

el GRILLO de papel



gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE

Año 1, Nº 1 — Octubre de 1959

\$ 10 m/n



escena de "Heroica"
(ver reportaje
a Stawinski, pág. 15)

ABELARDO CASTILLO

EL MARICA

SUMARIO

- A. Castillo — Cuento.
- Ana T. Weyland, Víctor E. García, A. Liberman, Oscar Castelo y Lisandro Gayoso — Poemas.
- H. Costantini — Monólogo.
- Reportaje a Raúl Schurjin.
- S. Sammaritano — Cine argentino.
- Reportajes a Trnka.
- Miljail Kalatazov ("Pasaron las grullas").
- Jerzy S. Stawinski ("Kanal", "Heroica").
- Bibliográficas, por Oscar Castelo, W. Weyland y A. Castillo.
- Grillerías.

SOLICITE AL VENDEDOR
LA LAMINA A TODO COLOR
DE SCHURJIN

Escucháme, César. Yo no sé por dónde andarás ahora. Nunca más volviste a hablarme y, después de aquellas vacaciones, hasta te fuiste del colegio. No sé por dónde andarás, pero cómo me gustaría que leyeras esto. Sí. Porque hay cosas que uno las lleva guardadas, adentro, apretadas en lo más hondo. En la vergüenza. Y las lleva toda la vida. Pero de golpe, un día —esta noche, por ejemplo— uno siente que tiene necesidad de contárselas a alguien. Oíme. De golpe yo siento que tengo que decirte. Escucháme, César.

Vos eras raro. Uno de esos pibes que no pueden orinar si hay otro en el baño. En el balneario, yo me acuerdo, nunca te desnudabas delante de nosotros. A ellos les daba risa, y a mí también, un poco —para qué voy a negártelo—, pero yo te comprendía.

—Déjenlo, ché. Cada uno es como es... Y nosotros éramos medio bárbaros. Vos no. Vos, cuando entraste a primer año, venías de un colegio de curas. San Pedro, para vos, era algo así como Brobdignac. No te gustaba subir a los árboles; ni correr carreras hacia abajo, entre los garabatos de la barranca; ni

(continúa en pág. 6)



EDITORIAL

Es muy probable que en nuestros tiempos —y en este país— escribir no resulte glorioso asunto. Tampoco es una operación mercantil demasiado brillante. Pero esto no es lo que más nos preocupa. Siempre hemos temido, en cambio, que en la hora del cohete intercontinental y las violentas trasformaciones económicas, acuñar poemas o narrar cuentos pase por ser, amén de no lucrativa, una actividad reaccionaria, desvinculada del proceso histórico.

Salimos a la calle convencidos de lo contrario: creemos que el arte es uno de los instrumentos que el hombre utiliza para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria. Pero decir que hemos salido a la calle no es sólo una formulación más o menos simbólica. No. Sabemos que la calle es el múltiple cenáculo donde el pueblo dice su pacífica verdad cotidiana y, en última instancia, el sitio subversivo donde levanta una barricada y vindica su humillación. Por eso hemos salido a la calle. A juntarnos con la voz del pueblo, que es la nuestra. Nosotros —escritores, dramaturgos, poetas— también esperamos el algún-día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda; pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía. Aportamos, pues, nuestra herramienta.

La literatura, ya que no un medio de vida, es para nosotros un "modo" de vida. Una manera de caminar prójimos. O, para decirlo con palabra ajena, una forma de compromiso.

Nuestra filiación en este sentido es clara. No se trata ya de un compromiso a medias —compromiso de partido, de secta, de club retórico—; no. Tampoco ponemos, indiscriminadamente, a todas las entidades en un mismo meridiano de utilidad social; pero, las entidades, siempre nos importarán mucho menos que nuestra conciencia de estar pisando, viviendo, la revolución.

Para quienes prefieran el rótulo, la ordenada etiqueta sobre la frente, el "ismo" tranquilizador, confesamos que —en cuanto escritores— no nos parece imperioso llevar carnet en el bolsillo, o distintivo en la solapa, para escribir una gran novela, y —en cuanto hombres— tampoco creemos que ésos sean elementos "sine qua non" de la transformación social. La transformación social es un hecho histórico; el "ismo", una entelequia. Y las entelequias no existen. Existen los hombres.

A ellos nos dirigimos —no a todos, claro está, no a los dueños de la mentira, la obsecuencia, el dogma, el dólar o la plutocracia— y, entonces, talvez nuestro compromiso también sea a medias. Nacimos en esta orilla de acá: a la izquierda de la sangre.

Extenderse en consideraciones de este tipo, según creemos, no conduce a nada. La nuestra, por ser vital, es una actitud demasiado evidente para complicarla con arduas sociologías. Justamente por ese motivo "EL GRILLO DE PAPEL" ha de ser, casi esencialmente, una revista para quienes la literatura es, antes

que otra cosa, una actividad creadora. Estamos convencidos de que, para esclarecer su posición ante la vida, el escritor no necesita recurrir a la efusión panfletaria o al deliberado puntillismo de un ensayo académico. Un cuento, un poema, un drama, pueden llegar a ser tan contundentes como aquéllos. Y mucho menos áridos.

Sin embargo, comprendemos que frente a ciertos hechos concretos —la falta de libertad de prensa en nuestro país, por ejemplo—, el repudio inmediato no tiene tiempo de transformarse en materia artística. No. No esperaremos que se nos ocurra una hermosa novela para contar que, mientras nosotros, agotando posibilidades trabajábamos por un nuevo órgano de expresión, un decreto tramposo clausuraba una docena de diarios y revistas —no exactamente aquellas pornográficas exhibidas por cientos en los quioscos públicos— y Leónidas Barletta, premio municipal y americano de literatura, director de uno de los teatros que más han hecho por la cultura popular, ex presidente de la SADE y padrino de mucho escritor joven disperso por allí, se veía obligado a cerrar su periódico independiente.

No. No esperaremos que se nos ocurra una hermosa novela para contarla.

Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegado el caso, nuestra responsabilidad de crítica; ni siquiera con aquellos que, de algún modo, esperan con nosotros el advenimiento de un hombre más justo, más libre, menos torpe y mezquino.

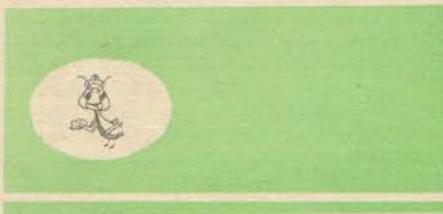
Salimos a la calle sin pre-conceptos ortodoxos ni planes tácticos. Por otra parte, nunca hemos comprendido con exactitud dónde termina la ortodoxia y comienza la aberración; ni cuándo el oportunismo, el ocultamiento y la mentira, empiezan a ser razones tácticas.

Esa es nuestra orientación. Estéticamente, y toda vez que el oficio de escribir es un oficio humano, nuestras ideas son consecuencia de aquélla. "EL GRILLO DE PAPEL" no nació de una élite artempurista. Las frías aristocracias meramente retóricas no tendrían espacio —ni sentido— en una revista como la nuestra. La palabra en función decorativa, el sonido de lujo, nos disloca el presupuesto. El eclecticismo, estético o ideológico, es una frivolidad que tampoco podemos pagar.

La calidad artística, en cambio, es una urgencia. Hacemos de esto una premisa, y, en la medida que nuestro criterio selectivo lo permita, sólo publicaremos trabajos que respondan a ella.

El hombre crea cosas porque las necesita. El arte, creación tan humana que se la creyó divina, responde también a una necesidad íntima, honda, insuperable: necesidad de belleza. Y la belleza, la única, la auténtica, siempre es revolucionaria.

Porque, a nuestro entender, revolución no significa tal o cual partido, esta o aquella nueva forma estatal. Es un apremio vital, instintivo, de transformar la vida.



Registro propiedad intelectual en trámite

CONSEJO DIRECTIVO:

Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman
Oscar Castelo
Víctor E. García

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueron dibujados por
Alba

Redacción y adm.: Maza 1511, 2º C
BUENOS AIRES

"EL GRILLO DE PAPEL" llama a colaborar en nuestras páginas a todos los escritores jóvenes de la Capital y el Interior. Los poemas, cuentos (o grillerías) deben ser remitidos a nuestra redacción. Los trabajos en prosa no deben exceder las 2.000 palabras.

REVISTA LITERARIA "EL GRILLO DE PAPEL"
Maza 1511 — 2º C

SUSCRIPCION:

Argentina: 12 números \$ 100
6 números \$ 55
Exterior : 12 números 1,50 Dls.

.....
Lugar y fecha

Deseo suscribirme a números de esa revista, para lo cual envío cheque/giro bancario/postal, a la orden de **Abelardo Luis Castillo**, por la suma de \$

.....
Firma

Nombre y apellido:

Domicilio:

Localidad:

FF.CC.



HUMBERTO
COSTANTINI

(Una plaza. En un costado, la estatua de un prócer. En el otro, un banco donde aparece, sentado, el personaje. Tiene 45 años. A su lado, una valija, no un portafolios, sino una vieja valija con algún remiendo, de las que se usan para llevar muestras.)

Estimado prócer... *(Se levanta.)* No, no me mire así. No he venido a venderle nada...

Ocurre que hasta las dos y media no abren en lo de Dubcovsky Hermanos. Por aquí no tengo ningún otro cliente... y espero. ¿Qué voy a hacer?

Son las dos recién. Todavía faltan treinta minutos...

Mire, hoy, seguro seguro que algo van a comprar. Y son tipos estos que del uno al cinco de cada mes... *(señas de pagar)* ¡Muy buena gente! ¿Usted no los conoce?

Pero sí!... ¡Si están aquí, al ladito de la plaza! ¡Tiene que conocerlos! Uno gordo... de campera... ese es José Dubcovsky. Ese es el que hace las compras. El otro se llama Marcos, es uno petisito, rubio, que está siempre al fondo del negocio. ¡Cómo no los va a conocer!...

(Pausa.)

Bueno, pero a lo mejor usted... está pensando en otras cosas. Qué sé yo. Cosas importantes... la patria... la humanidad... No se interesa por ellos.

(Señalándose el pecho, casi con un gesto de desafío:)

¡Pero yo sí me intereso!

Oiga: Dubcovsky Hermanos: Villegas 249; Francisco Adad, Almafuerce 453; Bazar "La Flor de Lis", de José Alvarez, Rondeau 921; Pedro Flores... ¿Eh? ¿Qué me dice? ¿Ve? Todos en la cabeza los tengo. ¡Y no solamente la dirección! Le puedo dar, nombre por nombre, ¿sabe?, nombre por nombre, la fecha de su última compra, la forma de pago, si son morosos o no son morosos... Todo le puedo decir. Sí, todo. Hasta si son peronistas, radicales, socialistas o lo que sea. Todo.

Sí, son mis clientes. Es el mundo en que yo ando todos los días, ¿entiende? Todos los días. Uh... si lo conozco...

Usted no lo conoce, ¿verdad? Claro, usted no puede pensar en ciertas cosas. Sería ridículo. Con esa prestancia que usted tiene *(lo imita)*, esa barba... esa frente... Esa frente en donde sólo caben altos pensamientos... No, no puede.

Y sin embargo me gustaría, ¿sabe? Me gustaría verlo a usted metido en mi mundo. Aunque fuera por una semana...

(Pausa.)

Ah... libros *(acariciándolos)*: bonitos libros... ¿Usted nunca intentó leerlos en el 217? Es ese colectivo que para ahí, en la esquina de la plaza. Le sugiero que no lo intente. Es un poco molesto, ¿sabe? En el colectivo no se viaja solo. En el colectivo hace mucho calor, además. La gente lo empuja, lo aprieta, lo codea. A veces no hay ni lugar para apoyar los pies y falta el aire. Es sofocante, ¿sabe?

Y la valija. La valija que molesta por todos lados. ¡Y la otra mano que usted tiene que tener prendida ahí para no caerse! ¿Con qué mano va a tomar los libros, entonces? ¿Me quiere decir?

Además... La cabeza siempre ocupada. ¡Eso, eso, eso, eso! ¡Siempre ocupada la cabeza! No, ¡qué humanidad ni qué niño muerto! ¡Cosas concretas, cosas urgentes, señor! Las ventas que hizo, por ejemplo. Las que podría hacer. Multiplica y le queda tanto de comisión.

Entonces piensa que la semana es floja. Y que tiene que verlo a Fulano. Pero antes de las cinco porque después no atiende a los corredores. Y piensa que si Fulano comprara una docena serían... Y multiplica otra vez, y otra vez hace cálculos...

En fin, usted no puede imaginarse todo que piensa un hombre que está en la calle vendiendo.

Yo le digo que no piensa en otra cosa que no sean las ventas. Yo se lo digo. Yo, que a veces quiero pensar en otra cosa y no puedo.

¿Pero usted qué se cree? Que yo nací con la valija en la mano ¿o qué? ¿Usted no cree que yo antes era distinto?

Mire, cuando muchacho soñaba que llegaría a ser un gran hombre. No, no soñaba, estaba seguro. ¿Y todo por qué? Porque yo tenía una forma distinta de mirar las cosas, de mirar el mundo... qué sé yo... una forma meditativa... A lo mejor es esa la palabra.

Cómo le podía explicar...

Uh... ¿me permite? Una hormiga. Estaba por llegar a un sitio inconveniente... *(La toma y la deposita en el suelo.)*

¿A usted nunca se le ocurrió preguntarse qué piensa la gente cuando ve esa hormiga, por ejemplo? Yo sí, y me daba cuenta de esto: que la mayoría de la gente al mirar una hormiga inmediatamente pensaba en la verdura, la quinta y el hormiguicida. Tac, tac, tac. Una relación casi automática. Verdura, quinta, hormiguicida.

