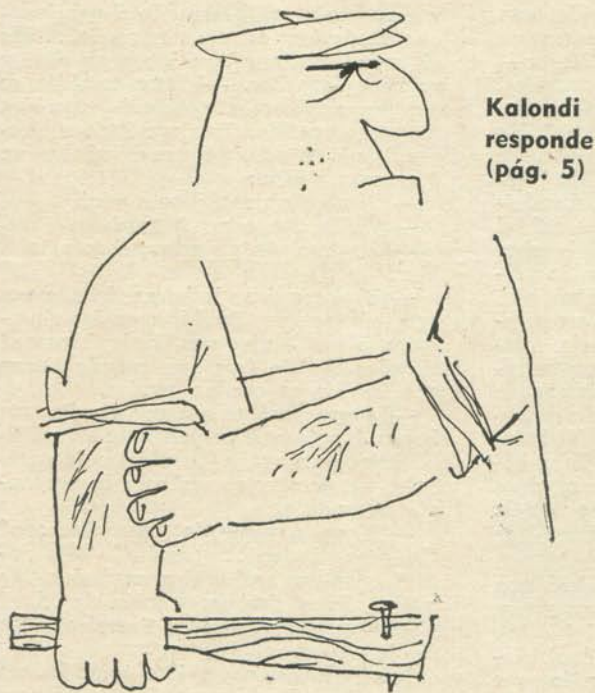


...ra via, de Aguirre, de Terra y de Acevedo; constitucio
contra Cuestas; los blancos y los colorados; todos h
ociferando; aquí y allá, ojos que centellean, puños e
zumban; los rencores explotando a la vez en todo
petición. ...
or Amburru, no
atención uru
te un tanto
gués más se
los políticos
sa de gati
melancolic
es.
ceda de l
se en la na
atracidos,
temos los
ue dado
os muy acent.
la política
República, es u
los escombros espumosos. Entre beber, co
repetimos el tiempo.
de política, piedra mordiente que
a más subordinados?
orientales arrullados por el estruendo de un motín; «
pá, la solicitud maternal nos enseña a pronunciar
las escuelas el tales a la geometría y gri
la crima a pedradas por el cálido de uno u oti
mizos nuestros errores parados a unaire y a Ka
magnas las Facultades con nuestro título debajo del br
lleva la ofenda de no saber oficialmente consagrado,
nuestro nuestros pares, no el que ha llevado de la mano nuestros j
el coque que ha llevado de la mano nuestros j
hemos resultado poetas, a cantar a los héroes de
si dogados, a fabricarle leyes; si médicos, a organ
a manejar pro; si burocratas, a decir camp
as, ni leyes, ni ambalancios, ni operaciones de crédito
que debemos pensando en esas cosas, y las pr
os y los damos de mojicones con los de la fracción
lver, enticas, o mes, lo que se l
in ralo dispon para relacionar nuestras cuestiones
Vía áctes y entregarnos con angustia a rebatir la
rb-grafia; el bardo Roxlo a guitarrazo limpio con los jov
baldi, y todo el para consagrado asistiendo al lirico pug
un cuarto intermedio, un aréutesis al habitual debat
lo en el curso de energías absorbidas por lo secu
que se quiera ser más optimista acerca de la suerte de e
r rosa la que se está en un gris m
as condiciones de que me hablas, pero nada positin
sa intelectualidad joven quemándose las cejas sobre amarill
enseñanzas de las epopeyas de nuestra raquítica existe
hermosos problemas científicos que agitan las menti
os de las libras ricasas del primer mucho clásico a

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

Año 1, Nº 2 - Diciembre 1959 - Enero 1960

\$ 10 m. n.



Kalondi
responde
(pág. 5)

¿qué solución ve Vd. a la
crisis argentina?

S U M A R I O

- Cuentos de
Adelaida Gigli y María Mombrú
- Poemas de
Nina Cortese, Julio C. Silváin y
Rubén Natale
- Reportajes a
Luis Franco — Horacio Juárez
Kalondi — Andrzej Munk
- 11 preguntas a David Viñas
- Palabras para el cine polémico por
Arnoldo Liberman
- Teatro por Gladys Stilman
- Bibliográficas por Abelardo Casti-
llo, Oscar Castelo y Arnoldo Li-
berman
- Grillerías — Grillómetro

SOLICITE AL VENDEDOR LA
LAMINA DE HORACIO JUAREZ

ADELAIDA GIGLI

EL PACTO

cuento

Caminaba. Desde temprano estaba caminando, oliendo, escuchando, tocando las paredes viejas de los edificios, de los conventillos, y hasta las de una iglesia. Se había parado varias veces delante de las galerías sombrías —una escalera destartalada o el patio del fondo— sin dejar de pensar en Borges. Chiquilines oscuros la desafiaban desde adentro, algunos abortos, otros ofendidos, todos enfrentándola para hacerle sentir que ella no pertenecía a esa intimidad de sombras, a esas baldosas, a toda esa miseria asentada en las paredes, en el olor, en los ruidos. Una y otra vez rechazada, comprobando que todo eso era verídico, todo eso era atractivo, rudo, avasallador. Que las calles de Buenos Aires —en ese momento era Viamonte hacia el río—, el empedrado grueso, las cúpulas principio de siglo, un montón de cascotes, y allá al fondo la chimenea de un barco, eran cosas reales. Un mundo que no era el suyo pero un mundo impostergable. Se sentía hermanada, gozosa de lo que ella era

(continúa en la pág. siguiente)

EL PACTO (cont.)

(viene de pág. 1)

y de lo que era eso otro, buscando un pacto que la uniera a esa gente —no a su gente sino a esa otra—, a los desconocidos que habían quedado afuera, proscriptos, culpables, otra vez sometidos y juzgados. Algo latía ahí, algo que ella quería sorprender sin matar, sin que enmudeciera ante su presencia; entrar en ese algo sin ser descubierta. En cada cosa encontraba una nueva expectativa. Se sentía existir, extender su carne blanca bien alimentada, su carne que había ordenado siempre mandatos minúsculos, obedecidos siempre, pero desde abajo, sin una verdadera aceptación. Un pacto. Eso buscaba. Un pacto que no deformara nada —ni a ella ni a ellos— pero que le permitiera profanar ese otro mundo que ella codiciaba desde su carne blanca.

—Señorita... perdona, ¿no?...

Levantó la cabeza y vio sobre su cara unos labios verdes. ¿Diarero? No, éste es peón. El overol inundo le colgaba de los hombros.

—...¿Si quiere tomar una cerveza? —Lo había dicho con humildad, para que ella no se diera cuenta que él estaba ahí, que ella podía pegar un grito de mujer ofendida o escupirlo en la cara, varias veces, hasta cansarse, hasta hacerle sentir —y que los otros también sintieran— que ella era rica, que ella era blanca.

—Es que estoy esperando... —y le sonrió como si no le diera asco o como si alguna vez en alguna vereda de la recova ella fuese a tomar, de verdad, una cerveza con él.

—¡Ah!... perdona, ¿no?, otra vez...

—Otra vez seguro.

Víctor cruzaba la calle. Parecía más alto y sus hombros se ensanchaban debajo del saco:

—Princesa... "aquí estoy con aquello que pierde estrellas..."

—"Vegetalmente solo".

—Princesa... —Pero Lía no lo escuchaba; estaba en algo más importante. Al fin dijo, envanecida:

—El mundo es lo que importa, y no tus pavadas, viejo, tus dolorcitos de estómago o de bajo vientre.

Víctor la miró como se mira a los monos en el zoológico. Pero insistió:

—Princesa, en el puerto hay vino.

Ella continuó:

—El mundo y no tus pavadas.

El quiso sonreír pero la cara se le endureció de golpe, recobrando su medida animal y su fuerza. Le aferró tercamente las manos y los brazos. Ahora le toca a él.

—¿Qué pasa, chiquito?

—No aguanto más.

Lía trató de acariciarle los dedos, porque eso también lo entendía aunque no le interesara. Y ya estaba mirando los barcos amontonados en la dársena; una ciudad sostenida por cables, barcos inmóviles hasta el día del juicio final. No necesitaban moverse. Eran así, casitas de hierro con fermento de vida rápida y viril. Los marineros que tomaban cerveza junto a su mesa eran también ciudadanos de un pueblo cerrado, establecido y mudo. Esos hombres no partirían nunca, estaban aferrados al puerto.

Y eso sí le importaba. Era tan importante como lo otro. Mirar a los hombres, creer que se reuniría con ellos.

—Estás perdiendo la vida, la estás echando a perder, Lía... Vamos, una sola vez, y si querés te quedas conmigo...

Una sola vez. Una sola vez. Ella no quería una sola vez ni todas las veces. No quería la eternidad entre los brazos de un hombre honesto. No quería con él ni con nadie. Almacenar deseo, sublevarse en la inmovilidad, aguantar, eso era lo que quería. Hincharse y aguantar. ¿Para qué las actitudes definitivas? No era una revolucionaria, era solamente rebelión. A ella no le servían las revoluciones —Un Mundo Mejor—. No le servían los estados establecidos. Le gustaba la disconformidad, los disturbios, el desorden. Era fuerte así. No quería que el hombre fuera feliz. Le asqueaba la idea de un pueblo de hombres iguales y dignos. Amaba el sufrimiento, la indecisión, porque así el hombre poseía alma. Y cada hombre una derrota colectiva. Y eso era la verdadera comunidad. Todo estaba bien como estaba. Esos marineros, ese pueblo sucio y victorioso, la miseria compadecida, ¡qué asco!, siempre se termina deseando un *happy end*, un mundo de televisores y cretinos en coche y mucasas con brillantes, qué asco. El hombre no debe perder su belleza. Y su belleza ya está hecha. Que sufran, si es que sufren; tienen un destino sin la necesidad de inventarlo.

—Vamos, una sola vez...

Lo miró. Estaba bien que dijera una sola vez. ¿Para qué más? Dos veces, tres veces, la eternidad. Sí. El hombre es una cosa que se gasta en adquisiciones. Cuando puede manosear lo que quería ya no le basta. Todo se transforma en poco, en tristeza, en nada. Todo es el engaño que cada uno se puso.

—Víctor —dijo—, el amor no hay que proponerlo. Es algo que tiene que saltar de repente y embadurnarnos. Y yo estoy cansada.

Manoseó el cigarrillo entre los dedos

y calculó que ya no tenía nada que agregar. Tampoco quería escuchar lo que repetía ese muchacho que estaba con ella, que la amaba de verdad, que la deseaba, o vaya a saber qué diablos sentía. Quería estar quieta o bien decidirse a decir todas las cosas como eran. De todas maneras, ¿por qué ese afán de exigir absolutos? Podía aprovechar ese momento y gozar la gran oportunidad de desnudarse y lucir su cuerpo brillante y descubrir los misterios insignificantes de ese otro cuerpo; podía llorar y contar los motivos que tenía para compadecerse de sí misma; podía esconder la cabeza en los maravillosos hombros de Víctor y ofrecer sus labios y aguantar cualquier caricia, hasta el fin. Cualquier cosa. Podía hacer cualquier cosa...

—...porque a mí me gusta el respeto. Joder, todo lo que se quiera, pero cada uno en su lugar. Porque sabe, ¿no?, soy tucumano.

Recién entonces le llegó la voz y se estremeció. Miró al hombre que estaba en otra mesa, a su lado.

—¿Qué dice? —preguntó a Víctor.

—Dice que es tucumano y que vos sos una portañá indecente. Se siente solo y cree que le estás tomando el pelo, porque desde hoy lo estás mirando... Es el orgullo de nuestros hombres, che, y yo no quiero líos. —Víctor también es tucumano, también está solo, también es un resentido. Un provinciano desperdiciado y solemne que bambolea su fracaso y repite:

—¡Si nos dejaran, iban a ver!

—¿Quién iba a ver?, ¿yo?

—Vos también, princesa, ibas a temblar.

—¿Y por qué no lo hacen de una vez por todas en vez de llorar en los sindicatos o en las ramas de la higuera? Ustedes son de éstos que cuando tienen que hablar se quedan mudos.

—Lo que pasa es que se necesita una buena limpieza. Pun-pun a tu linda biblioteca, pun-pun a tu vientre inmaculado, pun-pun, y se acabaría la porquería de cada uno.

—¿Y va a venir de Tucumán, ¿no? Un buen tiroteo..., ¿quién lo dijo antes?, pun-pun sobre las capitales. Me gusta. Pero decime, ¿quién lo dijo? ¿Sarmiento?, pero no, si Sarmiento era de San Juan.

Miró al tucumano. Ese también era un hombre. Tenía unos dientes blancos y compactos como de negro. Mientras hablaba la miraba sin pudor.

—Porque me revientan las mujeres que estando acompañadas miran a otro. El respeto, ¿sabe? Cada uno en su lugar.

—Lía, no lo mires más.

(continúa en pág. 10)



Registro propiedad intelectual Nº 634.896

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.

ESCU LTURA

—¿Por qué es usted escultor figurativo?

—Muy simple. Producto de madurez. Para mí es una suerte, casi un regalo a mi destino pequeñito, el haber llegado a la convicción de que lo figurativo fue, es y será no sólo la única posibilidad de salida, sino la tremenda comprobación de que no hay otra geografía donde el hombre consigue que cohabiten los perfiles más salientes de su mundo interior. Si la vida necesitó millones y millones de años para llegar a conformar al hombre, cómo es posible pretender con ecuaciones de arte, so pretexto de la pureza, reducir todo el esfuerzo al primer síntoma de vida de los cristales. Esto sería maravilloso, pero es un absurdo. De ser éste el destino de la vida no existiríamos; las formas vitales se hubieran detenido en los cristales.

—¿A qué escultores considera representativos de la escultura tal como usted la entiende, en la Argentina y en el exterior?

—Esta pregunta es inofensiva. Todo creador cree que él representa mejor que nadie lo que realiza.

—Se ha hablado de una literatura "comprometida". ¿Existe una escultura comprometida?

—Toda creación es comprometida, ya sea defendiendo los valores vigentes, haciendo lo posible por que sobreviva el pasado o luchando denodadamente por proyectarse al futuro. No se concibe un artista progresista que sea abstracto o pompier, porque estas dos maneras son dos caras de la deshumanización, o sea lo negativo. El pompier retrotrae al pasado, el abstracto niega la participación del hombre en el futuro. Algunos creen ser modernos porque sus creaciones se nutren de un mundo submarino, vegetal o mineral, o representan las corrientes naturales, ya sea aludiendo a una corteza de árbol o una mancha. Esto es como creer que el negro de la uña es el hombre.

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

—Casi ninguna. Consideremos nuestro Salón Nacional, que moviliza a todo el país para exhibir finalmente unas pocas pinturas y esculturas. Las razones son: el Estado no considera con el interés que se merece nuestra actividad plástica, los premios son irrisorios, el importe que acompaña las menciones honoríficas no iguala la mensualidad de un peón albañil. Es de antiguo que el Estado no se interesa por este aspecto de la cultura. En esta comunidad hace 48 años que se practica la austeridad con el arte. Por lo menos 48 años, ya que se está realizando el 48º Salón de Artes Plásticas.

—¿Qué opina usted de los críticos de arte?

—Señalo la crítica como factor importantísimo, sobre todo en esta época, para el desenvolvimiento del quehacer plástico. Si no fuera por los críticos nuestro panorama plástico quedaría muy reducido; gracias a ellos disponemos del conocimiento de una proliferación de obras como para satisfacer hasta el gusto más baladí del snob. Hay muchos que practican la plástica como actores que representan lo que dicta el apuntador, o sea el crítico. Sabemos que el argentino tiene miedo a la soledad. Ello hace que se agrupen en torno a un "ismo" que el señor crítico traduce, asegurando que está de moda en París, que se vende mucho y con la consabida garantía del snob. Lo que llama la atención en algunos críticos, conocidos también como poetas, es que a pesar de ser sus versos reconocidamente pasatistas, pompier, sólo admiten las cosas de ultra vanguardia. Esto no lo entiendo. Aunque,



reportaje a

Horacio Juárez



LA ESPERA

MUJER SENTADA



después de todo, conformémosnos con los críticos que tenemos. Pertenecemos a un medio donde cada cual hace lo que puede. Todavía está por averiguarse cómo se escribe el arte nacional y cuáles serán sus perfiles.

—Así como hay escritores que se identifican en la obra de determinado plástico, ¿a qué escritor considera usted más afín con su obra?

—Esta pregunta no está bien. ¿Cómo se le ocurre, Grillo, plantear tamaño interrogante? Una vida es una cosa proyectada: ayer un libro la conmovía hasta los cimientos, hoy es otro autor el que la lanza al infinito y mañana un tercero lo acribilla con la angustia, porque todas las cosas convergen en un artista. Un artista toma un libro, lo vive, y muere para dar lugar a otro libro. Lo más que puede decir es que con fulano se identificó en la angustia, con sutano en los sueños, con mengano en la esperanza.

APENDICE, con respuesta obligatoria:

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

—Si no fuera artista por sobre todo y ante todo, y dada mi honda convicción patriótica y progresista, señalaría nombres que harían peligrar la aparición de esta revista. Pero como artista no pondría a nadie en la cárcel. Ya de por sí el hombre vive prisionero de sí mismo. ¿Acaso el arte no es una forma de liberación?

—Además de asustarse, ¿qué haría usted si se encontrara con Benvenuto Cellini?

—Empezando que no le tengo miedo ni a él ni a nadie. Vengo del pueblo y he luchado duro desde los siete años, y las dos o tres puertas que he conseguido abrir para que pase mi destino, las abrí a patada limpia. Como descendiendo de las capas más empobrecidas de la campaña, a cuya clase le ha sido impuesto un rol muy pequeño, yo me vi forzado a tomar mi destino y agrandararlo en fábricas, talleres, ferrocarriles, magisterios, sin apartarme nunca del arte. He ahí mi fuerza.

Diálogo con Benvenuto Cellini:

—¿Qué tal, Juárez?

—Hola, Benvenuto. ¿Así que encontraste estudio en Villa Lugano?

—Sí, en la calle Pola 2855. ¿Cuándo venis a visitarme?

—Pronto. Ah, y antes que me olvide, te voy a recomendar una cosa, che Benvenuto. Aquí no te hagás el discolo, mirá que nadie va a poder quitarte los palos que te van a dar hasta que pruebes que sos amigo del Papa. Los tiempos han cambiado, gringo. Con decirte que la gente piensa que, de existir Helena de Troya la tomarían por una chiquita viciosa y la meterían en un reformatorio. Así que acordate y ojo, eh?

—Gracias, Juárez.

—Chau, gringo.

—¿Qué pregunta le haría usted a Horacio Juárez, y qué cree que él respondería?

—¿Me permite, Juárez? Si no se molesta, ¿por qué en su trayectoria ha encarado de distinta manera lo figurativo?

—Vea, es muy simple. Son dos cosas que se dan a la vez: una, que no puedo traicionar mis impulsos; otra, que me da tanta satisfacción que lo figurativo me permite registrar todo lo que exigen los cambios.

—Otra cosa, Juárez. ¿Qué pintor de la Argentina le interesa?

—No contesto.

—¿Qué escritor de nuestro país le ha llamado la atención?

