

[illegible]

EDITORIAL

LA LEY
DE LAS VISCERAS

Hay que imaginar esto: seis millones de hombres vivos, juntos, en manifestación. Seis millones de personas —todos los habitantes de Buenos Aires, y de Rosario, y de Córdoba: la tercera parte de los hombres que viven en nuestro país—, en muchedumbre, vivos, hablando y riendo; imaginarlos ruidosamente, en multitud. Es necesario comprender lo que eso significa —su grandiosidad o, aunque la palabra duela más tarde, su espectacularidad abrumadora—, hay que comprenderlo porque es la única manera de darse cuenta qué significan REALMENTE seis millones de hombres muertos. Eso. Seis millones de hombres asesinados, quietos, hacinándose unos sobre otros, puestos uno a continuación de otro, cubriendo mucha tierra: porque eso es lo importante: la cantidad. EL VOLUMEN. Recién ahora, una vez tomada con toda frialdad perfecta conciencia de lo que significan seis millones de cadáveres, los guarismos dejan de ser una abstracción, un número en una estadística, y empiezan a transformarse en carne, en montañas de huesos e intestinos, de ojos y de piernas: en pedazos de gente. Recién ahora se puede hablar de jurisprudencia, soberanía, adecuadas reparaciones. Aun, recién ahora se puede hablar de Eichmann, pensar en lo que REALMENTE significa Eichmann.

Si. Nosotros también estamos en condiciones de acumular preguntas: ¿qué se entiende por Soberanía en un país como éste, convertido en la cueva de cuanto asesino anda suelto por el mundo?; ¿qué se entiende por Soberanía en un país como éste, que no sabe defender la tierra que le pertenece, y que, oficialmente, hace el juego a los otros criminales, los delincuentes colonialistas que quieren aplastar, en Cuba, a la única revolución ameri-

cana que verdaderamente defiende su soberanía? Pero no. Esto no es lo que ahora importa. Ahora importa que Argentina trató de amparar, con elocuentes estratagemas jurídicas, a un degenerado que no merece siquiera la posibilidad de un juicio, porque un juicio implica un abogado defensor. Y no concebimos que nadie pueda defender, jurídicamente o no, a un perro carnicero. No entendemos la Ley ni nos importa. Cuando las leyes pueden ser violadas y no pueden ser defendidas, defendidas con la conciencia, como en este caso, es porque la Ley y la Justicia se contraponen, y porque todos los conceptos jurídicos que rigen esa sociedad pueden ser tan falsos como éste de la Soberanía, y necesitan ser saneados, porque son peligrosos, porque todo lo que va contra la conciencia de los hombres es inhumano. No creemos en leyes de papel y tinta; creemos, sí, fervientemente, en la justicia instintiva de los hombres. Justicia instintiva que Sábato expresó por nosotros: si yo tuviera la espantosa buena suerte de encontrarme con una de aquellas fieras cobardes, confieso que lo mataría con un palo, con un hacha, o con lo que más a mano encontrase. Pero, ¿cómo obrarían nuestras leyes entonces?, ¿de qué modo obrarían si un hombre como Sábato, o como cualquier hombre bien nacido, judío o no, tuviera la espantosa buena suerte de toparse con Eichmann o con el resto de los criminales que amparan ellas mismas, nuestras leyes? Sabemos cómo obrarían. Y nos repugna. Del mismo modo que nos repugnan todos nuestros periódicos y algunos de nuestros intelectuales, quienes, haciendo gala de serena objetividad han optado por el racionalismo crítico esta vez, esta vez en que el racionalismo y la objetividad se confunden irremediablemente con la infamia.

Sí. Estamos en condiciones de acumular preguntas, y hasta de demostrar JURIDICAMENTE que no se ha violado en absoluto la soberanía argentina, por cuanto nadie puede raptar de un país a quien no está en él, y Eichmann, jurídicamente, nunca entró al país. Pero queremos plantear otro interrogante, más brutal, más verdadero: ¿quiénes, si no los negros, pueden juzgar adecuadamente, minuciosamente, a los blancos matadores de negros? ¿Quiénes, si no los japoneses, tienen derecho a juzgar a los que arrojaron la bomba de Hiroshima? ¿Quiénes, si no los judíos, pueden acusar de verdad a Eichmann, acusarlo con la razón de sus visceras, sabiendo que seis millones de judíos masacrados no son un dato estadístico?: son enormes montones de carne arrojados a los hornos como si fueran basura, mujeres parturientas sometidas a los más cínicos y bestiales procedimientos del horror, hombres con los testículos macerados, jabones hechos de grasa humana; son el campo de concentración de Auschwitz y el de Bergen-Belsen, y el Ghetto de Varsovia, y peines fabricados con cabello de muchacha, y libros encuadrados con piel de muchacha. ¿Quién puede juzgar, acusar mejor? Hemos visto fotografías de oficiales de la Gestapo que sostenían entre sus manos los pechos de una judía, los pechos arrancados del cuerpo de una judía. ¿Quién puede juzgar esto? Ante semejante espectáculo ya no reacciona la inteligencia, ni siquiera reaccionan los ojos. Victoria Ocampo, la Victoria Ocampo, que respetamos, lo dijo mejor que nadie: sólo se puede reaccionar con el estómago. Por eso, no sólo entregaríamos Eichmann al pueblo judío: se lo arrojaríamos. A ellos, que son acaso los únicos que pueden reaccionar con la lágrima, porque para ellos Bergen-Belsen y Auschwitz no son un símbolo del espanto, sino el espanto: hornos, y cámaras de gas, y tumbas. Nuestro derecho, nuestra obligación, es imaginar lo que fue aquello, imaginarlo bien, hasta que sea insuportable. Y después vomitar. Entonces entenderemos mejor qué quieren los hombres cuando hablan de revolución.

Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman



Registro propiedad intelectual Nº 634.896

DIRECTORES:

Abelardo Luis Castillo
Arnoldo Liberman

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro Hipólito Ragucci
Los grillos fueros dibujados por
Alba

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

"EL GRILLO DE PAPEL" llama o colaborar a todos los escritores jóvenes de la Capital y el interior. Si la Redacción lo considera necesario, se mantiene correspondencia. En ningún caso se devuelven originales. Informamos a nuestros SUSCRIPTORES que debe responsabilizarse el Correo por cualquier deficiencia en la distribución del ejemplar.

LECTOR

Colabore con nosotros difundiendo "EL GRILLO DE PAPEL". Suscríbese, y suscriba a sus amigos. Seis números: \$ 70. Doce números: \$ 140. — Bonos y Giros a la orden de Abelardo Luis Castillo, Maza 1511, 2º "C", Capital Federal. Adjunto importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION

Adujuntó importe correspondiente a números de "EL GRILLO DE PAPEL".

NOMBRE DIRECCION



JEAN LUC-GODARD
(Sentado)

¡Es hermosísimo!, dice Jean-Paul Sartre. ¡Una maravilla!, exclama Jean Cocteau. ¡Jamás había visto nada como eso!, escribe Henri Jeanson. Y todavía, en la documentación que se entrega a la prensa, los testimonios admirativos de Jacques Becker, Joseph Kessel, Sofia Loren y Carlo Ponti. ¿Entusiasmo muy parisiense?... No; el film, exhibido como prueba en Lion y Marsella ante un gran público, ha gustado de manera asombrosa.

Si antes de su estreno en París *Sin aliento* (*A bout de souffle*) ha provocado semejantes elogios, ¿para qué una opinión más? Sin embargo, hay que hablar de ese film de Jean-Luc Godard, uno de los redactores más paradójicos de los *Cuadernos del Cine* (*Cahiers du Cinema*). Hablar para combatir, por lo menos, la prevención que entraña el riesgo de provocar, en medio de la nueva oleada de irritación contra la *Nouvelle Vague*, un entusiasmo aparentemente prefabricado. Ahora bien: tomar posición por malhumor, porque no guste *Sin aliento*, sería privarse de emociones que figuran entre las más bellas y más fuertes que el cine haya propuesto en los últimos tiempos.

LOS JEFES DE ESTADO SON IGNORADOS

Jean-Luc Godard pudo hacer *Sin aliento* con un presupuesto muy pequeño gracias a la ayuda de François Truffaut, que se encargó del guión, y de Claude Chabrol, que llevó a cabo la supervisión artística; pero le pertenece todo el mérito: el guión no fue más que el hilo conductor de sus improvisaciones cotidianas y Chabrol sólo vio el film en su primera presentación privada.

El argumento de *Sin aliento* es muy sencillo: un joven traficante, Michel Poiccard, roba en Marsella un auto norteamericano. Perseguido por un gendarme motociclista por haber cometido una infracción de tránsito, mata al gendarme. Arriesgando hacerse detener, va de todas maneras a París para tratar de persuadir a Patricia Franchini, una joven norteamericana de la cual está enamorado, que huya con él a Italia. Después de protegerlo, ella lo denuncia y él se deja matar por la policía.

Esa historia policiaca no da ocasión a ningún desarrollo policiaco: la persecución del principio es la única en todo el film y es muy breve; la muerte de Michel Poiccard no constituye un final espectacular; no hay ningún *suspense*, ninguna peripecia inesperada, ningún episodio sorprendente.

¿Dónde está, pues, la belleza de *Sin aliento*? Es que el film constituye la ex-

presión total de una de las principales formas de la sensibilidad moderna: el nihilismo romántico. Toda la tensión de *Sin aliento* está en Michel y Patricia; en su reintegración desgarrada a sí mismos y en el esfuerzo imposible que hacen por reunirse, por encontrarse, por *entenderse*. **Nunca hemos estado juntos** —dice Michel al final—. **Yo te hablaba de mí y tú de ti, cuando yo habría debido hablarte de ti y tú de mí.**

La dimensión-clave de esos dos personajes es la del *exilio*: no son de parte alguna, de ningún país, de ninguna familia. Su aventura está *al margen*. Por ello la acción se sitúa en el momento del viaje del presidente Eisenhower a París en el verano de 1959: se ve a Michel y a Patricia pasar por los Campos Eliseos, detrás de la muchedumbre que aclama a Eisenhower y a de Gaulle, sin una mirada para los dos jefes de Estado.

"TODO ES NORMAL"

Tan *extraños* a lo social como lo eran el Meursault de Camus o el Roquentin de *La Náusea*; tan *inmorales* como un ladrón de Genet, los personajes de *Sin aliento* son todo lo contrario de los pequeños *tramposos*. Se ríen del dinero; no son unos jóvenes burgueses que se despojan de su afectación; no tratan de deslumbrar a la galería; no se pavonean para probarse a sí mismos que son los más *fuertecitos*. Tampoco están vacíos: en el cuadro de una moral simplista pero exigente, son el odio a la cobardía, en busca de verdaderas relaciones humanas que constituyen para ellos mismos su razón de ser: la amistad y el amor.

Hablo de amistad y de amor para facilidad de la exposición, pero bajo esas palabras no deben buscarse *sentimientos*, esa invención del siglo XIX, o *pasiones*, esa invención del XVII. En *Sin aliento*, la amistad y el amor son *conductas*: la amistad es ayudar a un camarada que tiene problemas; el amor es dormir con una muchacha o un muchacho, estar con él o con ella hasta el fin ocurra lo que ocurra, aun si se trata de vigilar mientras él roba y aun si él (o ella) se acuesta con otros. Al contrario de muchos films actuales (viejos como nuevos), hay en *Sin aliento* una especie de bondad, de necesidad del hombre, a la cual han sido sensibles los primeros espectadores. **Es el film de una mente fuerte y de un hombre de corazón**, dice Jeanson; **Un film insolente y tierno**, decía Becker. Es, en efecto, un film desesperado y resignado cuyo héroe dice: **Todo es normal: los denunciadores denuncian;**

rené guyonnet

SIN ALIENTO

Especial P.L.

los ladrones roban; los asesinos asesinan; los enamorados se aman.

Si Godard nos conmueve por la expresión de esa desesperación romántica, de ese *consancio* de un hombre muy joven *sin aliento*, es porque ha encontrado un lenguaje nuevo; más allá de lo psicológico y de lo dramático, un lenguaje que no debe absolutamente nada a la literatura o al teatro, que extrae todos sus medios de expresión del cine.

UNA "RETORCIDA"

Desde ese punto de vista, *Sin aliento* constituye una carga contra la literatura. La entrevista de Orly hace burlesco un personaje de gran escritor internacional que responde a todas las preguntas con pomposas tonterías, que se llama —y no seguramente por casualidad— Parvulesco —diminutivo del latín: *parvus*, pequeño— y que es interpretado con un placer sádico por el director Jean-Pierre Melville. La



Jean Paul Belmondo y la Franchini

literatura resulta todavía más atacada en el personaje de Patricia, que cita a Faulkner —a lo cual Michel responde hablando de los dedos de los pies— y a Dylan Thomas. Es la literatura, en efecto, lo que pierde a Michel y a Patricia al despertar en esta última ideas falsas, al hacer de ella una *retorcida* capaz de denun-

(Continúa en la pág. siguiente)

(Viene de la página anterior)

¿ESTÁIS LISTOS?

ciar a Michel para demostrarse a sí misma que no lo ama.

En desquite, el cine es el modelo y el refugio. El ídolo de Michel Poiccard es Humphrey Bogart. Se detiene largamente delante de su fotografía en una cartelera murmurando: **Bogey**; entonces el rostro de Bogart ocupa toda la pantalla varios segundos, durante los cuales cesan todos los sonidos. Igualmente, el ademán favorito de Michel es pasarse la uña del pulgar por los labios, imitando uno de los tics de **Bogey**. Antes, se había visto a Michel delante del anuncio de un film de Jeff Chandler donde se leía: **Vivir peligrosamente hasta el fin**. Y es gracias a una sala de cine que Patricia escapa del policía que la sigue y yendo a ver un **western** como Michel y Patricia esperan la noche.

Los elementos del lenguaje que Jean-Luc Godard extrae del cine son a veces préstamos mínimos, citas, como el plano de la alcoba donde Patricia mira a Michel a través de un anuncio envuelto como un cilindro y que está tomado de un film de Samuel Fuller. O bien, más profundamente, se trata de una idea preconcebida, como la de mantener constantemente un movimiento en la pantalla, sea mediante los personajes, sea mediante la cámara; idea preconcebida que no puede ser más que la de un admirador de Rose-Ilini y, en particular, del film **India**.

EL MUNDO EN HUMO

Pero la expresión por el lenguaje cinematográfico es a tal punto natural en Godard que, como él decía un día, puede **desdeñar al cine**. Se burla de las iluminaciones y del corte y hasta —lo que no se había visto nunca— de los enlaces. Coloca su cámara sobre un auto, sobre un sillón de ruedas o en las manos de su operador y filma sin más regla que interesarse en sus personajes. Prácticamente, eso significa que se interesa en sus intérpretes; que los sigue en sus movimientos o escruta sus rostros en grandes **close-ups**, sin razón dramática, porque el cine es eso: mirar rostros.

Esos rostros, los hace vivir a su manera: a través de un tic a lo Bogart, como he dicho, o a través de muecas, como la triple mueca con que muere Michel. No los hace **actuar**, no les da sentimientos a **expresar**: en ese particular, ha retenido la lección de Bresson. Pero, a diferencia de éste, los rostros no son, para Godard, las **máscaras de un destino espiritual**: son rostros-bajo-sus-ojos, que él mira existir porque es bello.

Los ademanes son tan importantes como los rostros: son lo que los personajes se esfuerzan en ser. La mayor parte de esos ademanes son heredados del cine norteamericano: por ejemplo, la manera de saludarse de Michel y su camarada Beretti, palmeándose los brazos o golpeándose las palmas de las manos. Esos ademanes se enriquecen con otros elementos accesorios: sombrero y espejuelos negros (el propio Godard siempre lleva espejuelos negros), y tienen una réplica sonora no menos característica: los **¡Chau, amigo!** o **¡Salud, hijos!**

Entre esos accesorios hay uno al que Godard concede un lugar privilegiado: el cigarrillo. Michel no cesa de fumar (conservando siempre el cigarrillo en los labios), de envolverse en humo, de transformar el mundo en humo. El cigarrillo le ha servido con frecuencia a los directores de cine para significar el nerviosismo, pero es la primera vez que se insiste de manera tan sistemática en su valor de conducta, de fuga y de protección, de atributo esencial: forma parte integrante del **uniforme** de héroe bogartiano que se ha puesto Michel.

Hay otro aspecto en el cual Godard se muestra discípulo todavía más fiel de Bresson: la utilización de la banda sonora como material descriptivo para economizar planos estáticos y pesados. Pero su uso del diálogo es de una originalidad total: lleva la dicotomía de la imagen y la palabra tan lejos como jamás se había hecho. Tan pronto considera las palabras como simple aspecto sonoro de la imagen —un ruido entre otros, desprovisto de **sentido**—, como les concede valor poético y construye frases que hace decir en recitativo, desplegándolas en primeros planos, sin preocuparse de saber si tiene en el campo visual al personaje que habla o aquel a quien se habla. Esos poemas cortos están siempre intercalados de una manera sincopada como la música de acompañamiento. Nunca hay una frase que pueda rozar siquiera la elocuencia o caer en la literatura; jamás, tampoco, frases que, encadenándose, puedan **montar** dramáticamente una escena.

Por las razones que he tratado de exponer o por otras, lo que es seguro es que, como suele decirse, los personajes de **Sin aliento**, **viven**. Y viven, no porque Godard haya filmado con amigos o en los Campos Eliseos. Poco importa que conozcamos o no a los actores; que hayamos comido o no la víspera con éste o aquél; que los lugares sean o no los que frecuentamos cotidianamente. **Sin aliento** —y parece milagroso cuando se conocen las condiciones de la filmación— impone un mundo que pone en cuestión una tranquilidad que creíamos bien merecida y convicciones que estimábamos bien firmes: un mundo que dice mucho sobre nuestro mundo.

Ahora debo añadir una advertencia: **Sin aliento** es totalmente corrosiva, para las reglas morales y sociales tradicionales. Si ustedes profesan principios, ofrece el riesgo de escandalizarlos profundamente, y si son ustedes naturalmente optimistas, les deja completamente insensibles.

Sin aliento es la miseria del hombre sin Dios, y algo peor: la pintura seductora de esa miseria. ¿Están ustedes listos para identificarse, durante hora y media, con seres que sienten el gusto de su propia ruina?

GRI- LLO- NO- TAS

Verano violento

Hay algo que nace en **Verano Violento**: su director, Valerio Zurlini, en el cual vislumbramos un creador; algo que perdura, la calidad de Eleonora Rossi Drago (inolvidable desde **Los Amigos**); y algo de antología: el bombardeo del tren.