Bueno, a mí no me parecía mal que la gente pensara así. No, de ninguna manera. Yo decía: es la forma simple, la forma directa de entender las cosas.

¿Sabe en qué pensaba yo?

Yo pensaba en el milagro de la vida...

(Pausa.)

Entonces quedaban dos posibilidades. O yo era un estúpido, o tenía verdaderamente una forma distinta de mirar las cosas. Y como un estúpido aparentemente no era, entonces estaba convencido de que llegaría ser un gran hombre, ¿Eh? Razonamiento lógico.

(Pausa.)

No, mi estimado prócer. Razonamiento nada lógico. Yo no soy un gran hombre. Por lo tanto, era un estúpido. ¿Ha visto cómo cambia la conclusión? Hormiga, verdura, quinta, hormiguicida... ¡La sabiduría, mi estimado prócer!

Porque habrá de saber que el mundo no está hecho para la gente meditativa. Está hecho para gente de acción. Y al tipo que al mirar esa hormiga se le ocurre pensar en el milagro de la vida... Ese tipo... *(lo bendice)* está listo. Se lo digo yo.

Por eso yo ahora pienso en Dubcovsky Hermanos, Villegas 249. Abre a las dos y treinta. Encargado de compras, José Dubcovsky. Paga del uno al cinco de cada mes. Categoría: muy bueno.

¿Pero usted me comprende? ¿No del todo, verdad? Claro, ocurre una cosa. Ocurre que a los que le hacen una estatua no suelen ser tipos meditativos. Todo lo contrario. ¡Todo lo contrario!

Dígame, ¿qué le sugiere esta hormiga, mi estimado prócer? A no hacer trampa, ¿eh?

Mmmm... usted, por el aspecto, así, de hombre inteligente debe ser de los que piensan en el hormiguicida. Sí, sí, sí, estoy seguro. Y eso está bien. Usted es un sabio. Yo lo felicito.

Si usted no hubiera pensado siempre así, ¿sabe que estaría haciendo ahora? *(Toma la valija del banco.)*

ESTIMADO PROCER

monólogo

No, no se asuste. Esto no es una bomba. ¿Y le parece que yo tengo cara de terrorista? No...

Además —y me va a disculpar— yo no sé ni siquiera cómo se llama. ¿Para qué demonios le voy a poner una bomba?

No, no. Quería decirle que ahora estaría vendiendo aparatos de metal para vidriera.

(Gritándole:)

¡Aparatos de metal para vidriera!

No, no ponga esa cara. Hay trabajos peores, después de todo.

Es que la vida no le permite elegir mucho, ¿sabe? La vida lo agarra a uno por una oreja y le dice: ¡Vamos, vamos! ¡Corra! ¡No pierda tiempo!

Porque en cuanto se queda quieto, atrás viene una cosa tremenda que lo aplasta. Y la vida: ¡Vamos, vamos! ¡Hoy, hay que parar la olla, no mañana! ¡Hoy, hoy, hay que pararla!

Y entonces uno corre, corre para que eso que viene atrás no lo aplaste; corre desesperado, de cualquier manera, a medio vestir, con un pedazo de pan en la boca todavía, se cuelga de lo primero que encuentra...

Vida, ¿me permite un segundo? Yo quisiera recibirme de ingeniero porque...

¡Ja, ja! ¡Ingeniero dice! ¡Corra, corra! ¿No ve que ya la tiene encima a esa cosa tremenda? ¿No ve que ya le está pisando los talones? ¡Corra, corra, le digo!

Y claro, tiempo para elegir no hay. Y uno no sabe cómo, pero de pronto se encuentra vendiendo. Agujas para máquina, sacacorchos, bandejitas de mimbre... Sí, sí, todo eso yo he vendido. Y en Carnaval, una vez, caretas, pomos y papel picado, de veras.

Y se llega a los cuarenta y cinco años y se encuentra vendiendo aparatos de metal para vidriera...

Mire, se llega a vender aparatos de metal para vidriera por muchos motivos. Eso en apariencia. Pero en realidad hay un solo motivo. Uno sólo. Es el de ponerse a pensar en el milagro de la vida en vez de pensar en el hormiguicida.

Usted no lo cree, ¿no? Pero es la verdad.

(Pausa.)

En fin... ¿qué hora es? Todavía faltan diez minutos. Seguro seguro que van a c... ¿A usted qué le parece? ¿Comprarán o no comprarán?

De todas maneras, después me voy (saca una libreta), me voy... me voy... a lo de Francisco Adad. Después tomo el colectivo y a eso de las cinco estoy en lo de Cataldi: Vallejos 2931, un poco duro de pagar, pero paga. Me dijo que pasara más o menos para esta fecha, así que una docenita le voy a vender... Sí señor...

El colectivo se toma aquí, en la esquina de la plaza. Usted debe ver la cola siempre. ¡Uh... si sube gente aquí! A la salida del trabajo esto es un manicomio. Todos se apuran, reniegan, se apretujan en el colectivo, se pelean por nada. Parecen enloquecidos. ¿Usted se ha fijado?

(Pausa.)

¿O no se ha fijado?

¡No, no, no! Lo que le pregunto es importante. ¿Se ha fijado o no?

¿Sabe por qué es importante? Porque Buenos Aires es toda así, mi estimado prócer. Rostros malhumorados, cansancio, empujones, preocupación, apuro, calor, malabarismos con el sueldo, ¡qué sé yo! Eso es Buenos Aires. Esa es la ciudad en donde usted está olímpicamente

asentado, elucubrando sus altos pensamientos.

¡Altos pensamientos! Dígame, ¿usted cree, en serio, que la gente, aunque quisiera, podría pensar en esas cosas? ¡Por favor!

Mire, suponga esto. ¿Ve ese árbol? Es un hermoso árbol, ¿no es cierto? Grande... frondoso... acogedor... Parece el árbol de aquellas composiciones del colegio, ¿se acuerda? Da la sombra al caminante, da los frutos, da la madera, etcétera...

(Recitando:)

Es nuestro mejor amigo
muchas ternuras nos da
se pasó la vida dando
nunca se cansa de dar...

Prócer, ¡he allí un benefactor! Un auténtico benefactor de los hombres. Reverenciemos al árbol, prócer.

Bien, supongasé que ese árbol, ese magnífico árbol, en vez de crecer allí, libremente, lo hubieran obligado a crecer en un pedacito así de tierra, junto con otros cincuenta árboles. Es una suposición, claro.

¿Qué ocurriría entonces? Ocurriría que los cincuenta árboles estarían constantemente disputándose ese pedacito de tierra. Estarían luchando como fieras para vivir, para conquistar un poco de sol, para no morir aplastados por los otros, ¿entiende?

¿Usted cree que darían fruto? ¿Usted cree que podrían dar algo? No, no podrían dar nada. ¿Sabe por qué? Porque toda su fuerza, toda su rabia, ¿sabe?, la emplearían para sobrevivir, nada más que para eso.

Y ¿sabe cómo mirarían esos cincuenta árboles, apiñados, raquíticos, a ese árbol frondoso, solitario, magnífico? ¿Sabe cómo lo mirarían? Como yo lo estoy mirando a usted ahora.

Pensarían: claro, a él le hacen las composiciones, él da, él siempre da, da la sombra, da el fruto, da la madera... Ah... qué generoso...

¿Y nosotros? ¿Qué somos? Somos pobres diablos, ¿no?; somos raquíticos, ¿no?; somos egoístas, ¿no? ¡Que venga ése a vivir aquí a ver si le siguen haciendo composiciones!

Vida, ¿me permite? Yo quisiera ser un árbol generoso. Sí, sí, quisiera dar mi sombra al caminante, dar mis frutos, dar mi madera a los hombres para... ¡Ja, ja! ¡Generoso! ¡Dice generoso! ¡Vamos, vamos! ¡Hay que robar un poco de agua para vivir, hay que abrirse camino aplastando, hay que quitar el sol a los otros. ¡Vamos, vamos!

Porque eso somos nosotros, estimado prócer. Eso somos, los pobres tipos, los egoístas, los que pensamos en Dubcowsky Hermanos en vez de pensar en la humanidad.

Vida, ¿me permite? Yo quisiera ser un benefactor de la humanidad...

(Ríe incontinentemente.)

(Serio, de pronto:)

Pero se necesita ser caradura para estar ahí representando su papel de prócer, ¿eh? ¡es algo increíble!

La gente corre, se afana, se desespera por vivir, piensa en las deudas, en el sueldo, en los zapatos, en la familia, en los clientes, qué sé yo. ¡Y usted allí, por encima de todo!

¿Sabe qué es eso? ¡Eso es una insolencia, señor! Sí sí sí. ¡No me lo vaya a negar! Ser prócer es una insolencia. Ser un gran hombre es una insolencia. Es un insulto. Es como decir a la gente: ¿ven? Yo soy un prócer. Yo soy un gran hombre. Un benefactor de la hu-

manidad. Yo estoy más allá de todas esas pequeñas cosas absurdas que a ustedes les preocupan y me doy el lujo de tener altos pensamientos. ¡Fíjense!

Porque es así, señor. ¡Sus altos pensamientos son un lujo! ¡Un Cadillac último modelo! ¡Eso son sus altos pensamientos! Un lujo que se puede dar usted. No nosotros, los pobres tipos que estamos aquí peleando por el tiempo y por el centavo!

¡Un lujo señor! ¡Un insulto!

¡Váyase a bañar!

¡Abajo los próceres!

(Gritando:)

¡Abajo los próceres!!

(Pausa. Volviéndose para mirarlo detenidamente:)

Y mire que después de todo es una figura ridícula usted, ¿eh? Ese paso al frente... esa barba... esa mirada por las nubes... esa pila de libros... Yo no me explico cómo la gente no se detiene, lo mira un segundo y no lo hace pedazos. No me explico.

Porque usted está provocando, ¿no? Usted se está riendo de millones y millones de pobres tipos, ¿no?

¿Sabe? Ahora me gustaría tener una bomba en la valija. Le juro que se la arrimaría al pedestal, así, despacito despacito, encendería la mecha y ¡bum! Lo haría saltar en pedazos con toda el alma.

O si no, ¿sabe qué haría? Lo obligaría a bajar de allí y vender aparatos de metal para vidriera. ¡Bájese! ¡Tome! ¡Aquí tiene mi valija! ¡Vaya a lo de Dubcowsky Hermanos! ¡Vaya!

Ah, se queda ahí, ¿eh? ¿Se está cómodo! Es lindo ser prócer, ¿eh?

¡Poca vergüenza! ¡Eso es lo que usted tiene!

(Pausa.)

¡Huy, ya es la hora! Sí sí, ya están levantando la vidriera. ¡Adiós prócer! (Mientras se retira:) Me voy a lo de Dubcowsky Hermanos. Villegas 249. Paga del uno al cinco de cada mes. Categoría: muy bueno. Encargado de compras, José Dubcowsky. Vamos a ver qué pasa... vamos a ver... vamos a ver... (Sale.)

FIN



"... En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta como bayonetas que portan en la punta las mañanas..."

¿Quién es el autor de estos versos y cuál el título del poema?

"EL GRILLO DE PAPEL" premiará con una suscripción (12 números) a las primeras cinco respuestas correctas.

EL MARICA (Viene de pág. 1)

romper faroles a cascotazos. Pero nos hicimos amigos. Ya no me acuerdo cómo fué. Qué sé yo. Cuando uno es chico encuentra cualquier motivo para querer a la gente. Porque yo te quería, César; en serio que te quería. Y vos también me querías. ¿Te acordás?: siempre andábamos juntos. Un día, hasta me llevaste a misa. Al volver, cuando pasábamos frente al café, el colorado Martínez dijo, con voz de flauta:

—Adiós, los novios...
A vos se te puso la cara como fuego. ¡Eras más raro! Me pareció que estabas por llorar. Y yo me di vuelta, lo medí al colorado, y le pegué tan tremendo sopapo, de revés, en la boca, que me lastimé la mano. Después, vos me la quisiste vender.

—Te lastimaste por mí, Abelardo.
Cuando dijiste eso sentí frío en la espalda. No sé. Vos me tenías agarrada la mano entre las tuyas, y tus manos eran blancas, delgadas. ¡Qué sé yo! Demasiado blancas, demasiado delgadas. Como de piba.

O a lo mejor no eran tus manos. A lo mejor era todo: tus manos y tus gestos y tu manera de hablar, de moverte. Yo sé, yo sé que eso no quiere decir nada, y antes también lo sabía; que son cuestiones de educación, de andar siempre entre mujeres, entre curas; pero, ¡qué querés!, a veces eras más raro. Un día me dijiste:

—¿Sabés? Te admiro.
¡Decías casa cosa! Yo nunca me hubiera animado a decirle eso a un tipo, no sé, me habría dado vergüenza. Y vos, en cambio, que no sabías dónde meterte cuando uno comentaba "viste qué buena se está poniendo Estelita", por ahí salías con cada cosa. Pero yo te quería. Durante aquel año —¿te acordás?— fuimos inseparables. Claro que, después pasó aquello y nunca más me hablaste. Pero yo te quería. Y me gustaba ayudarte. A la salida de la escuela nos íbamos a tu casa y te enseñaba lo que no entendías. Y estaba contento siendo tu amigo. En serio. Si eras el mejor, el único amigo que yo tenía. Porque a vos uno podía contarse cosas que, a los otros, les daban risa. Vos también me contabas cosas. Eras franco, limpio, mucho más franco y limpio que cualquiera de nosotros. Pero eras raro. Una tarde, mirándome directamente a los ojos, me preguntaste:

—¿Cómo hacés para ser el mejor en todo, el más bueno, el más inteligente...?