—No contesto.

—¿Qué piensa del amor?

—No contesto. Para algunas de estas preguntas el artista responde con su obra.

Alfonso trataba de atraparla, de apretarla con su dedo goloso; pensaba que estaba tan aburrida como él, prendida al cristal de la ventana. Por un minuto pensó que ya la tenía y gozó con fruición imaginando el retorcimiento de la mosca cuando le arrancara las alas tan hermosas con sus vetas azules y un poco doradas. Pero "ella" ágil, y haciendo una pirueta de arlequín se ocultó en el cortinado. Alfonso lo sacudió con furia y "ella" salió volando aturdida, pero graciosa y un poco burlona. Se desprendió un polvo levísimo que hizo estornudar a Alfonso rabiamente, tres o cuatro veces.

Cuando volvió a abrir los ojos, "ella" ya no estaba; entonces comenzó a garabatear con desgano en el cristal empañado por su aliento y repentinamente se echó a llorar sobre la alfombra gruesa y mullida. Y siempre todo terminaba en un deseo incontenible de llorar. Nada podía hacer para remediarlo y deseaba tanto aprender a reírse a gritos, ahogarse y reír hasta que los ojos se llenaran de agua, no de lágrimas... las lágrimas eran del llanto, pero esa agua era fresca como aquella en donde metía la mano al entrar y salir de la iglesia.

MARIA MOMBRU

NIÑO ALFONSO

c u e n t o

Tal vez Alfonso imaginaba que dentro de cada persona había una fuente con un hermoso pie trabajado en figuras de ángeles y santos, con el agua maravillosa de la risa, que él deseaba bailar en el charco de la esquina para mezclarse a los bichitos que no cesaban jamás de bailar, que bailaban hasta que la muerte los convertía en puntos diminutos. Alfonso tenía que hacer algo, y cuando se incorporó del suelo sus ojos ya estaban secos. Frunció la boca como para silbar y sólo salió de ella un soplo sordo. Eso era también otra disminución; todos los chicos de su edad sabían silbar y él debía mentir cuando le preguntaban y decir que le dolía una muela y esto le impedía silbar.

Pateó con rabia un conejo estúpido que había amado desde su primer día de vida y salió tratando de no ser oído por nadie. Atravesó el jardín con cautela, agazapándose, pues podrían verlo desde el primer piso. Era la hora en que Juana acomodaba su cuarto y revisaba con minuciosa parsimonia todos sus escondites. Estaría tan ocupada con

su tarea de destrucción que era muy difícil que reparara en la fuga.

Y la voz se elevó por el aire húmedo como un chorro de agua: "Niño Alfonso", y se extendió por todos los rincones del jardín.

El sintió un poco de temor y pensó en detenerse y contestar ingenuo, pero estaba tan próxima la puerta que sólo bastaba un salto y la calle lo recibiría con alegría.

—¡Niño Alfonso! —la voz áspera lo estremeció, pero no dejó de deslizarse por entre los árboles—. ¡Niño Alfonso! —y pensó en la cantidad de cosas que habría perdido esa mañana en la cotidiana revisión.

Hubiera querido darse vuelta y hacerle "pito catalán", pero siguió su camino con el corazón latándole en la boca. Y ya estaba allí, en mitad de la calle que se apresuró a cruzar para reunirse con Roberto, que lo esperaba sentado en la vereda, pantalón remendado y flauta reidera.

—Hola, ¿tenés miedo?

—No.

—Bueno, tenés cara de susto —y con vos misteriosa—, ¿te pegó la Juana?

—No —y se puso rojo como un tomate—, a mí no me pegan.

Alfonso interrumpió casi gritando:

—Traigo mi guitarra, ¿sirve?

—Sí que sirve. —Una nube cruzó por el rostro de Roberto—. ¿Qué hacés con la Juana?

Y la boca de Alfonso comenzó a temblar. Entonces Roberto creyó que se pondría a llorar, y se dio vuelta contra la pared para evitar la vergüenza de su amigo. Se quedó esperando. La voz de Niño Alfonso cayó lenta y triste; no era la voz de un niño, Roberto pensó que era la voz de su madre cuando renunciaba a algo.

—Me había olvidado de ella, quien sabe si podrá.

—¿Querés que te ayude? —se había dado vuelta con rapidez y poniéndole una mano en el hombro—. Podemos atarla: yo llevo la soga grande que...

—¡Niño Alfonso! —el grito atravesó el corazón de los chicos.

Juana avanzaba hacia ellos, pulcra y limpia como una enfermera, cuidadosa sobre sus eficientes zapatos blancos—. ¡Niño Alfonso!, ¿no comprende que no puede escaparse así? Hace horas que lo busco, y para venir a esto tan sucio —y empujó con asco a Roberto—; no se sabe si es una camiseta o un trapo de piso... ¡roñoso!

—¡Y a usted qué le importa, bruja!

Alfonso se espantó de la audacia y pensó que él iba a pagar la respuesta soez de su amigo. La mano de Juana era un garfio en su brazo. Alfonso estaba temblando; sabía que cuando se cerrara la puerta iban a suceder cosas horribles, cosas que no podía imaginar. Cuando atravesaron el patio, Alfonso pensó que si gritaba alguien acudiría en su auxilio.

—¿Por qué tiembla así, ha tomado frío?

Sentía él que las piernas estaban flojas como las de Perico, su títere de paño.

—¿Qué hombrecillo valiente es usted; está temblando de miedo, tiene miedo, Niño Alfonso, tiene miedo Niño Alfonso —y se echó a reír.

Allí estaba lo horrible. En esa burla agria y pegajosa. Alfonso apretó la boca.

—Miren ustedes, muchachas —y aparecieron en el vano de la puerta Eulalia y Rosa, las mucamas—, miren ustedes... si parece una niñita, todo encaje y llanto... Oh pequeñita, hermosa, ven aquí mi vida, ven pajarita que te cuidaré mucho...

Las muchachas reían de la farsa. "Me voy a morir —pensó Alfonso—, ya no puedo respirar".

—Ven riquita —y la mujer se acercó lasciva y repugnante; comenzó a acariciarle los brazos y el cabello—, ¿ves qué buena soy? ¿Ves cómo te quiero? Acurrúcate en mi falda.

Alfonso era de madera, se había convertido en Perico. Entonces el vómito salpicó el rostro de Juana, su blusa, sus zapatos. Alfonso cayó en el suelo como un trapo. Eulalia y Rosa corrieron para socorrerlo.

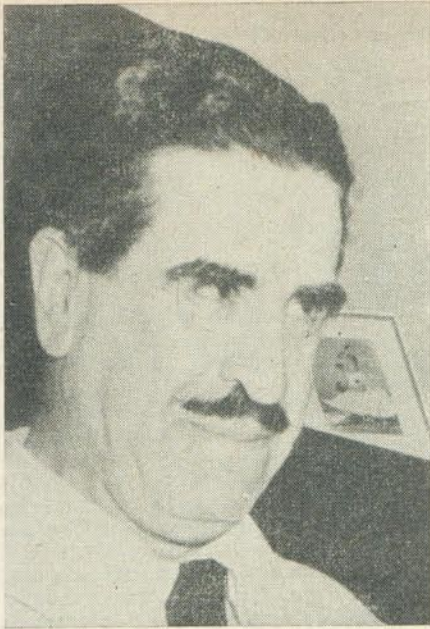
—¡Pobre criatura! No está bien, Juana —y la piedad iluminó el rostro de Rosa como un vitral.

Juana estaba temblando; se le había escapado la presa. Debía dominarse.

—¡Pequeño inmundo!, es como un animal, no entiende de afecto —y con aire de reina ofendida cruzó la habitación y salió.

Alfonso fue colocado en la cama; estaba frío y pálido como una figura de cera.

(continúa en pág. 6)



reportaje a

LUIS FRANCO

Luis Franco es indudablemente uno de nuestros intelectuales y poetas más preciados. Su medulosa capacidad para el ensayo y la biografía lo han tornado singular e inconfundible. Pero Franco una vez fue poeta. Y poeta de libros agotados, lo que ya es decir. El recuerdo de aquellos libros se mantiene con vigor en sus afortunados poseedores. Hoy, que Luis Franco regresa al ámbito impreso de la poesía con una nueva expresión de su musa creadora, después de años de elaboración íntima, "El Grillo de Papel" se honra en reportearlo y darle la palabra.

—Escribir, ¿compromete?

—Naturalmente: Compromete a decir algo. Y algo que evidencie al hombre las fealdades de su estación actual y la belleza creciente de su destino.

—¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que usted escribe?

—Quizá se produjera un derrumbe general de pedestales, campanarios, prejuicios petrificados y divididos. ¡Pero quién sabe! Un pillo analfabeto y piadoso, candidato a concejal, 'creo, me decía: Que lean los ingenuos. ¿Para qué vamos a leer los hombres inteligentes?

—¿Cree usted que la belleza es revolucionaria?

—Que lo digan los sismos pasionales (y aún de repercusión política, como el que Cleopatra provocó en Marco Antonio) producidos por mujeres hermosas o que lo parezcan. Si la belleza, en la vida y en el arte, es "promesa de felicidad" (Stendhal) y nadie es feliz con cadenas, diría que belleza y libertad se implican.

No es mera casualidad que los dos mayores poetas europeos del siglo XIX, fueran auténticos hijos de la Revolución Francesa: el ateo Shelley, exaltando a Prometeo, ese Espartaco alzado contra el patriado olímpico, y Byron poniendo en la godible-picota, de su *Don Juan*, no sólo la moral puritana negrera de Inglaterra, sino a la más tenebrosa banda internacional de brigantes: la de la Santa Alianza.

—¿Cree usted que la creación por encargo es perdurable?

—Pese a todas las apariencias contrarias, nada que no salga del más manantial impulso y la más deliberada voluntad, puede ser creador.

No creo que las creaciones de una clase social en declinación galopante difieran fundamentalmente de las "creaciones" de Jean Patou y congéneres.

¿El virtuoso del estilo y la técnica? Nadie tiene mejor caligrafía que el falsificador de firmas. Ya está dicho: "el estilo no es un triunfo de la palabra sino sobre la palabra".

—Necesidad histórica de la poesía.

—En un país en que Ricardo Rojas y Ricardo Molinari son los poetas más representativos (sin olvidar a A. Capdevila cuyos últimos madrigales tienen por Lauras a Sánchez Sorondo, Giusti y otras momias sedentes de la Academia de Letras) no sé si debe perderse el tiempo hablando sobre poesía, pero...

El hombre del neolítico que pintó o esculpió ciervos o bisontes en su caverna, no lo hizo para matar el tiempo sino para intensificarlo y humanizarlo: por necesidad de atraer mágicamente al animal de caza o ayudar su proliferación, y de dominar simbólicamente el mundo.

La poesía es un búmeran sagrado: sale de la vida y vuelve a la vida para tornar más obvias su profundidad y su maravilla.

La poesía no puede ser y no es un estupefaciente para escapar a la crudeza del mundo, y volar por encima de las aduanas y las nubes, a un más allá de asepsia y nirvana, sino algo como una linterna sor-da capaz de mostrar que la vida es más hermosa que los sueños, que la belleza es la más transparente verdad del mundo, la madrina de bodas de todo lo que respira: eso que se empeñan en desmentir mercachifles, abogados, obispos, profesores y filatélicos.

Todo saber adquirido en anaqueles de biblioteca y en letras de molde, podrá servir para confeccionar libros y budines, pero no para hacer poesía.

La poesía moderna debe ser el antípoda de las teologías y mitologías del pasado: fomentar una fe en el hombre más ancha que la que erigió Olimpos y Taboros.

—Forma clásica y moderno.

—Por moderno debemos entender lo que capta y expresa el auténtico espíritu de su tiempo: el que se vuelve mucho más hacia el futuro que hacia el pasado. Naturalmente un arte deja de ser moderno no bien comienza a repetirse a sí mismo, o asume una postura epimeteica o desvaría sin rumbo. Un volcán apagado deja de ser volcán.

El arte, como toda creación humana, nace de las nupcias de la feminidad subjetiva y la virilidad objetiva, digamos así. Las épocas de regresión, advierte Goethe, se caracterizan por su tendencia subjetiva.

(Naturalmente, lo de regresivo sólo es válido para la clase parasitaria y sus acólitos). Budistas, idealistas y Narcisos terminan por sumirse en la contemplación de su ombligo psíquico, cuya importancia eclipsa al sol. Así podemos ver a los poetas de hoy, empeñados en inferir a la gente, en lenguajes de pitonisa, sus terrores o éxtasis ojerosos, seguros de que el puesto de mayor rango es el de la lombriz solitaria.

Quiero significar, por ejemplo, que quien no vea o entrevea que el capitalismo con prepucio y el desprepucio son el mismo incubo que aplasta al mundo, o que el neotomismo y el espiritismo son hermanos uterinos, o, mejor, que un mundo moribundo debe ser ayudado a bien morir para que nazca el otro: ése, no puede ser poeta de nuestro tiempo, por virtuosa que sea su ejecución en el teclado.

El arte nuevo morirá o nacerá de una nueva relación del hombre con su alma y su cuerpo, con la sociedad y con el cosmos: de una participación creadora en el nuevo ascenso humano. (Toléreseme, como a la burra de Balaam, este rebuzno profético).

—Poetas preferidos.

—No los tengo. O mejor, ninguno lo es integralmente. En Esquilo faltan la belleza de la mujer y del amor de la mujer. Dante, en la mayor parte del camino, es casi intransitable de teología e inquisición. La resignación álcara de Omar Kayam se parece un poco a la sonrisa de un niño enfermo. Shakespeare gasta todavía bastante oblicuidad dorsal ante las testas coronadas sin sospechar ni en sueños la ya inminente llegada de Cromwell. La mitad de Goethe y Nietzsche pertenecen aún a la paleontología política de Metternich. La democracia de Whitman se parece aún un poco a la de los Padres Peregrinos.

—¿Qué pregunta le haría usted a Luis Franco, y qué cree que le contestaría?

—¿Cuál es la belleza más difícil, descontando que la más convincente es la de la mujer? —La de "la generosidad e intrepidez del alma" (Spinoza), o sea, la más alta jerarquía humana: la del alma salvada, —es decir liberada— por sí misma, que rechazando amenazas infernales y promesas celestes, halla premio suficiente en su propia nobleza o grandeza.

LETANIA DE LAS MANOS

Amasadas con luna y azahares
en qué nupcial noche sagrada?
Manos que inician la belleza
como una nueva infancia.
Manos de albricias
de la gracia
que donde llegan a posarse
son ya un comienzo de alba.
Manos capaces por qué no?
de las más diáfanos hazañas:
de zurcir lirios rotos,
o de remendar alas,
o de remansar en su cuenco
las más convulsas lágrimas,
o de abreviar la ronca sed
que en los arrullos brama.
Manos venidas
en un descenso de alas
para el escalofrío más hermoso:
el cuerpo alzándose hasta el alma.

de CONSTELACION, de Luis Franco
Editorial Stilcograf. 1959.

NIÑO ALFONSO (cont.)

(viene de pág. 4)

—Mirá Eulalia, parece el santito que está a la entrada de la iglesia... tan blanco... —y el terror encogió el corazón de La Piadosa: —¿No estará muerto?

—¡No seas estúpida! Traé un poco de colonia.

Y Alfonso abrió los ojos, enormes, azules y doloridos.

—Me duele el estómago.

—Espere, le haré un poco de té.

—Eulalia salió a escape.

—Mamá demorará mucho aún —lo dijo en voz alta como reflexionando.

Rosa había entrado y le mojaba las sienes rubias.

—¿Está mejor?

—Sí, gracias; sos buena, Rosa, se lo diré a mamá.

—Viene el quince, ¿no?

—Sí, faltan diez días.

—¿Leyó el diario, Niño Alfonso?

—No.

—¿Sabe? Su mamá es adorada por todos; la gente se enloquece cuando ella sale al escenario, y le regalan flores y aplausos y tiene vestidos hermosos y... —la historia maravillosa de la madre, en labios de La Piadosa, aquietó su corazón desesperado.

—¡Qué suerte que esté contenta! Sos buenita, Rosa —y le besó la mano áspera y morena.

—No haga eso, criatura, no.

Alfonso se dio vuelta contra la pared y cerró los ojos. Eulalia entró con el té; Rosa le hizo un gesto imponiéndole silencio.

—¿Se durmió?

—Sí.

—Mejor, ¡pobre chico!

Salieron las dos en puntillas.

Alfonso tenía ganas de cantar. No estaba solo, tenía dos amigos; era tan rico que su riqueza lo extasiaba. Dos amigos con "r" —¡qué hermosa letra!— Roberto y Rosa, y eran ambos morenos y tranquilos. Cuando Rosa sonreía se levantaban sus labios con un aire de niño travieso.

El ruido de la calle aumentó con el correr de las horas. A pesar del calor que aplastaba las plantas y los gatos, Alfonso escuchaba carcajadas en carreras, gritos, ruidos de pasos apresurados, tambores, cornetas, silbatos.

Cuando se acordó de la invitación de Roberto se puso muy triste.

—A nuestro director le duele la cabeza y quiere que lo conviden con un vaso de cerveza —antigua y obscena la canción seguía desgranándose en las calles—, chin-chin-chin, ruidos de tapas y voces infantiles frente a la soledad de Niño Alfonso.

—Seguro que me estarán esperando. Se levantó de la cama y sintió que vacilaba el suelo. Le dolía terriblemente la cabeza. Abrió la ventana, y se puso a llorar otra vez. Estaban todos allí, esperándole. Roberto tenía un sombrero viejo y su cara estaba roja y negra, hecha de cuadritos, y Pepe y Esteban y la gorda de la tienda y el chiquito de Suárez, allí con sus bolsas atadas con trapos de colores, y largos palos con carteles.

Alfonso agitó una mano.

A los gritos de los chicos apareció Juana que los echó a empujones. Ellos escupieron y silbaron, algunos insultaron. Alfonso palideció y cerró la ventana de prisa. Corrió a la puerta; pensó en encerrarse y buscó desesperadamente algo con qué atrancar la puerta. Arrastró el baúl de sus libros y lo co-

grillómetro

acercarse que vale un grillo

—Reportaje a Ernesto Sábato. Tarea Nº 5.

—Dibujos de Kalondi, Quino y copi en Tarea.

—Página de letras de diario "Crítica" (Domingos). Responsable: Alfredo Andrés.

—Poemas de Marc Chagall. Gaceta Literaria Nº 19.

—Festivales recordatorios de grandes figuras del arte cinematográfico (Cine Lorraine).

—Teatro de la Ciudad. Maipú 326.

—Carpets de grabados y litografías de Balán, Fekete, Seoane y Torrallardona. Edit. Stilcograf.

huirle que es barbitúrico

Programas de la TV
(hay excepciones)

locó atravesado, se sentó arriba y esperó.

—Niño Alfonso —tanteó la puerta y primero hubo asombro en la voz de Juana al encontrarla trabada—. Vamos, Niño Alfonso, ¿qué ha hecho usted? —y después del silencio, una furia incipiente—: ¡Abra la puerta, mocoso!

