absoluto. En segundo lugar: la literatura puede ser guía para la acción y servir para encontrar un sentido a la existencia (p. 15). Desde el punto de vista de Sábato, la literatura entonces no es producida en el interior de un campo atravesado por la ideología y también por las relaciones materiales —mercado, precio, etc.— sino que flota autonomizada ilusoriamente. La práctica de Sábato como experto promotor de sus obras, su tanteo del mercado, su misma firma puesta al pie de un contrato editorial o de un recibo por derechos de autor percibidos son los elementos materiales cuya presencia destruye desde fuera del texto de **Abaddón** su imaginaria autonomización. Esta ilusión se proyecta sobre la versión que Sábato tiene de los personajes de su novela: son contruídos, afirma, con sangre, con ilusiones y esperanzas verdaderas. A primera vista Sábato se precipita en el realismo ingenuo; pero en su contracara salta la voluntad de omnipotencia a través de la creación: un viejo truco idealista, el del artista de-
miurgo.

Además, la novela aparece en relación de parte que sustituye al todo, como representación de la humanidad: la historia de un solo hombre puede abarcar a la humanidad entera, reflexiona Bruno, es decir crear un texto que valga —que sea más real, en la ideología de Sábato— la totalidad de lo social, independizarlo de esa totalidad que, ilusoriamente, aparece creada por él. Pero la maniobra se disimula sólo para quien lea complacientemente el

texto de **Abaddón**: la novela para ser producida depende de un espacio donde esa producción sea posible, el campo intelectual que incluye también relaciones materiales, y un espacio donde esa producción pueda venderse, el mercado.

Los hombres, los productores, no siempre son conscientes del carácter de su práctica. Muchas veces viven ese carácter bajo formas engañosas. Ello también le sucede a Sábato: **Abaddón** ofrece una versión demoníaca e irracionalista de la producción literaria, constituida como actividad sin otra ley que la de las fuerzas ocultas y tenebrosas que impulsan o impiden la escritura. El escritor aparece entonces no como un elegido a partir de una cierta división social del trabajo, propia de la sociedad de clases, división que supone la apropiación privada de los instrumentos necesarios para producir el texto, sino como un poseído por fuerzas que él no puede gobernar, cuyas leyes desconoce. Sábato no puede evitar, en su versión de la literatura, que la escritura lo posea. Para liberarse de esa "posesión" hubiera debido ser menos complaciente con las exigencias de todos esos personajes y entidades metafísicas, que lo incitan y persiguen por las calles de Buenos Aires y París y cuya función —Sábato pretende hacerla aparecer como verosímil— es obligarlo a que vuelva su mirada —esa mirada ciega— hacia los misterios de donde surgirá el texto. Pero la ideología de la literatura que explicita **Abaddón** fracasa finalmente. Todos sus demonios no alcanzan a convertir esta novela en un texto "oscuro", "maldito". El universo terrible al cual Sábato aspiró es ingenuamente cartesiano y sólo puede parecer desordenado si se cae en la trampa que tiende el texto: porque el mundo no es un conjunto de casualidades y causalidades cuyo centro sea Sábato.



luis wainerman:

"la verdadera creación de sábato es el abismo"

Muchos lectores, seguramente, se detendrán en un personaje como Marcelo Carranza, el guerrillero que el novelista describe torturado por sus bestiales verdugos en el verano del 72. También el **Che Guevara** aparece referido en la selva de Bolivia tal como murió en la realidad. Dentro de la filosofía trágica de Sábato su paralelo con el Lavalle de **Sobre héroes y tumbas** no podía ser mayor. Ahí lo tenés herido y acorralado. Sus actos conmueven acaso como esas palabras que dirige a su hijo a través de las últimas páginas del "Diario" que todos conocemos. Lo heroico se impone por su presencia misma. Es un extremo absoluto. No se puede enjuiciar según cálculos prácticos a alguien que está puesto más allá del temor y la duda, de la desesperación y del suicidio, más allá de las causas partidarias y de todos los sentidos y sinsentidos. Sábato asimila su filosofía trágica a una especial concepción del coraje. Ello lo aleja de los juegos ingeniosos y pasatiempos con que se entretuvieron algunos creadores de la última década. Su escritura tiene sombras secretas y visiones nocturnas de carácter satánico y hermético. De ahí la necesidad de culminar el cuerpo total de su novelística con una confesión radical. La enigmática personalidad de Ernesto Sábato ha atrapado y consternado a miles de lectores. Se lo ligó a una secta de Ciegos que, como describe en el famoso "Informe", dominaría el mundo. Así el autor se vio envuelto realmente en las fantasmagorías creadas e inventadas por él mismo. ¿Realmente?

Si todo lo pensado es efectivo por qué no suponer que luego de publicadas revertieron sobre el autor durante estos diez años en que pareció haber estado prácticamente inactivo. La forma como las personas de la vida real recibieron, devolvieron e incrementaron sus viejas obsesiones es el motivo de **Abaddón el Exterminador**. Los personajes de las novelas anteriores aparecen con gestos de sonámbulos, pasan de largo frente a Sábato, renegando, deshaciéndose de él como si la existencia estuviese en ellos y su creador fuese un saco vacío de contenidos. El autor se puso dentro de la novela como personaje más. Se podría decir que esto es suficiente como innovación literaria. Que él en persona se mezcle con sus personajes, que se desdoble, que hable de sí mismo como de adentro, o que le haga de sí mismo como de afuera no es lo mismo que confrontarse desde sí como él mismo frente a sí como el otro. Si a esta singular dialéctica se le suma la violencia de ser hablado por sus personajes el juego de espejos se multiplica hasta el infinito. El lector que se agrega con la curiosidad por saber alguna verdad íntima, personal y biográfica sobre este clásico de la literatura contemporánea queda con los mismos interrogantes que antes de ingresar a la lectura. Y es que la verdadera creación de Sábato es el Abismo. Esto ha sido señalado por los críticos, aunque la apreciación más cierta la hizo una lectora cuya opinión me llegó de oídas: **Abaddón** es una estructura en abismo, sí, pero cerrada con siete candados.

humberto constantini

aquí llamando

¡Tanto para contar! Por ejemplo lo del tipo de Puente Saavedra. En realidad ahora me parece importantísimo hablar del tipo de Puente Saavedra, casi diría que es imposible dejar de hablar del tipo de Puente Saavedra, un tipo a quien yo terminé sintiendo profundamente hermano, a consecuencia, supongo, de muchas cosas, pero sobre todo a partir de aquella vez, cuando, olvidando aquella especie de consideración o de recato que siempre había tenido, fui a meter la nariz en esa zona tácitamente vedada de su piantadura. "Hermano, hermano hasta las pelotas", me acuerdo que pensé esa vez, y también pensé que tenía que ir y decirselo, a lo mejor pasarle la mano por el hombro y decirselo, pero eso inmediatamente después de haber mirado lo que no tenía que mirar, sólo porque un ratito antes yo había bajado del colectivo en la Avenida Maipú, junto al Puente Saavedra, sin ninguna intención de ir a buscarlo, claro, y el tipo estaba allí, firme como siempre, cocinándose al sol de mediodía, medio escondido detrás del puesto de diarios y transmitiendo.

Pero voy a tener que contar bien, voy a tener que decir bien qué hacía, cómo transmitía y qué cosas transmitía ese tipo de Puente Saavedra a quien yo alguna vez pensé que debí llamar hermano, y a quien sin embargo nunca se lo dije, así como alguna otra vez tampoco le dije que quería que supiera que yo, y el mundo, estábamos recepcionando perfectamente, y que sus importantísimos mensajes cabalgaban airosos por el éter y llegaban nítidos, y ardientes, y centelleantes de júbilo a los oídos de todos los hombres y las mujeres del mundo, especialmente al oído de las mujeres hermosas, de hermosos ojos, y culos tan hermosos como los que pasaban lentos, o raudos, o majestuosos, o tremolantes, pero de todas maneras ajenos a nosotros (al tipo de Puente Saavedra y a mí) por la vereda de la Avenida Maipú; y que las mujeres hermosas, al oír los mensajes que llegaban aleteando sobre las ondas del éter, al momento se llenaban todas de emoción y sonreían, y se les humedecían los hermosos ojos de hermosísimas lágrimas, y soñaban todas con los conmovedores mensajes que les enviaba un tipo engominado y silencioso desde atrás de un puesto de diarios, junto al Puente Saavedra.

Todas esas cosas que jamás me atreví a decirle al tipo de Puente Saavedra, del que nunca llegué siquiera a conocer su verdadero nombre, de modo que cada vez que pienso en él, o hablo de él, o quiero sencillamente compararme con él, a la fuerza tengo que referirme a "ese tipo de Puente Saavedra", decir así nomás "el

tipo de Puente Saavedra", en lugar del nombre; y si a alguien se le ocurre preguntarme que cómo era, tengo que contestar que era un hombre de unos cincuenta años, con ligera pinta de croto; solamente ligera, me veo obligado a aclarar casi siempre, porque más bien parecía simple mishiadura de reo venido a menos, y más que nada, descuido en el vestir debido principalmente a la afanosa, enajenante y nunca interrumpida tarea que la vida le había impuesto, y de la que después voy a hablar. Pero bastante atemperada o disimulada la pinta de croto por una increíble biaba de gomina, o a lo mejor, de jabón de lavar, que le aplastaba cafishescamente sobre la nunca la porra mugrienta y cobreada por el sol.

Pero no era eso, digo, su pinta (ligera) de croto, ni su porra, ni los dos o tres puchos que, en los pocos momentos de descanso que se permitía, sacaba del bolsillo del saco marrón para armar hábilmente e indolentemente un cigarrillo con un pedazo de papel de diario que también sacaba del bolsillo; no era naturalmente nada de eso lo que me empujaba a llamar hermano a ese tipo de Puente Saavedra, sino que la cosa más bien era despertada por su extraña y piantadísima tarea, de la cual dije algo cuando conté que transmitía, y ahora agregó que transmitía desde la mañana hasta la noche, en invierno y en verano, con fríos tremendos o en medio de un calor que derretía las baldosas, siempre desde su mismo lugar de transmisión detrás del puesto de diarios, recostado contra la columna y casi junto al cordón de la vereda de la Avenida Maipú; apenas con los breves momentos de descanso para armar los cigarrillos y fumarlos con la mirada puesta en sus herramientas de trabajo, o tal vez aprovechando la pausa para ajustar algún desperfecto en esas insustituibles herramientas de trabajo, las cuales consistían fundamentalmente en el aparato transmisor propiamente dicho, en un bolso mugriento lleno de cartones o cajas desarmadas recogidas en las puertas de las tiendas, y en un cachito de lápiz que el tipo de Puente Saavedra manejaba con la zurda y que cuando no usaba se lo colocaba detrás de la oreja con ese gesto natural, pero también canchero y displicente, de los cancheros y displicentes guardas de otros tiempos.

Y con todas esas herramientas, pues, transmitía en horario corrido desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la noche, mientras esa cuadra de la Avenida Maipú hervía de gente; de gente que iba y venía, y hormigueaba, y cucaracheaba, y caracoleaba, y miraba vidrieras, y hacía colas, y corría colectivos, y gritaba, y

vendía diarios, y medias, y baratijas, y aparatos para enhebrar agujas, o para cortar hermosamente las remolachas y las zanahorias, mientras el diariero chacoteaba con el lustrador, y la boliviana acullada a dos metros de él ofrecía dulcemente sus ajos y sus limones, mientras los colectivos casi lo rozaban al pasar, y los motores roncaban, y los bocinazos aturdían, y el violento olor de la pescaería apestaba todas las narices del mundo, y de tanto en tanto pasaba un entierro hacia el cementerio de Olivos, mientras los colorinches y los letreros de las vidrieras insistían en cosas como "precios rebajados", o "increíbles ofertas", o "estamos regalando", y mientras los hermosos culos pasaban y seguían pasando, y agitaban el aire con sus gloriosos y siempre sorprendentes movimientos, o sea mientras el universo entero burbujeaba, y chisporroteaba, y se desgañaba a su lado, él, el tipo de Puente Saavedra, como ausente con aviso de toda esa hermosa, bullente y putañera vida de la Avenida Maipú, transmitía incansablemente sus mensajes. Sus insistentes, emperrados y solitarios mensajes que escribía primero con el cachito de lápiz manejado con la zurda en uno de los cartones que había sacado del bolso, y que después, por medio del aparato transmisor, lanzaba a volar o a patinar vertiginosamente sobre los toboganes de las ondas herzianas hasta llegar a los oídos de todos los hombres y las mujeres (hermosas) del mundo, o tal vez sólo a algunos importantes y estratégicos centros de recepción ubicados en Londres, en Casablanca, o en Bagdad, o tal vez hasta un único y todopoderoso centro de recepción, oído infinitamente sabio, que recogía, interpretaba e inmediatamente mandaba ejecutar sus urgentes mensajes, sin los cuales todo el Universo, comprendida esa movediza cuadra de la Avenida Maipú, hubiera quedado espantosamente sumido en caos y la desolación.

Pero todas esas eran cosas que más bien yo imaginaba, o que quería imaginar porque, para no macanear demasiado, hay que decir que, según todas las apariencias, el transmisor, por más manuable y práctico que fuese, no era capaz de hacer llegar sus marconigramas más allá de la boliviana que vendía limones; o sea que (siempre según las apariencias, debo aclarar) no transmitía un pito, pues el aparato consistía en un alambre doblado en la punta, y en un pedazo de vidrio sobre cuya superficie el tipo de Puente Saavedra golpeteaba rítmicamente, la mirada todo el tiempo puesta sobre el cartón recientemente escrito, de manera de no equivocarse una sola letra en la transmisión que duraba, minutos más, minutos menos,



ba en sus largas y fructíferas jornadas de transmisión desde atrás del puesto de diarios de la Avenida Maipú.

Largas, porque el trabajo empezaba temprano y terminaba bien entrada la noche, siempre y cuando no se le hubieran agotado los cartones, en cuyo caso desaparecía en busca de esos elementos tan indispensables para la transmisión, o sea, de los primeros depositarios de sus mensajes, hasta que después de un rato volvía con el bolso repleto de cajas desarmadas de distintos colores, lo que le permitía continuar la transmisión hasta el final, sin esas angustias que la escasez de cartones suele provocar.

De veinticinco minutos a media hora, ya lo dije, para dar por transmitido el mensaje, después de lo cual, el cartón utilizado debía ser, en algunos casos, minuciosamente cortado en pedacitos y tirado a la alcantarilla, y en otros casos —seguramente los más importantes, o los colacionados— guardado cuidadosamente en el bolso, antes de sacar de allí, de ese preciado bolso, un nuevo cartón no manchado aún, página virgen capaz de recibir inmediatamente los cuatro o cinco renglones de letras grandes, cuadradas y firmes que constituían el texto del mensaje, escritos con el cachito de lápiz recuperado de atrás de la oreja y manejado rápida pero concienzudamente por su mano zurda. Cuatro o cinco renglones, nunca pasaban de seis, y las letras, grandes, enérgicas, de trazos muy entrecruzados, parecían de imprenta, y abajo de todo, a veces, una especie de firma.

Mensaje que enseguida empezaba a transmitir, el cartón sujeto entre el vidrio modelo de luxe y la palma de la mano izquierda, al tiempo que el elástico aparatito de metal, hábilmente tocado por las yemas de mano derecha, golpeaba gloriosamente sobre la superficie del vidrio, convirtiendo en innumerables punto-rama, punto-rama, las insondables (para mí) palabras escritas en el cartón, enviándolas por la vasta cabellera del éter hacia los oídos de la humanidad, o tal vez hacia el único y omnisciente oído que en esos momentos, por medio de esos mensajes, evitaba el despelote total del Universo y de la Avenida Maipú.

Llegibles desde donde yo los miraba, y por lo tanto misteriosos para mí aquellos cuatro o cinco renglones escritos con viriles trazos de la zurda, porque además, ya lo dije, siempre me pareció una especie de deshonestidad, de impudicia o qué sé yo, acercarme por atrás al tipo de Puente Saavedra y, con relativo disimulo, leer el texto de sus mensajes. Cosa no muy difícil por otra parte, ya que la total entrega del tipo a su trabajo, y su misma piantadura, no exigían demasiadas precauciones, por más que el lugar elegido para transmitir —el pequeño espacio entre la pared metálica, marca "Los Celtas", del puesto de diarios, y el cordón— unido a cierta posición evidentemente buscada por el tipo, ocultaban bastante bien sus manipuleos a la mayor parte del moviente graserío de la Avenida Maipú. De todas maneras, y durante mucho tiempo, me resistí a espiarle sus cartones al tipo de Puente Saavedra. Y era que yo pensaba que mirar, apoderarme del texto de sus seguramente piantados mensajes, era como poner delante de mí, de mí irreverente mirada, algo así como la esencia misma de su piantadura o, para decirlo con otras

una media hora. Y esta larga y regular duración, unida a mi ignorancia sobre el alfabeto Morse, me inducía a pensar que el mensaje encerraba ocultos códigos que luego debían ser traducidos, por medio de extensos párrafos, al vulgar idioma de los hombres; o que el tipo de Puente Saavedra repetía una y cien veces el mensaje hasta estar bien seguro de que el único y todopoderoso centro de recepción se lo había escuchado perfectamente e interpretado como Dios manda.

Un pedazo de vidrio, dije, un pedazo de vidrio desparejo, resto de una ventana debía ser, ya que, a pesar del manipuleo, todavía conservaba en un costado la marca de la masilla; y un alambre medio chueco, con la punta doblada en ángulo recto, de modo que martillara seca y precisamente sobre la superficie del vidrio. Pero eso al principio, porque después, a medida que pasaban los meses, el aparato se fue poco a poco perfeccionando, y el vidrio se convirtió en un vidrio grueso, biselado, seguramente cortado en vidriería, perfectamente rectangular, y del tamaño justo para sujetar en la palma de

la mano; y el alambre fue mejorando su forma y su terminación hasta que un buen día apareció reemplazado por una complicada y elegante pieza de metal accionada a resortes, lo que permitía, si se la tocaba con la yema de los dedos, un golpeo rítmico y parejo, seguramente mucho más eficaz que el ejecutado en los modelos anteriores algo berretas.

Y claro que todas estas cosas aportaban lo suyo para que yo lo sintiera algo así como colega y tuviera ganas de llamarlo hermano, porque era fácil imaginarlo al tipo de Puente Saavedra armando pacientemente por las noches aquella hermosa pieza de metal con sus resortes sacados vaya a saber de dónde, o recorriendo tachos de basura, o baldíos, o demoliciones, para encontrar el pedazo de vidrio con el grosor adecuado a las necesidades de una transmisión perfecta, y, en una de esas, llegando hasta un taller de vidriería y, con hosca y piantada timidez, pidiendo que se lo cortaran y se lo biselaran, y se lo pulieran, hasta lograr el vidrio exacto y maravilloso que ahora, con satisfacción pero sin vanidad, emplea-

humberto constantini

palabras, como mirarlo en pelotas, o peor, como si uno, escondido, se quedara mirando cómo un tipo habla solo, o hace morisquetas frente al espejo, o se masturba; comparación esta última no del todo caprichosa si se la miraba bien, porque algo seguramente de paja tenía aquella solitaria y mentirosa comunicación, aquel esconderse a medias de la gente como ocultando un irreprimible vicio, aquel ignorar y desentenderse de toda aquella palpitante, y caliente, y putañera vida de la Avenida Maipú, permanentemente surcada y vuelta a surcar por los más hermosos culos del planeta.

Así que por mucho tiempo, y por motivos que podríamos llamar de pudor y de respeto por la plantadura ajena, jamás quise acercarme a mirarle de cerca sus cartones al tipo de Puente Saavedra. Lo que no me impedía que, muchas veces, al verlo allí con su asombrosa biaba de jabón o de gomina aplastada contra la nuca, friéndose como un pescado bajo un rabioso solazo de febrero a mediodía, o congelándose y con las manos amoratadas y tembleques, pero siempre golpeando el aparatito contra el vidrio a todo vapor, muchas veces, digo, con impaciencia me preguntara qué carajo dirían aquellos cartones que tanto lo preocupaban al tipo de Puente Saavedra, hasta el punto de hacerlo olvidarse del calor, y del frío, y de las mujeres, y de la vida misma que, como un gato sobón, lo rondaba, y lo rozaba, y se frotaba en él sin que el tipo acusara el menor asomo de querer meterse en el hermoso jaleo de esa vida, como cualquier honesto ciudadano.