No te pude aguantar la mirada. Lo decías de un modo. Sí, ya sé: del mismo modo que empleabas para decir todo. Por eso.

—Es un marica.
Cuando ellos hablaban así, te lo juro, me daban ganas de romperles la cara. Sin embargo, al final uno tiene que callarse. Yo no podía estar defendiéndote siempre.

—Déjense de macanas. Qué va a ser un marica.

—Rajá, protector de menores... por algo lo cuidás tanto.

Y se reían. Y uno también termina por reírse. Por eso, cuando aquel viernes vino el negro y dijo: "Me pasaron un dato: por las Quintas hay una gorda que cobra cinco pesos; vamos, y de paso lo hacemos debutar al machón"; yo dije macanudo. Y no sólo dije macanudo, sino que te llevé engañado.

—César, esta noche vamos a dar una vuelta con los muchachos: ¿querés venir?

—¿Con los muchachos...?

—Sí, qué tiene.
—Y bueno, vamos.

Escuchame, César. Yo no sé por dónde andarás ahora; pero tenés que leer esto. Porque hay cosas que uno las lleva adentro, mordiéndolas. Pero de golpe, un día, siente que tiene la necesidad de decírselas, de gritárselas a alguien. Oíme. Yo siento que tengo que... Perdoname, César.

Porque fuimos. Y vos recién te diste cuenta de todo cuando llegamos al rancho.

—Abelardo, vos lo sabías.
—Callate y entrá.
—¡Lo sabías!
—Entrá, te digo.

El marido de la gorda, grandote como la puerta, nos miraba socarronamente.
—Son cinco pesos por cabeza, pibes. Siete por cinco, trenticinco.

Sí. El sabía que no sólo vos ibas a debutar aquella noche. De la pieza salió un chico, tendría cuatro años. Moqueando, se pasaba el dorso de la mano por la boca. Nunca en mi vida me voy a olvidar de aquel gesto. Sus piecitos desnudos —¿te acordás?— eran del mismo color que el piso de tierra.

El negro hizo punta. Yo sentía una cosa, una pelota en el estómago. No me atrevía a mirarte. Los demás hacían chistes brutales, desacostumbradamente brutales, en voz muy baja. Estábamos asustados como locos. A Roberto le temblaba el fósforo cuando me dió fuego.

El negro salió de la pieza. Venía sonriendo, triunfador, abrochándose la bragueta. Nos guiñó un ojo.

—Pasá vos, Cacho.
No. Yo no. Yo después.
Entró el colorado, después Roberto. Y cuando salían, salían distintos. Salían, no sé, salían hombres. Sí. Esa era la impresión que yo tenía.

Después entré yo. Y, cuando salí, vos no estabas.

—¿Dónde está César?
—Disparó.

En el patio, tomando mate contra un árbol, con el chico jugando entre sus piernas, estaba el marido de la gorda:

—Vos también te asustaste, pibe.
—¿Qué me voy a asustar! Lo ando buscando al otro, al que salió.

—Agarró pa ayá —y, con la misma mano que sostenía la pava, me señaló el lugar—. Y el chico sonreía. Y el chico también dijo: pa ayá.

Te alcancé cuando doblabas la esquina. Me acuerdo como si todavía estuviéramos allí. Quedaste arrinconado contra un cerco. Me mirabas.

—Lo sabías.
—Volvé.

—No puedo, Abelardo, te juro que no puedo.

—Volvé, ¡animal!
—Por Dios que no puedo.

—¡Volvé, o te llevo a patadas en el culo!

Y te crucé la cara a cachetadas. En vez de decirte... Pero vos no podés saber cómo me sentía. Ni por qué.

Te llevaste la mano a la boca. Igual que el chico cuando salía de la pieza. ¡Ese gesto! ¡Esa mano en la boca! ¿Por qué no te defendiste? ¿Por qué no me rompiste los dientes? Yo, te lo juro, no me habría movido.

—Bruto —me dijiste—. Bruto de porquería. ¡Te odio! Sos igual, sos peor que los otros.

Tenías razón. Cuando te alejaste, llorando, tropezando, yo te grité:

—¡Maricón! ¡Maricón de mierda!
Y yo también lloraba.

Escucháme, César. No sabés cómo quisiera que leyeras esto. Porque hay cosas que uno las lleva mordidas, adentro, trameadas en lo más hondo, toda la vida. Hay cosas por las que uno, a solas, se escupe la cara en el espejo. Pero de golpe, un día, necesita confesárselas a alguien. A vos, César. Escucháme. Aquella noche —¿sabés?—, al salir de la pieza de la gorda, yo le pedí: no se lo vaya a contar a los otros...

Porque —¿sabés, César?—, aquella noche, yo no pude. Yo tampoco pude.

EL GRILLO VISITA LA "ANTOLOGIA DEL CUENTO BREVE"

EUGENESIA

Una dama de calidad se enamoró con tanto frenesí de un tal señor Dodd, predicador puritano, que rogó a su marido que les permitiera usar de la cama para procrear un ángel o un santo; pero, como concedida la venia, el parto fué normal.

Drummond Ben Ionsiana (c. 1618)..

FINAL PARA UN CUENTO

—¡Qué extraño! —dijo la muchacha, avanzando cautelosamente—. ¡Qué puerta más pesada! La tocó y se cerró de pronto con un golpe.

—¡Dios mío! —dijo el hombre—. Me parece que no tiene picaporte del lado de adentro. ¡Nos ha encerrado a los dos!

—A los dos, no. A uno solo —dijo la muchacha—. Pasó a través de la puerta y desapareció.

I. A. Ireland (1919).

PINTURA

reportaje a



Raúl Schurjin

—¿Por qué es usted pintor figurativo?

—Porque estoy con el ser humano dentro de mi época. Me inspiro en él, nutre mi espíritu y le correspondo lealmente. Negarle sería traicionarle. Siento su angustia o su alegría, y las recojo transformadas en color, forma o trazos. Creo estar dotado para hacerlo poéticamente, con humildad, sin erudiciones, casi intuitiva e instintivamente. Le canto así en la medida que puedo hacerlo, y lo hago con mi voz.

—¿A qué se debe la permanencia de su temática?

—Al profundo sentimiento humanista que despiertan en mi espíritu los costeros. A las maravillosas vivencias que alientan todos esos muchachitos humildes y relegados, marcados por la angustia del hambre, el frío, las enfermedades y la miseria moral.

—¿A qué pintores argentinos y extranjeros considera representativos de la pintura actual, tal como usted la interpreta?

—A todos los pintores que no descienden su finalidad a expresar, meramente, la habilidad técnica evadiendo la comunicación humanista de nuestros tiempos. Hoy, que vivimos torturados por la amenaza renovada de la tragedia de Hiroshima; que sentimos la impotencia de detener a los industriales de la incultura, que hacen

un muñón a la expresión abierta y ofrecida, que mienten a sabiendas en la cátedra y en el púlpito; hoy, ya no cabe parapetarse en sofismas monótonos, formulísticos del Arte. Quienes niegan la trascendencia humana y fugan de ella, porque tienen amputada la esencia de la Belleza y de la Bondad, son pintores, no artistas.

—¿Existe una joven generación de pintores argentinos?

—Sí. No entiendo a una juventud que se siente omnisciente y, sin embargo, se mantiene adúlona, sumisa a un tipo de pintura que apenas se sostiene en la periferia de una artesanía minoritaria; sin más trascendencia que la decorativa aplicada a la arquitectura: su justa ubicación.

—Pero existe una juventud argentina orientada en una obra realista, profundamente humana y renovadora. Una juventud magnífica que, a pesar de estar relegada, sabe de su auténtica meta porque posee una llama interior inextinguible, avivada por su pueblo y su tiempo. Esa juventud es la que está haciendo un arte plástico argentino y está dando la dimensión de nuestro quehacer artístico.

—¿Qué posibilidades tiene un plástico joven de llegar al público?

—Para un joven plástico auténtico existen todas las posibilidades de llegar. No importa que traten de detenerlo; lo que importa es que él no se detenga. Y, para no detenerse, el que es artista necesita una sola cosa: trabajar; trabajar con mucho amor, con mucha alegría, con mucha fe. Todo esto cuesta sangre, pero se llega; la naturaleza y éste, su tiempo, flanquearán sus inquietudes.

—Se ha hablado de "literatura comprometida", ¿existe una pintura comprometida?

—Todos los pintores de hoy son representativos de esta época. Pero yo estoy con los artistas que no dan la espalda al tiempo, al pueblo, a la naturaleza; y, en nuestro país, éstos son los más y los mejores, porque la obra de estos artistas no está para conformar a una rondita que, alentada por una pirotécnica publicidad, se homenajea recíprocamente; sino que está encumbrada por la lealtad hacia su pueblo, a las vivencias del género humano. En ese sendero están ubicados los mejores artistas nuestros, ampliamente conocidos y



estimados por el país. Los mejores artistas extranjeros, también.

—¿Cree usted que, como asegura nuestra Revista, la belleza es siempre revolucionaria?

—La belleza fue siempre revolucionaria.

—¿En qué medida los elementos pictóricos y humanos intervienen en la obra de arte?

—El color, la forma, la línea, existen desde el origen, nada se transformó en ellos, como no se transformaron la esperanza, la verdad, el amor. Ni unos ni otros se subordinan en la obra de arte. El artista los fusiona creando su mensaje de belleza revolucionario en un ininterrumpido diálogo con su tiempo. A su turno lo concibieron así los de la gruta de Altamira, Holbein, Rubens, Delacroix, Portinari... Lo importante es pintar, no lo de ello, sino con la enjundia de ellos.

APENDICE (con respuesta obligatoria)

—¿A qué persona (o personas) metería usted en la cárcel?

—Como he dicho antes, a todos los industriales de la incultura, que están ubicados en los estrados de la cultura y sostenidos por el pueblo, que ellos mantienen deliberadamente anestesiado. Y a esa raza infrahumana que maquina impudicamente el crimen de la guerra para poder sobrevivir a costa de la matanza de millares de hombres, contando con el silencio cómplice de las religiones y de los arriba nombrados.

—¿Qué le diría usted a Picasso si lo encontrara en su camino, y qué a Salvador Dalí?

—No sé. Pensaría en todo lo que leí acerca de ellos, y entonces no respondería yo. A ambos respeto como artistas.

—¿Qué pregunta le haría usted a Raúl Schurjin, y cómo cree que él le respondería?

—Le puedo preguntar: ¿qué le gustaría ser?

—Lo que soy, pero más perfecto.



TEATRO

Consecuentes con nuestras más sinceras aspiraciones de vincularnos con todo movimiento o actividad artística y cultural de América Latina, cuyos planteos estén enraizados con el ansia de consolidar la vigencia humana de nuestros pueblos, abrimos aquí una página destinada a que ellos hagan oír su voz.

teatro

Nuevos Horizontes

de Tupiza
Bolivia

Tupiza, sur de Bolivia, pueblo de 12.000 habitantes, cuenta con un conjunto teatral y un cine-club: "Nuevos Horizontes". El conjunto teatral ha realizado 7 jiras (nacionales y por el exterior) en las que ha recorrido zonas preferentemente mineras. En su repertorio cuenta con obras como: La zorra y las uvas, de G. Figueiredo; Todos son mis hijos, de Arthur Miller; Una libra de carne, de A. Cuzzani; Nuestro pueblo, de Thornton Wilder, etc.

Pero dejemos hablar al conjunto:

"Al igual que todo ser humano más o menos equilibrado psicológicamente, nosotros también somos un tanto proclives al sentimentalismo, y por enamorados del teatro, fantaseadores y seguidores locos de la utopía. Si así no fuera, no hubiéramos realizado nada que rebasara las fronteras de lo que es tradicional y obligado. Pero no solamente de sueños nutrimos las urgencias de nuestro espíritu. Con la cabeza en las nubes y los pies en la tierra estamos al lado de los hombres y mujeres que aquí, en este pueblo, se afanan en un limitado horizonte de ambiciones y deseos. Aquí en este pueblo sosegado y sencillo, arremanado en un valle maravilloso donde el color y la luz complementan el alimento del pan cotidiano, estamos desde hace muchos años animando a las criaturas de la ficción dramática, quizá no con mucho talento, pero sí con sobrado entusiasmo.

"El conjunto teatral 'Nuevos Horizontes' fue organizado el 1º de Mayo de 1946, animado del propósito de encontrar en las manifestaciones artísticas de carácter experimental, al mismo tiempo que un medio de equilibrio para el espíritu, una herramienta privilegiada de acercamiento a los seres humanos, con la que, por gracia, nos sería otorgada la sensación confortante de estar viviendo para adelante... Estimulo éste que buscado y hallado, permitió afinásemos nuestros propósitos, al punto de haber conseguido desde hace tiempo

contar con dos publicaciones: 1) nuestro **Boletín Informativo**, del que ya hemos numerado el 29, de aparición mensual, llegando en la actualidad a contar con ocho páginas, a través de las cuales se da cabida no solamente a lo que se relaciona con la vida interna del conjunto, en lo tocante a preparativos de obras, sino de que concientes de la misión que cumplimos en el ámbito nacional, recogemos informaciones del país y exterior, relacionadas con el teatro, cinematografía y novedades. 2) La publicación de la revista **Teatro**, en la que durante sus cinco números hemos insistido se una, a lo conceptual artístico, lo pedagógico de las labores escénicas, propósito que nos ha permitido incluir trabajos inéditos importantes como el de Seki Sano, sobre 'El director y su oficio'.

