

hace algunos años...
 sus rebeldías...
 Aulo padre. Nos...
 gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE



el GRILLO de papel

Año 2, Nº 6 - Octubre/Noviembre de 1960

\$ 20 m/d

HUMOR,
 por
BOSC y
VILLARREAL



ELUARD por DALI

POEMAS DE ALONSO - ARAGON - BRECHT - ELUARD - GUILLEN - LIBERMAN - PORTOGALO

LA BOMBA ATOMICA Y LOS POETAS: BIELY, GINSBERG, AZUMA, CORSO y FERLINGHETTI



ENCUESTA TEATRAL A H. CRILLA, I. LEDESMA, ASQUINI, ALTERIO y LOVERO

LA POESIA ARGENTINA,
 por **A. ANDRES**

BRECHT

REPORTAJES A:
BERGMAN, por BERANGER; SARTRE, por CARPENTIER; CESAR TIEMPO, GOYTISOLO, S. DE BEAUVOIR, RAGUCCI, RAMA



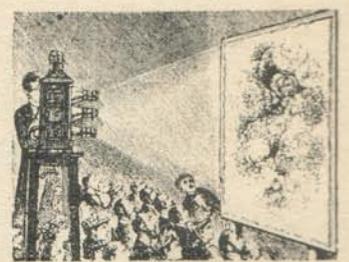
NUMERO ANIVERSARIO

EXISTENCIALISMO EN POLONIA,
 por **ADAM SCHAFF**

SIMONE DE BEAUVOIR Y SARTRE EN CUBA



DIBUJO de KALONDI



EL CINE Y LAS CULTURAS,
 por **TOEPLITZ**

LITOGRAFIA de RAUL SCHURJIN

Fragments de LOS SEQUESTRADOS DE ALTONA, de SARTRE



CUENTOS DE CASTILLO, CORTAZAR, COSTANTINI, HEKER, KUSNETZOFF, S. TASCA

6

CULTURA DEMOCRATICA Y CULTURA NORTEAMERICANA, por C. PAVESE

A- NI- VER- SA- RIO

En el primer número de EL GRILLO DE PAPEL escribíamos: decir que hemos salido a la calle no es una formulación más o menos simbólica. No. Sabemos que la calle es el múltiple cenáculo donde el pueblo dice su pacífica verdad cotidiana y, en última instancia, el sitio subversivo donde levanta una barricada y vindica su humillación. Desde entonces hasta hoy ha pasado un año y, más que nunca, estamos convencidos que nuestro lugar es éste. La literatura —dijimos— ya que no un medio de vida, es, para nosotros, un "modo" de vida. Una manera de caminar prójimos. Porque, si en todas las épocas que atravesó la humanidad, el arte ha tenido una honda correspondencia con su tiempo, hoy esa ligazón es imperiosa, excluyente, definitiva. El individuo, considerado como ente marginal y caprichoso de la especie, es una fábula, que ni siquiera tiene la virtud de ser bella, donde hay un personaje que ostenta largas orejas de asno, razona como los fariseos y deduce la siguiente moraleja: estoy solo, luego, no existo. Sabemos cuánta secreta esclavitud hay en la aparente invulnerabilidad, en el falaz albedrío de los intocables de espíritu. Hemos nacido hombres: este solo hecho nos confunde, sin alternativa, con toda la sociedad. Pero hay más: hemos nacido en este siglo y bajo ciertas condiciones históricas, y hemos elegido permanecer, o, lo que es lo mismo, echarnos al hombro la existencia. Seguir vivos ya significa optar. Optar por un mundo que ha relegado la torre de marfil al desván de los antiguos trastos, de los baúles polvorientos o, a lo sumo, de la nostalgia. Los acontecimientos, la necesidad impostergable de asumirse en la Historia, han hecho del artista un ser total, político —comprometido o cómplice, pero en ningún caso ajeno al mundo en que vive—, articulado, como cualquier otro, a la vertiginosa humanidad que hoy (en Africa, en Cuba, en Argelia, en la España del Silencio, en cada sitio del mundo donde el hombre aún es búsqueda o protesta) peligrosamente juega su destino al azar de un futuro hermoso. Pero el artista —se dirá— no es un guerrillero. Es cierto. Y por eso su justificación se halla dos veces comprometida: él es responsable de sus obras y de sus actos; de todas las palabras que escribe y de todas las palabras que calla. Se ha puesto del lado de la Belleza, pues bien: ya nunca

podrá ser secuax de la mentira, la injusticia o la estupidez. Ningún hombre, es verdad, escoge de antemano el tiempo que le toca vivir: de pronto está metido en él, se lo han impuesto sin preguntarle su opinión (algún poeta deploraba que Dios no le hubiese consultado la mejor manera de crear el mundo): pero también es verdad que el hombre escoge el porvenir. Todos, sin remedio, somos culpables del futuro; por eso, nadie tiene siquiera el derecho de imaginar melancólicamente una Ciudad de los Fines, si, ahora, calla el juicio que le merece la sociedad, no abomina de ella, o no emplea los medios de que dispone para transformarla. Desde Neardenthal hasta aquí todos nuestros antepasados son responsables de este siglo XX, del Ghetto de Varsovia y de la bomba de Hiroshima. Pero a partir de ahora nosotros también ocuparemos, junto a ellos, nuestro sitio en el banquillo de los acusados. No por pintar un cuadro o por componer una sinfonía estaremos más limpios de la sangre de Djamilia Bupasha, la muchacha torturada en Hussein-Dey; ni menos complicados con esa imbécil juventud que, ahora y en nuestro país, tiene por paradigma al módico asesino César Casanova Ferro, aprendiz matador de chicos judíos. Sí. El artista también se sienta en el tribunal del juicio: es el fiscal y el acusado, porque su verdad está en juego, su bella verdad, que empieza a ser pisoteada en el mismo instante que en cualquier sitio del mundo se pisotea a un hombre. Pues sólo cuando ya no quede un humillado, una Djamilia o un Trilnick, estaremos en condiciones de recuperar la Gran Aldea de utopía, nuestro empecinado sueño del Huerto.

Pero hay otra forma de compromiso. Durante un año la hemos repetido hasta el cansancio, y seguiremos repitiéndola porque —si como se asegura con toda la indiferente frialdad de un logaritmo— una mentira, reiterada mil veces, acaba por transformarse en una verdad: una verdad, reiterada mil veces, debiera lograr la fuerza compulsiva de un código: hay un compromiso con el Arte, un pacto. Sí. Un pacto que no han comprendido ciertos escritores que, exhibiendo una pretendida actitud revolucionaria, quieren justificar, con estrépito, una obra mediocre. Es en este sentido que la obra de Arte, tal como la concebimos, debiera ensambalar la plenitud de la Belleza con la dimensión humana —humanística— de su creador. Cuando no ocurre tal coincidencia, cuando no se hace sangre tal dualidad, cuando la necesidad de transformar al mundo no nace de la urgencia de transformarlo en bello, el acto de optar se frustra y es gratuito, o bien, se dogmatiza y es deleznable. Sólo con tales características el compromiso del Arte puede ser crítico y creador, auténtico y fecundo. Una nueva concepción de la sociedad no puede ser hija del conformismo ortodoxo, ni fruto del tobogán decadentista de la burguesía que, a toda costa, quiere ahora salvar su alma.

Decíamos hace un año: para quienes prefieran el rótulo, la ordenada etiqueta sobre la frente, el "ismo" tranquilizador, confesamos que —en cuanto hombres que escribimos— nuestra definitiva posición surge de nuestros actos, nuestros errores y nuestras obras. El hombre como vocación, la búsqueda infatigable de la verdad y la demanda imperiosa de belleza, deben ser el trípode unívoco del trabajo del artista en este tiempo que nos duele. El YO —ese "querido cadáver"— no puede ser resucitado hasta que cada Lázaro ocupe en la sociedad el sitio que le corresponde. El pueblo, total poseedor de sus destinos, y el individuo liberado son, tienen que ser, el motivo de nuestra elegida conciencia revolucionaria. El motivo más vertical. El más premioso.

LA DIRECCION



Registro propiedad
intelectual Nº 634.896

DIRECTORES:

Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman

SECRETARIA DE REDACCION:

Liliana Heker

COLABORADORES INMEDIATOS:

Betina Duret, Susana Isod
y Hugo Kusnetzoff

SECCIONES ESPECIALIZADAS:

Lilia Gaffuri, Horacio Salas San Miguel, Roberto N. Medina, Hugo Kusnetzoff y el Consejo Directivo de "El Grillo de Papel"

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro Hipólito Ragucci

Los grillos fueron dibujados por Alba

ADHESION

FABRICA ARGENTINA
DE VIDRIOS Y REVESTIMIENTOS
DE OPALINA.

HURLINGHAM

situación

Una revista tendenciosa

**Rodolfo
Alonso**

BUENA COMPAÑIA

*es un país
en armas
casi*

*un país
de bocas
en suspenso*

*el amor
andá a solas
por la calle*

*(lejos
está la casa
de mi amor.*

*allí
contra la puerta
un perro
uno cualquiera
dibuja los lamentos*

*los gestos
del amor)*

*es un país
rodeado por su gente*

un país de color

*(es la gente
mezclada
volcándose
rota en todos sus gestos)*

*allá vamos
todos*

*juntos
o no*

*allá
vamos*

*(qué queda
encima
o debajo
de los grandes proyectos)*

es un país

todavía

*le anda la gente
por encima*

*es mi pequeño
país natal*

*(parte de un todo
todo
para algunos)*

mi gran país

*(es la gente
que le anda por encima)*

*hablamos
mucho*

en este país

nunca hay silencio

*(y ojalá
que nunca
haya silencio
en mi país)*

*héroes
piden*

en mi país

*para morder las máquinas
de guerra*

*de enjuiciamiento
de represión*

héroes

*contra el sometimiento
contra la injuria*

piden héroes

*(hay
hombres
conjundidos*

abrazados

flotando)

*es un país popular
mi país*

lleno de gente

*(uno lo anda
y lo anda*

*y cuando cree
estar ya
solo
lejos*

*una voz
cualquiera
una risa
un grito
le alcanzan la noticia)*

*ahora vamos
llegando*

a la esquina

a donde nos tiraron

*es una carta
difícil*

*no sabemos
si estamos solos
si somos muchos*

*ni siquiera
si comprendemos bien
esto que somos*

esto

este país

que duele

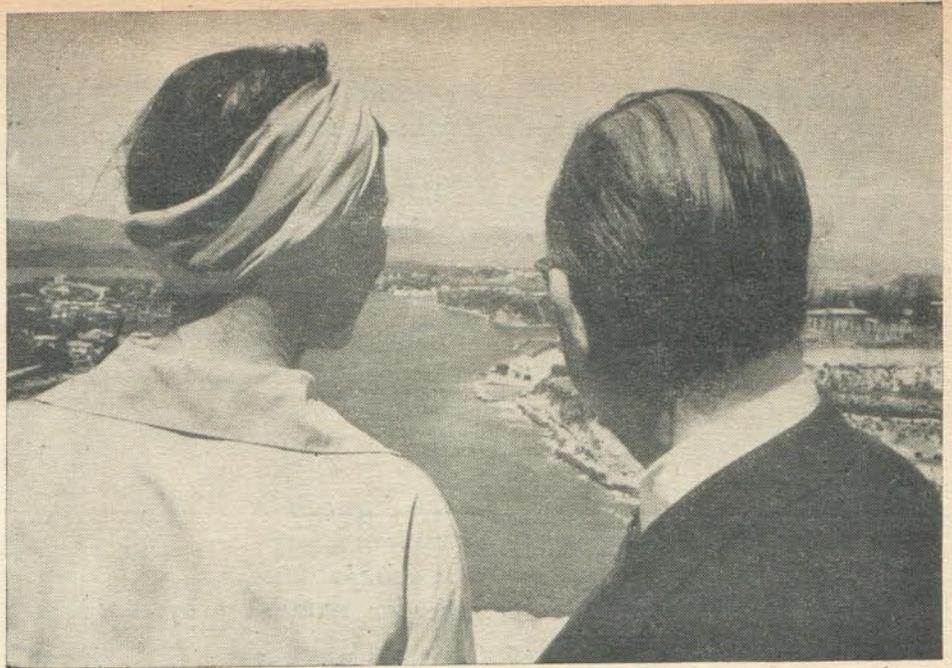
*esta manera
difícil
de estar juntos*

Apenas el avión se ha elevado unos pies de la tierra comienza sus preguntas. Son precisas, agudas; como pequeños dardos dirigidos a un blanco que él mismo ve nebulosamente aún. A medida que recibe respuestas concentra el tiro. Se presiente que está armando un rompecabezas (esta pieza no va aquí, sino allí), crea una estructura intelectual.

—¿La caña está concentrada en una región específica o su cultivo es homogéneo? ¿La propiedad individual de las dos caballerías que se están entregando a los campesinos se convertirá finalmente, mediante algún plan, en cooperativas también?

Cuando ha recibido sus respuestas entrega el bloque formado. Esto es así y así. Y en su apreciación entran muchos factores de los que nadie le ha hablado, que obedecen a su observación y a un lúcido razonar.

Jean Paul Sartre viaja hacia Santiago de Cuba. Asiste a los festejos del 24 de febrero en Oriente. Invitado por el Gobierno Revolucionario permanecerá en Cuba un mes. Simone de Beauvoir está con él.



Simone de BEAUVOIR y SARTRE en CUBA

Simone de Beauvoir quiere mantenerse en segundo plano. Habla menos. Carlos Franqui (director de "Revolución") aprovecha las horas del avión para explicarles cuál ha sido el juego de fuerzas políticas en los últimos diez años y el proceso violento que condujo a la insurrección. Les habla de Fidel... Dice Sartre:

—Hay que acabar con el falso mito de Fidel Castro (siempre pondrá a Castro el acento en la o). Existe en Europa una leyenda sobre un héroe romántico y anárquico. Fidel es observado como un Robin Hood de las Antillas, esto daña la seriedad de la Revolución.

La Beauvoir asiente.

Para aterrizar en Santiago son invitados a la cabina del piloto y vuelven fascinados con la visión de la Sierra Maestra. Apenas pone los pies en la pista dice Sartre:

—Aquí hace más calor que en La Habana.

El calor los perseguirá en su visita a Oriente.

Una visita al castillo del Morro. Sartre no parece interesado. Beauvoir hace comparaciones.

—El color del mar es más vivo aquí que en el Mediterráneo.

La temperatura es insoportable. En un pequeño barcito se reponen los sudores con cerveza. Beauvoir gusta de nuestra cerveza. Sartre sigue sin hablar. Durante todo el viaje será así: él, rigor, precisión, análisis; ella, observando colores, formas, cosas. Un termómetro indica 32 grados centígrados a la sombra. Se habla de la dificultad del trabajo intelectual en Cuba por la temperatura.

Beauvoir: Con aire acondicionado se puede trabajar.

Sartre: Yo puedo trabajar en cualquier condición.

LA MISERIA NEGRA Y LAS CASAS NUEVAS

Sartre fuma constantemente unos cigarrillos negros y gruesos como un dedo meñique. Sumamente sobrio, no hace un ges-

to de más, ni habla cuando no es necesario hacerlo. Si es interrogado responde, aunque su respuesta le toma media hora para hacerse explícito. Amable sin exageraciones, está muy distante de altanerías y de arranques temperamentales. Demuestra a cada instante una solícita atención y ternura hacia su compañera de este viaje.

La Beauvoir es ojos. Sus ojos no se detienen. Observa el rostro de su interlocutor, observa sus gestos, observa a los que la escuchan, observa el paisaje, observa detalles que a todos escapan. Sartre lleva una sola corbata marrón, muy arrugada. Viste camisas de seda o de nylon, es su único lujo.

Luego del alojamiento y del almuerzo visitan la universidad: Los estudiantes se acercan y lo saludan con tanta timidez que es casi temor. Sartre inspira, exhuda, proyecta de sí un elemento imponderable que crea un gran respeto en torno a su persona.

Sartre bebe café negro cubano en tazas grandes. Su desayuno consiste en tres tazas de café negro. Gusta del daiquirí. Este es el único país donde se puede beber un daiquirí. Lo he pedido en todas partes del mundo sin resultado.

Después de la Universidad visitan la tumba de Martí en el cementerio de Santa Ifigenia. Muy cerca de allí está un barrio de miserables conocido por La Manzana de Gómez. Un grupo de casas construidas con madera, lata, pedazos de cartón. Una vieja se asoma a una ventana con los ojos hundidos, la piel cortada en mil pliegues. La calle es una enorme zanja de fango negro por donde corren los desperdicios de una fábrica cercana.

—Es la miseria negra —dice Beauvoir.

—Es curioso —observa Sartre— que frente a la tumba de Martí se haya acumulado tanta pobreza.

Sartre recomienza su tiro al blanco: ¿De qué viven? ¿Qué hacen? ¿Cuántas generaciones hace que están así?

Volvemos a los autos y andamos un par de kilómetros. En la finca "Caimanes" es

donde Sartre comienza a ver lo que es la Revolución de Cuba.

Allí se construye un barrio que se llamará el Reparto Agüero. 650 casas a un costo de \$ 2.000 cada una, con tres cuartos, sala, baño y cocina.

La "Manzana de Gómez" será volcada en el "Reparto Agüero". Aquellos miserables van a comenzar una vida de humanos. Los propios vecinos suministran la mano de obra. Dieciséis soldados del Ejército Rebelde trabajan junto al pueblo. Las casas se realizan mediante el sistema de prefabricación. Diariamente se producen las piezas para seis casas. Cada casa puede armarse en dos días de trabajo. Se trabaja 18 horas diarias, de seis de la mañana a medianoche, en tres turnos de trabajo. Después de visitar la improvisada fábrica donde se hacen las piezas, Sartre y Beauvoir pasan a una sábana al pie de una loma donde comienza a alzarse el nuevo barrio. Columnas apuntando hacia el cielo, paredes a medio hacer y lo más asombroso, un verdadero ejército de mujeres que laboran con un sincero entusiasmo. Sartre queda agradablemente sorprendido. Una negra joven y obesa, con una apretada camiseta blanca que revela unos senos rotundos y enormes está apaleando cemento para "fundir" la zapata de una de las nuevas casas.

Sartre afirma que hay países que no enseñan lo malo, sólo lo bueno:

—Lo llevan a una a un solar yermo y le dicen: "Aquí estaba el barrio pobre", luego lo llevan a las nuevas construcciones. Jamás enseñan los verdaderos barrios pobres.

Beauvoir añade:

—Es una vergüenza infantil pues mientras más bajo se comienza tanto más meritorio es el esfuerzo.

ATARDECER DE HOLGUIN

—La única manera de conocer bien una ciudad es caminando, —dice Sartre y obliga a detener los autos y a descender todo el mundo. Desde la placita de Santo Tomás hasta el parque frente al Ayuntamiento seguimos a pie.

Para Simone de Beauvoir es el "coup de

foudre", queda enamorada a primera vista de Santiago. Las callejuelas que se retuercen, zigzaguean, los balcones, las rejas; nada escapa. Entran en la Escuela de Artes Plásticas y admiran el patio colonial.

Una hora a pie y de nuevo a las ruedas. Ahora vamos a "Vista Alegre". "Este es el «seizieme» de aquí", les dice alguien. Les maravilla el estilo, el ambiente de la ciudad toda. Pasamos junto a un reparto del INAV y se les explica lo que era la lotería y lo que se hizo con ella: Diez mil casas en un año.

A la llegada al Hotel lo espera a Sartre un grupo de profesoras: se siente cansado, lo ha dicho ya, pero su amabilidad lo impulsa. La conversación deriva hacia la nada. Cuando al fin puede retirarse Sartre comenta:

—No entiendo esto, ni ellas ni yo estábamos obteniendo ninguna utilidad de nuestra conversación.

En Sartre el sentido del tiempo es importante. De una puntualidad absoluta, detesta los períodos vacíos en que no se hace nada. Puede hablar diez horas seguidas si nota que él recibe algo o está enseñando algo. A las seis de la tarde cuando todos los miembros de la comitiva están agotados, él se retira a escribir. Escribe desde las seis hasta las nueve de la noche. Su asombroso vigor intelectual no le deserta jamás.

Cuando caminaban en Santiago fueron insultados varias veces por el pueblo que los confundía con norteamericanos.

—Nunca he recibido un insulto con mayor agrado —comenta Sartre antes de retirarse.

los que están abajo le tiran del pantalón. Sartre lo observa todo con detenimiento. Fidel se marcha y comienza a vaciarse la plaza.

LAS IDEAS Y LOS HECHOS

De vuelta en Holgín y después del almuerzo hay una sobremesa que comienza con tres personas y termina en docena y media. Uno de los que llega es el Ministro de Educación, Armando Hart.

Sartre quiere saber cuál es la situación de la libertad de prensa en Cuba.

—Tengo a bien aclarar que creo que los que están en contra de la Revolución no tienen derecho a hablar, lo que quiero saber es si los que están a favor pueden hablar porque es ahí donde comienza la libertad de prensa.

Luego de recibir una explicación dice: ...—Lo primero que tienen que hacer ustedes es suprimir la prensa contrarrevolucionaria, y una vez logrado esto crear instrumentos de crítica dentro de la prensa revolucionaria. Mientras exista la prensa contrarrevolucionaria, no hacer crítica hace daño, y hacer crítica hace daño. La prensa contrarrevolucionaria desorienta y confunde al pueblo deformando los hechos.

Comenta el acto de la ciudad escolar:

—Me agrada la timidez de Castro. Lo que más me agrada de este proceso es su espontaneidad. Me impresionó muy bien que Castro no sea ese tipo de hombre resuelto que llega, dice su discurso, besa a un niño y se marcha. Más bien él dudaba, vacilaba, no quería herir al pueblo marchándose de allí. El pueblo tiene un gran

Pide una taza de café y enciende otro "Boyardo".

—El contacto entre Castro y el pueblo es muy fuerte y directo. Hay algo ahí de trágico y de frágil. ¿Qué pasaría si Castro desapareciera? Francamente ya empiezo a sentirme aplatanado (bananisé) y a participar en vuestras preocupaciones. Desde París veía vuestros problemas con distancia, ahora me siento participe. Desde que llegué tengo la sensación de que estoy viviendo en una isla aislada, me da esa impresión de cerco con respecto al mundo.

Bebe el café. Llega otro grupo, ruido de sillas.

—La Revolución es muy fuerte, no hay dudas. Los líderes revolucionarios viven prisioneros del pueblo y todavía como en la Sierra.

Armando Hart se encarga de responderle:

—En medio de este aparente caos nunca antes ha existido tanto planeamiento ni se han estudiado los problemas cubanos con tanta racionalidad como hasta ahora.

—No lo dudo. Otro punto excita mi curiosidad. En este momento el entusiasmo del pueblo es igual a los sacrificios que se le imponen para obtener objetivos a un plazo de equis años vista. Esta primera etapa de gran efervescencia en que las instituciones no se han formado aún es lo que Malraux llama "El Apocalipsis". La enorme popularidad de Castro puede prolongar este entusiasmo, el tiempo suficiente para que los objetivos a largo plazo comiencen a rendir frutos y antes que el entusiasmo decaiga se puedan eliminar los sacrificios. Pero nada de esto es definitivo, todo lo que se sabe de las revoluciones es que son un proceso dialéctico con sus contradicciones; se discuten hechos y se buscan vías, no hay reglas.

LAS MUJERES Y LA REVOLUCION

—La entrega de cuarteles para escuelas —agrega— es una manera de hacer caer la Bastilla una y otra vez. Las fortalezas no son más que un modo para defenderse del pueblo y coaccionarlo por la fuerza.

Le explican que Fidel ha repetido esa idea en varios discursos.

En Santiago conocen a Haydée Santamaría. Simone de Beauvoir se interesa en saber por qué las mujeres que lucharon por la revolución no han intervenido en política en período constructivo. Indaga si el hecho de que Celia Sánchez y Vilma Espín y Haydée Santamaría no hayan aceptado responsabilidad de envergadura, implica subordinación de la mujer.

Haydée le responde que no se sentían capacitadas y que continúan en la tarea revolucionaria que siguen a través de los compañeros. Haydée le dice que es tan importante tener madres como buenos funcionarios.

Beauvoir:

—Cuando las mujeres que participaron en la lucha se retiran en la paz, su abstención provoca la de otras mujeres.

Sartre pregunta cómo es que Haydée concibe la educación cívica de la mujer.

—Que las prepare para simular los ideales superiores de la patria, para ser buenas madres, buenas esposas, que sean una conciencia vigilante en lo político. Hay que llenar las funciones naturales primero para poder ser un buen revolucionario.

La Beauvoir responde que ambas actitudes no son irreconciliables.

Sartre afirma que le intriga por qué después del papel predominante que jugó la mujer en la etapa insurreccional se ha dado un salto atrás.

En hora y media el avión está de nuevo en La Habana y Sartre y Beauvoir, fatigados, vuelven al hotel. (Especial P. L.).



Sartre y Beauvoir visitan el INRA.

Tarde en la noche se abre la carretera hacia Holguín en tres horas de viaje. El despertar y el desayuno en un hotel holguinero es preludio de lo que vendrá. De la calle sube el clamor del pueblo. Es 24 de febrero y Fidel va a convertir un cuartel en nueva escuela. El camino hacia la Ciudad Escolar "Oscar Lucero" se hace largo. Miles de vehículos de todo tipo obstruyen la carretera en una larga caravana que avanza lentamente. A ambos lados del camino y a través de las lomas y potreros, en la distancia; avanza un mar humano hacia la ciudad escolar. Más de una hora toma recorrer los cinco kilómetros entre Holgín y la concentración. Decenas de miles de campesinos avanzan apresuradamente. No podrán llegar a tiempo.

Identificaciones, empujones, la tribuna... Fidel.

Sartre y Beauvoir escuchan atentamente el discurso. Cuando termina hay una presentación. El calor asfixiante, la presión de la muchedumbre, la fatiga, dificultan el diálogo.

Gritos: "¡Fi-del, Fi-del, Fi-del!" Fidel vuelve a la tribuna, dialoga con el pueblo. Los niños escalan la tribuna, lo abrazan,

sentido de posesión con respecto a Castro. Aquella gente lo quería. El niño de ojos afiebrados que tanto le llamaba no sabía en el fondo para qué lo llamaba.

Se le explica que los mejores hombres de la Revolución están ocupados en el Ejército, en el gobierno o en la reforma agraria y que hay una gran escasez de hombres para hacer cuadros.

—Es absolutamente indispensable que ustedes creen un organismo para establecer relaciones entre la masa y sí misma; para llevar al individuo las metas revolucionarias, para explicarle...

Se le dice que el pueblo no solamente comprende sino que coopera en las tareas de la Revolución.

—Pero eso no puede dejarse al azar, hay que hacerlo deliberada y conscientemente. Y para que este aparato político pueda trabajar hay que definir claramente los objetivos de esta revolución. Veo muy claro a dónde van ustedes, veo muy diáfano todo esto.

—Pero las ideas no siguen a los hechos —le dice uno.

—Los hechos son las ideas —afirma Sartre.

bertold brecht

MI GENERAL

Mi general, su tanque es sólido.

Arrasa un bosque, aplasta cien hombres.

Pero tiene un defecto:
necesita un mecánico.

Mi general, su bombardero es poderoso
vuela más rápido que la tormenta
y trasporta más que un elefante.

Pero tiene un defecto:
necesita un piloto.

Mi general, el hombre es muy
necesario.

Puede volar, puede matar.
Pero tiene un defecto:
puede pensar.

ES DE NOCHE

Las parejas
se acuestan. Las mujeres jóvenes
engendrarán huérfanos.