Y también me ocurría que por ahí me pusiera a imaginarle diversos contenidos ocultos a los cartones, de acuerdo a lo que, yo suponía, debía pasar por el mate evidentemente revirado del tipo de Puente Saavedra. Contenidos que iban desde el imperioso reclamo de la guita adeudada o afanada por un cuñado tráfuga, hasta el de un mano a mano con el Altísimo acerca de los pecados y prevaricaciones de esta piojosa humanidad; pasando por supuesto por el urgente y lacrimoso mensaje a la mina fugada del bulín, "volvó Matilde que tu Grone te espera", o algo así, o por el bravo y conminante pedido de aclaración dirigido vaya a saber a qué jefe o funcionario seguramente flor de hijo de puta, pedido de aclaración que naturalmente terminaba con un rotundo "colaciónese".

Y así, con algún esfuerzo, iba resignándome a mi ignorancia hasta que un día sucedió lo que tenía que suceder: por motivos que voy a tratar de aclarar me picó más que otras veces el bichito de la curiosidad, durante unos minutos no le di la menor bolilla a eso del pudor y del respeto, me acerqué como un ladrón, y le eché al fin una ojeada a los misteriosos cartones. Me acuerdo que estábamos cerca de fin de año, en vísperas de Navidad o de Año Nuevo, y que la gente remolineaba como nunca por la Avenida Maipú. Me acuerdo también que apenas había pasado el mediodía, que hacía un calor infernal, y que, a consecuencia de uno de esos aburridos e inevitables festejos con los compañeros del trabajo, yo venía con unas copas encima. Tal vez por eso,



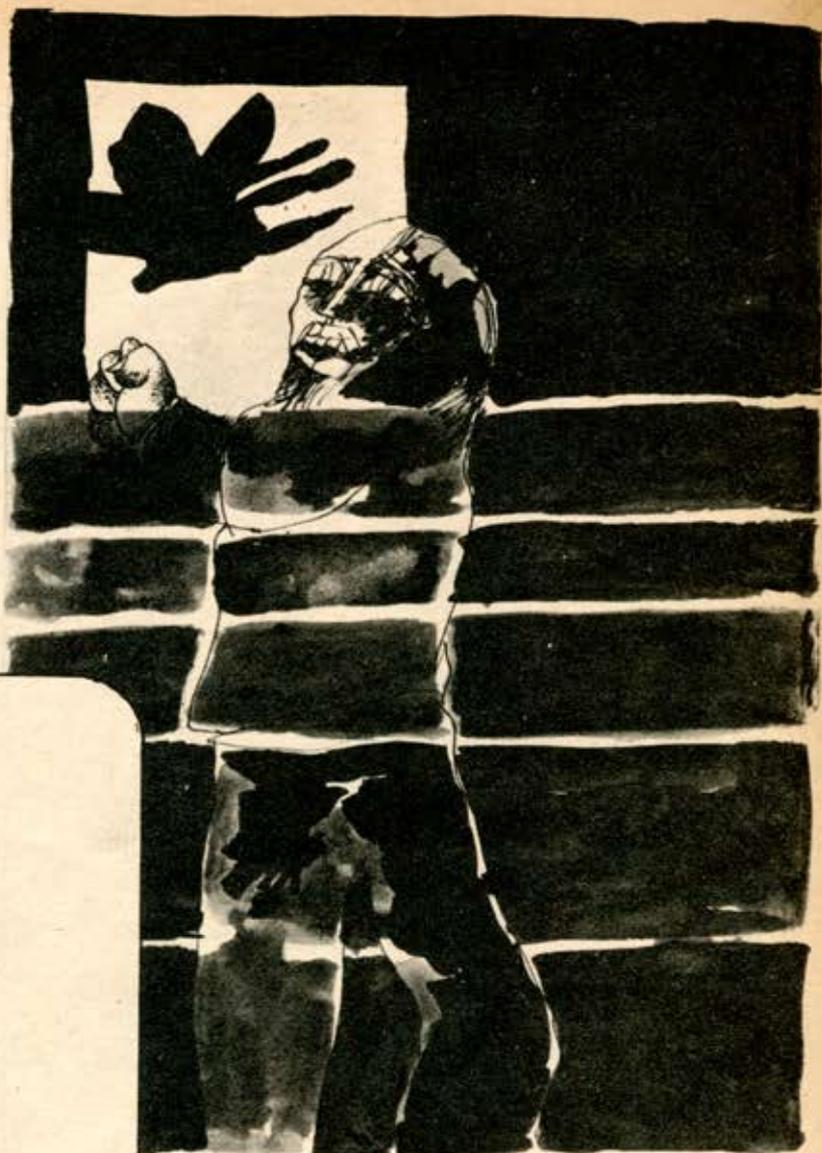
cuando bajé medio inseguro del colectivo y me encontré de sopetón con el tipo de Puente Saavedra del otro lado de la calle, sin pensar lo que hacía, me fui derecho (es una manera de decir) hasta el puesto de diarios. Me le planté delante con ese desparpajo o irresponsabilidad que suele dar la semi-curda, y me quedé mirándolo. El tipo evidentemente acusó mi presencia porque me miró apenas de reojo, se ladeó sobre la columna, y continuó muy pancho su transmisión, el cartón y el aparato trasmisor casi ocultos por su saco marrón. Entonces, tal vez medio amoscado por su actitud, hice lo que tantas veces mi honestidad no me había dejado hacer: di un rodeo, me colé entre la gente, aparecí, creo que sin demasiado sigilo, por el lado donde el tipo no podía verme, y miré.

Y al mirar, al enterarme, conmovido y asombrado, del contenido de sus cartones, fue cuando por primera vez me dieron ganas de pasar la mano por el hombro y decirle hermano, de gritarle aquello de "hermano, hermano hasta las pelotas", y hacerle saber que todos comprendíamos la fundamental importancia de su tarea, que sin ella, sin sus golpeteos vibrando fervorosos en el aire con olor a pescado de la Avenida Maipú, al Universo sin duda le hubiera faltado un cachito, o tal vez se hubiera venido nomás abajo, como una pila de latas de sardinas, hubiese arrastrado en su catastrófica caída todo aquel despreocupado y descreído mundo de la Avenida Maipú.

Porque lo que vi mientras me afirmaba en el puesto de diarios, y quedaba colocado detrás del tipo de Puente Saavedra, y torcía el pescuezo para que no se me escapara nada de lo que decía el cartón, lo que vi sobre ese cartón de revés amarillo, sujeto entre la palma de la mano izquierda y el vidrio, no fue un reclamo de guita, ni un mensaje a Dios, ni un furibundo colacionado, ni siquiera un do-

loroso mensaje a la mina, sino otra cosa, algo que era poco menos que nada: unos irreconocibles garabatos, una mezcla de espirales y ángulos entrecruzados, un merengue en fin de líneas sin sentido que, sólo a mucha distancia y con la ayuda de mi mala vista y de mi piantada imaginación, podía tener una remota apariencia de letras dispuestas en renglones.

Y justo en ese momento entonces, y más que nunca, la necesidad de llamarlo hermano, de pasarle la mano por el hombro y decirle que yo también, que a mí también hermano. Y después aquella especie de regadera o confesión, mientras el tipo de Puente Saavedra, indiferente a mi mirada —probablemente fraternal, o enternecida, o cómplice— seguía golpeando y golpeando su aparatito bajo el rabioso sol de mediodía; aquella desesperada confesión, nunca escuchada por el tipo de Puente Saavedra porque realmente nunca me animé a decírsela, aquel desolado palabrerío en silencio, tal vez nacido de la semi-curda, donde clamaba algo así como que yo también, que a mí también, hermano, lo único que me va quedando son estos emputecidos llamados, estos revirados, cargosos aullidos de socorro; ahí estás vos con tu obsesivo tac, tac, tac, transmitiendo desesperadamente, en un aparatito de grupo, un oscuro mensaje que seguramente nadie puede comprender, ausente de la vida, te dije, sí, pero dejando la vida en esa disparatada, única tarea; aquí estoy yo, con mi podrida soledad, y mi pelotudez insigne, y mi neurrosis, y mis cincuenta años, inventándome historias, tac, tac, tac, apilando palabras, rebuscando por medio de este remedo absurdo de la vida los misteriosos puntos de contacto, los escondidos vasitos comunicantes, los escasísimos sonidos aptos para el acorde, los capaces de combinarse con los otros también escasísimos sonidos y entonces vibrar y resonar adentro de tu prójimo aunque sea por un cachito de segundo. Medio complicada la manera de que nos den pelota, nos dirán, y es cierto, complicada, y absurda, y nada natural, y revirada, pero aparentemente la única que nos queda, no es cierto. O sea ese fanático y empecinado chorro de calentura estrellado contra la superficie del vidrio, tac, tac, tac, o contra la hoja de papel, tac, tac, tac, con la esperanza de que, vaya a saber por qué ley de transformación de las calenturas, se convierta en la otra, en la calentura honesta, normal y comunicante, y entonces meta llamar, meta y meta golpear el aparatito contra el vidrio, las teclas de la máquina contra el papel, tac, tac, tac, como si estuvieras golpeando la puerta del vecino, tac, tac, tac, no tu podrida soledad detrás de un puesto de diarios de la Avenida Maipú entonces, no los emputecidos llamados, sino lo otro, el revirado intento de recrear la vida, las palabras golpeadas contra el papel o contra el vidrio a ver si en una de esas salta, no me preguntes cómo, la esperada chispita, la nota justa para el acorde, el escondido vasito comunicante, tac, tac, tac, los insistentes telegramas, tanto para contar les digo, y las palabras, las queridas, las odiadas palabras, las historias, las absurdas, golpeantes, llamadoras historias. Esta historia.



ascensión al abyecto barrio

Bajé a la calle infame y me escondí en la noche
ofuscando a las sombras con mi paso despavorido.
Oh negra era de cinismo y miedo, pronto
la boca de los siglos te hará justicia lentamente.
Como una cobra llega el tiempo y te mira remoto.
Se oye rugir el aire, crepitar la alameda
y encrespase el océano como un cráneo ofendido
mientras a solas ríe proterva la llanura de otoño.

Es el fin. Ahora todo es libertad y desgracia.
Ahora, oh tiempos letales, oh humillación, no temo
ni la vejez ni la locura, ni este barrio insensato
que albañiles menesterosos levantan para su castigo.
Los habitantes de esta brújula loca lamían su viejo asco
y hube de oír los aullidos de las cosas hambrientas
y un tumulto de manos esposadas y de tabernas sucias
que este silencio envuelve con hipócrita misericordia

Ah cómplice del perro y espía de la tormenta
oye la noche, escucha la altanera calamidad
cruza los callejones doblegados por la ventisca
y araña a tu memoria, desconcha ya su cal de años:
¿dónde mis víctimas y dónde mis verdugos? ¿lo veis?
¿qué fue de mi dolor? Silban el desprecio y la usura
y el miedo de los justos arrinconan a los desgraciados
y la costumbre, desdentada y cáustica,
persigue a los amotinados con su gran látigo de hielo.
Y como un megaterio la soledad se acerca.

Maltrecho por la mofa de los años y casi azul de frío
miraba al frente y no encontraba fe, ni pan, ni sal,
miraba alrededor y oía la cicatriz del abandono
miré los muros del barrio patético y maldito
llenos de cuadros ladeados cuyas figuras se movían perversas
y corrí manoteando mientras crecía una tremenda sinfonía
de paquidermos y alimañas y de ofidios sin ojos.
Y así, corriendo en esas calles candorosas y exhaustas
que a su vez huyen del tiempo y de la Tierra
supe que todos mis recuerdos se volvían epitafios
y me perdí en el túmulo de una risa por la noche vacía.

Y no encontré una injuria que bastara a reanimar mi corazón.

el eclipse

¡Salto en alto!
Transpiraciones celestes,
mágica irrupción,
rugidos.

¡Salto del tigre a la luna!
Acechó el tigre a la luna
de blancos colmillos —¡río
de luna por sus colmillos!—, tigre
noche, tigre lluvia,
tigre que persiguió al viento
azul tigre azul, ofensa
de luna por los colmillos
del tigre acechando al viento
nocturno frente a la luna.

Persecución, maleficios
del tigre azul en la noche.
Mágica irrupción,
rugidos

del tigre sobre los montes,
del monte al viento,
del viento al aire,
del aire al tigre,
del tigre...

(¡Salto en alto!)
... el tigre devoró a la luna!

Luna de colmillos blancos
bajo la luna,
colmillos de tigres, blancos
de luna contra la luna
blanca que persigue el tigre
cerrando el paso a la luna.

Transpiraciones celestes.
Persecuciones del tigre.

¿Qué motas mancha la luna
con color de piel de tigre;
qué tigre
manchó con motas de luna
la piel de color de tigre,
luna
con motas de piel de tigre,
tigre
con motas de piel de luna?

¿Devoró la luna al tigre?

¿El tigre devoró a la luna?

Persecución, maleficios
del tigre azul en la noche.

Luna de colmillos blancos
bajo la luna,
colmillos de tigres, blancos
de luna contra la luna
blanca que persigue el tigre
cerrando el paso a la luna.

¡Salto en alto!

Mágica irrupción,
rugidos

del tigre sobre los montes,
del monte al viento,
del viento al aire,
del aire al tigre,
del tigre...

¡El tigre devoró a la luna!

cará cará

(conjuro guerrero)

¡Las flechas
de cazar!

¡Adórnanos las flechas,
gavilán!

Danos el escudaje
de tu airoso plumaje
—relámpago real—,
el piñón madrugero
para el collar guerrero
gavilán boreal - gavilán boreal.

Adórnanos las lanzas,
las lanzas de arrojar
con frémito de estrellas,
gavilán boreal.

Sobre la selva virgen
el instinto aborígen
de tu acecho lustral,
tus ímpetus de altura
de pujanza segura
gavilán boreal - gavilán boreal.

Concédenos la vía
de tu vuelo caudal,
succión del aire raudo,
gavilán boreal.

Tu mirada avizora,
sanguínea, acechadora
—ojo halcón torrencial—,
en sigilos certeros
por atajos y esteros
gavilán boreal - gavilán boreal.

Resérvanos la espina
con que habrán de apuntar
las finas cerbatanas,
gavilán boreal.

Vértigo de oleaje
sombrió en el bosque
salvaje, original,
tu acechante cabeza
de embestida y destreza
gavilán boreal - gavilán boreal.

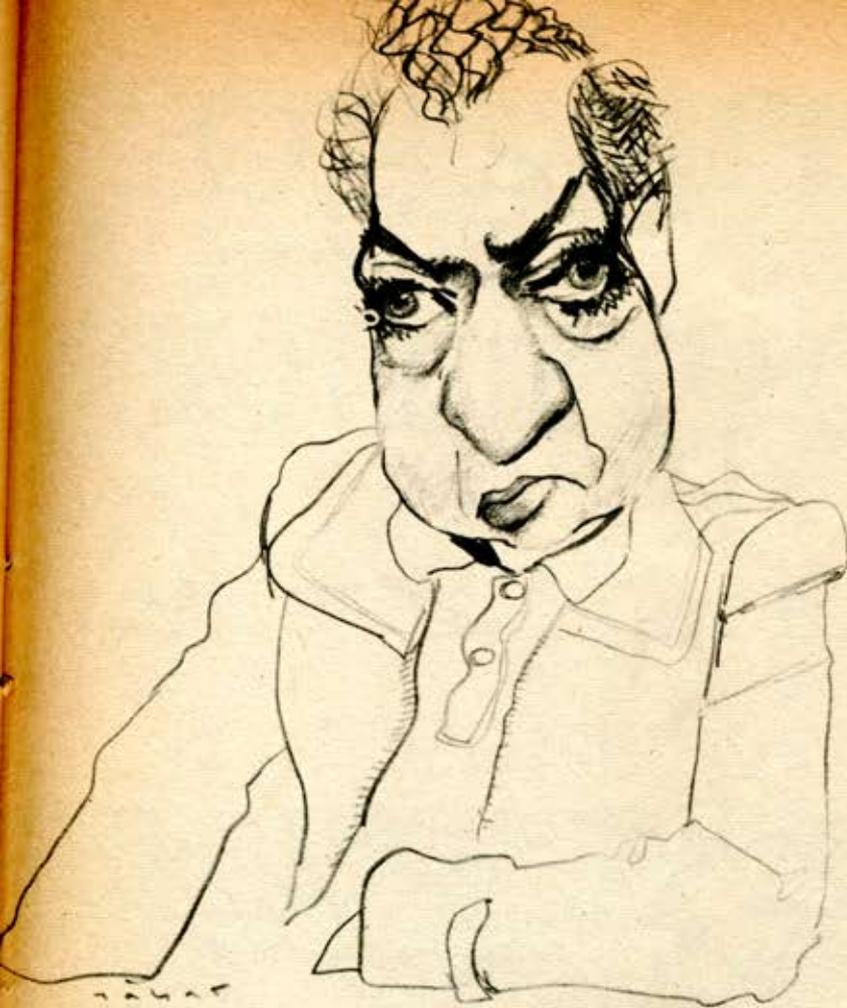
Concédenos tu salto
de rapidez mortal,
salto de grandes cazas,
gavilán boreal.

Concédenos el filo
del oscuro sigilo
de tu pico rapaz,
su ágil y peligroso
respiro silencioso
gavilán boreal - gavilán boreal.

¡Las flechas
de cazar!

¡Adórnanos las flechas,
gavilán!

Y el piñón madrugero
para el collar guerrero
gavilán boreal - gavilán boreal.



yaguavevé

(el cometa)

¡Saltó el tigre!

Rayó el cielo.
Salto hoguera del cielo.

Hirsuto el flanco astral,
ajustó el paso;
felino su respiro,
midió el pulso;
lamió las garras verdes,
tramó el salto,
premeditó las huellas,
ajustó el movimiento,
aliento y fuerza . . .

¡Y con el arco tenso de los tensos ijares,
dobló sobre el abismo su azul fosforescencia!

y-porá, el genio de las aguas

Vaivén de yerbas oscuras.

Tiembla el agua.

Suena el agua en las barrancas.

Crepita el barro.

Es el agua.

Las almas tiemblan y tiembla
el agua por las barrancas.

Al centro de los naufragios
conmueve una mueca amarga,
un ojo turbio, una red
de pelo que encorva el agua;
aparición del origen
negro de las hondonadas,
genio inquietante, viviente,
argollado en las barrancas,
funda de raudo temblor,
huevo del revés del agua.

Una serpiente de fuego,

constrictora, rompe el agua.

Lumbre y algas.

Se turba la oscuridad,
y hay hogueras bajo el agua . . .

Un grito ciego interrumpe
—hipar de vampiro— el agua,
de un hondo fragor nocturno
y boca de torva magia,
de un gris ombligo de yuyos,
de una efigie atormentada.

La Osa Mayor se zambulle.

Quema el agua.

Quema el sepulcro del agua.

La noche suspira.

Hay sombras

que gimen mientras naufragan.

Las almas tiemblan y tiembla

el agua por las barrancas.

Hay ahogados que le tocan
y le interrogan y espantan;
hay peces que le averiguan
porqué enturbia sus escamas,
pero él, trenzando alaridos,
se pierde en las correntadas,
cabeza de sien menguante
y orejón de junco y algas . . .

Suena la Muerte.

Es un ojo

que enturbia y turba las almas.

Noche y algas.

Es la Muerte

por los meandros del agua . . .

Al centro de los naufragios
conmueve una mueca amarga,
genio inquietante, viviente,
argollado en las barrancas,
de un hondo fragor nocturno
y boca de torva magia . . .

Hay ojos de tigres.

Rugen

tigres guerreros que pasan.

Hay chispas y apariciones.

Y ojos de espuma que apuntan

la dirección de las aguas . . .

Pero él, trenzando alaridos,
se pierde en las correntadas,
cabeza de sien menguante
y orejón de junco y algas,
funda de raudo temblor,
huevo del revés del agua.

Y hay ojos de tigres, ojos

de silencios que naufragan . . .

santiago cogorno:

“aquí hay carne, hay nervios, músculos”

Lo primero que dijo fue: “¿Sos vos la que va a escribir sobre mí? Vos no tenés pinta de hacerme una linda crítica”.

—¿Quién le dijo que yo venía para hacerle una linda crítica?

—No tenés pinta, no. Te falta de esto —dijo señalando con un dedo—. Te hace falta comer más. Y tenés cara de frío. A ver, un café para que entrés en calor. Esperá, ya vuelvo.

Pesado, bajo, macizo, atravesó el patio con tal energía que parecía, con cada paso, querer perforar el piso. Tres minutos más tarde volvió.

—Agarrá el café. Vení, mirá —dijo señalando la talla de un hombre desnudo, de pie—. Mirá qué lindo lo que tiene ahí.

—No veo nada. Lo tapa la barriga. ¿Por qué le hizo una barriga tan grande?

—Pero es que hay que tener barriga para levantar eso. ¡Hay que tener barriga! —dijo golpeándose la propia. Yo sabía que vos no entendías nada. ¿Entendés?

—¿De qué?