"Consecuentes con el anhelo de llegar y encontrarnos entre manos fraternas, ya que en proporción a ello es que serán válidos nuestros afanes de que el teatro constituya fecunda vía de relación y contacto humanos, ofrecemos hoy nuestro abrazo de encuentro y conocimiento, a todos quienes sintiéndose como nosotros en la urgencia de un mundo nuevo, creen que el amplio e iluminado camino del teatro, así concebido y realizado, puede acercarnos en profundidad y firmeza a un futuro mejor."

Y agregan más adelante:

"Preocupados por contribuir a que se eleve el nivel cultural de la colectividad, hemos formado un Departamento de Extensión, que se ocupará de iniciar, estimular y extender todas aquellas actividades que se orienten hacia el propósito enunciado. Como primer paso, el Departamento de Extensión ha puesto en actividad su sección cinematográfica, la que realiza funciones de cine gratuitas encaminadas a que los asistentes a las mismas logren que se cumpla la misión superadora de la cinematografía, para lo que se proyectan películas documentales, informativas y científicas. Más adelante, y a medida que lo permita el número de asociados, traeremos películas de Cine-Arte."

Y finalizan diciendo:

"El conjunto teatral 'Nuevos Horizontes', conciente de los males y sufrimientos que aquejan al mundo, deposita su esperanza de remedio, confiando en el porvenir y lo hace trabajando para la humanidad futura que palpita a nuestro lado."

teatro polaco

El teatro —dije en 1914, como fundador y director del "Teatro Polaco"— no puede ser una institución histórica, sin vida, sino el eco y el reflejo de la creación contemporánea, tal y como es en una sociedad determinada." El teatro polaco fue inaugurado en el año 1913, en Varsovia, como protesta contra las formas tradicionales del viejo teatro, contra la escenografía

y la dirección artística rutinarias y esquemáticas, y con el propósito de diferenciarse del arte de salón burgués, banal y sin alma. En aquel período Varsovia vivía sumida en la esclavitud, y las representaciones en lengua polaca constituían una brillante manifestación de la vitalidad del pueblo y de la cultura polacos. Desde el primer momento el Teatro Polaco consagró mucho lugar y tiempo al repertorio clásico. En su escenario fueron representadas, con diferentes puestas en escena, las obras de los clásicos de Polonia: Mickiewicz, Słowacki, Krasinski, Fredro, y otros. Varsovia conoció a Esquilo, Aristófanes, Shakespeare, Corneille, Molière, Schiller, Goldoni, Victor Hugo, Gógol, Ibsen, Ostrowski, Tólstoy y Gorki. Las tragedias y comedias de Shakespeare son particularmente memorables. Durante 40 años ocuparon el puesto de honor en el repertorio del Teatro Polaco. La cifra de 900 representaciones y 23 estrenos son un elocuente testimonio de la extraordinaria popularidad de que gozaba Shakespeare. Las creaciones contemporáneas ocuparon asimismo un lugar destacado. Casi todos los prominentes autores contemporáneos polacos y extranjeros figuraron en el repertorio del Teatro Polaco. La significación del Teatro Polaco es realizada por el hecho de que tres notables obras teatrales de G. B. Shaw fueron representadas en Varsovia por primera vez en el mundo. Los principales directores de escena polacos de las últimas dos generaciones pasaron por la escena del Teatro Polaco. Y lo mismo puede decirse de los escenógrafos. El Teatro Polaco aspiró, desde los primeros momentos de su actuación, a la creación de un excelente conjunto de actores que ha sido y es en la actualidad nuestro orgullo. Por la escena del Teatro Polaco han pasado, en más de 40 años de existencia, alrededor de 700 actores, es decir, casi la mitad de los actores dramáticos profesionales polacos.

Aunque el Teatro Polaco fue un teatro privado durante los 20 primeros años, y a pesar de que en este período tuvo que hacer frente a grandes dificultades de carácter financiero, fue un teatro de vanguardia. En el período de la guerra, el Teatro Polaco cayó en manos de los ocupantes y no pudo servir al arte polaco. Logró salvarse en parte de las destrucciones de la guerra y en enero de 1946 renació y pudo recomenzar su trabajo como primer teatro nacional de Polonia, después de ser reparado por completo. La historia de los diez últimos años es la historia de la verdadera reconstrucción y reorganización del Teatro Polaco en el más amplio sentido de la palabra. El carácter y el repertorio han sido conservados en el curso de estos diez años, en los mismos marcos que antes, pero extendiendo considerablemente su capacidad popularizadora y de influencia cultural.

El año pasado el Teatro Nacional de Polonia actuó por primera vez en el extranjero: primero en el festival teatral de París, y después en Moscú, Leningrado y Kíev, donde obtuvo grandes éxitos. De esta forma el Teatro Polaco cumple el papel que le corresponde.

Su futuro desarrollo artístico es una preocupación no sólo de su dirección y de todo el conjunto que actúa en él, sino también de la sociedad. Las condiciones creadas por el Gobierno Popular de Polonia para desarrollar la vida del Teatro nos dan la seguridad de un trabajo planeado y para un largo período; trabajo que debe acercarnos de año en año al ideal de un teatro verdaderamente artístico y creador que contribuya a la educación del hombre nuevo.

Dr. ARNOLD SZYFMAN
director del Teatro Nacional
Polaco de Varsovia

página para los hombres que una vez fueron niños...

ANA TERESA WEYLAND

EL REGRESO

¡Oh qué estío interminable el de mis venas!
Si pudiera regresar
al cálido país de la amatista,
retroceder las horas del reloj de Nüremberg
y ver mi imagen nueva
con un títere asomando en el bolsillo,
podría gritar mi adiós a los grises marineros
que cierran con los dedos su sonrisa salada.

Pero es duro este lento callar de poesía.
Este dejar los ojos sobre lo que vendrá.
Este tener la tierra y no comprender sus
[voces.

Este no querer morir.

Ah, yo sé que algún día
volverá el tiempo de luz del caramelo,
el que queda enredado
en los juncos celestes de la angustia
y corre besando campanitas de Nochebuena.

Pero antes de que llegue ese día
correrán fuertes ríos de tinta azul y roja,
se escribirán infinitas
cartas con ritmo de Olivetti,
perderán sus pupilas las muchachas que
[sueñan con poemas
y toda nuestra sangre
(toda, toda nuestra sangre),
aún teniendo perfume de estío,
será embotellada sin piedad por los hombres
[gordos
de las sociedades anónimas.

Pero tenéis que ayudarme a encontrar
el fulgor del trencito de hojalata,

la manzana que Pinocho llevaba a la
[maestra
y el estanque en que nada el pecesito de
[luna,
porque de esa sustancia
tiene sed nuestra vida,
esa vida que casi ha perdido sus palabras
sobre el escritorio de una oficina.

Es posible que nos cueste olvido,
desgarrones amplios, lágrimas de musgo.
Pero yo sé que por fin encontraremos todo
[eso
tal vez en el mismo sendero
que lleva a la choza de Hänsel y Gretel.

¡No me dejéis, entonces, ahogarme en estas
[aguas de rutina,
dejar todos los días
mi risa en la puerta giratoria,
matar poco a poco la canción cotidiana!
¡Vosotros también me necesitáis
porque tenéis azules corredores que llenaré
[de rosas,
porque tenéis el aire que llenaré de música!

Aquí están mis manos.
Sentid qué olorosa es mi sangre estival;
dadme una sola palabra
y yo dejaré todos los áridos tambores,
dejaré la pluma
y el pan de mediodía,
y me iré con vosotros,
sigilosamente,
a acariciar el lomo del Gato con Botas.



Escena de "Los amantes", film prohibido por los "moralistas"

Acaba de editarse Propiedades de la magia, poemas de Alberto Girri. Creemos que la insensibilidad se ha volatilizado inapelablemente de las proteohuidizas y criptoanémicas musas de Girri. Dos recuerdos se agolpan en nuestra mente, casi por reflejo condicionado. El primero: aquellas palabras de Cansinos Assens en su Movimiento V. P.: "[] Amigos míos: el arte moderno debe ser intersticial, ubicuo y anádrico, ¿comprendéis? Es preciso crear el poema extranovidimensional, el poema situado y actuado, el poema filmico, simultáneo y cúbico. La clave de todo es el intersticio." El segundo recuerdo, aquella anécdota de Mairena en su clase de Retórica y Poética: —Señor Pérez, salga Ud. a la pizarra y escriba: "Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa." El alumno escribe lo que se le dicta. —Vaya Ud. poniendo eso en lenguaje poético. El alumno, después de meditar, escribe: "Lo que pasa en la calle", y Mairena responde: "No está mal."

Fue prohibida la exhibición de Los amantes, film de Louis Malle, en nuestro austero país. Los gendarmes del pensamiento siguen en su no envidiable tarea de poner cerrojos al avance de la actividad creadora. Casi al unísono fue secuestrada judicialmente (una ilegalidad "legal") la edición de Lolita, novela de Vladimir Nabokov. Repudiamos el hecho con todas nuestras fuerzas, lo que no significa abrir juicio sobre los valores artísticos o sicopatológicos de la citada obra literaria. Pero esto no es nuevo. Tiempo atrás ya habían pagado tributo a los "proveedores de moral" El muro, de Jean Paul Sartre, Los desnudos y los muertos, de Norman Mailer, Retrato de un artista adolescente, de James Joyce y otros. Mientras los señores gendarmes reciben el pláceme hipócrita de los mojigatos, los kioscos de Buenos Aires siguen inundados de publicaciones pornográficas, de sexy-crímenes, idiotex equino-farwest y Chicago deformante. Allá la beatería victoriana, acá la política del avestruz.



Louis Malle

GRILLERIAS

"chi non castiga il male, vuol que si faccia"
leonardo da vinci



Acaban de aparecer los dos primeros tomos de El Don Apacible. Esto nos recuerda haber leído en los diarios, hace unos meses, que Shojolov —autor de la novela y candidato propuesto por la URSS para el Premio Nobel— fue rechazado en Suecia por "reflejar en exceso las tendencias de su mundo". Divertido criterio. El Sr. Oesterling, secretario del venerable Comité Académico (a él se le atribuye la frase), no debe tener ideas muy claras respecto de la literatura. Le informamos: los 24.000 versos dobles del Ramayana, inmortalmente reflejan —en exceso— las tendencias de la India. El Kalévala, epopeya la cual debería serle mejor conocida que a nosotros, peca, asimismo de una abundancia típicamente nórdica. Mencionar la greguisima actitud de Homero, es un lugar común. Virgilio —siguiendo el ejemplo de Nevio, Cicerón, Enio, Cátulo, Varrón Atacino, Livio Andrónico, Gina, y algún otro— quiso, con La Eneida, no sólo esclarecer la mitología de "su" mundo, sino que escribió el poema nacionalista soñado antes por todos los poetas latinos. Su epitafio es igualmente tendencioso:

Mantua me genuit; Calabri rapuere, tenen nunc Partenope; cecini pasqua, rura, duces.

Los vetustos académicos no pueden ignorar estos arduos clasicismos. Si los ignoran, hay ejemplos más inmediatos: digamos Cervantes, José Hernández, León Tolstoy, James Joyce.

Se dice que corrigiendo una actitud torpe de su política cultural se editará en la Unión Soviética El Doctor Zhivago, novela de Boris Pasternak sobre la que han discutido mucho y violentamente los gimnastas de la lectura epidérmica. Nosotros, que desde el primer momento defendimos con todas nuestras fuerzas el derecho inviolable de Pasternak a escribir su sentido de la vida (que consideramos equivocado) y editar lo que escribe, aplaudimos hoy esta noticia y pensamos que todo el lamentable "affaire" Zhivago pudo haberse evitado si el amor a la libertad de expresión hubiese superado las mezquinas proyecciones de la ortodoxia. ¿El premio Nobel? Bah. Hablamos de un escritor y poeta, no del aporte de Suecia a la ya tan prolongada "guerra fría". Esperamos que esta "vuelta atrás" sea el primer paso para la corrección de otros errores en la vida cultural de la URSS. Deseamos cálidamente la edición de Mis gloriosos hermanos, de H. Fast, la liberación de trabas insalvables para el desarrollo pleno de la vida cultural judía, la supresión de cánones estrechos que impiden la evolución de la pintura soviética, etc. No creemos que las reacciones históricas, el vituperio, las prohibiciones y los fáciles encasillamientos sean las armas que debe usar la inteligencia para imponer sus razones o expresar su disconformidad.



Malraux y Chaplin. En julio de 1937 decía Héctor P. Agosti (revista *Nosotros*, pág. 263): "[...] Véase, pues, cómo la búsqueda de la dignidad pudiera ser la piedra de toque para valorar una conciencia sinceramente revolucionaria. Dos actitudes adviértense en esta búsqueda de la dignidad — y va de suyo que la «dignidad» implica aquí todas las necesidades materiales que es imperioso satisfacer para alcanzarla. Dos posiciones que pueden singularizarse en dos expresiones de un arte de masas: Charlot y Malraux. Allá el nihilismo absurdamente aristocrático que huye de los problemas torturantes y busca en la evasión un anestésico para los dolores. Acá es la constructiva voluntad de la acción, la permanencia, la recia postura revolucionaria de tomar al toro por los cuernos. Nihilismo, realismo revolucionario [...] dos sentidos de la vida." Hasta aquí Héctor P. Agosti. Hoy, octubre de 1959, 22 años más tarde, A. Malraux es ministro de lujo en el gobierno de un general y Charlot no puede regresar a EE.UU. porque desde **mucho antes** de 1937 hablaba el lenguaje de los oprimidos y creía en la libertad.