ESPAÑA

En **España**, pese a todo, se desarrolla una válida actividad cinematográfica, en la que nuevos valores, tales como Val de Omar —**La gran sigulriya** (1952), **El Páramo del espanto** (1959)— y Carlos Saura —que en **Tarde de domingo** hace el

más profundo y violento análisis sobre la condición de sirvienta en España, dan punto de partida al nacimiento de un nuevo documental hispano.

de una entrevista a INGMAR BERGMAN

P. — ¿Por qué razón la Suecia moderna, esa obra maestra de bienestar, de confort, de justicia distributiva, jamás aparece en sus películas?

R. — **Aquí las noches son largas. Nos sobra tiempo para mirarnos de frente, para meditar sobre nosotros mismos. Entonces, para que las noches resulten menos largas, se ha difundido la televisión y se han multiplicado tantas maravillas que otros nos envidian. Desde entonces las noches se han alargado aún más... No crean que el decorado no me interesa. Es que lo sitúo en último lugar. Lo que me apasiona ante todo es el rostro. Y en el rostro la mirada, y luego tal vez descubramos una falla que tal vez nos permita ver qué sucede detrás de ella. La cámara es un instrumento de poder todavía desconocido y sueño con un cine del alma. El psicoanálisis me interesa únicamente desde un punto de vista técnico. Digamos, como el Spútnik. No menos, pero tampoco más. El alma es otra cosa.**

POLONIA

Polonia. — La redacción del semanario **Política** se dirigió a más de 150 literatos polacos en una encuesta cuyo resultado es el siguiente:

el mejor escritor extranjero traducido: William Faulkner;

la mejor película del año: **El destino de un hombre** de Bondarchuk;

la mejor obra de teatro representada: **Las brujas de Salem** de Miller.

HACHE K



Novedades de la
poesía argentina

PRESION NORMAL
FRANCO MOGNI

LOS PROFUNDOS VIENTOS

F. RUNA CAMBA

LOS LIMITES
JUANA BIGNOZZI

CONSTELACION
Antología y nuevos poemas
LUIS FRANCO

DE PROXIMA APARICION:

TUPAC AMARU
MAXIMO SIMPSON

EL OCIO CREADOR
LUIS LUCCHI

EDITORIAL STILCOGRAF
Gral. MANUEL A. RODRIGUEZ 2548
T. E. 58-2115 / Buenos Aires

luis j. de paola

EPOPEYA A UN SASTRE

a lo largo y largo
de laberintos de humedad y sombra,
a lo largo y largo
de túneles, de túneles, de túneles,
a lo largo y largo del corazón del liquen
habrá inclinándose niños de piedra
sobre tres violoncelos de cartón.
y todo será por ti, sastre de la vecindad,
remendón
de ceniza y arruga sumergida.
(... a lo largo y largo!)

eres lejos como la sombra de un galope.
eres esa mirada de ciruela
y esa tu voz cetrina de aceituna escapando.
(en tu honor
alzo mi copa llena de abejas
y me la bebo toda.)

viboritas de nieve, sastre mío, elegíaco,
tú que apuntas el alma al algodón humilde
del amor, de los pájaros, del pan
humano
repartido en sangre, te navegan.
te navegan claveles de ceniza y olvido
y moscas, y sapos suspirando
se domicilian en tu frente.

sin embargo, cátcher de la pobreza,
tieso
rayo de negra astronomía,
enhebras con tu altura de fósforo temblante
la canción: barcarola de viajero mareado
solfeándola y solfeándola tu mano gondolera
—oh pobre pobre mano—
y hasta voló tu labio dulce como un navío:
(muerte

muerte
barcarola
de carne
inundando
el hogar de las lombrices
gastarme quiero
a la luz
y no hay linterna.)

por eso es que lloraron a coro las gaviotas.
y alguien dijo que lloraban por ti.
lloraban lágrimas
largas como cables.
porque ellos saben que en la lechuga hay ríos,
hondísimos ríosverdes, y que tú lo sabes.
y que tú sabes que hay cloacas andantes
en la pierna de un gallo
y un templito de huesos, lo saben las gaviotas.
mas todo rodará como un auto allá lejos.

cuando te vayas, vendrán tres niños
a serruchar violoncelos de cartón.

hillyer schurjin

UNA HOJA

Silenciosa una hoja
se posó en mi mesa;
silenciosa, desnuda, fresca.

Iba a beberla
pero tembló inquieta en mis manos.
Suave la besé,
mas ella buscaba el aire...

La vi partir ligera...

Caminaba yo una tarde
por un jardín inmenso de verdes,
y al entornar los ojos en la tierra
vi una hoja quemada de sol,
con la forma de mi labio.

horacio salas san miguel

SOBRE LAS CONSTELACIONES COTIDIANAS

Sobre las constelaciones cotidianas
y las sombras que crecen en la noche

sobre el breve zumbido de las hojas
y el lazo florecido de tu cuerpo

sobre la minuciosa voz de las almohadas
que preña mariposas azules

sobre la humedecida eternidad del tiempo
y el miedo perenne de los niños

sobre la estela de los dientes blancos
que aprehendieron el filo de la tierra

sobre todos los árboles del mundo
y el festón de los mapas costaneros

sobre la quietud soleada de los cementerios
y la espuma infantil del barrilete

sobre la virginal pelusa del durazno
y la lluvia que anida en las ciruelas

sobre la totalidad de las definiciones
los hombres y los sueños
he forjado mi amor
mi voz
mi persistencia.

abelardo castillo

GRUPOS DE VANGUARDIA O VICEVERSA

No hay época en la que los poetas hayan dejado de presumir, a corto plazo, la venida del Mesías o el Apocalipsis. Hoy, por ejemplo, se habla de beat generation, iracundia, nouvelle vague, grupos de vanguardia. Y se habla con tal fervor que no hemos podido evitar contaminarnos. Esta nota es el síntoma.

Ignoro si estamos asistiendo, como se pretende, a una decadencia general de las artes, o, por el contrario, nos hallamos a las puertas de una revolución de sus métodos expresivos —como también se pretende—. Ambas teorías, a juzgar por la frecuencia con que aparecen a lo largo de la Historia, han dejado, igual que el lobo de la fábula, de ser temibles. Entiendo que lo sensato es aceptar ahora, como siempre, que ciertos creadores —los que en virtud de su importancia expresen mejor, satisfagan mejor, las exigencias de nuestro tiempo— perdurarán en la memoria de los hombres. Este juicio, lo sé, pese a su sencillez, resulta aparentemente demasiado grandioso para ser escrito en una revista de 5.000 ejemplares, en la Argentina, y en 1960: de todos modos es inevitable. Nos precave de malentendidos.

Juzgando por la opinión que nuestros poetas, algunos de nuestros poetas, tienen de sí mismos, se conjetura que Buenos Aires, poco más o menos, es la nueva Fócida del Río de la Plata. En lo que respecta a fecundidad, no hay nada que objetar: el inagotable pecho de las Musas es, sin dudas, la mejor característica de nuestra poética actual. Apenas pasa semana sin que se publique algún libro de versos, ni día sin poeta inédito que, llegando a la redacción de nuestras revistas, juegue su inmortalidad al azar de una lectura. En apariencia el espectáculo es hermoso: piensa uno en la Tebaida, rememora a los Rischis que cantaban por los caminos la enseñanza del Ramayana, evoca carros tirados por panteras. Desdichadamente, la verdad es otra. Y no creo que sea exagerado atribuirnos una razonable mediocridad y afirmar, por ejemplo, que somos un país de poetas menores. Queda por allí alguna magia de Pedroni, de Portogalo, del Capdevila que escribió *Melpómene* o *El Libro de la Noche*; de Banachs, Borges, Tuñón o Luis Franco: todo lo demás —salvo acaso Dávalos y Mastronardi— es todavía poesía menor. Me refiero, claro está, sólo a los poetas vivos (que son, por otra parte, los únicos que pueden defenderse a sí mismos), y decepciona confesar que, alguno de los citados, está apenas vivo. Mientras tanto, en disputadas mesas redondas, se sigue hablando de los nuevos métodos, las técnicas europeas, y los grupos de vanguardia.

Ahora bien. La existencia de una vanguardia poética presupone otra existencia, anterior y considerable: la de la poesía. Está en la vanguardia implica haber reaccionado contra algo, para negarlo y superarlo; algo que necesariamente debe existir, puesto que plantarse con elocuencia frente a la nada no es eficaz. Y en un medio como el nuestro, donde se torna poco inteligible hablar de "poesía argentina", donde mucho menos riesgoso que citar poetas suele ser nombrar algún libro o, a veces, algún poema, nos parece absurdo jugar a vanguardistas si antes —necesariamente antes— no se ejempli-

fica con buena poesía. Conozco, es cierto, una juventud creadora, vital, que trabaja honestamente en busca de su verdad poética —hombres de 20 a 30 años, quienes, por razones de obvia cronología, aún no han podido probar su inequívoca presencia en nuestras letras—, y entre la cual, acaso, se halla aquel que reclama la poesía argentina. Omitirlos en este apunte no significa desconocerlos, pero, saber de ellos, tampoco significa cambiar la opinión que nos merece la actual realidad de nuestra literatura: somos culpables de mediocridad.

La intrascendencia de nuestro arte es un hecho concreto, y no pierde validez, su validez de hecho concreto, por más causas que se acumulen para justificarlo. Somos —se arguye— un pueblo joven, sin trayectoria histórica, y, la única que tenemos, es deleznable. Sociólogos últimos y hábiles constructores de tercetos coinciden, a veces, en que nuestra falta de genio se deduce de lo que ha dado en llamarse "la década trágica"; otros sospechan que su origen histórico está más lejos: a partir de Uruburu. Lo que tampoco explica nada. Ingenua o maliciosamente suponen que bajo gobiernos totalitarios, o fraudulentos, el arte está inhabilitado para florecer; olvidan, entre otros olvidos, que la cultura romana se gestó en una sociedad regida por los dictadores más abominables que dio la humanidad (1). Ya hemos dicho en una nota anterior (ver EL GRILLO, nº 3) lo difícil que resulta establecer clara relación entre las condiciones histórico-políticas y la calidad del arte que produce un pueblo. Herbert Read asegura que Inglaterra, en los últimos 400 años, no ha mostrado la menor prueba de gusto artístico, y agrega: sin embargo, durante ese lapso, ha sido el país capitalista más altamente desarrollado. (Herbert Read, *Anarquía y Orden*, pág. 72.) Al mismo tiempo, la sojuzgada Irlanda engendra los patronímicos de los O'Neill, los Wilde, los Shaw, los Joyce y, también al mismo tiempo, la prolífica, la democrática y ejemplar Suiza, se perfecciona —como diría Orson Welles— en la fabricación de relojes cu-cú. Esto enseña a no deducirlas ligeramente, entre Arte y estructuras económico-sociales. O se corre el albur de asegurar, como una poetisa nuestra, que **no se comprende nada mientras no se haya comprendido que todo es confusión**.

El hecho concreto, pues, podrá o no ser justificado en base a cálculos estadísticos o atenuantes históricos, pero, toda vez que existe, es preferible aceptarlo y partir de él: no hay un gran arte, no hay una gran poesía argentina. Sin embargo hay poetas de vanguardia, o mejor, para emplear un giro grato a nuestras mesas redondas, hay grupos poéticos de vanguardia.

No voy a detenerme ahora ante la evidencia de que ninguno de ambos términos —grupo y vanguardia— es capaz de expresar por sí mismo una valoración estética; lo atinado es desentrañar un poco el segundo. Vanguardia —leemos— es **parte de una tropa armada que camina delante del cuerpo principal y lo protege**. Paradojalmente, nuestros vanguardistas desestiman la acepción combativa, vital, del

vocablo; de tal suerte que, en algún caso, poetas que aseguran estar trabajando en los límites de la expresión, hacen suponer que han optado por trabajar en el límite derecho. Además no sólo marchan a la zaga de nuestro **cuerpo principal**, sino que en vez de protegerlo —es decir colaborar a que perduren, sin equívocos, los auténticos valores de la pasada literatura— niegan todo lo hecho hasta aquí, de un plumazo, como si a partir de ellos debiera echar cimientos el edificio de lo historia. Los métodos de que se valen, sin embargo, no son demasiado prometeicos. Hay tres.

El primero consiste en trasladar, con menos maestría que impunidad, giros, palabras, metáforas ajenas y engazarlos en un poema propio. Las víctimas propicias de este azul vandalismo son: Paul Eluard, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y, sobre todo, César Vallejo. No se trata de influencias. La influencia es inevitable y creadora; un escritor sin ella me parece tan inconcebible como el Espíritu Santo. Lugones, el más influenciado de nuestros poetas, no dejó por ello de ser grande; Darío, desde Bécquer a Whitman, asímilo a cuantos se cruzaron en su camino, pese a lo cual —o quizá por eso— supo introducir su modernismo, mestizo e inmortal, en la fatigada España. Y lo propio vale para Asunción Silva, cuyo memorable *Nocturno*, el poema más atrevido de su tiempo y uno de los más bellos de la literatura americana, es producto directo de la originalidad de Poe —cuya originalidad, a su vez... etc.—. Pero hemos dicho que no se trata de esto: la influencia es fecunda, corre como la sangre y a su tiempo engendra; los poetas que digo padecen de esterilidad. Y en esto se asemejan a los hoplomakos; también, sospecho, en el talento.

Pero olvidarse frecuentemente de ser honrada, no es la única omisión de cierta poesía argentina. Carece, por lo general, de puntos y comas. Este es el segundo método.

Concedo que escribir sin puntuar, hace treinta años, pudo resultar audaz, hasta revolucionario —y hace 30 siglos, perfectamente natural, dado que la puntuación no existía—; de todas maneras siempre fue bastante confuso. No quiero que se me interprete mal: lo reprochable no es el método —Ferlinghetti, con puntos o sin ellos, puede escribir compulsivos poemas—; lo reprochable es que, con puntos o sin ellos, algunos poetas argentinos escriban versos. El estilo, la técnica de un creador, su lenguaje, son por supuesto tan inalienables como su concepción del mundo, y se dirá que hace buen uso de ellos en la medida que le sirvan para expresarse con belleza, es decir, en la medida que sea artista. He ahí la cuestión. Cuestión que no puede ser resuelta a menos que, además de decirlo con originalidad, tenga algo **necesario** que decir.

Antes de pasar al tercer grupo quiero precisar los términos. Muchas veces se ha repetido, desde nuestra revista, la palabra **necesario**. Hemos hablado de arte como necesidad histórica. Insistimos en que no es un giro más o menos estupendo: el arte, o bien se entiende como elemento constitutivo del desarrollo humano, o no se entiende en modo alguno. Pedro Kropotkin, en su estudio sobre la literatura rusa, afirmaba que *acaso* Tolstoy exageró al escribir en *Qué es el Arte*: **todos deben comprenderlo**, y agrega: **sin embargo, lo que Tolstoy dice encierra una idea profunda**. Tolstoy está sin duda en lo cierto al preguntar por qué la Biblia, obra de arte accesible a todos, no ha sido aún superada. Una observación parecida había hecho ya Michelet, diciendo que nuestro siglo necesita de el libro que contenga, en una elevada forma poética, accesible para todos, la personificación de la naturaleza

en toda su magnificencia y la historia de la humanidad en sus rasgos más universales y profundos. Esto, poco más o menos, es lo que entendemos por necesidad histórica del Arte; esto, poco más o menos, es lo que vienen haciendo los Homero, los Valmiki, los José Hernández. Se dirá que semejante definición propone la vuelta a la poesía épica. No sé si quiere decir eso; de querer significar tal cosa, estaríamos, además, defendidos por la sombra de Maiacowski. Pero, sin atribuir a nuestras palabras otro sentido que el que nosotros mismos le damos, creo que significa, nomás: volver a la buena poesía. No es menester echar mano a nombres espectaculares. Carriego, circunscripto por tiempo y geografía a un perímetro más frugal, fue un gran poeta: respondió a una exigencia circunstancial de nuestra literatura —la suya fue lo que alguien llamaba **genialidad de situación**— y no puede ser reemplazado. Esto es suficiente. Lo irremplazable, lo no prescindible de un poeta, es su genio. Se dirá que esto parece un juego de palabras. Pero no. Los juegos de palabras, cuando se confunden con la verdad, son sencillamente la verdad. En términos de comparación, la verdad sobre nuestros poetas de vanguardia también puede ser expresada así: **El Sapito Glo-Glo**, poesía para niños de Tallón, el **Poema para los hombres del vino tinto**, de Mario de Lellis, o la primera cuarteta de **Taberna**, de Anibal de Antón, valen más que casi toda nuestra poesía de **avanzada**, incluidos los ismos, las escuelas y los grupos.

La tercer forma de no hacer nada por la belleza ha sido descubierta por los poetas de nuestra colega **Poesía Buenos Aires**. Los mencionamos concretamente por diversos motivos: ante todo porque compartimos con ellos lo que algunos llaman, enfáticamente, rebeldía —lo que nosotros llamamos, enfáticamente, un modo natural de estar en la vida—; también porque, si la discrepancia es meramente formal, cualquiera puede estar equivocado, todos, es lo más probable; y además porque la confusión ha llegado a tal punto que, escritores como Orgambide (con quien creíamos tener sobre este tema una total coincidencia) opinan que los poetas aludidos testimoniarían la incorporación de nuestra poesía a las corrientes vanguardistas contemporáneas⁽²⁾.

Ahora bien. La discrepancia puede no ser sólo formal; distintos medios, acaso, conducen a variados fines. Lo que suele objetarse a dichos vanguardistas es la economía con que resuelven los más dramáticos problemas poéticos y sociales. Hugo Acevedo, en su artículo de **Gaceta Literaria**, con el que no siempre concordamos (ver **EL GRILLO**, pág. 9) define así dicha poesía: **serie de renglones cortos, teóricamente destinados a producir la Revolución Social**. Ateniéndonos ahora a lo que el propio Marx afirmaba sobre las teorías revolucionarias: **cuando las contradicciones económicas han llegado a su punto de madurez y explosión, las ideas, apoderándose de las masas, devienen fuerzas históricas** (Karl Marx, **Contribución a la "Crítica de la Filosofía del Derecho" de Hegel**); ateniéndonos a ello, conjeturo: creadas las condiciones históricas, cuando los versos de ciertos poetas revolucionarios sean **vox populi**, ocasionarán, a lo sumo, un levantamiento en Paraguay. Son muy breves.