Empujó con toda su fuerza: la defensa era pobre, Juana demasiado corpulenta, y cedió. Alfonso se metió en la cama y se tapó la cabeza.

—¿Qué se ha creído, que me lo voy a comer? Vamos, levántese, es hora de tomar la leche... ¡arriba!

Alfonso esperó.

—Y si se porta bien, lo llevaré al corso esta noche.

Pensó en una mentira más.

—¡Vamos, haragán, vamos!

El prefería que le hablara así, con su voz áspera e inculta, prefería eso a la sucia mentira de su cariño, porque Niño Alfonso sentía que ese amor era oscuro, inseguro.

Entonces se atrevió a asomar por debajo de las sábanas. Apareció primero su rubio flequillo y después íntegra su cabeza antigua de delfín. Por Juana corrió un estremecimiento. Niño Alfonso era de una belleza conmovedora, y su crueldad se aquietó. Se acercó, lo miró. Niño Alfonso sostuvo su mirada y lento dijo:

—Te odio.

Juana sonrió leve y le acarició ligeramente el rostro; luego abrió la ventana y dejó que el sol pálido del atardecer penetrara en el cuarto incendiando paredes y muebles. Niño Alfonso tomó un aire de fruta madura. Su cabeza parecía una moneda de oro, ardía como si fuese de vidrio amarillo. Juana desató apretarlo y besarlo, y para vencerse respiró hondo el aire liviano de la tarde.

Alfonso se tiró de la cama y comenzó a vestirse.

Ella lo miraba.

—La blusa verde pálido —ordenó— y el pantalón de terciopelo.

—No, hace calor.

—No lo llevaré al corso, si no obedece.

Alfonso pensó que encontraría a sus amigos.

—¿Podré ponerme una careta?

—Sí, podrá.

Niño Alfonso fue dócil y tierno. La promesa era enorme y quiso tener fe una vez más.

La corneta estaba mojada y ya no sonaba. Todavía tenía tres serpentinas y pensó que elegiría a alguien para tirárselas.

Un estridente alarido lo estremeció. Rozando sus pies —Alfonso estaba sentado en el cordón de la vereda— pasó un carro repleto de máscaras. Niño Alfonso pensó que eran horribles y que sus gritos parecían graznidos; llevaban trajes espantosos y cuando dio vuelta el rostro se encontró con una mirada azul como la suya, tan pura, tan sonriente que abrió la mano y arrojó la cinta de papel.

—Tal vez será otro amigo —pensó y sintió que crecía en su corazón un calor delicioso. La niña le devolvió la sonrisa y la serpentina, y Alfonso se enamoró desesperadamente de su cabeza de rulos oscuros y de su cara pequeña y gordezuela; puso sus manos haciendo pantalla a la voz y gritó:

—¿Cómo te llamas?

También haciendo pantalla con sus manos, ella dijo:

—Más fuerte, no te oigo.

—¿Cómo te llamas?...

Una oleada de gente lo empujó, lo aplastó, lo separó, y se enfrentó con una muerte descarnada y trágica que le hacía muecas. Niño Alfonso se asustó y corrió hacia Juana que conversaba con un hombre que él no conocía; la muerte desapareció en el tumulto.

—¿Me das ahora la careta? —Alfonso quería presumir ante la niña. Juana le dio un coscorrón. Alfonso insistió—: ¿Me das ahora la careta? —la mujer, fastidiada, se acercó a un vendedor.

—¿Te gusta ésta?

El la miró con tristeza.

—Yo quería una con nariz grande.

—Esta es muy bonita, tiene rulos.

Juana se la colocó y se alejó riendo cruelmente.

Alfonso quedó ciego, ahogado, dentro de la cabeza de cartón. Tenía apretada en sus manos dos serpentinas.

—Me la sacaré, no quiero tener rulos, no quiero que "ella" me vea así —forcejeaba con una mano pero nada podía hacer; en la otra llevaba las serpentinas y no quería perderlas.

Alfonso estaba mareado, hacía un calor sofocante.

—Si supiese su nombre, podría llamarla, pero ni eso...

—¡Niño Alfonso, Niño Alfonso! —el grito lo sobresaltó y se lanzó hacia adelante. Un golpe seco y sintió que el ahogo cedía y una enorme paz y frescura lo calmaba.

Seguro que Niño Alfonso no escuchó los gritos de horror, los relinchos, las bocinas, el ruido del espanto que sacudió los corazones; ni tampoco el llanto de Juana doblada sobre su grotesca figurita de títere de piernas débiles y enorme cabeza de cartón con rulos.

Niño Alfonso dormía plácidamente con una niña sin nombre sobre su corazón y Roberto y Rosa de la mano.

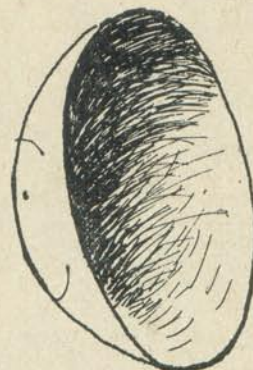
Había pájaros y gatos y algún niño que sabía cuentos.

Era Carnaval. #

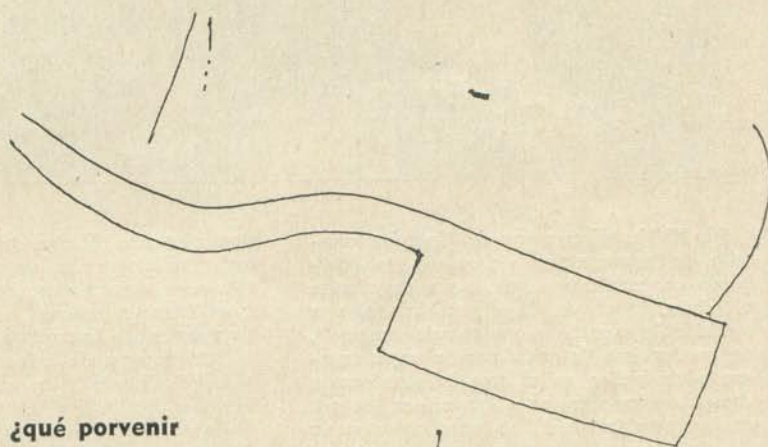


¿Cómo se ve a sí mismo?

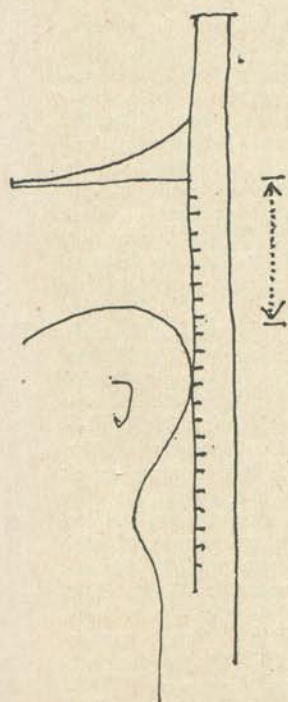
¿Qué piensa
de la otra
cara de
la Luna?



reportaje a
KALONDI

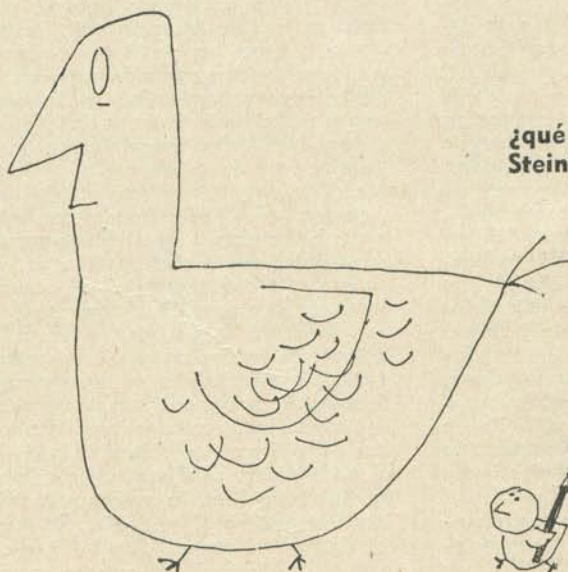


¿qué porvenir
espera a
"El grillo de papel"?

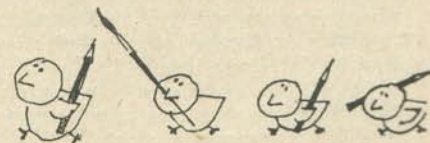


crecer todo esto

¿cuál es
su mayor
aspiración?



¿qué piensa de
Steinberg?



ARNOLDO LIBERMAN

Palabras para el cine polémico

a propósito de "cine social" de
garcía escudero. edit. taurus

el gran
rebelde
von Stroheim

Pío XII habló una vez del "hombre cansado de la monotonía de su vida y debilitado por sus luchas que busca en el cine el alivio, el olvido, la distensión, tal vez también la evasión a un mundo ilusorio", de un hombre "atraído por la vaga esperanza de hallar en el cine la satisfacción de sus ansias secretas e imprecisas, de sus aspiraciones íntimas", un poco como se va "junto a un mago que al golpe de su varita lo puede transformar todo". Es decir, del hombre que va al cine para zambullirse en un mundo de reemplazo, en un viaje fantástico hacia la cotidianamente inaccesible, en un Cadillac habitado de almibar, de preocupación, televisores y vedettes. En esos mismos días, Juan Antonio Barden decía: "A mi parecer el cine será, ante todo, testimonio, o no será nada". Dos sentidos del cine que García Escudero independiza totalmente como dos seres sin contacto, como dos entidades absolutamente autónomas: el cine de diversión y el cine de testimonio. No creemos en esa independencia. El cine de diversión y el cine de testimonio configuran dos expresiones de una misma realidad, dos conceptos del arte, dos sentidos de la vida. Cualquiera de ellos es incompatible con el otro por la ley más elemental de la física aplicada. Uno, diluido y anestésico, sirviendo a imponderables intereses (por aquello de: el que calla —o distorsiona—, otorga); y el otro, fuerte y espléndido en su insobornable rebeldía. En 1939, comienzo de la segunda guerra mundial, entre 17.000 títulos de películas se obtuvieron las veinte palabras **esenciales** de la historia del cine: amor, aventura, misterio, mujer, noche, enigma, esposa, juego, deseo, fracaso, mundo, dama, millones, corazón, canción, crimen, vida, dólares, niño e inesperadamente zar. Era evidente que la estadística ratificaba aquel axioma puritanísimo de Mister Hays: "La función del cine es divertir. Sería error mostrar un interés demasiado vivo por los valores sociales". Como siempre, el señor Mister Hays

se equivocaba. El cine de diversión demuestra interés por los valores sociales, pero sólo para deformarlos. Los "proveedores de moral" no atendieron nunca ésta, la más importante de las faltas de pudor: el sacrificio impune de la verdad.

Luigi Chiarini, en este caso alineado junto a Pío XII y Mister Hays, escribe: "El cine no debe ser considerado sino estéticamente; de lo contrario lo confundimos con la oratoria, el sermón o el artículo de fondo". También Chiarini erraba en su "cine por el cine mismo", olvidando que las grandes obras del arte cinematográfico, y no casualmente, son cine de testimonio en lo que de más social y profundo tiene tal denominación. Compartimos esto con Jiménez Caballero: "Toda obra de arte es siempre política". Y entendemos por política lo que ésta suponga de concepción del hombre, la sociedad, la vida y el universo. En base a ello podemos hablar, por ejemplo, de una actitud pararevolucionaria en Romain Rolland, de una lírica prójima en Marc Chagall, de un escapismo decorativo en Piet Mondrian, de un terror legítimamente humano en Edgar Poe, de una enjundia vital en Sholojov, de una filosofía de la autenticidad en Sartre, de una humanidad inagotable en Saint de Exupéry, etc. Ya lo hemos dicho en nuestro 1er. Editorial. El testimonio debe, no lo dudamos, revestirse estéticamente y adoptar la belleza como ropaje o salvoconducto, como **único medio** de expresión posible en el arte. No propiciamos el periodismo cinematográfico, pero rechazamos el esteticismo estéril de los que, en busca de la belleza, la malogran con la mentira, la huida, la hipocresía o la irresponsabilidad de vivir. Hagamos un poco de historia:

Una de las manifestaciones que dio el cine americano de "sensibilidad" frente a la definición de Giménez Caballero, fue la "Alianza para la preservación de las ideas americanas", en 1944, y luego la "Investigación Tenney", en 1947, a consecuencia de la cual las grandes compañías

cinematográficas suscribieron el compromiso de eliminar a los comunistas "identificados y no arrepentidos" que hubiera en sus estudios. Luego el macartismo hizo lo demás. Richard Brooks —hoy niño mimado de los plutócratas— nos informaba hace algunos años "sobre el miedo kafkiano, impreciso, innominado, pegajoso, que iba pausando el ritmo de toda la industria, paralizando el corazón de la gran fábrica de sueños"; obligando a "hablarse en voz baja porque todo el aire se llenaba de dedos índices que señalaban a cualquier punto, a todos los puntos". Cada uno de esos dedos índices tiene un nombre que le es común con los otros: "soplón". Los apellidos: Gary Cooper, Walt Disney, Robert Taylor, Cecil B. de Mille, etc. La depuración alcanzó a los hoy "arrepentidos" William Wyler, Robert Rossen, Mark Robson, Lazlo Benedek y otros. Los que no quisieron transigir, es decir, los apasionados de la dignidad, se vieron obligados al éxodo y Europa fue la destinataria afortunada, entre ellos, del arte hondo y la presencia física de Charlie Chaplin. Mientras tanto el senador Mac Carty se retrataba en lo alto del Capitolio con una escoba en la mano; pose que le hubiese envidiado el más conspicuo y pletórico de los mojigatos.

Volvamos a Mister Hays. El código de su nombre fue redactado por el publicista católico Martín Quigley, el jesuita Daniel Lord y el presbiteriano Mister Hays, apodado luego "el Zar del Cine". Dicho Código comienza así: "Considerando el film como una diversión..."; y agrega en el primero de sus principios generales: "Se aconseja no dirigir la simpatía del público hacia el delito, las malas acciones, el mal o el pecado, presentando modelos correctos de vida". ¿Qué entendía Mister Hays —al fin, títere de un sistema— por "modelos correctos de vida"? **Esto:** cuando Goldwyn produjo en 1937 "Punto Muerto", dirigida por el entonces "angry man" William Wyler, se le recomendó "que fuera

los
fusilamientos
de Goya



los
fusilamientos
de "Potemkin"



menos enfático al mostrar el contraste entre las condiciones de vida de los pobres en las casas de inquilinato y las de los ricos en sus casas de departamentos". Para René Clair, el día que un empleado de la Universal, comunicó al gran rebelde Erich Von Stroheim que debía ceder su puesto a otro director, marca el comienzo de la ignominiosa edad que vivió y vive Hollywood. "Desde entonces —añade Clair— si se continúa citando al director de un film americano es por una especie de superstición. Salvo algunas excepciones, su firma no significa más que las que figuran en los billetes de Banco, en los que se puede sustituir el nombre de un cajero por otro sin que el valor del billete sea modificado". Esto lo ratificaba Marlon Brando cuando decía (reportaje de la revista *Plástica* Nº 14): "El actor de cine no es un artista, es una mercancía: la bolsa de papas, Clark Gable, la bolsa de harina, Marlon Brando. Es un artículo en serie. En toda la industria cinematográfica no existen más que uno o dos artistas auténticos. Chaplin es uno de ellos porque es libre. El cine es un comercio y en él no hay nada de bello". En 1957 —1957!!— dos modificaciones "esenciales" introdujeron en el Código Hays. La primera determinaba que los besos "luna de miel" y "unidos hasta la muerte" pueden durar 88 cm. de película. Los besos "partida de tren", "victoria sobre el malvado" y "primer encuentro", deben durar 22 cm. Una excepción se concedía a algunas actrices —Marylin Monroe, Jane Russell y Ava Gardner— a las cuales se les permite besar 88 cm. en cualquier circunstancia. La segunda modificación ha permitido presentar en la pantalla bodas entre blancos y negros. Esta triste situación no es exclusiva de Hollywood.

En una reunión de técnicos cinematográficos declaraba un alto funcionario italiano, representante del cine que nos había dado ya "Dos Centavos de Esperanza", "Roma Ciudad Abierta", "El Ladrón de

Bicicletas", "Humberto D" y otras muchas memorables expresiones: "...deben ponerse límites precisos a ciertas maneras más contraproducentes que útiles al cine italiano. El film es evasión, reposo, olvido de la pobre gente. El pueblo necesita pan y circo, porque la civilización, en sus fundamentos psicológicos, es siempre la misma". Para este funcionario como para muchos que circulan en el mundo, el cine es —o debe ser— el poderoso neutralizador de una realidad miserable. El cine debe desviar la atención de las masas de los problemas sociales candentes, y suplir así, con sueños fáciles de celuloide, las satisfacciones materiales escasas o inexistentes. El cine debe facilitar ese esfuerzo por satisfacerse e ignorar que representan todas las cobardías humanas. Hipnóticos a bajos costos para amordazar el grito rebelde o dolido de las víctimas. Y sobre todo el grito rebelde, porque la rebelión, en tanto histórica, trata de llegar a ser Revolución (Albert Camus).

Cada año van al cine 15.000 millones de personas en el mundo. En nuestro país, por tres millones de concurrentes al fútbol, tenemos 67 millones que concurren al cine. Este poder de resonancia es su rasgo principal. Qué imprevisibles efectos se podrían lograr con un cine de dignidad artística y humana, un cine sano y lúcido, que utilizara su inmenso poderío en algo más elevado que la apología del crimen, la violencia, la sensualidad gatuna, el mito del héroe increíble, la idiotez de la fábula evasiva, o el consentimiento con una sociedad de gendarmes, notarios, profesionales de la indiferencia y generales retirados. "La verdadera función del cine no consiste en contar cuentos. Consiste en la función verdadera de todas las artes: expresar las necesidades de su tiempo. Hay que obligarlo a cumplir su función". Así se expresó Césaire Zavattini cuando nacía la escuela neorrealista. Hoy, los gimnastas del capital invertido y los áureos dividendos, han transformado a Humberto D. en la Nonna

Sabela. La jerarquía del arte, en tapujo comercial. La circunstancia vital, en trompeta de Mercurio. La búsqueda humana, en los escotes inalcanzables de Sofia Loren. ¿Que hay excepciones? Claro. Maravillosas excepciones. Las que confirman esta realidad.