Carlitos vagabundo 1916

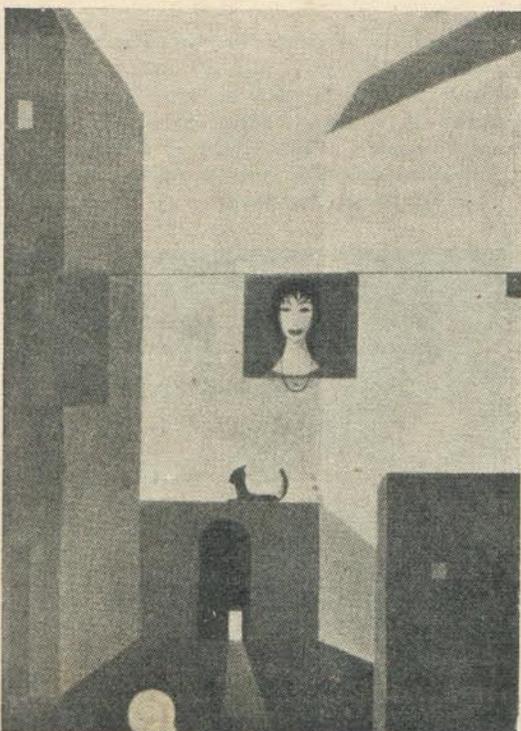
Un libro misteriosamente silenciado: La tortura, de Henri Alleg, denunciando las atroces violencias físicas que se han cometido en nombre de la Francia liberal a los patriotas argelinos y que llevó a Jean Paul Sartre a decir: "Cuando la Gestapo hacía gritar de dolor a nuestros «maquis» nos parecía imposible que algún día llegaríamos a hacer gritar de dolor en nombre de Francia. Lo imposible no es francés. Hoy, en Argelia, se tortura regular, sistemáticamente."

Altos espíritus creadores como Arthur Miller, Charlie Chaplin, Paul Robeson y otros se han visto obligados a mantenerse lejos de su patria o encerrados en ella: los Estados Unidos. La estulta persecución del maccarthismo —doctrina del ex senador Mac Carthy Mac Burro, como lo bautizara Nicolás Guillén— es la responsable: "Toda semejanza con cualquier otra doctrina —viva o muerta— es CASI pura casualidad."

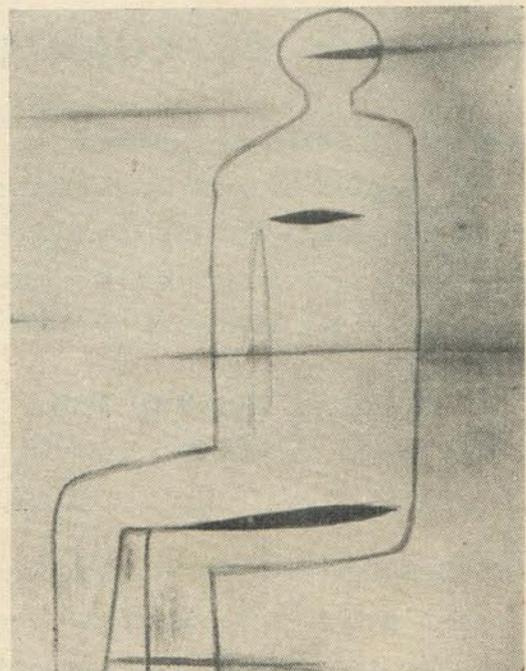


La quimera del oro, 1925

Marcin Czerwinski, hablando sobre pintura polaca: "No se puede comprender la particularidad de las discusiones artísticas en la Polonia Popular si no se tienen en cuenta dos circunstancias ligadas entre sí, a saber: el interés social de los artistas y el gran papel del mecenazgo del Estado Popular sin preferencias proteccionistas. El último período introdujo cambios fundamentales en la concepción del arte. Se comprendió que en beneficio del papel de propaganda se había sacrificado la esencia de la obra pictórica. Hoy, post-impresionistas, realistas, cubistas, abstraccionistas, polemizan ardientemente en la ya famosa "Discusión sobre el arte": En ésta como en varias de sus realizaciones, la República Popular de Polonia marca el punto más avanzado de la evolución social y la libertad de expresión. Creemos que ése es el camino."



Mikulski "El Patio"



Wroblewski — "El hombre de Hiroshima"



ARNOLDO LIBERMAN

Estar solo...**LISANDRO ENRIQUE GAYOSO****Logroño (Sta. Fe)**

Distancia de plomo y barro
 en la tarde hecha llovizna,
 árboles formando bosque
 con verdor de lozanía,
 ronda de alambres y postes
 con pretensiones de esquinas,
 casas tiradas al viento
 como si fueran semillas.
 Los rieles parecen lanzas
 y la estación un vigía.
 Como al olvido en el fondo
 la pensión, casi dormida;
 tiene prestancia de antaño
 rememora una alquería.
 Y después tan sólo campo,
 campo sin ninguna herida.
 Tierra negra y soñolienta
 que sueña con reja fría
 y también con girasoles,
 con trigales, con la vida.
 Distancia de plomo y barro
 en la tarde hecha llovizna.

Estar solo
 en inclinada nostalgia de las fuerzas,
 calculando el absurdo,
 la cárcel del rocío.
 Estar solo,
 tomado por la red de los huesos,
 en la calle
 y en la historia.
 Estar solo en las preguntas decisivas
 y las decisivas respuestas y mentiras.
 Estar solo de miradas,
 de transitorios olvidos,
 de horarios golpeándonos la piel.
 ¿Para qué entonces el canto del asombro,
 el júbilo de lluvia enamorada,
 el pleno árbol,
 el niño,
 la esperanza?
 ¿Para qué la desobediencia de vivir
 un tiempo de egoísmo,
 este no ser silencio sobornado?
 ¡Qué dolor en lo estéril del asfalto,
 las tardes de voces que no llaman,
 las palomas heridas, las torpezas!
 ¡Qué dolor en el dolor que se agazapa!

Vamos, hombre, tiéndeme esa mano,
 que me salve de la inhóspita requisa,
 que me salve y te salve de tristezas,
 de cicatrices cotidianas,
 de temblor hacia dentro en las pupilas.
 Vamos, hombre, vamos, no te niegues,
 que la risa está enferma y se me apaga.
 Vamos,
 devuélveme al regazo materno de la magia.
 Vamos, hombre, que necesito tu sendero
 para andar el amor
 y perpetuarlo.

CONCURSO DE CUENTOS

EL GRILLO DE PAPEL está ultimando los preparativos para organizar, a partir de nuestro segundo número, un **CONCURSO DE CUENTOS**. Con los premiados se inaugurará la entrega de los siguientes **GRILOS**, que aspiramos adquieran relieve nacional:

1er. Premio: **EL GRILLO DE ORO**2do. Premio: **EL GRILLO DE PLATA**

La **SECCION CINEMATOGRAFICA** de nuestra revista anuncia, para el próximo número, la publicación de un **Reportaje exclusivo** al director de **Heroica**, Andrei Munk.

Una escena de "El espejo de la vida", film checoslovaco que representó a su país en el Festival de Mar del Plata y con cuya exhibición en preestreno absoluto inició sus actividades nuestra sección cinematográfica. El festival tuvo lugar el día 30 de agosto en el cine Lorraine y el film, pleno de encanto y humor, fue cálidamente aplaudido por el público presente.
 Distribuyó Elga Films.



SALVADOR
SAMMARITANO

Obstáculos para una nueva ola argentina

La eclosión simultánea en Francia de una nueva generación de jóvenes realizadores ha conmovido al mundo de la crítica y de la creación cinematográfica. Alguien bautizó prestamente a la corriente llamándola la "nouvelle vague" del cine francés. Otro le buscó ascendiente. Astruc sería el abuelo y el inefable Vadim el padre. Los jóvenes comenzaron a trabajar y la ola empezó a dar sus frutos. Truffaut, crítico de *Cahiers du Cinéma*, 27 años, adorador de Orson Welles, Howard Hawks,

Ava Gardner y Bresson, luego de un buen corto, *Les mistons*, sorprende con una obra potente, en la línea de un Vigo, alejada de sus mitos adorados, y a quien la burguesía porteña de los abonos de la Semana del Cine Francés recibió con una incómoda y justificada —para ellos— frialdad: *Los cuatrocientos golpes*.

Alain Resnais, maestro del film de arte y del documental aporta a su vez una obra revolucionaria: *Hiroshima, mon amour*. Y siguen otros: Chabrol, Molinaro, Louis Malle —cuyo hermoso *Los amantes* no veremos tal vez nunca gracias a algunos brazos de la justicia al servicio de la moral con hojas de parra— y otros más, provenientes casi todos ellos del campo fértil del corto metraje.

Pero, ¿es que los jóvenes talentos, iracundos y revolucionarios, sólo florecen en otras latitudes? ¿Está vedada la renovación y el talento en la Argentina? ¿O es que alguien o algo la frena?

Todos los que han pisado alguna vez un cine club, y son cada día más los que van adquiriendo esa saludable costumbre, han visto obras de una calidad o de un tono distinto al tradicional en el cine argentino; obras que luego no volverán a ver o que quedarán restringidas al campo ciertamente limitado de esas instituciones. ¿Por qué? ¿Qué pasa?

Si analizamos la filmografía de los grandes creadores del cine mundial observaremos que el 90 por ciento de ellos proviene del corto metraje. Ello es posible porque el cine de ese género está protegido en todos aquellos países donde hay una conciencia exacta del valor del cine, ya sea como medio cultural, educativo, propagandístico o económico. Y el corto sirve en todos ellos, aparte de su valor en sí, como elemento de formación y de experiencia.

En nuestro cine no ocurre así. Todos los realizadores tradicionales han surgido en su gran mayoría luego de una larga carrera como mandadero, ayudante y asistente. Han trabajado para realizadores rutinarios, llenos de defectos y que, como dijo agudamente Chabrol, les han enfriado sus entusiasmos y contagiados sus defectos. Han llegado al cine como premio a la perseverancia, a la virtud, por recomendación, por ser buenos muchachos y en muy pocos casos por su capacidad. Pero no sólo los realizadores fueron los culpables del marasmo del cine argentino. La falta de productores integrales y no meros inversionistas de capital puestos a opinar sobre el cine, la absoluta miopía de nuestra refinada clase intelectual que encerraditos en sus torrecitas de marfil o en sus quintas de San Isidro despreciaron a las *vistas* y la dejaron libradas a los aventureros y a los letristas de tangos, la soberana indiferencia de políticos y gobernantes ciegos ante la importancia social y educativa del cine y muchos otros factores cuya sola enumeración desbordaría los límites de esta nota. ¿Qué nos ha quedado de este cine nacional, aparte de algunos sucesos de taquilla? Sólo la fresca espontaneidad de algunos títulos del mundo, los destellos de ese diamante en bruto que fué el *Negro Ferreyra*, la búsqueda de lo cotidiano en ese gran film que fué *La vuelta al nido*, de Torres Ríos, a quien nunca la gran industria perdonó el haberlo filmado, alguna película de Saslavsky — *La fuga*— y muy poco más...

Pero los jóvenes empiezan a bullir. En 1947, uno de ellos, Torre Nilsson, filma un corto experimental, *El muro*, y esta película va a iniciar tal vez un poco a lo lejos el movimiento que ya fermentaba en los cine-clubs. Torre Nilsson ingresa al campo profesional y comienza a dar las primeras obras de verdadera jerarquía internacional para nuestro cine. Es él, indudablemente, y

aunque a muchos no les guste, el padre de nuestra *nouvelle vague*. El, con Ayala, son las dos únicas figuras que nos puede ofrecer nuestro cine. Pero los jóvenes empujan.

Y se lanzan, solos a realizar cortos a puro pulmón. Vienen los altibajos, las fatigas, pero el movimiento sigue firme. Los más se agrupan en la Asociación de Realizadores de Corto Metraje y comienza la lucha por una ley que proteja al corto. Mientras tanto los cortos argentinos empiezan su carrera de éxitos en los certámenes internacionales, y junto con los films de Torre Nilsson producen el milagro de que se nos empiece a considerar seriamente en el plano de la crítica mundial responsable. La lista sería larga y provocaría omisiones enojosas, pero sería injusto no citar obras tan significativas como *Torres Agüero* y *Cachivache*, de Dawi; *Los pequeños seres*, de Baigorria y Michel; *El cuaderno*, de Minnitti; *Comentario* y *Un pequeño mundo*, de Wilenski; *Buenos Aires*, de Kohon; *La Primera Fundación de Buenos Aires*, de Birri; *Carolina* y *Plaza de Mayo*, de Saderman; *Gambartes* y *Trescientos millones*, de Feldman; *Petrolita*, de Iturralde, o la *Sinfonía en no bemol*, de Kuhn.