La extensión de un trabajo poético, lo sé, no está en relación directa con su calidad. Si así fuera, habría que preferir la **Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida**, de Bello, o **Memoria sobre el Cultivo de Maíz en Antioquia**, de González, a la prieta maravilla de un soneto de Miguel Hernández; pero como el Kalévala sigue siendo más importante que una greguería, también se debe admitir que no está en

relación inversa. Y me inclino a creer que una razonable longitud posibilita una mayor perdurabilidad. La memoria, enseñó uno de los críticos más inteligentes que dio la literatura norteamericana del siglo XIX, y uno de sus poetas más altos, no retiene composiciones demasiado breves. **La brevedad indebida —dice— degenera en lo epigramático. Un poema corto puede producir a veces un efecto vivo y brillante, pero jamás profundo o duradero** (E. A. Poe, **Obras en Prosa**, T. II, pág. 195). Y esto es fácil de entender si se piensa que, un ser humano normal, apenas podría gozar de algo que casi no existe. Dos versos jamás serán un bello poema, y hasta es una desafortunada hipérbole presumir que sean, siquiera, un poema. A lo sumo tendrán un sitio, el menos importante, en las Preceptivas Literarias, para que los colegiales aprendan que se llaman dísticos. Para terminar, recojo un presumible antecedente de este movimiento poético. Lo consigna la princesa Olga de Wolkonsky, como curiosidad, en la página 162 de su **Historia y Evolución de la Poesía Rusa**. Su autor, Valerio Briúsov, no pasó a la posteridad sólo por ello; era, además, culto y talentoso. El poema, lo más breve que se ha versificado en lengua eslava —y, aunque todavía no hemos leído el último número de **Poesía Buenos Aires**, aventuramos que es lo más breve que se ha versificado en cualquier idioma—, se traduce así:

Oh, oculta tus pálidas piernas!

Pero quiero que se nos comprenda bien. Estamos muy lejos de adoptar una posición crítica meramente destructiva. Se dirá con justicia que es muy fácil negar, en prosa, el trabajo creador de nuestros poetas, acusarlos de intrascendencia, burlarse de lo que ellos realizan, acaso, con la convicción de su utilidad, con amor tal vez, y se nos reprochará no aportar positivamente nada. Es verdad: es fácil y reprochable; pero no es nuestra actitud. Vuelvo a repetir que conocemos, que respetamos, a una juventud auténtica —y no sólo a una juventud— cuyos hombres, sin necesidad de auto-encasillarse en ningún círculo retórico, han asumido la responsabilidad de ser poetas. No importa a los fines de este apunte, y ya expliqué las razones, abrir profecías sobre ellos o discriminar sus valores. Nuestra intención no nos toca. Y es muy otra. Lo que queremos, el sentido que hemos impuesto desde su primer número a **EL GRILLO DE PAPEL**, es no coadyuvar con la **Mistificación**. Hemos aprendido en los colegios una Historia de la Literatura que adolece de filisteísmo: **mire, muchacho** —diría don Alvaro Yunque—, **aquí el texto dice que fulano es un gran escritor, un inspirado, un eximio artista. No le crea, muchacho. Este es uno de los muchos que se encaramaron a la "gloria" por causas ajenas al talento. Es un poeta de rebaño; su estilo es imitación de los clásicos..., que son clásicos precisamente porque no imitaron a nadie.** No ha de ser, pues, una pretensión descabellada la de quien pretende, en la medida de su lucidez y su honestidad, desmear los nuevos equívocos. No se sabe, es cierto, como también lo señalara Yunque, a qué cumbres puede remontarse un escritor de 40 o 50 años, sin mencionar ya a los jóvenes, o en qué bajos puede resbalar; por eso se hace antipático abrir juicios (aunque, sin la menor pretensión de ser solemne, me atrevo a jurar contra letra de eternidad que dos líneas jamás serán un bello poema, o que Vallejos hace innecesarios a los imitadores de Vallejos), pero, también por eso, y porque los juicios siempre tienen algo de póstumo, de requiescat, es que nosotros, empeñados en este duro asunto de vivir largamente, no pretendemos juzgar a nuestros contempo-

ráneos como si fueran cosas. Un hombre, lo sé, no es una enteleguía. Las escuelas, en cambio, los grupos, los clubes de sensibilidad, sí lo son. Y nuestra crítica, de no habernos explicado mal, va dirigida a ellos. La poesía, la verdadera poesía, no puede ser producto de tal o cual grupo de vanguardia, puesto que el arte jamás se gestó en reunión. Vivimos en una sociedad que no ha superado la división de trabajo; la poesía, la más individual de las empresas humanas, difícilmente podrá superarlo nunca. Y no se entienda con esto que negamos al artista su condición de hombre social; por el contrario, vemos que sólo se puede llegar a ser gran poeta cuando se ha llegado a expresar, poéticamente, el mundo. O esa parte del mundo que es patrimonio del creador, y que no debe confundirse con el Cenáculo. Entendamos por poeta a un ser político, entero, irrevocablemente humano; lo que no comprendemos es que se equivoque trabajo colectivo, en el sentido de que cada individuo se asimila a la totalidad en virtud de lo que es capaz de darle —es decir, que un poeta será un trabajador social útil sólo cuando sus versos integren, por bellos, por inevitables, el proyecto de perfección de todos los hombres—, con lo otro: el equipo poético, el mancomún lírico de 20 o 30 escritores que utilizan la misma técnica, idéntico lenguaje, parecidas metáforas. Si no fuera imposible escribir en **EL GRILLO** la Historia del Arte, nos propondríamos la tarea de demostrar que, a través de toda ella, jamás existió una escuela donde trascendiera más de un poeta: su fundador. No hay poesía gongorina: hay Luis de Góngora.⁽³⁾

Se dirá: individualistas, abominación. No es cierto. Creemos, con Engels, que algún día no sólo habrá pintores sino hombres que, además, pinten. Y será hermoso. Pero también estoy convencido de que, ese día, habrá hombres que además de pintar, pinten mejor que el resto. En todo poeta, secretamente, hay un obstinado soñador de repúblicas. Imagina —y aquí es donde Platón y Engels, para eterna confusión de los esquemáticos, se ponen en todo de acuerdo— una comunidad donde el Arte sea la base formativa de los hombres. Y esto, si no me equivoco, apenas tiene que ver con la poesía de conventículo, la belleza con clave —si la hubiera— o los versos que se asoman a la vida por la cerradura del claustro. Tiene que ver, sí, con la revolución. Con una revolución que no haremos, lo sé, escribiendo hermosos libros; pero que **no servirán de nada** si alguien, los mejores, se olvidan de escribir libros hermosos.

Lo demás: las olas, la iracundia, las amables pirotecnias y los grupos de vanguardia, me hacen pensar, por nostalgia, por contradicción, en aquella certeza de Kropotkin:

El Arte puro y grande que, no obstante su profundidad y su vuelo sublime, penetra en la cabaña de cualquier campesino y pueda inspirar a cualquiera concepciones superiores de pensamientos y de la vida. Semejante Arte, es verdaderamente necesario.

Y nosotros creemos que es también posible.

(1) Inferir ligeramente que esto significa una apología de las dictaduras es mala intención. Más razonable sería tratar de profundizar las causas de esta dramática paradoja.

(2) Mesa redonda sobre revistas literarias, organizada por el diario **El Mundo**.

(3) Se dirá —se ha dicho por otra parte y con razón— que no fue Mozart quien compuso del todo, y aun quien acabó, el llamado **Requiem** de Mozart, o que Rafael no ejecutaba por sí mismo la mayoría de sus frescos. Es verdad. Pero, de cualquier modo, esta objeción no invalida lo dicho hasta aquí, por el contrario, lo complementa. No vemos cómo, nadie, podría terminar el **Requiem** de Mozart si Mozart no hubiera existido. Incluso se nos debe permitir pensar que Mozart, en persona, lo hubiese terminado aún más bellamente.



A black and white illustration of a movie theater audience watching a film. The screen shows a cartoon of a spotted pig and a spotted dog. The audience members are shown in profile, looking up at the screen with expressions of interest. The word "DESS" is visible on the back of a seat in the foreground.

G R I L L E *r* I A S

leonardo da vinci

Abelardo Castillo / Revistas Literarias - Fundación OSDE



ALGO PASA...

Algo pasa. La discutida pero existente página literaria de "Crítica" —desde donde se propone, y se consigue, una Federación de Revistas y Grupos Independientes—; la reaparición del suplemento de "La Gaceta" de Tucumán; el nuevo y coloreado suplemento de "El Mundo"; los excelentes números aniversarios de "Amistad" y "Gaceta Literaria"; la irrupción del semanario "Che"; algún afortunado asomarse a la TV del "Grupo de los Diez"; las mesas redondas; las entrevistas radiales a escritores jóvenes; la audición de Susana Tasca (L. S. 11, Radio Provincia; escucharla que vale un grillo): todo eso, junto, nos sugiere la siguiente perplejidad: ¿estaremos volviéndonos cultos? "Editorial Universitaria", inspirada en aquel acontecimiento literario producido en Perú en 1956, lanza 600.000 libros —veinte títulos, a 30.000 ejemplares por título—, que cuestan \$ 12,50 cada uno. "Clarín", si no nos equivocamos, tenía hace poco un proyecto parecido. Algo, indudablemente, pasa. En todo caso creemos que nuestro deber de argentinos es prevenir al gobierno: si esto recrudesciere, toda la buena voluntad de "Sur", "La Nación", "La Prensa", Voces Lescano y sus admirables tercetos a la Revolución Libertadora, serán insuficientes métodos de represión. #

UN MONSTRUO QUE ESCRIBE VERSOS

Quien haya leído el número 4 de EL GRILLO recordará la valiente respuesta de Susana Tasca a nuestra pregunta sobre qué piensa de la crítica literaria en el país. Susana Tasca tiene razón. El 29 de noviembre del año pasado el diario **La Nación** publicaba una nota bibliográfica bajo el título de **Doce Poemas de Bustos Verandi Busch**, y que decía así: "El autor (el subrayado es nuestro) define la realidad y la trasciende ya valiéndose de la enumeración de objetos y elementos reales, ya como juego metafórico sugestivo y preciso." Como uno de nuestros directores es curioso se preocupó, ante la magnificencia de los calificativos, por conocer al poeta nombrado, vecino de la localidad de San Nicolás. Cuál no sería su espanto al advertir que, el nombrado autor, o bien tenía seis manos, tres narices y noventa y seis dientes, o bien eran tres poetas. La primera posibilidad nos hizo sospechar que estábamos en presencia de un horrendo energúmeno que hacía versos; la segunda, que en Buenos Aires un horrendo energúmeno perpetraba bibliográficas.

Interrogado acerca del misterio, una de las tres voces del tricefálico engendro nicoleño respondió:

Me apersoné a la redacción (de "La Nación") en nombre de los tres autores, el señor Cóccaro me recibió en muy cómodo asiento permitiéndome fumar, y, enterado de mi problema, le echó la culpa del equívoco a la mala diagramación de la tapa de nuestro libro. No aceptó mis réplicas de que cada autor estaba precedido por una página con su nombre y apellido, y que además de un colofón, existía un índice por separado para cada uno de los tres poetas, arguyendo que la cantidad de trabajos literarios que llegaban a sus manos le impedía fijarse en esas pequeñeces. "Yo extraigo al azar media docena de poemas y hago el comentario", dijo el señor Cóccaro. Sólo pude arrancarle la promesa —todavía incumplida— de rectificar su traspies en un futuro y nuevo comentario, "cuando ya no existiera el peligro de que la gente recordara haber leído otro anterior sobre el mismo libro y pudiera sacar conclusiones adversas a la página literaria de 'La Nación'" (sic).

El señor Cóccaro, que acusa recibo de un premio Nacional de Novela como si fueran versos y que comenta a tres poetas como si fueran uno, está pidiendo a gritos una terapéutica profusa para su ya fatigada agudeza visual. El señor Adolfo Mitre puede ser en este caso el mejor oftalmólogo. #



Ernesto Sabato,
un hombre de
nuestro tiempo



Albert Camus era en este siglo, y contra la historia, el heredero de una larga estirpe de moralistas. (Jean Paul Sartre). Ver "A. Camus, el argelino silencioso", en la Biblioteca de EL GRILLO DE PAPEL.

LAS OTRAS YERBAS

Entre los aciertos de su Número Aniversario a **Gaceta Literaria** se le ha deslizado, largamente, una paradoja. Nos referimos a las dos páginas que ocupa el artículo de Hugo Acevedo boticamente titulado: **Poesía Argentina y Otras Yerbas**. Con una retórica que vacila entre la de Fredy el rezongón y la ira de Dios, Acevedo se enoja bastante con casi todo el mundo. Las otras yerbas, que no son, con mucho, más abundantes que su estudio de la poesía argentina, nos informan confusamente que NO son poetas:

- a) Los sumergidos en una religiosidad, etc.
- b) Los felices populacheros.
- c) Los obsecados en casos y cosas de la tierra.
- d) Los alegres chovinistas porteños que pretenden adjudicarle a la esquina de su barrio, con café y bostezos, representación nacional.
- e) Aquí no entendimos nada.
- f) Los innumerables bisoños anticomunistas.
- g) Los innumerables bisoños filocomunistas.
- h) Los que de cualquiera (sic) otra forma se desinteresan por la cultura nacional.
- i) Otras Yerbas.

Ahora bien. Aparte de esta prolija enumeración, en la que advertimos, con horror, que acaso los poetas no existen, Acevedo argumenta contra **Sur** ejemplificando con Henry de Montherlant —ingenuidad que nos sugiere un paralelo: enjuiciar las compañías extranjeras de aeronavegación citando a Alsogaray—, y argumenta en favor del pueblo despreciando a **los Carriego y los Almafuerte** —barbaridad que no nos sugiere ningún paralelo—. Permítasenos ahora una digresión informativa: entre las prácticas de la "Magia simpática" se prescribe, en el Norte Argentino y en Bolivia, la frecuente utilización de grillos hervidos. Su poder terapéutico, al decir de sus admiradores, es francamente asombroso; parece no haber hidropesía, ni mal de ojo, ni disfaz neurótico, ni empacho, ni anulación libidinosa, ni lombriz solitaria que resista sus propiedades curativas. Nosotros, grillos sin hervir pero grillos al fin, no dudamos un solo momento en poner nuestras posibilidades hervibles a disposición de Hugo Acevedo, sin ánimo de competir, claro está, con la eficacia medicinal de sus yerbas. Acaso una conveniente mixtura de ambas le ayude a organizar, más o menos lúcidamente, su próxima farmacopea tendiente a restablecer la salud de la Poesía Argentina. Lo que no implica una absoluta necesidad de que reincida. #

alfredo andrés**UNA PROMESA A LOS DUEÑOS DEL MUNDO**

Como los tres monos
hay que vivir

sin perder un instante

Clausurar la telefónica central
del corazón
de la razón

y andar tranquilo.

Mono sabio ciego,
enséñame
a contener el prieto temblequear
de manos que se yerguen
cual antenas,
enséñame.

Sin que pase el minuto.

Con rapidez clausurar
los compromisos

del hombre metido a ser
un hombre.

Son cuentos de otros
tiempos

viejas historias
que un octubre se fueron.

No dejes para mañana.

Los tres monos
enseñan

dirigen el tráfico
de bípedos.

Mono sordo,
hazme tu compañero.

Vivir tranquilo en la mudez.

Sin un solo sobresalto
elegir
para siempre
a los tres monos.

Que la bola gire, hombre,
no es tu problema.

Aprende a refrenar.

Clausurar la central inalámbrica
de la razón

un vacío limpio
siempre es mejor

que nada

toma lo que te den
sin preguntar

amar a los tres monos
rectores

y andar tranquilo.

Nada debe turbar el desarrollo de la comedia.

fernando d'amen**MI SOLEDAD**

Ah!, si supieras
de esta soledad
tan sola...

Tiene tu nombre un simple nudo
callejero,
un gemido de hojas; algo así
como un eterno giro de violetas.
¡Ah!, si el entonces fuese hoy;
y la ronda prosigue su locura de humo
bajo un cielo estrellado
que mira sorprendido.
¡Ah!,
estás en mí como la sombra en la noche;
así,
como un murmullo de mar;
cual si fueses el mismo origen
y el mismo caos...

¡Ah!, si supieras
de esta soledad
tan sola...

pirí lugones**UNESCO**

No digas que has aceptado compromisos,
te has recostado en ellos, nada más.
Rehuyes lo que pudiera despertarte
a ser otra vez ese muchacho que iba a cambiar
el mundo y no ser parte de él.
Por ahora te conformas con las reuniones,
el plácido matrimonio que te asegura la cama,
la necesidad de luchar por la ausencia de hambre
[particular,
la lectura de los diarios.
Sería difícil conmoverte
parapetado como estás
detrás de estadísticas mundiales,
sobre el hambre en Indochina,
los esquemas de los partidos políticos,
una investigación sobre las religiones.
Grandes palabras telegráficas
que te impiden sentir
el olor a podrido de un chico muerto de hambre,
muerto de verdad, que no fotografiaron
y olvidaron incluir en los millones de cómputos.



reportaje a

JOSE MARTINEZ SUAREZ

—¿Qué circunstancia —accidental o temperamental— provocó su vocación de cineasta?

—Una vocación innata. No creo servir para otra cosa. Siempre sentí el cine.

—¿Qué opina Ud. del cinematógrafo, del cinerama y de todo el gigantismo actual?

—Que no es sino un arma infantesco-lógica en la batalla por la subsistencia entre Cine y TV. Han encontrado nuevos nombres a viejos sistemas, sin advertir que lo importante está en el cuadro, no en el marco.

—¿Cuál ha sido, para Ud., el movimiento (o escuela) cinematográfico más importante?

—No conozco los fundamentos de las actuales escuelas de cine polaca y checoslovaca. Pero el material que ha llegado de estos dos países me hace suponer que, actualmente, son ellos los de producción fílmica más importante. Por lo demás, mantengo un recuerdo de interés hacia el movimiento neorrealista.

—¿Cuál es el país que produce mejor cine en la actualidad?

—Polonia y Checoslovaquia. Y me interesa la seriedad artesanal británica.

—¿Cuáles son los cinco mejores realizaciones de todos los tiempos y cuáles los cinco mejores realizadores?

—Con el amplio temor de contestar con limitaciones: *Luces de la ciudad*, *El ciudadano*, *La gran ilusión*, *Milagro en Milán*, *Apasionata*. Realizadores: Chaplin, De Sica, Von Stroheim, Bardem, Houston.