¿Qué ha pasado mientras tanto en el cine soviético? El 17 de julio de 1918 una disposición de la Oficina del Soviet de Diputados Obreros y Campesinos establecía la censura. El cine debía usarse como medio de educación y agitación comunistas. Las ordenanzas eran claras: "Poner en evidencia la caducidad de los métodos antiguos y exaltar los nuevos procedimientos". La Revolución no admitía demoras y ciertos grupos de viejos productores y artistas, nostálgicos del Zar, debieron abandonar la URSS. Otros protestaron por esa subordinación del lenguaje cinematográfico a una disposición política, pero, como lo dice Zuñiga, "el Soviet no estaba para los cuentos del arte por el arte". Y era lógico. El cine debía, a la par de cualquier otra actividad, enfrentar un sinnúmero de dramáticos problemas que aquejaban al pueblo soviético. La lucha contra los ejércitos blancos, el bloqueo económico, el tifus exantemático, el hambre, el analfabetismo y la falta de electricidad (al extremo que en Moscú hubo momentos en los que sólo funcionaba un cine). No obstante, se crea en esos días "la primera escuela dramática del cine", con diecisiete asignaturas, entre las que se incluían desde "Historia del Arte" hasta "Anatomía del rostro", y desde "Acrobacia" hasta "Sociología". Posteriormente se crearon otras escuelas no menos importantes. "Las dificultades eran enormes —dice Zuñiga— y sólo una fuerza de voluntad inaudita podía superarlas. Hubo de recurrirse, incluso, al capital privado". Así fue que el cine soviético, prisma reflector de los históricos acontecimientos, alcanzó una autenticidad impresionante. Admirables imágenes, una intención dramática vigorosa, una profunda convicción revolucionaria, una devoción lírica y ferviente por la patria rusa y una insobornable esperanza marcaron los primeros pasos de este cine patético. Allí están Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Romm, Dovzhenko y otros inolvidables creadores como mojones obligados de la Historia del Séptimo Arte. Tolstoy ya lo había dicho en 1910: "El cine debe exprimir la verdad rusa en todas sus formas y de la manera más exacta". Y el cine soviético produjo el asombro internacional. El aplauso fue unánime. Hasta Hollywood lo recibió cálidamente. Sería largo enumerar los brillantes films de esa primera época. Todos los hemos conocido y nuestro aplauso se sumó al consenso universal.

A partir de 1930 esta inolvidable escuela del cine comienza a declinar, casualmente, con la llegada al poder de la "rección atrincherada" burocracia de Stalin. El vigoroso movimiento creador fue cediendo lugar a un estrecho criterio oficial, cuya relación de patronazgo con el Arte Cinematográfico no era muy transparente. Aquellas palabras de Lenin: "Cada artista y cada uno de aquellos que se consideran tales reclaman como derecho propio la libertad de trabajar sin obstáculos, de acuerdo con su ideal, sea bueno o malo", fueron prestamente olvidadas. El estudioso marxista del cine, Bela Balaz, califica esta nueva época como "de sensible decadencia del film soviético". ¿Cuáles fueron las causas de esta otra triste situación? En la primavera de 1930 surgió para el cine, la escultura, el teatro y la pintura soviética, un plan de funcionarios. Dicho plan admitía el control burocrático, la censura política, el dirigismo de la ortodoxia y has-

(sigue en pág. 10)

(viene de pág. 9)

ta la prescripción de la técnica artística única que debía usarse. La Enciclopedia Soviética correspondiente al año 1932 decía, por ejemplo, "En «Octubre» y en «La línea general» Eisenstein, a pesar de su gran capacidad, no hizo un profundo análisis de las etapas decisivas de la revolución socialista". Un artículo de tres columnas en Izvestia denunciaba "La tierra" de Dovzhenko —el primer poeta del cine— como "antirrevolucionaria", "derrotista" y "demasiado realista". "La tierra" fue retirada de cartel para someterla a estricta censura. Quedaron eliminadas varias escenas, entre ellas una en la que un tractor colectivizado se hacía pedazos en medio de la burla de los kulaks; otra en la que una muchacha campesina se arrancaba la ropa por la desesperación que le produjo la muerte del amante y por fin, una escena en la que los agricultores, durante una emergencia, orinaban para llenar el radiador de un tractor. Día a día el cine soviético fue cayendo en el más amanerado academicismo y vaciándose de todo contenido revolucionario. Pudovkin consumió dos años para ajustar "El desierto" a las directivas de la ortodoxia, y aún así, a la semana de exhibición, fue retirada de cartel por "formalista". "La línea general", prohibida en Francia por "revolucionaria", fue considerada en la URSS "hiperbólica y abstracta". Los ejemplos son innumerables. Años más tarde el máximo director de la segunda época, Donskoi, publicaba en "Cinema nuovo" con el título "Nuestros errores", un caluroso reproche a los artistas "que tienen miedo de ver el mundo a su manera", advirtiéndoles que sujetarse absolutamente a los gustos del público es "un neto rebajamiento de las exigencias" y supone "mediocridad y superficialidad". Y agregaba: "el no querer afrontar seriamente y con valor los problemas fundamentales del espíritu ha conducido la mayoría de las veces a sustituir el relato auténtico, serio y expresivo, por la ilustración vulgar de ideas triviales y esquemas uniformes". El deseo de mostrar en las pantallas "el nuevo hombre soviético" sólo sirvió para despojarlo de toda humanidad. En un film de esa época —cuyo título no recuerdo (se lo preguntaré a Sammaritano)— el héroe reencuentra a su amada tras largos años de separación y la primera pregunta que le hace es... —¿La avena está crecida?—. Se ha dicho que a la clásica fórmula americana "Chico encuentra a Chica —Chico regaña con Chica— Chico se reconcilia con Chica" correspondió la fórmula soviética: "Camarada encuentra Tractor —Tractor se estropea— Camarada lo arregla". Uniformidad, insensibilidad, esquematismo: tríada patognomónica del pensamiento conformista soviético en el Arte de esos años. La denuncia del XX Congreso abrió nuevos cauces a la esperanza. Y el Pravda, que el 28 de agosto de 1936 decía: "Stalin ha dado la vida al hombre", el 25 de marzo de 1954 publicaba la siguiente declaración del director S. Guerasimov: "La teoría del no-conflicto todavía no ha sido eliminada. Una y otra vez los autores sustituyen los verdaderos conflictos vitales con una distribución superficial de fuerzas que, no a través de la lógica de la vida sino de la voluntad del autor, se comprometen en un duelo que desagradablemente recuerda un combate pugilístico «arreglado de antemano», en el que ya se sabe quién será derribado y en qué momento. **Una de las peores calamidades de que puede padecer el arte es que se lo nivele, que se lo obligue a seguir un solo camino, aunque sea el mejor.** Esto borra la individualidad, produce figuras trazadas con carbón, impide el desarrollo del pensamiento creador y

elimina el placer de descubrir algo nuevo. Al juzgar la forma en que se resuelve un problema artístico **es importante tener en cuenta el derecho del artista a la independencia, al atrevimiento y a la originalidad.** (El subrayado es nuestro). Y el mismo Pravda el 28 de diciembre de 1957 censuraba la interpretación "dogmática y escolástica" con arreglo a la cual y para presentar "héroes positivos" se recurría "a la exageración consciente de las imágenes hasta hacerlas plenamente típicas".

En estos últimos años el cine soviético parece querer volver por sus glorias. Encontrables adaptaciones, maestría técnica y cálida, desaparición del arquetipo heroico e inhumano, el surgimiento del hombre medio con sus circunstancias vitales y su hacer íntimo y social, la aparente agonía del caligrafismo y de las preceptivas asfixiantes, en fin, el regreso a la búsqueda y expresión de la verdad a través de un lenguaje específicamente cinematográfico ha llevado a esperar una recuperación total de ese gran cine. Allí están "Pasaron las grullas", "La casa en que vivo", "La cigarra", etc., para abonar plenamente esta esperanza. La "nouvelle vague" soviética parece adherirse así a las otras nuevas olas cinematográficas que han surgido en estos años, para decirnos que el Séptimo Arte —como el ave Fénix— sabe de una resurrección eternamente penúltima. #

EL PACTO (cont.)

(viene de la pág. 2)

—Me gusta.

—No lo mires más que no quiero líos con un compatriota.

—Me gusta mucho. Mucho. —Y lo miraba sin malicia, como a un igual—. Quiero hablar con él.

Había un submundo en la realidad de ese hombre. De ese obrero-negro-revolutorio-agresivo-injusto-sometido-libre. Eso era lo que ella buscaba. El dolor. La fraternidad. Un enorme padecimiento. Una enorme jovialidad. Eso era.

—No se puede, princesa. Esa gente no se olvida de muchas cosas.

—¿Por qué no puedo hablar con él? Los tucumanos también son argentinos. Y yo soy argentina.

Un mar de vino se le enrulaba en las tripas.

—Si vieras cómo cambio yo cuando entro al taller. No me reconocerías. Hay que hablar poco y claro. Nada de ideitas, pura verdad. Además no puede ver en vos más que una mujer.

—Una hembra, ¿no es cierto? —Dibujó flores en la mesa con el vino desparramado—. ¿Y para quién soy otra cosa?

Pero no le molestó ser hembra para esa gente. Una hembra quería decir una cosa positiva. Una cosa necesaria, indigna, tal vez, pero necesaria. Hasta podían llamarla "camarada, la hembra". Aunque fuera una hembra blanca, una hembra patrona.

—Quiero hablar con ese tucumano —insistió ella.

—Lindo. ¿Y qué le vas a decir?

—Nada. Por supuesto...

Los barcos estaban ahí, parados como árboles, y ella tenía que tocarlos. Saber si eran de carne, si existían, si se podía hablar con ellos, si querían ser felices. La barriga le hizo ruido.

—¿Sos vos? —Víctor se sonreía.

—No. El estómago.

—¿Y el estómago no sos vos?

—¡Qué va a ser!

El le empujó la mesa contra el cuerpo. Ella se dobló; sí, era ella, allí abajo, sin ojos y sin dientes.

—Sos un pedagogo —y también se

sonrió, pero no a él, sino al otro, al tucumano, al que estaba en la otra mesa y a su compañero —un gordo descomunal— que se levantaba juiciosamente y desaparecía detrás de la casilla de chapas. Y no supo por qué ni cuándo, pero le pareció que su mesa era la de ellos, y que estaban juntos comentando la misma cosa, porque sentían igual y tenían las mismas necesidades.

Cuando volvió el gordo y se acomodó en la silla, eran tres los comensales de un pacto anónimo y oscuro. Y no entendió bien lo que se discutía y tampoco lo que debía hacerse, pero esperó una señal para que el pun-pun fuera lo que debía.

El tucumano sacó su libreta de enrolamiento, lentamente, con respeto y sigilo. Con orgullo.

—No se la puedo dar —le dijo al compañero—, es la única que tengo. Pero se la voy a mostrar, para que sepa... —Y hojeaba la libreta como cuando Lía era chica y jugaba a las figuritas. La nuca del gordo estaba satisfecha. El tucumano desdobló las hojas de la libreta, y, taimadamente, mostró una foto con un cielo amarillo y la amplia y pródiga sonrisa del Hombre.

—No se la puedo dar... ¿sabe?... , es mía y ya no hay más.

El gordo tanteó el bolsillo del pantalón, con exactitud, y sacó una libreta igual; la que le habían dado a los dieciocho años, para que votara por el bien de la patria. Una foto igual con un cielo amarillo, de fiesta, y la cara insultante del hombre. La cara del Hombre. Era él. Sin temor de repetirse, de estar colgado de las letrinas y de todos los árboles de la ciudad. Era él, en todas partes, en miles de aceras, la misma cara, la misma sonrisa, seguro, omnipotente. Como ayer, cuando vivía.

Lía supo que ése era el pacto. El gordo gritó sordamente:

—¡Viva Perón, carajo!

—¡Viva! —exclamó el otro.

Era eso lo que tenían que hablarse. Lía se levantó de un salto tratando de no caerse y se paró ante la mesa de los palurdos:

—Buenas tardes, compañeros —y extendió al gordo su mano blanca, decidida. El la estrechó titubeante. A ella, que era blanca, patrona.

—¿De qué trabaja? —le preguntó.

—Serenito...

—¿Y usted? —El tucumano se endureció en la silla.

—Estibador.

—¡Muy bien, compañeros, muy bien...! ¡Viva Perón!

—¡Viva! ¡Viva!

Víctor la tomó del brazo y la arrastró hasta la avenida. Ella caminaba vacilante, entre piedras blandas, con una clave. ¿Será cierto? Se dio vuelta y contestó a las aclamaciones sordas de los otros:

—¡Viva! ¡Viva!

Se fueron. Una mancha entre los árboles. Una voz. Los barcos eran de acero o de piedra. Muertos entre las aguas. Víctor la apretó entre sus brazos de provinciano, casi felices, defensores.

—Es el pueblo, che, soy yo misma —exclamó Lía atragantándose.

—¿Oíste lo que dijeron?

—No. ¿Qué dijeron?

—Qué cache. Eso te dijeron: Qué cache.

—¿Qué quiere decir?

—Es guaraní..., quiere decir "qué hembra para encamarse". Eso es lo que quiere decir. "Qué hembra para encamarse". #

generación de los anti-oficinistas

JULIO CESAR SILVAIN

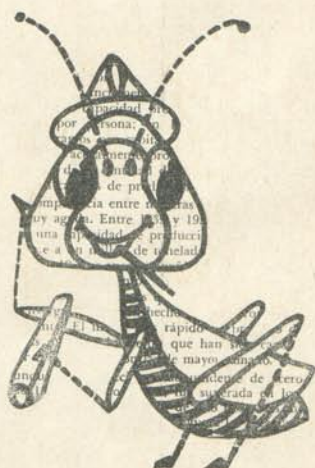
ESTO ES LO TREMENDO

Lo tremendo es que hay un día que uno dice
 necesito un sueldo fijo y aguinaldo
 y entierra la aventura en el recuerdo.
 Y uno tiene razón, lo necesita.
 Necesita un retroactivo para deudas, cada tanto,
 y un decir trabajo allí, estable, quinto piso
 para pedir los créditos del traje.
 Y acribilla los gorriones de los sueños.
 Es entonces que llega hasta antesalas
 con cartas en la mano y vengo
 y espere a que lo llamen.
 Y uno mira que pasan, pasan, pasan
 y ensucia una sonrisa ante una cara
 y se muere tres mil seiscientas veces cada hora
 de pequeñas vergüenzas
 fumadas sobre el lento reloj de un funcionario.
 (es entonces lo tremendo: a uno se le cae
 el resto de niño que le queda
 y lo esconde avergonzado en el bolsillo).
 Lo tremendo es que hay un día
 que entierra los barcos, entierra
 la esperanza escondida de treparlos,
 guarda el ansia de caminos en un libro.
 (algún día, al abrirlo,
 restará un antiguo aroma lastimado).
 Lo tremendo es que uno necesita
 llegar a fin de mes y tengo tanto
 y consuela geografías sobre sueños
 leyendo en el subte de apurado.
 Y ese intacto asombro por los trenes
 trastoca su magia por horarios
 y el cielo es un llueve o un no llueve
 nada más que por si llevo el impermeable.
 Y ocurre que después, un día
 no se es capaz de caminar, por que sí
 cincuenta cuerdas
 ya no se duerme desnudo en primavera
 y se levanta con chinelas y con bata.
 (casi siempre ya creció una huerta
 y un ligustro trabajado los domingos).
 Después, alguna vez
 cuando un sueño lo parte en astillas hasta el alma
 uno dice yo tuve veinte años.
 (pone la firma final sobre su muerte)
 y además bosteza y dice hasta mañana.
 Lo tremendo es este lento suicidarse
 a través del pulso y la esperanza
 que iniciamos, sangrando, cualquier tarde
 buscando un sueldo fijo y aguinaldo.

HOLLYWOOD

En San Quintín un hombre está dándole la razón a Goethe: a pesar de todo la vida es bella. Chessman quiere vivir. Nosotros no entendemos las cláusulas de la Ley, sabemos que Chessman no fue un individuo respetable, presumimos que, acaso, ahora tampoco lo es —sabe demasiada abogacía—, pero tememos por su vida. Y esto lo pronunciamos seriamente: Hollywood es el peor enemigo de Chessman. Hollywood necesita que lo ejecuten. Imaginamos a muchos directores de películas esperando la señal del verdugo para comenzar una superproducción.

Y, a pesar de todo, la vida es bella.



PREGUNTAMOS

EL GRILLO DE PAPEL ha sido juzgado. Elogios, críticas. Y algo nos llama la atención: los primeros, aun siendo más numerosos que las segundas, coinciden entre sí. Las críticas en cambio son diversas. Las hay exactas, disparatadas, trokistas, refutables y filosóficas. De entre las últimas escogemos la de un conocido escultor; nos inculpa de ser una revista anti-dialéctica.

Según una remota acepción helénica, dialéctica fue el arte de discutir con un resultado más o menos fatal para el interlocutor. La dialéctica platónica empezó a ser otra cosa: consistía en deducir de una idea principal toda consecuencia —negativa o positiva— contenida en dicho principio, o, más platónicamente aún, fue una especie de parábola metafísica con que el razonamiento se elevaba desde el dato sensible a la Entidad Inmutable. El fluyente río de Heráclito, o nuestra fluyente existencia —o ambas cosas— que nos impiden bañarnos dos veces en las mismas aguas, son una hermosa metáfora fluvial que, hace 25 siglos, elaboró el “padre de la dialéctica”, y parece que Tales y Anaximénes eran “naturalmente dialécticos” (Engels, cit. por Politzer: Principios Elementales de Filosofía, cap. III, pág. 58). En la literatura china hay, asimismo, lejanísimos ejemplos de dialéctica. Lao Tsé —más o menos contemporáneo de Budha o Zoroastro, en quienes también se rastrean estremeceadores contrarios— nació en el 604 (A. C.) y versificó 5.000 palabras donde explica que el ying yang es un cósmico ritmo por medio del cual el Ser Incontaminado, el Gran Tao, el que contiene en sí al cielo y la tierra, engendra —dialécticamente— a los 10.000 seres. En la introducción al Tao Te King, de Adolfo P. Carpio, nuestro plástico podrá hallar la explicación gráfica del ying yang. Puede serle pictóricamente interesante. Aristóteles consigna (Metafísica, libro I, cap. V) una tabla de diez contrarios, inventada por los pitagóricos, que nos pareció bastante dialéctica. Con el menos remoto Hegel nos hemos enterado alguna vez que, proceso dialéctico, es el movimiento de la idea, la cual pasa a través de la tesis, la antítesis y la síntesis y llega a la idea absoluta. Marx y Engels acaban demostrando que el movimiento de las cosas, a través de sus contradicciones, es mucho más útil que la metafísica hegeliana, y tan dialéctica.

Ahora nos preguntamos: ¿qué quiso decir nuestro escultor? ¿Que no sabemos polemizar, que no somos platónicos, taoístas, pitagóricos, budhistas, hegelianos, marxistas? ¿Que la revista está mal diagramada? ¿Que debiéramos afiliarnos a algún partido político?

LITERATURA POLICIAL

La revista “Kultura”, órgano de los “exilados democráticos polacos” organizó un concurso de cuentos sobre “las actividades de la policía secreta en las democracias populares”. El llamado incluye a todo escritor o ciudadano de los países socialistas, y, está demás decirlo, “a las víctimas y a los propios miembros de la policía secreta” (sic). El jurado se expedirá en 1960 y los premios oscilan entre 250.000 y 100.000 francos. “Esto representa un gran esfuerzo financiero para una revista editada por un grupo de exilados” reza el llamado (sic-sic). Creemos que el ejemplo dado por esta “Kultura” puede ser calificado de subjuntivo, funcional, caleidoscópico o simplemente fascista. Pero de ninguna manera desecharlo. Sería plausible arbitrar los medios para que América pueda imitarlo. Estamos convencidos que un concurso de tal magnitud ayudaría a descubrir cuentistas notables (verbigracia el degeneradísimo Trujillo o el cocacólico general Stroessner). Sabemos, por triste experiencia, la falta de cuentistas que padece América. Quizá aquí esté la solución.