Se gasta en películas sin esperanzas de recuperar un solo peso y la gente joven empieza a vislumbrar la posibilidad de dedicar sus esfuerzos al film de largo metraje. ¿Pero qué sucede? Los argumentos son casi todos rechazados por el Instituto. ¿Serán tan malos? Los realizadores de tantos inteligentes cortos aspiran a filmar largos idiotas. ¿Será el Instituto muy exigente? No lo parece, pues de esa manera sólo se hubiese filmado el 10 por ciento de las películas, ya hechas, estrenadas y premiadas. ¿Qué es lo que frena a la nueva ola argentina? Cada realizador nuevo tiene sus uno, dos o hasta tres argumentos rechazados por el Instituto. Muchas de las películas luego de filmadas pasan a categoría B o sufren un largo martirologio como el caso de *El negocio*, de Feldman, que tuvo que esperar un mes para que se reuniese el jurado de reconsideración. Mientras tanto los *viejos*, los que provocaron la crisis del cine argentino, siguen con sus conservadores y caducos planes, resucitan cadáveres o sueñan en la coproducción con Yugoslavia, con alguna robusta italiana o algún desocupado galán internacional. Siguen viviendo de viejos recuerdos o en libritos tan deleznable como *Este cine argentino* se dedican a autoalabarse, a traslucir el encono contra las nuevas generaciones, a lucir su estrecha y casera tabla de valores para poder encumbrar sus mediocridades y poner en evidencia la base increíblemente infantil de su cultura cinematográfica, todo dentro de un torpe estilo literario, mezcla de César Bruto (perdón Warnes) y de *Radiolandia*.

El análisis del libro de Ulises Petit de Murat, si valiese la pena, llevaría otro libro, pero hay que reconocer que su lectura es muy útil para saber contra qué hay que luchar. Ese libro representa todo un concepto de la industria, que defiende a sus representantes más nefastos por el solo hecho de pertenecer a ella y niega a los que quieren acercarse por más talento que tengan, tal vez por que les temen. Petit de Murat ni siquiera sabe cómo se escriben muchos de sus apellidos y en un libro donde se jacta ridículamente de no omitir nada se olvida de casi todos.

Pero no importa; mientras el Instituto da crédito a cualquier cosa (basta que su productor sea de las grandes) y lo niega casi sistemáticamente a los jóvenes, incluso a intentos tan nobles y argentinos como la realización de *Rio abajo*, la ola sigue subiendo. Pronto rebalsará los diques. Estamos seguros.



CINE EXTRANJERO

reportaje a

MILJAIL KALATAZOV



TATIANA SAMOILOVA y ALEXEI BATALOV en una escena de "Pasaron las grullas"

¿Sus primeras películas?

Para qué hablar de mis primeras películas. No me gusta recordarlas. Veo en ellas muchos errores. Prefiero conversar sobre **Pasaron las grullas**. Fue, me parece, mi mejor expresión.

¿Su camino al cine?

Comencé en lo documental mientras estudiaba Ciencias Sociales. Después trabajé en laboratorio y más tarde fui ayudante de operador. En 1929 me inicié como regisseur. Interrumpí para continuar mis estudios sobre estética en la Facultad de Ciencias Sociales, desde 1931 a 1936. En 1939 hice **Valentía**, en 1941 **El piloto suicida** y en 1942 **Invencibles**. Luego me alisté en el ejército y reemplacé el trabajo filmico por el frente de batalla. Al finalizar la guerra me enviaron a Hollywood como representante de la cinematografía soviética.

¿No dirigió ningún film en Hollywood?

No. Mi trabajo era puramente administrativo y quizá un poco diplomático. Recuerdo con agrado aquel tiempo. Hice amistad con Chaplin, King Vidor, Lewis Milestone, William Wyler, y también con el gran productor Samuel Goldwin. Retorné a mi país en 1949.

¿Publicó Ud. un libro (El rostro de Hollywood) y fue vicepresidente de la Comisión de Asuntos Cinematográficos, verdad?

Sí. Sin embargo retorné al cine como director y comencé a filmar como si empezara todo por primera vez. Las lagunas en el trabajo son muy peligrosas.

14 • el grillo de papel

Hablemos de "Pasaron las grullas".

Bien. En mis primeros films trabajé solo. En **Pasaron las grullas** el operador era Ourusiewski, lo que ya es distinto. Es un hombre de gran sensibilidad plástica. Pienso que el lenguaje del film es el lenguaje de la plástica, de la imagen, y no el lenguaje del diálogo o de la anécdota, que al fin es el de la literatura. Un argumento es importante cuando puede ser dicho en imágenes. El argumentista de **Pasaron las grullas** es para mí un autor muy interesante porque detrás de lo que escribe se esconden decenas de increíbles, verdaderas y bellas imágenes. El y Ourusiewski dieron «el pensamiento poético» indispensable para hacer cine. No he citado el nombre del autor, hablo de Rozov, cuya literatura vital y cotidiana tiene auténtica pasión, inesperadas reflexiones y lograda simplicidad.

Se ha hablado mucho de la estructura formal de Pasaron las grullas...

Dirijo sobre las siguientes bases: tomo los nudos básicos del argumento y los «lirismo» de lirismo hasta donde sea posible. Trabajo especialmente sobre dichas escenas para concentrar mi ataque a la sensibilidad del espectador. Trato de que sean secuencias mudas y que las palabras se digan antes o después: allí sólo habla la imagen. En **Pasaron las grullas** esos «nudos líricos» son la escena de salida del grupo de soldados, los paseos de Samoilova, la muerte de los padres de Samoilova, la escena del bombardeo, la muerte de Batalov y la última escena que, por desgracia, no me salió muy bien.

Se ha comparado "Pasaron las grullas" con "La casa en que vivo". ¿Qué piensa usted?

Creo que **La casa en que vivo** tiene un estilo particular: demasiadas palabras, fría descripción de sucesos y pequeño papel de la plástica cinematográfica. Pero indudablemente es un film muy interesante.

¿Gusta Ud. del arte de Robert Bresson?

De Bresson conozco poco. Creo que es antiemocional y me parece que el futuro del cine es el film emocional."

¿Qué directores prefiere?

Tal vez Chaplin, por su profundo lirismo. De los soviéticos, el más cercano a mi sensibilidad es Pudovkin; cálido, lírico, concentrado en los sentimientos humanos. Pudovkin perdió después sus caracteres, su bello lenguaje visual. ¿Eisenstein? Claro... pero prefiero Pudovkin. También tengo debilidad por Alexander Dovzenko, otro lírico, aunque su poesía es más literaria que visual. Igualmente me gustan las viejas películas de Sergio Guerasimov y la tercera parte de **El Don Apacible**. Hay otros: Fellini, William Wyler...

¿Sus planes?

Realizo ahora **La carta que no se mandó**, argumento de Koltúnov, según la novela de Osíпов. Los diálogos son de Rózov, a quien me une una gran amistad. El papel principal lo tiene Samoilova, actriz "con sekretim" y de valor excepcional.

¿Piensa hacer Ud. "Ana Karenina"?

Sí. Michael Romm hizo la adaptación de la novela. En cada situación de Tolstoy hay expresión plástica y cinematográfica. Romm las aprovechó muy bien. Claro, necesito una actriz capaz de jugar el papel de Ana. De esto depende todo. Si la encuentro, hago la película. Si no, mala suerte.

*opina***Robert Bresson**

Estoy encantado realizando **Le picket**. Al principio estaba un poco inquieto. Pero ahora me siento bien. Será una película de manos, de objetos y de miradas. De miradas sobre todo. Hay en el acto del ladrón una especie de magia que me gustaría expresar. No es que elogié esta profesión reprobable. Si mi héroe sucumbe a la tentación, acabará por vencer sus fu-

nestas inclinaciones. Por lo demás, ¡qué importa el tema de una película! Lo que interesa, para mí, es la ordenación de ciertos elementos artísticos. Un director es ante todo un ordenador.

*opina***Sergio Bondarchuk**

Responsabilidad. La responsabilidad ante la humanidad, he aquí, a mi parecer, lo que determina nuestra actividad cotidiana. El cine es un arma monumental de la

cultura. Sobre esto escribí Gorki cuando el cinematógrafo era todavía una deplorable atracción de sombras que se movían. El arte cinematográfico de hoy —sonoro, en colores, panorámico—, que se ha armado con la técnica moderna, que ha penetrado en todos los rincones del globo terrestre, se ha hecho mil veces más poderoso. Puede elevar a la persona haciendo que surjan en ella las más bellas ideas. Y, por el contrario, puede asolar su alma, deformar su psicología... ¿Podemos olvidar esto en nuestro trabajo?, ¿pueden los creadores de estos films mantener una actitud indiferente a la influencia que ejerzan sus obras sobre el espíritu de los espectadores?

reportaje a

JERZY STEFAN STAWINSKI



KANAL

¿Se considera Ud. co-autor de una película o sólo "proveedor" de materia prima literaria?

Estoy tan inmerso en el ambiente del cine que no puedo considerarme solamente un «proveedor». Todos los directores con quienes he trabajado hasta ahora me consideran un co-autor de sus películas. Pienso que el trabajo literario en el film puede tener dos formas: o es un trabajo siguiendo el original del argumento o una trabajo de ensamblamiento entre la obra literaria, las necesidades del film y los secretos del taller. Para mí existen dos Stawinski: el escritor y el argumentista. Tres de mis películas (**Sangre sobre los rieles**, **Kanal** y **Heroica**) fueron adaptaciones de obras literarias. El resto fueron realizadas con argumentos originalmente cinematográficos. Mi último cuento largo, casi una novela (**Seis encarnaciones de Stanislaw Piszczyk**) está escrito en primera persona y en forma epistolar. Nada más alejado del lenguaje cinematográfico. En la adaptación de este cuento, que en breve será filmado por Andrej Munk, armonizamos imagen y relato. Verdaderamente, el escritor que se expresa a través del cine pierde un poco su individualidad, que sacrifica al lado técnico del film y a la individualidad del director. La ambición del escritor puede sufrir algo en esto, pero se compensa por la inmensa distribución que obtiene su obra. Millones de lectores: lo que un escritor no puede soñar. Por ejemplo: luego que el film de Wajda, **Kanal**, triunfó en Alemania y Bélgica, pude yo editar en dichos países mi novela **Kanal**.

¿Cree Ud. que el cine debe apoyarse en la obra literaria?

No sé si debe, pero así sucede entre nosotros. La mayoría de los films polacos son adaptaciones de obras literarias. En otros países consideran esto una anomalía. Generalmente la producción industrial en masa se apoya sobre el trabajo de argumentistas profesionales que nada tienen que ver con la literatura (por ejemplo los argumentistas «semanales» de Hollywood). Nosotros no poseemos una producción cinematográfica en gran escala, por eso no son necesarias legiones de argumentistas. Y como no necesitamos que el film sea un éxito comercial, los escritores pueden ocuparse seriamente de las adaptaciones de sus obras.

No existe famosa novela que no haya sido filmada, a veces más de una vez, y los resultados no fueron buenos. En cambio, mediocres novelas se transformaron en buenos films. ¿Qué opina Ud. de esto?

Es lógico: el film empobrece la gran novela y enriquece a la pobre. Un buen libro puede ser base para una buena película cuando el camino seguido es recto. Mirando las mejores adaptaciones de grandes obras, por ejemplo las de Tolstoy, no puedo evitar una sensación de mal gusto. En cambio, una novela discreta como **Poseción**, de Radiguet, sin pretensiones literarias, fue muy bien llevada al cine bajo el nombre de **Con el diablo en el cuerpo**.

¿Adapta Ud. ahora "Cruzados"?

Me he animado por primera vez en la vida a adaptar un libro ajeno. Creo que es la mejor novela de Sienkiewicz, aunque quizás un poco desequilibrada. El ambiente es muy delicado pero en la adaptación va a ser necesario sacrificarlo para marcar más hondamente los acontecimientos y la acción de los personajes.

¿Cómo empezó Ud. a escribir para cine?

...Casualmente, mi primer novela **El Secreto del Maquinista Orzechowski**, titulada cinematográficamente **Sangre sobre los rieles**, no era —creo yo— apropiada para su filmación. Junto con A. Munk hicimos algunos cambios y salió bien. Después, todo fue fácil. Considero a **Kanal** como mi mejor novela «fílmica», de tono documental y severo, con todo lo que en literatura se llama introspección y psicología.

¿Qué sensación experimenta Ud. al ver sus argumentos filmados?

Constante asombro, a veces terror, a veces rebelión. Escribo sobre mis propias experiencias y observaciones. Luego imagino los cuadros ya filmados. Cuando veo el film todo es distinto. Sólo en la segunda parte de **Heroica**, basada en mi novela **La Huida**, la sensación fue de reencuentro con mi propia imaginación. Ultimamente evito las sorpresas estando presente en el momento de la realización del film. A veces hago cambios. Eso es todo.



BIBLIO- GRAFICAS

Oscar Alberto Castelo

Los dueños de la tierra

novela de David Viñas

Ed. Losada, 1958.

En la edición del diario *La Razón* del 19 de junio del corriente año, se publicó un artículo titulado "Tiemblan los muertos de Santa Cruz", que transcribe fragmentos de la carta de un anarquista, testigo de los acontecimientos ocurridos en 1922, en aquella región de nuestro país. Días después aparecieron, en el mismo periódico, párrafos de una carta aclaratoria de uno de los militares protagonistas de aquellos sucesos, el Teniente Coronel Pedro Viñas Ibarra, refutando conceptos del anterior.

A casi cuarenta años del comienzo de las huelgas en el sur de la República, que tendrían como epílogo los fusilamientos en masa de los trabajadores, los hechos han adquirido matices de leyenda. La historia los ha ido articulando, en base a un sistemático oscurecimiento, característico y razonado, que desplaza la verdad.