EN EL MURO ESCRITO ESTO:

Ellos quieren la guerra.
El que lo escribió
ya está bien muerto.

trad. de P. Lugones

louis aragón

BALADA DEL QUE CANTA EN LOS SUPPLICIOS

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
Una voz sube de los hierros
Y habla del mañana

Dicen que en su celda
Dos hombres esa noche
Le murmuraban Ríndete
Ya estás cansado de sufrir

Tú puedes vivir tú puedes vivir
Puedes vivir como nosotros
Di la palabra que te libere
Si puedes vivir de rodillas

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino

La voz que sube de los hierros
Habla para el mañana

Sólo una palabra la puerta cede
Se abre y sales sólo una palabra
El verdugo renuncia el dolor te
abandona

Una sola palabra y terminan tus males
Una sola palabra una sola mentira
Puede cambiar tu destino
Sueña sueña sueña sueña
Con la tibieza de las auroras

Y si hubiera que rehacerlo
Yo reharía este camino
La voz que sube de los hierros
Habla a los que vendrán.

trad. de Graciela Isnardi

CESARE PAVESE, nacido en Santo Stefano Balbo en 1908, es uno de los escritores más significativos de la Italia de esta primera mitad de siglo. Su obra, de más en más considerada en Europa como clave para la comprensión de la actual realidad literaria, es conocida principalmente a través de su labor como novelista y ensayista. Sin embargo, puede afirmarse ("Amor es deseo de conocimiento", escribió en su ya famoso diario) que ella y su vida misma no constituyen otra cosa que uno de esos altos testimonios que caracterizan a la mejor poesía contemporánea. Junto con Elio Vittorini, suele ser considerado como una de las cabezas de aquella generación de escritores que enfrentó al fascismo desde un principio y que echó las bases (en el aire de aquel magnífico "renacimiento" norteamericano de Faulkner y Dos Passos, de Hemingway y Gertrude Stein) de la nueva literatura italiana. Se suició en Turín en 1950. En castellano, se han publicado ya la mayoría de sus novelas (entre las que cabe destacar "La luna y las fogatas", "El compañero", "Allá en tu aldea", "Entre mujeres solas" y "El hermoso verano), sus cuentos ("Noche de fiesta"), algunos de sus ensayos ("El oficio de poeta") y su comentado diario ("El oficio de vivir"). Pero recién este año los lectores de habla española podrán ponerse en contacto con toda su poesía, ya que sus dos libros de poemas ("Trabajar cansa", "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos") serán editados conjuntamente en Buenos Aires.

cesare pavese

por los muchos paladares italianos que de ella se nutren. En el estado actual de los hechos, llegamos también a temer que si, por absurda hipótesis, se diese en Italia una *Selecciones* de propaganda pseudo socialista, compilada con los mismos criterios, ella tendría el mismo éxito.

Para abreviar, según nosotros, la culpa de *Selecciones* no es tanto la de defender un capitalismo vulgar como la de hacerlo por el envilecimiento, en el modo más vulgar, del concepto de cultura. O mejor, especulando sobre una difusa costumbre de falsa cultura que ha invadido ahora toda nuestra sociedad. Ya que la cultura no es esa cosa fácil, reposada, condensable entre un chascarrillo y un aviso, que parecen entender los redactores de esa revista. Si así fuese, entonces declaramos preferir los calendarios tipo *Chiaravalle* o, ¿por qué no?, directamente la vieja *Domenica del Corriere*, publicación menos pretenciosa y en su banalidad no privada de un cierto provincial respeto por la vida verdadera. Pero hacerse una cultura es algo por lo menos tan serio y comprometido como aprender un oficio, una técnica cualquiera; una técnica no se aprende hojeando manuales y menos aún amontonando noticias "condensadas" sobre el asunto — se aprende creándola, inventándola otra vez, es decir produciendo trabajo en ese campo determinado. Hay pues un solo medio para popularizar la cultura: poner en situación al pueblo, *todo* el pueblo, de

dignidad a la clase que la había promovido en el curso de su constitución en clase dirigente. En esta cultura, señores, eclesiásticos, nobles, y en fin burgueses, creyeron como en un ideal común. Las *humanae literae* representaron un campo de trabajo que significó razón de vida para esta gente. Ellos son todavía la base de la llamada escuela clásica, pero ¿osará alguien afirmar que los actuales burgueses — como clase, es decir empresarios, hacendados, profesionales, empleados, en su conjunto — creen en este ideal de hombre culto como para adecuarle su existencia, encontrar en él una razón de trabajo y progreso? Salvo pocos especialistas, y quizá un cierto número de eclesiásticos, ¿quién alcanza ya hoy, en nuestras cambiadas relaciones de clase, a proponerse en la vida como serio, como útil, como exhaustivo, el ideal del estudio humanista, del "hombre humanista"? Y sin embargo ese es el término ideal de la cultura que se imparte en nuestras escuelas. Pero es un ideal venido a menos y, como todas las cosas inútiles, apoltronado. No es difícil demostrar que precisamente los elementos humanistas de esta su ahora superficial cultura fueron el atavío festivo que permitió a la burguesía italiana reencontrarse y complacerse en la barraca del fascismo.

Está claro pues que, según nosotros, la nueva cultura democrática y popular no deberá nutrirse de "*conocimientos*" humanistas (y ni siquiera científicos) de tipo vulgarizador. ¿Deberá entonces el actual fervor cultural encendido en las masas italianas limitarse a la perfecta adquisición del oficio individual, de la técnica individual, y abandonar la llamada cultura a los distintos especialistas acreditados? Esta es en el fondo — a pesar de la vulgarización interesada de la mencionada *Selecciones* — la perspectiva norteamericana. Inútil decir que un solo adjetivo conviene a toda esta perspectiva: reaccionaria. Ella tiende abiertamente, a crear castas.

Nosotros creemos en cambio que en medio de la sangre y del fragor de los días que vivimos se irá articulando una distinta concepción del hombre. Técnicamente especializado pero radicado en una sociedad cuyo ideal no puede dejar de ser la siempre mayor conciencia de cada uno — lo que significa la máxima eficiencia del trabajo de cada uno, pero conciente del trabajo de todos —, el hombre nuevo será llevado al punto de vivir la propia cultura y por lo tanto de creer en ella y de producirla también para los otros, no en abstracto sino en un intercambio cotidiano y fecundo de vida. Inútil decir que esta sociedad será la socialista, y sus desarrollos futuros se realizarán en el sentido de un siempre más profundo y conciente socialismo.

(Escrito el 28 de febrero de 1950, publicado en *Rinascita* en febrero de 1950.)

(Trad. de Rodolfo Alonso.)

CULTURA DEMOCRATICA y CULTURA NORTEAMERICANA

Todos estamos de acuerdo en que la revista *Selecciones* ofrece un hermoso ejemplo de cómo *no* se hace la difusión de la cultura. El pretencioso volumen, colorido y resplandeciente como un envase de cigarrillos o de medias, difunde un evidente olor a cuarto de baño en material plástico, neón y metal cromado, que permite reconocer de inmediato lo que es: un espejito de la propaganda "americanista". Su material oscila, en efecto, entre la exaltación pedante de siempre nuevas facetas del "sueño americano" y la denuncia de siempre nuevas iniquidades del mundo socialista. Pero se engañaría el lector italiano que se detuviese a condenar en *Selecciones* el claro programa de propaganda antisocialista. Cada uno hace la propaganda que puede, pero no está dicho que la pimienta antisocialista esté entre los ingredientes del plato más gustado

producir esta cultura, de hacérsela por su cuenta.

Es claro que eso supone una gran revolución y el tema cambia de plano. En los límites del tiempo presente y de estas consideraciones, contentémonos con recalcar el concepto de que la seriedad de la cultura de un hombre se mide por la cantidad y por la perfección del trabajo que él sabe producir en su particular campo técnico. Esto es como decir que los más desvariados y peregrinos conocimientos (tanto peor si son "*condensados*") no son cultura sino en cuanto se vuelven carne y sangre de un oficio, de una técnica de trabajo en la que cada hombre hace consistir su jornada y su dignidad. Una cultura que no cueste fatigas, es decir, que no sea trabajo vivo, no significa nada.

En un tiempo existía en Italia una "cultura" humanista que dio trabajo y



de traje oscuro C. T. y
a su lado B. Verbitsky

1. — ¿Cree usted que el escritor debe convertirse en testigo o protagonista político de su época?

—El escritor, a veces, suele invertirse para atacar como ocurre con los tiburones. O convertirse, en defensa propia, como ocurría en los días desalmados de la Inquisición. No aplaudo las inversiones, las conversiones ni las reconversiones. El escritor debe aprender su oficio a la perfección y desempeñarlo de la mejor manera posible. Naturalmente que hay escritores y escritores: los que degeneran en el tipo escéptico, disolvente, acomodaticio y abúlico; y los apasionados, los hombres de convicciones y de carácter, seguros de lo que piensan y de lo que hacen. Una cosa es Iván Karamasov, arquetipo del publicista contra reembolso, y otra Dostoiéwski, su creador. Un testigo infundirá menos confianza cuanto más generosa sea su imaginación. Y los escritores son grandes imaginativos. Pero si ya es difícil ser un testigo imparcial, cuanto más difícil será desempeñarse como testigo político, sabiendo como se sabe que en tanto los libros pueden o no venderse, la mayor parte de los testigos se compran... No dudo que haay habido dignísimas excepciones. A una de ellas acaban de darle sepultura.

Alberto Gerchunoff sacrificó veinte años de su portentosa labor creadora para combatir el nazifascismo. No fue un testigo, fue un fiscal. El escritor cumple con su deber reflejando o embelleciendo la realidad que lo rodea. Cuando toma partido, haciendo que sus personajes dramaticen sus ideas o sus poemas sean coloreados por la anilina política del momento, su obra pierde autenticidad y el mundo aparece captado a través de cristales anamórficos.

Los fenómenos sociales y políticos se consuman por lo general sin intervención de los escritores. No es cierto que Romain Rolland, Barbusse, Gorky y otros escritores engendraran la revolución rusa, ni que D'Annunzio y Marinetti fueran los parteros del fascismo. En los orfeones de las grandes transmutaciones políticas difícilmente los coristas se convierten en corifeos. La orquesta es el director; y los primeros violines, por extraordinarios que sean, obedecen al director. Un escritor, cuando mucho, es un agonista, nunca un protagonista. Un agonista indispensable, entiéndase bien.

2. — ¿Qué novelistas y poetas argentinos prefiere, y de cuáles abomina?

—La pregunta es una celada para obligarme a denunciar antipatías y simpatías. El ejercicio constante y perseverante de la

maledicencia me da derechos de reserva por vía de la posesión treintenaria del brulote. Nunca he ocultado una opinión. Pero para nombrar a los poetas y novelistas preferidos y abominados necesitaría las páginas de un nuevo **¿Quién es Quién?** Por otra parte Quevedo recomienda no vaciarse por la lengua. Escucho a Quevedo. Nunca es tarde cuando el silencio es bueno...

3. — ¿Puede decirnos, en menos de tres tomos, qué significaron Boedo y Florida para usted?

—El descubrimiento de mis **Wahlverwandschaften**. (Perdónenme la pedantería pero estoy perfeccionando mi alemán para gestionar un empleo). Les confieso que me inicié militando en ambos bandos. Escribía simultáneamente con el ímpetu ingobernable de los 18 años en **Claridad**, en **Martín Fierro** y en **Proa**. Pero si ustedes pretenden que sintetice en slogans las especificidades de cada grupo les diré con el idioma de su tiempo que Boedo significó amor al pueblo y Florida amor a sí mismo. Boedo, el contenido. Florida, el continente. Nuestra literatura social no se comprendería sin el conocimiento de los autores rusos cuyos libros produjeron entre nosotros conmociones fecundas. **"Yo creo que Buenos Aires —decía entonces Scalabrini Ortiz—, tiene algo ruso, en resultados, con causas distintas, muy distintas. «Yama», por ejemplo es una novela argentina, y lo son, asimismo, algunos pasajes de «Humillados y ofendidos». Esa similitud es en dirección de susceptibilidades, en recelo"**. Tampoco se explicaría el esteticismo y las acrobacias verbales de los pocos martinfierristas, sin el antecedente de los poetas y prosistas franceses y españoles de vanguardia. No nos alarmemos. Todos los artistas, aún en los momentos de más honda originalidad, son una consecuencia. Lo que el grupo de Boedo asimiló de los maestros de la novelística rusa fue su capacidad de observación de la vida, su vocación de sacrificio, su manera limpia, directa y vigorosa de expresarse, su convicción de que sólo en el hombre se manifiesta el espíritu. Es bien sabido que las cosas de la vida colectiva existen tan sólo en cuanto el hombre las crea y las consume. Los escritores de Boedo tuvieron una vasta resonancia popular. Sus libros se vendían por millares. Cosa que no ocurría con los artifices de Florida, cuyas ediciones se acumulaban como los intereses de una deuda espantosa en la casa de Evar Méndez, su promotor, y amenazaban ahogararlo. Esto no supone subestimar la calidad de sus escritores. Kierkegaard vendió

reportaje a

CESAR TIEMPO

apenas dos ejemplares de su **Tratado de la angustia**. Horacio Quiroga no alcanzaba a vender quinientos. Lo que no puede dejar de reconocerse es que fue esa generación —la generación de Boedo y Florida— la que sacudió de su marasmo la vida intelectual del país.

4. — ¿Qué opina de sus enemigos?

—Son mi única riqueza.

5. — ¿Por qué y para qué escribe?

—Escribo porque vivo y vivo porque escribo. De no hacerlo me pasaría lo que a los correntinos a quienes se interrumpe la siesta: desembocaría en el crimen. Caryl Chessman, que conoció lo que Borges llamaría **descaros y sábados de la carne** y cometió estupro a rajatabla, convencido de que la cópula es al mundo lo que la palabra al enigma, una vez recluido en una celda se dedicó a escribir. La literatura es uno de los más poderosos anafrodisíacos de nuestro tiempo. Cervantes dedicó la primera parte de su vida a liquidar **infieles** y si no recibe en Lepanto dos heridas de arcabuz en el pecho y un tiro de espingarda no le hace cisco la mano, todavía estaría matando moros. Una buena temporada de reposo en la cárcel de Argamasilla le permitió escribir el **Quijote**. Por su parte Thomas Griffiths Wainwright, el introductor de la **prosa asiática** en las letras de su tiempo, cuando le suspendieron las colaboraciones en **The Foreign Quarterly Review**, no hallando otra cosa que hacer se dedicó a exterminar con estricnina a su cuñada, a su tío y a su suegra. También ultimó a un amigo de Norfolkshire que se permitió preguntarle porqué no seguía publicando sus trabajos. ¡Cuidado con los escritores que no escriben!

6. — ¿Qué le preguntaría usted a César Tiempo y qué cree que él le respondería?

—¿No te da vergüenza no haber obtenido nunca una de las fajas que otorga periódicamente la Sociedad Argentina de Escritores?

—No, porque pienso que no han podido encontrar hasta ahora una faja a mi medida...

7. — Diga lo que quiera de la crítica literaria argentina.

—Jules Renard decía: **"Muchas veces la crítica de un crítico que no amamos nos constriñe a amar un libro criticado"**. Entre nosotros, siempre que el libro criticado no sea el nuestro, ocurre todo lo contrario. El mundo de la crítica argentina no es precisamente el mundo de las causas finales que negara Lucrecio. Lo que más sorprende entre nosotros es ver a tantos críticos capaces de diseccionar y destroncar la obra del prójimo con admirable pericia y luego, cuando publican temerariamente sus propios trabajos de creación, hacen recordar a esos perros recién mutilados que ofrecen a la misericordia o la repugnancia del viandante, sus muñones sangrientos.

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

—A Leonardo Castellani y Ernesto Sábato, para que se dejen de andar perdiendo el tiempo y puedan disponer de la serenidad indispensable para darnos los grandes libros que nos deben. Siempre, claro está, que la directora de esa cárcel fuera Victoria Ocampo.

9. — Diga lo que quiera de "Hiroshima, mon amour".

—Rimbaud postulaba la reinención del amor. Los protagonistas de **"Hiroshima"** no lo reinventan. Lo practican como Abelardo y Eloísa, Margarita y Armando, Marie Paul y sus infinitos amantes. La idea de que la conciliación de los contrarios, anticipo de la fraternidad universal, sólo puede sellarse en los tálamos, tampoco es muy original que digamos. Resnais había filma-

(continúa en pág. 26)

jerzy toeplitz

EL CINE Y LAS CULTURAS



marguerite
duras

del magnífico film de Wajda "Cenizas y diamantes"



El cine, producto del desarrollo de la técnica e hijo de la civilización del siglo XIX, ha llegado a ser en el siglo XX la expresión más acabada de la cultura social del mundo. Es por una parte su cronista más fiel y por otra su co-autor siempre presente. Desde hace más de medio siglo millones de hombres van al cine, aprenden a conocer el mundo y los hombres, descubren distintas culturas, diferentes tradiciones históricas, evoluciones múltiples. Esta confrontación cotidiana ha sido muchas veces combatida —y lo es hoy todavía— tanto por razones políticas como económicas, pero de hecho, nunca han conseguido vencerla. Ni aún durante las guerras, sangrientas o frías, se ha llegado a impedir esta confrontación nacida del intercambio de las culturas. No obstante es necesario intensificarla. Es necesario darle plena libertad, en toda la amplia acepción del término.

Uno de los obstáculos más grandes para que el cine se convierta en uno de los medios más eficaces de conocer el mundo y los hombres, es el estilo mismo del espectáculo cinematográfico, vigente desde hace años. Desde que el cine existe es la fórmula del film americano, bien construido, de fácil comprensión, la que goza de la más amplia popularidad. Esta fórmula encontró —y encuentra— siempre imitadores en todos los países. Aceptada por un público acostumbrado a alimentos fácilmente digeribles, por un público que rechaza el esfuerzo intelectual, los mercaderes no han vacilado en darle categoría universal. Por ello un film que no llena los requisitos de la fórmula es veneno no rentable. Por ejemplo: los films hindúes, en los cuales la fórmula es, sin duda, totalmente diferente de la americana o euro-

peos. ¿Cuáles son las posibilidades de explotación de estos films? Nulas en los países de Europa Occidental, algo mejores —pero no brillantes— en la mayoría de los países socialistas. Sin embargo he aquí un ejemplo clásico del papel que podría jugar el cine en la propagación de la cultura de un gran pueblo con un glorioso pasado y un rol vital en la suerte del mundo. Hasta nosotros tenemos tendencia a rechazarlos pues los encontramos poco interesantes, anticinematográficos, lentos, y quizá esto es verídico para algunos films pero en la **mayor parte** de los casos es sólo falta de preparación por nuestra parte, incapaces de apreciar las tradiciones hindúes de la música, del teatro y de la danza. ¿A quién, entonces, incumbe la responsabilidad de preparar al público para recibir films que estamos tentados de calificar, no sin cierta presunción, de exóticos? Es claro que no se trata solamente del cine hindú: lo mismo sucede con el cine chino o árabe u otros. Estimo que esta iniciativa debe ser tratada por las organizaciones cinematográficas nacionales e internacionales para oponer resistencia a los métodos conservadores que reinan en el mundo del cine y de las oficinas de importación. Conviene recordar aquí el rol positivo de los festivales cinematográficos, a menudo ridiculizados. Fue en el Festival de Cannes de 1946 que Europa descubrió, gracias al film **Maria Candelaria** el cine mexicano. A Venecia puede atribuirse el haber popularizado el cine japonés e hindú. El Festival de Karlovy-Vary nos hizo conocer el cine chino. El Festival de Moscú nos encandiló con el hermoso film paquistaní, pleno de madurez, **El día va a comenzar**. Los festivales son ventanas abiertas al mundo que permiten realizar los primeros contactos con

las cinematografías de continentes alejados, nuestros primeros encuentros con distintas culturas. Ciertamente que los festivales solos no son suficientes. Para aprovecharlos es necesario encontrar otros medios de relación. Los cines de ensayo y de vanguardia, los cines-clubs, pueden desempeñar una importantísima función. El repertorio de los cine-clubs debe encarar, aún en mayor medida de lo hecho hasta hoy, los films nuevos. Aquellos que no puedan abrirse camino hasta los repertorios comunes. Permítanme citar aquí a la Federación Polaca de cine-clubs, beneficiada por una apreciable ayuda del Estado. El centro de compra de películas destinadas a la explotación efectiva igualmente la compra de films **no comerciales**, los que se proyectan únicamente en los cine-clubs. Así sus miembros —existen más de 120 cine-clubs en Polonia— pueden apreciar lo que comercialmente es inaccesible. Por ejemplo, entre los primeros films adquiridos para estas organizaciones se encuentran: **Farrebiques** de Ronquier, **Cómicos** de Bardem, **Prisión** de Bergman, **París 1900** de Nicole Vedrás, **Ghetto Teresin** de Radok, etc. Los cine-clubs son la mejor escuela del buen gusto cinematográfico y sonoros diapasones de la cultura de los pueblos.

No debe pensarse que para conocer la cultura de un país basta con presentar correctamente sus costumbres y hábitos de vida. El espectador inteligente quiere conocer el hombre no por sus rasgos externos sino por su vida interior, es decir, por su pensamiento, sus aspiraciones, sus actos y sus sueños. Incluso su pasado individual e histórico. Es evidente que un artista no piensa en el efecto de su obra sobre el extranjero pero es un hecho probado que

films específicamente nacionales y que parecen inaccesibles para espectadores de otros países, demuestran ser comprendidos en su profundidad precisamente por dichos espectadores. A este respecto el film polaco **Cenizas y diamantes** puede ser citado como un ejemplo notable. Pocas personas fuera de Polonia están al corriente de la situación política complejísima en la que se encontraba mi país en la primavera de 1945. Sin embargo el film ha sido aprehendido por los críticos y espectadores en todo el mundo. Y éste es el mérito de los creadores del film, quienes, en una síntesis precisa han presentado la genealogía de nuestra juventud impregnada de tragedia. El espectador que ve vivir los personajes de **Cenizas y diamantes** sabe quiénes son, conoce sus pasados, sus esperanzas, sus contradicciones. Y esto a pesar que el film no es lo suficientemente explícito en sus manifestaciones.

La cultura es una noción muy amplia. Sin duda más amplia que hace 100 años, siendo que el hombre y el mundo son hoy nociones más complejas. En **El cine o el hombre imaginario** Edgar Morin dice: **El cine nos presenta el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso de penetración del mundo en el hombre.** La penetración del hombre en el mundo constituye el tema de numerosos films, y en particular del proyecto, desgraciadamente no realizado, de Eisenstein sobre Méjico. Era un proyecto magnífico. El director soviético se proponía crear un film sobre las transformaciones culturales de las razas y los pueblos que dieron origen al México actual. **Que viva México** es un ejemplo por parte de un creador para abordar un problema esencialmente filosófico implicado en la expresión: **transformaciones culturales**, y que no ha dudado en darle lenguaje cinematográfico. Juzgando por los fragmentos realizados, la obra de Eisenstein habría podido ser un verdadero testimonio tanto de la cultura actual de México como de las mejores etapas de las culturas mayas y aztecas. Llegamos así a que films aparentemente primitivos y poco importantes comportan problemas extremadamente importantes. Como los films mongoles o chinos que presentan el salto histórico inaudito de formas primitivamente feudales al régimen socialista. Es este un tema apasionante que revela a los espectadores las transformaciones gigantescas de un modo de vivir y una forma de pensar a otra. Tolérenme todavía un ejemplo más. Quisiera decir algo sobre el tema de un film del cual soy un ferviente admirador: **Hiroshima, mon amour**. Alain Resnais es un francés. Margerite Duras es francesa también, al igual que la actriz Emmanuelle Riva. No hay pues nada de sorprendente en que el drama de Hiroshima sea sentido a la manera de la heroína europea. En el film figura también un japonés, personaje que reitera varias veces una expresión: **tú no has visto nada en Hiroshima**. Nosotros sabemos que él ha visto y sentido distinto que su amante. Sin embargo el film no dice una sola palabra sobre cómo ha visto y sentido Hiroshima este japonés. Que se me entienda bien. No reprocho a los autores del film el haber olvidado u omitido este aspecto del problema. Quizá estaba por encima de sus fuerzas, quizá no lo hayan querido. El film podría haber estallado bajo la presión del segundo drama, ciertamente muy poderoso. No era sin embargo la intención de los creadores. No se trata del film como del problema mismo. En **Hiroshima, mon amour** tanto Hiroshima como el Japón y el japonés son sólo elementos accesorios. Accesorios de gran importancia, es verdad, elevados al rango de símbolos, pero mostrados exclusivamente desde una perspectiva europea, desde un punto de

vista europeo. ¿Los cineastas japoneses habrían presentado el mismo drama, la misma historia, a partir de su propia perspectiva? Sería, seguramente, un film totalmente diferente, un film que me agradaría poder ver un día. Un film que guardando la profundidad y los valores artísticos de **Hiroshima, mon amour**, presentara el entronque o la confrontación de dos culturas, sin ser una nueva versión de **Madame Butterfly** o de **Sayonara**.

Se podría decir mucho más sobre el cine



J. Goytisolo: un compromiso

reportaje a

JUAN GOYTISOLO

Cuando en febrero y marzo últimos, el periódico madrileño **Pueblo** atacó la joven literatura española, puso en tela de juicio, principalmente, a dos jóvenes hermanos: Juan y Luis Goytisolo.

En esa época, el segundo estaba en la cárcel. El primero, a quien **Pueblo** negó el derecho a la respuesta, publicó su defensa en **L'Express** de París. Numerosos intelectuales españoles, tanto de derecha como de izquierda, se asociaron a la protesta de los hermanos Goytisolo.

y su rol de unión y comprensión cultural. No he tenido la pretensión de agotar el tema ni de enunciar tesis irrefutables con fuerza de ley. Quería sólo dar la base para una discusión. Mi pensamiento es claro: es-timo que es necesario hacer todo lo posible para que el cine se convierta en instrumento de acercamiento entre los pueblos. Hoy más que nunca la comprensión recíproca se vuelve indispensable. La empresa es grande y en ella se juega el porvenir de la humanidad.

(Traducción de Estela Stilman.)

Un proceso —que fue el primero de su género bajo el régimen franquista— enfrentó a los hermanos con el periódico **Pueblo**. Los Goytisolo ganaron: El 22 de abril **Pueblo** publicó la respuesta de Juan.

En cuanto a Luis, está en libertad provisional desde el 31 de mayo, sin que haya quedado en pie ningún cargo contra él.

No pudiendo hablar con Luis, que sigue en España, entrevistamos a Juan (actualmente en París), quien responde por los dos.

—¿Qué se le reprochaba a usted?

—Que entre **L'Express** y España, yo prefería **L'Express** Y que como revisor de la Editorial Gallimard, ejercía una censura aduanera sobre la literatura española publicada en Francia.

Juan Goytisolo acaba de publicar en traducción francesa su tercera novela, Fiestas.

—Para escribirla —dice— me inspiré en un Congreso Eucarístico realizado en Barcelona. Delirio religioso entre los ricos. Al mismo tiempo, crímenes atroces perpetrados entre los pobres. Durante el Congreso son expulsadas las prostitutas de la ciudad para evitar a esos señores la tentación de mancharse.

—¿"Fiestas" no es entonces una novela política?

—En absoluto. Ni mi hermano ni yo hemos intervenido jamás en actividades políticas.

—¿Cuál es el rasgo distintivo de la joven literatura española?

—El realismo. En España vivimos bajo un baño cotidiano de irrealidad. Para los escritores, la realidad es la única evasión posible.

—¿Entonces ustedes cultivan una literatura comprometida?

—No en el sentido francés del término. Digamos, más bien, objetiva. Una literatura que cuenta lo que la gente hace y dice, con muy poco comentario.

—¿Se opone usted a la novela subjetiva?

—Conocí a un hombre que decía tener el alma desgarrada. Pero actuaba en el mercado negro. ¿Entonces? Lo que importa, sobre todo en España, es lo que un hombre hace. De lo que piensa, puede uno reírse.

—¿Ha influido usted en su hermano menor?

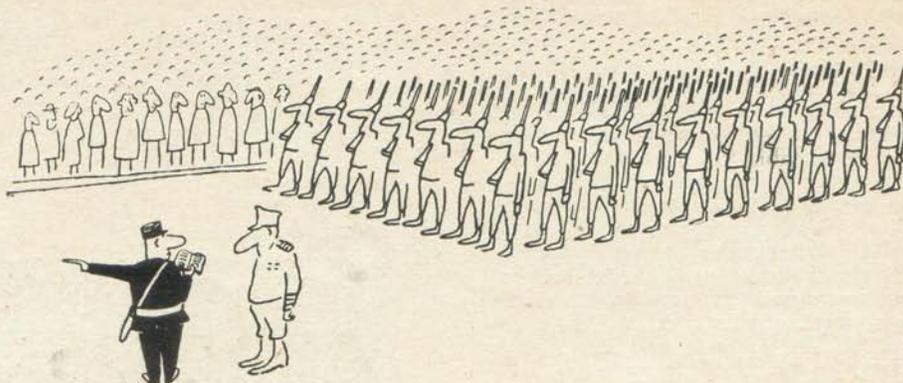
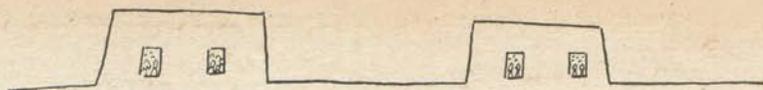
—La influencia, si existe, es recíproca. La última novela de Luis se sitúa en las afueras de Barcelona, la mía en la ciudad propiamente dicha. Mostramos una misma realidad: La división de la sociedad española en compartimientos estancos, el aislamiento del individuo. Muchas hormigas (en este caso los españoles) no hacen un hormiguero.