GRILLOS

“chi non castiga il male, vuol que si faccia”

leonardo da vinci

Entre agosto y diciembre de 1922, en el Cuartel de Tránsito de la R.A.F., un oscuro subalterno (352.087 A/C. Ross) anotó, en memorable apunte, sus cotidianas peripecias de soldado. Esta empecinada literatura se dio a la estampa con el título de **The Mint** y luego fue vertida al castellano bajo el nombre de **El Troquel**, publicación y versión que se explican mejor cuando uno advierte que 352.087 A/C. Ross no es sólo la criptografía de un voluntario, sino el pseudónimo conscripto de T. E. Lawrence, sir de Inglaterra, coronel que dirigió la Campaña de Arabia y, más meritoriamente, autor de **Los Siete Pilares de la Sabiduría**. Por supuesto, **El Troquel** es un hermoso libro, pero esta contingencia apenas tendría que ver con su difusión, de haber sido escrito por un numerado Ross inédito (Sur, 1955).

Ahora bien. Si uno memoriza lo que oyó en el cuartel cuando servía a la Patria (una disgresión: siempre hemos pensado que “servir a la Patria” es un ambiguo insulto castrense, pues hace sospechar que habiendo dejado de usar garibaldina se vuelve uno inservible); si se recuerda, decíamos, aquellas sonoras blasfemias del Cuartel y se piensa que Lawrence, prolijo, recogió textualmente los diálogos oídos, comprende uno por qué **El Troquel** tiene tantos espacios en blanco. La censura —color blanco de almidonado cuello, de primera comunión, de nylon— anduvo por allí. Y entonces ocurren disparates como éste:

— “! —refunfuñó Cabezaroja, rascándose la” (pág. 45, línea 4), y el lector jamás sabrá ni lo que dijo Cabezaroja, ni qué se rasca, puesto que el objeto de la comezón puede ser su roja cabeza o aquello enigmático que refunfuña. Las trescientas páginas del libro están caprichosamente diagramadas de ausencias; al azar, recogemos otra:

— “! —gritó China—. La próxima vez serán caracoles con berros de” (pág. 85, línea 3). Ausencias que, como es fácil notar, dificultan un tanto la exacta comprensión del texto. Lo cual no significa que por allí no haya alguna divertida distracción: “A la mierda con el piquete de bomberos” (pág. 110, línea 23), o una evidente ineficacia: “—Me en Dios!” (pág. 169, línea 10).

Y esto último nos preocupa pues, en ocasiones, resulta obvio reconstruir el original “in mente”. Entonces meditamos: ¿pensar una procacidad, sugerida por reflejo, y leer esa procacidad, son cosas muy diferentes? Además el pundonor corre otro riesgo: habrá lectores que, suplantando con suyas propias las palabras censuradas, acabarán creyendo que han leído un libro abominable. No negamos que con el método de los espacios blancos **El Troquel** gana en amenidad: se transforma en un alegre entretenimiento —algo así como un crucigrama famoso— que puede ser aprovechado en las noches de invierno. Proponemos una variante: no censurar las vocales, por ejemplo; se lograría así una excelente fuga de consonantes. Otra posibilidad sería imprimir una rayita por cada letra, para jugar al ahorcado. La censura, paradójica, es irrespetuosa, y estulta. Lawrence y su teoría sobre el vocabulario automático suelen ser mucho más castos que el Teatro Maipo, o la llamada literatura picaresca, o el cómico Marrone. Deploremos, por fin, que se haya maltratado así la versión laboriosa de doña Victoria Ocampo, quien, afirma, trabajó un largo año —y sabemos cuán largos son los años de esta venerable literata— en la traducción de **The Mint**, y hasta tuvo “dificultad en la elección de palabrotas” (Sic).

PALABROTAS



PASCALE PETIT
y un
KRUSHEVITO
(Festival
de Moscú)

PROXIMO LIBRO

"¡...Oh, justo, sagaz, poderoso opio!, que a los corazones de los pobres y los ricos llegas por igual, para las heridas que jamás se curarán... Elocuente opio que traes un breve descanso a las crudas injusticias y los insultos no vindicados". Como en esta revista ni los hipnoanaléxicos se traen a colación en vano, anotamos que el párrafo anterior corresponde al escritor y laudanomaniaco Thomas de Quincey, de cuya muerte se cumplió el 8 de diciembre próximo pasado el primer centenario. En esencia, el citado colega de la tinta no fue más que un fecundo y lírico divulgador de las maravillosas facultades inherentes a la amapola oriental (vulgarmente Papaver Somniferum-grupo bencilisoquinolínico). La historia comenzó con el código Hammurabi (2000 A. C.), código lejano como un sueño —¿quizá soñado?— y a través del papiro, el aceite de ricino, el jarabe de regaliz, los 40 volúmenes del U'Pei I Ts'ang Chin Chien, las Composiciones Medicamentorum de Scribonius Largus, Moisés ben Maimón y el doctor Opiatus (aquél que decía llamarse Thomas de Sydenhan y prescribía leer el Quijote), se llega a este nuevo Homero, edificante y botánico, glosador de la luna del Islam y la cruz de Roma, que nos dio "Confesiones de un comedor de opio inglés", "Casuística", "Judas Iscariotte" y el descubrimiento de un nuevo arte: el asesinato.

"El asesinato como una de las bellas artes" aparecerá próximamente en traducción al castellano. Esperamos que con su lectura prolija aprenderemos a dar muerte, alegremente, a los Dioses. Es hora, ¿no?

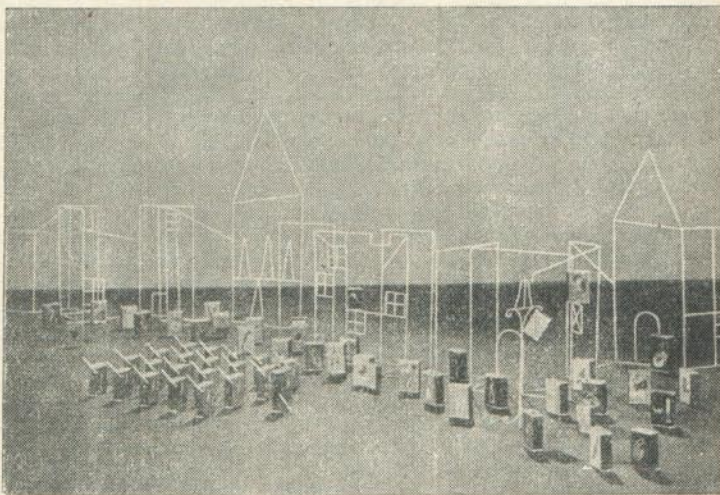
Un ingeniero, especialista en máquinas pesadas; una artista plástica que en caso de necesidad sabe confeccionar zapatos; algunas cajas de cerillas; una buena dosis de imaginación; calidad poética; humor y original ingenio; he aquí la receta del triunfo. Nos referimos a "Relevo de guardia" (film encantador, premio Festival de Cannes). Sus directores: Wladzimir Haupe, ingeniero y Halina Bielinska, pintora, que durante la ocupación se ganaba la vida trabajando en un taller de zapatero. Han pasado los años. El ingeniero se hizo periodista, (es un hombre inteligente); su esposa directora en 16 mm. En 1951 rodaron una película en color para niños —la primera en Polonia— titulada "El jardín de los laureles"; en 1954 ganaron el Premio de la Presidencia del Consejo de Ministros por "El circo" (premio Festival Bucarest y diploma de la Real Academia de Cinematografía de Londres). Un día a la señora Bielinska se le desparrraman por la mesa unas cajitas de fósforos. Cientos de ellos componen caprichosamente un cuadro tan dramático y lleno de expresión que el matrimonio queda pensativo. Cada objeto tiene vida propia. La caja de fósforos puede suspirar, bostezar, estornudar, roncar y hasta sentir. El fósforo puede, además, arder. Pero arder de amor. Sí. En la mesa están las "estrellas" listas para la filmación. Ya está el guión. Una cerilla pequeña, centinela de palacio, se enamora de la señorita fósforo princesa. Y mientras los otros centinelas duermen profundamente, los enamorados huyen, ardiendo de amor.

Este film fue premio de Cannes "por la originalidad y el buen gusto". María Sten ha dicho que los creadores de esta artística novedad huyen de la épica, buscan las emociones íntimas, los pequeños dramas. "Sus films no son como las grandes telas de David sino como los cuadros llenos de sutileza de Utrillo o los delicados relatos de Katherine Mansfield". Nuestra revista espera poder, algún día, brindar a sus amigos este inigualable film.

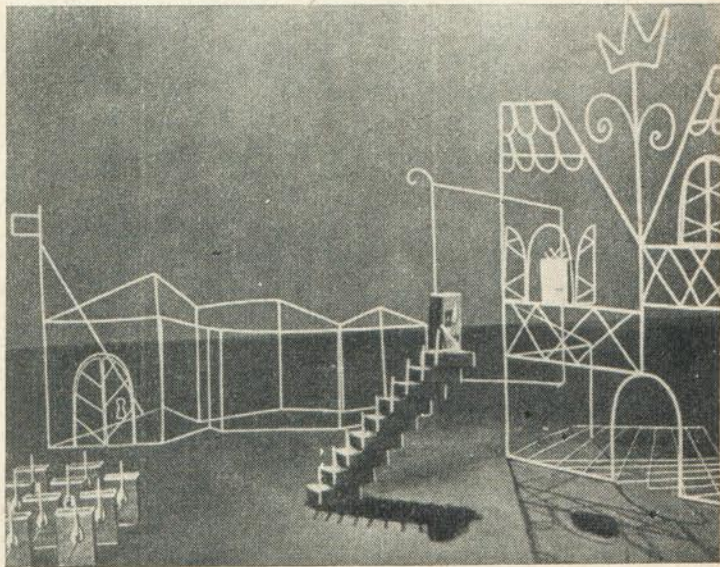
Algún día, cuando tengamos enjundia o ánimo, escribiremos un prosado ensayo sobre nosotros mismos, sobre la tan traída y llevada, y sacorrida (por González Tuñón) joven generación argentina. Por ahora, sólo nos limitaremos a esclarecer el paréntesis.

Nadie ignora, nadie debiera ignorar, los múltiples avatares que preceden a la inmortalidad. La publicación de un libro no es meramente una cuestión de genio, y casi diríamos que en nuestro país nunca lo es. Se trata, ante todo, de juntar dinero, vender bonos, hallar un editor desprevénido, romántico o irresponsable, y recorrer luego infinitas librerías ofreciendo el producto intelectual. Exactamente como quien vende boinas. Esto habla en pro del joven literato, entendemos, y denigra elocuentemente al Espíritu Santo. Lo que no entendemos es por qué, ciertos autores inaugurales, suponen autorizar el fruto de su ingenio haciendo que, el de Raúl González Tuñón, se desautorice irremediabilmente. Los prefacios de Tuñón. He ahí el intrínquis. Porque Tuñón es poeta y ser poeta —creemos— es ser veraz. Y entonces nos alarma verlo debatirse en insensatos prólogos (no todos insensatos, no el de **Violín y Otras Cuestiones** por ejemplo, ni todos prólogos: hay solapas insensatas); prólogos y solapas que, vanamente, tratan de mejorar cualquier aciaga dramaturgia, cualquier rimado estrépito. Y eso está mal. Estaría bien si se destacara la perseverancia del joven autor, su fuerza de voluntad, sus fornidas piernas que fatigan itinerarios ni soñados por Kafka, su contribución a la industria editorial, pero, como a veces suele ocurrir que el libro es espantoso, debiera admitirse que todo lo anterior, aun siendo confortante, apenas tiene que ver con la literatura. No estamos contra la juventud que escribe —somos un poco esa juventud: los directores de EL GRILLO, en montón, no alcanzan a sumar un siglo—; estamos a favor del arte. Como en los juicios, todo esto podrá ser usado en nuestra contra; de todos modos, arriesgamos: el problema de las letras argentinas es la mediocridad. Pensando en un remedio más eficaz que el mejor prólogo, se nos ocurre uno: el talento.

LOS PROLOGOS



IMAGINACION Y TALENTO



En su número 260, la revista "Sur" ha publicado una encuesta sobre el secuestro de la novela "Lolita" de Vladimir Nabokov. Las respuestas (22 en total) son indudablemente interesantes, en lo que de más amplio y disímil tiene este vocablo. Síntoma de este severo alboroto es la columna "Prohibir no enseña nada" que la revista universitaria Tarea publicó en su número cuatro, y en la que se reproducen algunas de las respuestas "que vale la pena subrayar" (sic). La selección de Tarea recayó sobre párrafos de H. A. Murena, Jorge L. Borges y Silvina Ocampo. Como estamos convencidos de la presencia de juicios tanto o más válidos que los mencionados no resistimos la tentación de comentar algunos. Comencemos por Doña Victoria Ocampo: —"¿Por qué llamar amor-pasión lo que es apetito o apetito-pasión?... Yo digo **apetito** por lo siguiente: cuando alguien tiene ganas de comer pollo, no necesita que el pollo desee ser comido para saborearlo. Se trata de un deseo unilateral. Otro tanto le pasa a Humbert Humbert". Aclaremos al desprevenido lector que el pollo que nombra Doña Victoria es una niña de 12 años; que Humbert Humbert es el esposo de la madre, y que la novela es la historia de "un prolongadísimo estupro", como la bien califica Ernesto Sábato. (¿Estupro con un pollo? Pero Don Ernesto...). Vayamos a otro párrafo de Doña Victoria: "Siendo «Lolita» la historia de un caso más o menos (más que meno) patológico de fijación (de acuerdo, Doña Victoria) no es extraño que contenga «alusiones» a ciertos apetitos fisiológicos del perverso y desdichado Humbert Humbert". Nos preguntamos si son sólo "alusiones" y respondemos: si alguna vez llegáis a ver el volumen de Nabokov a punto de ser invadido por la curiosa mirada de una niña de doce años, tratad de evitarlo. Puede ser el desencadenante de una "nouvelle vague" de ninfulismo, con el triste resultado de un envejecimiento precoz de la mejor parte de nuestra primera juventud. Vamos ahora a Eduardo González Lanuza: "Las publicaciones deliberadamente pornográficas, destinadas a emporcar las imaginaciones, deben encontrar una sanción sanitaria de policía municipal. Por cierto que los kioscos de venta de publicaciones en subtes y plazas contienen hoy tanta basura como nuestras calles, lo que ya es decir". Y que ya dijo "El Grillo" en su número 1: aún quedan ejemplares. Agrega luego E. G. L.: "Lolita es sin duda una de las mejores novelas que he leído en los últimos tiempos". Este país está lleno de contradicciones. Ernesto Sábato asegura que "hace años que no lee nada" (sic) y alguien nos comentó que "lee más que nunca" (sic A. G.). Eduardo G. Lanuza, a quien considerábamos asiduo lector —llegó a escribir sobre las comas de Ovidio— perpetra un juicio que nos hace dudar de su librería asiduidad. En fin: la dialéctica. ¿O no? Carmen Gándara, la más lúcida de las respuestas, observa en uno de sus párrafos: "Tenemos el derecho de creer que la progresiva técnica corrupción de una criatura, perfeccionada pacientemente, maníaticamente, por el marido de su madre, no puede ser descripta, exhibida, en un tono sonriente y amanerado de sobremesa elegante". Lo que no significa, ni para C. G. ni para nosotros, que los gendarmes de la mojigatería sistematizada deban meter sus desprolijos narices y prohibir una obra que —en cualquier instancia— no puede ser valorada en platillos burocráticos. La respuesta de María Rosa Oliver es sintética: publicaciones pornográficas 5 a 15 pesos; Lolita 140 pesos. En cuanto a la respuesta de Alicia Marta Justo, a quien, si el espacio lo permitiera, reproduciríamos íntegramente para adelantarnos al boletín parroquial, donde tendrá, seguramente, reimpresión asegurada, nos parece tan tan espantosa, que, sospechamos, Dios exigirá cambio de abogado. ¿Le aconsejamos a Caryl Chessman? Por último —Ruego Abierto al señor Héctor ALVAREZ Murena— solicitándole encarecidamente que abandone por un tiempo sus "Estudios sobre el comunismo" (edic. católicochilena, año VII, Nº 26) y precise sus limitaciones y desvaríos en un libro cuyo título sugerimosle: "De cómo confundo pueblo con burguesía"; 33375 páginas, Editorial Confusión.

SIMONE SIGNORET



UNA GRAN ACTRIZ

Una interpretación para la Antología del Cine: SIMONE SIGNORET en "Room at the top" (titulada por nuestros eficacísimos traductores "Almas en subasta"). Hacia tiempo que la pantalla no vibraba con tal intensidad ante la presencia de una actriz. SIGNORET, honda y trágica, ha conseguido compulsionarnos. El director de este film: JACK CLAYTON, apunta alto. Esperamos que en sucesivos films abone esta esperanza. Inteligente es. Y si no, que lo confirme esta respuesta a un periodista: "El cine debe realizar cada vez más películas adultas, destinadas al público que puede pensar. Para hacer tonterías ya está la televisión".

UN CADILLAC UNA FLAUTA Y UNA ALEGORIA

El dios Pan —dicen— se prendó de la esquiva Siringa y, olvidando por un momento toda morigeración preceptiva, hizo lo que cualquier personaje de Nabokov: rascó la tierra con sus pezuñas, saltó por encima de los sotos, holló trebolares, lanzó grandes alaridos y cayó sobre la ninfa junto a la margen —presumiblemente sonora— de un río.

A esta altura de la narración, el lector, urgido por la trajinante realidad de nuestro siglo, se preguntará a dónde queremos llegar y, toda vez que la historia se ha puesto encantadoramente erótica, querrá que lleguemos pronto. Tiempo al tiempo, sagaz lector que has adivinado que, en esta revista, los mitos no se traen a cuento porque si nomás. Prosigamos.

En tan comprometida situación, a Siringa pudo haberle ocurrido un contratiempo de no mediar la ayuda de las ninfas acuáticas, quienes, industriosas, escamotearon a la bella, de tal suerte que Pan se encontró repentinamente abrazando un manojo de cañas. El hijo de Hermes y Driope, perplejo al principio, suspiró luego con desconsuelo. Y esto es lo importante; estamos a punto de asegurar que este suspiro y el del Génesis, son dos suspiros históricamente irreemplazables. Porque el aliento de Pan, pasando a través de las cañas, reprodujo una triste melodía.

Paciente lector: acababa de ser inventada la siringa bucólica.

Dos motivos hemos tenido para restablecer, en 1959, el origen de la flauta panida. El primero, tal vez, es poco razonable: sucede que la fábula es bella. El segundo, porque somos irónicos. Ya verás lector que, de pronto, ya verás cómo sin que aparentemente tenga la menor relación con la flauta, decimos que el 1º de noviembre, Leo Sala —periodista, segundo Premio Municipal de Prosa— declaró a "Clarín" estar trabajando, desde hace once años, en la elaboración de un poema: "Coplas a la Vida de Jorge Manrique". Ha escrito 38 estrofas. Aún —amenaza— le faltan dos.