A pesar de que el deseo de análisis cuenta con ciertos elementos de prueba (artículos, folletos, libros, desde publicaciones de la FORA hasta *La Patagonia Trágica* de José M. Borrero, pasando por una obra de Ismael P. Viñas, aún sin editar) la realidad es que seguimos viviendo en un ordenamiento —impuesto por los vencedores de aquellas trágicas jornadas— en el que las falsas estructuras han tratado de convertirse en un hábito. Se mantiene el respeto por instituciones, hombres y virtudes, en base a una rubricación patriarcal, desvitalizada y falsa. Esta ha sido la atmósfera en que se han formado las generaciones posteriores al 30. Una de las consecuencias que provoca este fermentado orden de cosas, es un inconformismo, frente a un sistema de contradicción social, de criterios presuntuosamente justos, de patrones de la dignidad que pretenden eternizar la mentira, con una moral astutamente improvisada. De allí nace el apremio vital de rebeldía, para desenmascarar la patraña y desentumecer de los archivos los rubros de nobleza, honestidad y humanismo.

Es cierto que lo inmediato es la confusión, pero en la existencia de la pugna, llevamos la ventaja de revalorarnos.

Establecida la vigencia de esta situación, la literatura tiene la función imperiosa de reflejar las condiciones de la época. Sobre el particular Albert Camus ha dicho:

"[...]el escritor debe vivir en conciencia todas las tragedias de su época y tomar partido al respecto cada vez que pueda y siempre que tenga de ellas un conocimiento suficiente."

En nuestro medio David Viñas configura una actitud concreta y dinámica de esa premisa, asumiendo una posición renovadora, pero sin dejar de lado una tarea de esclarecimiento de algunas de las motivaciones de nuestra problemática.

Nacido en Buenos Aires, en 1929, directivo de la revista *Contorno*, es autor de cuatro novelas: *Los Años Despidados*; *Cayó Sobre Su Rostro* (Premio Municipal y Gerchunoff 1955); *Un Dios Cotidiano* (Premio Kraft) y *Los Dueños de la Tierra*, obra que hoy nos ocupa.

De remarcada personalidad como hombre (alguien ha dicho que recuerda a Hemingway en su juventud) y como escritor, constituye un acontecimiento de gran importancia en nuestra literatura, con una actividad realmente asombrosa. Además de las obras mencionadas tiene una novela por terminar, un libro de cuentos, sin editar, una obra de teatro, argumentos para dos películas ya filmadas y, como si fuera poco, está preparando, para la Universidad de Buenos Aires, un estudio del desarrollo de la novela argentina en sus aspectos social e ideológico.

Cayo sobre su rostro, junto con *Los Dueños de la Tierra* y la obra que actualmente completa, *Que venga el día*, constituyen una trilogía que bucea en tres períodos de honda significación en el acontecer político, social y económico de la Argentina. La primera desentraña la personalidad de un expedicionario al desierto, bajo la égida del General Roca. En cuanto a la inédita, refleja los años de la "década absurda", como él rotulara la etapa del peronismo. En lo que se refiere a *Los Dueños de la Tierra*, toma como punto de partida las huelgas iniciadas en 1920 en los latifundios de Santa Cruz. En Vicente Vera, abogado y político radical, enviado por Irigoyen al Sur para solucionar "las graves instancias" que se producían en aquel lejano lugar de la República, Viñas reúne los elementos definitorios no sólo de un individuo, sino de una clase, de una mentalidad, que en pro de una equidistancia, demasiado aséptica, demasiado inútil, rehuye la toma de posición. Es el ejercicio de una objetividad peligrosamente prescindente como "un ángel con los ojos vendados que distribuía equitativamente a un lado y al otro". Pero las intenciones, aun las mejores, no bastan. Es necesario entrar en el juego, olvidar la abstinencia, para poder reconocer las armas y soliviantar los acontecimientos. Y Vera está allí, frente a los hechos, viéndolos sucederse desde afuera, ajeno a la trama. Sosteniéndose en una validez institucional de compendio, que no lo deja participar efectivamente en la tragedia o, lo que es peor, que lo utiliza.

La contrafigura de Vera es Yuda, que palpa la verdad, la vive y trata inútilmente de prevenir a Vicente. Yuda es un personaje a quien la sabia condición del sufrimiento, pone alerta contra la maraña sagaz, tendida para la trampa. Ella presiente los entretelones y los tajea, convirtiéndose en la conciencia de Vicente Vera. Quizás su personalidad no se nos descubra mucho más allá de sus palabras, pero esto es suficiente para presentarnos un mundo dolorido pero maravillosamente tierno. La densidad psicológica de estos dos actores del drama, está lograda en un ámbito de tensión, de agresividad, de desencuentro. Este clima nos toma ya al comenzar el libro con una pintura bárbara y descarnada de la cacería de indios, narrada en un ritmo golpeante de sincopa cinematográfica. Viñas atrapa al lector internándolo en un mundo del que no hablan los libros

de texto, ni las elegías doctorales. Lo enfrenta a la descripción de una Patagonia en la que "todo era una porquería". Pero en la que surgen individuos como Soto, que dibuja los caracteres del ideal en función activa. Es el cabecilla rebelde al servicio de una causa que aspira a vencer con las manos abiertas de un idealismo auténtico. Su acción asume por momentos categoría de símbolo heroico.

Viñas posee un estilo muy definido para su narración. Sacude las líneas habituales, en una tensión casi constante. Es como si mordiese las ideas. Aprieta las frases para que adquieran características filosóficas. Sin embargo no pierde por ello hondura dramática. Por el contrario, las palabras construyen una trastienda espesa, poblada de sentimientos contradictorios, en una intrincada ilación de imágenes. Viñas posee además una rara calidad para lograr la figura en función representativa.

Evidentemente es una gran novela, que supera lo anecdótico, la crónica.

Los Dueños de la Tierra nos entrega elementos esencialmente importantes para nuestra ubicación, en una verdad que, reataceada, hemos denunciado siempre.

W. G. Weyland

Las hermanas

novela de

Pedro G. Orgambide

Ed. Goyanarte, 1959.

Si la intuición que otorga densidad humana y psicológica a los personajes de ficción, que imprime autenticidad dramática a sus conflictos y los rodea de una atmósfera tan verosímil que parezcan extraídos de la realidad, constituye el requisito primero del novelista creador en su acepción más estricta, después de la lectura de *Las hermanas* podemos afirmar que Pedro G. Orgambide es, dentro de la numerosa promoción de narradores jóvenes que en los últimos años han irrumpido en las letras argentinas, uno de nuestros novelistas más cabales. En efecto, sólo una poderosa intuición creadora explica los seres abrumados de íntima frustración que nos presenta; su inútil rebeldía —que, salvo en el final, apenas se traduce en hechos— contra lo incoercible de sus destinos mediocres; el mundo gris y oprimente por el que ambulan, privados del alivio de toda ilusión e hiriéndose mutuamente con las verdades que se enrostran para descargar la cólera fría de una fatalidad inherente a ellos mismos y de la que sólo son responsables en la medida en que se dejan estar, sin resistirse a la tendencia inerte y pasiva de sus propias naturalezas.

Entre dos paréntesis, determinados por

el regreso a su casa y la partida a una nueva jira de ventas de un viajante de comercio, declinante ya en su profesión por la edad y el escepticismo infiltrado de náusea vital que se enseorea de su espíritu, transcurre la novela en su fase inmediata y visible. La otra, la profunda, la de las motivaciones secretas y fundamentales, acontece al margen de los trece capítulos más bien cortos de que consta, y está dada en las reminiscencias de los personajes, en los sutiles sobreentendidos, en todo aquello que se infiere o adivina sin necesidad de que el autor nos lo diga en forma expresa. De ahí que en el brevísimo espacio de menos de noventa páginas quepa la existencia toda de Silver, el viajante, y de Rosa y Ana, las dos hermanas, desde su albor ardiente y esperanzado hasta el irremediable fracaso en que han ido a desembocar: suerte de páramo que al mismo tiempo es callejón sin salida. De ahí el carácter aparentemente estático de la narración; su falta de proyección dinámica, a través de sucesivos acontecimientos que la preparen, hacia una solución epigonal. Porque en esa novela la verdadera acción va por dentro, y también por fuera de los hechos y palabras que, objetivamente considerada, la componen.

Su brevedad es fruto de la ausencia de todo elemento retórico, de la deliberada renuncia al empleo de los recursos literariamente convencionales que suelen entrar en la composición novelística de factura clásica, de la singular economía de elementos empleados y de la sabiduría y el rigor con que los mismos aparecen combinados. No contiene más palabras que las indispensables, y todas y cada una de ellas cumplen su función coadyuvante al logro de la finalidad que el autor se propuso, con tal exactitud y precisión que cabe imaginar una lúcida, minuciosa e implacable elaboración previa en la que nada, absolutamente nada, quedó librado al azar. Esto no la resiente de falta de frescura, ni mucho menos. En cada frase, en cada imagen, en cada toque vibra la espontaneidad que es resultado de la improvisación y del acierto casual, sino la otra, la inteligencia, que es síntesis de un arduo pensar y repensar el tema y que contribuye a elevar la literatura a categoría de arte. Los diálogos, escuetos, reducidos a lo imprescindible, llenan con eficacia su papel de articuladores del relato, y las acotaciones con que el autor no desdeña complementarlos (al revés de lo que ocurre con tantos novelistas proclives a la limitación foránea y que deliberadamente empobrecen su instrumento expresivo), les otorga el relieve y la significación adecuados.

Ambas hermanas, que justifican el título y que presumiblemente constituyeron el objetivo protagónico de Orgambide al concebir el libro —con sus temperamentos dispares (vegetativo en una, intelectual, si cabe, en otra), aunque identificadas por la común insatisfacción de la vida que, a cada una conforme a su índole, les tocó en suerte—, terminan por ceder preeminencia en el relato a Silver, el casi caduco marido de Rosa. Quizá estemos aquí en presencia de uno de esos casos, tan frecuentes en la novela y tantas veces confesados por los novelistas, en que los personajes, en ocasiones hasta los secundarios, adquieren entidad propia, a fuerza de ser reales, e imponen su voluntad al autor, que no puede hacer de ellos lo que tenía predeterminado. Silver domina la novela del principio al fin con su rica y dolorosa sensibilidad de hombre vencido, con su trasfondo humano, que Orgambide con hábiles pinceladas deja entrever, de viajante de comercio obligado a mostrar ante los clientes, en los vagones ferroviarios y en el bar de los hoteles, una fachada de

bonhomía y allanamiento al prójimo un tanto bufonesca, mientras el drama de su sensualidad no compartida, exacerbado por la abstención que le impone el viaje al alejarlo temporalmente de la todavía joven esposa y por los rechazos de que ella le hace objeto durante su permanencia en el hogar, lo corroe y angustia interiormente, restándole vigor y entusiasmo para enfrentarse a la jauría competidora.

En estas digresiones evitamos cuidadosamente ceder a la tentación de hacer un análisis prolijo y ordenado de los seres que pueblan el libro y del asunto: el doble argumento que esta novela nos ofrece, el expresado en su texto y el que éste no nos expresa, pero al cual nos facilita el acceso. Realice el lector por y para sí esa tarea, si es que se siente suficientemente estimulado, en la seguridad de que, cualquiera sea su reacción, no habrá de sentirse defraudado de la lectura.

Saludamos en Orgambide a un genuino y vigoroso novelista, que con la presente obra nos demuestra por segunda vez su talento narrativo y que, no dudamos, habrá de brindarnos futuras novelas, excelentes como ésta pero de más ambicioso aliento.



Abelardo Castillo

Sonata popular de Buenos Aires

poemas de

Julio Huasi

Ed. Cuadernos de Cultura.

Pese a Raúl González Tuñón, a quien siempre respetaremos más como poeta que como crítico, no creemos que Julio Huasi haya dado todavía, al menos en este libro, una "nota de madurez". Sin hacer hincapié en mojigaterías preceptivas, pensamos que, formalmente, esta Sonata Popular adolece de parvulismo; un total desequilibrio entre las ideas y su concreción poética, es el síntoma. Invirtiendo los términos usados por Tuñón ("Es posible que algunas palabras vulgaricen la frase poética, rocen el mal gusto"), podría decirse que aquí, de tanto en tanto, se rozan justamente la no-vulgaridad, el buen gusto —conste que decimos "buen gusto" en términos de poesía, puesto que siempre hemos defendido el realismo de la palabra, aún la soez, cuando actúa en función artística—, y esta alternada vecindad con el oficio poético es, a nuestro juicio, la que salva el libro de Huasi. Yerro y aciertos, encarnizadamente disputando las sesenta páginas del volumen, darían una síntesis de absoluta mediocridad si no fuera por lo dicho y porque, aun en sus caídas, el autor suele ser original. No elige, como otros de nuestra generación, el error de un gran poeta para reelaborarlo error propio, y, cosa rara, dejando tranquilo a Vallejos escribe —aunque mal— como le parece bien. Discutible es la amon-

tonada profusión de trabajos dispares. Hallar junto a "Milonga de mi guitarra" una ronda de Avignon —¿caso profética?— "por un poeta misteriosamente boicoteado", sorprende pero no es grave. El asunto cambia cuando el casi hermoso "La vida es mi casa" se contamina irremediablemente junto al abominable "Poema de una noche de verano", donde, sin embargo, también hay algún bello verso. Este singular diapason da el tono general del libro. De ahí que, un mismo Huasi escribe: **Qué lindo que sería / tener un taco inmenso y jugar al billar / con aquellas tres estrellas solas...**, y arma dos cuartetos que podrían figurar en cualquier antología del disparate como ejemplo inmortal de lo que no debe hacerse en poesía; éstas:

En esa ventana del departamento diez un judío se ahorcó con una soga y vino el rabino, los vigilantes y el juez y los compinches de la sinagoga.