—¿La censura española es realmente severa?

—Mucho menos de lo que se cree. La prueba es que la mayor parte de las obras incriminadas por **Pueblo** se han editado en España.

—¿Y la autocensura?

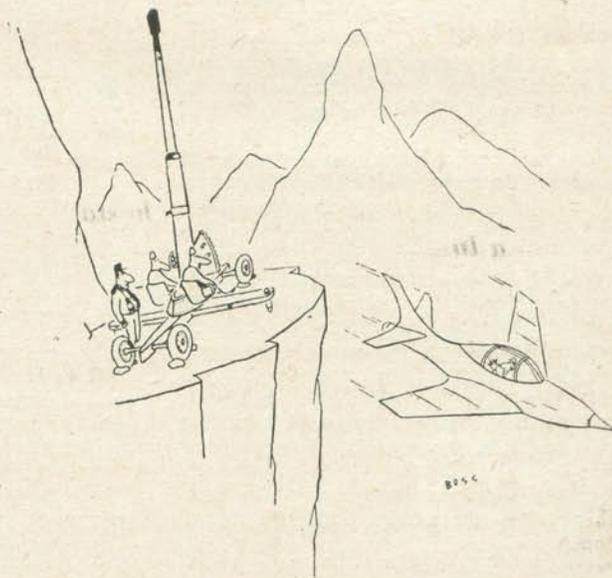
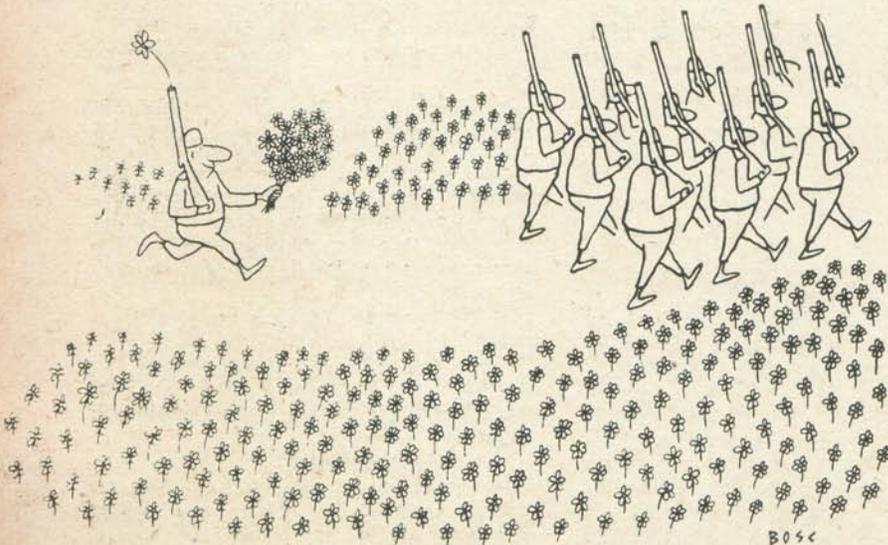
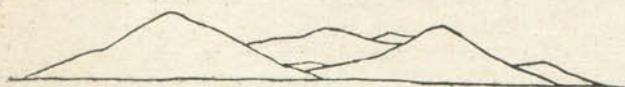
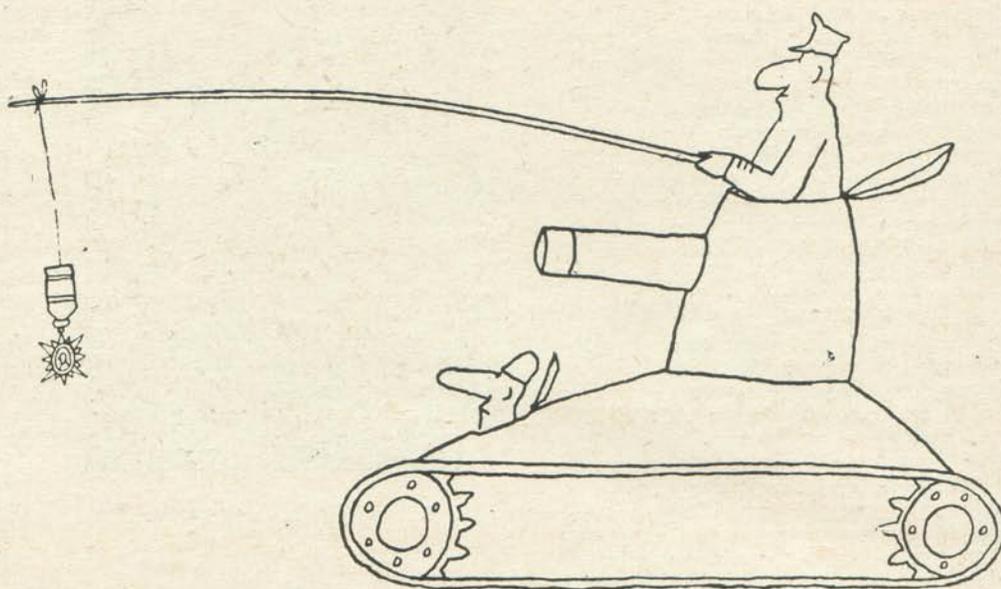
—Eso, es mucho más peligroso. Los escritores españoles se mutilan a sí mismos por temor de ver rechazados sus manuscritos... (Especial P. L.).



la guerra vista por BOSC

HASTA LA GUERRA
HAY QUE HACERLA
CON ALEGRIA

D. F. Sarmiento



En ese juego todo tenía que andar rápido. Cuando el Número Uno decidió que había que liquidar a Romero y que el Número Tres se encargaría del trabajo, Beltrán recibió la información pocos minutos más tarde. Tranquilo pero sin perder un instante, salió del café de Corrientes y Libertad y se metió en un taxi. Mientras se bañaba en su departamento, escuchando el noticioso, se acordó de que había visto por última vez a Romero en San Isidro, un día de mala suerte en las carreras. En ese entonces Romero era un tal Romero, y él un tal Beltrán; buenos amigos antes de que la vida los metiera por caminos tan distintos. Sonrió casi sin ganas, pensando en la cara que pondría Romero al encontrárselo de nuevo, pero la cara de Romero no tenía ninguna importancia y en cambio había que pensar despacio la cuestión del café y del auto. Era curioso que al Número Uno se le hubiera ocurrido hacer matar a Romero en el café de Cochabamba y Piedras, y a esa hora, quizá, si había que creer en ciertas informaciones, el Número Uno ya estaba un poco viejo. De todos modos la torpeza de la orden le daba una ventaja: podía sacar el auto del garage, estacionarlo con el motor en marcha por el lado de Cochabamba, y quedarse esperando a que Romero llegara como siempre a encontrarse con los amigos a eso de las siete de la tarde. Si todo salía bien evitaría que Romero entrara en el café, y al mismo tiempo que los del café vieran o sospecharan su intervención. Era cosa de suerte y de cálculo, un simple gesto (que Romero no dejaría de ver, porque era un lince), y saber

julio
cortázar

LOS AMIGOS

cuento

meterse en el tráfico y pegar la vuelta a toda máquina. Si los dos hacían las cosas como era debido —y Beltrán estaba tan seguro de Romero como de él mismo— todo quedaría despachado en un momento. Volvió a sonreír pensando en la cara del Número Uno cuando más tarde, bastante más tarde, lo llamara des-

de algún teléfono público para informarlo de lo sucedido.

Vistiéndose despacio, acabó el atado de cigarrillos y se miró un momento al espejo. Después sacó otro atado del cajón, y antes de apagar las luces comprobó que todo estaba en orden.

Los gallegos del garage le tenían el Ford como una seda. Bajó por Chacabuco, despacio, y a las siete menos diez se estacionó a unos metros de la puerta del café, después de dar dos vueltas a la manzana esperando que un camión de reparto le dejara el sitio. Desde donde estaba era imposible que los del café lo vieran. De cuando en cuando apretaba un poco el acelerador para mantener el motor caliente; no quería fumar, pero sentía la boca seca y le daba rabia.

A las siete menos cinco vio venir a Romero por la vereda de enfrente; lo reconoció en seguida por el chambergo gris y el saco cruzado. Con una ojeada a la vitrina del café, calculó lo que tardaría en cruzar la calle y llegar hasta ahí. Pero a Romero no podía pasarle nada a tanta distancia del café, era preferible que cruzara la calle y subiera a la vereda. Exactamente en ese momento, Beltrán puso el coche en marcha y sacó el brazo por la ventanilla. Tal como había previsto, Romero lo vio y se detuvo sorprendido. La primera bala le dio entre los ojos, después Beltrán tiró al montón que se derrumbaba. El Ford salió en diagonal, adelantándose limpio a un tranvía, y dio la vuelta por Tacuarí. Manejando sin apuro, el Número Tres pensó que la última visión de Romero había sido la de un tal Beltrán, un amigo del hipódromo en otros tiempos. #

arnoldo
liberman

AMIGO

*Esto de comenzar a ser amigos,
Esto de comenzar con la sonrisa
y el apretón de manos
y la frase inteligente que nos trepa hasta la voz
y un hasta luego,
rotundo y esperanzado,
como un irse y no irse de golondrinas.
Eso es todo y el azar:
Un ir y venir en desencuentros increíbles
gobernado por el viento.
Pero un día,
el designado,
damos en la mano tendida y desarmada,
en el acto consumado por la luz,
en el fugaz estremecimiento.
Entonces sí el monólogo de huesos verdecidos,*

*el rocío,
el reconocer la clave,
el olvido de un tiempo con asfalto,
y la ternura en la sonrisa reencontrada,
que llegó porque sí,
porque sí se dan las lluvias,
porque sí navegan barquitos de papel
por las pupilas,
porque sí se da el camino
y las tardes niñas de tiempo demorado
y el insomne canto
y la tristeza de volver otra vez
a la sonrisa,
al apretón de manos
y a la frase inteligente que nos trepa
hasta la voz.*

LA PROMESA (viene de pág. 8)

igual que antes, ¿me entiende señora?, ¿me entendés Raúl? Pero no les habló nunca así a doña Cata y a Raúl, simplemente se fue apartando de ellos, los fue dejando de ver poco a poco, sobre todo cuando murió el padre de Raúl y ellos se mudaron a esa piecita de Villa Ballester.

"Ya va estar la comida viejito, ¡eh!" Y entonces pensó de pronto que a su mujer se le habían ido de la cabeza todos esos disparates y se agarró con fuerza a esa frase que era como una sogá que le tendían para sacarlo de allí. Por eso le contestó alegremente, rápidamente, para tapar lo antes posible el silencio y evitar que se llenara de nuevo con esa cosa idiota de doña Cata y de que vino por el hijo. Y se frotó las manos y se arrojó a la cocina para revisar las cacerolas y para pasarle la mano por la cintura a su mujer y hacerle sentir en esa forma que ella era una cosa buena para estar allí, en la cocina, y para pasarle la mano por la cintura y para tocarle el traste, pero que no se metiera a hablar de lo que no le importaba y que se callara la boca de una vez por todas.

"Dice si vos sabés algo", volvió la mujer a darle vuelta a la manijita y era como si le rechazara el abrazo porque inmediatamente tuvo necesidad de retirar la mano de la cintura y de volverle la espalda y de dirigirse hacia afuera para arreglar una arruga del mantel y decirle mientras la alisaba: "Eso le pasa por meterse en líos."

"...No te metás en líos Raúl..." Estaban en un rincón del patio, junto a la enredadera y la gente llenaba la casa cuando se acercaba alguno a Raúl y le recitaba su pésame y Raúl tenía los ojos enrojecidos por haber llorado o a lo mejor por la falta de sueño.

Y él se había quedado solo con Raúl en el rincón del patio que ahora era un patio extraño, distinto al patio que él conocía, no solamente porque hacía muchos años que no se acercaba por allí, o porque algunas cosas las habían cambiado de lugar, sino porque las plantas, las macetas, aquella jaula, tenían ellas mismas una expresión distinta, como si pesara algo sobre ellas.

"...No te metás en líos Raúl, haceme caso." Y era como si el patio o las macetas o aquella jaula lo hubieron llevado de pronto hacia ese tono fraternal.

Y Raúl lo miraba con los ojos enrojecidos y lo miraba de frente, violentando la posición del cuello para poder verle la cara. Y no dijo una palabra, no dijo: "Tenés razón Oscar, esas eran cosas de muchachos" como era lo natural, lo que tendría que haber dicho, no lo escuchó como se escucha al hermano mayor, no señor, sino que lo seguía mirando de frente como si él fuera el hermano mayor, como si él lo estuviera aconsejando de alguna forma incom-

preensible con ese estúpido silencio que tenía algo de paternal y de compasivo.

"...Te lo digo por tu bien Raúl, haceme caso." Y los ojos de Raúl lo seguían mirando con algo así como con una expresión de lástima o de pena. "Por tu bien, ¿sabés?" Pero él sabía que no era solamente por su bien. En parte sí pero también por otra cosa. Te lo digo por mí, por mi carrera Raúl, no seas pelotudo, ¿no ves que me estás embromando con esas pelotudeces? ¿No ves que me comprometés a cada rato? ¿No ves que allá todo se sabe y mañana pueden joderme a mí por haber sido amigo tuyo? ¿No lo comprendés pajarón?

"¿Qué cosa le pasa?" Y entonces se dio cuenta que había aceptado el disparate, que se había dejado atrapar por el disparate y más todavía cuando su mujer le dijo casi como pidiéndole disculpas: "Quedó en venir esta noche, viejito."

Porque ya estaba allí el disparate, ya estaba allí tironeándole de los pantalones como un bicho molesto. Vendría la vieja y él tendría que decirle: "Siéntese doña Cata" y "¿Qué la trae por aquí?" y todo aquello que había que ocultar estaría allí en todo momento, a sus espaldas, esperando un pequeño descuido suyo para asomar sus narices y dejarse ver por doña Cata y para incitarla a seguir preguntando más y para cansarlo con el esfuerzo de tapar todo aquello con miradas oblicuas al puño de la camisa y con frasecitas que él diría para que el disparate se mantuviese en su sitio, a una distancia conveniente, lo más lejos posible de sus pantalones. "Sí, cómo no, cualquier cosa que sepa yo le aviso, váyase tranquila doña Cata, faltaría más."

Y él tendría que soportar además la mirada de doña Cata que seguramente no sería de súplica porque doña Cata no era así, sino que le diría: "Mirá Oscar" y se iría directamente al grano, como si le estuviera dando una orden, como si todavía lo estuviera tratando como a un chico, como cuando le decía: "Mirá Oscar, quiero que me traigas tal cosa del mercado."

"Cómo no, cómo no, váyase tranquila nomás." Y eso en el caso de que ella no supiera ya algo y viniera a decirle, así porque sí, lo que tendría que hacer. "No puedo señora, entiéndame, yo no puedo hacer nada, estos son casos especiales."

Porque la vieja no iba a entender que ahora era distinto. Que no era como cuando estaba en la veinticinco y venía don Mario para que lo aliviara de un par de boletas o venía Juan a diligenciar por alguna turríta en desgracia o algo por el estilo. Ahora era otra cosa.

Antes, a lo mejor hubiera podido, ¿por qué no?, haberlo seguido viendo a Raúl y hasta visitarlo en su casa, aunque prefirió no hacerlo por las dudas y porque el tío Antonio le había preguntado una vez: "Che, ese Raúl Casas, ¿es amigo tuyo?" Pero ahora no, ahora, des-

de que lo pasaron a la octava era otra cosa.

"...Ponete contento Oscar, te conseguí pase para la octava. Vas a ascender pronto allí."

Y él se presentó cuando le avisaron y era una mañana muy temprano y recorrió esa mañana por primera vez las cinco cuadras de la calle Urquiza hasta llegar al quinientos, pasando por Venezuela, y miró las casas y la chapa de bronce de un médico y la verja del hospital Ramos Mejía y la gran arcada del GARAGE URQUIZA pegada a la seccional y los miraba como saludándolos porque sabía que los iba a ver todos los días y que se irían convirtiendo en cosas familiares, como la pared de don Pedro por ejemplo, o los adoquines de la calle Espinosa y los iría viendo después, tarde tras tarde, cuando saliera cansado de la oficina y recorriera otra vez esas cinco cuadras de la calle Urquiza, apurado por tomar el subte y con ganas de volver a su casa.

Y los toldos de las ventanas que daban hacia la calle ya estaban viejos entonces y se lo acuerda porque cuando él se presentó, el comisario Lombilla estaba hablando de los toldos y decía: "Che Saporiti, a ver si mandás cambiar esos toldos de una buena vez."

Y el comisario Lombilla era un tipo macanudo que se ocupaba de poner linda la comisaría y que había mandado colocar un hermoso nicho iluminado con la Virgencita de Luján al final del corredor y que debía ser como un padre para los empleados porque siempre decía "Mis muchachos" y que lo miraba sonriendo cuando él le alargó la tarjeta con los saludos del tío Antonio.

Un tipo simpático que le dijo: "Muy bien Ferrara, me alegra que lo hayan destinado aquí. Su tío ya me ha hablado de usted." Y que le habló un rato de la importancia de su nuevo cargo y de su carrera y de la responsabilidad, lo mismo que un padre, lo mismo que un amigo y que después, mientras guardaba todo su papelerío en un cajón, lo invitó a conocer a sus compañeros. "Che Saporiti, acompañalo a que se presente al Su."

"No puedo señora. No es culpa mía. Usted no conoce como es aquello. Yo no puedo hacer nada, nada, me entiende?"

O mejor todavía: "¡Váyase carajo, que me molesta! ¡No venga más por aquí! ¡Yo no sé nada de nada!"

Porque así tendría que decirle a la vieja y no dejarla hablar y empujarla hasta la puerta para no verle más la cara y cerrar bien la puerta para que todo el disparate y la mirada de esa tipa y Raúl y la imbecilidad de su mujer quedaran allí afuera, en la calle, sin poder entrar a su casa, sin poder llegar arrastrándose por el patio para tironearlo de la manga y de los pantalones. "Mirá Oscar, vos podés decirme algo."

(continúa en pág. 32)

Pregunta: —¿Qué escribe usted en este momento?

Respuesta: —Antes de partir hacia La Habana terminé el primer volumen de **Compte-Rendu**. Esta serie de **Memorias de una muchacha bien educada**, comienza en 1929 y se extiende hasta 1944. He tratado de trazar quince años de vida francesa por medio de la confrontación de dos jóvenes intelectuales —Sartre y yo—, con el mundo atormentado de antes y de durante la guerra. En **Compte-Rendu** sigo mi vida día tras día y hablo también de mis primeros ensayos literarios, de los manuscritos rechazados por los editores, y en fin, de mi primer libro aceptado. A mi regreso me propongo reanudar el manuscrito de **Compte-Rendu**, releerlo una vez más antes de entregarlo al editor. Se publicará en octubre, en Gallimard.

P.: —¿Piensa usted darle una continuación a ese libro?

R.: —Sí. En el segundo volumen de **Compte-Rendu**, que se extenderá de 1944 a nuestros días, me propongo hablar menos de mi vida privada y detenerme más en las relaciones sociales, en la experiencia social...

P.: —¿Cuándo comenzó usted a escribir?

R.: —Comencé a escribir cuentos cortos a la edad de siete u ocho años. A los quince, en el álbum de una amiga, a la pregunta: "¿Qué quiere ser usted más tarde?". Respondí: **Quiero ser un autor célebre**. Era una adolescente consciente de su soledad y en rebelión contra su medio. Estaba inquieta y quería decir algo. Mi vocación se atenuó sin embargo cuando encontré a Sartre y otros intelectuales. Abandoné la casa de mis padres y comen-



reportaje a

SIMONE de BEAUVOIR

cé a vivir. Era feliz y no sentía ganas de escribir. Por eso, los intentos literarios de esa época no son felices, porque obedecía a una vocación solamente exterior.

P.: —¿Cuándo publicó su primer libro?

R.: —Mi primer libro publicable fue **La invitada**. La terminé en 1940, pero a causa de la guerra no se publicó hasta 1943. Publiqué después **La sangre de los otros** y mi tercera novela **Todos los hombres son mortales**. La guerra destruyó mi felicidad personal, como la de los demás. Ante la revelación de sus horrores, de los campos de concentración, no podía contentarme con vivir. Y fue para salvarme de este desbordamiento de horrores como fui atraída, como Sartre y Camus, al racionalismo. Publiqué entonces dos ensayos filosóficos, **Para una moral de la ambigüedad**, y **Pirro y Cineas**.

P.: —¿Cuándo escribió usted **El segundo sexo**?

R.: —En 1947 quise escribir un libro sobre mis experiencias personales. En los medios intelectuales que frecuentaba, jamás encontré discriminación respecto a mi sexo. Pero al mirar a mi alrededor me di cuenta de que el problema femenino estaba lejos de ser resuelto. Traté de profundizar esta cuestión en **El segundo sexo**, al que los críticos han tachado de ser obra de resentimiento. Sin embargo, no es más que el sereno interrogante de una mujer ante los problemas femeninos. Estos dos

volúmenes han sido criticados por los hombres; las mujeres, por el contrario, en general los han apreciado.

P.: —Se ha dicho frecuentemente que su novela **Los mandarines**, que recibió el premio Goncourt en 1954, es un libro en clave. ¿Es cierto?

R.: —No. **Los mandarines** no es un libro en clave. Henri no es Camus, como se ha pretendido. Henri soy yo, representa mi lado constructivo, como mi heroína Anne representa mi lado femenino. En cuanto a Dubreilh, no es Sartre, como se ha repetido con frecuencia. He puesto, en efecto, rasgos de Sartre, pero como todo escritor he modificado mis experiencias personales.

P.: —¿Cómo escribe usted?

R.: —Escribo todos los días desde las nueve hasta la una y de las cinco a las ocho. No me es difícil ponerme al trabajo, pero escribo lentamente. Tardé dos años en escribir **El segundo sexo**, y cuatro en **Los mandarines**. Mi formación universitaria me alienta a seguir un plan de trabajo estricto y a preparar una seria documentación para cada una de mis obras. Cuando escribo una novela leo los periódicos y las novelas de la época, para reencontrar su gusto, para penetrarme de él. Escribo a mano y como tengo la preocupación de escribir bien, rehago mis cuartillas cuatro o cinco veces. Después rehago mis capítulos para hacer las correcciones necesarias.

P.: —¿Quiénes han sido sus maestros?

R.: —He sido, sobre todo, influida por **Dostoievski** y por novelistas americanos como **Faulkner**, **Hemingway**, **Dos Passos**. He sufrido, naturalmente, la influencia latente de la cultura francesa, en particular contra la de Mauriac, contra quien también se levantó Sartre. Los diálogos de Hemingway, la trasposición del tiempo en Faulkner y en Dos Passos fueron verdaderas revelaciones para mí.

P.: —¿La literatura la ocupa a usted enteramente?

R.: —Sí, pero mis actividades literarias no me impiden interesarme de cerca por los problemas políticos y económicos de nuestro tiempo. Recibo también una numerosa correspondencia de mis lectores del mundo entero y a los cuales respondo siempre. A veces me envían manuscritos que entrego a los editores cuando son buenos. Esta correspondencia mantiene el contacto, favorecido por la lectura, y testimonia también el hecho de que hay numerosas mujeres interesadas en el mundo que reaccionan positivamente frente a sus problemas. Mi trabajo me absorbe enteramente, por eso veo a poca gente: Sartre, un grupo de amigos íntimos, entre ellos al escultor Giacometti, el equipo de **Tiempos modernos**. Pero veo a estos amigos regularmente. No frecuento los cocktails literarios, donde no se hace más que perder el tiempo.

R.: —¿Qué lugar ocupa el teatro en su obra de escritor?

R.: —He escrito una obra **Las bocas inútiles**, que fue representada en París en 1944. La obra tiene defectos moralizantes, y ha sido representada en condiciones desfavorables: mala **mise-en-scene**, teatro sin calefacción. Creo que no tuve suerte. Me gusta mucho el teatro, pero no creo tener ese lirismo desenfrenado necesario para el género. Dudo que escriba teatro en el futuro.

P.: —¿Ha escrito ya para el cine?

R.: —André Cayatte, el director de **Y se hizo justicia** y **Todos somos asesinos**, me ha pedido que escriba la historia de una pareja de buena voluntad, cuyo amor fracasa a causa de determinadas circunstancias trágicas, que hacen imposible la felicidad en nuestra sociedad. Es mi primer guión, y contaba terminarlo en La Habana. Pero el descubrimiento de la Revolución Cubana me apasiona y me absorbe hasta tal punto, que no lo he tocado desde que llegué. Me gustan en el cine las historias cortas; en vista de la amplitud del tema, la mía no podrá ser una historia breve, por eso no estoy segura de que el escenario me quede bien. Si no me satisface, la abandono; en caso contrario, haré también el diálogo del film.

P.: —¿Continuando en el campo del cine, qué piensa usted de la **Nueva ola**?

R.: —Los jóvenes de la **Nueva ola**, son, en general, **anarquistas de derecha**. Se habla frecuentemente de sus films baratos, pero se olvida que los 40 ó 60 millones de que disponen para realizarlos, representan de todos modos una suma respetable. Además, la mayor parte de estos jóvenes directores de escena son de origen burgués. Dicho esto, hay en todos sus representantes una búsqueda de la verdad que no deja de tener interés. Me gustó **Le beau Serge** de Chabrol y la rapidez de su relato; por el contrario me gustó menos su **Cousins** cuyo tema es insignificante y refleja netamente una ideología de derecha. Prefiero a Truffaut, que en **Los 400 golpes** ha recogido maravillosamente el mundo de los niños, aunque se le escape el de los adultos. Jean Rouch ha hecho con **Moi un Noir** un film profundamente original, en el que solamente la técnica deja un poco que desear. Creo que los representantes de la

(continúa en pág. 27)

LA BOMBA ATOMICA Y LOS POETAS



Monumento a Hiroshima

Todas las épocas turbias han visto a los poetas cantar el Apocalipsis y el fin del mundo. El tema más preciso de la bomba atómica es seguramente la expresión de una angustia nacida con Hiroshima. Es un hecho curioso que la paternidad del término mismo pertenezca a André Biély, poeta profético de la Revolución rusa, que ya lo emplea en 1921, en una especie de visión panteísta, semejante a las de Maïacovski y Alexandre Blok.



a. ginsberg

Bajo la pluma de los poetas norteamericanos, particularmente los de la Beat Generation, Allen Ginsberg, Gregory Corso o Lawrence Ferlinghetti, la bomba atómica toma el valor de dos símbolos: es ante todo un segundo pecado original que los confirma en su estado de seres malditos; y luego, es el pretexto más seguro que tienen para odiar, combatir y vilipendiar su patria, ese american way of life que rechazan con rabia sin aceptar ninguna otra ética. De este modo, permanecen en la tradición de los poetas americanos, que es la de ser antiamericanos.

Los poetas japoneses cantan a la bomba atómica en un tono diferente. A veces expresan su cólera y su pena, pero prefieren a menudo alusiones más corteses, eufemismos delicados, una cierta serenidad muy estudiada. El tema de la bomba atómica es para algunos de ellos, inclusive, sinónimo de esperanza y de dolido orgullo; esperanza en una humanidad juiciosa, dolido orgullo de haber sido los primeros en sufrir sus horrores. Al asco y el remordimiento de los americanos, oponen eso que ha podido llamarse la sonrisa de Hiroshima.

(especial P.L.)

PRIMER ENCUENTRO

Encima de las tinieblas cósmicas, cantaba:
"Los universos inmensos
no se han calmado en las fuerzas atómicas:
pensamiento vuela, dinamita,
cada vez más audaz, emprendedora y ágil;
la nueva experiencia
—¡el mundo estallará!—
fué predicha por el explosivo

Federico Nietzsche.