Este ejemplar empecinamiento, lo emparenta con Torcuato Tasso (quien cinceló y pulió 15 años su Jerusalén Liberada) y lo reivindica ante el señor Rodolfo Alonso quien, en divertida frase, aseguró: "Con muchas intenciones, alguna ingenuidad, y también bastante impunemente siguen publicándose libros de poesía en nuestro país".

Leo Sala no podrá ser acusado de impunidad. Once años, a nuestro juicio, son un lapso razonablemente cauteloso. Sin embargo, nos asombra un poco. Nos asombra porque, en el reportaje de "Clarín", demostró poseer un rápido ingenio. Verbigracia: preguntado acerca de qué compraría con los 20.000 pesos del premio, haciendo gala de su facundia mental y de sus líricas asociaciones, pronunció dos palabras insustituibles, dijo:

—Un Cadillac.

Suponemos que de haber podido responder en un plazo adecuado —once años, quizá— su réplica hubiese sido digna de Castelar. No obstante, hay en ella auténtico gracejo, ¿verdad?

Ahora bien. Como sabemos que una larga década de escribir coplas equivalen a pérdidas neurosinápticas que pueden resultar fatales, nos permitimos aconsejar a Leo-Plán Sala que disponga de los 20.000 pesos para la adquisición de una siringa; sus virtudes poético-inspiratrices han sido cantadas por todos los clásicos. Y, de todos modos, la posibilidad de que las Coplas sean publicadas no es tan intimidatoria como para preferir que, en edición póstuma, se publiquen inconclusas.

Releyendo este apunte advertimos que, junto a la célebre referencia de Torcuato Tasso, hemos adjetivado una frase de Rodolfo Alonso. En esta revista, tampoco los adjetivos son indiscriminados. Ilustraremos al lector acerca de por qué nos parece divertida. En el último número de Poesía 59 un poema de este autor tropezó con nosotros. De este poema —cuyo título "The Spanish Earth" debe encerrar algún simbolismo estremeceador— reproduciremos, con todo respeto, un fragmento:

mano quemada
mano roja

dicho lo cual sólo falta agregar que, esa mano, un día de estos andará por el aire como una bandera, para transcribir íntegramente la muy intencionada, algo ingenua y bastante impune alegoría revolucionaria del excelente crítico de poesía Rodolfo Alonso.

Ahora, lector, ya sabes porqué el mito. Y porqué el adjetivo.

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

NINA CORTESE

DECIR LA LUZ

Alguna vez, —hace ya tanto tiempo—
cuando la noche no existía
y era la tierra un claro sol rotundo,
yo fui un niño sonriente.
Andaba por la luz, ensayaba mi canto,
amanecía.
Desde el rumbo total de mis pupilas
todo milagro era posible.
Recién nacido el mundo, compañera,
se vestía sus lujos:
para mis ojos inventó los árboles,
el fruto jubiloso que estallaba en la sombra,
la madurez redonda de la tierra y su ciclo,
la latitud del agua transparente.
Desnuda transitaba,
con un ramo de luz entre las manos
y era el canto una simple permanencia
de amor en mi garganta
y la fe caminaba por mis pasos.
Y fue el mundo sencillo.
Sus símbolos, entonces, fueron claros.
Era cuando decir la luz era invocarla,
conjurar su misterio,
hacerla arder,
crearla.
Aquellos ojos puros que guardaban el asombro,
aquella voz de pájaro o de agua
corriendo dulcemente,
despertando la humilde ternura de la tarde,
aquella voz a cuyo sólo acento la noche se tendía
hacia la pía latitud del sueño,
aquella voz se queja, ¡ay! tan dolida,
—humo y tristeza errando por el aire—
hasta que todo calla, conmovido,
y los árboles graves, por no oírla,
curvan sus fuertes ramas musicales
sobre el ardiente corazón de savia.
Esta fue mi niñez,
esta su luminosa transparencia,
esta su solitaria, heroica búsqueda
de la amada hermosura.
Esta mi sola ofrenda, compañera:
mi nostalgia velando la inocencia,
mi corazón,
hambriento todavía
de belleza.



CINE EXTRANJERO



reportaje
exclusivo a

¿Posee usted alguna inquietud determinada?

—Hasta los 16 años de edad manifesté una desastrosa falta de inquietudes intelectuales. Fui partidario de emociones exclusivamente sensuales, cosa que perduró en mí: me gusta la buena música, la pintura y también el buen vino y un hermoso paisaje.

Puesto que mis reacciones eran notablemente lentas, las emociones que vivía no se manifestaban exteriormente, en cambio mis expansiones adquirían a menudo matices surrealistas. No había en ello, sin embargo, ningún mérito consciente. Recuerdo cuánto me asombró la reacción de mi familia, cuando al preguntarme si me había portado bien en la escuela, contesté afirmativamente y, luego les expliqué que todos en la clase se habían portado muy bien y que sólo un chico fue castigado y puesto de cara a la pared. No comprendí para nada su asombro cuando de mi relato surgió que ese chico había sido yo.

¿Tiene usted alguna manía?

—En efecto, tengo ciertas manías, pero muy variables. Ahora, por ejemplo, estoy coleccionando instrumentos que emiten tonos simples: ocarinas, flautas, etc. Me gusta repartirlas entre mis invitados y organizar conciertos en casa. Es mi única posibilidad de cultivar activamente la música, que me apasiona. Si no fuera cineasta, hubiera querido ser director de orquesta, pero ya que a los 38 años no sé tocar ningún instrumento, estos sueños son irrealizables.

—¿Son éstos los únicos sueños irreales con los que ha tropezado en la vida?

—Seguramente no. Resultaron muchos más irreales, por diversas razones, las aspiraciones que traté de realizar. Estudié, por ejemplo, durante dos años arquitectura, y debo decir que ésta me ha interesado y sigue interesándome mucho.

Me interesó también la economía y tampoco ésta dejó de interesarme. Pero ni yo mismo sé por qué me inscribí en derecho para acercarme a la economía. Esto resulta cómico, pero aun más cómico es que a poco de haber empezado me convencí a mí mismo que no sería capaz de dar ningún examen. Cedí por lo tanto ante mis propias persuasiones y no lo di. De esta manera puse fin a otra etapa más de mis búsquedas vitales.

Andrzej Munk, 38 años de edad, creador de las películas de corto y mediano metraje: "La enseñanza más cerca de la vida", "Cuento en el Ursus", "Memorias de muchachos", "La palabra ferroviaria", "Las estrellas deben brillar", "La Cruz Azul", "Mañana de domingo" y "Paseo por la Ciudad Vieja", así como de las películas de largo metraje: "Un hombre sobre los rieles" (Mención Karlovy Vary 1957) y "Heróica". Está rodando actualmente el film "Suerte bizca". Las cualidades características de la creación de Munk consisten en el compromiso ideológico, la preocupación por la fidelidad documental, la lógica de la narración y la inclinación hacia lo grotesco, que se manifiesta en "Heróica" ("Scherzo a la polaca").

—¿Nos estamos acercando a su carrera cinematográfica?

—¡No, por Dios! En general, jamás había soñado antes en ser cineasta. En la época a la que nos estamos refiriendo, me dedicaba activamente al trabajo social y —sin pensar siquiera en esto como profesión— a la fotografía.

Cierto día decidí que era necesario terminar con la caótica búsqueda y hallar una profesión que me permitiera vivir —llámémoslo así— del trabajo creador de mis manos. Fue recién entonces que me resultó útil la fotografía. Con ella nació mi interés por el cine.

En 1948, ingresé en la Escuela Cinematográfica de Lodz. Fui admitido en el segundo año. Poco después llegué a la conclusión que era mejor estar en el tercer año que en el segundo por lo que di los exámenes requeridos y en el término de dos meses hice dos años del curso para operadores.

Mis conocimientos eran, sin embargo, muy deficientes. Cuando tuve que realizar como operador el primer estudio escolar, me di cuenta que no tenía la menor idea del aspecto de una cámara. Así que me la llevé a mi habitación por toda la noche y la desarmé. Por suerte, me gusta la mecánica y gracias a ello pude conocer los principios del funcionamiento de este aparato. Suelo afirmar incluso, que yo mismo lo he inventado. En todo caso, en lo que a mí me atañe.

Un desastre completo me resultó en cambio la distribución de las luces. No comprendía para nada cómo y por qué se encienden los reflectores, por lo que los encendí todos, iluminándolo todo. En ese momento apareció el profesor, hizo lo necesario y yo me limité a imitarlo simplemente. Pero por lo visto había sospechado ya que no sería buen operador, porque me inscribí simultáneamente en el curso para directores. En suma, me gradué en el curso de operador y obtuve el diploma en el de dirección.

Posteriormente comencé a trabajar en la Crónica Cinematográfica como especialista en solemnes saluciones y colocación de coronas. Me di cuenta, sin embargo, muy pronto, que no servía para este oficio. Las cosas sucedieron así:

Llegó un representante de un país amigo; una gran figura, aunque de corta estatura. Los operadores y fotógrafos se colocaron en fila. Al descender del avión, el distinguido personaje se encontró justo frente a mí. Conecté la cámara y... unos hombres me ocultaron al distinguido personaje.

Karol Szczecinski me había enseñado que los hombres se dividen en dos categorías: aquéllos a quienes es necesario dar un puntapié en la espina dorsal y los otros, a quienes hay que pedir perdón; me dijo también que un operador debía abrirse camino por la fuerza. Así pues, me lancé por la fuerza. Sólo que confundí las categorías. Como resultado sentí que en cierto momento un fuerte puño me asía por el cuello y me sacaba de entre la multitud. Fue entonces cuando comprendí que soy un operador lo bastante malo como para que ningún director quiera trabajar conmigo. Encontré uno, sin embargo: yo mismo. Rodé en la Biblioteca de la Universidad Jagiellonski de Cracovia la película "La enseñanza más cerca de la vida". El director Munk ideó para el operador Munk una toma de mucho efecto. Decidí colgarme sobre la barandilla de la escalera, desde la galería, encima del salón; el asistente debía tirarme de las piernas y yo, desplazaría la cámara oblicuamente desde arriba hacia abajo. En esta sola toma gastamos cerca de 200 metros de película. Realizar semejante viaje sin sacudidas es casi imposible. Pues, cuando vieron el material, dijeron "Munk estuvo borracho". No era cierto, pero yo decidí que nunca más volvería a trabajar con el operador Munk.

—Podemos resumir lo dicho hasta ahora del siguiente modo: **inclinación hacia lo grotesco en la adolescencia, sueños no realizados de arquitectura, irreales sobre la dirección, frustrados sobre la economía**

ANDRZEJ MUNK



Sangre sobre los rieles

y el derecho. ¿Puede todo esto hallarse en su creación?

La labor de dirección lo es también en cierto modo de director de orquesta, exige una peculiar lógica arquitectónica en la construcción de la imagen, enfrenta al creador también con problemas económicos y finalmente, suele plantear asimismo la cuestión de fidelidad a la verdad y a lo documental.

¿Ha comenzado usted precisamente por lo documental en el estricto sentido de la palabra?

He visto hace poco mis películas documentales. Me disgustaron profundamente. Su principal falla consiste en que se basan en el montaje escénico. Las he dirigido de principio a fin. Son documentales sólo en su aspecto formal. Surgieron de esta manera obras trucas, puesto que sus temas, que a menudo servían para ser desarrollados en películas largas con argumento fueron utilizados para películas supuestamente documentales por su forma. Lo más chocante en ellas es la carencia de rasgos psicológicos en los personajes, típico de lo documental, pero reñido con la temática de estas películas. En "Las estrellas", que tienen un carácter periodístico, es tal vez donde menos se nota esta falla y en "La Cruz Azul", cuyo tema y forma son los más contradictorios, es donde aparece con mayor nitidez. Después de haber realizado "La Cruz Azul" decidí romper con el sistema de montaje de documentales. Opino que se puede recurrir a veces a éste, pero sólo como medio de enlace, no como base de las mismas. Trataré de explicarme: sostengo que la diferencia entre el teatro y el cine consiste en que en el teatro el espectador cree que los sucesos representados ocurrieron realmente de tal modo, mientras que en el cine, lo sabe. El mismo criterio puede aplicarse al diferenciar la película con argumento de la documental. Porque esta última opera con hechos concretos, con realidades. La gradual acumu-

lación de éstos da como resultado "una dramaturgia del conocimiento", específica del género. Desde luego, al hablar de todo esto, me refiero a las buenas películas, tanto de argumento como documentales.

—Al criticar sus antiguas películas ¿no ve usted en ellas nada positivo?

—Su única cualidad consiste probablemente sólo en la huida de lo almbarrado y de lo no conflictual.

—La crítica, especialmente después de "Heroica", lo ha aclamado como representante de una corriente intelectual en la cinematografía, afirmando que en sus películas apela usted más al intelecto del espectador que a sus sentimientos.

—Trato de expresar alguna idea central. Quiero que ésta guíe toda la película. A veces deseo, sin embargo, apelar a los sentimientos del espectador y lo hago a menudo. Por ejemplo, la trágica muerte

del teniente Zak, uno de los protagonistas del segundo episodio de "Heroica", debe en mi opinión conmovér emocionalmente al espectador.

Al analizar las diferencias entre una película de tipo intelectual y emocional, se suele referir a la cuestión del elemento decorativo formal, el así llamado adorno. Yo, por cierto, no desisto de ello. No quiero, sin embargo, que éstos jueguen un papel de primer plano, quiero que transmitan una impresión, pero sin traicionarse. Les daré un ejemplo de mi propia experiencia: la forma de tratar, los rasgos exteriores del personaje de Zak. Desde un principio, desde las primeras escenas, quise señalar que Zak encierra el drama del hombre que se ahoga bajo la presión de la atmósfera del campo de prisioneros. El actor que hizo este papel caminaba de un modo diferente al de los hombres comunes; sus brazos pendían laxos. El espectador probablemente no se dio cuenta en qué consistía la diferencia puramente exterior de este personaje, pero creo que debe haberla sentido.

El elemento decorativo debe estar supereditado a la idea central de la película, debe servir para exponerla.

Mi ideal son las películas de corte cómico. Es por eso que entre todas prefiero las de René Clair, donde la comicidad está entretejida con la tristeza y la sonrisa con la emoción.

"La suerte bizca", que estoy rodando actualmente, está basada en una antigua idea mía: la historia de un fúlmene a lo largo de muchos años, en diversas y cambiantes situaciones históricas.

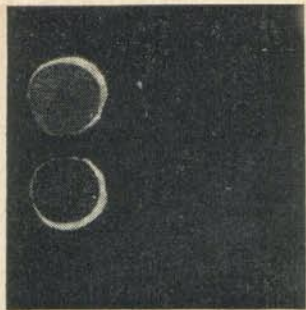
Mi propósito es que la película sea un panfleto contra el oportunismo en la vida, encarnado por el protagonista. Es éste un personaje grotesco; un hombrecillo pequeño y torpe, que a cualquier precio quiere amoldarse al ambiente y a las condiciones. El espectador, después de haber visto esta película será por cierto más sabio que el protagonista, quien no comprende sus fracasos ni las causas de éstos. Pienso simplemente que tiene mala suerte, una "suerte bizca". El espectador en cambio debe percibir sus fracasos de una sola manera: que es el propio protagonista quien provoca su mala suerte, que la razón de todos sus fracasos es el conformismo.

Creo que será una película muy reidora, pero sólo mientras dure su proyección. Quisiera que al abandonar el cine los espectadores comprendan que en realidad les he contado una historia muy triste.

A menudo se atribuye a las películas los rasgos autobiográficos de sus creadores. Debo decir que con el personaje de Piszczyk —fuera de su negación— no me liga nada. Soy enemigo de esta actitud y de este individuo. Sólo en este sentido puedo hablar de mi propio compromiso.



Heroica



secuencia en diálogo cine- matográfico de SANGRE SOBRE LOS RIELES

PRIMER ACTO

23. Bajaron y apagaron la segunda lámpara para provocar una catástrofe. ¿Entendieron?
24. ¿Quién la habrá bajado?
25. Orzechowski.
26. Es sabotaje...
27. Tenía un conflicto con la administracin.
28. No me explico... Habría intentado provocar un descarrilamiento para luego tirarse bajo las ruedas de la locomotora... ¡Averigüe antes de acusar!
29. Para eso estamos aquí. Propongo que el camarada Karas presida las discusiones.
30. No conocemos vuestro país... el camarada Tuska podría explicar...
50. Le hacía la vida difícil.
51. Ya lo creo. No lo olvidaré.
52. Costumbre de esa época...
53. Tipos como él no cambian...
54. Los hombres pueden cambiar...
58. El trabajo no marchaba. Me dieron instrucciones precisas. Había que imponer los nuevos métodos de trabajo, economizar carbón, limitar las reparaciones, aumentar el rendimiento.
59. Verá, jefe... los nuevos métodos no son fácil de imponer aquí.
60. Qué vamos a hacer... es provincia.
61. ¿Quién está a cargo de esta máquina?
62. Orzechowski. Será difícil persuadirlo que los nuevos métodos son mejores.

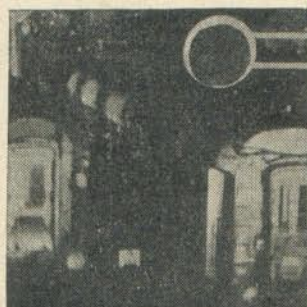


SEGUNDO ACTO

27. Estamos progresando netamente. Todo marcha. Hay dificultades todavía pero llegaremos.
28. Todavía hay hombres que no comprenden que todo cuanto hacemos defiende sus intereses.
29. Llegó la hora de concretar el futuro.
30. Mi equipo firma voluntariamente la obligación de consumir carbón de calidad inferior.
31. Esto marcha sobre ruedas...
54. Estamos en 1950, maquinista Orzechowski.
55. Sé en que año vivimos... pero no puedo tolerar esta situación...
56. ...o me saca ese Zapora o me iré yo.
57. No quiero soplonos en mi máquina.
58. Estamos de acuerdo. Puede retirarse.
59. ¿Me echa?
60. No, pero ya no sirve como maquinista... sus nervios lo traicionan.

OCTAVO ACTO

29. ¿Ud. fuma?
30. No entiendo.
31. Le pregunto si fuma.
32. Sí... quiero decir, fumo fuera de servicio.
33. ¿Tiene fuego?
34. ¿No tiene fósforos?
35. No. Siempre uso encendedor...
36. Y Ud. no se acercó al semáforo, ¿verdad?
37. ¡Dios me castigue si miento!
38. Estos informes le interesarán. Entre los rieles se encontró el reloj de Orzechowski... Al pie del semáforo había una caja de fósforos vacía y ocho fósforos usados... en la lámpara no había petróleo...
47. ...pero como buen ferroviario vió...
48. que el semáforo tenía una sola luz prendida.
49. Aquí uno se asfixia...



BIBLIO-
GRÁFICAS

Abelardo Castillo

Las armas
secretascuentos de
Julio Cortázar

Edit. Sudamericana. 1959.