—No entendés nada. Mirá —dijo, y comenzó a hacer flexiones—. Sesenta años tengo. A ver quién hace esto a los sesenta.

—No me parece fantástico.

—¿Ah no?

—Bueno, no tan fantástico. ¿Qué le parece si nos sentamos?

—Sentate vos. Yo cuando no estoy parado estoy acostado. Vení, te voy a mostrar otra cosa.

Caminamos entre cuadros, candelabros, mesas coloniales, viejos botijos de aceite, hasta enfrentar una mujer tallada en madera que comenzó a acariciar.

—Mirá qué cuello, qué cabeza, qué mujer —decía mientras pasaba las manos abiertas por huecos, turgencias y hendiduras.

—¿Por qué tiene ese acento italiano?

—Porque soy italiano, de Milán.

—Yo creía que los milaneses eran fríos, parcos, reservados.

—No, eso es más al norte. Yo soy milanés o genovés.

—¿Por qué milanés o genovés?

—Porque sí. Mirá éste —dijo señalando un hombre reclinado, esculpido en madera. ¿Sabés que estuvo expuesto en Florida? La gente miraba asombrada. Este animal allí acostado. Y aquella mujer desnuda en la oscuridad. Parecía una escena medievoal.

—¿Por qué miraba la gente asombrada?

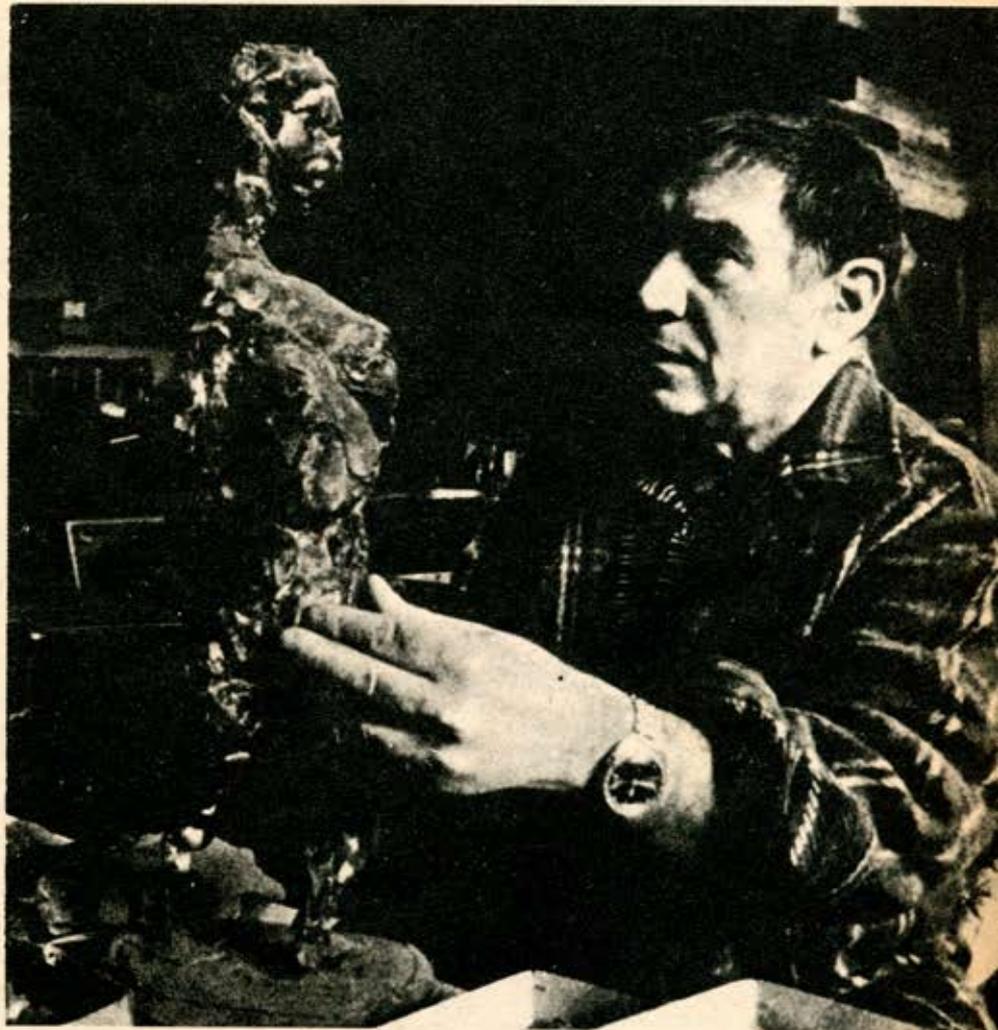
—¡Pero mirá!, mirá lo que tiene ahí en el medio. ¿Alguna vez viste una cosa así?

—¿Una escultura así? No.

—Bueno, ahora la ves.

—A éste le sacó la barriga.

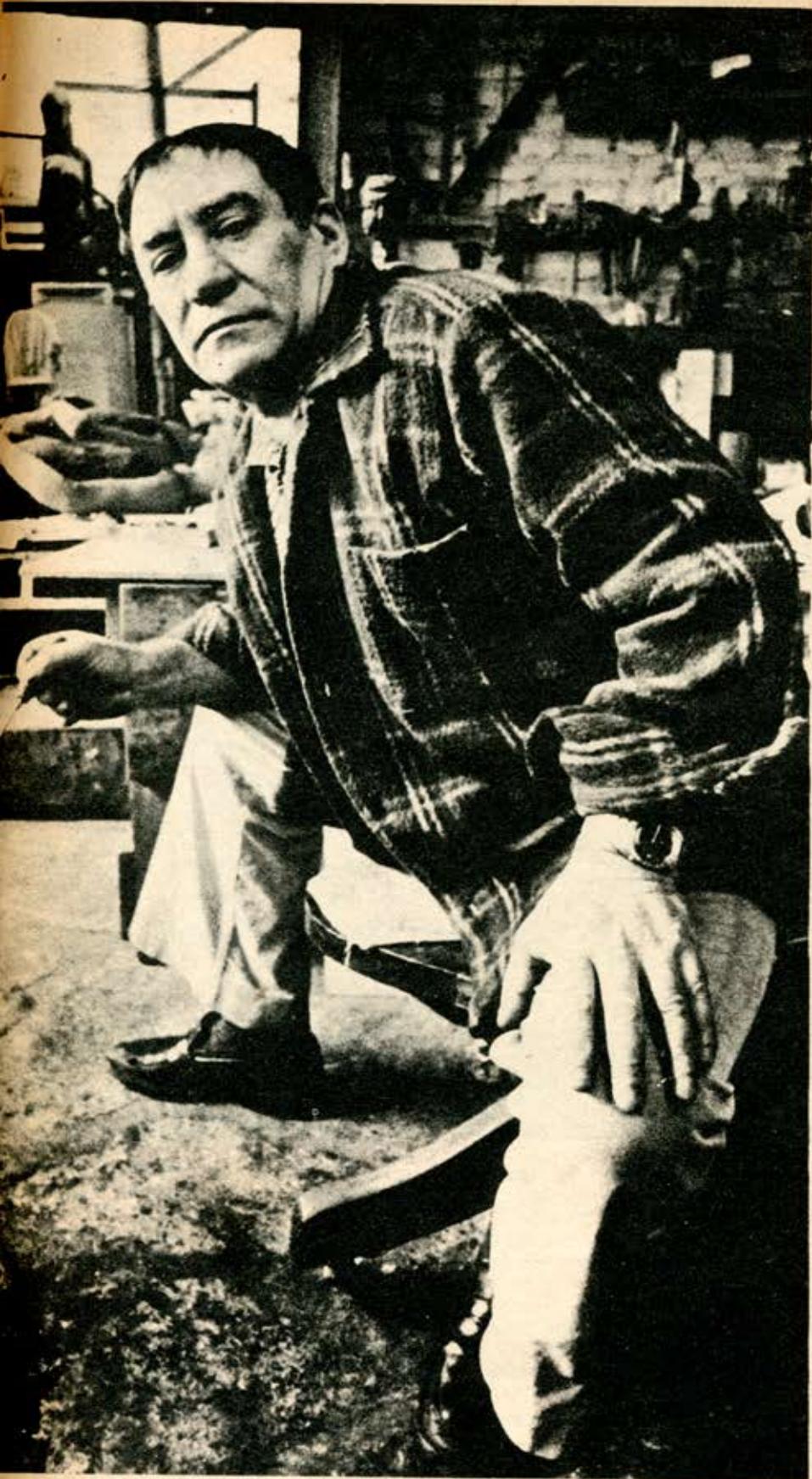
—No le saqué nada. Es la posición. La



gente dice. “Vos hacés todas las mujeres embarazadas y los hombres gordos.” Vení a ver a Donatello —dijo, y abrió un catálogo deslumbrante—. Mirá esta barriga en el Cristo. Aquí hay carne, hay nervios, músculos. ¿De dónde querés que venga el arte? Pero si lo digo yo no vale nada. Tiene que decirlo Donatello. Mirá la Magdalena, ¡ay! Y aquí, estas piernas, estos senos. Pero vos no entendés nada. Sos

fría —dijo cerrando el libro de un golpe—. Vamos al estudio.

Me precedió en el largo camino. Primero la descomunal cocina, apenas iluminada por un haz de luz escasa que venía desde el jardín. Eran las diez de la mañana. Un fuerte olor a café la impregnaba. Mezclado con olor a cebolla, orégano y ajo. No me hubiera sorprendido que de abrir el horno, encontrara allí asándose un cordeiro, dos gallinas, una ristra de chorizos.



Salimos de la cocina, y luego de pasar entre barriles de vino, pilas de leña, macetones con plantas y esculturas de madera, subimos una angosta escalera en calada. Caminamos una galería, luego un cuarto y otro, hasta que finalmente se abrió el estudio, en dos planos. La temperatura era adentro la misma que afuera, es decir, 6 ó 7 grados.

—Esperá, voy a prender la estufa —dijo, y volvió con una damajuana de petró-

leo, cargó el depósito y encendió una mecha—. Esto es como las mujeres. Hay que calentarlo antes. Después se enciende solo.

—Bueno... basta.

—Yo no soy perro que ladra no muerde, yo muerdo. Ayer comí un bife con un quilo de pimienta. Aunque a mí no me hace falta. Yo estoy siempre inspirado, ¿entendiste?

—Sí.

—Quiero decir que...

—Sí, sí, ya entendí.

—Yo no estoy muy seguro de que vos entiendas —dijo, y saludó a dos muchachas que venían llegando. Besó a una, la miró, y luego volvió a acercarse y la olió—. Aquí en la Argentina nadie tiene olor. Es lindo que cada uno tenga su olor. Camambert, Roquefort, albahaca. Vení que te huelo —dijo acercando la nariz—. Ptss... éste no es buen olor. Es olor a nada.

—Usted no tiene olfato. Tengo medio frasco de colonia encima.

—¿Y eso es olor? Colonia, bah. Es así en la Argentina. Nadie tiene olor. Todos tienen la manía del baño.

—¿Qué le parece si se queda quieto y empezamos el reportaje?

—Yo te voy a mostrar mis cuadros, vos después escribís lo que querés. Colocó un cuadro sobre el caballete y dijo: "Son primera pincelada".

—¿Qué quiere decir?

—Que el color que está afuera lo trasladás a la tela sin retoques. Acercate, observá la pincelada. Es limpia. Cuando hace cuarenta años que uno pinta puede elegir exactamente el tono que quiere dar. No precisa poner un color arriba de otro —dijo y sacó más cuadros. Tres, cuatro, cinco. Naturalezas, paisajes—. ¿Cómo notás mi paleta?

—Clara.

—No sos tan boba. Mi paleta es clara en este momento. Estuve treinta días en Bariloche. Contemplé la naturaleza, me limpié. Mi paleta tomó luminosidad, **scandito**, en italiano. ¿Tu sai cosa vuole dire?

—Luminosidad.

—Luminosidad.

Sacó montones de desnudos en témpera.

—¿Cuánto demora en hacer una cosa de éstas?

—Mirá aquí. Con cinco rayas hice todo. Fijate, el trazo fue tan rápido que rompí el papel.

—¿Cuánto tiempo, entonces?

—Te digo, pero no lo decís.

—No, no lo digo. Siéntese, por favor.

—¿No querés seguir viendo mis cuadros?

—Bueno. ¿Cuándo empezó a pintar?

Buscó entre los papeles y me alcanzó una cartulina.

—Aquí tenés todo lo que querés saber. Leeló.

—No me interesa leer.

—Pero, ¿sabés leer? Leé.

—No quiero leer. Es usted que me tiene que contestar.

—Bah... yo no te voy a contestar nada. Ahí lo tenés escrito. Pinto desde niño.

santiago cogorno

Ningún pintor de verdad empezó después de los 18 años. Ningún pintor de verdad deja de pintar todos los días, varias horas por día. Yo me levanto y me afeito. No me baño.

—No se baña.

—No; me afeito. Y cuando entro al estudio está allí la modelo. Dibujo toda la mañana. Y le pago lo que se debe pagar a una modelo, porque si la modelo gana poco, uno no puede exigirle.

—¿Qué es lo que tiene que exigirle a la modelo?

—A la modelo hay que dirigirla, exigir lo que uno quiere de ella. Vení —me dijo acercándose a la muchacha, que sentada sobre un banco alto lo escuchaba—. El cuerpo tiene un eje que pasa por aquí —y señaló un punto en la cabeza— y luego por aquí, y aquí, y aquí —dijo, e indicó tres puntos en la columna—. Aquí entra, aquí sale, aquí vuelve a entrar. ¿Y sabés dónde termina?

—Sí, sí, ya me imagino.

—Estoy seguro que te equivocás pero sígo. El cuerpo, de acuerdo con ese eje, tiene la cara adelante, el cuello atrás, el pecho bien adelante. Las mujeres, en general, adoptan cuando se sientan una pose antiplástica. El cuerpo pierde el eje. Mirá cómo está ella sentada y cómo te habías sentado vos recién. Con las piernas juntas, la espalda como un arco, las manos sobre la falda. Mirá cómo hay que sentarse —dijo, y se sentó con las piernas abiertas y las manos sobre las rodillas—. Así, ¿aprendiste? —dijo, y a partir de allí desenrolló un largo discurso irreproducible sobre el sexo, los sabores, los frailes del renacimiento que ponían pan duro en los orinales; sobre la importancia de ver los lugares más recónditos del cuerpo, pero sin usar la frase "lugares más recónditos del cuerpo", sino llamando a esos lugares por sus nombres verdaderos. Habló del Trinitrón que rima con "corazón" y le permite hacer el amor cuántas veces quiere sin preocuparse de aquél. Y nuevamente de la idiota manía del baño y del eje del cuerpo. Y luego pidió a la joven que se desnudara, pues quería mostrarme no sé qué cosa. Ella sonrió sin moverse. El rió, le pegó una palmada y empezó a guardar las telas desparramadas por todas partes.

—El arte sale de acá y de acá —dijo cuando terminó, tocándose la cabeza y el vientre. Los primitivos, el Giotto hacían así:

y los renacentistas así:

y los barrocos así:

y Picasso así:

—¿Y usted?

—Así:

—¿Qué pintores considera de gran trascendencia en este momento?

—Los expresionistas.

—¿Bacon es expresionista?

—Sí, y Backmann y Schlemmer y veinte más. Ellos han influenciado todo el arte actual. Si no fuera por los judíos esto se



perdía —dijo alcanzándose un libro de reproducciones.

—¿Por qué?

—Porque los nazis decían que era pintura decadente y querían quemarlo todo. Los judíos empezaron a sacarla de Alemania.

—¿Qué siente cuando termina un cuadro?

—Que no he logrado lo que quería.

—¿Siempre?

—Sí, si uno no sintiera eso, ¿porqué haría uno y otro y otro?

—Creía que por placer.

—No. El que acabás de hacer ya no te gusta más. Te gusta el que vas a empezar. Un consejo: no te bañes, date una friega de alcohol.

—¿Y ahora?, bueno, está bien. ¿Qué siente cuando vende un cuadro?

—Se va... primero un poco de tristeza. Después viene la plata y hay que gastarla —dijo, y quedó un rato pensativo—. El artista se arruinó. Lo arruinan.

—¿Qué es lo que arruina al artista?

—No sé, che.

—¡Ah no! Por supuesto que sabe.

—Sí, pero no para que te pongas a escribir ahí.

—Dejo la birome.

—Antes de la guerra cuando un padre tenía un hijo artista no lo quería. Ahora es un orgullo.

—Porque ejerce el oficio sin quemarse...

—Es claro. Antes el artista no comía, dormía en un cuchitril. Lo importante no era vender sino pintar. Vivía para pintar. Mirá —dijo alcanzándose la paleta—. Tocá aquí, la pintura nunca se seca. Mirá mis pinceles. Yo termino de pintar y los lavo con agua y jabón. Ahora los tiran. Porque se quedan duros de no usarlos. No se puede hablar de gran artista con veinte cuadros.

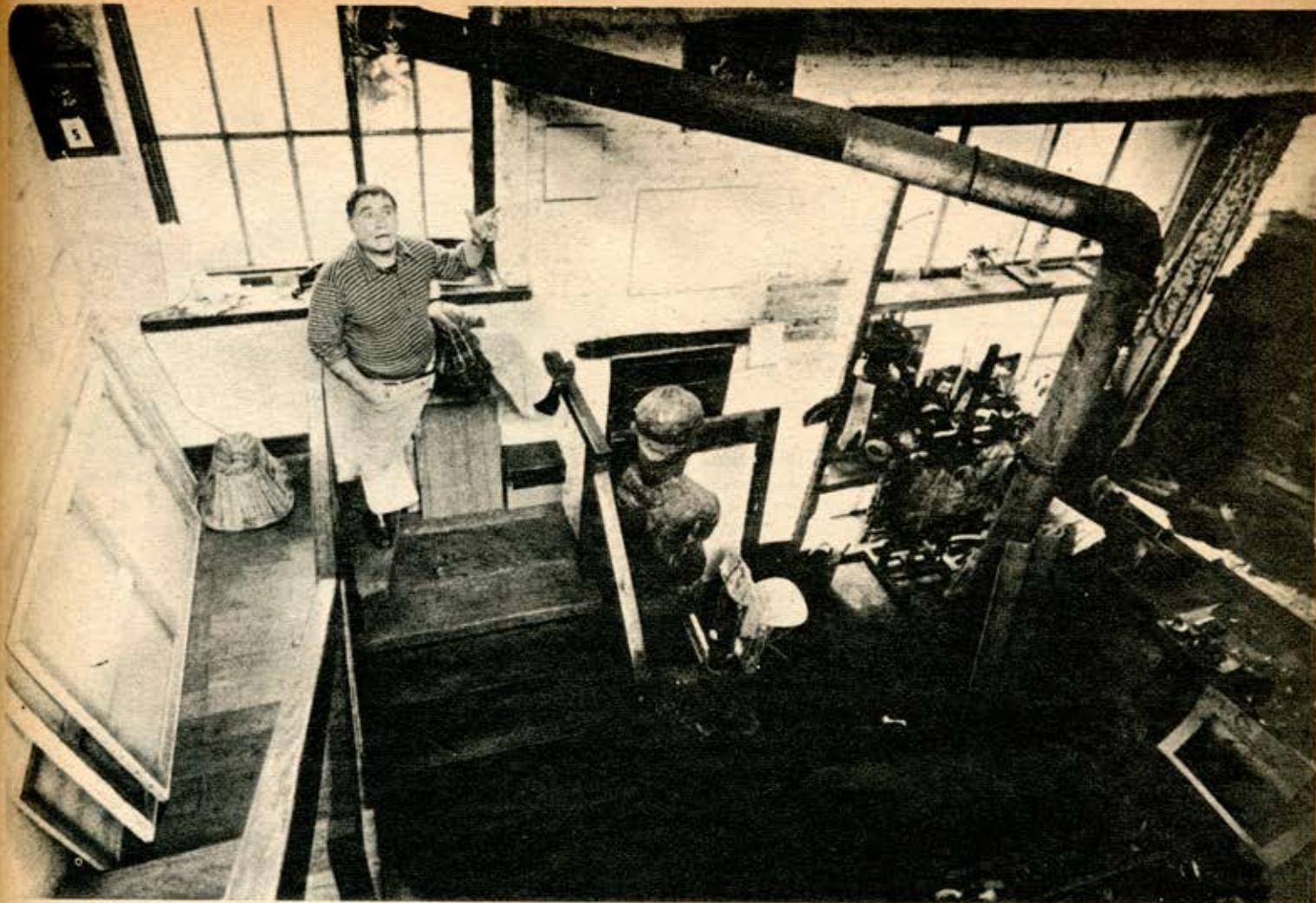
—¿Cuál sería el número?

—Para mí arriba de mil quinientos. Picasso pintó quince mil.