—¿Qué es lo importante y qué lo desechable en el cine argentino actual?

—Lo importante: la revisión que se está haciendo sobre los mitos —léase directores, actores, técnicos. Lo desechable: la poca vergüenza de serviles que no se deciden a dejar de ser dirigidos en lugar de dirigir, e irse a juntar maíz. Más desdichado que el joven promisor muerto, es el viejo que se sobrevive (Alvaro Yunque).

—¿Qué considera Ud. rebeldía y qué conformismo en el cine?

—Rebeldía: la verdad aunque se vuelva contra su propio realizador. Conformismo: hacer decir a un personaje hijo de puta para hacer creer que eso es audacia.

—Nombre los realizadores más rebeldes que conozca y los más conformistas, incluido nuestro país.

—Rebeldes: Kubrik, Garfein, Mc Kendrick (*Mentira maldita*), Chaplin, Dm-trick (*Cristo de cemento*). Conformistas: Nómina extensísima; los mediocres porque no lo saben; los inteligentes porque no lo demuestran; los genios porque suelen prostituirse.

—El cine, ¿es un arte?

—El CINE es un arte.

—¿Quién es el verdadero realizador de una película?

—El director.

—¿Qué opina Ud. de "El Crack"?

—Como escucho todas las críticas, sé que *El Crack* provoca discusiones. Eso evidencia que cumple el fin que nos habíamos fijado: tratar un problema.

—¿Qué opina Ud. de la crítica cinematográfica en nuestro país?

—Que previos severos filtros, se puede leer. Y que en proporción, considero que la del interior del país, sin tantos medios a su alcance, enfoca con mayor profundidad los problemas del cine, que la crítica porteña.

—¿Qué opina Ud. del Instituto Nacional de la Cinematografía?

—Considero que el Instituto Nacional de la Cinematografía tarda demasiado en demostrar que funciona. La buena voluntad —si es que la tienen— no basta. Cuenta con recursos suficientes para verificar las exhibiciones en el interior del país, y no lo hace. No hace cumplir tampoco con la ley. Amenazan y no castigan. Prometen y no cumplen. Se sacrifican (?) y no rinden. Pero el viaje periódico a Europa con la excusa de los festivales no se los quita nadie. Preveo que se está preparando una asonada similar a cuando estaba al frente Antonio Aíta, dada la actual inoperancia del Instituto.

—¿Qué proyecta para el futuro?

—Nuestro grupo está buscando temas. Continuamente. En teatro, novela, cuento, ensayo, relatos, lo que sea. Siempre en la línea que nos hemos propuesto: la problemática argentina.

—¿Qué cree que importa más en la valoración de un film: lo que dice o cómo lo dice?

—No subestimemos cómo se dice, pues ésa es a veces la fórmula para llegar al público a quien se quiere decir algo.

APENDICE CON RESPUESTA OBLIGATORIA

—¿A quiénes metería Ud. en la cárcel?

—A todos los que hacen cine para vivir.

—¿Qué le diría a Alan Resnais si lo encontrara en el camino, y qué a Charles Chaplin?

—A Resnais, que me explicara *Hiroshima* en todas sus fases, y preguntarle cuáles fueron las lecturas que influyeron en su formación. A Chaplin, que me permitiera trabajar junto a él.

—Si debiéramos evacuar este planeta, ¿qué se llevaría Ud. a Marte?

—Un teléfono.

—¿Qué opina de EL GRILLO DE PAPEL?

—Que un país que tiene una revista así, no debe ser pesimista.

—¿Qué pregunta le haría Ud. a Martínez Suárez y qué cree que él respondería?

—Le preguntaría sobre la tremenda duda que lo domina desde hace poco tiempo: ¿Qué opina de los premios concedidos por el Instituto Nacional de Cinematografía a la producción 1959? Y contestaría: Que es un atentado a futuras esperanzas. Que es una burla al buen gusto. Que es la mayor colaboración a la *Antología del disparate* (*Pescatore di Perle*, Gustavo Gili, Editor, Barcelona, 1934). Y que si se investiga, es la mejor prueba para la *Antología de la delincuencia*. #

SIMONE DE BEAUVOIR Y ARGELIA

No imagino que las fanfarrias de la grandeza puedan cubrir los gemidos de una muchacha.
(Françoise Sagan)

ARGEL (Especial para P.L.). - Muchos conocen aquí la terrible aventura de Djamila Bupasha, la muchacha argelina encarcelada, torturada y violada por miembros del ejército francés. Sin embargo, la policía local ha secuestrado los ejemplares del periódico *Le Monde* del jueves 2, a medida que llegaban de París, porque traía un artículo de la escritora Simone de Beauvoir sobre el caso de Djamila.

La historia que relata Simone de Beauvoir es ésta. En setiembre de 1959, miembros del Frente de Liberación Nacional colocaron en la Universidad local una bomba que no llegó a estallar. Cinco meses después, el 11 de febrero de 1960, la po-



ASI SE VIVE EN ARGELIA

licia arrestó a Djamila, a su hermano y a su padre, acusados de colocar aquella bomba. Djamila, que tiene veintidós años, fue llevada a El-Biar, donde un capitán de paracaidistas la golpeó y le rompió una costilla. Luego fue trasladada a Hussein-Dey, donde militares franceses la hicieron víctima de las más degradantes torturas, aplicándole corriente eléctrica, sumergiéndola en agua, etc. Djamila permaneció treinta y tres días secuestrada en aquel centro de torturas. Solamente el 15 de marzo, su causa pasó a la justicia. La fecha del proceso se fijó para el 18 de mayo. Su abogada, la doctora Halimi, sólo pudo verla dos días antes. Inmediatamente presentó una querrela por secuestro y torturas contra las autoridades militares.

La apertura del proceso de Djamila fue postergada para el 17 de junio: la única prueba que esgrimirá el fiscal, será la confesión de Djamila, arrancada tras las más feroces torturas. Simone de Beauvoir afirma que hay que hacer retroceder el proceso hasta que se aclaren las circunstancias en que Djamila confesó. Si nuestros gobernantes no se decidieran a actuar en ese sentido —dice Simone de Beauvoir— admitirían que la justicia en Argelia no es más que una parodia siniestra. Y agrega: Cuando los dirigentes de un país aceptan que se cometan crímenes en su nombre, todos los ciudadanos pertenecen a una nación criminal. ¿Consentiremos en que la nuestra lo sea?



Ilustración para Alicia

de
LEWIS
CARROLL

de
WILLIAM
BLAKE



Grabado para "Jerusalem"

CUADROS

• Sólo una prueba podía haber contra él, y era el retrato. El lo destruiría. ¿Cómo se le había ocurrido conservarlo tanto tiempo? Al principio le interesaba ver cómo el cuadro iba cambiando y envejeciendo. Pero hacía ya años que no le proporcionaba semejante placer. Al contrario, muchas noches el pensar en él le mantenía despierto. Cuando estaba fuera, el temor de que otros ojos que no fueran los suyos pudieran verlo, le llenaba de espanto. El había teñido la hipocondría de sus propias pasiones. Había sido para él algo semejante a la conciencia. Sí; la conciencia realmente. Pero él lo destruiría.

Levantando el brazo armado con el cuchillo, lo descargó sobre el lienzo.

Se oyeron un grito y un crujido. El grito fue tan horrible en su agonía, que los criados despertaron sobresaltados y salieron de sus cuartos.

Al entrar se encontraron, colgado del muro, un soberbio retrato de su amo, tal como lo habían visto por última vez, en todo el esplendor de su juventud y su belleza. Caído en el suelo, había un hombre muerto, vestido de etiqueta, con un cuchillo clavado en el corazón. Era un hombre marchito, arrugado y de rostro repulso. Hasta que se fijaron en las sortijas que llevaba no pudieron identificarle.

Oscar Wilde — "El Retrato de Dorian Gray"

de
VICTOR
HUGO



El ahorcado

• Recordé una fórmula china, contuve un minuto la respiración y me alejé de la ilusión de la realidad. Rogué amablemente a los guardianes que tuvieran un poco de paciencia, pues tenía que tomar el tren del cuadro pintado en la pared. Se rieron, como solían hacerlo, y me tomaron por loco.

Fue entonces cuando disminuí de tamaño, penetré en mi cuadro, subí al tren y desaparecí en el negro túnel.

Durante unos minutos salieron nubecillas de humo por el negro agujero, luego se esfumaron, y con ellas el cuadro y yo.

Atónitos, los guardianes quedaron atrás.

Herman Hesse — “Breve Historia de mi Vida”

• Al caer la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío uno de ellos dijo:

—Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?

—Yo no —respondió el otro—. ¿Y usted?

—Yo sí —dijo el primero y desapareció.

George Loring Frost (de la *Antología de la Literatura Fantástica*, selec. por Borges y Casares).

DE UNA EXPOSICION

• Y en verdad, los que contemplaban el retrato hablaban en voz muy baja de su semejanza como de una prodigiosa maravilla y como de una prueba no menor del talento del pintor que de su profundo amor por aquella a quien pintaba tan milagrosamente.

Y cuando pasaron muchas semanas y ya quedaba muy poca tarea —un toque sobre los labios, una pincelada sobre los ojos— el espíritu de la modelo palpitó como la llama próxima a

extinguirse, y el toque y la pincelada fueron dados y, durante un momento, el pintor quedó como en éxtasis ante el trabajo que había realizado; pero un minuto después, cuando aún lo contemplaba, estremeciéndose de terror, gritó: “¡En verdad, es la *Vida* misma!” Y se volvió bruscamente para mirar a su amada. Estaba muerta.

Edgar Poe — “El Retrato Oval”

de

EDGAR
ALLAN
POE



La desaparecida
Lenore

de

FEDERICO
GARCIA
LORCA



Sólo el misterio

oscar a. castelo

LA PUERTA AZUL

un cuadro de nuestra exposición

—Daniela... ¿dónde estás?
 ¿Quién sabe! En algún rincón preferido, monologando sentada en la escalera como un ratón que masticara palabras pequeñas. Quizás esté en el parque, hablando con las hormigas que suben por la palma blanca y tibia de la mano a dejar su carga hábil y liviana. Siempre se la ve sola; cruzando los pasillos; parada frente a los espejos con la mirada perdida en gestos silenciosos. La casa es demasiado grande para ella. Sólo se anima cuando llega el tío Alejandro con sus valijas, cuadros, pomos y etiquetas coloridas de signos, que ella no entiende hasta que él se los explica. También es él quien abre la puerta del altílo con un balcón que roza las últimas ramas del pino; un balcón que no es como todos: el tío Alejandro dice que allí viene a dormir la luna. Además está totalmente cubierto de flores. Daniela lleva allí a sus hormigas en una cajita transparente y las dispersa por los macetones. Únicamente en esos momentos se la ve sonreír, mientras él unta de colores una paleta de vidrio, canturreando extrañas tonadas que después traduce.

Ella se sienta a un lado y detalla las novedades de su ausencia: la perra alemana tuvo cría... han crecido por fin las amapolas... por suerte este mes no

me han regalado ninguna muñeca. Porque Daniela no quería a las muñecas. (No las entiendo... no saben jugar... son mudas.)

Cuando él partía, se quedaba quieta, con ganas de llorar, pero sin que le vieran una sola lágrima.

—¿Por qué no comés, Daniela?

Volvían a lo de siempre: a las preguntas sin sentido... a los besos apurados...

—Portate bien.

Otra vez volvía a quedarse aislada y silenciosa. Por suerte él solía regresar en poco tiempo, con nuevas etiquetas y alguna canción de letra divertida.

A veces hubiera querido subir, cuando él no estaba, hasta el refugio, pero desde el día en que su madre la sorprendió en la baranda tratando de llegar al pino, la puerta se cerró y únicamente él podía abrirla.

En septiembre llegó nuevamente el tío Alejandro, alegre y cargado de regalos: un títere, una paloma y una caja de pinturas.

Todas las mañanas venía a despertarla con Cupón, que así se llamaba el títere, y ella reía aún con los ojos cerrados, al oír su saludo, de voz grave y aflautada casi a la vez. Durante esas semanas aprendió el secreto y pudo hablar con Cupón.

Pero esta vez también llegó el momento de la despedida. Daniela veía hacer las valijas y un cosquilleo extraño le nublaba los ojos. Por primera vez alguien podría decir que lloró.

El tío Alejandro se sentó junto a ella, con una tela enorme y sus pinceles, y comenzó a trabajar. Poco a poco Daniela se fue calmando. Él estaba pintando el altílo.

—Como no podrás subir hasta aquí cuando me vaya, de hoy en adelante bastará que mires fijamente el cuadro y lograrás entrar sin que nadie se dé cuenta y será solamente tuyo. Pero conviene que lo hagas realmente cuando me extrañes mucho y te sientas muy triste.

Sabía por la abuela que era un invento de infinitas posibilidades. No se lo había dicho así, claro, sino en su colorido lenguaje peninsular:

—¿Sai, Pepinello? Le mie gambe sono malate, adesso... Invece di andare fino a le cose, le cose andranno a me...

Estaba vieja la abuela. Nadie quería creerlo porque había tenido una vigorosa madurez, templada en la cría de los hijos y las faenas duras de la chacra. Pero ahora estaba vieja y lisiada.

—Tutti ridono, caro mio, tutti ridono, ma é un sogno tanto lungo...

Al comenzar ese año había tenido un ataque a la cabeza. Desde entonces, la abuela languidecía en su sillón de inválida, sin saber qué hacer, incapaz de retener las agujas entre sus dedos rígidos.

—Non voglio vivere così... se al meno...

—¡Acábelo, mamá! ¡Nos tiene hartos con esa cantinela! ¡Un largavista cuesta mucha plata!

Pepino hubiera querido pedirle un poco de paciencia. Dos, tres meses más a lo sumo, hasta que sus pequeñas comisiones en la ciudad le permitieran reunir el dinero necesario. Pero era una sorpresa. Su sorpresa.

Las chicas bajaron a la entrada del pueblo, con un escándalo de canastos y de carcajadas. Desde la ventanilla, Pepino las enfocó con el antejo: le estaban sacando la lengua, los ojos bizcos. Se vengó mirándolas por el lado contrario, enviándolas diez, cien cuerdas más allá, hasta que parecieron insectos.

A partir de ese momento el cuadro estuvo continuamente cerca de Daniela. Sin embargo, nunca llegó a utilizar el mágico juego. Cupón, la paloma y las pinturas le entretenían todo el día.

Hasta hoy. Porque él volvía. En la mañana llegaron las valijas. Le enseñó a Cupón un risueño saludo que seguramente a él le haría reír. Pintó las alas de la paloma de azul y oro. Luego se sentó a esperar en la puerta del altílo.

Pasaron las horas y él no llegó. Seguramente era una nueva broma, una sorpresa... incluso podría haber llegado dentro de una de las valijas y estar allí... Rápidamente comenzó a investigar; pero no.

—¿Qué hacés, Daniela?

Su padre estaba parado, extrañamente pálido y cansado.

—El tío Alejandro no vendrá; ha iniciado un largo viaje del que quizás no pueda regresar. Antes de irse me ha dejado una carta para vos.

Daniela miró el papel. Sorprendida, sin moverse, comenzó a leer. (Estaré en tu altílo.)

Esa noche, cuando la casa quedó a oscuras, se sentó frente al cuadro. Lo miró fijamente hasta notar que las paredes tomaban proporciones reales; entonces con Cupón, la paloma y sus pinturas, lentamente, fue entrando. Recorrió todos los rincones. Llamó... (Tío Alex... Tío Alex... aquí estoy, he venido.) Alguna lágrima le borrase la pintura de la paloma. Cuando ya lo había revisado todo, confusa y desalentada, fue girando la cabeza, tratando de adivinar algún truco (debo de haberme olvidado), algún escondite. Entonces notó que faltaba la puerta del balcón. Él no la había pintado. Sonriendo, tomó un pincel y con el azul de la paloma fue dibujando sobre la pared, con mucha atención, primero el marco, después el picaporte, y luego cuando ya estuvo terminada, la abrió con suavidad y salió al balcón.

—...¿Dónde estás, Daniela?

—Quien sabe...

Cerca de la casa tuvo que detenerse para tomar aliento. Había ido al tranco, pero se sentía tan agitado como si hubiera corrido. Pasó por la plaza, por la fuente, por todos aquellos lugares que ella reencontraría ahora sin moverse de la ventana de su cuarto. Como si el pequeño universo de la abuela se hubiera ampliado repentinamente para compensarle su forzada inmovilidad.

Ya en el umbral se cercioró de que todo estaba en orden, repasó mentalmente su discursito y se precipitó adentro como una tromba. Sobre la mesa del vestíbulo el doctor acomodaba gravemente unos instrumentos en su valijín.

—¿...La abuela?

—No, querido, no te asustes —lo tranquilizó el médico—, es que la...

Aliviado, Pepino no esperó más. Corrió hacia el dormitorio tapándose las orejas para que el doctor no se las tirara, según su costumbre. Pero esta vez lo dejó pasar sin hacerle nada.

—¿Dónde vas?

—No, nada... después le explico... —y apretó el largavista contra el pecho.

—¡No! ¡Espera!

—Sí, sí, en seguida...

Junto a la ventana la abuela tomaba un líquido lechoso, asistida por una monja sorda.

—¡Sorpresa, nona, sorpresa!... —hizo bailar el paquete suspendido del hilo.

Al escuchar la voz querida, la abuela volvió la cabeza, sonrió tristemente y lo buscó a tientas, los ojos muertos. #

LA SORPRESA (Viene de la página 1)

mas. La abuela terminaba siempre poniéndose trágica.

—...seiscientos sesenta, seiscientos setenta, seiscientos... faltan diez pesos.

—¿Qué? ¿Cómo? Déjeme ver —y extendió las manos, trémulo.

—No, nada, está bien, pibe —rió el cajero—, está justito.

En la terminal, Pepino subió al colectivo con el estuche colgado presuntuosamente en bandolera. En el asiento trasero, dos chicas del pueblo emergían tras una montaña de canastos y de paquetitos.

—Mostrá, Pepino, mostrá... ¿Es una portátil?

—No, un largavista... —explicó, con un aire displicente de turista o de turfman— regalo para mi abuela...

—Pasá, Pepino, dejá ver...

El resto del viaje fue una excursión a un país enorme, monstruoso, como el de las andanzas de Gulliver. Las vacas asomadas a las ventanillas, soplando en la cara sus bellos calientes.

—Mirá ese sauce, Luisa, se nos viene encima...