Una elocuente introducción a las **Obras en Prosa de Edgar Poe** (Universidad de Puerto Rico, 1956); "Torito", cuento publicado por **Buenos Aires Literario** hace algunos años —reeditado más tarde en **Final de Juego**, edición mejicana; cierta vaga referencia a la bondad de **Bestiario**, y el juicio último de Roger Caillois, eran los únicos datos que poseíamos del autor de **Las Armas Secretas**. Si fuésemos críticos de oficio, y este país otro, conocer tan mal a Julio Cortázar podría resultar imperdonable; pero, por fortuna, nuestro remoto emparentamiento con esa discutible disciplina es fortuito, y, por desgracia, este país es éste. Y en este país, variados críticos pueden afirmar vehementemente que, como propuso Paul Eluard, los elefantes son contagiosos, o negarlo, o plantarse con fervor ante cualquier contemporáneo alboroto de Françoise Sagan. Pero, pongamos por caso, esos mismos críticos dudarían mucho antes de resolverse a jurar que nuestro Benito Lynch no tiene nada en común con el otro Lynch, el de los juicios sumarísimos.

Entre las diversas anomalías de nuestra literatura, hay ésta: descubrir que también existen buenos escritores argentinos. Descubrirlo, de pronto, en alguna antología francesa, o inglesa, o rusa. Y sucede que Julio Cortázar además de ahora y en el **Grillo de Papel**, ha dado que hablar en **Lettres Nouvelles, N.R.F., Les Temps Modernes** y comparte con Balzac, Tolstoy, Merimée y Gogol **La Anthologie du Fantastique** (edic. Club Francés del Libro): según Jacques Sternberg —y esto corre por su cuenta o por la del autor de la solapa— el cuento de Cortázar que integra aquel volumen es, acaso, el más hermoso.

Y bien.

Aún a riesgo de contradecir a algún desprevenido comentarista —que habla de no sabemos cuál visión dramática del hombre moderno— diremos que la narrativa de Cortázar es esencialmente fantástica. Y acaso nos gusta por eso.

Esto merece una pequeña digresión. Para algunos el "fantasma" es una entidad entre metafísica y horrenda que, ululante, acomete misteriosas atrocidades (Oscar Wilde, en "El Fantasma de Canterville", ya satirizó la ineptitud de esta clase de ánimas; Edgar Poe nunca complicó su genial fantasía en la obvia truculencia ni el espiritismo fácil). A nuestro juicio, el género fantástico es un asunto literario, y por supuesto tan válido, tan necesario, como el mejor realismo.

Y los "fantasmas" de Cortázar son realistas: se integran a la dinámica histórica; son —para decirlo con el título de un libro reciente y cotidiano— fantasmas "de por aquí nomás". Actúan, como es lógico —lógico dentro de la ilógica fantasmal del siglo XX— en un mundo nuestro, en un París con trolebuses, afiches de coca-cola y cercano a Buenos Aires por virtud de la correspondencia trasatlántica. Y es justamente a causa de la correspondencia trasatlántica que los personajes de "Cartas de Mamá" intuyen que París, el mundo nuestro, los trolebuses, son dudosamente razonables: las cartas de mamá han empezado a mencionar a Nico. Y el misterio hace trepidar al concreto hombre-del-portafolio. Porque, claro, Nico ha muerto, hace mucho, en Buenos Aires. Y no es posible que un muerto mande saludos, ni que venga a París. Debe ser un error de Mamá; tiene necesariamente que ser un, error de mamá. ¿Necesariamente?... La precisión de este cuento nos parece magistral, y, aunque de pronto hayamos recordado a las dos veces inmortal Ligeia, no pierde por ello su originalidad. Ocurre que Poe, creador, siempre será anterior a los Orígenes.

El segundo relato es menos convincente, pero de innegable eficacia. Lo insólito, atmósfera que respiran todos los personajes de Cortázar, agobia también a la encantadora Mme. Francinet, aunque en rigor, "Los Buenos Servicios" no es una narración fantástica. Lo paradójico —el hecho de que resulte menos convincente que una fantasía— reside acaso en su elaboración formal. Su primera parte, si bien necesaria para lograr el último asombro del lector, no está resuelta con esa síntesis que hace del cuento una inapelable matemática. En cuanto al tema —la presunta muerte violenta de Bebé y otras equívocas malicias de homosexuales— alcanza a producir más de un perplejo escozor.

En "Las Babas del Diablo" la idea de la foto en cuya razonable inmovilidad repentinamente acontecen extraños sucesos, no es baladí. El frenesí final, el perpetuum mobile donde cae el protagonista —tal vez para siempre y entonces está muerto, o loco, o quién sabe en qué cuarta dimensión— es una prestidigitación que estuvo a punto de convertirse en magia. Faltó, nos parece, esa diabólica racionalización de lo absurdo que, en otro caso, nos hubiese hecho comenzar a mirar de reojo a las fotografías; así como, por virtud de Horacio Quiroga, dormir apoyando la nuca en un almohadón de plumas no es sensato: pueden anidar allí gordas garrapatas.

Dejemos para el final "El perseguidor" que, según creemos, es una historia excepcional, y pasamos a la que da título al volumen. En ella se retoma, desde otro ángulo, el tema de "Cartas de Mamá". Según una técnica en la que Cortázar es maestro, lo extraordinario, lo imprevisible, —"el fantasma"— se introduce solapadamente en el relato. A diferencia de "Cartas de Mamá", aquí llega no por la tácita aceptación de los personajes, sino a pesar de ellos. Al principio es una pertinaz, aunque vaga reminiscencia de cierta ciudad alemana donde Pierre nunca estuvo; más tarde, el preciso recuerdo de una casa —la

escalera, el pasamanos, la bola de cristal del pasamanos—; finalmente: el vértigo. Una fuerza oculta, un arma secreta, que se apodera de su voluntad, la desplaza, la utiliza como instrumento y consume su poderoso designio vengativo. Es sin duda un gran cuento y, hasta aquí, nos parece antológico. Decimos **hasta aquí** porque el final es defectuoso. Hubiese ganado en intensidad de haberse podido suprimir el ulterior diálogo entre Roland y Babette. Por supuesto que era menester explicar cosas, pero pudo lograrse con un artificio más elaborado.

"El perseguidor", según dijimos, nos parece una narración excepcional. Y entonces amenazamos contradecir la abultada autoridad de Caillois. El importante discriminador se pronuncia así: Cortázar después, antes: Borges. Y esto también merece una cautelosa digresión. Borges, de quien abomina nuestra generación —con una falta de originalidad que explica muchas cosas— tiene, a veces, un talento realmente chocante. Juega a la geometría, claro, pero la geometría de Borges es admirable. De tanto en tanto —como en "Sur", como en la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", como en "El fin"— se acerca al sentimiento. Y puede ser evocativo, y acostumbra a saber que el Aleph es una letra o una magia. Si la esquina es rosada, dibujará el perímetro de un compadrito —el perímetro, porque los compadritos de Borges carecen de adentro— y será el mejor contorno que hayamos leído nunca; será un arquetipo. Pero arquetipo hace pensar en Platón. Los reflejos condicionados de Borges son bibliotecarios. Para él la luna, según confiesa en poema último, no es un inconstante redondel cósmico, sino una reiterada frecuentación a la Enciclopedia Británica, o el octavo endecasílabo de un soneto a Don Pedro Girón, endecasílabo que es epitafio sangriento sobre las campañas de Flandes, que a su vez son tumbas. Cortázar en cambio, menos riguroso —sus cuentos suelen tener características de novela corta o relato—, menos sabedor, puede reinventar al ser humano. Justo Suárez, muriéndose tuberculoso en una clínica, es más deportivo que el Tetragramaton, pero también más lacerante; el chico que destruye su jazmín en "Los venenos" nos duele en la infancia de hace poco, no en la remota y múltiple infancia de los Ciclos. Esta diferencia se advierte claramente en "El perseguidor". Puede objetarse (nuestros siempre malinformados críticos no han reparado en ello, hasta el momento al menos) que este relato no es meramente ficción, y que, la alucinada parábola de Johnny Carter es verídica; pero, a pesar de todo, creemos —oscuros comentaristas improvisados— que en lo que tiene de elaboración artística es una pieza narrativa difícil de superar.

El cuento está dedicado a Ch. P. Y nosotros adivinamos que Johnny, el negro tocador de saxo, el desgarrado perseguidor de una música inexistente, el que rebotando del mundo se descalza para estar más pegado a la tierra, no es otro que "el pájaro", el maravilloso Charlie Parker. Aquella forma oscura de Van Gogh, de Poe, de Dostoiewski, que se atragantaba de cocaína para soñar que sí, que se puede, que es necesario y se puede alcanzar ESO. Por momentos Johnny se empuja, olvida que su saxo es casi ridículo, y agarra con la punta de los dedos la grandeza. El contacto es dramático, desesperado, pero dura lo que una imaginaria de adormideras. Porque la grandeza sólo se queda con quien la atrapa irrevocablemente, cerrando el puño con ella adentro. El saxo de Johnny tiene algo de grotesco: uno no imagina que los arcángeles puedan tocarlo

(sigue en pág. 20)

(viene de pág. 19)

Johnny no podía ser inmortal, no podía serlo porque iba a morir torpemente, y los inmortales mueren de acuerdo a la plegaria de Rilke. Su frustración es terrible: está condenado a improvisar melodías que nadie recordará —y uno piensa en aquellos cantantes que nacieron antes de la grabación fonográfica— porque mueren cuando el sonido cesa. Queda algún disco, es cierto, pero él sabe que no era eso lo que quería grabar y quiere destruirlo. Porque Johnny —Charlie— participa de la desesperación del genio, aunque no participe de la genialidad.

Sin "El perseguidor", **Las Armas Secretas** hubiera sido un nuevo libro de Julio Cortázar, uno de los mejores cuentistas argentinos —un gran cuentista que urde malicioso, exacto a veces; el mecanismo del misterio o la sorpresa—; con "El Perseguidor" el libro adquiere una dimensión repentinamente humana. Podemos aplicar a Cortázar un juicio que él mismo ha escrito: **es culpable de literatura, nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes.** Es cierto. Pero a veces también es culpable de humanidad. En "El perseguidor" esta culpa alcanza su expresión más bella.

Oscar Alberto Castelo

Fin de fiesta

novela de

Beatriz Guido

Edit. Losada.

Desarmar los esquemas históricos e inquirir en los antecedentes, en las circunstancias y en los nudos provocadores de la realidad político-social que hoy vivimos, no es un objetivo nuevo en los escritores argentinos.

Con variado estilo y calidad los movimientos colectivos o el escritor aislado, han desandado la trama en busca de elementos que pudieran ampliar el panorama del conocimiento. La novela ha canalizado una parte de los esfuerzos en ese sentido, y aunque creemos que hasta el momento, no se ha dado la obra contundente y definitiva, es posible advertir en ciertos sectores literarios, una casi constante preocupación por el problema.

Es evidente que el fenómeno del peronismo ha fermentado un orden de cosas, cuyos falsos planteos fueron instalados conscientemente, ocasionando la necesidad del análisis y la indagación.

Se mira hacia atrás tratando de ubicar las piezas del rompecabezas, a veces violentamente, otras con cierto conformismo, pero siempre con la dinámica y la presión que los estados policiales imponen. La con-

Escenas del film "Fin de fiesta", dirigido por L. Torre Nilsson

1 - Los falsos fusilamientos.

2 - L. Murúa en Guastavino y Favió en Adolfo.



secuencia es que gran parte de nuestros cuentistas y novelistas comienzan a vincularse, a interesarse en la cosa político-social y en sus influencias, del medio al individuo y viceversa.

Por supuesto la actitud es asumida con diferentes tendencias y elementos que dan la tónica de los diversos enfoques. Uno de ellos es el de Beatriz Guido.

Su obra podría resumirse en tres novelas importantes: "La casa del Angel", "La Caída" y por último "Fin de Fiesta", todas ellas con marcadas características autobiográficas, demuestran una personalidad de trascendencia a pesar de algunas limitaciones, que no hacen a su significación intelectual.

Proveniente de un mundo que condiciona ámbitos irreales en pos del mantenimiento de una cierta coherencia, conoce perfectamente las leyes del juego entre bambalinas. Embebida en las artimañas esenciales, penetra desvanes, abre baúles, invoca misterios y armoniza los hechos y los individuos que se mueven al trasluz de su propia historia.

"Fin de Fiesta" se ubica en un período de gran trascendencia para el acontecer nacional: 1930, con el golpe de Uriburu, hasta 1945 con el rescate de "un hombre, un coronel". Quince años que constituyen una triste herencia, que pesa de manera

muy importante en nuestro conflicto actual, pero que además son un cultivo interesante, que permite desmenuzar complejas estructuras psicológicas y ambientales.

Avellaneda feudo conservador, es el territorio que condensa a los personajes. Utilizando palabras de Martínez Estrada consolidáramos la idea de lugar y sensación: "...Desengaño y fastidio, resentimiento y apuro pesan sobre las almas; un difuso descontento se atrinchera contra algo invisible, en expectativa de agresiones imaginarias. Los partidos políticos inflaman los ánimos hasta convertirlos en fauces tremendas..."

Es en este clima abigarrado donde transita la adolescencia de los herederos de un caudillo, Bracerías.

Beatriz Guido centra su mira especialmente en Adolfo, el mayor, construyendo hacia adentro un personaje contradictorio y de vivencias espesas y a veces confusas. Deambula por los andamios de un armazón, articulado por su abuelo, que lo ciñe y lo determina a cada paso: "en cada esquina nos aguardaba: Braceritas".

Pero su necesidad de rebelarse, lo lleva a entrar en el juego, buscando sus propias motivaciones. Se deja llevar olisqueando los abismos, con el deseo de penetrar en "esa especie de lenguaje infranqueable, oscuro". Y desde el punto más oculto y neurálgico de su angustia le nace el odio, como una constante substancia diaria que asimila en proporciones medidas pero continuas. Lo administra en función de sus propias barreras, en un malogrado intento por violentar los límites impuestos.

Reiterando a Martínez Estrada, diríamos que "tanto odio es sin duda una propensión a la simpatía y a la justicia, que encuentra cegados los cauces por donde correr sin obstáculos".

Beatriz Guido, logra una atmósfera realmente extraordinaria. Envuelve a sus titeres en una madeja caliente y concisa, aunque a veces se le escapan de las manos. Pero casi continuamente los controla con la seguridad experimentada en sumergirse en sus propias reacciones.

Maneja los signos claves, con el conocimiento no siempre profundo de quien desnuda su propio engranaje.

Hubiéramos preferido que ampliara su órbita, que la liberara hasta el punto de introducirse en los campos gestores del proceso, con una mayor exposición de las fuerzas y las opresiones. Sobre todo cuando nos sugiere personajes como Bracerías y hasta Guastavino que incuban desarrollos que hacen a la característica del hombre argentino, a su medio y a su tradición.

Es justo sin embargo remarcar la motivación de carátulas acertadas de los eslabones humanos y situacionales que tipifi-

2



can el momento: la criada, las tías, la comisaría, el prostíbulo, el tallador, la Parada, Requena y porqué no ese personaje neblinoso y mudo que es el puente. Además, como dijimos al principio en este movimiento que escudriña los trasfondos políticos, hay una indudable diferencia de enfoque.

La autora es evidentemente una apasionada de lo introspectivo, su línea de trabajo lo demuestra. Esgrime sus armas en los corredores del esqueleto desolado que se mueve con ritmo propio en una aislación casi permanente, que por momentos la descoloca en una crueldad un tanto gratuita. Su obra está volcada hacia los laberintos del alma de Adolfo y el resto de los elementos actúan en función de integración.

Creo que como escritora, "Fin de Fiesta", muestra a Beatriz Guido en la plenitud de sus valores, que nos permiten situarla entre nuestras mejores novelistas.

Arnoldo Liberman

Ingreso
en el hombre

poemas de
Carlos Enrique Urquía

Edit. Americalee. 1959.

"Un poeta es un hombre que no guarda secretos en su corazón".
Miguel de Unamuno

El mundo de Carlos Enrique Urquía es la vida y el hombre. Ayer ("Amistad en las islas") lo fue la naturaleza. Aquel múltiple florecimiento, en el que los estados anímicos del poeta se integraban al ámbito circundante y las vivas sugerencias de éste al alma de Urquía, ha sido hoy ampliado a una vivencia poética que apunta a todas direcciones. Este cosmos vibracional es potentemente lírico y se brinda con pro-

funda intensidad. A veces pensamiento, a veces neblina del pensar, siempre densidad expresiva, Urquía sabe que para ingresar al hombre es necesario estar en permanente estado de comunicación, en entrega, en dador de sangre. Y lo entiende así desde su primer poema, cuando dice:

Certifico que estoy
que quiero que me escuchen"

Cuando un poeta lleva en sí sustancia y magia encuentra siempre oídos próximos y atentos. Ni los matusalénicos juegos de la retórica ni el oropel de los artesanos consiguen lo que un poeta auténtico como Urquía: un lirismo encendido, una plenitud exuberante y desbordada que le nace de los huesos. Es que la calle, el miedo, la esperanza, la fraternidad, la muerte, son eternidades que al poeta le queman la carne.

"Hoy
por ejemplo
luego de cenar al borde de la noche
he corrido hasta el centro cardinal del
he llegado a una línea [poema
a una extraña ventana de vidrios desiguales
a una oxigenada película inviolada
a la orilla del miedo..."

... ..

"Ir hacia ellos
hacia sus orillas
hacia sus conocidos movimientos
tocar el vidrio dulce de sus ojos
llamarle a sus muñecas pulso nuestro
atar los mismos nudos de la sangre
y dejarlos perderse por los mapas
viéndolos habitantes
los de siempre
los que vienen del tiempo y van al tiempo
buscando entre las casas la justicia
la bondad
el pan fresco
el diamante verdad de la poesía
la amapola del beso..."

Urquía sabe que es imposible excluir al hombre. Por eso es el hombre, fuente inagotable de descubrimientos, el eje rector de sus versos. Urquía tiene mucho que decirle. Y se lo dice con una capacidad de hondura y vigor que no desperdicia ni los más recónditos y sutiles estremecimientos de la pluralidad del ser. Desde aquellos diecisiete años

"Cuerpo con diecisiete años
con mariposa abierta en primavera
con límites de pájaro pulido
con jardín espiral y piel lustrada"

hasta la gran desconocida que llamamos muerte:

"Muerte mi muerte
chimenea tachada
traje deshecho atado en una piedra
sol cerrado definitivamente
pájaro de la mano con el dibujo frío..."

y desde aquella muchacha desnuda agredándole ternura al Universo:

"Contigo confesé la carta negra que
[manea el silencio
el ojo verdigrís de la lujuria de la cadera
[adentro
y tuve un bote con vaivén de azúcar
navegando tus formas de pomelo
muchacha con rolido de piel fina
y dócil consistencia de pañuelo"

hasta ese hermosísimo poema que es "Situación de la madre" y que la tiranía del espacio nos impide reproducir íntegramente.