El mundo está despedazado
por las investigaciones de Curie,
por la explosión de una BOMBA ATOMICA
en un ramillete de electrones,
¡descarnada hecatombe!
Yo, Hombre, hijo del éter,
hago que caigan del sendero supra-terrestre,
fuera de mi púrpura etérea,
mundo tras mundo, siglo tras siglo" . . .

andré biely (urss)

AMERICA

América, todo te lo he dado y ahora no
soy nada.
América, dos dólares veintisiete centavos
el 17 de enero de 1956.
Yo no puedo apoyarme en mi propia razón.
América, ¿cuándo cesaremos la guerra
de los hombres?
Vete al carajo con tu bomba atómica.
No me siento bien, no me molestes.
No voy a escribir mi poema antes de tener
toda mi razón.
América, ¿cuándo serás un ángel?
¿Cuándo te desvestirás?
¿Cuándo te mirarás a través de la tumba?

allen ginsberg (ee.uu.)



kondo azuma (japón)

ESA NACION CIVILIZADA

Aquel mes, aquel día,
¿qué sucedió
sobre este atolón de Bikini?
Yo lo ignoro,
sé bien que algo ocurrió.
Sé que a causa de eso vinieron cenizas
y lluvias radioactivas;
que muchos pescadores también perdieron
sus glóbulos sanguíneos.
Y sé que por eso no existe para ellos
esperanza de curación.
Sé que la Corriente Negra que pasa
daña a la humanidad.
Conozco el nombre de la nación civilizada
que la creó.
Lo que sucedió sobre este atolón de Bikini,
yo lo ignoro.
Que eso haya privado de su comercio
a los pescadores;
que eso haya privado de su baño de mar
a los niños;
que eso haya suprimido las legumbres,
el pescado y el agua
de nuestras mesas . . .
Todo eso lo sé . . .
Que aquellos que tuvieron que sufrirlo
no fueron de esa nación civilizada,
ni sus niños, lo sé.
Pero ignoro lo que ocurrió sobre este atolón
de Bikini.
Sin embargo, sé que algo sucedió.
Sé que al fin y al cabo eso privará de la vida
a aquellos que desean la paz.
Ella, la que lo hizo
se mantuvo tranquila, indiferente como
si nada hubiera ocurrido.
Conozco el nombre de esa nación civilizada.

B O M B A

¡Oh, Bomba, yo te amo!
quiero besar tu tintineo comerme tu ruido
eres un himno el colmo de un grito
el sombrero lírico del Señor Trueno
¡Oh!, que resuenen tus rodillas de metal!
¡BUM! ¡BUM! ¡BUM! ¡BUM!
Haced ¡BUM! vosotros, cielos y ¡BUM!
vosotros, soles,
¡BUM! ¡BUM! lunas, estrellas, ¡BUM!
¡BUM! ¡BUM! noches días, ¡BUM!
¡BUM! ¡BUM! vientos nubes, lluvias.
Haced ¡BANG! vosotros, lagos
Haced ¡BING! océanos.
¡BUM! tiburón ¡BUM! puma
Ubangui, ¡BANG! orangután
¡BING! ¡BANG! ¡BONG! ¡BUM!
abejorro, búfalo, mono.
Haced ¡BANG! Haced ¡BONG! Haced ¡BING!
La cola, la aleta, el ala.
SI, SI, una bomba va a caer entre nosotros.
Las flores estallarán de alegría, sus raíces
dolorosas.

gregory corso (ee.uu.)

Los campos caerán fieramente de rodillas
bajo los aleluyas del viento,
bombas rosadas florecerán bombas-ciervos
alzarán la oreja
ah!, ese día el pájaro mirará con dulzura
muchas bombas.
Sabed que la Tierra hará de la bomba
su virgen
que, en el corazón de los hombres por venir,
nacerán otras bombas
magistrales bombas de armiño todas
hermosas
y ellas se sentarán muy tías sobre los ásperos
imperios de la tierra
feroces, con sus bigotes de oro.

EL HONGO INCOMIBLE

En un año surrealista
de hombres-sandwiches y bañistas al sol
de girasoles difuntos y teléfonos vivos
los políticos domésticos bajo el látigo del
partido
estaban como de costumbre atareados
en la pista de un circo cubierta de aserrín
donde acróbatas y hombres-cañones
llenaban el aire como de inmensos gritos
cuando un payaso muy sereno

lawrence ferlinghetti (ee.uu.)



apretó el incomible hongo de un botón
y una inaudible bomba de domingo
cayó
sorprendiendo al presidente que estaba
rezando
en el décimonono trayecto del golf.
¡Oh! fue una primavera
de hojas de terciopelo y flores de cobalto
los Cadillacs caían a través de los árboles
como la lluvia
y ahogaban de locura los campos
mientras que de cada imitación de nube
se precipitaban las multitudes
innumerables y sin alas
de los sobrevivientes sin festículos
de Nagasaki.
Y tazas de té perdidas
llenas de nuestras cenizas
pasaban flotando.

**alfredo
andrés**

Gracián decía en uno de sus aforismos vitales: "Habla si quieres que te conozca". El aforismo es sabio y EL GRILLO DE PAPEL, consecuente con su determinación de ser también tribuna de pensamiento, comienza este número una gran encuesta sobre la poesía argentina de HOY. Invitamos a todos los que de una u otra forma vibran con este diapasón a acercar su pensamiento polémico a nuestra revista. Estamos seguros que ayudaremos en algo a precisar los términos de esta problemática, hoy, cuando justamente estos términos que buscamos no tienen una clara y concreta definición. La mesa redonda que sobre "Experiencia Literaria y Vanguardismo" organizó la Federación de Revistas y Grupos Independientes en el Teatro Fray Mocho, y las mesas redondas del diario "El Mundo", así lo demuestran. Como integrante de una de las mesas redondas, director de la Sección Literaria del diario "Crítica" y discutido censor de una parte importante de nuestra poesía, cedemos la primera palabra a Alfredo Andrés, con quien discrepamos en varios de sus puntos de vista. La omisión de ciertos auténticos valores de nuestra poética, la dudosa posición en que son colocados otros, el excesivo elogio para terceros, cierto arbitrio singular, etc., obliga a dejar sentado nuestro desacuerdo. Algún día y en esta misma encuesta —que esperamos tenga repercusión y continuidad— trataremos nuestro enfoque con la amplitud que merece.

LA DIRECCION

Poesía Argentina 1960

Es preciso denunciar, en esta Argentina 1960, la presencia, cada vez delineada con mayor firmeza, de una poética de rasgos nacionales. Tras algunas generaciones que rindieron variados frutos, entre ellas la un tanto prefabricada "generación del 40" —en la que empero se observan los híbridos pero decantados poemas de Basilio Uribe oteando márgenes de lo desconocido, y los calamientos en napas de nuestra historia por parte de León Benarós (poemas atiborrados de academicismo pero palpitando por adosarse a un perfil argentino)—; y esa otra generación, sería mejor decir conglomerado o grupo, que trató de homologarse al grupo "poesía buenos aires", principal —por no decir único— impulsor de corrientes poéticas de vanguardia, en la respiración colonial de esta ciudad junto a un río no demasiado inmóvil; tras esos barrenamientos en el marco del quehacer poético argentino, comienzan a perfilarse nombres, nombres sueltos que, no será por nada, van coincidiendo, dentro de sus respectivos lineamientos, en la forjación de una indudable poética nacional.

Y vaya una reflexión antes de penetrar al análisis o al barajamiento de nombres y responsabilidades. No es raro hallar trabajos criptocríticos, existiendo por medio el mayusculado "yoyó" del escribiente del caso, en que la voz del mismo se alza como un solitario pajarraco para invocar panegíricos que elevan al "Martín Fierro" a la categoría de "único" poema de la literatura argentina. Creo que esta aseveración es errónea. Es más: la impugno, pues pienso que la validez de un poema debe justificarse de acuerdo a la ubicación que con ciertos acontecimientos reales paralelos a su gestación, tenga. Observando además, si esta gordiana relación de la obra de arte con lo real, está conectada con una manufacturación acorde con aquello que sirvió de punto de partida para la obra. Tales realidades dan pie a que la expresión artística cuaje de tal forma. Otras realidades, harán —y el hombre incide fundamentalmente en la aceleración o retardo del desarrollo de este proceso— plausible que se observe un cambio en la "forma" de expresión. Las largas melopeas de Rameau no

son "superiores" a los breves preludios de Debussy. Ocurre en cambio, que ambos creadores fueron fieles, cuan lúcidos receptáculos de sus respectivas épocas, en lo que de conceptual pudieron extraer de ellas, encontrando asimismo, la "forma" expresiva que más convino a cada uno de estos momentos. Y algo similar ocurre con las fluyentes tiradas de Garcilaso a la vera de los suspirados cuadros de Juan Ramón Jiménez.

Pero aunque no sea el caso de parangonar el poema de Hernández, al "Poeta al pie de Buenos Aires", de Fernando Guibert, ya que, temporalmente, en este último son hallables errores que en su tiempo, el poema de Hernández, no poseía —y hago el ejemplo aprovechando más que otra cosa la similitud física-dimensional de los trabajos citados—, quizás sea posible encontrar en poemas de Angeli o Lamborghini, trabajos de validez argentina y contemporánea, aunque sus dimensiones sean, físicamente, inferiores a las del poema hermandiano.

En resumidas cuentas, la afirmación sobre la validez de un poeta o un grupo de ellos, proviene, en primer término, del grado de captación que los mencionados trabajadores tengan, en relación al contorno social que los circunda (su poder de absorción y síntesis de lo vitalmente específico del citado contorno), y desde luego, de la adecuación a esa captación, de medios expresivos determinados.

Desde años atrás, antes incluso de Florida y Boedo, los poetas argentinos tienen, a modos de líneas de fuerza, los nombres de artistas que integraron, dieron raíz y sueño a otras tantas formas de "hacer poesía". Olivero Girondo, el de las búsquedas, por un lado, los hermanos Tuñón y Portogalo, v.g., por otro, ilustraron férvidamente formas de poetizar casi encontradas, epigonales, pero que aportaron todo su peso para la gestación de la poética de las generaciones que sucedieron a los nombrados, en las que al parecer, se está plasmando una poética conceptualmente humana, enraizada en el hombre, sin que esto signifique, ni mucho menos, un desapego en la utilización de recursos formales engendrados en lo que es dable llamar "la vanguardia".

E insisto nuevamente, antes del esquemático análisis nominativo de los responsables de la nombrada "presencia actual de la poesía argentina". La afirmación hecha líneas arriba —absolutamente contrapuesta a la que hace de la estampa de Martín Fierro el poema único de la liza literaria nacional— se enlaza con el principio que es dable observar en tantos poetas de hoy que, concientemente o no, van enhebrando sus versos con palabras, por ende, valiosos trozos de pensamientos, de conceptos, surgidos de un contorno nuestro, actual. De una cadena de vivencias hilvanadas en estos precisos instantes, con los ojos en ellos o a lo sumo, hacia adelante, nunca hacia atrás.

El primer enfoque que es preciso afrontar para una definición, post confirmación, de una poesía argentina contemporánea, cercana, sino pareja en calidad a la forjada por Hernández, es la inclita raigambre humana de la misma. La joven poesía argentina no se está haciendo de espaldas a la realidad, sino sumergida en ella hasta los ojos. Va tomando formas peculiares a medida que quienes la hacen caen en la cuenta de que sólo penetrando agudamente en la mentada realidad, podrán dotar a sus criaturas de perdurabilidad, de trascendencia. Por otro lado, existen también quienes comprenden que manejando en forma cierta ese proceso, contribuyen positivamente a la evolución de la cultura nacional, a la gestación de una conciencia —sino un ser— nacional, que, a la postre, formará



alfredo
andrés

la potencia general para posibilitar, aunque la afirmación parezca ingenua, posibilitar, dentro y con sus medios, la transformación estructural de un conglomerado humano, de un país.

Héctor Miguel Angeli, Horacio Armani, Horacio Núñez West y Joaquín Giannuzzi; Arnoldo Liberman y José Isaacson; Juan Gelman entre los dos últimos y Fernando Guibert y Leónidas Lamborghini; Francisco Tomat Guido, Miguel Brascó, algo de Rodolfo Alonso y Luis Alberto Murray, entre otros; cierto hábito perceptible en los integrantes del grupo jujeño "Tarja", en Ariel Ferraro, Nicandro Pereyra y sobre todo Miguel Ángel Viola (el de "Poema para cinco muertes"); Horacio Jorge Becco (ligado a los anteriores, búsqueda formal mucho más decantada, aunque también, mayor deshumanización); Osvaldo Svanascini: integrantes todos, diría, de la plana mayor de la joven poesía argentina. Especie de estado mayor que si bien es susceptible de críticas, éstas no borronan en ningún caso la anunciada calidad directriz. Tras los nombrados, ubicaría a Edgar Bayley, Ramiro de Casabellas, Carlos Enrique Urquía, Miguel Ángel Bustos, Franco Magni, Simón Kargieman, Enrique Acuña, Roberto Santoro, Marina Briones y algunos más, dejando constancia que este segundo lugar, proviene, esencialmente, no de una creencia en la supuesta negatividad de los últimos poetas citados, sino, sencillamente, de que éstos, quizás, no han alcanzado con el total de su producción conocida, la organicidad general de los nombrados en primer término.

Tras esta doble serie, de seguro incompleta, existe desde luego una larga cantidad de poetizadores o poetas. Su no aparición en estas apreciaciones, debe entenderse, 1) por estar algunos de ellos —pese al valor de ciertos poemas de los mismos— dentro de la escala valorativa número dos que líneas arriba se ha llevado (de Lellis, Plaza, Aristides, Pilar, Medina, Kiznerman, Uzal, Aguirre, Salvador, Llinas, Vignati, etc.) a cabo, aunque en situación menos definida aún, y 2) por militar en posiciones que, presuntamente, tienen tanto que ver con la poesía como con cualquier otra cosa tomada al azar, caso Murena, Castelpoggi o Cócaro.

Armani, Núñez West y Giannuzzi, acompañan a Angeli en la primera panoramización en que pretendo detenerme. Los cuatro son hombres que tratan de apresar en sus poemas, los "problemas últimos", las últimas cuestiones, trascendentes, de la condición humana. Usando generalmente un idioma "argentino", propio de los seres perimetrados en esta australidad del continente, los cuatro nombrados suelen detenerse con minuciosidad en lo "conceptual" de los temas que tratan, haciendo en ocasiones, que lo formal, pase a segundo plano. Esto último, reza especialmente para Armani, Núñez West y Giannuzzi, trilogía que suele presentar una poesía que, si bien nunca desdeña la claridad de pensamiento, en última instancia, se presenta con un urdimiento barroco, sobrecargado. Giannuzzi, por ejemplo, preocupado aparentemente por seguir el hilo de su "pensamiento", suele caer en reiteradas faltas de síntesis, incluso, en muchas ocasiones, en prosaismos. Así, Giannuzzi dirá: "... en la tiniebla de las bibliotecas públicas suele haber hombres inclinados hurgando en papeles antiguos", construyendo una frase de neto cuño prosístico, en la cual no solo no cabe un lugar a la imagen o la metáfora, sino que incluso se injustifica cualquier clase de variación rítmica que, a la frase del caso, quiera imponerse.

Las objeciones adosadas a Núñez West, Armani y Giannuzzi, deben abandonarse al hacer referencia a Héctor Miguel Angeli.

Sin pérdida de la bruñida malla conceptual, ideológica, que pivotea al decir poético de los cuatro señalados, hurgadora de lo humanamente vital adjudicable al hombre, Angeli parte de eso, mantiene, acementada. tal base, pero de allí, elabora su pensamiento hasta transformarlo en "materia poética". Lo que aparece en sus trabajos nunca es un poderoso pensamiento, sino una imagen que representa sintéticamente, aquella idea ("Siempre te dije que tu balcón miraba desde el cielo como otra ansiedad de la mañana. El cielo, el cielo tan azul lo sostenía!". De "Tu balcón", en "¿Por Qué...? Nº 18).

Con Liberman e Isaacson —uno y tres libros respectivamente— se produce el enfrentamiento con poetas entroncados con la auténtica dureza de lo real, dada a través del cedazo de la ternura. Esta condición, prestancia que permite atravesar los problemas más sombríos o arduos, lleva a los nombrados a la continua interrogación, la búsqueda incesante de las molduras que permiten, en los momentos más abtrusos de la existencia, hallar un lugar para la sonrisa, un hueco para la esperanza.

Y tras esto, las diferencias. Isaacson confabula en cada uno de sus poemas con una línea, diría, más abstracta, metafísica si se quiere, incluso despersonalizada. Liberman, en cambio, arroja su caudal sobre cosas concretas, sobre instancias perfectamente ubicables para el hombre del siglo veinte. Canta entonces a la "cuadratura de unos bigotitos", u otorga los mayores visos de personaje vital del siglo, a la sonrisa de Pascal Lamorisse, el niño del globo rojo. Isaacson, desde el título de un poemario, "Amor y amor", jalona ya su sino, preguntándose con una sonrisa apenas dibujada entre cuyos pliegues se arrepuja la tristeza, "¿dónde está la ternura?", postulando su búsqueda en un mundo de cemento y electrodos. Formalmente, en ambos se aprecia una inequívoca proclividad al "canto", más melódicamente en este último, algo más duro en el autor de "Poemas con

bastón". Casi diría que lo que en Isaacson es una ternura congénita, una razón sanguinea, en Liberman aparece como una condición existente "pese a", un inveterado deseo de que pese a la existencia de un mundo de horrores, aquello no se pierda.

Apretando un chico contra el pecho, y a su lado, una inviolable prestancia de "hombre de Buenos Aires", apareció Juan Gelman con su "Violín y otras cuestiones". Anteriormente se situó a Gelman entre dos "maneras" definidas, y el libro citado lo confirma. "Violín..." atesora "avant la lettre", una calidad de ternura solo comparable a la de los dos poetas citados. A esto, Gelman aúna la variante de tomar cual común punto de referencia, la ciudad de Buenos Aires. No la urbe desmelenada y febril de Guibert, el escenario gris y torturante de Lamborghini, sino la otra, la pequeña, íntima, la ciudad de los pequeños seres y los rincones en donde el amor silabea su acento, la ciudad del reverso, aunque no por eso menos real. La ciudad que surge de los hombres que trabajan doce o catorce horas para subsistir, de la calesita y los potreros. Todo esto lo puso Gelman de relieve en el libro citado. Su segundo volumen de poemas, "El juego en que andamos", desvirtúa, a mi juicio, mucho de lo bueno de antes. La ternura, antes condición implícita que surgía de lo íntimo del autor, aparece ahora como una suerte de aderezo, casi diría decretado, sin que brote de una necesidad potencial de lo que el autor quiere decir a través de cada verso.

En suma, muchos de los poemas adquirieron la fragilidad del oficio, aparecieron porque sabían ser hechos, no por que el autor hubiera tenido que hacerlos irremisiblemente, por "no poder vitalmente", dejar de hacerlos.

Fernando Guibert y Leónidas Lamborghini, conforman la pareja que, hasta el momento, han colocado a Buenos Aires como centro nuclear de su decir poético. (Casos como el de Lamadrid no pasan de un acercamiento periférico, exterior, a la urbe, en tanto que los dos precitados, elevan sus pretensiones hacia substratos esenciales de la metrópoli, en cuanto ésta puede ser receptáculo de un tipo humano relativamente peculiar). Poco diré respecto al primero. "Poeta al pie de Buenos Aires", de Guibert, desarrolla en innumerables pliegos de papel lo que su título indica: se trató de un canto de gran extensión a la ciudad, primer intento de tal magnitud con semejante tema que incluso ha llegado a inspirar un "ballet" a Ana Itelman. El autor canta a la ciudad con un lenguaje generalmente claro, receptor a veces de la característica ebullición urbana, a veces no, con descartables enumeraciones en ciertos casos, y dejó descriptivo que, por tal, suele dar a la obra una profundidad que no va más allá de la superficie. Lamborghini parte de otro punto focal. Con "Saboteador arrepentido", ampliado y circunscripto luego en el poema más largo, "Al público" (Diálogos 1 y 2), Lamborghini bucea en algunos de los problemas "últimos" del ser humano, refiriéndolos certeramente al "como" zahieren éstos, al hombre de la ciudad. Echando mano, como recurso, en varias ocasiones, a la forma de decir del tango, en un intento, además, de producir una especie de revalorización del mismo. Puede decirse más aún, y sobre esto sí que los resultados pueden discutirse, Lamborghini maneja una forma de expresión que de por sí, adhiere incondicionalmente (esta palabra última debe tomarse en cuenta, de ella y el concepto que encierra podrá deducirse la falta de decantamiento, e incluso, una "supervalorización" de la forma de expresión tradicionalmente porteña) a la tanquística tradicional, arrastrando lejanos



joaquin
gianuzzi

(continúa en pág. 20)

(viene de pág. 19)

puntos de contacto, por otro lado, con el Martín Fierro; y también, tratando de inyectar nueva vida a una forma de poetizar que tuvo gloriosos antecedentes en la Europa de varios siglos atrás: el diálogo. Particularmente, opino que con **"Saboteador arrepentido"**, incluso con **"Al público"**, primer diálogo, Lamborghini ha realizado uno de los libros más importantes en el panorama de la joven poética nacional —pese a localismos a veces poco depurados— elaborando un largo poema, estructurado, que no pierde ninguna de las características esenciales del "ser poético", de contemporaneidad compulsiva, y una posesión semejante respecto a lo que de nacional hay en él.

El segundo diálogo del nombrado poemario, muestra al autor acercado a problemas de indudable resonancia humana y nacional, pero que quizás por demasiada cercanía (autor —hecho a poetizar—), una falta de perspectiva no superada, hacen que el poemario pierda la potencialidad expresiva del primero. Muestran, y esto es más grave, una insistencia por parte del poeta, en "su" técnica, la que, de esta forma, parece convertirse en un "recurso", una modalidad apriorística sobre la cual, Lamborghini, ha volcado su mensaje sin detenerse a observar que las características de éste, requerirían posiblemente, otra forma. De donde podría señalarse un paso en falso, sobre todo si se tiene en cuenta que el "como" se dice, debe surgir, ineludiblemente, de "lo que" se dice.

La provincia, Argentina nada invisible pero frecuentemente pospuesta o ignorada, provee al país de gran cantidad de voces, de las que he elegido aquellas que me parecen más representativas, por las características que señalaré, de las últimas promociones. Más que nada, en cuanto su obra, ofrenda su aliento a una plausible integración, post estructuración, de la cultura nacional.

Aunque nacido en Buenos Aires, Miguel Angel Viola ocupa singular posición en este reducto, debido sobre todo, a un pequeño cuadernillo que el autor llamó **"Poema para cinco muertes"**. En este trabajo, Viola da a conocer las posibilidades palpables que brinda el proceso histórico de nuestro país, y al mismo tiempo, los elementos que, apartándose de la ciudad junto al Plata, pueden usarse. En el libro citado, Viola aúna historia y provincia, trozos de nuestro pasado que aún resuenan en nuestra vida de hoy y elementos, trozos de la naturaleza alejada del cemento —generalmente no manejados por los hombres de la ciudad— que importan gravitadamente a nuestra América. Tanto, como que es innegable que ese multitudinario ser desconocido e inmenso, esa provincia, naturaleza, repetida hasta el infinito desde el río Grande para abajo, contornea lo más importante de América Latina: las grandes zonas poco o nada explotadas donde los hombres sobreviven, y la tierra sirve como gran baúl, depositaria posiblemente por qué no —no sólo del futuro de los americanos, sino del futuro de la humanidad. O por lo menos, interventora en una gran parte en la responsabilidad de ese futuro.

Y al lado del poeta que supo decir, **"Garganta de la alaja redonda de silbidos — la zamba es una hoja que se ha caído"**, están los otros. La gente del grupo **"Tarja"**, de Jujuy, por ejemplo, Andrés Fidalgo, Groppa, Calvetti, Pantoja y Jaime Dávalos. Y a su lado, todavía otros como Nicandro Pereyra —horizontalmente nacido entre Tucumán y Santiago del Estero—, y Ariel Ferraro. Todos éstos conjugan sus poemas buscando una normativa que surja de los elementos proporcionados por el medio psico-físico del noroeste argentino. Esto

mismo incide, a veces, para que, llevados por una suerte de nacionalismo de bolsillo, sus creaciones se reconcentren demasiado en la superficie geográfica anotada perdiendo potencialidad de vuelo. Desde luego, una cosa no quita la otra. Como tampoco resulta una objeción inhibitoria para la valencia de este grupo, la influencia que algunos de sus componentes reciben de ciertos consagrados (Dávalos de Neruda, v.g.), o la insistencia en una línea que los lleva a una popularización de los elementos poéticos en vez de usar lo popular como pivote básico sobre el que sea dable erigir estructuras, defecto éste, que es señalable en buena parte de la coplería de Nicandro Pereyra. Señalo al pasar, como interesante, el caso de Ariel Ferraro, quien trata de delinear una poética que si bien no parece interesarse en ciertos movimientos vanguardistas, afincándose en una al parecer inamovible claridad formal y conceptual, por el propio peso de lo que quiere decir, conjugándose en una formalística ad-hoc, logra poemas de rara belleza que lo colocan en un lugar señalable entre los citados en último término (Pereyra, "Tarja").

El caso de Horacio Jorge Becco, pese a un sugerente vacío que parece hacérselo tanto en los círculos de la izquierda o la derecha intelectual, es de importancia para la joven poesía argentina. En él se da uno de los escasísimos ejemplos en que, la penetración formal, el ahondamiento en las corrientes vanguardistas no molesta en lo más mínimo al minucioso intento de penetrar en cuestiones referidas íntimamente a un conglomerado incuestionablemente argentino. La poesía de Becco planea incansablemente sobre la llanura argentina, sobre la provincia de Buenos Aires y todo lo que ésta atesora, ya sea en lo formal como en cuestiones inherentes al fondo.

Becco muestra palpablemente, con su obra, cómo las técnicas más modernas de la poesía pueden colocarse —como medios— al servicio de cualquier cosa que se desee expresar. Cierta falta de calor humano, si se compara a Becco con los poetas antes nombrados, no significa en manera alguna una crítica sobre él, debiéndose entender que, posiblemente, el agudizamiento de ciertos usos formales, conduzca al poeta a otro punto de mira, de receptividad, en relación a la citada cuestión de la comunicatividad. El vanguardismo formal de Becco, su homologación a lo argentino, pueden advertirse por ejemplo, cuando el poeta dice, **"El fantasma — campo desprendido recorta la cartulina del caserío, invade la cuerda del aire, en popular cantital, en pájaros silbones, tintos — tordos, en monte canto — unísono"** ("Limite de siete hilos", ed. Ollantay, 1949).

Osvaldo Svanascini, representa en la nueva poesía argentina, álgidamente, el más exasperante nódulo de la búsqueda, realizada ésta, sin deslizarse un ápice de la tangente de la sinceridad para consigo mismo. Svanascini representa al artista que sabe todo lo que, "artísticamente" ocurre en su época, al hombre que, a sabiendas o regañadientes, recibe —ayudado por una hipersensibilidad— todos los sacudones que cual descargas eléctricas sacuden al ser de estos aledaños temporales. En suma, al ente que se transcribe sobre el papel, con miedo o valentía, pero con un impertérrito mandato de dar a luz todas las presiones que, desde lo más hondo, pujan por ganarla. Tal maridaje de volición y cultura, era obvio que engendrarse un algo especial. Este algo es la poesía de Svanascini —tal los **"Rituales para los días impares"**—, con sus características —material para la polémica— de inflamado subjetivismo y un hermetismo que a veces no es fácil horadar.

Miguel Brascó y Rodolfo Alonso, otras dos voces de nuestra lírica. La voz del primero, suflada alrededor de **"Irene"**, com-

pacta y sostenida, incidiendo en un amplio vuelo lírico que ensaya lo conversado, lo narrado —aunque siempre tocado de la iridiscencia de la imagen—, actuando dentro de un versolibrismo robusto, embebido de las técnicas de más reciente data, pero utilizando a éstas para la elaboración de un idioma original y propio. Alonso también abreva en el lirismo, el canto cincelado sobre pequeñas partículas de las vivencias del escritor, pero su vuelo es bastante más circunscripto que el de quien dijo **"Irene sólo puede habitar en el misterio y toda revelación, toda claridad, le es extraña"**. Emergido del grupo **"poesía buenos aires"**, feliz introductor de gruesos márgenes de la poesía extranjera contemporánea, pero nada más, Alonso, durante mucho tiempo redujo sus experiencias a una especie de ejercitación vanguardista, logrando en cambio, sus mejores momentos, cuando, como dijo Liberman (ver diario **"Crítica"**, del 14/8/1960), deja de lado su previo encasillamiento como supuesto poeta de una pretendida vanguardia, que en la mayoría de los casos, ha trabajado como contrabandista de la evasión. Entonces sí, Alonso vale cuanto dá a entender lo que afirma en su poema **"Golpe de mano"**. Cuando se resuelve a deglutir los amplios sacos de técnicas y modos de "hoy", para usarlos en provecho de "aquí".