Por casualidad, una de las chicas descubrió la otra cara del experimento. El mundo se empequeñecía cuando se lo miraba del lado opuesto del binóculo. Pepino alejó de sí las cosas desagradables del paisaje hasta hacerlas casi invisibles. En cambio, inundó de flores y de pájaros tangibles su campo visual.

Martín Campos

CANTO A BUENOS AIRES

2 fragmentos

1

Yo conozco, angustiada, el color de tus veredas
y el nombre de los vientos que te barren.
Son blancas en Floresta y en el Centro grises,
angostas de dinero cuando circundan bancos
pero anchas de rayuelas y de rangos
hasta perder la dura condición del asfalto
en un picado abierto a todos y con todos,
consentidas de cercos y ligustros y zanjas.
¡Ah, los vientos lejanos que trenzan remolinos
en esa cruz desnuda de todas tus esquinas!
Algunos se enternecen de azules por las tardes
con olor a muchachas si vienen desde el Río,
y otros que galopan sombríos hacia el Delta
estallándole helada la lluvia en las entrañas.
Sus manos no han abierto numeroso tu cielo
y con ellos persigo, en el aire, el mensaje
que las calandrias llevan, sin saberlo, en las alas:
las huellas embarradas de un carrito lechero,
la belleza inocente de una infancia dormida
o de un caballo muerto en mitad de tu calle.
Cebados con la yerba más chirle y más amarga
—esa pícara yerba que trampea las hambres
y alimenta vigiliás— en soledad me crecen
—nombrar es poseer—, los de tus barrios:
Palermo, Villa Urquiza, Mataderos, el Once,
la Boca, Villa Crespo, Barracas y Pompeya,
Bulvanera, San Telmo, Boedo y Caballito,
Saavedra, los Corrales, Chacarita y Belgrano.
Yo quiero recorrer, ciudad, en los camiones
que en el ocaso llevan los diarios desde el centro.
La quinta se engarganta de tabaco en el grito
que reprime bagualas hacia el Sur por Sáenz Peña
y tienen esos dedos el olor todavía
del plomo en el hornillo.

2

Que esta tierra que cubres América se llama,
y penetra en los rojizos lagrimales
de arrieros y de vacas
y cabe ennegrecida
bajo las campesinas uñas
que cosechan la alfalfa y que ordeñan
las ubres y que pelan las cañas.
Por eso vocaciones de rapiña no bastan
ni tumbas coronadas de granito y de mármol,
ni lozas, ni ventanas, ni umbrales ni obeliscos.
Debajo del ladrillo, de la argamasa late
disfrazando el origen que los malvones saben
y que en cada mañana tu nombre resucitan.
En mis entrañas corre
—y es cálido su aliento—
tu sangre por el amplio vertedero de mi alma.
Quisiera devolverte un organito rojo
con un loro pelado
que inventaba leyendas para muchachas tristes;
así como vos eras en una estampa vieja:
tarjeta con colores de un pintor apurado
que puso en los pinceles el perfil de sus hambres.
Me sería tan fácil disfrazarte el origen
y buscar en las gruesas mentiras de los libros
alguna voluntad permanente de árbol
para construir la rima de una crónica mansa,
para arder artificios de llamas centenarias.
Sin embargo, ciudad, algo nos falta.
El lapidado origen que los malvones saben
y la mano de Dios que al nombrarte se alza
no me dejan mentir ni mentirme oropeles,
puntillas, vanidades y encajes.
Desde un vasto recuerdo, Buenos Aires, te canto.
Yo tengo que decirte estas verdades.



NOTICIERO

esta noticia (26 de junio, día en que, cada siglo, la Sombra de Nulfo irrumpe estrepitosamente en el mundo) nuestra colega aún no ha aparecido; se objetará, entonces, que el verbo "publica" está fuera de horario. No importa. Nosotros conjugamos los verbos según nuestros íntimos deseos y no según las prescindibles relaciones entre la temporalidad y la gramática.

NUMERO ANIVERSARIO. — Podemos adelantar que ya están en nuestra redacción los trabajos prometidos para el **NUMERO ANIVERSARIO**. Destacamos entre ellos: los reportajes exclusivos a Simone de Beauvoir, Ingmar Bergman, George Sadoul, Angel Rama; un ensayo de Ezequiel Martínez Estrada sobre nuestro suscriptor —y esto es totalmente verídico— el "Ché" Guevara; una antología poética (representantes de la beat generación, poetas soviéticos y japoneses) sobre el tema de Hiroshima y la bomba atómica, y —además de..., ah, no, esto es una sorpresa— un estudio exhaustivo acerca de..., pero, esto tampoco: es otra sorpresa.

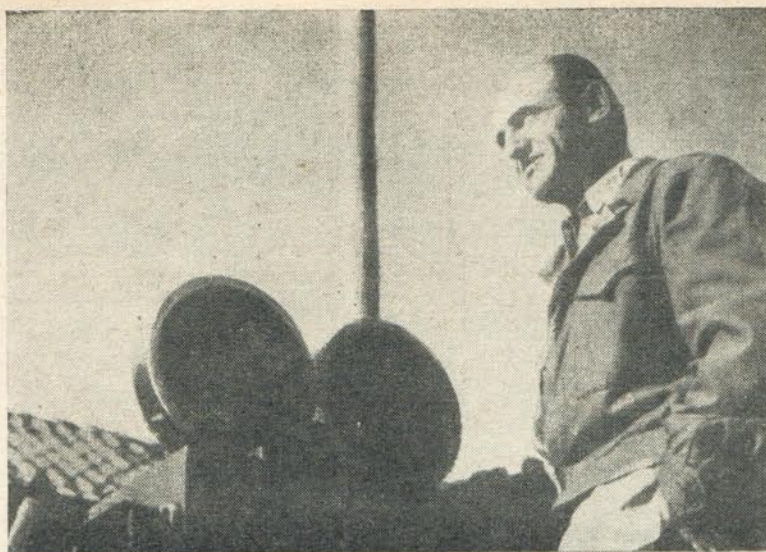
NUEVA PUBLICACION. — El éxito obtenido con la primer separata de la Biblioteca de **EL GRILLO** nos ha llevado a publicar el segundo tomo de dicha colec-

ción (el vocablo tomo, que trae a la mente resonancias enciclopédicas, no es excesivo: entendemos que lo "voluminoso" de nuestra biblioteca está dado por la prieta densidad de su contenido y no por una contingente adiposidad de encuadernación), el segundo tomo, decíamos, se titula **ALBERT CAMUS, EL ARGELINO SILENCIOSO**. Su autor, Jean Daniel, fue uno de sus más íntimos amigos. Como prólogo se incluye en su totalidad el homenaje póstumo de Jean Paul Sartre.

CUATRO PATAS Y DOS ELITROS — Informamos a nuestros colegas de **Cuatro Patas** —la expresión notiene por qué ser peyorativa, al menos si consideramos los bipes que fatigan los presupuestos oficiales en este país— que estamos dispuestos a colaborar en la adquisición de la medalla otorgada al único desprevénido comprador de **Cuatro Patas** que apareció misteriosamente en Campana. Nuestra actitud se explica porque, presumimos, ha de ser el mismo que, desde nuestro primer número, reincide en la compra de **EL GRILLO DE PAPEL**. Sospechamos que si este extraño ser humano no es alertado a tiempo, cualquier tarde puede dársele por leer Dos-
toiewski, Kafka, **El Capital**, o algo peor todavía.

De nuestro CONCURSO DE CUENTOS.
— La Dirección de nuestra revista está abocada a la tarea de realizar un estudio crítico-estadístico sobre la totalidad de los trabajos recibidos. El enfoque no estará dirigido solamente hacia el aspecto temático o técnico de las narraciones, sino que se tratará de esclarecer en qué grado el hombre que escribe expresa una problemática veraz, propia de nuestro país y de nuestro tiempo.

HIROSHIMA, MON AMOUR: Tiempo de Cine, revista especializada del Cine Club Núcleo, que acaba de aparecer para regocijo de los consecuentes y a veces castigados amantes del cine, publica —entre otros trabajos— el discutido guión del film de Resnais. Al tiempo de redactar



a. liberman

KAWALEROVICZ



Tren nocturno

El verdadero fin de la guerra



ITINERARIO DE UN TALENTO

En el número 788 de *Les Lettres Françaises* los críticos cinematográficos Michel Carpentier y Paul Thirard finalizan su comentario sobre *Tren nocturno* (Pociąg, 1959), de Jerzy Kawalerowicz, con la siguiente reflexión: **sabemos que Polonia, desde hace algunos años, figura a la vanguardia de los países socialistas en materia de arte; que su cinematografía está llevando a cabo los más originales y apasionantes experimentos; que sus realizadores no temen a las fórmulas ni a los guiones más audaces. Los que vayan a ver el film de Kawalerowicz no quedarán defraudados. Lo serán, en cambio, aquellos que sólo hablan de conformismo en las películas provenientes del Este. Es precisamente desde allí que comienzan a llegar los films más ambiciosos.**

Estamos conformes con los citados autores sobre las excelencias del actual cine polaco. Es difícil, en este momento, que un país del Este, o del Oeste, supere a Polonia en lo que se refiere a madurez y plenitud de escuela cinematográfica. Alexander Ford, Wanda Jakubowska, el nombrado Kawalerowicz, Andrzej Wajda, Munk, Pазендофер, T. Chmielewski, Stanislaw Rosiewicz, son un grupo de creadores que enorgullecería a cualquier cinematografía de cualquier país del mundo (y no olvidamos en esta valoración a los suecos solitarios — Bergman, Sjoberg, Sucksdorff, ni a los japoneses Kurosawa, Kinugasa, Ichikawa, Migozuchi, ni lógicamente, a Fellini, Antonioni, Rossi, Zurlini, Monicelli, o los imprevisibles talentos de la *nouvelle vague*: Resnais, Chabrol, Truffaut, Jean Luc-Godard, etc.). En lo que **no** estamos de acuerdo con *Les Lettres Françaises* es en sugerir a los espectadores que vean *Tren nocturno* para convencerse del inconfundible del cine polaco. No porque *Tren nocturno* sea desechable: todo lo contrario, creemos que es una extraordinaria realización, un fascinante juego cinematográfico, una casi mágica filigrana en claroscuro; sino porque justamente este film es una excepción dentro de la cinematografía polaca que nosotros conocemos y cuya rebelde y auténtica validez está dada por *Kanal*, *Sangre sobre los rieles*, *Heroica*, *Cenizas y diamantes*, *Atentado*, *Danzig*, *El verdadero fin de la guerra* (del mismo Kawalerowicz), e incluso —aspecto que debiera ser tratado más extensamente— por *El octavo día de la semana*. En cualquiera de ellos palpábamos, con diferencias de grado, la adultez asombrosa de un cine joven, un cine que —brota de la total libertad de expresión artística imperante en el socialismo polaco— demostraba honda preocupación por la suerte y los destinos de sus hombres y su pueblo. El agudo estilete de los creadores de imágenes captaba y circunscribía al individuo en un medio social que comenzaba a desenvolverse y crecer. La vida había cambiado de faz y era el artista —un protagonista más de la lucha, las contradicciones y la esperanza— el signado para testificar. Junto a esta urgente necesidad de testimonio había (y hay) en los realizadores polacos un innegable sentido de la vivencia dinámica de la imagen, en lo dramático y en lo plástico. Es justamente esa armónica asociación entre lo formal brillante y lo textual profundo lo que obliga y justifica nuestra opción por dicha cinematografía.

Jerzy Kawalerowicz ha sido siempre un activo y eficaz representante de la **generación media** en el cine polaco. Su biografía cinematográfica se inicia —en rigor de verdad— en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, donde comenzó cursos de pintura para luego abandonar e ingresar en el cine. De esa disciplina artística conserva un ejemplar sentido de la composición y una aguda visión del encuadre. Fue asistente de dirección en algunas de las primeras películas de posguerra. Luego asumió la responsabilidad de ser primer asistente

de dirección en **Mujeres heroicas**, de Wanda Jakubowska. Más tarde un hecho importante de la historia cinematográfica de Polonia repercutió también en su vida. En octubre de 1949 se reunió en Wisla (Polonia) un congreso de cineastas que consagró el **realismo socialista** como rumbo y meta de las realizaciones futuras; en la misma ocasión se condenaron **La verdad no tiene fronteras**, de Alexander Ford, y la mencionada **Mujeres heroicas**, por **dar una falsa noción de la solidaridad nacional, sin intentar una descripción seria de la lucha de clases**. En sus postrimerías se abrió un concurso de argumentos, los que debían expresar la nueva línea de realismo adoptada. El primer premio recayó sobre un guión de Jerzy Kawalerowicz: **El molino de la aldea**, que fue luego una inmadura expresión fílmica, pero que permitió al realizador polaco debutar simultáneamente como director y argumentista en el largo metraje. Ya en esta película Kawalerowicz demostró un singular don de observación ambiental y una vigorosa y extraña capacidad para peregrinar por lo dramático; cualidades que afirmó definitivamente en sus dos films siguientes: **Celulosa** (1953) y **Bajo la estrella fría** (1954). Ambas derivaron de la novela de Igor Newerly **Recuerdos de celulosa**. A causa de sus dimensiones la novela debió dividirse en dos partes para su adaptación al cine. El año 1930 y la transformación de un campesino a la izquierda clandestina fue su núcleo príncipe. En **Celulosa**, Kawalerowicz se mostró entusiasta del primer plano y alumno destacado del hondo lirismo que había introducido en el lenguaje cinematográfico aquel excepcional director soviético que dio en llamarse Dovzhenko. En **Bajo la estrella fría** volvió a la búsqueda del realismo a la par que continuaba la historia a través de ambientes y protagonistas perfectamente definidos y característicos. Estos films consagraron a Kawalerowicz ante una de las críticas más exigentes que se practican en el mundo: la de la prensa polaca. En su obra siguiente, **La sombra**, basado en el cuento de Alexander Scibor-Rylski, Kawalerowicz se propuso introducir la técnica del suspenso en un relato de triple misterio y desenlace sensacionalista, pero enriquecido por una problemática política y social. Su desarrollo se produce en tres momentos de la historia de su pueblo y resulta de difícil interpretación para aquéllos que no conocen minuciosamente la trayectoria de un país agitado, confuso, difícil y hoy en evolución socialista, como es Polonia.

En octubre del 56 otro acontecimiento vital en su desarrollo hace de Polonia el centro de la atención mundial: Poznan. Su motivación ideológica es el XX Congreso soviético. De pronto parte de lo que era verdad un lunes deja de serlo un martes y el acontecer histórico lleva a Gomulka al poder. La libertad de expresión llega a sus límites más elocuentes y el tono rebelde y polémico a darse en las realizaciones de los creadores polacos. Jerzy Kawalerowicz ensaya entonces, con éxito total, una riesgosa introspección psicológico-moral de un hombre mutilado por la segunda contienda. Se llamó entre nosotros **El verdadero fin de la guerra** y Kawalerowicz —que en cierta oportunidad había dicho: **como individuo soy socialista, pero antes que de realismo socialista prefiero hablar de realismo a secas**— nos brindó un film que rompió con el relato verista para colocar su acento en el problema subjetivo; que desechaba el sentido realista de la observación a la que nos había acostumbrado en su discipulado del neorrealismo para mostrarnos las epilépticas visiones y los resortes de un mundo individual horriblemente trastornado. Kawalerowicz creaba su **realismo** y, sin dudas, lo graba por él expresarse y conmover (conmover en el absoluto y magnífico sentido de **mover-conmigo**). La honda fluencia de

sus imágenes y el estilo casi preciosista de su narración hicieron de él uno de los hombres de cine más importantes de la actualidad.

Y llegamos a su último film. En **Tren nocturno**, según el cuento de Jerzy Lutowski, Kawalerowicz reitera la búsqueda de su realismo y la tentativa de análisis psicológico que caracteriza, como dijimos, a **El verdadero fin de la guerra**. Esta vez en el transcurso de un viaje de horas emprendido por un grupo humano heterogéneo hacia las playas de veraneo: una unidad casi clásica de tiempo lugar y acción. Sin embargo, lo que debió ser una minuciosa vivisección en motivaciones de intravida quedó reducido —por limitación del guión en el que colaboró el mismo Kawalerowicz— a una epidérmica hipertrofia de formalismo. **Tren nocturno** es, en ese sentido, un film inobjetable, con buena narración, composición hermosa y meditada de cada secuencia, de cada fotograma, aciertos plásticos a cada segundo, una belleza arrebatadora, y un logrado contraste entre la acción ligeramente estática de la anécdota y un trastorno dinámico y sugestivo. Es allí donde Kawalerowicz se muestra en todo su potencial de gran director. Lamentamos que, por una estrechez de tema tan marcada y por una problemática moral muy endeble, no haya logrado esa síntesis inevitable de lenguaje y contenido que es necesaria para que una obra de arte sea tal. Y que Kawalerowicz luchó todo lo posible contra el guión lo dicen innumerables síntomas, entre los cuales puedo nombrar dos: el aura de misterio —finalmente casi gratuito— que rodea las veladas personalidades de la Winnika y Niemi-

zyk, y la cacería humana, plena de sugerencias y de rara crueldad.

Si Kawalerowicz no fuera socialista su película admitiría la siguiente defensa: **Tren nocturno** es una extraordinaria demostración de capacidad para hablar el lenguaje de las imágenes en su acepción más estricta e incontaminada. En su más prístina pureza. Su tema no interesa en la medida en que no interesa —y permítaseme este símil más o menos aceptable— en una pintura abstracta. **Tren nocturno** se nutre de una armonía difícil de precisar entre la fotografía, el sonido —con un hermoso leit-motiv—, el gesto, el ritmo de contrapunto y los detalles que van enmarcando el clima. Todo ello salva la valla de nuestro acondicionamiento racional y se dirige a través de la piel directamente a nuestra sensibilidad estética. Por eso habrá que verla en una actitud distinta: en lugar de entregarse a la unidad temática se deberá gozar del flujo hipnótico que despiden las imágenes. Esto lo diríamos si Kawalerowicz no fuera socialista (y nosotros tampoco). Pero como él y nosotros lo somos, todo este arduo razonamiento queda viciado de nulidad y pensamos —esta vez con total convicción— que después de **El verdadero fin de la guerra** el director polaco debía, si era posible, enriquecer su estilo —un estilo ya rotundamente creador y cinematográfico—, pero no en detrimento de su humanidad, de su ya vibrante humanidad. Aplaudimos pues las soluciones formales que aborda Kawalerowicz en **Tren nocturno** pero esperamos que —realismo socialista o realismo a secas— no olvide que está en la lucha cotidiana de un pueblo que ha optado por transformarse y ser mejor.