Volvió a sacar cuadros y a ponerlos en el caballete.

—¿Cómo le va a llamar a ése?

—No le voy a llamar nada. Hacés un cuchillo, ¿para qué le vas a llamar "un cuchillo"? O como antes: "Esquinita ver-



de", "Callecita azul", bahh... Mirá, mirá este cuadro, se mueve todo, tiene un centro. Mis cuadros tienen siempre un centro. Y este otro, el jarrón de este lado, aquí las flores.

—Para equilibrar.

Impaciente:

—¿Cómo equilibrar? Equilibrar no es cosa de plástica. Compensar, compensar.

—¿Por qué me dijo que era italiano?

—¿Y vos para qué me preguntaste si sabías que era argentino?

—Porque sé que le gusta decir que es italiano.

—Y bueno, te sacaste el gusto. Ya me oíste.

—¿Es verdad que se hizo escultor por una apuesta?

—Sí.

—Cuénteme cómo fue.

—Contame vos. ¿Qué te contaron?

—Usted discutía con otro pintor. El otro decía que una cosa era la pintura y otra la escultura, que un pintor no podía transformarse en escultor por su voluntad, hablaba de las tres dimensiones y etcétera. Usted decía que el arte era uno, que si podía pintar tenía que poder esculpir. FI-

nalmente dijo que no volvería a pintar hasta que hiciera en escultura algo que valiera la pena. Fue a un aserradero, compró un tronco de madera dura y empezó. Durante meses dejó de pintar. ¿Es así?

—Más o menos.

—¿Usted no se sienta nunca?

—¿Y para qué me voy a sentar?

—Para comer, o leer.

—Yo no leo nunca. Un libro en blanco es lo mejor. O con fotografías de obras de arte, como éste. Mirá esta cabeza de Donatello. Nítida, clara, dibujada, entendida. La máxima simplicidad. ¡Delante de Donatello no escribas!

SANTIAGO COGORNO

GALERIA
VAN RIEL

FLORIDA 659

31-1282

cogorno insultante y rabelesiano

El que se sienta a la mesa de Rabelais debe comer como Rabelais, beber como Rabelais, eructar como Rabelais, fornicar como Rabelais... En ese banquete está Cogorno, incivil, hambriento, grueso, palabroteador, insaciable. No se queda quieto: no tiene tiempo de quedarse quieto: es grande, urgente, loco el festín para los sentidos. Bebe con la boca llena; traga dos, tres clases de vino una tras otra, no para calmar la sed sino para exaltar los sentidos; no habla: grita; no le interesa el diálogo de las palabras: le importa más que nada la comunicación frenética y corpórea de los sentidos; cuando grita es como si te abrazara o te diera una trompada, porque su voz agría e insultante no es menos carnal y real que un miembro o que una víscera; trincha el pavo trufado con su mano izquierda porque tiene la derecha ocupada en ciertas travesuras con una cortesana —digámoslo así— divertida, complaciente y muy segura de sí misma; pasa el dedo por el vino derramado y sobre el tablón de la mesa dibuja unas caderas y unos pechos que la mayoría de los comensales reconoce sorprendentemente idénticos a los de su mujer prohibida y que las damas asistentes encuentran parecidos, de una manera profunda e incómoda, a los propios, si por los propios pasara un dedo untado en vino.

Algunos llegan a creer que Cogorno come, bebe, vive, palpa, para comer, beber, vivir, etcétera. Pero no. Cogorno es el disfraz, la coartada, la envoltura de otro Cogorno más profundo y más voraz, alojado en sus vísceras, huésped de sus tripas. El Cogorno de afuera traga para que el Cogorno de adentro se alimente. El Cogorno exterior mira para que el Cogorno interior vea. El Cogorno visible hace el gesto de pasar el dedo por el charco de vino, pero es el Cogorno invisible el que dibuja, el que ordena los movimientos del dedo y convierte el gesto en un acto de sabiduría. El Cogorno exterior se hunde en el banquete de los sentidos para que el Cogorno interior se eleve en el banquete del conocimiento.

Algunos creen que Cogorno dibuja, pinta, talla, cuerpos, personas, situaciones, objetos. Pero Cogorno dibuja líneas, pinta planos, modela formas. Esa es la trampa que el Cogorno de adentro tiende al Cogorno de afuera y, porque el Cogorno de afuera cae en la trampa, también caemos nosotros cándidamente en ella. Porque el Cogorno de afuera devora la realidad para que el Cogorno de adentro goce la imagen; el de afuera se extravía en lo informe para que el otro encuentre la forma; el de afuera pierde la razón (o las razones) para que el interno halle la verdad (no las verdades). Entonces, cuando el Cogorno exterior crea arte, es nada más —nada menos— que el sirviente del Cogorno interior, su amo, su explotador, su déspota. Y es entonces cuando el Cogorno déspota da cuentas, por mano del Cogorno sirviente, de que vio lo que el otro miró, y devuelve a lo externo: imagen por realidad, forma por caos, verdad por razón (o razones). El Cogorno de afuera dibuja una cadera; no tiene más remedio: conoció caderas, tiene memoria, goza. El Cogorno de adentro dicta la línea; no tiene más remedio: sabe. Sabe que una línea contiene todas las líneas; que un plano es todos los planos; que un cuerpo es todos los cuerpos; que una imagen de la realidad es toda la realidad. Que era preciso comerse todos los platos del banquete rabelesiano para darse cuenta que todos los platos son un solo plato, que una mujer es la mujer, que los dos Cogornos son uno y que, quien no conoce los modos y caminos de la vida, no conoce los del arte; como quien no conoce los modos y caminos del arte, no tiene más opciones que extraviarse en la vida. Puede haber otra posibilidad. Pero el todavía no lo sabe. Quizás en el próximo banquete.



josé viñals

juan fló

en el centenario

joaquín torres garcía

un destino americano

En 1934, a los casi sesenta años de edad, desembarcaba en Montevideo Joaquín Torres García luego de una ausencia de cuarenta y tantos años. Ni qué decir que ni su obra ni su nombre eran familiares a sus compatriotas, a pesar de que él siempre se sintió uruguayo, se proclamó uruguayo —según lo documentan catálogos y reseñas de sus exposiciones en el extranjero— intentó muchas veces vincularse con su país y servirlo —de lo que es testimonio su correspondencia con Rodó— y aun lo sirvió allá por 1910 cuando, gracias al escritor argentino Roberto J. Payró, se le encomendó un panel en el pabellón uruguayo de la Exposición Universal de Bruselas. Llegó, pues, con una vasta obra ya realizada a empezar una nueva pelea, no por cierto a descansar o a producir apaciblemente para un mercado ávido o a gozar de canonjías y de reconocimiento unánime o tan siquiera amplio. Regresó para realizar una tarea desmesurada que transformó la vida artística del Uruguay, engendró un fenómeno sin equivalente en el resto de América Latina y que, además de enriquecer su obra anterior, nos proporcionó las claves para entender verdaderamente su pintura, su pensamiento, su personalidad de agitador cultural y su significado en la historia del arte contemporáneo.

Creo importante subrayar que solamente desde esos últimos quince años de su vida, vividos en Montevideo, es posible comprender cabalmente a Torres y que, en un momento en que su renombre crece universalmente, debemos adelantarnos a configurar la imagen adecuada del maestro antes de que las imágenes producidas desde Europa y Estados Unidos, incomprensivas de su etapa americana y

por eso mismo incapaces de entender profundamente la totalidad de su obra, se sobreimpriman a nuestra experiencia y en medio de celebraciones, elogios fútiles y orgullo pueril y colonial por tener un artista americano que crece en la estima de las metrópolis, admitamos que se empobrezca su sentido.

Para los españoles, Torres, que mientras vivió en Barcelona supo de sinsabores y hostigamientos —prácticamente toda su obra mural destruida, ocultada, sustraída, de la que una parte acaba de recuperarse— fue hasta hace poco un pintor catalán, representativo de cierto movimiento del arte de la región, que más adelante se sobrevivió pintando cosas de mucho menos interés. Podríamos decir que hasta hace unos pocos años la actitud que D'Ors manifiesta en su crítica al Salón de los Once de 1944, donde habla despectivamente de sus pinturas constructivas, añorando las obras del período clasicista, era la dominante.

Para los franceses fue un pintor interesante al que su calidad intrínseca podría volver famoso en algún momento —así en 1949 Pierre Loeb me dijo que guardaba varias telas hasta el momento oportuno para lanzarlas— un pintor marginal que algunos marginaron adrede como lo hizo Seuphor; hasta el punto de no mencionarlo en la primera edición de su libro sobre el arte abstracto, ni siquiera al hablar de la revista *Cercle et Carré* que fue publicada por ambos.

Para los norteamericanos, en medio de quienes vivió casi dos años sin poder ubicarse, Torres es un pintor que goza de la singularísima cualidad de ser el más importante de un país latinoamericano y a la vez un integrante atípico del movimien-

to parisino de los años veinte, asociado en un momento al neoplasticismo, doble condición cuya intersección exótica lo vuelve sumamente atractivo para su crítica presuntamente objetiva, histórica y "entomológica", pero que baila, desde luego, al son de pandero del mercado.

En todos los casos, la calidad de su pintura, su originalidad, su riqueza, terminaron por imponerse, pero en todos los casos subsisten las limitaciones y las distorsiones señaladas. Si Torres se volvió el pintor que fue, en Europa, sólo desde América logró que, a la larga, se reconociera que era ese pintor. Y desde América nos toca definirlo adecuadamente.

En el Uruguay Torres realizó la actividad quizá más febril de su febril existencia y en esos últimos años no sólo produjo una abundante obra pictórica, que prosigue o reelabora lo hecho anteriormente, sino que, sin desmedro de que alrededor de 1930 termine por quedar configurado su lenguaje definitivo, estos años finales son también los de la indagación y el replanteo constantes, la búsqueda de nuevas síntesis, la insatisfacción ante resultados que podían parecer indiscutibles y el retorno de viejas nostalgias. Y esta pelea, la que queda encerrada en su cabeza o decidida sobre la tela, es menos visible que la otra, la que el polemista y predicador de siempre, el de Barcelona o el de París, tiene con el medio aldeano de la factoría agroexportadora al que el reformismo burgués ha infatuado y que, aunque ha aprendido muchas cosas, lo ignora todo acerca de ella misma. De ahí la doble cara de su pensamiento y de su docencia que fue, entre nosotros, acusada, a la vez, de ser dogmática y unilateral, por una parte, cosa imperdonable a un

juan fló/torres garcía, un destino americano

estilo de pensamiento dominante ecléctico, laxo y coyuntural, y de ser, por otra, contradictorio y oscilante, vicios también escandalosos para una actitud profundamente antidialéctica y acostumbrada a un formalismo abogadil.

De 1934 a 1949, el Maestro dictó unas seiscientas conferencias, muchas de ellas recogidas en una docena de libros o folletos que se suman a los europeos y que son un testimonio inapreciable en dos niveles que guardan una permanente interacción. Por una parte, en tanto instrumento de docencia, subrayan algunas verdades esenciales acerca de las artes plásticas (el carácter abstracto y concreto, es decir independiente del tema y modelo de toda obra, la importancia de la estructura, los grandes valores y las limitaciones de la vanguardia pictórica, etc.) o se lanzan a la defensa de un arte geométrico y monumental, el Arte Constructivo Universal, como el camino estético necesario para América; un arte colectivo, anónimo, emparentado con el espíritu de las viejas culturas solares. Por otra parte, sus escritos reflejan el itinerario de sus propias investigaciones, sus vacilaciones, la lucha con problemas a veces insolubles pero que son sus problemas más entrañables. Y podríamos decir que esa interacción entre el plano de su prédica y el de su obra es el que hace de la etapa americana la más notable revelación del sentido general de su arte. O, dicho con otras palabras, que los conflictos, fracasos y replanteos que comportan la misión y la prédica asumidas por Torres, en particular su propuesta del Arte Constructivo Universal como salvación del arte americano, agudizan el contrapunto entre las diversas fuerzas que tironean al pintor y cuya conciliación o cuya síntesis es la clave de sus obras más originales y deslumbrantes, de modo que en la etapa americana su pensamiento y su propia obra exhiben, a través de ensayos siempre renovados, la búsqueda de ese equilibrio y revelan el secreto de toda su trayectoria anterior de una manera manifiesta.

Es que el país al que llega el pintor le depara la sorpresa de ser más moderno y culto de lo que podía suponer y al mismo tiempo inauténtico, imitativo y colonizado, siguiendo con un atraso de décadas, sin ni siquiera comprenderlas bien, las modas artísticas europeas. Esta situación es para Torres bivalente: significa la pobreza, el desarraigo y la dependencia, pero, a la vez, sugiere la posibilidad de partir de cero, de hacer tabla rasa con toda la pacotilla importada, de ignorar también todo nacionalismo folklórico superficial y pintoresquista, para reencontrar el sentido de las viejas civilizaciones indoamericanas: un arte sacramental, austero, colectivo, anónimo, ajeno a todas las sensualidades de la pintura, hecho de pura geometría, ritmo, estructura y simples alusiones esquemáticas a los objetos de la realidad de tal modo que las obras sean un microcosmos ordenado. Esta utopía, la creación de un arte con estas características adoptado por todo el continente, coincidía con la síntesis que Torres había intentado desde los años 29 y que en la conferencia de la exposición del grupo **Cercle et Carré** del año 30 definía

como síntesis y superación del cubismo, el neoplasticismo y el surrealismo, pero que más bien era una síntesis entre diversos pares de contrarios que atenazaron al pintor desde el principio (pintura de caballete-arte decorativo mural; arte realista-arte geométrico; expresión individualista, romántica-arte clásico; instinto, inconsciente-orden racional, etc.). Ahora, ese arte constructivo en el que Torres veía la integración final con el predominio de lo que siempre le fue más caro —la estructura, el orden, la trasposición ideal—, adquiría en América una magnitud diferente: podía ser planteado como algo más que un logro personal, podía cargarse de un sentido religioso y podía hacer valer la unidad con el cosmos, reponiendo una joven cultura en los valores y la sabiduría de las antiguas civilizaciones. El platonismo juvenil de Torres, con su toque posterior de ocultismo, temperado por sus lecturas de filosofía irracionalista de los años 17 y por el animismo y la expresión subconsciente de los lenguajes artísticos de la escuela de París, aspiraba a la empresa más ambiciosa y radical. Y de este modo, su tendencia metafísica, que se formula en tesis de un profundo ahistoricismo, por una de esas paradojas que parecen trampas que la realidad tiende a los esquemas demasados sencillos, es lo que le permite a Torres mantener sus distancias con el arte contemporáneo en lo que éste tiene de lúdico, desarraigado de las necesidades sociales colectivas, esteticista y formalista. Y es también este ahistoricismo metafísico el que le hace sentir, de un modo tan agudo como ningún otro crítico de la cultura nacional, el carácter postizo y colonial de ésta y rechazar las socorridas soluciones del nacionalismo cerril.

Torres debe, pues, simultáneamente, hacerlos partir desde cero e iniciarnos en el lenguaje de la plástica contemporánea, que era de alguna manera, rehacer toda la historia de la plástica, darnos toda la tradición de la pintura incluyendo la pintura suntuosa que se desarrolla desde el Renacimiento, su amada enemiga, la pequeña tradición que se opone a la gran tradición del arte geométrico. El carácter imposible de la empresa de olvidarnos de toda historia para estar en los valores eternos de aquellas artes monumentales del pasado, se manifiesta, antes que nada, en esta necesidad de hacer valer también la pintura contemporánea y produce, paradójicamente, el resultado de darnos una historia; a través del fracaso de la empresa de colocarnos en la eternidad, pudo legarnos el museo y también la "bottega" (y ¿por qué no decirlo? hasta la academia) mientras que la meta era hacernos pasar de largo ante esas sirenas engañosas. En los años 38 y 39 ya Torres ha comprendido la imposibilidad de su propósito inicial y lo dice claramente en algunos manifiestos que publicó por esa época, y si hay algún toque de amargura en ese reconocimiento hay también la comprensión de su ingenuidad al haber creído lo contrario. Por otra parte, Torres, que reconoce en algún pasaje de sus escritos ser un "pintor de raza", llevando su arte constructivo a los destinos a los que lo llevaba la utopía americana, obligado a

enseñarlo, defenderlo y profetizarlo de manera excluyente de todo otro arte, y aun llevado a tratarlo de modo cada vez más austero (monocromático, por ejemplo) estaba reprimiendo algunas de sus necesidades creadoras más auténticas, incluso aquellas que vuelven su arte constructivo tan peculiar, tan capaz de incorporar calidades que aparentemente son patrimonio exclusivo de la pintura de la luz.

Por eso es que, a partir del fracaso de la utopía, se manifiesta, con particular énfasis, por la doble necesidad del medio que lo exige y de su propia dialéctica creativa, la búsqueda de síntesis renovadas, de una pintura constructiva que siga siendo pintura a la vez que estructura, que siga refiriendo a la realidad y partiendo de ella pero que la trasponga siempre al orden y al tono. Algunas de las experiencias del año 28 se vuelven lecciones de taller (por ejemplo la disociación de la línea y el plano de color) y dan lugar a series de pinturas que pelean síntesis cada vez más plenas de esos distintos aspectos. La recuperación de la realidad sin desmedro del carácter concreto y estructurado de la obra se vuelve la cuestión por excelencia y valdría la pena estudiar en detalle como ella aparece tanto en los textos como en las experiencias pictóricas y las lecciones a los alumnos de su taller. Baste recordar, ahora, los retratos medidos con la sección áurea, los intentos de usar la perspectiva geométrica como un elemento constructivo o las últimas pinturas que es interesante relacionar con algunas figuras del último período clásico y con otras primitivistas del 27.

Esta ininterrumpida serie de ensayos, manifiestan, de una manera que podríamos llamar analítica y que se vuelve explícita en los escritos, los elementos aparentemente incompatibles que Torres nunca desistió de sintetizar, y cuya presencia se halla milagrosamente conciliada en muchas de sus obras. En ese sentido podemos decir que el período montevideano despliega lo que, de una manera comprimida, el maestro realiza en la obra genial que va de 1928 a 1932, probablemente el período más explosivamente creativo de su vida. Pero ese despliegue es condición para entender y dar todo su significado incluso a aquellas obras, puesto que remonta, en las peculiarísimas condiciones de su enseñanza y creación americanas, a los problemas que las originaron y a los que Torres pretendió dar, todavía, soluciones más integradoras.

Si, desde esta perspectiva, miramos sus otras épocas nos será más fácil escapar a la interpretación convencional. Así podremos descubrir que su clasicismo catalán, que parece responder a una corriente efímera y, desde hace mucho tiempo, caducada, tiende a desarrollarse en una dirección de progresivo empobrecimiento, austeridad y planismo, que poco tienen que ver con el gusto del 900 ni con la Grecia convencional del modernismo. Y creo que es conveniente señalar que es el impacto juvenil que sufre el pintor el llegar a una tierra en la que quedan las huellas de una tradición milenaria hasta en las formas más humildes de la vida cotidiana, la que crea las condiciones

para que Torres se apropie de cierta manera neoclásica con su invocación al mundo grecolatino y al paisaje mediterráneo. Podríamos decir que es el deslumbramiento del criollo ante una tierra cuya historia es la gran historia, toda la historia, el que pone a Torres en actitud de catalanizar su pintura de los primeros quince años de este siglo. Así como es el estar más allá de esa mera coyuntura cultural y estilística, preocupado por un sentido plástico sin adornos, demagogias o perifoneos, tan distinto del gusto de la ascendente burguesía catalana de la época que precisamente prohijaba el catalanismo mediterráneo, el que lo sentenció a ser incomprendido.

Por eso lo que en ese período de su obra todavía lo ata a la situación local del arte, a la comarca, se quiebra cuando su lenguaje plástico adquiere la sencillez y el esquematismo primitivos (los frescos de Mon Repos, por ejemplo) en un proceso que, en Torres, es lento y que lo hace llegar con retardo (pero desde una actitud que lo diferencia de los demás vanguardistas y de la que viene también su originalidad) a las formas más vivas del arte contemporáneo.