Restan Murray y Francisco Tomat-Guido. Derecha e izquierda intelectual, se dan nueva cita en el decir de dos poetas en que las subyacencias líricas de ambas, dan forma a fondo a sus respectivos decires. En Guido se apersona el apasionamiento a veces catártico, imponiendo una presencia receptiva que trasciende, acusa férvido recibo de todos los problemas, todas las circunstancias, hechos y hombres. Con atávico impulso, Tomat-Guido absorbe las cuestiones que más lastiman su sensibilidad, y con similar denuedo, las vuelca sobre el papel. Arroja **"en vano blasfemar con huesudas lágrimas celestes; alquimistas pútridos, vacilamos de la voz al alma"** (**"De olvido a olvido"**, 1957), y como ese, todos sus decires. En Guido no hay lugar, sino para la expresión explosión, flagrante, decisiva, de las cuestiones que le aquejen. El revés de la trama está dado por Murray. En sus poemas renace immaculadamente un artista "de las cosas pequeñas". Pero un artista que del surrealismo acá, no ha dejado de pispear en ninguna forma nueva, en ninguna trampa inédita. Y a todas ellas a puesto a su servicio, elaborando poemas de escaso número de versos, en que una imaginación desbridada dá pie a fosforescentes imágenes, restallantes hasta de ingenio, que luego se resuelven en la totalidad del poema, con un agudizamiento de la síntesis, la antirretórica, que otorga a los trabajos una potencialidad de descarga expresiva, conseguida por acumulación, que es raro hallar en el panorama poético a que me he estado refiriendo.

Y con estos dos finaliza la rápida panoramización de la plana mayor de la joven poesía argentina. Se han anotado características, señalado defectos que se creyó importante indicar. Estos últimos, no alejan desde luego, la calidad de directriz adjudicada a este grupo.

Reitero que los nombres que se han colocado en un segundo o tercer lugar, en un afán que sin ningún reparo puede ser tildeado como esquemático, no han funcionado de otra forma en vista de que, un análisis somero de sus producciones, las colocaba a evidente distancia de las del grupo que recién acabamos de objetivar. En unos como en otros, he encontrado cosas buenas y otras que no lo son tanto. En los analizados más arriba, empero, he querido descubrir una especie de organicidad

(concluye en pág. 26)

abelardo
castillo

LA MADRE DE ERNESTO

cuento

a C.N.F.

que me contó esta historia

Si Ernesto se enteró de que ella había vuelto (cómo había vuelto), no lo sé; pero el caso es que, poco después, se fue a vivir definitivamente a la chacra de El Tala. En el medio año siguiente sólo lo vimos una o dos veces, y costaba trabajo mirarlo de frente. Era como si la idea que Julio nos había metido en la cabeza nos hiciera sentir culpables. O sucios. Porque la idea fue de él, de Julio, y era una idea extraña y turbadora: sucia. No es que uno fuese puritano, no (a esa edad y en un pueblo como el nuestro nadie es puritano), pero justamente por eso, porque no lo éramos, porque no teníamos nada de puros o piadosos, porque, al fin de cuentas, nos parecíamos bastante a casi todo el mundo, es que la idea tenía algo que turbaba: cierta cosa inconfesable, cruel, atractiva. Sobre todo atractiva.

Fue hace mucho. Todavía estaba el Alabama, aquella estación de servicios que habían construido a la salida del pueblo, sobre la ruta. El Alabama era una especie de restaurante inofensivo, inofensivo de día, al menos, pero que pasadas las once de la noche se transformaba en algo así como un rudimentario club nocturno. Dejó de ser rudimentario cuando al turco, el dueño, se le ocurrió agregar unos cuartos en el primer piso y traer mujeres. Una mujer trajo.

—¡No!

—Sí. Una mujer.

—¿De dónde la trajo?

Julio asumió esa actitud misteriosa que tan bien conocíamos (pues Julio siempre tuvo un particular virtuosismo de gestos, palabras, inflexiones que lo hacían raramente notorio, y envidiable, como a un módico Brumel provinciano) y luego, en voz baja, preguntó:

—¿Por dónde anda Ernesto? ...

Dije: en el campo. Ernesto, durante las vacaciones, iba a pasar unas semanas a la chacra de El Tala. Y esto venía sucediendo desde que el padre, a causa de aquello que pasó con la mujer, ya no quiso regresar al pueblo. Yo dije: en el campo, y después pregunté:

—¿Qué tiene que ver Ernesto?

Julio sacó un cigarrillo. Sonreía:

—¿Saben quién es la mujer que trajo el turco?

Aníbal y yo nos miramos. Antes de que agregara nada ya lo habíamos adivinado. Nadie habló. Yo me acordaba ahora de la madre de Ernesto. Se había ido hacía cuatro años, con una de esas compañías teatrales que recorren los pueblos: descocada, dijo esa vez mi abuela. Era una mujer linda. Morena y amplia: yo me acordaba. Y no debía ser muy mayor, quién sabe si tendría cuarenta años.

—Atorranta, ¿no?

Hubo un silencio, y fue entonces que Julio nos metió aquella idea en la cabeza. O a lo mejor ya la teníamos.

—Si no fuera la madre...
No dijo más que eso.

Quién sabe. Tal vez Ernesto se enteró, pues, durante aquellas vacaciones, sólo volvimos a verlo una o dos veces (más tarde, según dicen, se fue a estudiar a Rosario y nadie supo de él) y, las pocas veces que lo vimos, costaba trabajo mirarlo de frente.

—¿Culpables de qué, che? Al fin de cuentas es una mujer de la vida, y hace medio año que está en el Alabama. Y si esperamos que el turco traiga otra, nos vamos a morir de viejos.

Después, él, Julio, agregaba que sólo era necesario conseguir un auto, ir, pagar y después me cuentan, y que si no nos animábamos a acompañarlo se buscaba a alguno que no quisiera morir virgen. Y Aníbal y yo no queríamos que nos pasara eso.

—Pero es la madre.

—¡La madre! ¿A qué le llamás madre vos?: una chancha también pare chanchitos.

—Y se los come.

—Claro que se los come. ¿Y entonces?

—Y eso qué tiene que ver. Ernesto se crió con nosotros.

Yo dije algo acerca de las veces que habíamos jugado juntos; después me quedé pensando. Y alguien, en voz alta, formuló exactamente lo que yo estaba pensando. Tal vez fui yo:

—Se acuerdan cómo era...

Claro que nos acordábamos. Hacía meses que veníamos acordándonos: era morena, amplia: no tenía nada de maternal.

—Y además, ya fue medio pueblo. Los únicos somos nosotros.

Nosotros: los únicos. El argumento tenía la fuerza de una provocación, y también era una provocación que ella hubiese vuelto. Y entonces, puercamente, todo parecía más fácil. Hoy creo —quién sabe— que de haberse tratado de una mujer cualquiera, acaso ni habríamos pensado seriamente en ir. Quién sabe. Daba un poco de miedo decirlo, pero, en secreto, ayudábamos a Julio para que nos convenciera; porque lo equívoco, lo inconfesable, lo monstruosamente atractivo de todo eso, era, tal vez,

que se trataba de la madre de uno de nosotros.

—¡No digas porquerías, querés! —me dijo Aníbal.

Una semana más tarde Julio aseguró que esa misma noche conseguiría el automóvil. Aníbal y yo lo esperábamos en el bulevar.

—No se lo deben haber prestado.

—A lo mejor se echó atrás.

Lo dije como con desprecio, me acuerdo perfectamente. Sin embargo, fue una especie de plegaria: a lo mejor se echó atrás. Aníbal tenía la voz extraña, voz de indiferencia:

—No lo voy a esperar toda la noche: si dentro de diez minutos no viene, yo me voy.

—¿Cómo será ahora?

—¿Quién? ... ¿La tipa?

Estuvo a punto de decir: la madre. Se lo noté en la cara. Dijo: la tipa. Diez minutos son largos, y entonces cuesta trabajo olvidarse de cuando íbamos a jugar con Ernesto, y ella, la mujer morena y amplia, nos preguntaba si queríamos quedarnos a tomar la leche. La mujer morena y amplia.

—Esto es una asquerosidad, che.

—Tenés miedo —dije.

—Miedo no; otra cosa.

Me encogí de hombros:

—Por lo general, todas éstas tienen hijos. Madre de alguno iba a ser.

—No es lo mismo. A Ernesto lo conocemos.

Dije que eso no era lo peor. Diez minutos. Lo peor era que ella nos conocía a nosotros, y que nos iba a mirar. Sí. No sé por qué, pero yo estaba convencido de una cosa: cuando ella nos mirara iba a pasar algo.

Aníbal tenía cara de asustado ahora, y diez minutos son largos. Preguntó:

—¿Y si nos echa?

Iba a contestarle cuando se me hizo un nudo en el estómago: por la calle principal, atropellando los minutos, venía el estruendo de un coche con el escape libre.

—Es Julio —dijimos a duo.

El auto tomó una curva prepotente. Todo en él era prepotente: el buscahue-

(continúa en pág. 42)

Apretujados como loros en una jaula demasiado estrecha, aislados de todo contacto con la naturaleza, los varios cientos de snobs del **tout-Paris**, (herederos de los careos irreflexivos de las encintadas cortesanías del Gran Siglo) pasan su tiempo ofreciéndose recíprocas congratulaciones. Así es como se entusiasman superficialmente por causas y cosas que con el mismo estúpido e incontrolado frenesí con que las estructuraron, luego destruyen. Ocurre sin embargo, en contadas ocasiones, que su exagerada admiración logre poner en evidencia y acelerar la consagración de algún talento, real y auténtico, pero parcialmente ignorado por el gran público. Así ocurrió en 1945, al amplificarse por su ingerencia el renombre de un Jean-Paul Sartre, que ya siete años antes había escrito **La náusea**, pero únicamente conocido hasta entonces por un restringido grupo de especialistas.

Es evidente que por medio de un fenómeno del mismo orden —igualmente con retardo, pero de todas maneras efervescente—, muchos films de Ingmar Bergman fueron exhibidos en Francia por 1957-1958. Esta ola de entusiasmo alcanzó su cresta más alta en abril de 1959, con la presentación en las pantallas del **Vendôme** y del **Studio publicis** de su **Fresas salvajes**. Ya entonces podíase prever la inestabilidad de nuestras **cabezas locas**, que no tardarían en manifestarse en sentido totalmente inverso. Los primeros argumentos se originaron en ocasión de la intervención en París (para el

los últimos dos o tres años, y que ya comenzaban a **ESTAR HARTOS DE INGMAR BERGMAN** (sic) lo cual constituía una toma de posición particularmente irrefutable: se encontraba esencialmente basada en una concordancia fonética de opiniones, digna de los más brillantes malabarismos de los cancionistas o escenaristas de preguerra. Naturalmente debía llenarse ese vacío, provocado por la desaparición de uno de sus núcleos de interés, por lo que lanzaron el slogan de una tal **nueva ola**, en la que englobaban a Alain Resnais y a otros jóvenes realizadores franceses, a los que anteriormente, por indiferencia, habían obligado por más de 10 años al corto metraje, cuando no a una desocupación casi total. Tampoco supieron ver en el **revólver** de **Los primos** de Chabrol, al **sobrino directo** del que era jugado en la escena de la ruleta rusa de **Sonrisas de una noche de verano**, a pesar de que Jean Claude Brialy haya tratado de aclararles este punto al arbolar para esta escena el mismo peinado y la misma barba de Gunnar Björnstrand. Es previsible intuir que estos veletas no tardarán en intentar destruir la **nueva ola**, como ya lo han intentado con Sartre y otros, y en el presente con Bergman. Por suerte, los caprichos de un pequeño grupo (que se toma por el eje del Universo) no logran reducir la envergadura y el reconocimiento ya universales, de un Sartre, o de un Bergman, como no conseguirán aniquilar la sensibilidad y habilidad de los elementos más

puñales del inevitable **shock de rebote**. Hasta Jean-Luc Godard parece otorgar su asentimiento a esta lamentable ralea, cuando en el número 101 de **Cahiers du Cinema**, dice, que es **inútil molestarse** en ver **El rostro**; lo que no se justifica, puesto que al menos podría haber calibrado las titánicas innovaciones de una inspiración que de ningún modo se encuentra exhausta. Esta prueba de fuerza entre un **dispensador de ilusiones** y burgueses sectarios —lo que prefigura a las mil maravillas el cálculo anterior—, no consigue alterar las estremecedoras introspecciones poéticas que fueron **Juventud divino tesoro (Sommarlek)**, **Sonrisas** o **Las fresas salvajes**. En efecto, cada vez que el clima dramático es creado y en que la situación se pone demasiado tensa, Bergman se ensaña en destruir toda propensión al patetismo, recurriendo audazmente a la ironía, al sarcasmo, cuando no a lo irrisorio. En virtud de su querido adagio: **Nada es verdadero y nada es falso** evidencia el secreto mecanismo de la mayor parte de sus mejores fórmulas y destruye alegremente, con sus propias manos, el féretro de cristal en el que corría el inminente riesgo de momificarse. Y es quizás por esta actitud sin precedentes, que alcanza su grandeza más vertiginosa. Rompe así, integralmente, el círculo de la sensiblería, al tiempo que pulveriza (por acumulación) la deslealtad realista del **Gran Guignol**, substituyéndole con la incomparable música de los gestos, de las miradas, de

jean beranger



BERGMAN

apogeo de un creador

Festival Internacional del Teatro) del Teatro Municipal de Malmö en la sala del **Sarah-Bernhardt** con: **Una saga** de Hjalmar Bergman.

Aquellos que aguardaban que los fantásticos juegos de luces y las evoluciones de los actores, lograrían distraerlos de la incompreensión de un texto hablado en sueco, tropezaron, fastidiados, con una sobria puesta en escena. Tras esto, proclamaron inmediatamente que Bergman no estaba dotado para director de teatro de la manera en que lo estaba como realizador cinematográfico. Sufrieron aún mayores dudas cuando en el otoño se proyectó **El rostro (Ankistet)**, apología un poco extraña en que Bergman retoma los principales **leit motifs** de su gesta, pero a los que trata con un tono pasablemente paródico, dándoles una intención más reveladora que nunca. Para no parecer entonces desuñicados por los acontecimientos se apresuraron a declarar en tono hastiado que este film, y por extensión los que le habían precedido, no eran, a decir verdad, más que **cine impuro**.

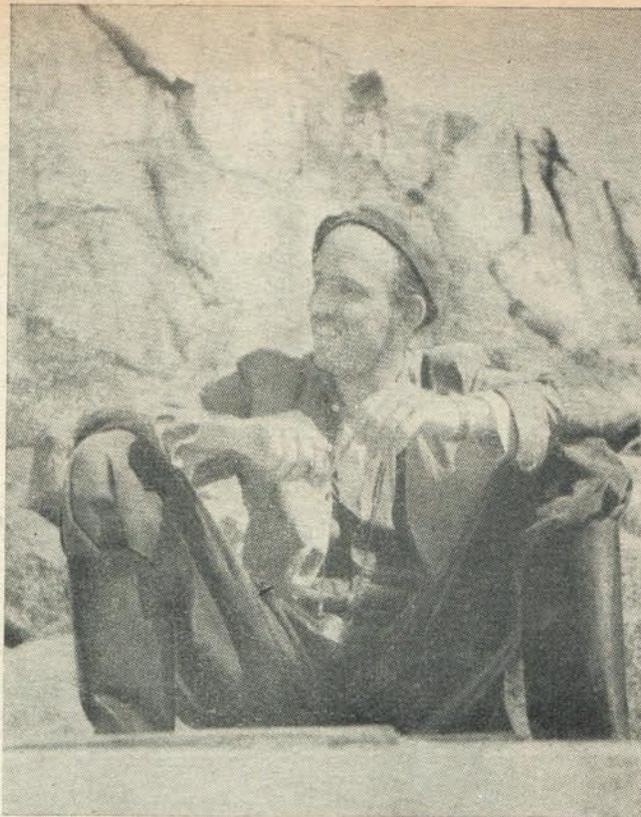
Para evitar cualquier controversia, sobre asunto tan espinoso, agregaron haber visto demasiadas películas de Bergman en

dotados que figuran bajo el apelativo curiosamente vago y elástico de **nueva ola**. Estas maniobras negativistas darán indudablemente material para notas a los simples recogedores de ecos, de los cuales se burlará la posteridad, llamada a juzgar los valores reales, tras la total continuidad de su evolución.

Debo confesar por mi parte, que el papel de crítico me interesa sólo accesoriamente, y sólo en la medida en que pudo interesar a título puramente episódico a Delluc, Antonioni, Astruc y a algunos de los promotores de los **Cahiers du Cinema**. Hagamos excepción de Georges Sadoul y un restringido grupo de pioneros, cuya labor consiste en ofrecer al lector información muy bien documentada. Aclaro entonces nuevamente, que he tomado la pluma para quebrar el injustificado silencio que rodeaba las distintas escuelas escandinavas y poder así comunicar la experiencia recogida tras el forzoso contacto que había mantenido con los maestros del cine nórdico y sus obras, al tiempo que proseguía mi aprendizaje cinematográfico. En ese entonces, mucha gente se puso a escribir sobre mi amigo Bergman y a cubrirlo de elogios, pero resulta que hoy se oye el entrechocar de los

la plástica y de los sonidos. El llameante romanticismo y superrealismo de esta extraña partitura, no deja por ello de integrarse a un contacto racional provisto de múltiples dimensiones, que alcanza en ciertos aspectos, el tono a la vez preciso y vaporoso de ciertos escritos de Allan Poe, Jorge Luis Borges o André Pieyre de Mandiargues. Tan rica en facetas y matices es la trama, que podemos asimilarla no sólo al destino de su creador sino también a reminiscencias de orden bíblico. Algunos críticos suecos no se privaron de ello, cuando hallaron la **cara** de Cristo a través de la del hipnotizador Vögler, así como tampoco sus detractores. Y llega a juegos de ingenio, aún más seductores, puesto que tras su falsa muerte, el mago RESUCITA y es invitado con gran pompa al Palacio por un Rey, en el que se identifica desde ya a Dios Padre. Para Bergman, todas las interpretaciones son válidas y respeto demasiado al espectador para obligarlo a llevar anteojeras y mirar las cosas en una única dirección. Sin embargo, me ha confesado: **Vögler es efectivamente un ilusionista. Y, sin embargo, es más que eso. Lleva como yo (1), en ciertos momentos una barba mesiánica. Pero recuerde que puede retirarla y**

I. Bergman cuando filmaba "Un verano con Mónica"



colocársela a voluntad, exactamente como nosotros mismos. Para concluir, él no es el único charlatán de esta historia, puesto que hay igual o tanta charlatanería entre los notables, cuyo papel es dudar de sus poderes.

Por otra parte —al mismo tiempo que los charlatanes de nuestros mezquinos cenáculos derramaban su hiel sobre **El rostro**—, Bergman ya los había distanciado con ventaja, realizando dos nuevos films: **El manantial de la virgen**, admirable cantata del siglo XIII, y **El ojo del diablo**, extraordinario ejercicio de destreza, en el cual se integran los austeros problemas metafísicos del **Séptimo sello** con los tonos de comedia ligera de **Una lección de amor**. Así con **Vögler**, Bergman, más triunfante que nunca, se reúne con **El rey** en su palacio, y alcanza a olvidar las viejas evoluciones de este cautivador personaje a fin de poder consagrarse al nacimiento de nuevas criaturas, que surgen así, sin pausa, de su **visión interior**.

En **El manantial de la virgen** (que hasta nueva orden debemos sin duda considerar como una obra máxima), dos pastores vagabundos, acompañados por un niño, violan y matan a la hija de un rico granjero. El padre se venga a su vez masacrándolos y llega junto con su familia al claro donde yace el cadáver de su hija. Un manantial brota del lugar en que fue violada. Para hacerse perdonar de su propio crimen el granjero hace erigir una capilla a la vera de la fuente.

En **El ojo del diablo**, el argumento de base proviene del proverbio inglés: **Una mujer virtuosa es un orzuelo en el ojo del Diablo**. Satanás, irritado por la virtud de la hija de un pastor, ordena a Don Juan volver a la tierra con el fin de seducir a la que desafia su poder.

Así, la obra de Bergman se agranda sin cesar, bajo el empuje de una fiebre creadora, impulsada más y más por lo insólito e imprevisible. Paralelamente a los accesorios suplementarios, los elementos anteriores prosiguen incansablemente su penetración en profundidad. Los homenajes y aplausos de Helsinki, de Cannes, de Berlín y Venecia, ampliamente ratificados y multiplicados por una muestra retrospectiva efec-

tuada en Londres; el éxito obtenido en diversas salas de arte neoyorquinas, las calurosas cartas de aliento de admiradores rusos y polacos, y el veredicto de la prensa sudamericana, demuestran a las claras que la decadencia de Ingmar Bergman no se anuncia ni para mañana ni para pasado mañana.

(1) Declaración hecha por Bergman a un periodista del "Bild Journalen": Llevo barba por símbolo, la cual afeitó igualmente por símbolo. Hay en mí un actor que no ha nacido y que se maquilla de manera diferente según las circunstancias. A veces para mejor y a veces para menos bien. De todas maneras una barba es una mala máscara. Se disimula más eficazmente con el rostro rasurado.

REPORTAJE

Ingmar Bergman: —Conservo un recuerdo poco grato de mi estada en París, durante la primavera pasada, cuando acompañaba a la troupe del Teatro Municipal



El clan de los escépticos en "Le visage"

de Malmö. Como recordará, debía operarme con cierta urgencia y pese a esa condición continuaba estrechando manos y distribuyendo sonrisas en derredor. Aparte de esta fatigosa circunstancia, surgió un enojoso

incidente que aumentó mi fastidio. El excesivo cansancio me había obligado a rehusar la invitación de los organizadores del Teatro de las Naciones para la cena a efectuarse al finalizar **Una saga**. Ocurrió entonces que algunos cretinos juzgaron de buen tono hacer correr el rumor de que había sido visto más tarde, cenando con Jeanne Moreau, lo cual no era cierto.

Con esto no quiero subestimar la compañía ni la personalidad de Jeanne Moreau, que me merece el concepto de estar frente a una gran actriz, y entiendo por ello no a la estrella sofisticada, cuyo único talento es su promotor publicitario, sino a la actriz **innata**, lo que es infinitamente más simpático.

Esa noche mi mayor preocupación era acostarme lo más rápidamente posible y no alcanzo a comprender porque ciertos **gaceteros** tienen la necesidad de calcar tan estúpidamente los vicios más detestables de la gran prensa estadounidense.

Jean Beranger: —¿Y de su estadía en Londres?

Bergman: —Fue mucho más tranquila, pues me estaba restableciendo. Antes de visitarla había vuelto a Estocolmo para operarme y poder así afrontar Londres en óptimas condiciones.

Siento que en París no haya podido presentar el "Ure-Fausto" de Goethe, que tanto gustó a los londinenses y era sin duda menos estática que **La saga**.

El interés esencial de la pieza de Hjalmar Bergman, reside principalmente en los matices de tono, del diálogo y por consiguiente escapa a los espectadores que no dominan el sueco.

En cine estos problemas son resueltos por medio de los subtítulos lineales de traducción.

Beranger: —¿Tiene intención de rodar algún film con la participación de Jeanne Moreau?

Bergman: —Me agradaría mucho hacerlo. Es siempre apasionante trabajar con alguien inteligente y sensible como es ella, pero desgraciadamente debo reconocer que hasta ahora no se ha concretado nada de lo conversado.

Beranger: ¿De realizarse este proyecto, filmaría en Francia o en Suecia?

Bergman: —No tengo idea. No quiero ocultarle que si me ausento de mi patria siento como si mi inspiración se cosmopolizara, haciéndose bastarda.

Beranger: —Sin embargo ha rodado en París algunas secuencias de **Confesión de**

mujeres y en Copenhague, algunos planos de **Lección de amor**.

Bergman: —Tiene razón. Pero no olvide que en cada uno de estos casos trataba de (continúa en pág. 24)

describir sobre todo, el comportamiento de los turistas suecos en el extranjero. Debido a esto, algunos periodistas dinamarqueses no dejaron de reprocharme el haber mostrado tan superficialmente su capital.

En muchas cosas somos afines, y en muchas otras discrepamos y sus críticos juzgan mis films con un criterio totalmente equivocado. Uno de ellos publicaba el año pasado en la revista inglesa **Sight and Sound** un artículo titulado **Bergman y el Diablo** que considero una suma de contrasentidos.

Beranger: —¿No ignorará usted que algunos de mis compatriotas lo emparentan con Carl Dreyer?

Bergman: —Esta confusión se origina en algunas similitudes plásticas, debida a nuestra común procedencia nórdica. Debo aclararle que el estado de espíritu de ese señor, en general, no me agrada en absoluto. Lo respeto por su sensibilidad artística y por su innobjetable maestría técnica. He admirado profundamente sus cualidades en films como **La pasión de Juana de Arco** o **Dios Irae**. Pero en el plano estrictamente humano desapruebo su actitud "sádico-masquista", pues jamás concibe "un Dios al uso de los hombres" sino "hombres al uso de Dios". Se complace con horripilante delectación en la descripción del "sufrimiento por el sufrimiento mismo", sin buscar jamás el menor atisbo de remedio. Ya por adelantado niega toda actitud combativa y se hunde hipócritamente en la resignación.

(Salimos de una exhibición de "El manto de la virgen").

Beranger: —¿Qué lo impulsó esta vez a buscar el tema base en una antigua balada del siglo XIII?

Bergman: —Porque me agrada muchísimo. La descubrí en mis años de estudiante de la Universidad de Estocolmo y desde entonces su recuerdo me ha seguido siempre.

Pensé primero presentarla en forma de ballet, y luego como pieza teatral. Finalmente caí en la cuenta de que debía darle "dimensiones cinematográficas".

Durante el proceso de documentación descubrí que el argumento de base, provenía del sud de Francia. Introducido en Suecia desde el siglo XI, sufrió transfor-

maciones tanto orales como escritas, pero en todas sus versiones la intriga se centraliza en el rapto y posterior violación de la joven doncella por tres jóvenes. Cuatro siglos más tarde en la provincia de Östergötland, la hija de un granjero de los alrededores de Linköping, fue realmente raptada y muerta por una banda de vagabundos.

Amalgamando los detalles de este hecho al bosquejo de la historia sucesivamente retranscripta, un escritor anónimo, compuso el poema bajo su forma definitiva tal como lo conocemos hoy día.



El ojo del diablo



La fuente de la joven virgen



Bergman y Sjöström durante la filmación de "Cuando huye el día"

La intervención de la Gracia, que logra abrirse paso a través de dos olas sucesivas de maldad y violencia, desprende una admirable lección de arrepentimiento como de apaciguamiento. Mi ambición se limita entonces en ser su continuador en el plano cinematográfico.

Mi deseo de mantenerme totalmente objetivo —por espíritu de fidelidad al argumento de base— me hizo confiar la confección de los escenarios y del diálogo a Ulla Isaksson, pues sabía que gracias a su estilo directo, incisivo y despojado de toda fioritura, lograría conservar los hechos relatados en el poema, limitándose a vestir y a caracterizar individualmente cada personaje. De haber hecho yo mismo este trabajo, hubiera fatalmente introducido aquí y allá algunas de mis ideas o conclusiones personales, cosa que quería evitar a toda costa, pues el espíritu arcaico de la balada debía mantenerse puro. En consecuencia debía limitarme a "traducirla en lenguaje visual", esforzándome en crear algo neta, preciso y totalmente antiliterario; dicho de otra manera, manteniéndome fuera, dominando al relato exteriormente con una mirada y una sensibilidad libre de toda participación en la elaboración escrita.

Me pareció más adecuado dedicarme a la gestación cinematográfica propiamente dicha. Gestación en base a encuadres, iluminación, movimientos de cámara, de ritmos visualizados, de miradas, de gestos, de evoluciones, de ruidos, de silencios y murmullos, de entonaciones de voz y susurros, lo cual hace que el cine deba ser considerado como una forma de expresión enteramente diferente a todas las otras artes. Si mi película logra matices que se sitúan tanto en la tragedia griega, las sagas y el teatro isabelino, no es ya por el texto sino por la atmósfera "física" y el dinamismo plástico. Hay que erradicar de una vez por todas la detestable costumbre de juzgar al cine, refiriéndose a las disciplinas y rutinas del teatro y la literatura.