El maravilloso
Richie Andrusco

EL PEQUEÑO FUGITIVO

por L. C.

En 1953, año en que el jurado se negó a conceder al film japonés **Ugetsu Monogatari** el primer premio del Festival de Venecia, los norteamericanos se presentaron con cinco películas. Una de ellas —**El pequeño fugitivo**— obtuvo uno de los Leones de Plata. A los argentinos, siete años más tarde, **como es natural**, nos es posible conocer este film, producción independiente de Joseph Burstyn, realizado por dos foto-reporters y un operador, Ray Ashly, Ruth Orkin y Morris Engel. Después de años este **fugitivo** ha logrado escapar a la sanción de los códigos comerciales que controlan el negocio cinematográfico.

Filmada con características semidocumentales, casi totalmente en exteriores —en el barrio de Brooklyn, en la playa, y en el parque de diversiones de Corey

Island—, donde el protagonista (el maravilloso Richie Andrusco) vive durante casi dos días el asombro del juego, el verano, las luces y la gente, la obra, plena de encanto y ternura, nos introduce emotivamente en el complejo y delicado mundo de un niño que desde su primera sonrisa ha sobornado ya nuestra conciencia crítica. Por eso **El pequeño fugitivo** es un film para amar, para vivir, no para teorizar. Si toda la producción independiente de EE.UU. posee valores similares —en calidad humana y artística— a los de este **fugitivo** creemos que es hora que las distribuidoras modifiquen su criterio para determinar los planes de importación. De lo contrario estaremos privados de lo poco y bueno del cine yanqui, y seguiremos soportando la idiocia mecánica de sus películas en serie.



BIBLIO- GRAFICAS

Arnoldo Liberman

En el camino

novela

de Jean Kerouac

ed. Losada

Las únicas personas que me interesan son los desenfundados; los que están ansiosos por vivir, ansiosos por hablar, ansiosos por salvarse; los que desean todo y al mismo tiempo; los que nunca bostezan ni dicen lugares comunes sino que arden, arden como fabulosas candelas romanas amarillas, explotando como arañas a través de las estrellas y en el centro se ve una brillante explosión azul, y todos dicen: ¡Ah! Así declaraba Jean Kerouac, por uno de sus personajes, sus predilecciones singulares. Contemporáneamente uno de sus compañeros de generación —generación *beat* o vencida o castigada, en este caso— prologaba Howl (Aullido), un libro de poemas dedicado a Jean Kerouac, con la siguiente precisión: Kerouac es el nuevo Buda de la prosa norteamericana que volcó su inteligencia en once libros escritos en menos de seis años, creando una prosodia "bop" espontánea y una literatura clásica original. Ubiquemos pues a este, aparentemente, excepcional personaje. Ex marinero mercante, ex ferroviario, vagabundo intermitente y fumador —dice— de marihuana, el Buda de la *beat* nació en Lowell en 1923. De ascendencia franco-canadiense, publicó su primera novela, *The city and the town*, sin éxito alrededor de 1950. Fue en 1953 y con la obra que nos ocupa, que Jean Kerouac conquistó al público y a la crítica norteamericanos. Admirador y renegante de la *generación perdida*, cuyos representantes —Hemingway, John Dos Passos— fueron (y algunos de ellos aún lo son) notables novelistas, el Buda ubicó su cuartel general de acciones en San Francisco, que fue bautizada capital de los *beatniks* —de *beat* (vencida), y *nik* (lunik)—. Allí, y con la cercanía geográfica y animica de Huxley e Isherwood —que en Hollywood profundizaban la sabiduría hindú— y de Henry Miller, con su requisito del budismo Zen, los *hipsters* comenzaron su revalorización o negación —la segunda implica la primera— del mundo que los rodeaba. Partieron rompiendo lazos con la tradición y revelándose con una euforia vital y desprejuiciada, decidida a agotar las posibilidades existenciales in-

tensa y presentemente. Ni proyección ni pasado: sólo lo actual en la única opción —para ellos— posible: el puro existir. Es claro que tal decisión no estaba reducida, como algunos críticos ingenuos han querido ver, a los recitales de jazz en las boites de Greenwich Village, donde se leía prosodia *bop* al compás de furibundos ritmos de *swing*. No. Esa espontaneidad gideanamente gratuita, esa agotable experiencia inmediata, estaba respaldada por negaciones, y hasta por afirmaciones, totalmente positivas y válidas. Un ideario del repudio llamaría yo a esa teatralidad sostenida por los *beatniks*: repudio a la violencia, repudio al militarismo, repudio al chauvinismo, repudio al armamentismo atómico. En reportaje hecho por Carlos del Peral, Allen Ginsberg —uno de los poetas más representativos de la *beat*— decía: No queremos una revolución armada sino una revolución en las almas, y la poesía es la signada para llevarla a cabo. En tanto Lawrence Ferlinghetti —cuyo gigante poema a Eisenhower publicó la revista de poesía *Agua Viva*— decía de su admiración por Bertrand Russell, por las tesis políticas de este sabio, y manifestaba su simpatía hacia un enfoque anarquista del mundo moderno. Ambos consideraban a EE.UU. un país extremadamente nacionalista e imperialista, lo que sintetizaba Ginsberg en la graciosa expresión: escribir poesía en EE.UU. me hace mal al estómago. Como se ve no todo era marihuana o ácido lisérgico en el concepto de la realidad de estos americanos en acción. Así lo deben haber entendido también los gendarmes de la moral estadounidense, pues la mayoría de los poemas de Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, el mismo Kerouac, fueron censurados o publicados parcialmente. Uno de ellos, Ferlinghetti, fue a parar a la cárcel por publicar un libro de Ginsberg. La acusación indicaba obscenidad (?) mientras el correo no distribuía ninguna de sus ediciones normalmente. Como se ve, artimañas conocidas y nada originales. Estos insólitos renegados padecían de la misma persecución ideológica —con etiqueta y ropaje de bien público— que la de cualquier país donde la conciencia es coercible. Si no fuera más que por eso se justificaría ya tomarlos en cuenta. Pero junto a ello es indudable que hay, también, talento. Y eso obliga más aún su consideración. El *New York Times* decía a raíz de la publicación de *En el camino*: del mismo modo que "The Sun Also Rise" fue considerada el testamento de la generación perdida, esta novela ("On the Road") será conocida como el testamento de "la generación golpeada". La prosa de Kerouac, con ritmos de Whitman y de Thomas Wolfe, puede compararse a la mejor que se haya escrito en Estados Unidos. En una prosa torrential y apasionada Kerouac —que según dice escribe espontáneamente y sin corregir bajo el estímulo directo de una conmoción— nos narra la aventura de una búsqueda sin búsqueda, de un tanteo sin tanteo, de un padecimiento sin padecimiento, perdonando lo que no es una paradoja: Todos comprendíamos que abandonábamos la confusión y el disparate, y reanudábamos la única y noble función de la época: movernos. Esta declaración sintetiza, sin duda, el leit-motiv esencial de la obra. Sal Paradise es un personaje que se agota en el puro existir hasta quedar sin aliento. Escarbar la vida dice otro de los personajes de *En el Camino*. Es que para un *beatnik* —o *hipster*: un producto de la más absoluta desafiliación a los valores establecidos, según la definición exacta de Brascó— todo debe ser escarbado, requisado en su más íntima entretela, vivido intensamente y a lo hondo, para palpar los pliegues de una realidad que no pueden conocer los burgueses (los *square*, o

cuadrados, como los denomina la *beat*). En seguida pensamos en la antinomia establecida por los existencialistas sartreanos entre un ser lúcido y un cochino, sinónimo y precedente de *square*. Así los ve Kerouac: ellos tienen preocupaciones, cuentan las millas, piensan en dónde dormirán esta noche, cuánto dinero necesitarán para nafta, qué tiempo hará, cómo llegarán. Llegarán de todos modos, pero es que necesitan preocuparse y traicionar el tiempo con falsas urgencias, ya que de otra manera sus almas no están en paz; deben encerrarse en alguna preocupación real y efectiva, y una vez que la han descubierto, asumen una expresión facial apropiada. Todo lo cual, como ves, constituye la infelicidad. No es muy diferente la descripción de Roquentin en *La náusea*, cuando visita la galería de cuadros de los hombres más tradicionales de su pueblo. Sal Paradise es, como Dean Moriarty, como todos los *hipsters*, un hombre confundido. Nos parece superficial y apresurado decir, como lo hace Ana O'Neill en *Negro sobre Blanco*, que los afiliados de la *beat generation* son hostiles a la civilización por cuanto rinden culto al primitivismo, al instinto, a la energía pura. Y más superficial y apresurado, por no decir malintencionado, el señor Federico Peltzer cuando afirma en *Señales* (núm. 120): Para hablar de una generación vencida, preciso es suponer que algo se ha quebrado en sus integrantes, algo que ya no puede rescatarse. Los personajes de Kerouac, por lo menos, no parecen tales. Recolectados entre la más selecta gama de viciosos, semidementes, no están de vuelta, simplemente porque nunca parecen haber ido con fe hacia nada. Ambos críticos pecan en lo mismo: la convicción de un estado natural de primitivismo y demencia, de instinto desatado y energía pura. Claro que no es tal. Los *beatniks* no viven en una civilización abstracta, sacuden su peripecia en la civilización norteamericana, caracterizada por un modus vivendi muy particular que se dio en llamar *the american life*, de la que Chaplin nos brindara, hace pocos días, una imagen dolidamente humorística en *Un rey en New York*, y de la que los libros de Albert Kahn son testimonio irrecusable. La tan mentada energía pura y la falta de fe son sólo algunos síntomas más que ayudan al diagnóstico y que, como todo síntoma, son consecuencia y no causa de la enfermedad. Si los *hipsters* huyen de su responsabilidad social no es por vocación divina sino porque esa sociedad los asfixia y buscan, como es lógico, respirar. La energía pura e instintiva tiene cualquier desagüe si una sociedad es incapaz de brindar una canalización efectiva y humana de sus inquietudes. Eso es elemental. No son los *beatniks* ni los iracundos ni los barbudos de Saint German de Prés ni los *petiteros* nuestros los causantes de la crisis de valores que vive la civilización occidental. Por el contrario, son la consecuencia, la triste, rebelde, lamentable y valiente consecuencia. Triste y lamentable en su encausamiento equivoco, rebelde y valiente, quizá, a pesar de ellos. Protesta sin causa —expresión que puede ser atractiva como título de un film— es totalmente ineficaz y escapista para denominar este grave problema de una juventud desorientada y sin culpa. Estos nuevos y distintos Josefs Knecht, estos nuevos y distintos enamorados de la libertad —y quizá del libertinaje— son fieles de un culto: la acción. En algún aspecto recuerdan a los personajes de André Malraux. Pero su acción está dada como movimiento perpetuo e impide, por sus características mismas, enfrentarse y comprender. Es la huida y termina en la nada. Sin voluntad ni posibilidades para ordenar una vida que les ha sido dada en desorden, tienen, sin embargo, la

virtud de saber decir **no**. Y, entre las cualidades inestimables del ser humano, saber decir no es ya haber recorrido la mitad del camino. Lo que no es poco.

Raimundo Fosca

9 poemas documentales y una mención de la amapola

poemas
de Marta E. Groussac

ed. de la autora

Un epitafio para mi curriculum vitae inicia este primer libro edito de Marta Elena Groussac. En el prólogo nos relata anecdóticamente las multiplicadas dificultades que han tenido sus cuatro libros anteriores para salir a la luz. Cuatro libros que aún permanecen inéditos. Como esta peripecia editorial que nos señala la poeta es holgadamente conocida y padecida por cuanto hacedor de versos camina en el país, me abstengo de comentarla.

Los nueve poemas documentales se abren con un epígrafe que dice así: **No sé, qué de belleza pueden llevar / estas palabras. / Llevan sí, la pena, / de una generación que debe señalar / imposturas.** Un epígrafe que nos previene contra cualquier abultada esperanza y la reduce a sus justos límites. En verdad, Marta E. Groussac se ha preocupado poco de la belleza en su afán de testificar las imposturas y nombrar los impostores. Su documentalismo es tan estricto que su poesía se acerca peligrosamente a la crónica periodística, a la inmediatez llana, y, por momentos, a las más transitadas imágenes del lugar común. Imaginemos que a M. E. Groussac le ha sucedido lo que comentábamos en nuestro primer editorial: no ha esperado que se le ocurra un bello poema o una hermosa novela para decir lo que su urgencia le reclamaba. Lamentamos, sin embargo, que no haya hecho uso del medio más directo y respetuoso: la buena prosa. Por ejemplo, en su poema a Risieri Frondizi, dice: **Nos están atacando. / Están atacando estos claustros. / Nosotros somos los claustros / Aquí empieza y termina la cultura. / Aquí empieza y termina el país / Aquí empieza y termina la libertad. / Aquí empezamos y terminamos nosotros.** Al margen de que no compartimos en su totalidad el retrato del Rector de la Universidad de Buenos Aires, creemos en lo dicho más arriba: si la necesidad imperiosa de dar testimonio no posibilita la búsqueda de la belleza, de la expresión adecuada, de la imagen sonora, de la ardua musa, es la prosa el verdadero camino a seguir. Nos parece plausible la actitud humana de Marta Elena Groussac en lo que respecta a su enfrentamiento con el colonialismo capitalista, con los portatanas de la ignorancia y el temor, con los bien comidos Jules Dubois que golpean nuestra América, pero en poesía eso no es todo. Y que Marta Elena Groussac puede

lograr documentar con belleza lo dice, inapelablemente, su poema **Como a un chimgo abrieron tu vuelo de muchacho**, lograda conjunción de forma y contenido: **Ahora mi tierra junta imágenes dolidas / Para decir que has muerto / Que te quebraron como un ave mala / Un pájaro ladrón de la llanura**, o también en IV: **porque voy a culparte Enrique atolondrado: / simplemente te acuso de poesía, / De andar la boca abierta jugando con la luna. / Pero mira que dejarte tocar el tiempo, / Y que te acuesten niño, / Y que no estés viviendo!**

La segunda parte del libro, **Mención de la amapola**, cuenta con ocho poemas breves, entre los que preferimos **Como un corral** y **Poema circular por el origen**, este último, en parte, porque nos recuerda aquel hermoso verso de Alfredo Martínez Howard: **esta calle fue una linda costumbre de tus pasos.**

En síntesis: sincero epígrafe.

Abel Heijal

Cuentos selectos

de León Tolstoi

ed. Sudamericana

No hay verdadero placer si no es el de crear. Crear lápices, zapatos, pan, niños, es decir hombres, lo que sea. Fuera del crear no hay verdadero placer, ningún otro placer que no vaya unido al temor de la pasión, el remordimiento o la vergüenza. León Tolstoi (tolstoi significa grande, macyo, y león no precisa ser elucidado), cuyas manos, a juicio de Gorki, debieron ser como las de Leonardo, y que escribió siete veces **Guerra y Paz**, era bastante parecido a Dios. La frase trascripta lo certifica. Como a lahavé su obra le satisfacía a partir de la séptima reelaboración y, como a lahavé, son muchos más quienes le nombran que quienes lo conocen. El cine yanqui, por ejemplo. No hace mucho, Hollywood interpretó mal su premisa de que el Arte debe llegar a todos y, desdichadamente, filmó su obra capital trasformándola en un western bélico que, aunque no hubiera sido exactamente la antípoda del pensamiento tolstoiano, también sería irresponsable. Porque Tolstoi, como Balzac, como Proust, pertenece a esa monstruosa especie de creadores para quienes sólo hay una expresión posible: la literatura. Su obra, enorme, temible como el Universo, siempre es pronunciamiento, es decir, prosa. El artífice —y lo fue, hasta la meticulosidad— se pierde allí detrás del hombre que presta testimonio. Necesita decir, explicar el mundo, desmenujar hasta la hilacha sus ideas, porque el Arte —afirma— debe ser comprendido por todos, puesto que su fin último es comunicar, compartir, los sentimientos más altos que puede alcanzar la Humanidad. Tal vez por eso, sus

cuentos, no son exactamente cuentos. MIDELIENZO, bellísima historia de un caballo pio humillado por su color y su vejez, contiene reflexiones como ésta: **mientras tanto seguía preguntándome por qué me consideraban a mí como propiedad de un hombre. Las palabras "su caballo", referidas a mí, a un caballo vivo, me parecían tan extrañas como "su tierra", "su aire", "su agua".** Y a partir de acá, Midelienzo elabora toda una tesis sobre el derecho de propiedad entre los hombres que el mismo Proudhon no desmerecería. Puesto que era esencialmente artista —y esto que vamos a decir nos recuerda la reciente polémica sobre Chaplin—, la didáctica de Tolstoi siempre encuentra el camino de lo bello: así, lo encuentra en EL DIABLO y en LUCERNA, y en LA MUERTE DE IVAN ILICH, que no sólo es una prefiguración de la filosofía existencial, sino, y para mayor bien de todas las cosas, uno de los cuentos más hermosos de la narrativa rusa. Heidegger vindica para sí las conclusiones de este relato; le fueron precisos, sin embargo, severos párrafos de filosofía en ese idioma que él llamaba alemán para llegar a ellas. Esta es la virtud del viejo patriarca de Yasnaia Poliana: ésa es la diferencia entre el artista y el pensador. Aquel, siempre es anterior a la verdad: la crea. El resto de las historias, admirablemente seleccionadas por Editorial Sudamericana, y traducidos por Galina Tolmacheva, fueron también escritas por Tolstoi: se hace difícil olvidarlo, y la elección es compleja. EL PADRE SERGUEI, a mi juicio, y ALBERTO, son las más memorables. TRES MUERTES y LA VENTISCA, dos elocuencias. En la primera es fácil intuir la moraleja, pero no es necesario. Tolstoi, por supuesto, no estaría de acuerdo con esta opinión. Pero Tolstoi, después de reelaborar íntegramente **Guerra y Paz**, creía necesario escribir un Epílogo de 12 capítulos para esclarecer totalmente las 2.000 páginas anteriores. Tolstoi significa grande. Demasiado grande. Por eso exageraba, y, por eso, una mañana le dijo a Gorki:

—Uno se agita, escribe, pero un año después de mi muerte preguntarán: ¿Tolstoi? Ah, sí, aquel conde que trataba de hacer botas y no sé qué le sucedió... ¿es ése, verdad?