La crisis del año 17 pone a tono su lenguaje con su interés en el mundo actual y descubre la plasticidad y la geometría de la época de la locomotora, los grandes barcos, los edificios prismáticos, en una aproximación al lenguaje plástico contemporáneo, que anticipa, incluso, una distribución de imágenes y formas autónomas en una cuadrícula ortogonal. De todas maneras parecería que Torres se acerca a la pintura de la vanguardia más por lo que le sugiere el mundo moderno y la ciudad industrial que por la imitación de otros lenguajes y hasta la curiosa postergación de su mudanza a Madrid, después de seis años de vueltas por Nueva York, Italia y el sur de Francia, parece indicar una resistencia a la capital de la vanguardia artística y a ésta misma. Quizá por eso, cuando se siente desafiado por el experimentalismo de la escuela de París, recorre vertiginosamente, en dos o tres años, muy diversos caminos y a todos ellos marca con su sello personal. Pero ninguno de los problemas que le planteaba la pintura en los años 10 dejan de replantearsele mientras hace máscaras, rehace lecciones cubistas, pinta figuras de un primitivismo expresivo o de un expresionismo a secas, encuentra un grafismo esquemático inconfundible o realiza estructuras neoplasticistas. De ahí que anuncie, en 1930, haber obtenido una síntesis de las diversas escuelas, que, como dije antes era también una síntesis de sus tentaciones encontradas.

Pero la síntesis del 30, ese arte constructivo, todavía necesitará la ordalía de la etapa montevideana para que se lo pueda comprender en su complejidad de estructura y pintura tonal milagrosamente conjugados. Esos quince años en América con los que se cierra una vida cuyo destino no se habría cumplido sin ellos. Por lo que nos dio y por el sentido que toda su obra adquiere vista desde ese cumplimiento.



Frente al taller de Gaudi, 1905/6.



Análisis de la aplicación de la sección áurea.

cierta para todo: brújula y balanza,
 medida.
 Siempre en la ARMONIA.
EN EL HOMBRE
ABSTRACTO ESTA TODO.
 No querer ser ni realizar nada, ni fuera de él, ni por encima de él. No querer ser bestias ni dioses: solo hombre, de acuerdo con la armonía total. Equilibrio.
 PLANO MENTAL
 PLANO EMOTIVO
 PLANO FISICO
EL HOMBRE.
 En todos ellos recibimos y debemos recibir. Hay que estar en la LEY.
 LA HUMANIDAD ES UNA UNIDAD.
 EL COSMOS ES UNA UNIDAD; HAY QUE SOLIDARIZARSE CON TODO.
 LA UNIDAD: LO FUNDAMENTAL.



En New York. 1922.



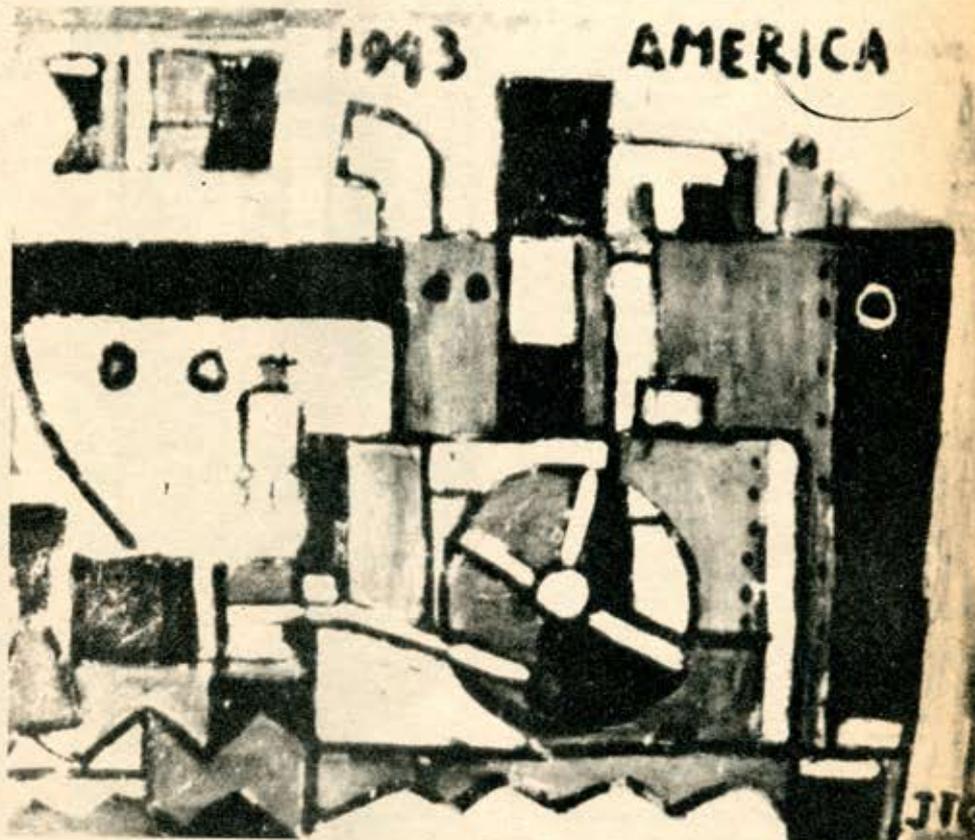
Auto-retrato. 1944.

torres garcía/los trabajos y los días

La cronología de J.T.G. es sumamente imprecisa y las diversas fuentes proporcionan datos contradictorios. Se ha procurado reducir los errores consultando a su viuda, Manolita Piña de Torres García, que nos proporcionó, amablemente, una información muy útil.



"La Feria", 1917.



"Barco", 1943.

- 1874 Nace en Montevideo, el 28 de julio, de padre catalán, propietario de un almacén de ramos generales, y de madre uruguaya.
- 1891 Su padre, con toda la familia, regresa a Cataluña. Joaquín piensa ya dedicarse a la pintura. Se radican en Mataró donde estudia en la Escuela de Artes y Oficios.
- 1892 Se traslada a Barcelona con su familia.
- 1892-96 Estudia en la Academia de Bellas Artes y en la Academia Baixas. En la primera de ellas conoce a Nonell, Mir, Sunyer. Cuando abandona la Academia se incorpora al Círculo de Sant Lluc, atraído por una biblioteca que recibe del extranjero periódicos de arte moderno. Sufre la influencia de Steilen y Toulouse-Lautrec. Hace ilustraciones para revistas de Barcelona.
- 1897 Hace su primera exposición en el Salón de "La Vanguardia".
- 1901 Muere su padre. Influencia de Puvis de Chavannes y de Böecklin.
- 1904-05 Trabaja con Gaudí en la Sagrada Familia de Barcelona y en las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca.
- 1906 Enseña dibujo en el Colegio Mont D'Or.
- 1908 Pinta grandes lienzos para la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín de Barcelona. Decora el ábside de la Iglesia de la Divina Pastora de Sarriá.
- 1909 Se casa con Manolita Piña y Rubles.
- 1910 Pinta en Bruselas los murales para el pabellón del Uruguay en la Exposición Universal.
- 1911 Se establece en Vilasar de Mar a pocos kilómetros de Barcelona. Realiza una vidriera, luego quitada, para la Mancomunitat de Barcelona.
- 1912 Nuevamente en Barcelona. Realiza una exposición en la Galería Dalmau.
- 1913 Viaja por Italia y Suiza. Pinta el primer mural en el Salón de San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona. Publica *Notes sobre Art*.
- 1914 Construye una casa en Terrasa, con mureles suyos y se establece allí.
- 1915 Publica *Dialects*. Conoce a Rafael Barradas.
- 1916 Publica *Un Ensayo de Clasicismo*.
- 1917 Se suspende la ejecución de los murales de la Diputación de los cuales ya ha pintado cuatro. Publica *El Descubrimiento de sí mismo*. Hace una pintura de tema urbano, dinámica y con un lenguaje moderno. Realiza tres exposiciones simultáneamente, una de ellas con Barradas.
- 1918 Exposición en la Galería Dalmau, incluyendo juguetes de madera.
- 1920 Parte para Estados Unidos con su familia, tras breve estadía en París.
- 1921 Exposición en el Whitney Studio Club con Stuart Davis. Hace intentos de fabricación industrial de sus juguetes.
- 1922 Retorna a Europa. Se establece en Fiesole.
- 1923 Dedicado a la fabricación y exportación de juguetes.
- 1924 Se traslada a Livorno. Las dificultades en el negocio de juguetes y el avance del fascismo lo hacen radicarse en Villefranche-sur-Mer. Por decisión oficial se cubren con otras pinturas los frescos de la Diputación de Barcelona.
- 1926 Primera exposición individual en París, en la Galería Fabre. Se instala en París.
- 1927-28 Cambios en su pintura. Experiencias diversas (disociación de la línea y el color, dibujo primitivista, máscaras, etc.). Conoce a van Doesburg.
- 1929 Expone en el "Salón des Refusés". Conoce a Mondrian. Hace sus primeras obras constructivas, caracterizadas por una estructura de líneas en relación ortogonal, medidas según la sección áurea y con formas esquemáticas.
- 1930 Publica con Seuphor el periódico *Cercle et Carré*. Exposición colectiva del Grupo Cercle et Carré (Mondrian, Kandinsky, Arp, Torres, etcétera).
- 1932 La crisis mundial y su repercusión sobre

- 1934 el mercado artístico de París lo hacen partir para Madrid.
- 1934 Regresa a Montevideo.
- 1935 Funda la "Asociación de Arte Constructivo" e inicia una activa prédica en favor del Arte Constructivo como el arte que corresponde a América.
- 1936 Publica *Estructura*. Publica la revista *Círculo y Cuadrado*.
- 1938 Termina el Monumento Cósmico. Publica *La Tradición del Hombre Abstracto*.
- 1939 Publica *Historia de mi Vida*. Publica *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*.

- 1939-40 Serie de retratos medidos con la sección áurea.
- 1940 Dicta la 500ª conferencia desde su llegada a Montevideo.
- 1942 Publica *La Ciudad sin Nombre*. Sátira al ambiente intelectual uruguayo.
- 1944 Realiza las decoraciones murales del Hospital Saint-Bois de Montevideo. Publica *Universalismo Constructivo*. Funda el "Taller Torres García".
- 1947 Publica *Mística de la Pintura y Lo aparente y lo Concreto en el Arte*.
- 1949 Fallece el 8 de agosto en Montevideo.

joaquin torres garcía

raíz y profecía

del arte constructivo

nuestro norte es el sur

Volvamos a recordar que estamos en Sudamérica, que hemos vuelto el mapa al revés, que nuestro norte es el SUR, que la punta de América se prolonga hacia su polo, que estamos arriba y no abajo según señalan los mapas corrientes; en fin, que aquí, SOLOS, vamos a resolver nuestro problema de arte, y por esto ya sin ayuda de nadie. Recordemos eso. Pero, al mismo tiempo, que la humanidad es una, y que, aparte de la cultura particular a cada pueblo, hay una Tradición: saber de todos los tiempos (que no admite controversia, ni cambio, ni retoque alguno, y que ni podría aumentar, a menos que dejase de ser). (1935.)

¿existía aquí una cultura?

Porque el problema del arte no puede ser problema aparte; debe ir ligado o formar parte de una cultura.

¿Existía aquí? A mi modo de ver, no. Porque, según mi entender, no podrá jamás llamarse cultura a un conjunto de conocimientos técnicos o de arte y costumbres, heterogéneo, formado por aluvión, y sin concordancia ni unidad. Y por esto, a tal pseudo cultura, tiene entonces que corresponder un arte anárquico, desvinculado de todo criterio y norma, y en sí, cada obra será fiel reflejo de esta falta de estructuración. Es decir, algo que si fuese de un modo, pudiese ser de otro cualquiera, según de donde soplar el viento. (1936.)

montevideo

Tal calle, con tal puerta estirada y su banderola en abanico, con tal árbol (no un plátano) y con tal boliche u otro negocio, y con tales tipos de hombres y mujeres, no pueden ser más que de Montevideo. Pero repito: su carácter está en todas partes. Por esto, la muchacha elegante, con pretensiones europeizantes de francesa o de inglesa, ¡es uruguaya! Y mal que le pese; y si le pesa, va mal. Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad. Y el hombre de esta ciudad, es tan único como ella misma, con estas

diez letras en hilera, ni bajando ni subiendo, bien igualitas, y que de puro sin expresión son inquietantes: MONTEVIDEO. Tenía que ser así: única hasta en el nombre. (1935.)

hacia un arte sin estorbos

No se adorna la Verdad, con vana pompa; le basta mostrarse tal como es. Desdén el adorno. Pero, éste, es el que encanta a la multitud. Lo mismo en pintura, que, a falta de ella en sí misma, está el vil oficio de pintor: los trucos y las envolturas de paleta, los cuales, la mayoría de los pintores, los tienen de otros, y así se perpetúa un modo de pintar sin que se muestre lo esencial. Hay, pues, que eliminar todo eso parasitario, que oculta y arruina la pintura, y dejarla en su ser verdadero. Pero, entonces, tal simplicidad, parece a los demás pobreza; y cosa en tal forma sencilla que parece que cualquiera podría hacer lo mismo. Y todo esto viene de tener en la mente la tradición renacentista: el estorbo, como yo ya me atrevo a llamarla, y que es un error de siglos.

cubismo, neoplasticismo y superrealismo

Si yo he visto en el cubismo, en el neoplasticismo, y en el superrealismo (y esto lo dije francamente en mi conferencia de "Cercle et Carré", en París) que, de la reunión de esos tres movimientos, podía hacerse un arte completo, fue porque vi que debía seguirse la evolución, y que por esto, en cierto modo, había que adoptar mucho que traían y habían encontrado. Pues así como esos movimientos no se explican sin lo que les antecedió, tampoco podría explicarse nuestro arte sin ellos. Y así debe ser. Estamos, pues, en la línea; y por esto, como he dicho antes, sabemos de donde venimos y adonde vamos.

El cubismo trajo el concepto de valor concreto de la forma, aparte de la representación; y también el principio geométrico. El neoplasticismo depuró el concepto de estructura. Por fin, el superrealismo, abrió la puerta a lo subconsciente. (1935.)

...

Siempre hemos partido de la idea de hacer arte grande, y por esto, al tratar problemas parciales, hemos ido entresacando los materiales adecuados a este fin. Pero no solamente por esta razón, sino por lo que ahora diré, es que podemos ir un poco más allá de los referidos movimientos. Consiste, ante todo, en haber empleado un método adecuado, es decir: no partir ni de la idea, ni de la realidad, ni de la emoción, sino de lo geométrico, de lo abstracto, para ir a todo eso. El cubismo partió de la realidad, y llevó lastre de ella; el Neoplasticismo partió de la idea, y no realizó más que esa idea; y el Superrealismo, de describir lo subconsciente, y se quedó siendo un puro arte descriptivo. Por esto, ninguno de los tres fue netamente plástico. Y por esto, también, al realizar el proceso a la inversa, nosotros hemos podido llegar a mayor pureza y, lo que es más, a una universalidad que jamás consiguieron los susodichos movimientos. (1935.)

del objeto a la estructura

Puedo copiar la mesa que tengo ante los ojos, dar idea del volumen que ocupa en el espacio, crear esa ilusión óptica: con esto no habré hecho nada nuevo. Pero si entresaco de la mesa ciertos elementos, los combino como formas independientes que habré encontrado bellas, y llego a formar un todo armónico, en el que haya ritmo y proporción, habré hecho algo que no existía: y no habré hecho la mesa.

Cuando una mano, un pie, una oreja, DEJAN DE SER ESO PARA SER FORMA, ya hay creación. Hacemos pasar al espectador del plano real al de la plástica. (1935.)

...

Al mirar una locomotora, decimos: esto sirve para ir velozmente, etc.; pero no exige que nos fijemos en una expresión de velocidad que no pretenda dar. Nos fijamos en una sola cosa: en su perfecta y fuerte estructura. Y así con toda clase de objetos.

Pues bien, para que una obra de arte fuese como un objeto útil, tendría que poderse decir de ella: obra tal, para sentir tales o cuales emociones; es decir, que fuese como los objetos útiles, sólo instrumento. Porque todos los objetos útiles, sean cuales fueren, son sólo instrumentos. Cosas para usar, cosas que sirven; en fin, cosas útiles.

Pues bien, para que una obra de arte tenga tan perfecta unidad como un objeto

cualquiera, tiene que realizar sólo una cosa y ésta no puede ser más que una estructura, sin que en ella intervenga nada más. Podrá servirse de una forma cualquiera, sea abstracta o de objeto, o ser vivo, pero, lo que deberá realizar será sólo una estructura. (1935.)

lo abstracto y lo concreto

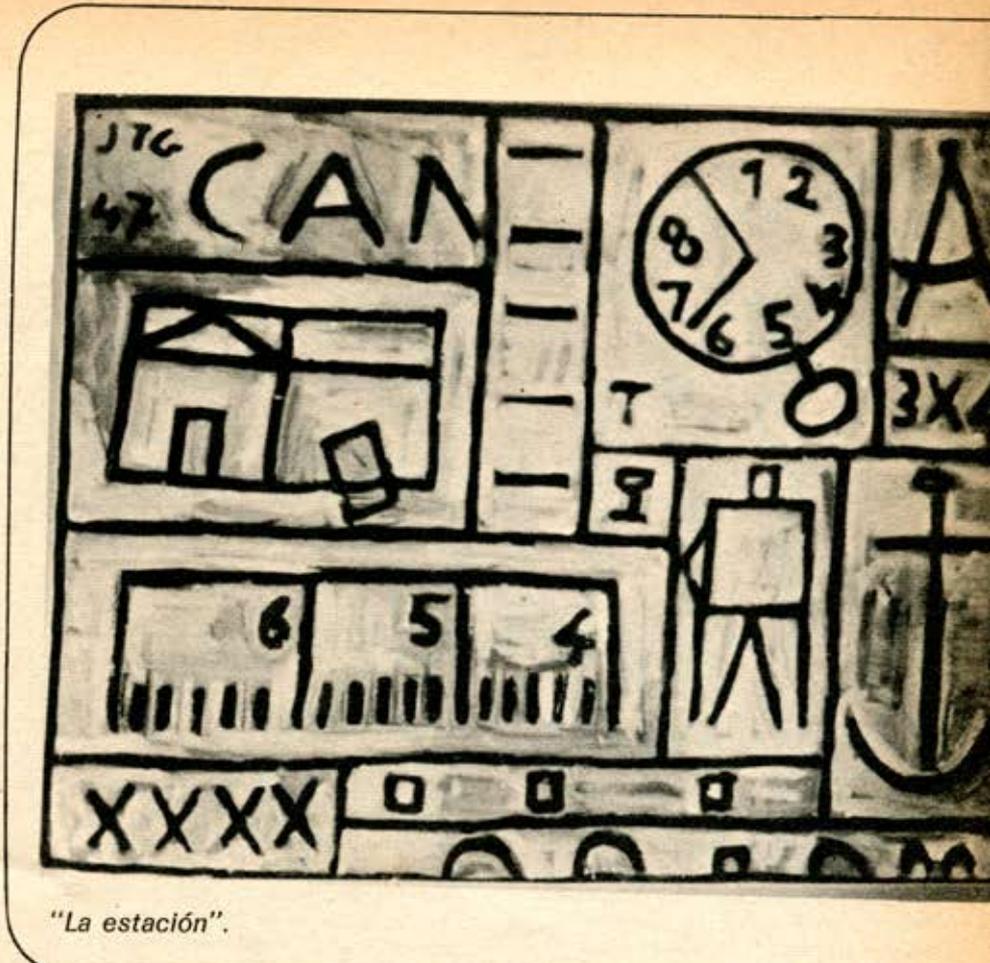
La pintura, pues, es un arte abstracto; pero hay que explicar esto.

Comúnmente, llámase abstracto, a todo lo que es de orden mental: las ideas, los conceptos. Y llámase concreto, a lo que es real, objeto tangible o acto. De manera, que todo lo que se refiere a lo intelectual, o mental, decimos que es abstracto y todo aquello que es real, o sea, que ocupa un sitio en el espacio, o llena una parte del tiempo, decimos que es concreto. Y entonces, cuando decimos pintura abstracta, no quiere decir, como modernamente se ha usado, que es sólo una pintura intelectual, sin hacer referencia a algo real, es decir, sin representación, y tal como hemos visto realizarse en gran parte del arte plástico moderno. Se llamó pues a esa modalidad artística arte abstracto, pero impropiamente.

Hoy, entre nosotros, decimos que la pintura es abstracta y concreta a la vez, y sin que esto tenga nada que ver con la representación; es decir, con independencia de que sea figurativa o no. Pero hay que explicar esto.

Decimos que es abstracta, porque en vez de imitar la realidad, procede con elementos plásticos absolutos. Porque, la realidad, entonces, sólo nos sirve de pretexto para establecer, encima del lienzo una verdadera orquestación de tonos o valores, a fin de llegar a una poesía y a una musicalidad de la pintura, que entonces, para nosotros, constituye su verdadero fondo. Es decir, que la razón de ser de la pintura, es para el pintor, "pintar", y no "imitar". Y así, el que imita ya no pinta. Y entonces, por ser dada la realidad por esos equivalentes plásticos que vienen de la emoción y visión del pintor —elementos que han sido elaborados en su espíritu—, decimos que la pintura es un arte abstracto, pues, procede de este trabajo del espíritu. Pero es concreta a la vez, porque esos elementos plásticos, lo son; y esto porque ya no se refieren a otra cosa, como es en el caso de la pintura imitativa, en que todo se refiere a la realidad; aquí los elementos plásticos, tonos, colores y formas absolutas, se representan a sí mismas, sin hacer referencia a nada, o muy en segundo término; y por este motivo son bien concretos.