(cont. en pág. 26)

adam
schaff

EL EXISTENCIALISMO EN POLONIA

visto por un filósofo marxista

Entre los fenómenos que han marcado en estos últimos años la vida intelectual de Polonia, uno de los más interesantes ha sido la explosión súbita de las influencias existencialistas. Para interpretar el éxito de una tendencia filosófica absolutamente desconocida hasta entonces —por lo menos en nuestro país— y extranjera, en un medio entregado a sus tradiciones, conviene en primer lugar volver a ubicarla en su contexto social y psicológico.

En el curso de las controversias filosóficas entabladas últimamente en Polonia, dos conceptos diferentes de la filosofía se enfrentan. Para unos la filosofía es la ciencia de las leyes más generales que registran la realidad. Para otros es —al contrario— un dominio particular del estudio de la vida del hombre, que se propone determinar el comportamiento del individuo para consigo mismo y para con los otros, sin pretender que sus consideraciones sean tomadas como leyes científicas. Si citamos los dos antagonistas principales es porque no solamente la diferencia de sus conceptos es importante en el momento actual, sino porque ha sido consagrada por una larga tradición. Esta se remonta, en efecto, a la escuela *jónica* en el primer caso y a la *socrática* en el segundo. Y es en este sentido que se puede hablar de una línea jónica y una línea socrática en la historia de la filosofía. Se justifica plenamente que los antagonistas se remontan a estas tradiciones lejanas y estimables. Es en las tradiciones de los

filósofos jónicos que hay que buscar las raíces de todas las tendencias contemporáneas, siguiendo las cuales la filosofía se relaciona estrechamente a las búsquedas efectuadas en los otros sectores de la ciencia. Por otra parte Sócrates fue el filósofo que —según Cicerón— hizo descender la filosofía del cielo a la tierra y la condujo al nivel de las preocupaciones humanas. Paralelamente a la división esencial de los sistemas filosóficos que oponen el materialismo al idealismo, se puede introducir un número apreciable de clasificaciones dicotómicas. De cualquier manera todas estas divisiones están ligadas entre sí, sin estar por ello subordinadas a la división principal de la filosofía. Es importante destacar que sería en vano tratar de encerrar la historia de la filosofía en un esquema "negro y blanco". El materialismo tanto como el idealismo admiten, en efecto, diversas concepciones del objetivo de la filosofía y en particular diversas soluciones a la controversia entre la línea socrática y la jónica. En esta cuestión el curso de la historia no ha dado divisiones estrictas. Es solamente en casos extremos que los partidarios de la interpretación jónica de los problemas de la filosofía se han negado a interesarse en las cuestiones morales. Los partidarios de la línea socrática, por su parte, se han desinteresado **excepcionalmente** de los problemas ontológicos y epistemológicos. Se encuentra la confirmación en el ejemplo de tendencias tan opuestas como el neopositivismo y el existencialismo, en nuestros días. ¿Porqué los neopositivistas han puesto los problemas específicos del existencialismo en la categoría de "emoción poética" y le han negado todo carácter científico? Es sin duda porque es imposible responder a las cuestiones que se refieren a la vida y la muerte de la misma manera que a aquellas que tratan de la temperatura de los líquidos. Esto es seguramente imposible. Pero, quiere decir entonces que tales problemas —la vida y la muerte, la moral— han desaparecido, o que no son problemas filosóficos? El neopositivismo no es, desgraciadamente, el único en tener pecados de esta clase sobre la conciencia. El marxismo —bien que de cierta manera y por razones diferentes y partiendo de otros principios— ha cometido ese error, que ha tenido, por otra parte, serias consecuencias sobre el desenvolvimiento de la lucha ideológica. Nada en su doctrina impide al marxismo —como en el caso del neopositivismo— abordar los problemas de la situación y de la conducta humana, monopolizados por el existencialismo. Es a esta categoría de problemas que pertenecen las cuestiones de enajenación, tal como han sido expuestas al principio por el marxismo, aún cuando Marx los haya presentado en forma diametralmente opuesta a la manera existencialista. El marxismo está, en consecuencia, perfectamente preparado para abordar esos problemas, ya que no tiene inconveniente en ampliar su vocabulario ni en complementarse con el existencialismo.

Ahora bien. ¿Por qué el marxismo ha descuidado estos problemas? Primero: porque el marxismo, al estar ligado al movimiento obrero revolucionario, ha debido dedicarse al problema de las leyes del desenvolvimiento social, al de las leyes que rigen el pasaje a la formación socialista y a su edificación, a los planteados por los movimientos y la lucha de masas. Las preocupaciones prácticas de la política del marxismo han relegado necesariamente a segundo plano a aquellas que trataban del hombre y de sus problemas específicos.

Si las cosas se presentaron de esta manera en las circunstancias que acabamos de examinar, la influencia de esos factores tuvo repercusiones más violentas todavía

en las condiciones específicas que conocimos en Polonia en el curso de los años 1956/57. No se trataba solamente de una conmoción general de criterios, de una crisis general de los valores, de un sentimiento general de incertidumbre o de la convicción de que toda acción conciente era vana —reacciones que acompañan muy frecuentemente a los grandes trastornos, guerras o revoluciones, engendrando crisis morales profundas—. Entre nosotros hubo, en cierto modo, tempestades más violentas todavía. La revelación hecha por el movimiento comunista internacional de lo que en nuestra jerga, nosotros llamamos "los errores y las desviaciones del pasado" fue para muchos como el resquebrajamiento del terreno moral y político que pisaban y provocó crisis morales profundas y diversas en cuanto a su forma. No es asombroso entonces que frente a la revelación de los abusos y de las deformaciones, aquellos que antes se sometían a todas las decisiones porque las creían justas, se hayan planteado preguntas acerca de la responsabilidad del individuo frente a sus actos; sobre el conflicto entre la sociedad y la disciplina; sobre la ubicación y el rol del individuo en los movimientos masivos; sobre la decisión a tomar cuando se encuentran frente a normas de comportamiento contradictorias; sobre los conflictos morales que de ellas se desprenden. No, seguramente no hay nada de asombroso en ello.

Este fenómeno es absolutamente normal y comprensible. Yo diría más: el que no ha estado trastornado de una u otra manera por esa situación, el que no ha reflexionado sobre estos problemas, o es absolutamente primitivo o sufre de una insensibilidad moral de último grado. No solamente se tenía el derecho de formularse esos problemas, sino que era obligación hacerlos.

¿Es extraño entonces que en sus búsquedas las gentes se hayan dirigido adonde podían encontrar un análisis de los problemas que les preocupaban, una respuesta a las preguntas que les acuciaban? El hecho de que se hayan encaminado precisamente al existencialismo es penoso, y sus consecuencias negativas. Es por otra parte perfectamente comprensible si se considera el clima en el cual se efectuaban sus búsquedas: el gran desorden moral y la desorientación política.

El objeto de lo que antecede no es justificar las tendencias revisionistas orientadas hacia el existencialismo. El análisis del éxito del existencialismo en nuestro medio es, en primer lugar, el análisis de nuestros errores y de las lagunas que han permitido el éxito de esta filosofía. Tratamos en definitiva de buscar los medios que nos permitan superar esta situación y las formas de lucha más apropiadas a la pregunta acerca de porqué, precisamente el existencialismo, es el que se ha convertido en la filosofía de moda del revisionismo en Polonia. Esto explica la explosión súbita, del existencialismo y su rápida carrera. No se puede sacar más que una conclusión: es necesario retomar los problemas que hemos descuidado; dar respuesta a sus preguntas y llenar los vacíos. Hay que analizar de cerca las causas de la atracción ejercida por los planteos del existencialismo; ver los que son viables y que, en consecuencia, conviene sean abordados bajo el punto de vista del marxismo. No se trata de despreciar el existencialismo como doctrina, ni de analizar todas sus tesis. La tarea es más modesta pero más precisa también. Se trata de analizar las tesis —en particular— que se refieran a la teoría del individuo, y por las cuales el existencialismo coincida con nuestros problemas sociales.

reportaje a

CESAR TIEMPO (viene de pág. 9)

do una película documental en **Hiroshima** y como nadie quería exhibirla la envasó en una historia "made in Japan" donde una pareja cada vez que tiene que comentar la actualidad política, histórica, social, hablar del pasado o del porvenir, de arquitectura o de cine, se desnuda y se mete en la cama. El sexo ha recuperado toda su libertad. La erótica se hace dialéctica. ¿Y qué hay con eso? No es el amor el que triunfa de las últimas resistencias que el japonés de la película opone a un destino sin dignidad. Es su deseo de aprovechar como un hombre los días de vacaciones que le concede su esposa. Una historia vieja como el mundo, filmada en los dormitorios de Hiroshima, con un texto de la más prístina estilística corneliana y una fotografía magistral. Pero no me hagan mucho caso. El comentarista de **La Nación** recomendó verla siete u ocho veces antes de emitir juicio. Borges, que no alcanzó a verla del todo, pero que la oyó, dice que lo aburrió soberanamente. Una señora de La Plata, cada vez que recuerda el film, debe recurrir a la aselgotripsia, melancólicamente persuadida de que el cine es una selva sagrada en la que ha de entrarse desnudos. El esposo de Luisa Mercedes Levinson sostiene que **Hiroshima** abre una nueva época y es necesario hallarse preparados para captar todas sus sutilezas. Lorenzo Varela opina que no es para tanto. Es duro para un hombre vivir en un tiempo contradictorio en que todo cambia velozmente y sin embargo se sigue dando vueltas alrededor de la zoología sexual, explicándolo todo por el sexo, como en el "Cantar de los Cantares", o la poesía de Atenas que se crispa en torno de Antígona.

10. — ¿Qué le diría usted a Charlie Chaplin si lo encontrara en su camino y qué cree que le contestaría?

— ¿Vus majste?

— Me dréitsaj...

11. — ¿Tiene usted una musa llamada Clara, que enamoró a varios escritores?

— Me remito a CLARA BETER VIVE, estrenada en el Teatro Argentino por la compañía de Camila Quiroga, el 9 de mayo de 1941.

12. — ¿Qué opina usted de Dios y del diablo?

— Si hacía falta algo para poner en evidencia su decrepitud aquí tenemos dos ejemplos: Dios cavó con la mano, como un lobo, los sótanos geológicos de Chile, hasta resquebrajar sus tierras y echar la desolación y la muerte sobre sus gentes, las más dulces del mundo. Y permaneció de brazos cruzados, impassible, cuando las recovas pardas exterminaban diabólicamente seis millones de seres humanos en los campos de concentración. Hoy, el único que cree en Dios es el diablo. Y viceversa.

13. — ¿Cómo definiría usted al poeta?

— Un hombre capaz de transformar un trozo de carbón en un diamante. Y luego, capaz de regalar ese diamante como si fuera un trozo de carbón.

reportaje a

INGMAR BERGMAN (viene de pág. 24)

Beranger: — ¿No teme que la censura restrinja en parte las escenas de la violación y de la matanza?

Bergman: — Espero que no, pues si fuese así, todo el alcance de mi demostración se reduciría considerablemente. Puede ocurrir que en ciertos países, algunos retardados mentales quieran hacer cortes, pero considero que en Suecia no hay actualmente nadie que hiciera gala de tan poca madurez.

Beranger: — Ciertos espectadores desearán la moraleja de sus conclusiones elevando a primer plano únicamente las secuencias susceptibles de alimentar su morbo.

Bergman: — He reflexionado sobre ello. Terminada la lectura de **El amante de Lady Chatterley** un célebre escritor sueco declaró: "He aquí una novela sincera, que tendrá miles de dudosos lectores". Quizás ocurra algo similar con **El manantial de la Virgen**.

Sin embargo la experiencia vale la pena de ser tratada, pues no tenemos derecho a cloroformar o inmovilizar a nuestro auditorio. Por el contrario, debemos esforzarnos por expresar sin falsas vergüenzas, todo lo que sentimos, ¡y peor para los imbeciles!

Beranger: — Durante la comida que Karim comparte con los pastores, se apodera de un pan ahuecado conteniendo un sapo que su hermana adoptiva que la detesta ha colocado. Su salto coincide en alguna manera con el desencadenamiento del engranaje maléfico que culminará con la violación y las cuatro muertes.

De igual modo, el violento golpe triunfal del **Pájaro de fuego** de Stravinski configura la entrada en escena de Rey Katheü.

Bergman: — Algunos deducirán que este sapo simboliza al diablo, Diablo que sabía de su importancia ya que quería saltar en todo momento.

Tuve también el placer de hacer figurar en otro plano un cuervo sobre una rama — el mismo que junto con Naïma Wifstrand al pie del cadalso, integraba un cuadro de **El rostro**.

Este cuervo terminó por hacerse amigo del personal del estudio quienes lo adoptaron. Sin duda lo verán en numerosos films producidos por la "Svenska Filmindustri".

Beranger: — ¿Y en cuanto a **El ojo del diablo**, qué puede decirnos?

Bergman: — Se trata nuevamente aquí de los imprevistos caminos de la Gracia. Mi montaje consta de tres partes. El principio de la primera se desarrolla en el infierno actual donde el Diablo afecta el aspecto de un hombre de negocios, pero donde por medio de una estrecha escalera descendemos al infierno del Siglo XVII. La segunda parte nos retrotrae a la época actual desarrollándose el relato en lo de un viejo cura de campaña y con la tercera parte retornamos al infierno del siglo XVII antes de ascender la pequeña escalera que nos trae ya sobre las últimas secuencias al infierno moderno.

Pero le ruego que por el momento no revele más, pues los principales efectos sorprendivos recaen en parte sobre inesperadas complicaciones.

Mis ondas secretas me guían siempre hacia lo inesperado, esperando impedir que me adormezca en la tranquilidad y beatitud académica.

Traducción ARIEL MAUDET (h)

poesía argentina 1960

por ANDRES (viene de pág. 20)

que a ningún otro poeta joven parecía apropiado adjudicarle.

Allí quedan Urquía y Acuña, catarsis y frondosidad respectivamente, con sus devaneos ante los elementos de la madre naturaleza; Kargieman y Mogni con sus deslumbrados instrumentos buceando en un mundo experimental, plagado de sensaciones nuevas, de indudable valor para la poesía, y Marina Briones con sus poemas en las que se vislumbra la inmensa voz de una América real cuan desconocida; Bayley con sus brazos cubiertos de Char y Menard;

y Casasbellas con su desconcierto, pero todos, trabajando.

Allí están, Uzal con Buenos Aires atravesado como una espina en la garganta; Aguirre, pinchando y pinchando en sus venas en un sostenido esfuerzo por encontrarse sangre; Aristides, suspirando por "otros tiempos que se fueron"; Vignati, mirándose en el espejo y preguntándose qué hacer para parecer poeta, pero todos, trabajando.

Queden, ahora sí, atrás, 1) los sumergidos en una religiosidad que proclama, entre **Mar del Plata y el Barrio Norte**, su renuncia a las vanidades del mundo, 2) los felices del populachismo, la facilidad y la simpleza ("César Vallejo no puede figurar en nuestro plan de ediciones porque su poesía no es sencilla"), 3) los obcecados en cosas y casos de la tierra, como si sobre la tierra no acaeciera nada, 4) los alegres chovinistas porteños que pretenden arrojarle a la esquina de su barrio, con café y bostezos, representación nacional, 5) los que, bajo el recurso de los renglones, sobre cortos, fríos, han racionalizado la segregación editorial, la discriminación radiotelefónica y la composición de los textos de **Literatura Argentina**, 6) los innumerables bisoños cuya mayor proeza lírica consiste en ser anticomunistas sin ser pro nada, 7) los que, por su parte, hacen la guerra a estos últimos con otras series de renglones cortos teóricamente destinados a producir la **Revolución Social**, 8) los que de cualesquiera otras formas no les interesa ni preocupa la suerte de la poesía ni de la cultura argentina. (H. Acevedo. G. Lit. Nº 20.)

Pero no creo tampoco muy sano seguir llevando adelante la disquisición que, vaya a saberse por qué cálida razón del corazón que aquella no acierta a descifrar, se mantiene en un plano de mayor o menor solapada abstracción. Déjense de lado entonces las ridiculeces de un Cócaro que critica sin leer, o versifica sin que su conocimiento de la materia poética vaya más allá de rimar Perón con melón; las clásicas gambetas de Murena para deformar la realidad y darnos gato por liebre; las ligerísimas piroetas de un Girri en un desesperado intento de ya-se-sabe-quiénes para infiltrar en el terreno intelectual a un Superman-Billy-the-Kid, "Rey del Escapismo" o burdo introductor de paraísos artificiales; olvidemos la pasión por la caligrafía que durante largos años acompañó a "poesía buenos aires"; a una parte del grupo "El Pan Duro", quienes embarrandose tras una idea que augura progreso para el hombre, son capaces de decir, progreso por medio, "a las bandadas dulces de pibes saliendo del colegio" o "a todos díganle mi amor esperanzado de amistad y palomas, olvidando la lección de Tuñón con sus centavos por la ranura o la de Portugal de siempre. A pesar que se me ocurre que los integrantes del último grupo citado son muy capaces de reacciones — es una presunción y una expresión de deseos, por eso, a tanto cariño tantos golpes —, en tanto que los restantes, son los pútridos restos de una ralea interesada en fortificar un país, en vez de convertirla en un inmenso hogar, todos esos, en última instancia, son a quienes habrá que dejar de lado. Y permítaseme una vez más ratificar el pensamiento de que la crítica, el estudio, debe ser concisamente claro para que tenga alguna validez, no debe escurrir el bulto a los nombres, ya que en muchos casos, tal acción, invalida la crítica, dejando ver además, la doblez del presunto criticante.

Y todos estos a quienes hay que dejar de lado constituyen las "otras yerbas" de la poesía argentina. Esta, por su parte, y sin incurrir en escamoteo, tiene para sí un magnífico caudal de hombres que duramente, milímetro a milímetro, trabajan sin cesar por la cultura nacional. #

reportaje a

ANGEL RAMA



1. — ¿Cuál es el panorama y estado de la poesía uruguaya contemporánea? ¿Quiénes son sus representantes más importantes?

— Soy incapaz de meter en un reportaje una situación tan compleja y que tanto me importa. Algunos señaleros muy visibles podrían orientar a un extranjero curioso: que él haga luego el viaje. Desde hace quince años la promoción poética actual viene luchando contra el preciosismo (sobre el mate o sobre las magnolias) y contra el abstraccionismo (ideas o retórica), transformados en columpios de una sociedad conformista. Principios nuevos: sinceridad, expresión viva de una experiencia sensible, interrogación subjetiva y de ahí a la metafísica, interrogación del mundo circundante y crítica social. Ley mayor: afán del canto dentro de la línea — aunque más rítmica que melódica — de la poesía española. Referencias americanas; un Vallejo creciente, una pizca nerudiana. Desdén por las formas tradicionales. Nombres: Idea Vilariño, Amanda Berenguer, Sarandy Cabrera, Silvia Herrera, Ricardo Paseyro — a pesar de su arcaísmo juanramoniano —, Ida Vitale.

2. — ¿ en el relato, en el ensayo, en la dramaturgia?

— En relato panorama más revuelto: dominante realista-psicológica. Reconocimiento a algunos mayores: Francisco Espinola, Morosoli, Amorim, y, más cerca, más obliterado y angustioso, Onetti; en lo fantástico, comprometido a una turbia experiencia material, Felisberto Hernández. Nombres actuales: Mario Arregui, Mario Benedetti que debe citarse asimismo en el mismo plano para la poesía y la crítica, Julio Da Rosa, Martínez Moreno, Luis Castelli, Armonía Sommers, María Inés Silva Vila.

La pluralidad de direcciones en la crítica literaria puede darse con cuatro nombres: Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal, José P. Díaz y Arturo S. Visca.

— En teatro el panorama es más rico y viviente, porque aquí existe ya un nuevo público consumidor. El desarrollo y perfeccionamiento de las condiciones artísticas de la escena que nos ha provisto de excelentes directores (Antonio Larreta, Atahualpa del Cioppo, José Estruch, Rubén Yáñez, Ugo Ulive) ha favorecido la aparición de un gran número de dramaturgos. Los más interesantes, dueños de un oficio y capaces de un mordiente original, son Carlos Maggi y Jacobo Langsner.

3. — ¿Y sobre su participación en el movimiento de narradores y dramaturgos?

— Permítame ser aquí un mero informante crítico.

4. — ¿Qué función desempeña la sec-

ción literaria de "Marcha" que Ud. dirige?

— Una, indispensable en el confuso y asincrónico mundo cultural americano: mantener un contacto viviente con la modernidad sin temer el pueril calificativo de extranjerizante de que nos proveen los conservadores. Otra, más llena de incomodidades: vigilancia crítica — beligerante y documentada — de las letras del país; revisión del pasado desde nuestra perspectiva; esfuerzo por ajustar las retrasadas manifestaciones culturales a los problemas, a las formas, a la sensibilidad de nuestro mundo actual. Esta tarea, más que un criterio personal, revela la actitud de una promoción intelectual que viene expresándose de modo bastante coherente desde hace un decenio largo. Otra: interés despierto, muchas veces insatisfechos, por la obra literaria en los restantes países iberoamericanos.

5. — ¿Qué es lo que en Uruguay se conoce del movimiento cultural argentino?

— Desde luego, entre los escritores, más de lo que se conoce en la Argentina del movimiento cultural uruguayo, y por razones obvias. Quizás poco todavía en el gran público. En "Marcha" hemos ejercido una crítica seguida sobre la cultura argentina, la de ayer y la de hoy que es la que más nos importa. Sobre dos criterios: total libertad del juicio; exclusiva responsabilidad, sin intermediarios.

— Bien quisiera que Uds., desarrollaran, como ha empezado a hacerlo **El Grillo de Papel**, una tarea similar: una mirada ajena, imparcial, animosa, es utilísima para el mejor desarrollo de una literatura. Un ejemplo: no sé que hayan sido comentados en Buenos Aires tres buenos libros recientes aparecidos entre nosotros: Juan C. Onetti **Una tumba sin nombre**, Mario Benedetti **Montevideanos**, Juan Cunha **Carpeta de mi gestión terrestre**.

6. — ¿Qué relación ve entre las literaturas uruguaya y argentina?

— Una muy estrecha, salvo menores distancias (un aire más oceánico en Montevideo, más de río americano en Buenos Aires; una pequeñez más a escala humana entre nosotros, un gigantismo ardiente y complejo entre ustedes). Sobre todo, parecidos problemas, parecidos planteos y búsquedas. Cuando leo a los jóvenes chilenos, de Donoso a Lafourcade o de Barquero a Wolf, aun me siento menos extranjero. Continuar los planteos nacionalistas y hasta regionalistas ¿no es hacer las del avestruz?

7. — ¿Hay, pues, una literatura latinoamericana?

— Iberoamericana. Positivamente, sí. Seamos precisos; no me refiero a una sim-

ple sucesión de escritores — el espíritu sopla donde quiere — sino a una literatura — a un sistema cultural — que, como cualquier otra europea, admite un diálogo interior de varias familias de voces. Si pensamos en la más alta forma artística, la poesía, ¿qué sucedería si tendiéramos una línea que fuera desde José Hernández...

— Poeta.

— Verdadero poeta... desde José Hernández hasta César Vallejo, y desde Darío hasta Neruda? Un cuadrilátero de referencias dentro de una centuria, del que no pueden enorgullecerse muchas literaturas. La comunidad de la lengua, que lo es de una cultura, de una sensibilidad, de una mecánica intelectual, es más poderosa que todos los regionalismos más o menos "telúricos". Y esto dicho sin ningún temor, saludando agradecidos, el benéfico impacto de otras culturas. No creo en la pureza de las razas.

8. — ¿Qué actitud le corresponde al intelectual?

— Creo que fue dicho; estar a la altura de las circunstancias. Como hombre, antes que como intelectual, ya que este tiempo de desmitización nos ha convencido de que la calidad hombre es respuesta a nuestro esfuerzo. En intelectuales, recordar la frase — ¿de Lautreamont? — de que nada borra una mancha de sangre intelectual. Y responder martianamente "sí" al lote problemático que nos ha deparado el vivir ahora: la ascensión de los pueblos a la vida, la creación de una nueva moral, la instauración de un arte más pleno y justo, más total, hondamente humano. ¿No cree que es buena época para vivir y pelear en ella?

9. — ¿Qué puede decirnos sobre la revolución cubana?

— Un buen ejemplo de ese "sí" decidido, aunque no fuera más que porque ellos pelean en este momento por nosotros — no sé si sus errores son mayores que lo serían los nuestros en esas circunstancias —. Sin olvidar que el antiimperialismo ha sido y es, piedra de toque para la conciencia moral, más que política o económica, del hombre americano.

Reportaje a S. de BEAUVOIR (de pág. 15)

Nueva ola tienen talento. Desgraciadamente las historias que cuentan son frecuentemente poco interesantes. En cuanto a la ética sentimental o sexual de sus films, es falsa o carecen enteramente de ella.

P.: — ¿Qué piensa de la nueva novela francesa?

R.: — Creo que la nueva novela francesa se halla en un **impasse**. Se constata en todos sus portavoces una voluntad de **desengagement**, una rebusca formal excesiva que no es, en resumidas cuentas, más que una manera hábil de esquivar los verdaderos problemas. Las conclusiones teóricas de estos escritores conducen a tonterías, sus rebuscas formales son a veces valiosas. Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor están entre los más interesantes. Nathalie Sarraute tiene talento; ha recibido la influencia de **El ser y la nada** de Sartre, pero el alcance de **Planetarium**, por ejemplo, como la de **El mirón** de Robbe-Grillet es muy limitado, y la lectura de estos libros es frecuentemente irritante. Butor es el más auténtico de los tres. En **El empleo del tiempo y La modificación**, ha tomado al individuo a través de situaciones especiales, pero no ha llegado jamás a provocar un brote de la existencia, por eso sus libros, y en particular el último, **Grados**, son frecuentemente monótonos. Perdidos en su rebusca formal, los representantes **desengagés** de la nueva ola descuidan mostrarnos al hombre en sus dimensiones existenciales. #



ALEJO CARPENTIER interroga a JEAN - PAUL SARTRE

Se ha dicho, con una ironía justificada por numerosos ejemplos, que el intelectual francés **no era una mercancía destinada a la exportación**. Algo cierto hay en ello. A menudo, al ser llevado a un país extraño, el intelectual francés, sumamente brillante, ágil, enterado, cuando se le conoce en París, se nos vuelve, frente al paisaje que le es exótico, ante una historia que le es ajena, ante una realidad que desconcierta sus hábitos de valorización y de medida, un personaje apagado, tímido, desconcertado, que no acaba de entender lo contemplado. Perdura, en él aquella incompreensión de lo distante que Montesquieu expresaba lindamente, poniendo en boca de uno de sus personajes la famosa pregunta: **Pero... ¿es que alguien puede ser perso?**... Más de una vez hemos visto, extraviado en nuestras calles americanas, a ese hombre para quien el persa es personaje inverosímil —por aquello de que vive demasiado lejos del Sena—, y que, ante monumentos erigidos a grandes hombres ignorados; ante horarios que no son los suyos; ante manjares que nada dicen a su paladar, permanece absorto, descubriendo, acaso demasiado tarde, que en el mundo existían gentes cuyas nociones, devociones y costumbres no eran del todo semejantes a las suyas.

Jean-Paul Sartre, reciente huésped de Cuba, se nos mostró, desde el primer momento, en distinta dimensión. Dotado de un prodigioso poder de entendimiento, sonriente, activo, metido en todo, observaba las realizaciones de la Revolución Cubana con extraordinaria agudeza de juicios. Iba de La Habana a Santiago y de Santiago a La Habana, viendo cuanto había que ver, probando de cuanto había que probar, pasando del automóvil al avión, y del avión al helicóptero, llevado por un incansable deseo de información. Durmió en las camas de las cooperativas. Visitó campos y arrabales; examinó mapas y planos; consultó estadísticas; estudió los problemas económicos del país en función de pasado y de presente. A la vez, el poeta joven, el novelista bisoño que se acercaron a él para someterle alguna duda, alguna angustia de orden literario, se encontraron con un interlocutor siempre dispuesto a dar largas y enjundiosas respuestas a sus preguntas. Y todavía hallaba tiempo, ese

hombre menudo y cordial —buen catador del Daiquirí, fumador de tabaco fuerte, llevado por una portentosa energía— para burlar la solicitud de sus admiradores e irse a pasear, a ratos perdidos, en compañía de Simone de Beauvoir, por las calles de la Habana vieja —Habana vieja que ha llegado a conocer en sus menores tránsitos y recovecos.