Eduardo Stilman

Kappa y los engranajes

dos narraciones
de R. Akutagawa

ed. Mundo Nuevo

Kappa y Los Engranajes son, según algunas generales prevenciones, dos piezas redactadas en el mismo año de la muerte de su autor, 1927. Tan sospechosa advertencia no es del todo intrascendente ni siquiera para Jorge Luis Borges, quien en un breve y acaso apresurado prólogo, nos habla de los **a veces terribles volúmenes de Akutagawa**. Este detalle, que tampoco nosotros juzgamos superfluo, es uno de los

más importantes para la mejor interpretación de esta obra del escritor oriental. Otro no menos significativo es la dificultad de discernir con rigor los elementos orientales y occidentales en la literatura de Akutagawa, dificultad que también enuncia nuestro primer estilista.

Lafcadio Hearn compuso alguna vez una sentencia a dos colores, cuyo mérito mayor no es precisamente la seriedad: **La melodía del verso que conmueve la raza del Nippon, escribió, es indiferente para nosotros, ya que el alma suya es tan diferente de la nuestra como el amarillo del azul** (sic). Este prejuicio tonal —cuya mera enunciación pública haría palidecer de indignación a muchos simpatizantes de cierta entidad riberense—, no corre el peligro de ser corroborado por esta dificultad que inquieta a algunos eruditos.

Este fenómeno no debe resultar sorprendente a nadie. En efecto, el mismo Borges, y Kazuya Sakai, entre otros, notan que Akutagawa estudió las literaturas de Inglaterra, Alemania y Francia. El tema de su tesis doctoral fue la obra de Morris, y frecuentó a Schopenhauer, Yeats, Baudelaire y Strindberg. Asimismo podemos incluir entre estos ejemplos algunas juveniles traducciones de Anatole France y Zola. Las razones causantes de esa confusión anotada, y en cierto modo feliz no son misteriosas ni cuestionables. Es dable señalar, por otra parte, y refiriéndonos particularmente a **Kappa**, que en una carta enviada al poeta Mokichi Saito, su autor confesó que al escribirla había pensado hacer un relato a la manera de Gulliver. Tan ponderable esfuerzo significa, naturalmente, un mérito para la literatura japonesa, especialmente si consideramos que, como nos informa el traductor de la edición argentina, esta obra es casi el único ejemplo del género en la literatura de su país del siglo XIX. Pero nosotros no podemos olvidar que el ejercicio de la crítica no es más que el ejercicio decoroso de ciertas evidentes analogías, y desde tal punto de vista aceptar que, al lado de realizaciones como **Gulliver**, **La Isla de los Pingüinos** o **La Raza Venidera**, el resultado obtenido por Akutagawa no se halla a la altura de sus intenciones.

Pero apartándonos del aspecto exclusivamente formal, y por ello presumiblemente engañoso, señalamos la belleza inexplicable (no sabemos si castigada o no por nuestro idioma), de la parte del libro que incluye los aforismos del filósofo Mag. Estos, cuyo contenido es muy discutible, seguramente atraen mayor atención porque en razón de su naturaleza el desorden no los perjudica. He aquí dos ejemplos: 1) **Todos los pensamientos necesarios para nuestra vida es posible que se hayan agotado hace tres mil años. Lo que estamos haciendo, tal vez, es avivar el fuego a la vieja leña.** 2) **Si actuásemos estrictamente de acuerdo con la razón, tendríamos que negar nuestra propia existencia. El hecho de que Voltaire, que deificó a la razón, haya gozado de una larga y feliz vida, demuestra que los seres humanos se encuentran en una etapa inferior de evolución en comparación con los kappas.** Esta última sentencia signa la diferencia más evidente que existe entre Akutagawa y otros cultivadores del género. En todas las obras de este tipo que recuerdo, sus autores han permitido el juego de una esperanza, la posibilidad de la redención del hombre en un mundo mejor, o en un mundo peor, ya que con una redención es suficiente. Akutagawa, en **Kappa**, no lo hace. Es capturado por sus fantasmagorías, y cuando consigue escapar y contempla el propio reflejo sobre los rostros que alguna vez le fueron comunes no reconoce más que su anormalidad. Y sólo le queda el consuelo feliz del país de los kappas.

Los Engranajes es una narración que ofrece aún mayor interés, quizá porque la locura nunca deja de ser interesante, pero calificarla como la obra maestra de su autor constituye acaso, más que un cumplido, una irreverencia para el resto de sus trabajos. Minucioso documento de los para nosotros inverosímiles padecimientos de Akutagawa, esta narración puede prescindir, creemos, de los recursos literarios para provocar el asombro o la lástima de sus lectores. Esta es la situación que explica la importancia que adjudicamos a la advertencia con que iniciamos nuestro comentario. Pero aun así no debemos olvidar que Runosuke Akutagawa fue, más que cualquier otra cosa, escritor de oficio. Por otra parte ciertas significativas alusiones en que **Los Engranajes** abunda nos permiten sospechar que el escritor japonés poseía un pleno, triste conocimiento de su enfermedad. En esta situación mejorar literariamente su locura no debió ser considerado sólo una posibilidad, sino un deber ineludible. Tan memorable transgresión, si la hubo, imposibilita definitivamente la tarea, de cualquier modo futil, de inferir el mecanismo de su demencia, así sea en la ficción. Nos resta, a falta de éste, el de su cordura, siempre más trascendente, que impondrá a quien a ella se dedique un ejercicio más serio y una responsabilidad menos borrosa cuyas dificultades no tuvimos ocasión de afrontar. Para dar por finalizado el comentario, y agregarle un único mérito irrefutable, no podemos menos que incluir en él un último fragmento de **Los Engranajes**:

En ese instante alguien subió precipitadamente la escalera y bajó con idéntica prisa. Supe que era mi mujer; alarmado me levanté rápidamente y bajé a la oscura salita de té que está frente a la boca de la escalera. Vi a mi mujer acurrucada y tratando de reprimir su agitación, a juzgar por el temblor de sus hombros.

—¿Qué te ocurre?

—No, nada...

Mi mujer levantó la vista, y sonriendo con dificultad respondió: —Como pasar, no ha pasado nada... pero, ¿sabes?, me asaltó el presentimiento de que te ibas a matar...

Esa fue la experiencia más terrible de mi vida.

Ya no me quedan fuerzas para seguir escribiendo. Vivir en esta continua zozobra es desesperante.

¿No querrá alguien apretarme el cuello, calladamente, mientras yo duermo?

Aproximadamente cuatro meses después de finalizar este relato, Ryunosuke Akutagawa se suicidó ingiriendo una dosis excesiva de barbitúricos.

Oscar Alberto Castelo

Trabajos fundamentales

de Frederic Joliot Curie

ed. Platina



JOLIOT CURIE

No es exagerado decir que la humanidad ha llegado a un gran recodo de su historia! Que estimulante es vivir y actuar en una época así! Estas palabras de Frederic Joliot Curie, son plena demostración de la actitud vital de uno de los hombres más importantes de nuestro siglo. Posiblemente este adjetivo parezca a algunos excesivo, tomando en consideración que la actividad de este científico y humanista no ha asumido todavía entre nosotros, las debidas características de resonancia, que su condición de celebridad universal merece. Su obra junto a su esposa y colaboradora Irene Curie, con la que comparte el premio Nobel, configura una de las expresiones más trascendentes y auténticas de amor al hombre. Recién ahora, a casi dos años de su muerte, nos es posible conocer, en castellano, algunos de sus trabajos, gracias a la iniciativa de la Editorial Platina. A través de ellos es posible comprobar la amplitud, la densidad, la dinámica de Joliot Curie; su maravillosa estructura cultural y humanística. Nos impresiona tanto esta personalidad que creemos desvirtuar la objetividad de este comentario si hacemos gala de grandilocuencia, y sólo una sincera intención de sencillez puede permitirnos abarcar, aun cuando sólo sea en parte, las características asumidas por el sabio francés. Su vigencia se hizo sentir en la investigación, en la enseñanza, en la política y en ningún momento dejó de asumir la condición responsable de quien es conciente de los problemas de su época. Los trabajos reunidos en esta edición, nos permiten además, adentrarnos en algunos de los planteos fundamentales de la energía nuclear, de ciertas etapas de su desarrollo y de los objetivos y frutos de su aplicación pacífica. Todo esto en forma tan pedagógica y asimilable que traduce la calidad del gran maestro. Es un libro que alienta, emociona y reconforta como reflejo de la tremenda dimensión de un hombre que en su laboratorio, en la cátedra, en la resistencia contra el invasor, presidiendo el Movimiento Mundial de la Paz o en la Federación Mundial de los Trabajadores Científicos, ha dado testimonio de su admirable envergadura, su tenacidad, su ternura viril y su arrolladora capacidad de acción.

Honra muy sinceramente a la Editorial Platina el proveer a la difusión de tan imponderable lucha por la ciencia y la humanidad.

Lilia Gaffuri

Los carpidores

cuentos de
Fernando Rosemberg

ed. Goyanarte

A través de los nueve títulos que integran este volumen, nos acercamos a un escritor chaqueño que se mueve en el terreno del cuento con la seguridad de quien conoce sus difíciles senderos y sabe cómo transitarlos. No significa esto que todos los cuentos están totalmente logrados, ni que haya una riqueza de elementos que cautiven con la posible magia de sus imágenes. Posiblemente, lo mejor de Rosemberg sea su prosa sencilla que fluye con naturalidad, alcanzando por momentos una intensidad dramática que no admite reparos. (*Los carpidores, Jacinto y yo, Campo*).

Es esa misma pureza de la frase, ese candor en las descripciones de gestos y situaciones cotidianos, lo que otorga un realce especial a los temas tratados, rescatándolos de una vulgaridad opaca e intrascendente:

El sol envolvía el campo en una inmensa llamarada que hacía vibrar el aire en ondas blanquecinas. La tierra recalentada desprendía tenues vahos que se esfumaban a ras del algodonal. Desde el monte que cercaba los cuatro costados de la chacra llegaban de cuando en cuando, sobre el fondo inmóvil e infinito del clamor de las chicharras, trinos de jilgueros, arrullos de palomas silvestres, chillidos de pilinchos.

En ese escenario los personajes —seres también simples y limitados— adquieren resonancias de sincero contenido humano.

Albino, mientras tanto, se miraba los zapatos nuevos planchándose con la mano la falda de su humilde vestido de algodón. Y como si hubiera notado el contraste entre los zapatos flamantes y la tela vieja y descolorida, se puso a contemplar un vestido rojo que colgaba de una percha sujeta

a la estantería. Mucho tiempo hacía que no estrenaba un vestido nuevo; venía deseando uno de ese color.

Por el contrario, cuando Rosemberg divorcia a esos personajes del medio ambiente que los conforma en cierto sentido, para detenerse únicamente en el relato psicológico, pierde fuerza expresiva e interés narrativo. (*Los bebedores de vino, Jorge Cristián, pintor; Un buen muchacho, Juventud*.)

En suma, de *Los carpidores* se puede decir, con su autor, que entre sus páginas brillan como estrellas caídas algunas luces desperdigadas aquí y allá...

Rosa Axel

Las iniciales del amor

poema de
Héctor Yanover

ed. Del Río Primero

El autor de *Elegía y Gloria* —Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores y Premio Municipal de Poesía— acaba de reiniciar su viaje de imaginero con *Las iniciales del amor*, un largo poema de cálido y majestuoso aliento. Yanover es un poeta cabal, en su doble signo de fluente forma expresiva y honda fluencia vital. Yanover es contenido poético, fuego personal, y armazón formalmente lograda. Sostiene su castillo con sólidas columnas y su verdad es verdad con calidad de verdadero. El poeta no se inventa una intravida de lirismo blanducho, la sangra, la palpita, la vibra.

El destino es obligar al amor
como el del rosal dar flores.

No hay más bodas con Dios que la primera.
En la soledad de la primera boda con Dios,
me he casado por siempre con su gloria.

Soy indestructible
porque soy el adjudicador de la vida.

Sería necesario reproducir todo el poema para que se lograra el efecto total de vitalidad mesiánica, de instancia prójima, que Yanover logra. Una épica del amor tan sustancial y un raro equilibrio tonal —*Las iniciales del amor* es de esos poemas que nos gusta leer en voz alta y con variadas inflexiones— obligan su lectura.

Marcos Silber

La idea que verdece

poemas
de Juan Restrepo

ed. Capricornio

Casi treinta poemas reúne J. R., joven poeta colombiano en *La idea que verdece*. En verso libre y con una selección poco común dentro de la pléthora de poetas actual, Restrepo compone con acentuado énfasis del cuerpo temático. La "idea" la verdece desde la médula, quizás con leve desdén por la expresión estética. Pueden apuntarse algunas ligerezas de sintaxis. La verdad no supone divorcio de la armonía, por lo contrario la exige, la reclama. Un mayor celo por la construcción arquitectónica, sin duda le hubiera otorgado mayor vuelo y jerarquía. Restrepo denuncia habilidad y la traduce con vigorosa fuerza. Conoce al hombre, lo interpreta, lo canta y le canta. No se retuerce en vericuetos pseudometafísicos y desecha pentagramas de ultratumba. Armado de insospechable frescura, elabora con plomo de catarata y esgrime recursos personales, augurantes de acertados logros futuros.

Por sobre todo, Restrepo dice, y sabe lo que dice. *América; Violencia; A sotavento; Yo el viento; Que tengo*; son los más felices trabajos de esta entrega. Con elogiosas consideraciones, Rafael Alberti firma la solapa a título de prólogo.

CONCURSO DE CUENTOS RESULTADO

El jurado constituido por los escritores DALMIRO SAENZ, SUSANA TASCA, ADELAIDA GIGLI y MARTIN CAMPOS se expidió el día 26 de junio sobre 13 del centenar y medio de cuentos llegados a esta redacción. La tarea de preselección estuvo a cargo del Consejo Directivo de EL GRILLO DE PAPEL.

Primer premio (por unanimidad): LA PROMESA, de Humberto Costantini, firmado con el seudónimo: Florencio.

Segundo premio, compartido entre EL MUCHACHO, de Lily Franco (seudónimo Chingolo), y EN EL POZO, de Ana Maria Ponce, firmado con el seudónimo: Negra Garay.

Menciones:

EL TRICICLO, de Roberto J. Jakobsen (seudónimo: G. de Arroz).

SIN MANO, de Jorge Luis Sánchez (seudónimo: El Manco).

Estos trabajos irán publicándose, a partir del NUMERO EXTRAORDINARIO, en sucesivas entregas de EL GRILLO DE PAPEL. Los premios correspondientes, El Grillo de Oro y El Grillo de Plata, así como las Menciones, serán entregadas en acto público y en fecha que anunciaremos.

Nota: La dirección se reserva el derecho de publicar, asimismo, cualquiera de los trabajos no premiados por el Jurado.

SIQUEIROS

(Viene de la última página)

mente, se han olvidado muchas enseñanzas de los viejos maestros, especialmente de Leonardo y Ucello.

Ahora bien, ¿ha logrado algo especial, nuevo, en esta obra? ¿Daré motivo, como con las anteriores, a un gran escándalo?

El formidable artista sonríe, sacude su cabellera rebelde y alborotada que nunca se ha sometido a la disciplina del peine...

—En cuanto a lo primero —contesta— creo que estoy saliendo un poco de las preocupaciones puramente formales del realismo, orientándome hacia una expresión más humana... Y en cuanto a lo segundo... ¿se ha fijado usted en el panel que está sin terminar, allá, a la derecha?... Ese lugar está destinado a mi versión de las nuevas oligarquías que han surgido y se han enriquecido a costa de la revolución, y en nombre de la revolución...

TEATRO

ROMULO MAGNO

de
Friedrich Dürrenmatt

... soy una voluntad sin forma.

Según los comentarios llegados de Europa, el sucesor de Bertolt Brecht en el teatro alemán es un suizo de 39 años, ignorado en Francia hasta 1957 y recién presentado hace unas semanas al público argentino como dramaturgo. Su formación religiosa, un tanto escéptica, atraviesa su obra y conduce al problema final del hombre frente a la muerte y, en última instancia, frente a Dios. Habiéndose colocado en una posición que queda fuera de toda escuela o dogma artístico, confiesa él mismo: **es una pasión, no siempre feliz, el representar en el teatro la riqueza y multiplicidad del mundo. Así mi teatro resulta a menudo multivoco y parece confundir. Se cuecen también malentendidos en cuanto se intenta desesperadamente encontrar en el gallinero de mis dramas el huevo de la explicación, que se supone me abstino en no poner.**

También se declara contrario al estatismo en la escena, de allí que sus personajes actúen siempre y hablen. **(La acción dramática es la retorta en que el hombre se convierte, debe convertirse en palabra.)** Esto involucra, a su vez, el deber para Dürrenmatt de **poner a los personajes en situaciones que los obliguen a hablar.**

Con esta actitud se arriesga Dürrenmatt en el campo de la especulación filosófica, lo que podría restarle valor teatral a la creación dramática. Y si bien afirma que **el gran defecto del teatro de hoy consiste en hacer un teatro demasiado puro, demasiado espacial, demasiado literario**, nada le impide aceptar que en sus piezas existan personajes con **una concepción del mundo o una fe**, aunque aclara que **la pieza no está ahí en beneficio de sus formulaciones, sino que éstas están ahí porque en sus piezas se trata de seres humanos, y el pensamiento, la fe y el filosofar pertenecen también un poco a la humana naturaleza.** Estas características, esta dualidad acción-idea, se presentan claramente en **Romulo Magno, pieza con la cual obtiene la consagración en el plano del teatro puro.**

Rómulo Magno es un emperador con un concepto propio respecto del mundo que lo rodea. Su actitud pasiva frente al derrumbe de toda una civilización parecería, a primera vista, una arbitrariedad del autor, pero recordando las declaraciones de Dürrenmatt acerca del poder avasallador del mundo sobre el hombre podemos comprender por qué lleva a Rómulo Magno a esa posición. La última consecuencia viene a ser así una aceptación de los acontecimientos cuando las fuerzas que

los mueven son superiores al hombre mismo. El drama se esfuma en una burla final: Rómulo Magno no se mata, lo jubilan.

El Rómulo Magno presentado en el Teatro Candilejas sufre el distorsionamiento al que lo someten una captación superficial del tema y una dirección incapaz. Respecto a lo primero no es posible juzgar in-extenso hasta qué punto la traducción (siempre difícil en el caso de Dürrenmatt) o el tratamiento teatral impuesto por el director Boyce Díaz Ulloque, han alterado su esencia, pues no existen otras versiones del texto original. Pero conociendo los objetivos del autor y el espíritu general que priva en sus obras, es evidente que a través de los tres actos no se ha logrado una adecuada síntesis.