La pintura, pues, es abstracta en cuanto es arte que se gesta en el espíritu, sin querer copiar o imitar; y es concreta, en cuanto los elementos que ponemos sobre la tela, son absolutos; como un plano de rojo o de negro, un ángulo o una forma, que tienen un valor en sí. (1940.)



"La estación".

el arte propio y los precedentes americanos

Pues bien, nuestra aspiración sería que nuestro arte constructivo fuese el arte de toda la América del Sur. Y para esto, no ha de extrañar que pida la cooperación de todos. Debemos hacer un arte de todos; un arte casi anónimo, como en las grandes épocas. Y esto aparte de que, por otro lado, dé al arte, cada uno, una expresión personal.

Y con esto pensamos ahora tocar tierra firme, base. Y el precedente incaico nos justifica. (1939.) . . .

Pero hay más, y como ya he dicho tantas veces: **ninguna cultura debe repetirse**, pero sí continuarse. Quiere decir esto, que si deben tomarse sus principios fundamentales de estructura, no deben en cambio, imitarse las formas que emplearon una vez, y que en su tiempo tuvieron una razón de ser. Hoy, por ejemplo, y aquí entre nosotros, estará bien que tomemos los principios universales que informaron el arte incaico o azteca, pero estará muy mal que copiemos su morfología; es decir, las formas que ellos estilizaron. Pues, en tal caso, ya no habría creación por parte nuestra; habría plagio y evidente profanación, ya que muchos de sus motivos constituían un ritual sagrado: Y esto último, por desgracia, es lo que hemos visto producirse entre los artistas de Norte, Centro y Sudamérica; y

lo peor, con toda buena fe, creyendo seguir la verdadera tradición indioamericana.

Nosotros aquí, al fundar la Asociación de Arte Constructivo, tuvimos bien en cuenta eso. Es cierto, que antes de pensar en sumarnos a la gran cultura continental, ya poseíamos una metafísica y una regla armónica de construcción, basada en ella, y que eso nos permitió estar en tal tradición y al mismo tiempo ser originales. No pastichamos pues, ni el arte azteca ni el incaico, sino que, buscando en la geometría y en la ley de proporciones, pudimos hallar un arte propio. (1941.)

vivir en el gran pensamiento de américa

Pues bien: un trabajo inicial ha sido realizado por parte nuestra durante estos últimos años. La idea de **estructura**, de **construcción**, ha sido lanzada, y, sobre ella, ya se han realizado trabajos plásticos. El **principio geométrico** ha hecho su aparición, y esto, ya es una reintegración a la cultura arcaica. Lo mismo la **idea de cosmos**, de universalidad. Y como antes de este tiempo, aquí, no existían tales ideas, podemos decir que ahora comienza esa **vuelta a la tradición del Continente**; y ya no por estudios arqueológicos, como en otras partes de América, sino por lo **esencial** a esa tradición; y, por esto, ni imitándola, sino queriendo sólo continuarla; por cuyo motivo, ya con **otra forma y expresión**, que es como decir, adaptán-



Composición constructivista.

dola a nuestras presentes necesidades del espíritu, así como también su **estructura**; y esto, para su mayor afianzamiento, sostenido por un **concepto de universo**, análogo. Bien humilde principio, pero principio al fin.

El que queramos dar a nuestro arte, un rumbo bien concreto en tal sentido, no quiere decir que tengamos que meterlo como en un molde; que tengamos que elaborarlo con el pensamiento; en fin, **fabricarlo**, como se suele decir. Nada de eso. Pensar sí, mucho, meditar sobre todo esto; ajustar la conducta; vivir en ese gran pensamiento de América; eso sí. Pero, luego, al ponernos a trabajar en nuestro arte, olvidarlo todo. Tratar, como siempre, de hacer **una estructura**, sólo una estructura, dejándonos guiar por **nuestro sentir**. Y entonces ese matiz de América, en uno se mostrará por el color; en otro por el arabesco o modo de componer; en otro por el carácter; en otro por los símbolos; según el temperamento propio. Y todo será ese matiz de América. Matiz que apenas si nosotros podremos percibir (y esto precisamente por ser nuestro; es decir: natural) pero que podría ser percibido (como ya lo fue en París, en las obras constructivas de nuestra exposición) pues según un crítico de la revista "Beaux-Arts", **esas obras tenían carácter** indoamericano. Y esto, vuelvo a repetir, tanto más lo lograremos cuanto menos nos preocupemos. Porque, de preocuparnos, puede venir algo en extremo peligroso: el caer en lo arqueológico; el hacer **pastiches** sudamericanos. Y esto hay que evitarlo a toda costa. Que es en lo que han caído todos los que han querido hacer **arte autóctono**: chilenos, mexi-

canos, peruanos, etc., sin excluir personalidades como las de Diego Rivera; o si no, esto otro: el caer en lo típico, otro escollo no menos peligroso. (1942.)

personalidad, anonimato y grandeza

En todas las grandes épocas constructivas, puede decirse que todo el arte es anónimo; y tiene que ver ese anonimato con su grandeza. Voy a explicar cómo yo entiendo eso.

Modernamente, lo que persigue el artista, y puede decirse que exige el público, es que, ante todo haya personalidad en la obra. Yo mismo he sostenido eso y aún puedo sostenerlo ahora, pero de cierta manera. Porque, en efecto, si la personalidad es fuerte y grande, abarca, en su conjunto, innumerables esencias que integrarán la obra. No puede negarse, pues, que la obra debe manifestar la personalidad. Pero, como ocurre que lo personal es algo que podríamos decir inabordable, algo singular e inclasificable, de ahí que el que más la persigue menos la halle, porque siendo algo inconsciente, al intervenir el trabajo consciente con pretensiones de descubrirla y aprisionarla, tal intervención entrevera el juego y entonces lo inconsciente pasa a último plano y ya no fluye libremente de lo profundo, sino que, por el contrario, se hunde para no reaparecer. Pues es de tal naturaleza, que no acude cuando se le llama. (1948.)

el constructivismo

Y esto nos revela esto otro: que el arte siempre es construcción: **estructura**. Y tanto si esta construcción se basa en la **medida**, como si es **intuitiva**, y que sería el caso de Velázquez y Beethoven. El **arte constructivo**, pues, y la **pintura**, tienen una misma raíz. Y, tal **hecho**, se funda en lo que se funda todo en el Universo: en la oposición de los contrarios, de cuyo juego surge la vida, y cuyo abrazo o fusión es la armonía, y ésta, la **música**. Porque todo procede de la **unidad** y vuelve a ella. (1938.)

...

El constructivo está y opera en bien distinto plano. Dentro de su universal mundo abstracto, todo, en la ley, adquiere trascendencia. Todo es orden y número, todo es categoría. El hombre se ha descubierto a sí mismo y vive en su plano geométrico. De esto da testimonio el arte de las grandes culturas. De ahí su sentido profundo y su mágica expresión.

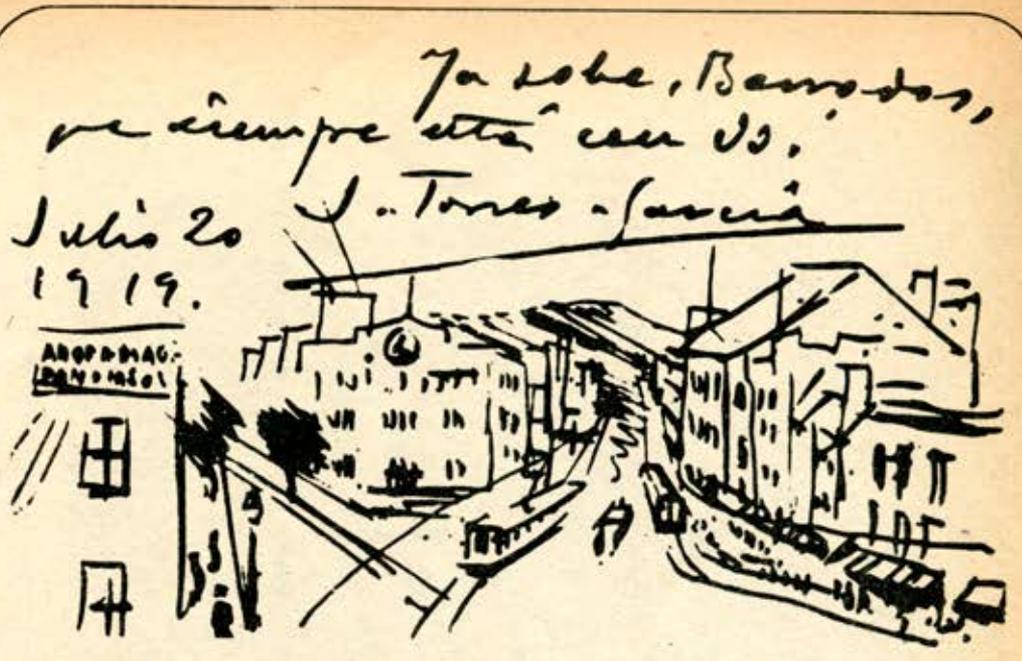
Hoy el que hable en tal sentido no será interpretado. Por esto, aquí, la Doctrina Constructiva cayó en el vacío. Y a remolque, el arte que ella determinaba. Quise yo levantar la cultura de este país a la más alta esfera: al plano de la sabiduría de otras edades. Puse a contribución de eso toda mi voluntad y toda mi fe, que son inquebrantables; toda mi vida entera. Y tuve que fracasar. Fue para eso que se fundó la Asociación de Arte Constructivo.

Convencido, después de redoblado esfuerzo sin desmayo, de que tal ideal no era aquí viable (y por lo expuesto anteriormente) hoy, reducido a menor proporción, aunque con el mismo eje o base, trato de realizarlo en parte: en la pintura constructiva. Inscripta en el mismo plano, cada una de sus partes no son mero accidente, sino, por el contrario, afirmación de leyes muy profundas. Operando en el plano de lo contemporáneo, tiende a mostrar, por su estructura, que está en el orden universal. Tiene que ver, el pintor constructivo, que lo efímero puede estar en un plan geométrico; tiene que ver que su obra debe estar inscripta en la unidad. (1940.)

...

Lo he dicho otras veces, y lo repito ahora: volviendo a mi país lo mejor que pude traer, era la **idea de estructura**. Además, tenía la ventaja de no ser nada afiliado a ninguna tendencia o moda de arte, ni a ninguna personalidad descollante; era simplemente un **concepto**, algo universal y abstracto.

Estructura y construcción, es lo mismo; que sería como decir: **arquitectura**. Y entonces yo pregunto: ¿es que puede hacerse un arte cualquiera (y aun la misma arquitectura), y sea poesía o literatura, música o pintura, sin construir? El **arte de construir**, pues, ¿no se diría que es el arte mismo? Pues **arte, es**, y también lo he dicho otras veces: **saber construir con las reglas**. Y ninguna de las mencionadas artes, puede escapar a semejante exigencia. Pero, hay que ponerse de acuerdo



Carta a Barradas. 1919.

con respecto a lo que debemos entender por estructura o construcción. Porque, sin sospechar que existe tal ley que puede ordenar a las obras (y aquí no me refiero precisamente a la sección áurea) todos, poetas, literatos, músicos, pintores y escultores, seguramente piensan que ya van bien como van, confiándolo todo a la sensibilidad, al gusto, y al instinto; y que lo demás sería como poner trabas a la libre creación.

Yo me permito pensar todo lo contrario, y que están en un gravísimo error.

Las reglas que cada arte trae aparejadas, sea para escribir, sea para pintar o esculpir, sea para componer música o construir edificios, nada tienen que ver con el concepto de estructura, a que ahora me refiero. Un carpintero, pongamos por ejemplo, necesita saber de esas reglas que atañen a su parte para bien ensamblar sus maderas y realizar toda suerte de construcciones. Y lo mismo cualquier otro artesano con respecto a su oficio. Entonces, ¿quiere decir, que no basta ese conocimiento de ciertas reglas indispensables de componer, sea con sones, con palabras o con piedras? No; y eso es lo que tiene que demostrarse; y aun pensando que todo ello, sea llevado por el gusto, el instinto artístico y la cultura. ¿Qué es, pues?

En primer término, digo: que todo ese modo de construir de que se ha hablado, no puede ayudar en nada al verdadero constructor; o, si se quiere, de manera muy secundaria. Y esto se comprenderá al momento: podría decirse, con respecto a la verdadera construcción que aquí buscamos, que está en un orden ideal o abstracto. Es lo puro, o estético. El constructor, está, pues, en ese plano.

Por esto hemos dicho que, la pintura, era geometría, ritmo y tono: elementos; pues, abstractos.

No puede ejercerse la estructura o construcción, sino con elementos homogéneos. Al entrar en la estructura, pierde, pues, la realidad, la heterogeneidad inherente a las cosas todas. De ahí que deba adoptarse el esquema geométrico, pues al entrar cada objeto en la geometría pierde su carácter real.

Bien; ¿qué buscamos con tal construcción? está dicho con una palabra: la **unidad de la obra**. Por esto, bajo este punto de vista ésta puede ser perfecta.

Hoy, después de esto que sabemos, no podemos concebir que sea arte verdadero aquel que no tenga esta base. Será un arte a medias, cojo, pues no realiza lo más importante. (1949.)



La exposición Cercle et Carré, en 1930. Con Mondrian, Arp, Seuphor y otros.



"Adán y Eva", 1928.

carnet



de rusia, con arte

Desde el fondo y desde el centro de la sala, hombres y mujeres en uniforme de trabajo se dirigen apresuradamente hacia el escenario. El decorado lo forman tres paneles blancos: fijos los laterales, corredizo el central. Esos paneles, y otros dispuestos en las paredes, funcionan como pantalla cinematográfica y se cubren de imágenes: obreros con casco, dependencias de una gran fábrica, una cadena de montaje de automóviles. Las imágenes van acompañadas por todos los sonidos que produce el trabajo, en tanto que una voz marcial escande una serie de cifras: 1965: proyecto de instalación de la fábrica; 1967: comienzo de la construcción; 1970: producción del primer rodado; 1973: terminación del edificio; personal: 81.797 empleados entre obreros, técnicos, administrativos e ingenieros. La voz anuncia además que "hoy" (es decir, en el momento de la representación) han llegado al establecimiento 683 solicitudes de empleo.

Así comienza, en el teatro Sovremennik (Moscú), la representación de **Pogoda Na Zavtra**, comedia-documento de Mikail Chiatrov. El título podría traducirse aproximadamente por **Cómo viviremos mañana**. Ambientada en la fábrica de automóviles Volski, de Togliattigrad, esta producción pretende reflejar el ambiente y los problemas de una gran industria de nueva concepción a través de las circunstancias sociales, laborales y humanas que da lugar la producción de la unidad n° 500.000 (bautizada "Giguli" por los obreros).

La comedia está registrando un gran éxito y se prevé que ha de ser representada durante tres o cuatro años. Los personajes, según advierte una dicascalia, son imaginarios, pero moldeados sobre la realidad. No hay héroe ni heroína: el verdadero protagonista es "Giguli".

(En L'Espresso, Roma, marzo 74)

estreno

El próximo 15 de agosto, Salvador Dalí inaugurará en Figueres, pueblo donde nació, su propio museo: el local que para tal efecto eligió el celeberrimo pintor catalán fue, en sus orígenes, un convento; posteriormente estuvo habilitado como teatro.

pronunciamientos

• "Soy una actriz comprometida, pero no uso la rebeldía trasnochada; prefiero vencer por el humor."

(monica vittl)

• "En mi opinión, la moral burguesa es inmoral y debe combatirse."

(luís bruñel)

mutaciones

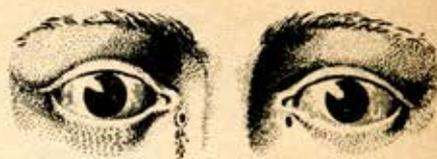
Mediados de 1973. En el Municipal San Martín finalizan las representaciones de **Las troyanas**, luego de dos temporadas a sala llena. Y María Rosa Gallo, protagonista e indiscutible puntal de ese espectáculo, comienza a tener una extraña sensación:

—Dejar de interpretar el personaje de Hécuba fue como si me quedara vacía. Vacía de alguien que había convivido conmigo, que había nacido de mí, que se había desarrollado en mí. Tenía que reaccionar, que hacer algo. Y en busca de una salida, pensé en el café-concert, experiencia que, como actriz, me era desconocida. Comencé así a seleccionar textos para armar un libreto. Y de pronto descubrí que estaba trabajando con lo que más me importaba, lo que más me estremece: la vida y el amor, con sus posibilidades de locura y muerte.

Tras elegir el "ser o no ser" hamletiano como punto de partida, María Rosa Gallo eslabona ese monólogo con otros (uno de **Yerma**, dos de **Un tranvía llamado deseo**, uno de lady Macbeth) y les suma el relato de un hecho por ella presenciado en Calabria en la década del '50 (algo así como la contracara de la heroína lorquiana, el lamento de una mujer que se destruye por haber perdido al hijo) y, además, una parodia de Romeo y Julieta escrita por Marco Denevi. Hasta ahí, la mitad del libreto; la otra se compone con diversos poemas y el final de **Las troyanas**.

El resultado de esa labor se denomina **Amor y muerte** y ocupa actualmente la cartelera de El Gallo Cojo.

—Dos momentos de **Amor y muerte** llevan música —explicita María Rosa—: mi hermano José Antonio, director de coros, me asesoró en la elección. Opté por un concierto del Renacimiento y un solo de vihuela. La vihuela la he puesto por razones de origen: mi padre tocaba la guitarra. Y a mí me es placentero reconocer mis orígenes.



celebración

Giula Kosice, creador de la "hidroescultura", cumplió medio siglo de vida el 26 de abril último. Esa circunstancia le sirvió de pretexto para incursionar en los dominios de la poesía y componer un **Auto-retrato**, del que transcribimos la última estrofa:

*En mi cerebro juegan a la vanguardia
[imaginarios rios
absolutos sin nombre ni edad
alli es donde se levanta en vilo la circulación sanguínea
y a pesar de estar empapado
de subversivos poros hidroespaciales
de reactivar sin querer la calavera invicta
sonríe y estalla en mi rostro
una misteriosa oceánica apelación vital.*

dos definiciones

¿Qué es un actor? En general, el actor, para trascender, debe percibir un cierto transporte por la mediocridad, por el lugar común, por lo que se define como "sentimiento medio". No bien se torna consciente, autocrítico, está acabado: pierde esa parte infantil, caprichosa, funambulésca, que le confiere agresividad y que pone en marcha, en el público, el mecanismo de identificación. Cultura, conciencia, inteligencia, no le sirven de mucho: porque el actor es una especie de médium agitado por un substrato psíquico profundo que lo torna misterioso como un oráculo.

(federico fellini)

...

¿Qué es un actor? Un hombre que, aislado de la tierra, en un escenario real o ideal, con su cuerpo y su voz, con gestos, tonos y desplazamientos, pronuncia delante de otros las palabras de otros, como un condenado a muerte o un predicador. Se han intentado muchas definiciones del actor, pero ninguna ha logrado contenerlo por entero.

De ello procede esa especie de misterio que lo circunda, la tendencia a considerarlo una especie de **daimon** encarnado. No he de ser yo quien, por cierto, niegue esa profunda carga. Pero no por eso quiero atribuir al actor sólo lo que tiene de irracional y descubrir en él nada más que el fascinante pathos del oráculo. Los mejores actores de la actualidad son los que mejor consiguen equilibrar la "capacidad histriónica" con la de "ser pensante". Lo que nos pedimos a nosotros mismos, "teatroactantes" de hoy, es no tener que renunciar a nada de lo que debemos y queremos saber sobre el mundo que nos rodea. Ni tampoco renunciar, por el teatro, a la voluntad de transformarlo interpretando nuestro papel, por grande o pequeño que éste sea.

(giorgio strehler)

made in england

The entertainment of the senses, espectáculo recientemente ofrecido en Londres, constituye el testamento literario de W. H. Auden, poeta y escritor fallecido en 1973. Se trata, en realidad, de un manual de epicureísmo contemporáneo, de un grotesco elogio de la lascivia y la gula y de los excesos auditivos, olfativos y visuales.