Tuve la suerte, durante uno de esos paseos furtivos, de hablar con él de un tema que mucho me interesaba, y que mucho debe preocupar en estos momentos —creo yo— a más de un escritor de nuestra América. Por la validez que pueda tener, transcribo en este breve artículo un fragmento del diálogo que nos llevó, en aquella oportunidad, a abordar cuestiones relativas al cine (Sartre prepara en estos días una película acerca de la vida de Freud), a la literatura durante la Revolución Francesa, y otras muchas que, por sus infinitas implicaciones, invitaban a la dispersión. Llegamos, de pronto, a un terreno donde la palabra de Jean-Paul Sartre habría de cobrar una singular autoridad:

—**Observo**—dije— **que desde hace mucho tiempo no escribe usted una novela. ¿Es, acaso, porque considera que el teatro constituye un medio de expresión más directo?**

Sartre. —En modo alguno. Tengo enormes deseos de escribir una novela, actualmente. Pero debo decir, a la vez, que jamás terminaré **Los caminos de la libertad**. Todo lo que en ese ciclo me faltaba por narrar ha quedado demasiado lejos de nosotros.

...—**¿No cree usted, además, que la novela necesita de planteamientos nuevos en cuanto a la forma?**

Sartre. —Tanto lo creo que es acaso la razón por la cual vacilo ante el trabajo de escribir otra novela. Es evidente que nuestra visión del hombre actual, en función de sus distintos contextos —en lo social, en lo colectivo, en lo subconsciente; en su voluntad de decir sí o decir no a cuanto lo circunda... reclama un nuevo tipo de novela. Todavía seguimos presos en las mallas de la novela psicológica del siglo XIX. Busco otra manera de decir las cosas, pero aún no la he encontrado.

—**¿No cree usted que donde es más urgente hallar nuevos mecanismos es en el diálogo? Me parece que el diálogo novelesco, tal como se viene escribiendo corrientemente en nuestra época, es tan falso como el del teatro de Victoriano Sardou, pongamos por caso.**

Sartre. —Estoy totalmente de acuerdo. El diálogo novelesco estereotipado se nos hace intolerable. Sin embargo, el público está tan acostumbrado a sus giros, a los tratamientos convencionales del lenguaje hablado, que cuando el novelista busca caminos nuevos, deja de seguirlo...

...—**¿ocurriendo, entonces, lo que ocurre con los relatos de un Samuel Beckett?**

Sartre. —Exactamente. Pero esta evidencia, sin embargo, no excluye el problema de la forma. Nadie puede creer que la preocupación por la forma puede desaparecer en el arte, sin que el arte desaparezca al propio tiempo. El arte es forma; es **poner en forma**. Dicho esto, hay también el **formalista**: aquel que tiene una forma antes de tener un contenido. Pero quien haya sacado algo que decir de todo un conjunto de experiencias, de acciones o de pasiones, o bien hace un reportaje si adopta la forma común, o es artista —auténticamente artista— si deja que lo **por decir** desarrolle sus propias exigencias de forma. Recordemos el ejemplo de Proust, que fue un testigo fiel de su época, pero altamente consciente del problema de la forma.

—**No olvidemos, sin embargo, que esa consciencia de la forma retrasó, durante algún tiempo, la acción del testimonio de quien podemos calificar, en efecto, de "testigo fiel"...** Un "testigo fiel", dicho sea de paso, que cantó el Requiem de una sociedad a la que, sin embargo, adoraba.

Sartre. —Su obra, por lo mismo, es obra de un testigo fiel. Porque... ¿qué es un escritor digno de ser calificado de tal? Es aquel que crea una cierta distancia con respecto a lo observado; aquel que no tiene la nariz metida en las cosas; aquel que no repite lo que es conveniente que los periódicos repitan. Es aquel que trata, en una obra, de presentar las cosas con una cierta perspectiva que permita contemplar una totalidad. Contemplada esa totalidad por el escritor mismo, ocurre que se vea conducido a decir **no** ante cosas que, inicialmente, debían llevarlo a decir **sí**.

—**¿Lo cual sería la negación del compromiso?**

Sartre. —Me sorprende lo mucho que se habla del "compromiso" del escritor, en estos días, cuando lo cierto es que el escritor siempre está comprometido. Cuando dice la verdad, se compromete con la causa de la verdad. Cuando dice la verdad a medias, está comprometido con los que sueñan con una verdad a medias. Y cuando no escribe, también está comprometido. Comprometido con aquellos que quisieran ocultar una verdad. (Especial P.L.)

Fragmento de LOS SE- CUESTRADOS DE ALTONA

Nuestros lectores comentarán —con razón— que muchas páginas de este número están dedicadas a Jean Paul Sartre. Dada la jerarquía intelectual y humana de esta lúcida conciencia de nuestros días, EL GRILLO DE PAPEL descarta la necesidad de explicarse por tal actitud. La revista INDICE, en su número 136, publica una escena, particularmente intensa, de su última obra LOS SEQUESTRADOS DE ALTONA. Un poderoso industrial alemán, von Gerlach, a quien restan seis meses de vida a causa de un cáncer, se enfrenta a su hijo mayor, Frantz, encerrado en la bohardilla de la casa, y a quien su padre no ha visto desde hace quince años. Frantz confiesa que ha torturado en Smolensko. Toda la indudable y vigorosa capacidad de Sartre como dramaturgo y hombre de ideas se encuentran en esta secuencia que a continuación reproducimos:

EL PADRE — Hace ya tres años que conozco tus historias de Smolensko.

FRANTZ (*Violento.*) — Imposible. ¡Están muertos! No hubo testigos. Muertos y enterrados. Todos.

EL PADRE — Excepto dos que liberaron los rusos. Vinieron a verme. Era en marzo de 1956. Ferist y Sheidemann. ¿Te acuerdas de ellos?

FRANTZ (*Descconcertado.*) — No. (*Una pausa.*) ¿Qué querían?

EL PADRE — Dinero contra su silencio.

FRANTZ — ¿Y qué?

EL PADRE — Yo no sé cantar.

FRANTZ — ¿Están...?

EL PADRE — Mudos. Los habías olvidado: continúa.

FRANTZ (*Con la mirada perdida en el vacío.*) — ¿Tres años?

EL PADRE — Tres años. Notifiqué casi inmediatamente tu muerte y al año siguiente hice venir a Werner; era más prudente.

FRANTZ (*Que no ha escuchado.*) — ¡Tres años! Hacía discursos a los canchales: les mentía. Y durante tres años, aquí yo estaba al descubierto. (*Bruscamente.*) Desde ese momento trata usted de verme, ¿no?

EL PADRE — Sí.

FRANTZ — ¿Por qué?

EL PADRE (*Encogiendo de hombros.*) — ¡Porque sí!

FRANTZ — Estaban sentados en su oficina: usted les escuchaba porque me habían conocido y, después, en determinado momento, uno de los dos le dijo: "Frantz von Gerlach es un verdugo." ¡Golpe de teatro! (*Intentando bromear.*) Supongo que se quedó muy sorprendido.

EL PADRE — No. No mucho.

FRANTZ (*Gritando.*) — ¡Yo tenía la conciencia limpia cuando me fui de su lado! Era puro, había querido salvar al polaco... ¿No le sorprende? (*Una pausa.*) ¿Qué pensó usted? Aún no sabía nada y, de repente, ¡supo! (*Gritando aún más fuerte.*) ¿Qué pensó usted, maldito sea?

EL PADRE (*Con ternura profunda y sombría.*) — ¡Pobre hijo mío!

FRANTZ — ¿Qué?

EL PADRE — ¡Me preguntas lo que que pensé! ¡Y yo te lo digo! (*Una pausa. Frantz se yergue con toda su estatura y después se deja caer sollozando en el hombro de su padre.*) ¡Pobre hijo mío! (*Le acaricia torpemente la nuca.*) ¡Pobre hijo mío! (*Pausa.*)

FRANTZ (*Bruscamente.*) — ¡Alto! (*Una pausa.*) Efecto de sorpresa. Dieciséis años que no lloraba; volveré a comenzar dentro de otros dieciséis. No me tenga lástima, porque me dan ganas de morder (*Una pausa.*) No me tengo mucho cariño a mí mismo.

EL PADRE — ¿Y por qué te lo tendrías?

FRANTZ — En efecto.

EL PADRE — Es cosa que sólo a mí me concierne.

FRANTZ — ¿Es que me quiere usted? ¿Quiere usted al carnicero de Smolensko?

EL PADRE — El carnicero de Smolensko eres tú.

FRANTZ — Vaya, vaya, no se ande con cumplidos... (*Risa deliberadamente vulgar.*) Con que trabajándome, ¿eh? Cuando usted muestra sus sentimientos es porque pueden servir a sus proyectos. Le digo que me está



trabajando: unas cuantas puyas y, después, el enternecimiento. Cuando crea que estoy a punto... ¡Vamos! ¡Vamos! Le ha sobrado a usted tiempo para cavilar sobre este asunto y es demasiado amigo de mandar para no desear resolverlo a su manera.

EL PADRE (*Con sombría ironía.*) — ¡Amigo de mandar! Ya pasó eso para mí. (*Una pausa.*) Pero por lo que se refiere a este asunto, sí, voy a arreglarlo.

FRANTZ — Yo se lo impediré. ¿Qué le importa a usted todo esto?

EL PADRE — Quiero que no sufras más.

FRANTZ (*Duro y brutal, como si acusara a otra persona.*) — Yo no sufro: he hecho sufrir. ¿Se da usted cuenta del matiz?

EL PADRE — Me doy cuenta.

FRANTZ — Yo he olvidado todo. Hasta sus gritos. Estoy vacío.

EL PADRE — Lo supongo. Resulta aún más duro, ¿no?

FRANTZ — ¿Por qué cree usted eso?

EL PADRE — Desde hace catorce años te posee un sufrimiento que tú hiciste nacer y que no sientes.

FRANTZ — ¿Pero quién le pide que hable de mí? Sí. Es aún más duro; soy su montura, sobre mí cabalga ese

sufrimiento. No le deseo un jinete de esa clase. (*Bruscamente.*) Y bien, ¿qué solución? (*Mira a su padre con los ojos bien abiertos.*) ¡Váyase al diablo! (*Le vuelve la espalda y sube de nuevo penosamente por la escalera.*)

EL PADRE (*Que no ha hecho ningún gesto para retenerle, pero que, cuando Frantz se encuentra en el rellano del primer piso, habla con voz fuerte.*) ¡Alemania está en tu habitación! (*Frantz se vuelve lentamente.*) ¡Alemania vive, Frantz! Ya no la olvidarás.

FRANTZ — Ya sé que va tirando, a pesar de la derrota. Me haré a ello.

EL PADRE — A causa de su derrota, hoy es la mayor potencia de Europa. ¿Te harás a eso? (*Una pausa.*) Somos la manzana de la discordia y lo que todos se disputan. Nos miman; todos los mercados se nos abren; nuestras máquinas trabajan. Alemania es una fragua. Derrota providencial, Frantz. Tenemos mantequilla y cañones. ¡Soldados, hijo mío! Y, mañana, ¡la bomba! Entonces nos sacudiremos la melena y verás cómo nuestros tutores saltan como pulgas.

FRANTZ (*Como última defensa.*) — ¡Dominamos Europa y estamos vencidos! ¿Qué habríamos hecho si hubiésemos triunfado?

EL PADRE — No podíamos vencer.

FRANTZ — ¿Había, pues, que perder esta guerra?

EL PADRE — Había que jugarla al ganaperie, como siempre.

FRANTZ — ¿Es eso lo que usted hizo?

EL PADRE — Sí, desde el comienzo de las hostilidades.

FRANTZ — ¿Y los que amaban bastante al país como para sacrificar su honor militar a la victoria...?

EL PADRE (*Sereno y duro.*) — Se exponían a prolongar la matanza y dañar la reconstrucción. (*Una pausa.*) La verdad es que no hicieron nada, salvo cometer asesinatos individuales.

FRANTZ — Buen tema de meditación. Dedicaré mi tiempo a ella en mi habitación.

EL PADRE — No te quedarás en ella ni un instante más.

FRANTZ — En eso se engaña usted: yo negaré a este país que reniega de mí.

EL PADRE — Lo has intentado durante trece años sin éxito. Ahora lo sabes todo: ¿cómo podrías volver a tus comedias?

FRANTZ — ¿Y cómo podría separarme de ellas? Es preciso que Alemania reviente o que yo sea un criminal de derecho común.

EL PADRE — Exacto.

FRANTZ — ¿Entonces? (*Mira al padre bruscamente.*) No quiero morir.

EL PADRE (*Tranquilamente.*) — ¿Por qué no?

FRANTZ — Es muy propio de usted preguntármelo. Usted dejará su nombre escrito.

EL PADRE — ¡Si supieras lo poco que me importa!

FRANTZ — Miente usted, padre; quería hacer barcos y los ha hecho.

EL PADRE — Los hacía para ti.

FRANTZ — ¡Vaya! Yo creía que era a mí a quien usted había hecho para ellos. De todos modos, ahí están. Después de muerto usted será una flota. ¿Y yo? ¿Qué dejaré yo?

EL PADRE — Nada.

Al cierre de este número leemos en "Blanco y Negro" que el escritor y poeta Miguel Angel Asturias está traduciendo "Los secuestrados de Altona" para la editorial Losada. Asimismo, dicha editorial publicará pronto el último libro de ensayos de Jean Paul Sartre titulado: "Crisis de la razón dialéctica".

PRODUCCIONES

ANGEL

Que aportó al cine argentino

"FIN DE FIESTA"
y **"UN GUAPO DEL 900"**

anuncia para comenzar la temporada 1961

"GENTE DE LA NOCHE"

Realización de David José Kohon
con Alfredo Alcón y María Vaner,

y

"LA MANO EN LA TRAMPA"

la más sensacional novela de Beatriz Guido
Dirigida por Leopoldo Torre Nilsson con Elsa
Daniel, Francisco Rabal y un gran elenco

colección PANORAMA

de EDICIONES SIGLO VEINTE

Esta valiosa colección de ensayos nos brinda en sus volúmenes lo más significativo del pensamiento humano. Arte, ciencia, filosofía, psicología, sociología, etc., constituyense en los temas fundamentales de una colección de grandes valores, en cuyas páginas se expresa la más animada y vigorosa síntesis de la inquietud y el pensamiento contemporáneos.

- Nº 1 — Harold J. Laski — Introducción a la política
- Nº 2 — Jean Richard Bloch — Sociología y destino del teatro
- Nº 3 — Franz Borkenau — Arnold Toynbee y la nueva decadencia
- Nº 4 — Rainer María Rilke — Cartas a un joven poeta
- Nº 5 — Fernando Lasalle — ¿Qué es una Constitución?
- Nº 6 — Robert y Saussure de Merle — Psicoanálisis de Hitler
- Nº 7 — Denis Diderot — Paradoja del comediante
- Nº 8 — Henry Minuer — Astronomía y sociedad
- Nº 9 — J. B. Pontalis — Vigencia de Sigmund Freud
- Nº 10 — Arthur K. Salomon — ¿Qué es el átomo?
- Nº 11 — " " " — ¿Por qué se desintegra el átomo?
- Nº 12 — " " " — ¿Cómo se desintegra el átomo?
- Nº 13 — André Maurois — Diálogos sobre el mando
- Nº 14 — A. Gisselbrecht — Introducción a la obra de Brecht
- Nº 15 — Hernán Rodríguez — Psicología y cibernética
- Nº 16 — Julián Benda — Tradición del existencialismo
- Nº 17 — Claude Lanzmann — El hombre de izquierda
- Nº 18 — Jean Cassou — Cervantes, un hombre y una época
- Nº 19 — Ernesto Bayma — Consejos para un comediante
- Nº 20 — Georges Lukacs — La crisis de la filosofía burguesa
- Nº 21 — Carlos Astrada — Marx y Hegel
- Nº 22 — Máximo Gorki — Cómo aprendí a escribir
- Nº 23 — Thomas Mann — Los diez mandamientos de Moisés
- Nº 24 — Harold J. Laski — Peligros de la obediencia
- Nº 25 — Rainer María Rilke — Cartas a Rodin
- Nº 26 — Hernán Rodríguez — La automatización en perspectiva
- Nº 27 — N. Rubakin — Origen de los idiomas humanos
- Nº 28 — Joseph Lehman — Teoría de la relatividad de Einstein
- Nº 29 — Max Scheler — La idea del hombre y la historia
- Nº 30 — Bernardo Kordon — El teatro tradicional chino
- Nº 31 — Albert Einstein — Cómo veo el mundo
- Nº 32 — Bernardo Verbitzky — El teatro de Arthur Miller

Precio de cada ejemplar: \$ 32.—

**APERITIVO
MARCELA**

Elaborado con la más rica flora entrerriana

SIBSAYA Soc. Anónima

★

CONCEPCION DEL URUGUAY
(Pcia. de Entre Ríos)

ELGA FILMS

LA MEJOR SELECCION DE FILMS EUROPEOS

★

T. E. 45 - 2407 LAVALLE 1842

maite

instituto de educación integral y psicodiagnóstico

ESCUELA PRIMARIA • JARDIN DE INFANTES • AYUDA ESCOLAR • ATELIER

1. — JARDIN DE INFANTES Y ESCUELA PRIMARIA a cargo de personal especializado y orientado en los más modernos métodos pedagógicos.
2. — Turnos de: MAÑANA, TARDE Y MEDIO PUPILOS
3. — CADA GRUPO: constituido por 15 niños, está a cargo de profesionales especializados.

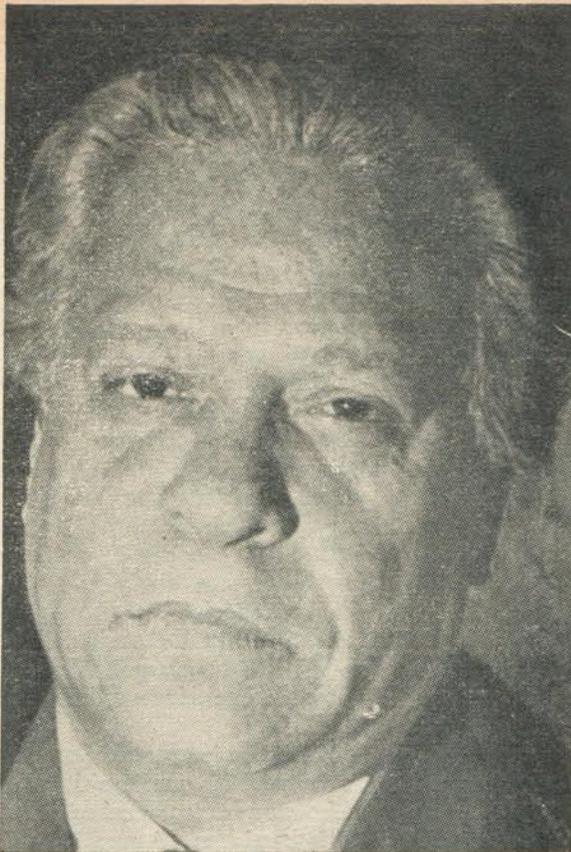
ATELIER para fomentar la libre expresión infantil y juvenil y despertar o encauzar las vocaciones artísticas:

- Danzas
- Teatro Infantil
- Títeres
- Taller de artesanía
- Formación y apreciación musical
- dibujo
- pintura
- cerámica
- modelado
- cine infantil

PROFESORAS:

Agueda I. Sallaberry
Marta Beatriz Herranz

Actividades en el verano.



nicolás guillén

BUENOS DIAS, FIDEL

*¡Pasajeros en tránsito, cambio de avión
para soñar!*

—*Ouí, monsieur; sí, señor.
Nacido en Cuba, lejos, junto a un palmar.
Tránsito, sí. Me voy,
¿Azúcar? Sí, señor.
Azúcar medio a medio del mar.
—¿En el mar? ¿Un mar de azúcar, pues?
—Un mar.
—¿Tabaco?
—Sí, señor.
Humo medio a medio del mar.
Y calor.
—¿Baila la rumba usted?
—No, señor;
yo no la sé bailar.
—¿Inglés, no habla el inglés?
—No, monsieur; no, señor,
nunca lo pude hablar.*

*¡Pasajeros en tránsito, cambio de avión
para soñar!*

*Llanto después. Dolor.
Después la vida y su pasar.
Después la sangre y su fulgor.
Y aquí estoy.
Ya es el mañana hoy.*

*Mr. Wood, Mr. Taft,
adiós.
Mr. Magoon, adiós.
Mr. Lynch, adiós.
Mr. Crowder, adiós.
Mr. Nixon, adiós.
Mr. Night, Mr. Shadow,
adiós!
Podéis marcharos, animal
muchedumbre, que nunca os vuelva a ver.
Es temprano; por eso tengo que trabajar.
Es ya tarde; por eso comienza a amanecer.
Va entre piedras el río . . .*

—*Buenos días, Fidel.*

☆☆☆

*Buenos días, bandera; buenos días, escudo.
Palma, enterrada flecha, buenos días.
Buenos días, perfil de medalla,
violento barbudo
de bronce, vengativo machete en la diestra.
Buenos días, piedra dura, fija ola
de la Sierra Maestra.
Buenos días, mi mano, mi cuchara, mi sopa,
mi taller y mi casa y mi sueño;
buenos días, mi arroz, mi maíz, mis zapatos,
mi ropa;
buenos días, mi campo y mi libro y mi sol
y mi sangre sin dueño.
Buenos días, mis manos, mi cuchara, mi sopa,
buenos días, señor y señora;
buenos días, montuno en el monte naciendo
a la vida;
buenos días, muchacho en la calle cantando
y ardiendo en la aurora.
Obrero en armas, buenos días.
Buenos días, fusil.
Buenos días, tractor.
Azúcar, buenos días.
Poetas, buenos días.
Desfiles, buenos días.
Buenos días, altas muchachas
como castas cañas.
Canciones, estandartes, buenos días.
Buenos días, oh tierra de mis venas,
apretada mazorca de puños, cascabel
de victoria . . .*

*El campo huele a lluvia
reciente. Una cabeza negra y una cabeza rubia
juntas van por el mismo camino,
coronadas por un mismo fraterno laurel.
El aire es verde. Canta el sinsonte
en el Turquino . . .
—Buenos días, Fidel.*

LA PROMESA (viene de pág. 14)

"No señora, yo no puedo decirle nada, antes sí podía pero ahora no puedo, ahora es distinto."

Porque antes llevaba un lindo uniforme azul con los botones dorados y trabajaba en la veinticinco y ahora no llevaba el lindo uniforme azul y trabajaba en la seccional de la calle Urquiza, en la octava, y había aprendido a conocer muchos tipos como Raúl, tipos cabezones, que no hablaban y que lo obligaban a uno a hacerlos hablar y que se aguantaban los golpes de puro estúpidos y que por eso, porque eran estúpidos, no pensaban en sus familias y en sus carreras y andaban por ahí haciendo boludeces, tipos jodidos, como le había dicho Amoresano.

Y Amoresano era muy gordo y cuando se reía se le sacudía toda la barriga y conocía una punta de cuentos que contaba muy bien y que después él a la noche se los repetía a su mujer y siempre le hablaba mucho cuando trabajaban juntos o cuando no había nada que hacer y se encontraban para tomar unos mates.

Y eso se lo había dicho la vez que trajeron a un viejo y Amoresano lo recibió y empezó a torcerle las muñecas y el viejo abría la boca como un pescado y hacía un ruido raro con la garganta y a Amoresano le dio rabia porque el viejo no hablaba y le pegó una trompada en el pecho y el viejo abrió más la boca todavía y se le pusieron los ojos en blanco y se quedó ahí mismo seco, sin pegar un grito siquiera. Y Amoresano le había dicho entonces eso de que estos tipos son jodidos y que así van a aprender.

Y esa fue la primera vez que veía morir a un hombre delante suyo y sintió una cosa que le tiraba en la nuca y se sintió mal y tuvo miedo de desmayarse pero no le dejó ver nada de eso a Amoresano sino que se mantuvo firme hasta cuando él mismo se agachó para buscarle inútilmente las pulsaciones al viejo y para preguntar después: "¿Y ahora, qué hacemos?" Se mantuvo firme porque Amoresano se hubiera reído de él y le hubiera contado después a todo el mundo que él había aflojado y lo contaría con mucha gracia imitándole los gestos y todos se morirían de risa y le tomarían el pelo porque Amoresano era muy chistoso y porque no era como González, un tipo seco, taciturno, con quien los muchachos hablaban poco y que le desconfiaban cuando les hacía alguna pregunta porque González era él mismo desconfiado y celoso de su puesto y porque era el ayudante de Solveyra Casares y tenía mucha banca y conocía algunas cosas que ellos no conocían. Y González no golpeaba nunca sino que se las arreglaba con la máquina y para la máquina era incansable y era capaz de pasarse cuatro horas pegado al tablero, manejando la corriente, sin decir una palabra.

Y a lo mejor hubiera seguido recordando aquellos primeros meses en la seccional y sus primeras tareas y el primer ascenso y el aumento de sueldo —"Mirá viejita, ahora podemos comprar el lavarropas"—, y el automóvil negro que alguna vez llevó hasta su casa para sacarla a su mujer a dar una vuelta y ella se ponía contenta y ya les parecía que eran ricos y se hubiera olvidado de Raúl y de doña Cata y de toda esa cosa molesta que rondaba por ahí como un moscardón, si no fuera porque de pronto sonó el timbre de la calle y eso le hizo soltar los cubiertos sobre el plato y quedarse clavado en la silla como un imbécil viendo cómo su mujer se limpiaba la boca y se levantaba para abrir.

"Hola, adelante" oyó la voz de la mujer todavía antes de escuchar el tintineo de la llave.

"Buenas m'hija, ¿ya llegó tu marido?" Y doña Cata venía caminando por el patio con su vestido negro y con sus tacos y con su maldita soltura y el vestido negro se iba iluminando de a poco con la luz de la cocina y entonces pudo ver que no era negro del todo sino gris o negro y blanco.

Y doña Cata estaba un poco más pálida que otras veces pero no había cambiado nada, después de dos años, cuando el velorio del padre de Raúl y era siempre ella, segura, maternal, autoritaria.

Por eso él se levantó y colgó la servilleta en el respaldo de la silla y se encontró diciendo como un estúpido justamente lo que tenía pensado no decirle: "Siéntese doña Cata, ¿qué la trae por aquí?"

Y ella le recibió la silla y se sentó y cruzó las manos en la falda y le dijo mirándolo a los ojos, sin desesperación, sin rabia siquiera, simplemente mirándolo a los ojos como quien espera confiada una respuesta que era imposible negarle: "Mirá Oscar, vos sabés dónde está Raúl y tenés que decírmelo."

Y él iba a hablar para decirle que no sabía nada y que lo mejor que podía hacer era averiguar en la seccional de Villa Ballester o en el Departamento Central e hizo ademán de sacar un lápiz para anotarle la dirección y para decirle que podía ver al auxiliar Torres de parte suya.

Pero doña Cata no lo dejó terminar e hizo un gesto con la mano como si todo lo que estaba diciendo él fueran pavadas, cosas que ella esperaba oír antes de escuchar la verdadera respuesta, cosas sobre las que había que pasar por encima y arrojarlas inmediatamente a la basura con ese gesto tranquilo de la mano, antes de empezar a hablar en serio.

Y entonces se dio cuenta de que ella ya había estado, no una sino muchas veces, en todos esos sitios adonde él la quería mandar, nada más que para arrojar de sí aunque fuera por algunos días esa cosa absurda, ese disparate, que veía acercarse, acercarse y que ya casi lo estaba tocando con los dedos.

Y tuvo que escuchar a doña Cata contarle con un tono inexpresivo pero que bien podía ser de cansancio todos los pasos que había dado antes de llegar a verlo a él. Y tuvo que mirarla cuando sacaba un papel arrugado de la cartera y le leía con una voz monótona, voz de haber repetido las mismas palabras muchas veces, el telegrama enviado por requerimiento del juez (así dijo ella: por requerimiento del juez): "Raúl Casas no ha sido ni está detenido en la Sección ni existe orden de arresto contra él." Firmado: "Cipriano Lombilla."