"No sé si hay una cuenta
pero traigo difíciles raíces
absurdas latitudes y preguntas
esto de estar conmigo como el agua en
[la lluvia
como el beso en la boca o la línea en el
[tiempo
esto que es complicado y que es cierto
de rascar esa cosa que es ausencia y
[silencio
y tener un camino puesto en el infinito y
y con ello [hacia adentro
esta boca que me has dado y este canto
[de árbol descubierto
y toda esta unidad de mi asistencia a pie
y hasta tu encuentro"

De la abundancia del corazón habla la boca, decían los romanos. Y Urquía tiene abundante el corazón y un dominio de la imagen que le permite volcarse íntegro en cada una de sus metáforas. Incluso en aquellas más herméticas se respira sugestión y misterio. Porque no basta descargar el alma de anhelos, interrogantes y afectaciones (como las llamaría Spinoza), sino que estos elementos de liberación deben ir unidos a la existencia misma de la impresión poética. Y Urquía, usted lo consigue. Que la perpetua vigilia y su sangre sustantiva sigan abonando su vuelo a la tierra de las musas. El poeta es hombre de pluma, en consecuencia de alas.

FICCIÓN la revista-libro de América — Literatura — Cine — Teatro — Letras extranjeras — Bibliográficas PARAGUAY 479 T. E. 31-3694 31-5163	AMISTAD revista de poesía dirigida por CARLOS E. URQUIA JOSE ISAACSON Pte. QUINTANA 1045 San Fernando, - F.C.N.G.B.M.	revista CENTRO Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires Apareció el número correspondiente al cuarto trimestre
---	---	---

LIBRERIA FIORENTINO

★ LITERATURA

★ ARTE

★ FILOSOFIA

RIVADAVIA 5061 - T. E. 90-5108 - BUENOS AIRES

distribuidor exclusivo de "TARJA"

CONSTELACION

de LUIS FRANCO

NUEVOS POEMAS Y ANTOLOGIA GENERAL

PIDALO EN LAS BUENAS LIBRERIAS

o a EDITORIAL STILCOGRAF

HEMOS RECIBIDO

Puente al infinito. Torimeo. Edic. Troquel.
Grofología emocional. Honroth. Edic. Troquel.

Las armas secretas. Cuentos de J. Cortázar. Edit. Sudamericana.

Los ausentes. Poema de Nina Cortese. Cuad. 6 D. Cultura. Mendoza.

Laura por la voz. Susana Tasca. Edic. Apolo.

El Don Apacible. Miljail Sholovjov. Edit. Quetzal (5 tomos).

El reposo del guerrero. Christianne Rochefort. Edit. Losada.

Duro mundo. Poemas de Rodolfo Alonso. Univ. Litoral. Santa Fe.

Veinte espejos. Poemas de René Palacios More. Edit. Altamar.

Los días fraternales. Poemas de Luis R. Furlan. Cuad. de Brújula.

El ave del desierto. Teatro. Norberto Furlan. Edic. Perlado.

Teatro. Alberto Wainer. Edic. Gleizer.

El labriego y su tierra. Carlos Santos. Edic. Gleizer.

La furia. Cuento de Silvina Ocampo. Edit. Sur.

Pablo Neruda. Segunda edic. M. J. de Le-llis. La mandrágora.

Esquema de la India. O. Svanascini. La mandrágora.

PUBLICACIONES

Poesía 59. Resp. E. de Cartosio y Hurtado de Mendoza.

Argos. Boletín inf. 5 "República de las letras".

El fogón de los arrieros. Nº 77-78 (piden pago de morosos).

"Cardinal". Boletín de Cuadernos de la Brújula. Nº 2.

CONCURSO de CUENTOS

"El Grillo de Papel" llama a concurso a todos los autores de Buenos Aires y el interior del país. Los cuentos que se presenten han de escribirse a máquina, a doble espacio, enviándose tres copias. No habrá limitación de temas ni de extensión. Los trabajos serán firmados con seudónimo. En sobre aparte, en cuyo frente se inscribirá el seudónimo, se incluirán los datos personales del autor. La recepción de obras se cerrará el 31 de marzo de 1960.

Los premios a adjudicarse son:

Primer Premio: Grillo de Oro y publicación

Segundo Premio: Grillo de Plata y publicación
que serán entregados en acto público.

Jurado:

Adelaida Gigli - Beatriz Guido
Dalmiro Sáenz - Ernesto Sábato
Consejo Directivo de "El Grillo de Papel".

LA INOCENTE ENRIQUETA, film de Julien Duvivier, que fue exhibido en nuestro segundo festival cinematográfico, llevado a cabo el día 1º de noviembre en el Cine París. Igualmente se proyectaron ese día dos films de U.P.A. ("El corazón delator" y "Pum pum pum"). Esperamos poder seguir brindando a nuestros amigos festivales de la calidad hasta ahora presente.



DE NUESTRO PRIMER NUMERO

De nuestro primer número: los versos siguientes pertenecen al poema:

RUSIA

"...En el cuerno salvaje de un arco iris
clamaremos su gesta
como bayonetas
que portan en la punta las mañanas..."
y el autor es **JORGE LUIS BORGES**.

Hemos recibido dos respuestas correctas: una, válida, del poeta Rodolfo Alonso; otra, inválida, de un amigo de uno de los directores de la revista. Parece que la comezón maximalista de nuestro Magister Ludi es poco conocida. Nuestras felicitaciones a Alonso. Para alegría de Huidobro parece ser que a Undurraga no sólo lo hemos leído nosotros.



TEATRO

GLADYS STILMAN

Historia
de mi esquina

de Osvaldo Dragún

Fué escrita por Dragún y puesta en escena por primera vez por el teatro "Fray Mocho" a fines de 1957, en vísperas de una extensa gira por el interior de nuestro país y de la República Oriental del Uruguay. "Pero no pretendemos —autor y teatro— más que dar el primer paso". Así rezaba la declaración conjunta de esos días. Su reposición nos despierta las siguientes reflexiones. Indudablemente "Historia de mi esquina" no constituye un primer paso, sino, apenas, un intento de menguada originalidad y destinado a no perdurar como obra representativa de este joven y fecundo autor. Dragún se desperdiga. La descripción apurada de multiplicados problemas diluye la temática y la superficializa. El campeón frustrado, Virginia y su opción sentimental, la sed angustiosa de Rodolfo por una vida de plenitud, la insatisfacción de Oscar, la honestidad de Aldo, pierden —por acumulación— sus dimensiones humana y social, para convertirse en intérpretes "sensibilizados" de alguna novela semanal. Es decir, que su cotidianidad (seres de barrio, de café, de cancha, de tango) se malogra por falta de profundidades en la penetración del escarpelo. Entonces sólo quedan retazos de individualidades que se mueven en un medio pintado a brocha gorda. Vayamos a lo concreto. Oscar, el vagabundo, y Rodolfo, el delincuente, —personajes bien interpretados— se malgastan en la obra. Aldo y Virginia, los amantes, y Raúl, el campeón, carecen de vigor emocional. Lo mismo su-

cede con el medio social condicionante: la indiferencia familiar y colectiva frente a la problemática de estos jóvenes se plantea y resuelve en la periferia. Y la solución que nos ofrece Dragún se da en la moraleja final: el almíbar es para Aldo, el obrero honrado, el hijo bueno, que escapó a la delincuencia y a la desidia.

Dragún reitera sus temas y, creemos, la reiteración sólo se justifica cuando presupone la superioridad cualitativa del nuevo intento sobre el anterior. De lo contrario no. El diálogo, si bien en sabor porteño, no ayuda a delinear o individualizar los personajes.

Una última objeción: no comprendemos qué significa para Dragún realizar una obra de "intencionada modestia" (sic); si modestia argumental, sabemos que con un tema similar se puede lograr una obra de significación; si modestia de intenciones, creemos que la empobrecida creación teatral en nuestro país necesita —urgentemente— grandes intenciones y grandes obras. La grandeza no la da un tema sino su buceo hondo y universal. Más que fecundo, necesitamos un Dragún intenso y modular.

Los aciertos de Ferrigno, director del conjunto, reclaman nuestro elogio. Las escenas de la fábrica y del Luna Park son ingeniosas y de buen gusto. Rodolfo Brindisi luce valores en la interpretación de Rodolfo. Jorge Somoza idem en el papel de Oscar. Fondo musical, decoración y luces, acertados.

LA SEMANA DEL CINE INTERNACIONAL

La Asociación de Cronistas Cinematográficos malorganizó en el cine Opera una semana de grandes películas premiadas en los festivales de este año. Desde nuestro próximo número trataremos de dicho festival, film a film y exhaustivamente. Hoy, bajo la tiranía del espacio, adelantamos, brevemente, nuestra impresión.

1 — "Cuando huye el día". Ingmar Bergman. Suecia. Distribuye David Goldberg.

Un gran film y un nuevo Bergman: menos brillante, más reposado y melancólico. Un director-poeta de alegorías, símbolos y crepúsculos. Profetizamos su primer cabello blanco. La secuencia del sueño: antológica.

2. — "Nazarín". Luis Buñuel. México.

Un cine sin concesiones. Cruel. Ancestral. Despiadado. Integro. Personajes con la fiera elementalidad de una cascada o un huracán. Buñuel: un sádico puesto a gran director. Y viceversa. Fernando Robal, en el sacerdote, inaguantable. El resto de los personajes: brotados de la matriz más singular de la España trágica.

3 — "Cenizas y diamantes". Andrzej Wajda. Polonia. Distribuye Elga Films.

Otro ejemplo de lo que puede lograr el amor a la libertad de expresión en un Estado socialista. "Cenizas y diamantes" se coloca, precoz y hondamente, entre los mejores films de los últimos años. Andrzej Wajda: un creador, un estilo, un compromiso, una insuperable y dramática belleza. Cibiński: un actor para la galería de grandes intérpretes. ¿Tiene algo de James Dean? Quizá. Los métodos de las escuelas de teatro polacas y del Actors Studio de Nueva York se inspiran, ambos, en Stanislavsky.

4 — "Historia de una monja". Fred Zinnemann. EE.UU. Distribuye Warner Bros

Un largo film (151 minutos) de un director que conoce el oficio. El conflicto ético de una monja que no logra serlo (porque no consigue renunciar a su ración de individualidad y humillarse gratuitamente), se diluye —por extensión, por epidermis y por documentalismo— inapelablemente. Dios aplaudirá el film. Nosotros, como Sor Lucas, optamos por la humanidad.

5 — "El destino de un hombre". Sergio Bondarchuk. U.R.S.S. Distribuye América Films.

Esperábamos más. Bondarchuk, gran intérprete, paga impuesto al debut de director. Cosa rara en el nuevo cine soviético, el

DE LA EXPOSICION DE PORTADAS
DE LA REVISTA "POLONIA", ORGANIZADA
POR "EL GRILLO DE PAPEL"

film no emociona. Y vaya si tiene tema para llegar hondo. A pesar del desastroso encuadre (¿culpa de quién?), el film merece verse. Hay inquietud y está Sholójov.

6 — "Los primos". Chabrol. Francia. (La aduana dijo no.)

Los cortometrajes previos: una mediocridad.

A. L.

11 preguntas concretas a

DAVID VIÑAS

1. — ¿Qué opina de la crítica cinematográfica argentina?

Que se parece bastante a lo que, dentro de la crítica literaria representa, por ejemplo, un Pagés Larraza: muchas fichas, cataratas de datos, apasionamiento por lo nimio (ya se trate, correspondientemente, de saber si fue Maucchi o Meon el editor de la inolvidable *Mecha Iturbe*, o si el peinador de *Amanece* era Lacombe o Melchior), devoción acrítica por todo lo que huele a erudición, beatería frente a "Cahiers du cinéma" o "Films and filmings". En síntesis: tendencia general hacia una crítica dogmática que por momentos oscila entre la crítica de detalle y la crítica de errores, pero que muy pocas veces se orienta hacia una crítica de interpretación. Me animaría a decir más: por sus características más destacadas —pluralismo y falta de síntesis— nuestra crítica de cine —aún la de izquierda— parece de derecha.

2. — ¿Por qué dijo usted que ciertos críticos eran unos fracasados?

Por su falta de arrojo. Y quiero ser muy claro: si un hombre, y mucho más un hombre joven en la situación actual de nuestra comunidad, acepta ser redactor de "La Nación" o "La Prensa" (para tomar los ejemplos más notorios), en una forma tácita pero indudable demuestra que se siente un fracasado. Resuelve su vida como garantía y acumulación y no como una consumación. Toma el mundo como una cosa dada y se resigna a "la Argentina de sus mayores". Es decir, se muestra como un tipo que incapaz de inventar su propia vida prefiere acogerse a esa jubilación adelantada que es ir todos los días a confeccionar columnitas de palabras en la calle San Martín o en Avenida de Mayo. Y una vez allí calcular cuáles adjetivos serán aprobados por el señor Valmaggia, por la señora de Drago o por las almas bellas que leen esos diarios para atiborrarse de ideas, defunciones, espiritualismo y anécdotas sobre los príncipes populares y amenos, o bien de apotegmas emitidos por Monseñor de Andrea o por cualquier teniente coronel "resuelto a pisar fuerte". Miedo tienen esos críticos, de eso se trata. Mejor aún: son hombres jóvenes que no siendo capaces de vivir y sobrevivir en pugna con ese miedo, se han canjeado por las certezas que les pueden dar esas estructuras periodísticas con olor a fin de mundo.

3. — ¿Pero no cree usted que la crítica, mientras sea veraz, se puede hacer en cualquier lado?

No nos engañemos ni perdamos tiempo: ya en 1927 se vio con toda claridad qué

le puede ocurrir a un escritor que pretende decir algo que no esté dentro del catecismo de esos diarios: a causa de un cuento publicado en "La Nación" por Leumann (que no era precisamente un discípulo de Rimbaud o de Marx), Fray José María Bottaro, arzobispo de Buenos Aires y la Liga Argentina de Damas Católicas exigieron a Jorge Mitre que lo eliminara. Leumann fue eliminado del diario. Y el suplemento literario del domingo siguiente —en desagravio— publicó "una delicada poesía a Nuestra Madre Santísima". Y esto no es una anécdota, sino el punto de referencia de todo un sistema, que si en esos años acababa de descubrir que era mortal, hoy demuestra día a día que la muerte le provoca terror (chillando histéricamente; marxismo, marxismo! aún delante de los más modestos proyectos de expropiación agraria). Correlativamente, si en el suplemento de los domingos Nicolás Coccaro o Francisco Luis Bernárdez publican sus certeros poemas a la virgen del calendario o H. A. Murena acumula sus reflexiones metahistóricas o Julián Marías sus bocadillos idealistas, en la página de cine Tomás Eloy Martínez o Ernesto Schóo ponen los ojos en blanco frente a todo lo que les suene a ironía, "vida interior" o misticismo, colocando en un mismo plano el *Chaves* de Mallea y el *Martín Fierro*, a la vez que se hacen los locos con modestas películas de origen mexicano. O lo que es más significativo, empiezan a anexarse el anarquismo literario de un Roberto Arlt o un Macedonio Fernández demostrando así su indulgencia con las rebeldías individuales.

4. — ¿No le parece que su tono puede ser tomado como una reacción personal y extraartística?

No puedo menos de personalizar, porque si me limitase a hablar de "la crítica argentina" me quedaría en el plano de la abstracción. Si, en cambio, digo "La Nación", "La Prensa", "La Razón", o fulano, mengano y zutano, pongo las cosas a foco. Y como todas las opiniones en nuestro país —salvo excepciones muy contadas— adolecen de vaguedad, me esfuerzo en aclarar. Y como muchos creen que nombrando se santifica y deliberadamente omiten nombres, prefiero subrayar. Afrontarse explícitamente con los adversarios me parece mucho mejor que confrontarme secretamente conmigo mismo. Al fin de cuentas "el argentino silencioso" de Mallea o el "teatro del silencio" de Murena responden a la misma coartada que los "silencios decretados" por los Mitre.

5. — ¿Le dolieron las críticas a "El candidato"?

¡Cómo no me iban a doler! Si la fe se experimenta en la angustia.

6. — ¿Su actitud beligerante frente a la crítica de cine, está condicionada por esa reacción?

Sí. Sin duda alguna. Pero los críticos no hicieron más que actualizar lo que pensaba de ellos mucho antes: los errores en que incurrieron ahora para negar al "Candidato" son simétricos a los que cometieron para elogiar al "Jefe": garrulería erudita, corazonadas, tecnicismo, ingenio, condescendencia, generosidad o la cuota de terrorismo que se toleran, bonachonería, imbecilidad, pero interpretación: nada.

7. — ¿Nada?

Hablo especialmente de la llamada "prensa seria".

8. — ¿Y al margen de los grandes diarios, qué nos puede decir de la crítica?

Empecé por ellos porque, lamentablemente, siento que todavía la Argentina es el país de "La Nación" y "La Prensa": somos juzgados por esos diarios, somos vistos por ellos y nos ven a través de ellos, y si desaparecieran muchos sentirían que dejamos de existir. Otras cosas menores llegan a lo grotesco: un señor Montes, que escribe en las deslumbrantes páginas de "Atlántida" mezclado entre fotos de jóvenes rás y de recetas sabias, con motivo del cine farfulla contra Grosso y preconiza la lectura de la historia argentina de Abelardo Ramos. Es decir, cree seriamente en la seriedad de Ramos y en el derecho a tener autoridad escribiendo desde Atlántida". Realmente un esforzado francotirador que se empeña en conseguirse una buena conciencia. Algo así como hacerse el malo en una reunión de sacristanes.

9. — ¿Y de los creadores, de Torre Nilsson, por ejemplo?

Creo que tiene talento y voluntad, y si a eso se le suma la ventaja de ser despiadado con sus colegas, puede hacer cosas muy serias. Pero sólo cuando, además, sea capaz con sus obras de provocar entre la crítica bienpensante (nuevamente "Nación" y "Prensa" dan la pauta) una reacción que se corresponda con sus propias declaraciones revolucionarias hechas en revistas de izquierda de escasa difusión: cuando muestre los fundamentos de Barceló y no solamente su anécdota, cuando vaya a las raíces de lo que envilece la industria cinematográfica, cuando no quiera hacer a la vez cine negro, cine populista y cine "democrático". En fin, cuando muestre lo que muchos sabemos y que aún está en el aire. O lo que es lo mismo: cuando adviertan que se trata de un auténtico agitador de ideas y no de un rebelde de vidriera (corriendo el riesgo de ser anexado como un Quiroga, un Arlt o un Macedonio Fernández).

10. — ¿Y de los cortometrajistas?

—Salvo muy pocas cosas ("Buenos Aires" de Kohon, "Tire dié" de Birri y algo más que se me escapa), no creo que pase nada mientras se dediquen a torcer la cámara para sentirse audaces a la hora del té o a filmar sus inocuos sueños infantiles, adolescentes o alegóricos. Porque además de una cámara (y esto da vergüenza decirlo) hay que tener algo que decir y animarse a hacerlo.

11. — ¿Qué errores podría señalarle a "El Candidato"?

Muchos, más de lo que usted puede suponer, pero los interpretaría como el producto de la imperfecta colaboración entre un liberal de centro como es Ayala y un hombre de izquierda, que soy yo.