Cada sentido está representado por un actor disfrazado de mono: el primero exalta el tacto (que incluye la carnalidad); el segundo elogia los placeres del paladar; el tercero simboliza el olfato e incita a olerlo todo, menos a uno mismo; el cuarto alaba los goces del oído (reducidos en la actualidad a mero ruido); el quinto diserta sobre los placeres de la vista (cine, tévé, turismo rápido). La pieza incluye escenas mimadas, poesía, música vocal e instrumental y alegorías mitológicas, el todo rematado, igual que en **Hair**, por una danza a la que se procura incorporar a los espectadores.

Al estreno asistió Isabel II.

ART - Arenales 890 - P. Baja - Tel. 44-9613.

Enio Iommi, esculturas; **Gyuia Kosice**, escultura; **Aldo Sessa**, **Clorindo Testa**, pinturas. Inaugura 22 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 15 a 21 - Sábados: 10 a 13.

ART GALLERY - Florida 683 - Planta Baja - Tel. 392-9759.

Victor Vallmitjana, pinturas. 19 de agosto. "Minimal Art". Escultura y Pintura Argentina Contemporánea.

Horario: 10 a 13 - 16 a 20.30 - Sábados: 10 a 13.

ART GALLERY INTERNACIONAL - Florida 683 - 6° Piso - Tel. 392-9522.

Carmelo Carrá, pinturas. Hasta el 20 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 16 a 20 - Sábados: 10 a 13.

ARTE NUEVO - Florida 939 - 1° Piso.

Enrique Aguirrezabala, dibujos. Hasta el 31 de agosto.

Horario: 11 a 13 - 16 a 20.30 - Sábados: 11 a 13.

ARTHEA - Esmeralda 1037 - Tel. 32-5723.

Gertrudis Chale, pinturas. 7 al 22 de agosto.

Roberto Rosas, esculturas; **Pedro Giacaglia**, pinturas. 23 de agosto al 6 de septiembre.

Horario: 11 a 13 - 16 a 20.30 - Sábados: 10.30 a 13.30.

ATICA - Juan de Garay 2930 - Tel. 791-9805 - Olivos.

Eduardo Audibert; Gloria Priotti, "Imágenes para interpretar", grabados y relieves. 14 de agosto al 8 de septiembre.

Horario: Lunes a domingo: 9.30 a 12.30 - 16 a 21.

BONINO - M. T. Alvear 636 - Tel. 31-2527.

Miguel Angel Vidal, pinturas. 13 al 31 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 15 a 20 - Sábados: 10 a 13.

CARMEN WAUGH - Florida 948 - 1° Piso "C" - Tel. 31-4028.

Raúl Alonso, Donini, Onofrio, Di Toto (Cuatro dibujantes). **Miguel Dávila**, óleos. 26 de agosto al 9 de septiembre.

Horario: 10.30 a 13 - 16.30 a 20 - Sábados: 10 a 13.

CHAMAN - C. Calvo 1120 - Tel. 23-9288.

Federico Aymá, dibujos. Todo el mes.

Horario: 18 a 2.

DEL BUEN AYRE - Av. Libertador 14350 - Tel. 792-1843 - Martínez.

Muestra de Grupo del Café Rubí. 2 de agosto.

Mario Grandi, pinturas. 30 de agosto.

Horario: Martes a sábado: 10 a 12.30 - 16 a 20 - Domingo y Lunes: 16 a 20.

ELSA SCHVARTZ PINCO - Maipú 971 - 7° Piso - Tel. 32-9320.

Exposición permanente de importante colección privada. **Diomede, Castagnino, Battile Planas, Seoane, Soldi**, etc.

Horario: 11 a 13 - 15.30 a 20 - Sábados: 10 a 13.

ERGON - Tucumán 653 - Tel. 392-3157.

Oscar E. Levaggi, óleos; **Bernardo Di Vru-no**, óleos. 5 al 17 de agosto.

Elleale Girardi, tintas; **Cristina Alonso**, dibujos. 19 al 31 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 16 a 20.30 - Sábados: 10 a 13.

FELDMAN - Junín 1142 - Tel. 83-7257.

Victórica, Spilimbergo, Soldi, Daneri y otros pintores argentinos en permanencia.

Horario: 10 a 13 - 16.15 a 20 - Sábado: 10 a 13.

GALATEA - Viamonte 564 - Tel. 32-1757.

Jorge Tapia, dibujos. 1° al 15 de agosto.

Juan Eichler, collages. 15 al 31 de agosto.

Horario: 11 a 13 - 16.30 a 20 - Sábados: 10.30 a 13.

IMAGEN - PARAGUAY 867.

Aldo Parodi, "Retablos". 23 de julio al 6 de agosto.

Eduardo Bendersky, pinturas y dibujos. 8 al 26 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 15.30 a 20.30 - Sábados: 10 a 13.

LA GAVIOTA - Ing. Huergo 1191 - 6° Z.

Cristina Santander; Roberto Duarte, grabados. 5 al 19 de agosto.

Jorge Diciervo, dibujos. 20 de agosto al 20 de septiembre.

LIROLAY - Paraguay 794 - Tel. 32-0012.

Florencia Barreto, pinturas; **Orta**, pinturas. 29 de julio al 10 de agosto.

Bandin Ron, objetos; **José A. Pérez; Silvia Godstein**, pinturas. 5 al 17 de agosto.

K. Miliseic, pinturas; **Satut** (Uruguay), dibujos. 12 al 24 de agosto.

Rcmero (Uruguay), dibujos; **Calzeta Resio**, pinturas; **Carmen Rogati**, témperas. 19 al 31 de agosto.

MARTINA CESPEDES - Gluffra 347 - Teléfono 33-6944.

Horacio March, óleos.

Horario: 10 a 13 - 14 a 20.30 - Sábados: 10 a 13.

NICE - Esmeralda 1021 - Tel. 31-9850.

Julio Durá Márquez, pinturas. 2 al 22 de agosto.

Sarelli, Gil, Ceverino, óleos.

Guillermo Thiemer, óleos; **Rosmary Gerdas**, esculturas. 23 de agosto al 5 de setiembre.

Horario: 9.30 a 13 - 15 a 20.30 - Sábados: 9.30 a 13.

VAN RIEL - Florida 659 - Tel. 31-1282.

Leonor Albarellos; A. Estrella; Gerardo Romano; Florencio Garavaglia, pinturas. 5 al 17 de agosto.

Santiago Cogorno, pinturas; **Eisa Pérez Vicente**, grabados. 19 al 31 de agosto.

Horario: 10.30 a 13 - 16 a 20 - Sábados: 10 a 13.

VELAZQUEZ - Maipú 932 - Tel. 31-0583.

Tessandori; Venturi; Escudero, pinturas. 19 al 31 de agosto.

Horario: 10 a 13 - 15 a 20 - Sábados: 10 a 13.

WILDENSTEIN - Av. Córdoba 618 - Teléfono 392-0628.

Julio Barragán, óleos; **Lorenzo Gigli**, dibujos.

Horario: 10 a 13 - 15 a 20 - Sábados: 10 a 13.

WITCOMB - Esmeralda 870 - Tel. 32-3424.

Rolando Andreose, pinturas; **Mabel Lostalé**, pinturas. 29 de julio al 10 de agosto.

Troiano Troiani, dibujos y esculturas; **Angeles Unzué; Isidro Alperete**, acrílico; **Antonio Rizzo**, monocopias. 12 al 24 de agosto.



Aldo Sessa - Pinturas. En Art, Arenales 890 Planta Baja.

Nació en Buenos Aires en 1939. Niño aún, comenzó a estudiar dibujo y pintura en el taller de Juan Bautista Heredia; posteriormente se dedicó también a la fotografía y la realización de audiovisuales. Expone desde 1952. En el "Primer Certamen Nacional de Fotografía - Argentina al Mundo" (1968), obtuvo importantes distinciones.



Canopus, obra de Aldo Sessa.



Carmelo Carrá - Pinturas. En Art Gallery Internacional, Florida 683, 6° Piso.

Nació en 1945. Ganador del Premio Braque en 1968, reside en París. Ha participado en numerosas muestras colectivas y ha expuesto individualmente en las principales capitales de nuestro continente y de Europa. A juicio de Aldo Pellegrini, "los dibujos y pinturas de Carrá son el resultado de una aventura inesperada en torno de la figura humana".



Pintura acrílica sobre tela, obra de Carmelo Carrá.



Miguel Dávila - Óleos. En Carmen Waugh, Florida 948, 1° C.

Nació en 1926. Discípulo de Pollicastro y de Spilimbergo. Una beca del Fondo Nacional de las Artes lo llevó a Europa en 1961; en 1964 obtuvo el Premio Sivori y el primer premio en el Salón de Otoño de la Sociedad de Artistas Plásticos. Ha expuesto prácticamente en todo el país y poseen obras suyas el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Municipal Sivori.



Figuras, óleo de Miguel Dávila.



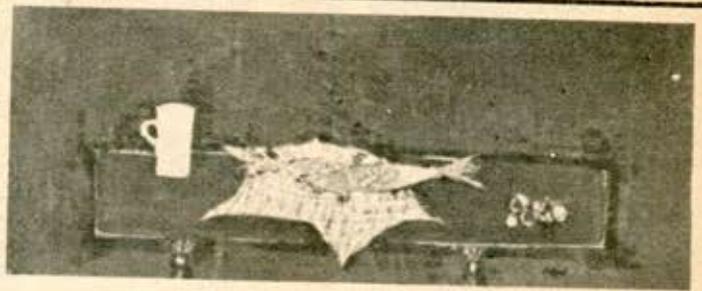
Federico Aymá - Dibujos. En Chaman, Carlos Calvo 1120.
Nació en Paraná (Entre Ríos). Cursó estudios en la Escuela Municipal de Artes Visuales Manuel Belgrano, de Santa Fe (donde reside), y en la Escuela Provincial de Artes Visuales Juan Mantovani. Entre 1962 y 1973 realizó veinte exposiciones individuales. Un convenio de promoción con el Instituto Di Tella le abrió las puertas de Italia y Estados Unidos.



Retrato N° 4 (de la serie "La cabeza"), obra de Federico Aymá.



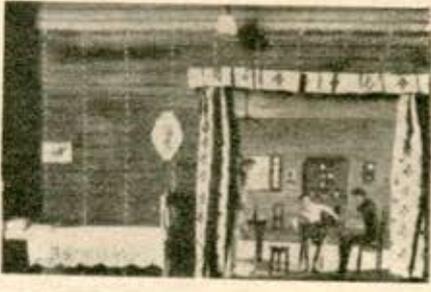
Mario Grandi - Pinturas. En Galería del Buen Ayre, Libertador 14350, Martínez.
Nació en 1918, en Buenos Aires, donde falleció en 1971. Expuso en todos los salones oficiales del país. Invitado especial a las bienales de México y San Pablo. Entre las principales distinciones a que se hizo acreedor merecen mencionarse la del Salón Nacional de Bellas Artes de 1954 (pintura) y la del Salón Nacional de Dibujo. Hay obras suyas en numerosas pinacotecas particulares y estatales.



La jarra blanca, obra de Mario Grandi.



Aldo Parodi - Retablos. En Imagen, Paraguay 867.
Nació en Buenos Aires, en 1927. Es autodidacta y trabaja como obrero encuadernador. La primera de sus exposiciones individuales (ya ha realizado cinco), se remonta al año 1964 y tuvo por ámbito la calle Caminito, en el barrio de La Boca. Le complace señalar que jamás se ha presentado a concursos y que no concurre a salones oficiales.



El bulín, obra de Aldo Parodi.



Nelson T. Romero - Dibujos. En Lirolay, Paraguay 794.
Nació en el Uruguay, en 1951. Autodidacta, realizó su primera muestra individual en 1972. Invitado especialmente, ha expuesto en Porto Alegre, Barcelona y Cali. Entre las distinciones que ha merecido su obra merece particular mención el Gran Premio del Primer Salón de Dibujo organizado por el Centro de Artes y Letras de Punta del Este.



Una de las obras de Nelson T. Romero.



Julio Durá Márquez - Pinturas. En Galería Nice, Esmeralda 1021.
Nació en Córdoba, en 1927. Estudió en Rosario con el profesor Marcelo Dasso y en 1960 se radicó en Buenos Aires. Cinco años después obtuvo el Premio Braque y el de Ver y Estimar.



Una de las obras de Julio Durá Márquez.



Julio Barragán - Oleos. en Wildenstein, Córdoba 618.
Nació en Buenos Aires en 1928. Su primera exposición individual data de 1948; desde entonces ha realizado numerosas muestras en el interior del país y en el exterior. Entre las recompensas que han galardonado su aporte a la plástica, figuran el Premio Pio Collivadino en el XLIII Salón Internacional de Artes Plásticas (1953) y el Gran Premio de Pintura en el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano (1970).



Uno de los óleos de Julio Barragán.

naarativa

PATA DE PALO, por Ramón Plaza. Emecé Editores. 221 pp. \$ 26.

Historia de amor y de piratas ubicada hacia fines del siglo XVII en tierras del Rio-mar de la Plata.

Cuando las ballenas sintieron la fuerza del fuego se alejaron de la nao para sumergirse enloquecidas de cólera y rabia.

Pero los ballenos contraatacaron, aunque a prudente distancia. Corrigieron la mira de sus surtidores y lanzaron hacia el bajel cantidades astronómicas de musgo ballenero, como lo había bautizado Rosa al escuchar la soez expresión de un tripulante al referirse al primer musgo cayente:

—¡Mierda de ballena a babor!— anunció el marinero.

(En **PATA DE PALO**, por Ramón Plaza; p. 83.)

UN ASESINO EN LAS CALLES, por Gil Brewer. Traducción: Julián Kepler. Gránica Editor. 164 pp. \$ 25.

Un hombre agobiado por problemas económicos y familiares le salva la vida a un transeúnte que resulta ser un maniático homicida.

BOMBARDERO, por Len Deighton. Traducción: Stella López Pueyrredón. Emecé Editores. 477 pp. \$ 42.

Un comandante de bombarderos, un piloto y un jefe de una estación de radar ligados por una incursión de rutina sobre el Ruhr, en junio de 1943.

CONTRA RELOJ, por Ramón Luis Torres. Ediciones Noé. 76 pp. \$ 17.

Premio Fondo Nacional de las Artes, año 1972, 2º periodo.

Una noche apareció un muchacho gitano con mucha plata, pero los estancieros, por despecho, lo echaron: aquí no queremos plata de gitanos, le dijeron. Entonces el mozo ofendido sacó de su cinto un puñado de billetes grandes y se los tiró sobre la mesa, se volvió desafiante y nadie lo siguió. Entonces el comisario recogió la plata e hicieron un acta. Después la rompieron y se repartieron los pesos.

(En **CONTRA RELOJ**, por Ramón Luis Torres; p. 37.)

UNA ROSA PARA EL ECLESIASTES, por Roger Zelazny. Traducción: J. Valdivieso. Editorial Sudamericana. 229 pp. \$ 16.

Cuatro relatos de ciencia-ficción.

LA MULTIPLICACION DE LAS VIEJAS, por Elena Portocarrero. Editorial Sudamericana. 168 pp. \$ 39.

Un niño, siete viejas y formas de vida que se reiteran sin cesar para ilustrar el problema de la necesidad de avanzar y descubrir en un ámbito que procura congelar todo ímpetu.

Porque mi formación era humanista, en mi plato siempre dejé un poco de comida para el perro.

(En **LA MULTIPLICACION DE LAS VIEJAS**, por Elena Portocarrero; p. 132.)

del gran buenos aires

Mapuche nació en Castelar y está ya por iniciar su segundo año de existencia. Impresa en sistema rotaprint y dirigida por Carlos Alberto Nieto, es una revista que ha demostrado una vitalidad y una capacidad de crecimiento realmente sorprendentes. Desde los dos modestos primeros números (apenas un pliego de cuatro páginas) hasta los actuales ejemplares (que se integran con un poster), ha cumplido una empeñada tarea de divulgación cultural, ha descubierto poetas, ha revelado textos inéditos de autores famosos (Bedroni, Héraud, Pirandello, etcétera) y ha publicado, incluso, una entrega dedicada a Chile y a la caída de la Unidad Popular.

Por otra parte, **Mapuche** está abierta a los impulsos creativos de quien quiera colaborar en sus páginas; para ello basta con dirigirse a: Todamérica / Grupo de Difusión Cultural / Inglaterra 2933 / Castelar (provincia de Buenos Aires).

LAS TONTERIAS DE GUILLERMINA, por Cécil-Saint Laurent. Traducción: María Raquel Albornoz. Emecé Editores. 216 pp. \$ 26.

Harto de vender libros a domicilio, Juan Pablo acepta, sueldo por medio, la misión de vigilar a Guillermina para que no pierda su virtud.

La dama está recostada sobre la cama. Juan Pablo, que no es muy observador, se da cuenta por fin de que es pelirroja. También advierte que viste un saco pijama color verde pato. Fuma un cigarro corto. Está mirando cómo se desviste Guillermina.

Guillermina está de pie junto al tocador.

(En **LAS TONTERIAS DE GUILLERMINA**, por Cécil-Saint Laurent; p. 61.)

JUEGO LIMPIO, por George Bartram. Traducción: Floreal Mazía. Editorial Sudamericana. 281 pp. \$ 28.

Víctima de los designios de una computadora y de un grupo de seres sádicos y perversos, el protagonista de esta historia se convierte en el único sobreviviente en un mundo de máquinas.

UN PASO HACIA EL MAR, por Max Gallo. Traducción: Cora Belloni de Zaldívar. Emecé Editores. 211 pp. \$ 26.

Claire tiene treinta y cinco años, ejerce una profesión respetable y está dispuesta a recomenzar su vida. Pero su hijo, al que adoraba, se suicida. Las preguntas inevitables ("por qué", "cómo", "quién tiene la culpa") desencadenan el retorno al pasado.

EL LABERINTO, por Manuel Mujica Lainez. Editorial Sudamericana. 293 pp. \$ 45.

La "autobiografía" de Ginés de Silva, el niño pintado por El Greco en El entierro del Conde de Orgaz.

Pese a mi ingenua juventud, no titubeé Monegro en narrarme estas historias poco edificantes. Supongo que calculaba que me robustecería así contra los ataques de la vida, enseñándome desde temprano la otra cara del mundo. Hizo bien. Por mi lado, tengo presente que no bien entramos en la casa del acaparador de oro y del conjurador de diablos, se me iban las miradas temerosas hacia los rincones, en pos de un relámpago breve que traicionase, en la penumbra, a las barras escondidas de Levi o la botella conservadora del Marqués.

(En **EL LABERINTO**, por Manuel Mujica Lainez; p. 37.)

EL RECURSO DEL METODO, por Alejo Carpentier. Siglo Veintiuno Argentina Editores. 343 pp. \$ 60.

El personaje central de esta obra —Tirano Ilustrado— es, en realidad, el resultado de un "montaje" de elementos característico de numerosas dictaduras latinoamericanas del pasado y del presente. La acción transcurre en un país americano que viene a ser una suma geográfica del menos carteriano de los mundos posibles.

Todo empezó el Miércoles de Ceniza, como quien no dice nada, por el paro insólito de unas braceros en el Ingenio América, que se negaron a aceptar unos vales canjeables por mercancías en pago de sus jornales. Pronto, el movimiento se extendió a todos los centrales azucareros. Los guardias rurales, los guardias montados, las guarniciones provincianas, fueron movilizadas; pero nada podían contra hombres que ni manifestaban ni alborotaban, que "no alteraban el orden público", sino que permanecían quietamente en los portales de sus viviendas, negados a trabajar, cantando, con acompañamiento de bandurrias, cuatro o guitarra:

*Yo no tumbo caña
que la tumbe el viento
o que la tumben las mujeres
con su movimiento.*

(En **EL RECURSO DEL METODO**, por Alejo Carpentier; p. 222.)

INFIERNO SIN FUEGO, por Charles Williams. Traducción: Georgina R. López. Gránica Editor. 201 pp. \$ 28.

La degradación de un hombre que se interna en un viaje sin regreso por los laberintos del crimen.

LA CONGELADORA, por George Markstein. Traducción: Rolando Costa Picazo. Emecé Editores. 289 pp. \$ 32.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el servicio de inteligencia británico descubre que alguien pasa datos en código a los alemanes.

LAS OLAS, por Paúl Andreota. Traducción: Raquel de Albornoz. Emecé Editores. 164 pp. \$ 24.

Alain y Monique, tras ocho años de matrimonio embarcan juntos para realizar un crucero de despedida antes de separarse como buenos amigos.

LOS VULNERABLES, por Gaby Vallejo de Bolívar. Editorial Los Amigos del Libro (Bolivia). 141 pp.

La problemática de jóvenes estudiantes redados en trajines políticos.

EL PASO DE LOS LIBRES, por Arturo Jauretche. Prólogo de Jorge Luis Borges. A. Peña Lillo Editor. 88 pp. \$ 20.