Friedrich Dürrenmatt

Por otra parte la labor de dirección se pierde (si es que existió alguna vez) ante un elenco desarticulado y opaco. La interpretación se queda exclusivamente en el aspecto exterior de las situaciones (por lo mismo que no se ha comprendido lo fundamental de la pieza) y ello se manifiesta en ese despliegue de gestos ampulosos fatuamente inexpressivos con que se manejan los actores. Resulta inaceptable que a esta altura se pretenda dar el personaje de la emperatriz (Mercedes Sombrá) golpeando el suelo en señal de disgusto o recurriendo a otros recursos igualmente pobres. Tampoco son admisibles los dos criados (Pablo Astrada y Celso Mendhy); a lo sumo lo que podrán conseguir con esa composición, en la que los notamos lamentablemente desaprovechados, es un agudo dolor de cintura. En cuanto a la hija (Delma Ricci), su pasaje más eficaz es aquel en que aparece como mala actriz que no asimila las enseñanzas de su maestro. Luego no sabemos si continúa por equivocación en esa actitud. La actuación de José María Gutiérrez es la más natural y lograda, demostrando una vez más sus reales condiciones de actor, que podrían haber encontrado mayor lucimiento de haber sido mejor secundado.

El resto del elenco sólo camina mucho por el escenario.

Lo más incomprensible de toda esta aventura es el hecho mismo de tener teatro donde llevarla a cabo, sobre todo cuando lo que faltan son precisamente teatros... pero para aquellos que poseen auténticamente una necesidad y un derecho en virtud de la jerarquía que otorgan la seriedad y el respeto por la obra y el público.

lilia gaffuri

Teatro Libre Agon

LOS FRENETICOS

de
Armand Salacrou

Sería ocioso replantear las condiciones de escritor teatral que califican la obra de Armand Salacrou. **La familia Lenoir** —que nos diera no hace mucho **Nuevo Teatro**— y **Una mujer libre** avalan, como sus otras creaciones, el supuesto anterior. Sin embargo **Los frenéticos** no nos convence del todo. Indiscutible talento en un diálogo por momentos excesivamente brillante, personajes de una humanidad densa y dramática, sutiles y ajustados mecanismos psicológicos, todo ello no termina de conseguir nuestra adhesión. Quizá porque Salacrou parece solazarse en una anécdota que forja, minuto a minuto, actitudes patéticas. El mismo lo dice en el primer cuadro de la obra, cuando establece la ausencia de Dios —y con cierto placer— la soledad gesticulante de los hombres. José María Funes destaca valores reales en la conducción de la pieza. Jorge Villalba —aquel Esopo de **La zorra y las uvas**— está en papel, aunque por instantes —en las secuencias más tensas— parece no dominar sus parlamentos. Mercedes Hileret, esquemática en su ingenuidad, se desempeña con eficacia. Leda Zanda es, sin dudas, una actriz. Pero lo más destacado de la interpretación lo brindan Roberto Lombard en su personaje de Nicola Radisky —que da acertadamente en la caricaturesca fisonomía del "actor"— y, lo mejor del conjunto: Rodolfo Relman, que nos brinda un François Lourdalec pleno de mentirosa solidez y de elegida dureza. Le prevenimos no obstante la posibilidad de que estereotipe su rostro, sobre todo su mirada, si no gradúa más lo rascoso de su condición. El resto de la compañía se desempeñó plausiblemente, como también su escenografía Alicia Finkel.

rey shadhov

SIN COMENTARIO

El día 27 de mayo pasado, debutaba en Montevideo uno de los espectáculos más famosos en el mundo entero: **El Gran Circo Ruso**, después de haber actuado en algunas ciudades de Brasil. La próxima etapa de su presentación en Sudamérica era Buenos Aires, pero, el Río de la Plata parece a veces infranqueable. Lo cierto es que ni bien comenzadas las tramitaciones correspondientes, las trabas surgieron una detrás de otra. Se amontonaron papeles, palabras y promesas; las actuaciones en Montevideo estaban por finalizar y de este lado de la cortina de agua las gestiones no avanzaban. La compañía soviética, en un último intento, prolongó su estadía en la vecina orilla y continuó actuando, mientras en Buenos Aires la derrota de todos los esfuerzos era un hecho. Agotadas todas las probabilidades, **El Gran Circo Ruso** preparó su equipaje y partió rumbo a **Estados Unidos**, donde le esperaba una serie de presentaciones.

Teatro de la Universidad de Concepción

POBLACION ESPERANZA

de

Manuel Rojas
Isidora Aguirre

Hay "algo" que atrae de inmediato y encanta y hace olvidar por momentos el resto. Es un personaje invisible que va y viene por el escenario con su gracia, su agilidad, que es toda su vida, su frescura: el diálogo de **Población Esperanza**. Si ya nos había deleitado esa forma de decir tan peculiar en sus modismos populares, cuando vimos **Parecido a la felicidad** de A. Sieveking, ahora, el escuchar ese juego de palabras —a veces incomprensibles en su cabal sentido para nosotros— resulta un continuo asombro ante la variedad de giros idiomáticos que nos es dado conocer, sobre todo en la primera parte.

Por eso es necesario sustraerse al influjo del diálogo para captar la totalidad de la obra. En primer lugar está el tema en sí. Los autores de **Población Esperanza**, Manuel Rojas e Isidora Aguirre, han recurrido al conocido problema de las villas miserias para crear no una obra costumbrista ni criollista que refleje la vida de una población callampa o de un conventillo de Santiago, Valparaíso u otra ciudad cualquiera, sino una obra donde sus personajes son símbolos de seres o de serie de seres y sus actitudes, condiciones y problemas son cosas que existen en todos los países subdesarrollados y aun en los superdesarrollados. Pero pienso que si ésa fue la intención primitiva, ha quedado en eso, en intención. Los conflictos que se desarrollan en **Población Esperanza** no están localizados geográficamente, es cierto, pero también es cierto que no alcanzan a adquirir una trascendencia tal como para hacer de sus personajes símbolos. O bien, invirtiendo el orden de los términos, los protagonistas no poseen las dimensiones que proyecten sobre sus problemas existenciales una calidad simbólica; es

más, creo que se detienen frente a las circunstancias de una forma muy peculiar, típica de la idiosincracia popular chilena. Todo eso quedó a medio camino. Probablemente, se me ocurre, la esquematización en la pintura de los caracteres quiso ser una depuración de elementos accesorios que pudieran perturbar la pureza de la figura símbolo. Pero al no lograrse esto último lo primero trunca también la otra alternativa de ser seres definidos como personajes. Y no digo **personalidades definidas, que es distinto**. Porque Filomeno, como ser teatral es —junto con Emperatriz— el más definido de la obra, siendo, no obstante, la personalidad más indefinida de un hombre.

De ahí que si se sigue el hilo de los problemas personales en busca de un contexto dramático nos perdamos en una serie de pobres recursos temáticos que a nada definitivo conducen. (El tercer acto se precipita directamente en un desesperante final donde no sólo muere **el malo regenerado**, sino nuestra última esperanza de ver salvada la obra.)

Indudablemente, repito, lo más ajustado es la riqueza del diálogo, que surge con una abundante gama de contenidos expresivos, propios del habla popular —cualidad ésta que, de cumplirse lo afirmado por Manuel Rojas (**la obra no pretende reflejar la vida de una población callampa o de un conventillo de Santiago, Valparaíso u otra ciudad cualquiera**), se convertiría en defecto. Sin embargo, entrevistando a los integrantes del elenco, Rojas Murphy nos informó que la obra está escrita en correcto castellano y que para la mejor identificación con sus personajes se le dio al texto una cierta flexibilidad que permitiese la introducción de modismos característicos en el lenguaje del roto.

El elenco que ofreció **Población Esperanza** cuenta con dos nombres de destacada actuación en sus respectivos personajes —que ya he citado antes como los más acabados también como caracteres—. Me refiero a Andrés Rojas Murphy (**Filomeno**) y a Mireya Mora (**Emperatriz**). Los demás actores no aportaron nada esencial a la interpretación (tampoco les daba el texto mayores ocasiones para ello).

Por último consideramos que esta ha sido una experiencia muy interesante —por iniciativa de la Federación Argentina de Teatros Independientes—, que nos permitió ponernos en contacto con una manifestación teatral latinoamericana, hecho éste que nos mantiene en la brecha recién abierta de vinculación concreta con el continente.

usher lilienblatt

Teatro Carlos Calvo

LAS D'ENFRETE

de

Federico Mertens

Si bien el ritmo de nuestra ciudad ha variado en sus costumbres, en su interminable gama de personajes pintorescos que llenaron esa pequeñísima Comedia del Arte que fue nuestro sainete, eso no quiere decir que todavía no existan individuos como los que pinta con tanto realismo Federico Mertens. Escrita en 1909, con el sentido crítico de un Gregorio de Laferrère, va elaborando la trama, simple, de esta comedia, con gente de la pequeña burguesía floreciente y el afán de superar su condición social. La necesidad de hacer lo que nuestro vecino para no sentirnos inferiores a él. Si bien Mertens parte de esta sencilla idea, no podemos dejar de reconocer cierta gracia que aún se mantiene fresca a través del tiempo; porque, ¿quién de nosotros no ha descubierto a estos personajes alguna vez en su esfuerzo por ponerse a la moda, entrar en un nuevo **ismo** o adornarse de la mentira que los **pinte** como no son?

La técnica de la pieza se ajusta a los clásicos tres actos, y si algo debiéramos objetarle es cierto sentimentalismo dosificado con melodrama, que no es más que el producto de una literatura entonces en boga.

Carlota Rossi tuvo a su cargo el doble papel de director y actriz, desempeñándose en ambos con sobriedad. Entre los intérpretes cabe destacar los nombres de José María Figueilli y María Cocco, dos promisorios actores de la escena independiente que apuntan con bien definidas condiciones. Elso Borsoni hace un correcto padre con un acento italiano no siempre exacto.

roberto nicolás medina

Escuela de Teatro del Centro Lucense

2 OBRAS DE R. DEL VALLE INCLAN

Cuando un crítico teatral debe efectuar su tarea en referencia a un conjunto que se estrena con una obra ya interpretada por una actriz como Margarita Xirgú, es muy posible que contraiga su rostro en un gesto de perpleja desconfianza. Esta prevención no fue justificada para el caso de la **Escuela de Teatro**, que dirigida por Roberto Villanueva —magnífico intérprete del Godot que hace poco vimos en el **Teatro de Arquitectura**— logró, pese a la carencia de movimiento y decorado, el clima justo que requiere Valle Inclán. En las dos obras la interpretación, reforzada por el iluminador y por una música adecuada, hizo olvidar las limitaciones inevitables del teatro leído. Roberto Villanueva demostró una vez más que es un artista integral, y el conjunto, que tiene posibilidades de pasar en el futuro a integrar la lista de los buenos conjuntos vocacionales.

horacio salas san miguel

**EDICIONES
MUNDO NUEVO**
Santa Fe 3117 T. E. 84-5389

ECO 60

El primer anuario argentino que reúne
y expone en forma crítica la actividad
cultural y artística del país durante el
año 1959.

YA APARECIO

Cuando David Alfaro Siqueiros, famoso muralista mundialmente conocido, comenzó su obra sobre la revolución mexicana en una de las salas del Museo Nacional de Historia, surgieron de nuevo los comentarios, las polémicas, los vaticinios de que el mural provocaría una nueva censura por parte de las autoridades del museo o del Estado, que sería motivo de un nuevo pleito judicial.

Siqueiros, único sobreviviente del grupo de **los tres grandes** de la pintura mexicana (junto con Orozco y Rivera) ha seguido una trayectoria de escándalo, tanto en su pintura como en sus actividades políticas y revolucionarias, estrechamente relacionadas entre sí. En esto ha coincidido con Diego Rivera, fallecido hace dos años.

La obra que realiza actualmente el pintor chihuahuense es un gigantesco mural que ocupa la Sala de la Revolución, habilitada especialmente para la nueva obra en el Museo Nacional de Historia instalado en el legendario Castillo de Chapultepec. Un diario vespertino afirmó rotundamente que el mural será tapiado, como sucedió recientemente con la obra realizada en el vestíbulo del teatro **Jorge Negrete** por encargo de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y que ha motivado un largo y

en 1910 tenía apenas 12 años, participó en el movimiento armado como soldado en las fuerzas del general Diéguez, hasta la terminación victoriosa del movimiento, habiendo alcanzado el grado de capitán.

Aun cuando no es su especialidad, ni se ha dedicado a ella sino excepcionalmente, Siqueiros es un notable retratista. El mural que ha iniciado incluye las efigies de un gran número de personajes históricos. Aparecen entre otros, además de los tres generales citados (que en 1906 acaudillaron el movimiento de Cananea) y confundidos con el pueblo, Ricardo Flores Magón, Lázaro Gutiérrez de Lara, Praxedis Guerrero y otras muchas figuras destacadas de la revolución mexicana.

El movimiento proletario de Cananea obsesiona a Siqueiros. Para él es el hecho más significativo entre todas las secuencias de la lucha revolucionaria:

Es notable —dice— el carácter de lucha ideológica que asumió desde el primer momento el movimiento obrero de Cananea, dirigido precisamente contra la explotación norteamericana. La huelga fue inspirada principalmente por los anarcosindicalistas, aunque también había entre los huelguistas alguno que otro que se consideraba comunista... La inspiración anar-

ejércitos de la revolución. Allí se destacan las figuras de Emiliano Zapata, Alvaro Obregón, Francisco Villa...

En el siglo de la **literatura y del arte comprometido**, no puede encontrarse pintura más **comprometida** que la de Siqueiros. Al igual que en el caso de Diego Rivera, cada obra de Siqueiros tiene un contenido social y político evidente. Es imposible hablar de la pintura de Siqueiros sin hablar de política. Esto no significa, sin embargo, como argumentan críticos y defensores de otras tendencias contrarias al realismo de los muralistas mexicanos, que el contenido social anule los valores puramente pictóricos. En Siqueiros hay una integración casi absoluta de valores sociales y plásticos, de forma y de fondo. Al igual que sus ideas políticas, el centro temático de su obra es siempre el hombre, y a exaltar a éste está destinada su obra.

LA "POLIANGULARIDAD"

David Alfaro Siqueiros es un pintor revolucionario tanto como un revolucionario pintor. Siqueiros, el combatiente político que propugna una revolución total en el campo social y económico, ha revolucionado también los métodos y la técnica del mu-

DAVID ALFARO SIQUEIROS

y la revolución mexicana



especial P.L. — EL GRILLO

accidentado pleito entre los actores y el artista.

En la última audiencia celebrada en el juzgado donde se ventila el juicio entre el pintor y el ANDA, surgió la posibilidad de un entendimiento entre las dos partes y, por lo tanto, de que el mural sea terminado, previas ligeras modificaciones aceptadas por el pintor.

La versión que hizo Siqueiros de la revolución mexicana tiene como centro temático —y visual, pues ocupa el panel central— la huelga de Cananea que antecedió en cuatro años a la revolución maderista de 1910. Acerca de este episodio con el que se inician las grandes luchas sociales de México, dice David Alfaro Siqueiros:

En mi opinión, este es el hecho más importante y significativo de la época: la primera participación netamente obrera en la revolución, adelantándose en algunos años al levantamiento maderista... Mediante este hecho fundamental, con la huelga de Cananea, que ocupa el panel central, representé el encuentro de las fuerzas populares, revolucionarias y las reaccionarias, representadas aquí por el ejército del dictador Porfirio Díaz y las fuerzas norteamericanas comandadas por el coronel Thomas Rinning... El cadáver de un obrero asesinado aparece llevado en hombros por los que más tarde llegarían a ser notables generales del movimiento revolucionario, Esteban Baca Calderón, Manuel M. Diéguez y Plácido Ríos...

Alfaro Siqueiros, muy joven aun, pues

quista del movimiento de Cananea me obligó a incluir en el mural las figuras de Proudhon y Bakunin, como antecesores ideológicos directos del movimiento y colocar, junto con la bandera mexicana, la rojinegra del sindicalismo...

EL CENTRO TEMÁTICO: EL HOMBRE

En el panel de la derecha, que hace ángulo de 90 grados con el central, aparece el dictador Porfirio Díaz con sus científicos y demás representantes de la oligarquía porfiriana extranjerizante. Entre ellos está el general Victoriano Huerta, asesino de Madero, representando a la reacción militarista.

Todas las fuerzas reaccionarias aliadas al imperialismo yanqui... subraya el pintor.

Ante la observación de que todas las figuras que representan a la reacción han quedado situadas precisamente a la derecha del mural, y las que representan a las fuerzas revolucionarias a la izquierda, el artista, que parece ser no había reparado en ese detalle, comenta:

En esto intervino el subconsciente... En realidad, todo el plan de la obra obedece a la idea de un gran movimiento de masas que avanza desde la izquierda sobre la oligarquía porfirista.

En el panel de la izquierda, enfrentándose a don Porfirio y su camarilla, se hallan las figuras que representan las fuerzas agrarias que formaron los más aguerridos

ral. Aparte el empleo de materiales nuevos y prácticas revolucionarias dentro de la técnica y del oficio, el artista ha desarrollado en sus murales un concepto nuevo: el de la relación entre el hombre y la superficie pintada:

La idea que siempre tengo presente —dice al respecto— es que el espectador contribuya a crear la obra, que forme parte de ella. A eso llamo un espectador activo. Porque la persona que contempla un mural no permanece estática, como la que observa una pintura de caballete. Si tuviera que llamar de algún modo a mi método de trabajo, le llamaría "el método de la poliangularidad": el tránsito del espectador ante una superficie dada, es lo que determina la composición del mural...

En una superficie, en un muro —explica el pintor— a diferencia de un cuadro, un círculo nunca es un círculo, un cuadrado no es tal, ni dos paralelas son paralelas. Sería conveniente iniciar una investigación científica sobre estos fenómenos. Creo, sin embargo, que se han logrado grandes progresos técnicos en la pintura... La cantidad de materiales, especialmente nuevos plásticos, que se pueden utilizar actualmente es ilimitada, y lo mismo se puede decir de los métodos para aplicarlos. En lo que va del siglo creo que, después de la desintegración del átomo, en ningún campo se ha avanzado tanto como en el de la pintura... En cuanto a los problemas estéticos que plantea un mural, especifica-

(Continúa en la página 21)