Es que no pagó un anillo de piedra a un paisano y este otro amenazó con demandarlo. Dijo que se vayan a demandar los gusanos, que él de dónde habría de rascarlos.

Dudamos que nadie, ni de ex profeso, haya resumido tanto ripio, error de sintaxis, verso cojo y rima falsa, dentro de un tema más gratuito y en menos espacio. En todo esto se advierte cierta proclividad a causar el espanto de las buenas gentes. Asegura ser **un hondo carajo de macho iracundo o el trueno con camisa** —hiperbólica aproximación a la modesta nube en pantalones de Maicowski—; o afirma sentirse **como un toro enamorado**, cuyo vino es la saliva de las hembras. Actitud taurina que repite: su amor con una actriz que tenía **ojos de caballo moro (!)**, fracasará por una contrariada abundancia, **él era demasiado toro**. No nos preocupa su fecunda masculinidad cuando, bellamente, quiere **preñar con leche azul malvón de tarde, / hasta el vientre suaveliz de alguna estrella**; pero resultó lamentable que, vuelto otra vez Shorthon campeón de semillero, amenace: **Te daré por ti los hijos que tú quieras / mas no pidas nunca nunca que sea el padre**.

En el terreno formal se nos ocurre que el mayor defecto de Huasi es una desvelada búsqueda de la rima, forcejeante a veces y, muchas, sin el respaldo de un ritmo coherente. Tanto es así que, el que nos parece su mejor poema está escrito en verso libre. De "La vida es mi casa", que tal vez justifica a Huasi como poeta ("existen, como se sabe, poetas del único soneto bello" —B. Croce: La Poesía, pág. 95, refiriéndose a Ronsard—), escogemos una bella manera de hablar en poesía: la imagen de la chiquita que, lavando la vereda con su enorme escoba, le dijo chau

justo que se le caían
la bombacha floja
y la oscura trenza,
la pulsera rota,
la mirada buena...

o aquella otra de "Hijo del pueblo", que recupera su niñez: **yo era chiquito como un perro / tres abriles y dos mocos**. Otras trayectorias por borracheras, docks, mercados mugrientos o profusas camas, no siempre van más allá de la pirueta funambulesca o el agresivo terrorismo. Hallar la poesía en los tachos de basura, como sostiene haberla hallado Huasi, no es representable; pensamos, no obstante, que a veces es menester lavarla. Editó "Cuadernos de cultura" y, nos parece, que con la mitad de **tormentosas energías de cojudo** y el doble de rigor poético, la Colección Joven Poesía se habría inaugurado con un lindo libro de versos, menos abundante, más exacto.

La diagramación, mediocre.

Consecuente con su labor de difusión del libro argentino, la Editorial Stilcograf continuará con la publicación de obras que reflejen el quehacer artístico y literario de nuestro país. En un gran esfuerzo editorial presentará —muy en breve— su primera colección de plástica argentina, bajo la dirección de Carlos Torrallardona y Pedro G. Orgambide, y la colaboración de los principales artistas y críticos de arte de nuestro ambiente. La colección se iniciará con

CARPETAS DE GRABADOS



litografía de Torrallardona

con litografías y xilografías de los artistas

- Luis Seoane
- Carlos Torrallardona
- Américo Balán
- Esteban Fekete

Las carpetas, de 42 cm x 52 cm —prologadas por críticos de arte, en ediciones bien cuidadas y lujosamente impresas—, llevarán 9 reproducciones en negro y 1 en color.

Acaban de aparecer:

- Salmo Bagual, por Edgar Morisoli
- El buque de la calle de la amargura, por Mario Jorge De Lellis
- Réquiem para mi corazón, por María Mombrú
- Poemas con bastón, por Arnoldo Liberman
- La vivienda popular, por Fermín Bereterbide

En preparación:

- Constelación, por Luis Franco

FONDO EDITORIAL

Ensayo:

- Biografía Patria, por Luis Franco
- Horacio Quiroga, el hombre y su obra, por Pedro G. Orgambide
- Breviario del Odio, por León Poliakov.

Novela:

- Una Historia Sentimental, por Osvaldo Seiguerman
- De por aquí nomás, por Humberto Costantini
- El Encuentro, por Pedro G. Orgambide
- Gente Sencilla, por Roberto Hosne
- Barro Limpio, por Carlos Mastrángelo

Poesía:

- Crónicas del Yo Romántico, por Horacio Clemente
- Biografía de la Sangre, por Noel Altamirano
- Bandera de Amor, por Emilio Rubio
- Las Rutas Transitadas, por Gustavo Soler

Adquiera sus libros en las buenas librerías

EDITORIAL STILCOGRAF

Gral. MANUEL A. RODRIGUEZ 2548 / BUENOS AIRES

Librería
CHAPLIN

galería de teatro

Previa presentación del recibo que lo acredita como suscriptor de "EL GRILLO DE PAPEL", obtendrá descuentos especiales en todas las secciones.

Bartolomé Mitre 1259

T. E. 45 - 8961

REVISTA DEL MAR DULCE

Una voz estudiantil

Apareció el número de octubre

Adhesión de ELGA FILMS

Próximo estreno

Eva quiere dormir

Primer premio Festival San Sebastián

HEMOS RECIBIDO

POESIA

- Primicias de soledad. Natán Lazer. Edic. Mar Océano.
- La estrella prisionera. Jorge de Luca. Edic. Amauta.
- Poemas a un ramo de la tierra purpúrea. R. Molinari.
- Trece instantes. Hugo Lindo. Cuadernos de Herrera y Reissig.
- El juego en que andamos. Juan Gelman.
- Del barro a la luna. Aníbal de Antón.
- Salmo bagual, de Edgar Monsoli.
- Réquiem para mi corazón, de María Mombrú.

PUBLICACIONES

- Teatro (conjunto Teatral Nuevos Horizontes), TUPIZA, BOLIVIA.
- Bolet'n mensual Pequeño Teatro Libre, Zárate.
- Euterpe, Nº 37.
- Boletín de la Universidad Autónoma de Honduras.
- Boletín Bibliográfico de El Mundo de los libros, México.

UN GRAN ESFUERZO EDITORIAL



generación
de los^x anti-oficinistas

OSCAR ALBERTO CASTELO

OFICINA

Y es como si golpearan la piel
con un ritmo de trenes rápidos.
Los pájaros no son más
que un posible canto demudado
El puño se aprieta a los relojes
y una necesidad de campos amplios
humedece la camisa
como queriendo despertarse
así, de pronto en otra parte
con el agua entre los dedos
jugando con globos y con dados.
Pero la urgencia escribe cifras
en largas tiras de papel blanco
que se enroscan y se enroscan
dos mil trescientos cuarenta y cuatro
mil ochocientos, dos, tres, ocho,
veintiséis mil quinientos sesenta y tantos
síncopa burlona rematando por nada
un par de manos.
Entonces se totaliza la tarde
y nos quedamos mirando el saldo
hasta que los ojos dan cero
punto hueco, redondel negro
que se agranda
primero despacio, después más ligero
saltando a izquierda derecha
derecha izquierda, arriba, abajo;
en planos fríos desiertos.
Y hay voces y hay caras
que desfilan encasillados
pérez juanes, rodríguez beatrices
marías, cármenes y espacios
de joaquines y garcías.
Poco a poco se van desmenuzando
aquí un ojo, allá las piernas
más acá las teclas de los brazos
y los cuerpos se encorvan y se estiran
como arcos.
La risa ya es de goma,
rebota y cae sobre los biblioratos
hambrientos de horas embargadas
al precio del horario.
Y es una máscara de grises
que inventa facturas, libros, caja
balance, signo, sello fechador
mayor borrador y diario
Y el mar está muy lejos
y no quedan más que tildes
y el sol se está apagando
subiendo a las planillas
multiplica divide
suma resta y sigue girando
en redondo la aguja
por los papeles rayados
y son las seis y cuarto
y ya es casi de noche
y una deuda de palomas
apagan el corazón debitado.
Entonces recién un timbre
decreta, hasta mañana feriado.



Trnka con un colaborador

Jirzy Trnka nació en 1912. Estudió con el Prof. Joseph Skupa —creador de los títeres grotescos—, con Speibel y Hurvinek. Antes de haberse convertido en famoso titiritero, había ganado renombre como ilustrador de libros para niños.

Plástico de vastos conocimientos, Trnka comenzó a trabajar en 1945 en una productora de películas de dibujos animados. Es autor de varios films cómicos de corto metraje, entre los que figuran dos muy conocidos: **El abuelo plantó un nabo** y **El fantasma y los SS**.

Dos años más tarde, Trnka comenzó a interesarse por las películas de títeres. Su primer ensayo fue **Belén**, un corto que luego pasó a formar parte de **Spalichko**, una película en seis episodios sobre costumbres populares checas. Esta producción le valió un sinnúmero de premios internacionales, el primero de los cuales fue el Gran Premio de la Bienal de Venecia, otorgado por "Indulgencia" (uno de los episodios de **Spalichko**).

Después de este éxito, Trnka se dedicó exclusivamente a películas de títeres. El mismo escribe los guiones, dibuja los proyectos, da forma a los muñecos y, desde luego, dirige. Después de haberse hecho cargo de la dirección de la productora de películas de títeres, fundada en 1949, el artista realizó su segunda película de largo metraje (**El ruiseñor imperial**, según el cuento de Andersen), por la cual obtuvo dos premios internacionales.

Con **La canción de la pradera**, una divertida sátira de las películas americanas de cow-boys, ganó Trnka un nuevo éxito mundial en los años 1952-55 (tres premios oficiales esta vez).

Luego de una serie de películas cortas, surge la tercer gran obra de Trnka, **Baiaia**, película premiada varias veces. Su cuarta realización fue **Antiguas leyendas checas**, en la que el artista logró el máximo de expresividad y perfección técnica en las escenas de masas, excepcionalmente difíciles para este género de producción, en las que "trabajan" al mismo tiempo varias decenas de muñecos. También en esta oportunidad llovieron los primeros premios en los festivales internacionales.

En 1956, Trnka emprendió la gigantesca tarea de realizar una película de títeres en pantalla panorámica; es ésta **El sueño de una noche de verano**, según Shakespeare. El artista dedicó a esta obra tres años. Dibujó centenares de proyectos; confeccionó decenas de muñecos. Muchos de estos proyectos preliminares y títeres fueron presentados en la exposición de los trabajos de Trnka, realizada en Varsovia.

El cine checo de títeres se lo debe casi todo a Jirzy Trnka. De sus experiencias se valen hoy los más grandes creadores de películas de títeres en todo el mundo.

Al mirar el cuerpo atlético de Jirzy Trnka y sus manos musculosas, resulta di-

reportaje a

Jirzy TRNKA

fícil creer que este hombre poderoso es autor de los finos dibujos y primorosos títeres que admiramos tanto.

—Los títeres me han interesado siempre, no sólo por lo grotesco de su vida, sino también por sus posibilidades en la dramaturgia. Me fascinaban los muñecos chinos, hindúes y especialmente los javaneses. Su expresión refleja vivencias complejas, a menudo de carácter místico. También nosotros tenemos una mitología, y diversos ritos campesinos. Creo que los títeres son un medio ideal para expresar contenidos fantásticos.

—Pero usted comenzó su trabajo en el cine con dibujos animados...

—Así es. Llegué, sin embargo, a la conclusión de que en la película clásica de dibujos animados la línea debe estar en permanente movimiento, pues en el instante en que se detiene también muere la acción y el dibujo se vuelve chato y sin vida. En el dibujo animado, la atención se centra en la línea, apartándose de los valores dramáticos. En cambio en la película de títeres, las escenas culminantes pueden basarse en el detalle tratado en forma estática. Además, en los dibujos, el proyecto primitivo pierde su carácter original en el curso de la animación técnica, realizada por diversos dibujantes.

—Parece que Checoslovaquia es la más adelantada en materia de películas de títeres.

—No creo que esto se deba a una capacidad particular. Simplemente, hemos comenzado hace tiempo y logramos dominar la técnica de animación. Nos sirvió de ayuda asimismo la tradición de los teatros populares checos de títeres y marionetas.

—¿Qué opina usted de la cinematografía checa en general?

—No es mucho lo que puedo decir al respecto. He visto poco cine últimamente. Creo que "Touha" (Sueño) es una buena película, entre otras cosas, porque es netaamente checa.

—¿Cuál es su opinión sobre la plástica checoslovaca?

—Nuestra plástica, como en todas partes, carece de un perfil definido. No se vislumbra tampoco ninguna concepción original que la encauce. Aquello que esperamos como una nueva orientación de hecho no existe. Todos están imitando ahora el estilo y la línea difundida en Europa por las revistas "Graphis" y "Gebrauchsgraphik". La nueva generación de plásticos está ingresando últimamente y poco a poco en la producción cinematográfica.

—¿Qué opina usted de las películas de dibujos animados de los otros países?

—Me gustan mucho las películas de Mc Laren. Son inteligentes y poseen humor. Creo, sin embargo, que a pesar de ser excelentes, su concepción es limitada. No veo posibilidades para un desarrollo ulterior de esta orientación.

— En Occidente se emplea últimamente el manejo de títeres a distancia, mediante aparatos electrónicos, lo cual da una gran elasticidad de movimientos, ¿lo considera usted un paso renovador en la técnica titiritera?

—No creo en los resultados artísticos del manejo electrónico de títeres. Es la muerte de la poesía.

—Una última pregunta. ¿Qué tipo de película considera usted en general de mayor interés?

—La simple película clásica con argumento, en blanco y negro y... que sea buena.



Allá en el lejano Oeste

Imprimió STILCOGRAF