Este "relato gaucho de la última revolución radical" mereció, en 1934, que Borges dijera: "...está en la tradición de

Ascásubi y del también conspirador José Hernández"; no obstante, en un posterior trabajo sobre los gauchescos excluyó la mención de Jauretche.

Yo soy un hombre de trabajo
y muy tranquilo en la paz,
pero estimo el deber más
que la paz que a mí me gusta:
por eso a una causa justa
no le he fallado jamás.

De modo que cuando supe
que flameaban las divlvas,
como jugándole a risa
me dije: ¡Vamos al baile!
¡Sin que la oiga este fraile
no se celebra esa misa!

(En EL PASO DE LOS LIBRES, por Arturo Jauretche; p. 26.)

LA VIDA EN GENERAL, por Orlando Florencio Calgaro. Rodolfo Alonso Editor. 54 pp. \$ 12.

Por el autor de Punto de partida. DISTRITO DE LA HOJARASCA, por Roberto Laganá. Sin mención de editor. 66 p. *Lirismo y meditación conjugados con barroquismo verbal.*

VIGIA EN LA TORRE, por Magdalena Harriague. Emecé Editores. 57 pp. \$ 16. *Una recogida y nostálgica reflexión sobre temas existenciales.*

LA FORMA DEL DIA, por Gustavo Schaeffer. Ediciones Hetao. 107 pp. *La Belleza y el Tiempo en composiciones intimistas.*

teatro

UN REBELDE CON MUCHA CAUSA Y SU MONOLOGO CON LOS CARTAGINESES DE BUENOS AIRES, por Augusto Mauvecin. Edición del autor. 26 pp.

Una forma de alienación por el trabajo en la sociedad de consumo.

literatura

JULIO CORTAZAR: UNA BUSQUEDA MÍTICA, por Saúl Sosnovski. Ediciones Noé. 185 pp. \$ 27.

Ensayo basado en una tesis doctoral presentada en la Universidad de Virginia en 1970.

En Continuidad de los parques (FINAL DE JUEGO, pp. 9-11) la ficción novelesca y la realidad empírica se fusionan en un estrato único. Dentro de este flujo continuo se difuminan en cada uno de estos dos niveles los límites de "lo cognoscible".

(En JULIO CORTAZAR: UNA BUSQUEDA MÍTICA, por Saúl Sosnovski; p. 47.)

RESUMEN Y ANTOLOGIA DE LA LITERATURA BOLIVIANA, por Edgar Avila Echazú. Gisbert y Cia. (Bolivia). 645 pp.

Valorización y crítica del quehacer literario boliviano. El libro, destinado a estudiantes secundarios bolivianos, incluye una Antología.

nuestro tiempo

CARTA ABIERTA A MI CASA, por Fernando Alonso. Emecé Editores. 131 pp. \$ 22.

La historia de una casa perdida en el sosiego de un barrio humilde como eslabón entre la formación de un hombre y los hechos políticos y culturales de nuestro país.

Aquella vida pacífica, de sobremesa con temas repetidos, ese sosiego de barrio trabajador vestido en camiseta los domingos; los viejos que pasaban las tardes enteras en la cancha de bochas, todo esto se había ido. Era cuestión de comprender, tratando de encontrar explicaciones, que la generación pasada agonizaba y que la joven estaba haciendo las cosas distinto. Era que había llegado al barrio ¡el pavimento! Pero también algo más: ¡la política!, que pareció tan distinta y tan nueva.

(En CARTA ABIERTA A MI CASA, por Fernando Alonso; p. 68.)

TEORIA CRITICA, por Marx Horkheimer. Traducción: Edgardo Albizu y Carlos Luis. Amorrortu editores. 291 pp. \$ 59,40.

Una explicación de por qué los hombres conservan relaciones económicas y formas sociales que ya no responden a sus fuerzas y necesidades.

Los procesos económicos, merced a las relaciones sociales, actúan sobre todo el mundo espiritual y, con ello, sobre la condición misma de la naturaleza humana. Antiguamente el poder era inmoral cuando entraba en conflicto con los contratos; hoy estos contravienen a la moral cuando son contrarios a las relaciones de poder.

(En TEORIA CRITICA, por Marx Horkheimer; p. 64.)

PAGINAS ESCOGIDAS DE MARX PARA UNA ETICA SOCIALISTA, por Maximilien Rubel. Traducción: Marta Rojzman. Amorrortu editores. Dos tomos (el primero, 301 pp; el segundo, 293 pp.). \$ 118,80.

El primer volumen está dedicado a "sociología crítica"; el segundo, a "revolución y socialismo". Muchos de los textos incluidos en la obra carecían hasta ahora de versión castellana.

LA ECONOMIA DE PARTICIPACION, por Jaroslav Vanek. Traducción: Teresa Jeaneret y Leandro Wolfson. Amorrortu editores. 151 pp. \$ 37,40.

La historia como un largo proceso de transición que tiende a recuperar el equilibrio prevaleciente en la etapa presocial primitiva de la propiedad común, y las condiciones necesarias y suficientes para que exista un equilibrio perdurable en las relaciones internacionales.

LOS PLANES DE ESTABILIZACION EN LA ARGENTINA, por Aldo Ferrer y otros. Editorial Paidós. 132 pp. \$ 17,50.

Tres análisis del comportamiento de la economía de nuestro país en la última década.

LA BUROCRACIA EN LA SOCIEDAD MODERNA, por P. M. Blau. Traducción: Eduardo Masullo. Editorial Paidós. 233 pp. \$ 29,50.

Texto sociológico sistemático sobre la burocracia. Tercera edición actualizada por el autor.

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.

Consulte en nuestras secciones de:

TEATRO - CINE - SICLOGIA - SOCIOLOGIA - ENSAYOS GENERALES - LINGUISTICA - FILOSOFIA Y LITERATURA EN GENERAL

sarmiento 1820

tel. 45-6646

EDITORIAL GALERNA

Novedades y reediciones

SUPERMAN Y SUS AMIGOS DEL ALMA

de Ariel Dorfman y Manuel Jofré
208 pg. \$ 34,00

LOS VENGADORES DE LA PATAGONIA TRAGICA

de Osvaldo Bayer
(Más de cien mil ejemplares vendidos)
Tomo I \$ 26,00
Tomo II \$ 34,00

IMPERIALISMO Y EMPRESAS MULTINACIONALES

de Theotonio dos Santos
144 pg. \$ 16,00

CONCEPTO DE CLASES SOCIALES

de Theotonio dos Santos
112 pg. \$ 12,00

COMUNICACION Y CULTURA

(La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano).
Nº 1 \$ 28,00 - Nº 2 \$ 34,00

MEMORIAS DE UN CARRERO PATAGONICO

de Asencio Abeijón
3a. edición, 182 pg.
\$ 22,00

en todas las librerías y en LIBRERIA GALERNA

Talcahuano 487
Tucumán 1425,
Buenos Aires

itinerario/libros

INGLATERRA, DEL IMPERIO A LA NACION, por Enrique Ruiz García. Fondo de Cultura Económica (México). 121 pp. \$ 7.

Análisis de la forzada contracción inglesa de intereses, implícita en el tránsito de imperio a nación.

MEXICO Y LA UNTAD, por René Arteaga. Fondo de Cultura Económica (México). 108 pp. \$ 7.

El proceso gradual de concreción y análisis de los problemas comunes a los países cercados por modalidades colonialistas, antiguas y modernas.

EL MEDIO AMBIENTE, por Enrique Márquez Mayaudón. Fondo de Cultura Económica (México). 100 pp. \$ 7.

La interdependencia de vastas unidades detalles e instrumentos condicionantes cósmicas y los nimios e indispensables del orden ambiental.

EL CANADA, POLITICA Y ECONOMIA, por Martín Luis Guzmán Ferrer. Fondo de Cultura Económica (México). 106 pp. \$ 7.

Los principales aspectos del Canadá contemporáneo, raíz histórica, sistema político, coyuntura económica, actividades científicas, etcétera.

EL TERCER MUNDO FRENTE AL MERCADO COMUN EUROPEO, por Antonio Gazol Sánchez. Fondo de Cultura Económica (México). 108 pp. \$ 7.

Descripción y análisis de la Comunidad en relación a lo que el Tercer Mundo (la América Latina y México, especialmente) puede esperar del dinámico proceso de integración económica de Europa occidental.

¿EL HOMBRE O LA NATURALEZA?, por Edouard Bonnefous. Traducción: Rufina Bórquez. Fondo de Cultura Económica (México). 397 pp. \$ 88,20.

Disquisición en torno a las posibilidades de supervivencia de nuestro planeta, este libro constituye el mismo tiempo un alegato por establecer la táctica y la estrategia convenientes para recuperar y disfrutar los bienes de la naturaleza.

España constituye el ejemplo histórico más notorio de devastación de suelos fértiles por el exceso de ganado. Hace cuatro siglos, al ir de Barcelona a Madrid, se atravesaba un inmenso bosque. Hoy en día, el viajero avanza en medio de un paisaje cuajado de rocallas y de arbustos desmembrados. El estado degradado de gran parte del país proviene menos de la necesidad y de las condiciones naturales que de tristes circunstancias históricas: Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, queriendo darle a España las bases de un gran poderío, vieron en la lana, muy cara en aquella época, una fuente considerable de riqueza y favorecieron la cría intensiva de ovejas.

(En *¿EL HOMBRE O LA NATURALEZA?*, por Edouard Bonnefous; p. 33.)

PARA UNA CRITICA DE LA PRACTICA TEORICA - RESPUESTA A JOHN LEWIS, por Louis Althusser. Traducción: Santiago Funes. Siglo Veintiuno Argentina Editores. 103 pp. \$ 14.

Una interpretación de las tesis materialistas del marxismo-leninismo sobre la historia, la lucha de clases y la filosofía.

esclarecimientos

La filial Córdoba de la Sociedad Argentina de Escritores ha organizado las Primeras Jornadas Nacionales de Escritores que se realizarán entre el 15 y el 17 del corriente en Alta Gracia. La convocatoria se basa en la necesidad de que los escritores tengan una tribuna donde plantear la situación real que los asume y un lugar de trabajo para canalizar sus aportes a una cultura nacional y popular. El programa de trabajo a desarrollar propone los siguientes temas: 1) Papel del escritor en la Liberación Nacional; 2) Los escritores y las instituciones populares; 3) Situación regional del escritor; 4) Los escritores y las instituciones estatales; y 5) El papel de las organizaciones de los escritores.

LA CONSTITUCION NACIONAL DE 1949. Texto original completo. Rodolfo Alonso Editor. 84 pp. \$ 18.

El aspecto normativo de nuestra Carta Magna dentro del contexto económico, social y político que posibilitó su sanción como reforma de la Constitución de 1853-60 actualmente en vigor.

EL ANALISIS DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES, por Karl W. Deutsch. Versión castellana: Eduardo J. Prieto. Editorial Paidós. 243 pp. \$ 45.

Una introducción al estudio de las relaciones internacionales en nuestra época. Segunda edición.

historia

HISTORIA ARGENTINA CON DRAMA Y HUMOR, por Salvador Fera. Granica Editor. 333 pp. \$ 48.

Las luchas populares antes y después del 25 de Mayo de 1810 y la oscura línea de traiciones e intrigas que va deformando el proyecto revolucionario.

Desde que desapareció la circulación metálica se ha simplificado la comprensión del mecanismo financiero en su intimidad numérica. Papel moneda. Moneda financiera. Moneda crédito. ¿Qué son? ¿Qué representan? Son medidas, abstracciones, cifras, guarismos; en detracciónes, cifras, guarismos; en definitiva fe, notas de fe. La fe y la reciprocidad son la esencia del crédito.

(En *HISTORIA ARGENTINA CON DRAMA Y HUMOR*, por Salvador Fera; p. 283.)

LOS MEDICOS DE ANTAÑO EN EL REINO DE CHILE, por Benjamín Vicuña Mackenna. Editorial Francisco de Aguirre. 264 pp. \$ 50.

La medicina en Chile, desde los tiempos de Pedro de Valdivia hasta mediados del siglo XIX.

Los barberos de Chile, acostumbrados a habérselas con los indios y sus lanzas, no sabían detenerse en aquel precepto del divino Celso, médico de Tiberio, que prohibía expresamente la extracción de la sangre usque ad anmi deliquim, es decir hasta que se desmaye el paciente; pues era precisamente lo que se buscaba en las operaciones de la lanceta de Chile, el desmayo. No importaba que el enfermo no volviera más en sí, con tal que la sangría hubiese sido abundante y de los dos brazos y de los dos tobillos. De uno solo no servía.

(En *LOS MEDICOS DE ANTAÑO EN EL REINO DE CHILE*, por B. V. Mackenna; p. 27.)

filosofía

ARTE Y PENSAMIENTO EN EL SIGLO XX, por J. A. García Martínez. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 130 pp. \$ 25.
El arte actual en sus complejas y diversas manifestaciones y sus relaciones con la psicología profunda y el surrealismo.

La teoría del conocimiento supone la presencia de un ente cognosciente y un objeto cognoscible, y el simbolismo se ubicó dentro de esa relación. Desde su formulación inicial resulta, pues, sumamente limitado y sólo al ampliarse el radio de acción de la gnoseología se pusieron de relieve su trascendencia y sus alcances. Y hoy es tan importante la teoría del simbolismo como la del conocimiento.

(En *ARTE Y PENSAMIENTO EN EL SIGLO XX*, por J. A. García Martínez; p. 32.)

TEOLOGIA DE LA CULTURA Y OTROS ENSAYOS, por Paul Tillich. Traducción: Leandro Wolfson y José C. Orrías e Ibars. Amorrortu editores. 275 pp. \$ 59,40.

La dimensión religiosa en diversas esferas particulares de la actividad cultural del hombre.

La llamada filosofía empírica o experimental de la religión no ha traducido ninguna tendencia nueva. La mayoría de sus representantes sustentan el enfoque cosmológico. Sostienen la existencia de Dios como la mejor forma de explicar las experiencias comunes del hombre, o las hipótesis teístas como la creencia más razonable, etc.

(En *TEOLOGIA DE LA CULTURA Y OTROS ENSAYOS*, por Paul Tillich; p. 27.)

psicología

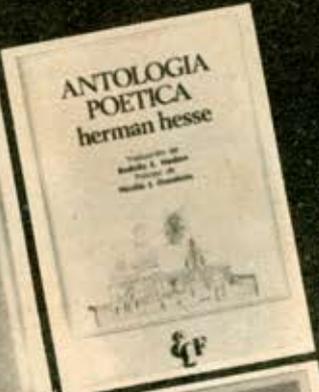
EL NIÑO DEFICIENTE FISICO, MENTAL Y EMOCIONAL, por J. E. W. Wallin y otros. Versión castellana de Ester Jasper, S. M. y Clyde A. P. de González y Carlos Vega. Editorial Paidós. 143 pp. \$ 19,50.

Un amplio cuadro de las diversas deficiencias infantiles y de los respectivos aspectos asistenciales, como así también de los derechos del niño y el trabajo de menores.

PSICOLOGIA SOCIAL, por Kimball Young. Versión castellana de Eliseo Verón. Editorial Paidós. 637 pp. \$ 165.

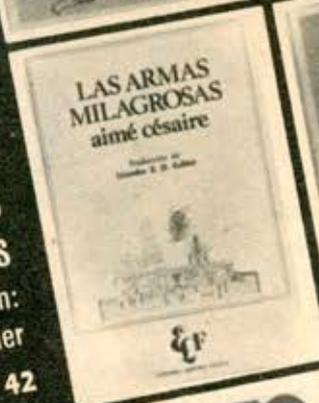
La interacción social, la variabilidad cultural, la acción recíproca entre cultura y personalidad, así como también el psicoanálisis con su acento sobre la motivación inconsciente de los procesos de adaptación.

poetas
franceses
contemporáneos
selección, versiones
y notas:
raúl gustavo
aguirre
\$ 52



ANTOLOGIA POETICA
herman hesse
traducción: rodolfo modern
\$ 62

LAS ARMAS
MILAGROSAS
traducción:
lysandro galtier
\$ 42



poetas italianos
del siglo XX
selección, prólogo y notas
horacio armani
\$ 46

Y NUESTRA
REVISTA
BIMESTRAL
\$ 2



Jacques Prévert
CUENTOS
para chicos
traviesos
\$ 39



CUENTOS
para niños traviesos
dibujos:
elsa henriquez
traducción:
maría irene
bordaberry
\$ 39

EL NACIMIENTO
los niños
y el amor
agnes rosenstichl
\$ 35



De próxima aparición

POESIA
de pierre jean jové
selección, versiones
y notas: federico gorbea
LA ALEGRIA Y LA
TIERRA PROMETIDA
giuseppe ungaretti
traducción: oreste frattoni



EDICIONES LIBRERIA FAUSTO
SANTA FE 1715

datos para una ficha

En 1955, dos importantes premios (el Municipal y el Alberto Gerchunoff) sancionan la importancia y los méritos de *Cayó sobre su rostro*, novela de un autor hasta entonces desconocido: David Viñas.

Nacido en Buenos Aires en 1929, agredado con el título de licenciado de la Facultad de Filosofía y Letras, y fundador y codirector de la revista *Contorno*, David Viñas se perfila, desde su libro inaugural, como el típico representante de la denominada "generación del '55", generación que desdeña el ejercicio gratuito y autónomo de la literatura y opta por el compromiso entendido como persistencia y fidelidad a determinadas posturas de política cultural.

A *Cayó sobre su rostro* siguieron:

- en 1956, *Los años despiadados*, crónica del choque de un muchacho de pequeña clase media con el mundo del proletariado en la primera época del peronismo;
- en 1957, *Un día cotidiano*, análisis de una crisis de formación personal cuyo protagonista enfrenta arduos problemas éticos y psicológicos;
- en 1958, *Los dueños de la tierra*, panorama de las luchas sindicales en la Patagonia durante la primera presidencia de Yrigoyen;
- en 1962, *Dar la cara*, vasto y ambicioso fresco que procura reflejar las frustraciones de toda una generación en tiempos del gobierno frondicista.

Una sexta novela, *Hombres de caballo* (1967, Premio Casa de las Américas), un volumen de cuentos titulados *Las malas costumbres* (1963); una visión novelesca de *La semana trágica* integran, hasta el presente, la obra narrativa de David Viñas, en cuya bibliografía caben también en ensayo —*Literatura argentina y realidad política* (1964); *Laferrere, del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal* (1965— y el ejercicio de la dramaturgia: *Sara Golpmann, mujer de teatro* (1969), *Lisandro* (1972), *Tupac Amaru* (1974) y *Dorrego* (aún sin estrenar).



A este vasto conjunto de títulos se agregará en estos días una nueva novela, *Jauría*, que editará Achával Solo. Con respecto al argumento y propósitos de *Jauría*, dice Viñas:

—Se trata de la historia de un asesinato: la muerte de un viejo caudillo a manos de un hombre que es la expresión armada de un grupo que se siente defraudado por su jefe. La acción transcurre en tiempos de la montonera; no obstante, datos y referencias concretas están desvanecidos, aunque el asesinato no sea otro que el de Urquiza. La idea de desarrollar ese tema me había atraído desde siempre. La narración comienza cuando el protagonista, una vez consumado el asesinato, comienza a huir y a recomponer, mientras huye, los veinte años vividos junto a su víctima; simultáneamente, se va viendo cómo reacciona ese hombre incondicional frente a lo que cada vez más vive como una traición. Mi intención no ha sido escribir una novela con referencias históricas precisas, explícitas, sino aludir, en una dimensión que en cierta forma es la de una fábula, a ciertas claves constantes de nuestro país, claves que se dan en diversos niveles sucesivos, acaso cada vez más estrangulados.

MODELO PERUANO

NEIVA MOREIRA

356 páginas que resumen un proceso apasionante.

Es el primer libro de la colección tercer mundo, dirigida por Pablo Piacentini y Enrique Alonso. cuesta 35\$

ediciones de **LA LINEA**

INGLES

Idioma argentino para turistas en tránsito.

lectura - conversación
adultos - adolescentes - grupos
viajeros - grupos en empresas -

También a domicilio

Llamar de 9 a 13: 87-7989

Se conceden entrevistas sin cargo.



**una
obra
bien
nacida**

empieza con

PLAKOBRA

nuevo panel laminado para encofrados de hormigón

PLAKOBRA es el nuevo panel laminado que fabrica DECOPAL S.A. para reemplazar con ventajas a los tradicionales encofrados de madera. Entre sus cualidades más destacadas, merecen señalarse su facilidad de desmolde, la eliminación de revoque grueso, la gran rapidez de aplicación, y la diferencia de espesores que permiten encarar obras de todo tipo.

PLAKOBRA

es un producto de **decopal**
S.A.S.

fabricantes de **NIKKO**® y **magno-pan**®

georgie dear



Sábat