Pero ni siquiera pudo decirle: "¿Ha visto señora?, ¡era como yo le decía!" porque doña Cata había guardado el papel en la cartera y lo miraba sería otra vez, atenta, como barriendo con la mirada todas esas tonterías que querían imponerse entre ella y su respuesta, como acercándolo imperiosamente a ella con un abrazo de su voz, de sus ojos y hasta de su cuerpo, "Vos sabés algo Oscar, decime dónde está Raúl".

Y Raúl se le apareció por primera vez en las palabras que le oyó decir a González cuando los muchachos volvieron de la comisión: "A este Raúl Casas me lo llevan a la sala ahora mismo."

Y entonces sintió algo así como un sobresalto y tuvo miedo porque González había hablado a espaldas de él y porque no se había dirigido a él sino a los otros y porque seguramente lo estaba mirando y había visto o por lo menos adivinado su sobresalto.

Aunque pensándolo bien era difícil que González se hubiera dado cuenta de algo porque él siguió trabajando sin levantar para nada la vista de los papeles. Y no la levantó tampoco cuando oyó los pasos de los muchachos en el corredor ni cuando poco después pasó el mismo comisario Lombilla delante de la puerta y dirigiéndose al mismo lado.

Y siguió trabajando en ese sumario largo y engorroso aunque había quedado solo en la oficina y los muchachos no estaban, ni González, ni ningún jefe estaba allí para vigilarlo. Siguió trabajando aunque los renglones se subían uno encima del otro y entonces tenía que sacudir la cabeza para volverlos a su sitio y poder entender lo que decían. Y se propuso no levantarse de allí hasta terminar con el sumario, aunque el trabajo le llevara toda la tarde y por eso miró la hora en el reloj de la pared y se dio cuenta de que ya habían pasado veinte minutos desde que los muchachos habían salido para buscar a Raúl y llevarlo a la sala.

Y de pronto se sobresaltó otra vez, y otra vez volvió a sentir miedo y se puso a pensar que había cometido una tontería al quedarse allí y que quedándose allí se estaba denunciando él mismo y que González iba a confirmar con eso que ese Raúl Casas era amigo suyo y que todo eso lo iban a registrar después en

(continúa en pág. 36)

susana
tasca

LA BLAN- QUITA

cuento

El cielo se puso a desovillar hilos de agua por los que circulaban chispas vacías como palabras de idiomas muertos. Cuando llegó el carro con las jaulas, Mariano, el idiota que sólo pudo aprender en su verde vida a recibir pollas y en edad de gallinas retorcerles el cogote, acercó al enrejado su cara húmeda diseñada con líneas de puntos alrededor de ojos entre paréntesis, como los de los japoneses. Las gallinas tardaron en reconocer en eso tan próximo, con el insulto de su aliento, una cara, y excitadas por la calinda del viaje lanzaban cacareos que parecían lagrimones.

La lluvia amasaba el barro y el viento recorría los charcos a escalofrío limpio. Mariano aplastaba con el cuerpo la leyenda del carro; una de esas frases de algún alguien que supo tomarse las medidas de sus penas: "Hay cosas que no son tristes, pero que dan tristeza." El idiota levantó una mano mugrienta, blanda, casi casi de algodón. Y la mano mugrienta, silenciosa como una mirada, se metió en la jaula. Algunas pollas trataron de interponer un suicidio obstinado dándose cabezasos contra las rejas, o retrocediendo con trancos pequeños para agrandar el espacio que les quedaba de refugio, o rindiéndose, que es la verdadera historia del suicidio.

La *blanquita* voló por encima de todas procurando la salida. Mariano, sor-

prendido, descoyuntó los dedos. En el salto se le desprendió a la polla una plumita blanca de las más tiernas del pecho, rodó y bailó por la superficie del aire, hermosa igual que carcajada de adolescente hasta que la aplastó contra el estiércol una de las patas del caballo.

Las pollitas anduvieron un rato por el campito. Mariano les echó puñados de maíz para conjuntarlas mientras las revisaba. La *blanquita* no se arrimó; se fue al grano cuando le dio la real gana, no hambrienta, sí golosa, eligiendo con el pico apartaba los rotos o viejos y engullía los rosados y tiernos. Después se mandó a mudar, desdeñosa, en un paseo de reconocimiento a lo largo del corral, hurgando con la intención de sus ojos redonditos donde la impaciencia pesaba mucho y resbalaba, esperando hacia adelante, olvidando hacia atrás.

Y Mariano, agachado, la observó, con su boca abierta por la que se descolgaba un brillante nudo de baba.

—¡Abonada a la olla! —dijo y juró el idiota, con su idioma de mala suerte.

Antes del anochecer las metió en el gallinero a fuerza del ademán de dos brazos duros de roña, convertidos en alas de murciélagos. Ni qué decir que la *blanquita* entró primero, por propia determinación. Mariano arrojó desde la puerta un jarro de maíz que se desparramó sobre los lomos, y entonces sospechó que la *blanquita* lo miraba en exceso, como quien se da vuelta a reconocer una ofensa.

Las pollas al principio se arracimaron procurando fuerza en la unión; luego, despacito, cobraron confianza, se apretaron junto a los cajones de las cluecas, treparon a los palos del alero. La *blanquita* fue hasta la cerca del gallinero vecino. Una luna que tenía algo de pestaña perdida en el espacio se hamacaba en las últimas hojas del eucalipto, en medio de estrellas como tapitas de botellas incrustadas en el asfalto del cielo. La *blanquita* se quedó mirando todo y nada, hasta lejos, hasta percibir que alguien la miraba a ella; era el gallo del gallinero de al lado que, negro y reluciente, daba la sensación de hallarse mojado aún por la lluvia pasada.

El fuerte y excitado, ella fuerte y serenamente nerviosa. Y en medio de ambos un alambrado, largo como un camino angosto.

A la mañana siguiente hubo en el gallinero un terrible alboroto provocado por el pesado y rojoamarillento gallo del sitio que rodeando a las gallinas, se encrespaba, abría las alas, alargaba las uñas y dispersaba, plumas coloreadas que se deshojaban entre cacareos.

Junto al gallinero, una mujer baja, muy baja, tendía la ropa y cantaba; y como no se la veía, parecía que quien cantaba era la ropa. El escándalo cesó cuando Mariano trajo la comida, revisó los nidos, recogió los huevos, limpió las cluecas y eligió cuatro gallinas para la feria; al dejar el balde lleno de agua, la

blanquita saltó al borde y se puso a tomar. Mariano le tiró un manotazo feroz, casi una llaga, pero ella no se movió. Golpeada de pleno cayó y se ensució la capa de plumitas blancas contra la tierra caliente. El idiota largó su risotada, que era cuanto tenía en el lugar de la inteligencia y antes de terminarla la empujó para atrás: la *blanquita* lo miraba explicándole que se había tomado el trabajo de burlarse.

—¡Abonada a la olla! —dijo y juró el idiota, buscando mal los bolsillos del pantalón que envejeciera en su cuerpo.

Por la noche, la pestaña de la luna marchó derecho al eucalipto y la *blanquita* hacia un montón inexplicable de agujeros acerados que al gallo negro le era imposible pasar, pues sólo cabía por ellos su cuerpo pequeño y elástico. El gallo no pedía nada; se quedaba mirando con sus ojos impacientes la terrible barrera. Porque fue ella quien usó la libertad de seguir adelante.

Para el amanecer, la *blanquita* reencontró el odio de Mariano y absolutamente inmediato el rondón del gallo rojizo. Ella se apoyó en una mirada que quería decir: "viejo y usado".

Sin embargo, él inició igual su carrera de uñas filosas contra plumas blancas que se fueron rasgando, mientras del otro lado el gallo negro con la cresta erizada rugía y saltando una, otra, otra vez, azotaba el alambrado, una, otra, otra vez, sin derribarlo. Y la respuesta de la barrera era siempre la misma: ventear plumas, morder hilos de acero, herido hasta el silencio de todas las cosas que mueren antes de la agonía.

La *blanquita* observó a la mujer bajita que cantando levantaba al gallo negro, cantando liquidaba su sacrificio estirándole el cogote y cantando se lo llevaba con la hermosa cabeza colgando más abajo de sus rodillas. Parecía que la muerte cantaba.

Recién entonces la pollita llamó hacia arriba, como si creyera que a los que aman los entierran en el cielo:

—¡Ay! —en un besochispa de amor

Mariano terminó de elegir cuatro gallinas robustas, y ya que todo es difícil para los que no pueden hacer sino una cosa por vez, dejó la puerta abierta y tuvo que volver para encerrar de nuevo a las que escaparon. Entró en la casa por la puerta del fondo, gesticulando, tartajeando, y en la cocina casi pisa a la *blanquita*.

Al idiota le dio en el hígado que la pollita lo desafiaba, que le complicaba también el simple trabajo de volver al gallinero.

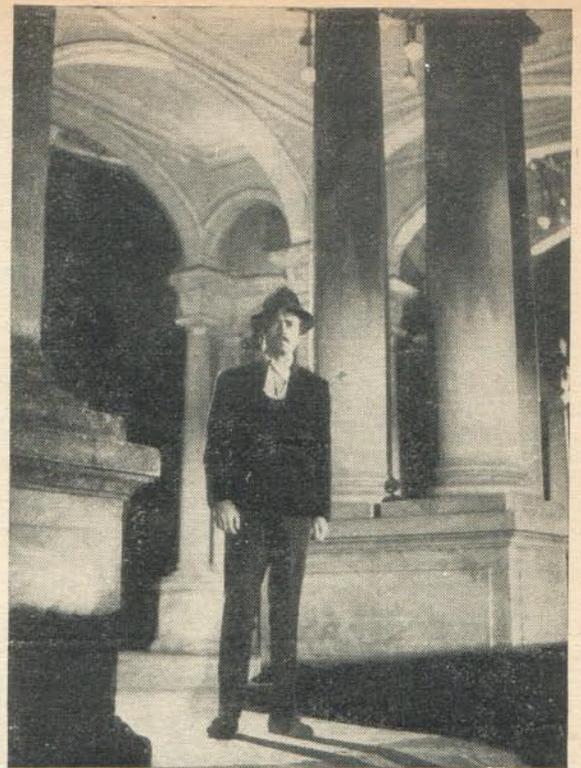
—¡Abonada a la olla! —aulló y cumplió.

La atrapó sin que ella corriera, rojo de maldiciones seccionó de una puñalada la yugular y la dejó desangrándose sobre la mesa. Furioso, furioso; no le alcanzaba para otra cosa. Furioso desde donde nacía la imprecisa sensación de que la pollita había ido a buscar su muerte. #



Hemingway reitera su apoyo a Cuba día tras día

FOTO PRELA



A. Alcón en "Un guapo del 900"

y para la antología de nuestro cine

ACTUALIDADES

El primer número de EL GRILLO DE PAPEL apareció el 28 de setiembre de 1959. El sexto número el 28 de setiembre de 1960. En el transcurso del año se han publicado, además, dos cuadernillos en separata de nuestra colección **Biblioteca**; se han realizado 5 Revistas Orales (en Círculo Cultural de Zárate, en el Club Los Andes y en la Biblioteca Popular de San Pedro, en Villa Devoto, en el Hospital de Niños de Jubileo); tres Festivales Cinematográficos en los cines Lorraine, Dilecto y París, de esta capital; un Concurso de Cuentos —con la intervención de 153 concursantes—, y 108 reuniones (97 en el Café de los Angelitos y el resto en el bar Chambery), en las que, entre sandwiches de matambre, sin manteca, para uno de los directores, y café doble y cargado para el otro, con la ayuda de Liliana Heker, Hugo Kusnetzoff, Horacio Salas, Susana Isod, Bettina Duret, Roberto Ríos, Roberto N. Medina, Bernardo Ladri, Ariel Maudet (h.), el fugitivo presente de Martín Campos, Daniel Barros y Lilia Gafuri, se organiza número a número la revista, se leen poemas y cuentos, y se trata de arreglar alegremente el mundo.

Breve génesis de EL GRILLO. En el principio éramos seis directores. La revista, con una falta total de originalidad, estuvo a punto de llamarse "Encuentro" (nombre que, más tarde, demostró tener una falta total de visión profética). Los culpables fundadores del actual grillo fueron, pues, Luisa Pasamanik, Humberto Costantini, Víctor García, Oscar Castelo, y nosotros dos. Por razones que nada tienen que ver con la amistad, se fueron alejando de la dirección: 1º, Luisa Pasamanik, y quedamos cinco; 2º, Humberto Costantini, y quedamos cuatro; 3º, Víctor García, y quedamos tres; penúltimo, Oscar Castelo, y quedamos dos. Al lector de EL GRILLO DE PAPEL que adivine quién desaparecerá en el próximo episodio, el que quede lo premiará con una Colección Completa, encuadernada, del ex GRILLO DE PAPEL.

BARLETTA Y UNA METAFISICA FELIZ

EL GRILLO DE PAPEL decidió no publicar el anunciado trabajo de Martínez Estrada sobre el "Ché" (derechos exclusivos adquiridos a P.L.) a causa del sorpresivo trabajo de Martínez Estrada sobre el "Ché", publicado en un ejemplar de "Conducta" (no confundir con conducta ejemplar). De cualquier modo, si la eficacia de una verdad está en relación directa con su difusión, el mayor tiraje del periódico aludido nos consuela. A tal punto que, hemos pensado, ofreceríamos a Leónidas Barletta TODOS los trabajos existentes en nuestra redacción, inclusive éste que estamos escribiendo. El método, entendamos, beneficiaría en tal caso no sólo al célebre y bíblico y dolorosamente desterrado Martínez Estrada sino a escritores más nuevos, más humildes, más insospechados. Una variante sería, por ej., que "Conducta" entonces se llamara EL GRILLO DE PAPEL, nosotros "Conducta", y llegado el caso, publicaríamos un trabajo sobre el "Ché" anunciado por EL GRILLO. Barletta entonces escribiría esta misma nota —ofreciéndonos el trueque— y entraríamos todos en una feliz y llevadera eternidad. O como quiere Verbitsky, llegaríamos a la metafísica a través del socialismo.

N. de la D. "El Grillo de Papel" repudia el se cuesto policial de "Conducta", efectuado mientras este número estaba en imprenta.

GRILLOMETRO

La ausencia en este número aniversario de la sección bibliográfica —que continuará desde el próximo número su salida regular— nos lleva —en acto de estricta justicia —a mencionar los siguientes títulos que merecen la clasificación máxima de nuestro grillómetro:

Acercarse

que vale un GRILLO:

1. **PALABRAS**, de J. Prévert
Colección "Los Poetas"
Comp. General Fabril Editora
2. **HIJO DEL HOMBRE**, de Roa Bastos.
Primer Premio Concurso Ed. Losada
3. **PARA VIVIR AQUÍ**, de J. Goytisoló
Editorial Sur
4. **ROMEO, JULIETA Y LAS TINIEBLAS**, de J. Otchenachek
Editorial Platina



"La dulce vita": un documento vital y pleno de amargura

Los piratas de ISRAEL

En el prólogo de "Puntos de Vista"—publicación de S.I.C.U. que incluye desgarrados testimonios de escritores de todo el mundo acerca del caso Eichmann— leemos: **En este folleto se exponen diversas opiniones: un católico nos ha escrito, además, privadamente. Es un joven argentino, novelista laureado y ex candidato a un cargo directivo de la SADE. Todo esto es bastante como para que le demos importancia. Clama, perdido todo freno: "fusilar" (...)** Cuando nos lo autorice daremos su nombre y reproduciremos, íntegra, su carta. Por ahora hagamos el esquema del hombre: joven, novelista, argentino, católico. La síntesis, el producto de esta confluencia es el imperativo anticristiano: matar. "Ponerlos contra un paredón y fusilarlos". Se refiere **NO A LOS ASESINOS DE 40.000.000 DE CATOLICOS Y SEIS MILLONES DE JUDIOS**, en la hecatombe que provocaron los nazis. **SE REFIERE A LOS JOVENES QUE RAPTARON A EICHMANN.** Matar es la única conclusión que deriva del caso Eichmann. Matar a los raptores. Ni siquiera desaguar a la soberanía argentina, ni siquiera exigir la devolución del criminal (...); ni siquiera exigir la extradición de los raptores para juzgarlos aquí, o castigarlos allí. Nada de eso: al joven novelista sólo le importa **PONERLOS CONTRA UN PAREDON Y FUSILARLOS.**

Hasta aquí, el prólogo aludido (el subrayado en mayúscula es nuestro). Ahora bien. ¿Qué escritor de nuestra generación pudo firmar una carta que denuncia tal deformidad de espíritu, qué inteligencia baladada? Conocemos a los escritores católicos argentinos, algunos, son amigos personales nuestros: de estos últimos, estamos convencidos, **no hay uno sólo** que sin haber perdido el juicio se atreva a complicar su alma de creyente, o su conciencia de ser humano, en semejante infamia. **PONER CONTRA EL PAREDON Y FUSILAR.** ¿A quién?: a hombres que habiéndose escapado de un campo de concentración nazi —un campo de concentración de Eichmann— apresaron al mismo hombre que asfixiaba con raticida a un pueblo entero. **PONER CONTRA EL PAREDON Y FUSILAR.** ¿A quién?: a hombres que, una vez frente a Eichmann, pudieron matarlo a golpes, como a un perro rabioso, y **no lo mataron a golpes.** **PONER CONTRA EL PAREDON Y FUSILAR.** No al Anticristo secuaz del asesinato de 40 millones de católicos; a un puñado de judíos. ¿Por qué? Acaso: por la misma razón que invocaba Hitler. Por judíos.

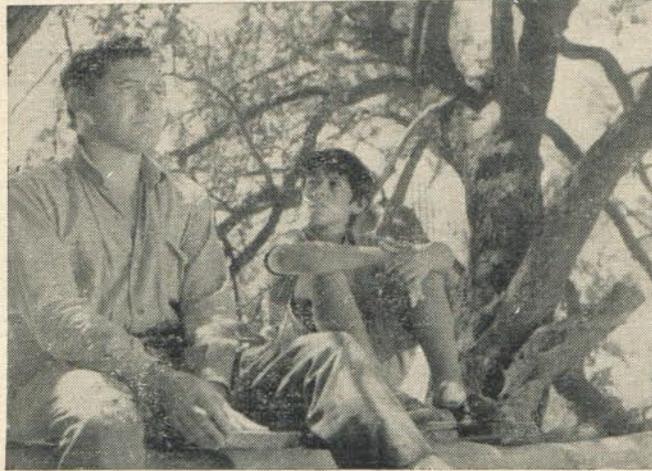
Ni Dalmiro Sáenz, ni María Esther de Miguel, ni Hellen Ferro vincularían de tal manera su nombre a la execración. ¿Quién, entonces?

Arriesguemos: se trata de un novelista, joven, argentino, católico, ex candidato a un cargo de la SADE y, por qué no: **magistrado.** Es decir juez. Es decir: un hombre que, en alguna oportunidad puede tener en sus manos la libertad o la vida de un semejante. Por eso, vamos a sospechar su nombre. Sí. Desoyendo las palabras del prologuista, que no quiso nombrarlo para que esa carta no pase a la historia de la juventud argentina, nosotros vamos a sospechar su nombre. Para que lo recuerden la historia de la juventud argentina, y la historia del catolicismo argentino, y la historia de la literatura argentina, y la historia de la magistratura argentina. Porque hay un principio de pensamiento católico que quiere: **un hombre que desea matar, es un hombre que mata.** Y un hombre que desea matar así, históricamente, sin que su acto pueda ser amparado por una verdad humana o superior —pues más allá de la conciencia no llega ninguna razón de los hombres, o de Dios—, nos complica a todos. Nos ensucia a todos.

Desmiéntenos usted, Federico Peltzer.

UNA ESPERANZA

Asistimos a la privada de "Shunko", el primer film de Lautaro Murúa. No sabemos si será estrenado antes de la salida de EL GRILLO. De cualquier manera, podemos adelantar que "Shunko" representa la inmensa bocanada de aire fecundo que le estaba haciendo falta a nuestro cine.



"Shunko": oxígeno para nuestro cine

A la brevedad posible la editorial Américalee llamará al **Segundo Concurso de Literatura Social Latinoamericana (1961)**, certamen bienal cuya primera realización —el año pasado— contó con nutrido número de postulantes. Este año la editorial mencionada ha resuelto aumentar a 20.000 pesos el premio único, además de los derechos de autor ya establecidos y la publicación del libro en su colección Biblioteca de Cultura Social.

CONCURSO

En nuestro IV Festival Cinematográfico, cuya fecha definitiva se anunciará por medio de la prensa y la radiotelefonía (o simplemente por telefonía). EL GRILLO DE PAPEL entregará los premios correspondientes a su Primer Concurso de Cuentos. Como se recordará, el jurado integrado por Dalmiro Sáenz, Susana Tasca, Martín Campos y Adelaida Gigli, adjudicó el primer premio, por unanimidad, a "La promesa", de Humberto Costantini —cuya publicación se incluye en este número—, y, el segundo premio, compartido entre "En el pozo", de Ana María Ponce, y "El muchacho", de Lili Franco.

DODECALOGO

Sugerimos a los lectores de EL GRILLO DE PAPEL ver, leer, u oír, el siguiente dodecalogo de manifestaciones de la cultura: 1) en su aspecto polémico el libro de Ma-fud: "El desarraigo argentino"; 2) las poesías para niños de María Elena Walsh "Tutú marambá"; 3) la colección de libros (Goytisolo, Duras, Carson McCullers, Cela) de la editorial Seix Barral; 4) la insomne inquietud fílmica de Leopoldo Torre Nilsson en "Un guapo del 900"; 5) "La dulce vida" de Federico Fellini, un hombre de nuestro tiempo; 6) el primer número de "Tiempo de Cine", revista especializada de Cine Club Núcleo; 7) todos los números de "4 Patas"; 8) la obra de Ted Willis en el Teatro "La Máscara"; 9) "El burgués gentilhomme" de Moliere por el Teatro "El Galpón" en el IFT; 10) audición de Rodari en LR4 Radio Splendid de lunes a viernes a las 23 y 40 horas (llegamos tarde, Rodari); 11) los ciclos de cinearte en el "Lorraine"; 12) los últimos éxitos de Goyanarte publicando autores argentinos (D. Sáenz y L. Barletta).

El consejo directivo de "El Grillo" visto por Brasco



LA PROMESA (viene de pág. 32)

su foja de servicios e iba a ser una contra brava para su carrera.

Por eso se levantó apurado del escritorio, dejando los papeles así como estaban, sin ordenarlos siquiera, y se dirigió al corredor que estaba oscuro pero no hacía falta encender la luz porque un poco de luz llegaba de las oficinas y porque en el fondo del corredor estaba el nicho iluminado con la Virgencita de Luján que le señalaba el camino...

"Yo no sé nada señora, si el mismo comisario le está diciendo..." Y doña Cata estaba allí, pesando con todo su cuerpo en la silla, con las manos cruzadas en la falda, mirándolo fijamente, escudriñando detrás suyo, como si el biombo extendido a sus espaldas hubiera ya un grito, una partícula, de todo aque- empezado a desgarrarse y dejara filtrar llo que estaba atrás, una hebra que doña Cata pretendía tomar con los dedos para arrancar todo y colocarlo de un golpe allí, encima de la mesa.

"...y si él le dice eso, señora..." Y le pareció ver en aquellos ojos grises, serenos pero implacables, algo así como un relámpago de indignación o de desprecio, "...si yo supiera algo..." Y deseó de pronto que el relámpago no estuviese dirigido hacia él sino al telegrama, o al comisario, o a la policía en general, pero no hacía él que era un buen muchacho, un muchacho de buen corazón, estimado por todos, dueño de una carrera y de una mujercita y de un hogar honrado doña Cata, un muchacho decente, con ganas de progresar y que por eso había querido pasar a la octava donde la carrera se hacía más rápido, aunque tuviera que soportar, como era natural, algunos inconvenientes como estos.

"¿Te caliento la sopa viejito?" le dijo la mujer, a lo mejor con intención de quitar de en medio esa cosa tensa, oscura, que ella veía cernirse entre su marido y doña Cata y que era como un nubarrón o una tormenta que había que limpiar para que la sopa no se enfriara y para que su marido volviera a ser el maridito amable de todas las noches.

Y también para que ésa comprendiera que la estaba importunando y que el Oscar tenía razón y que si a su hijo lo habían metido preso por algo sería y que no volviera a molestarlo al Oscar con cosas que seguramente lo iban a comprometer.

Pero él, como un pavo, no pensó que le estaba haciendo un favor y contestó: "No, dejá", sin mirarla siquiera y la seguía mirando en cambio a doña Cata, con una cara de pavo ran grande que cualquiera se daba cuenta que estaba ocultando algo y que como siguiera cinco minutos más lo iba a desembuchar todo y no iba a pensar que con eso se estaba perjudicando y la estaba perjudicando a ella y a la casa, porque después de eso seguramente le rebajarían el sueldo o lo pasarían a otra seccional

o lo despedirían del empleo sin más trámites y se quedaría en la calle sin poder comprar la heladera, ni arreglar la casa, ni hacer todo lo que siempre habían hablado.

Y ella tenía que quedarse ahí, sin poder hacer nada, viendo cómo la vieja esa lo engatusaba y le iba a hacer soltar todo, porque el pavo de su marido no hacía más que mirar los dibujitos del mantel y decir, como si hubiera perdido toda la imaginación, como si no supiera decir otra cosa: "No sé nada doña Cata, le aseguro que no sé nada."

...Y cuando le abrieron la puerta de la sala tuvo que entrecerrar los ojos porque en la sala había mucha luz y él había venido caminando por el pasillo que estaba oscuro y después había bajado por la escalera que también estaba oscura y por eso el verde pálido de las paredes le lastimaba la vista.

Y Raúl estaba acostado sobre la mesa y estaba desmayado y las correas de las manos se las habían desatado porque estaban mal puestas y las movían para arreglarlas y de paso arreglaban la sábana mojada que tenía debajo y que se había corrido y aprovechaban a hacer todo eso ahora que estaba desmayado.

Y González tenía la picana en la mano pero no la usaba porque la cara del comisario Lombilla estaba muy cerca de la cara de Raúl, mirándolo atentamente y diciendo: "Vamos a esperar un rato."

Y entonces Amoresano que siempre le gustaba hacer ver que sabía mucho dijo que estaba contraído y que había que ablandarlo. Y para eso le pegó en la mandíbula con el puño cerrado y Raúl exhaló algo así como un quejido y movió la cabeza. Y después le siguió pegando en el cuerpo y en la cara y el comisario Lombilla le agarró los pelos y le levantó la cabeza para adelante y se la golpeó fuerte contra la mesa.

Y la cabeza hizo un ruido seco que se le metió en el estómago y le produjo náuseas y los golpes de puño se metían también en el estómago y él tenía que encorvarse y apretar los músculos para que no le doliera. Y así, apretando los músculos, se fue acercando a la mesa porque no podía pasarse toda la vida allí, parado al lado de la pared.

Y Raúl seguía desmayado, por suerte, y no lo podía ver, pero él sí podía verlo porque se acercaba de atrás y entonces se le fueron apareciendo el cabello mojado y los moretones y el hilito de sangre junto a la boca y todo el cuerpo desnudo de Raúl que parecía brillante con la luz de la lámpara.

Y él hubiera querido preguntar si iban a seguir ahora, nada más que por saberlo o para preparar los músculos, los dientes y la cabeza al ruidito de la picana, pero no preguntó nada sino que se quedó ahí, mirando a Raúl y a González y a los muchachos que estaban todos en mangas de camisa y mirando también a Raúl a ver si se despertaba y oyéndolo a Amoresano que decía con

un tonito de broma que los hizo reír a todos: "Te jodiste González, ahora hay que parar."

"Créame doña Cata, si yo pudiera ayudarla en algo..." Pero tuvo que seguir mirando los dibujitos del mantel y arañándolos con un dedo porque le pareció que doña Cata sabía más de lo que le había dicho y que en alguna forma estaba viendo detrás suyo el cabello mojado de Raúl y los moretones y el hilito de sangre junto a la boca y la risa de él cuando Amoresano dijo: "Te jodiste González, ahora hay que parar" y cuando los muchachos desataron a Raúl y se lo llevaron y él se volvió con los otros a la oficina.

Todo eso estaba viendo y por eso se plantaba en la silla y lo miraba a él y le decía con el mismo tono de paciencia pero que sin embargo tenía algo de seguro, de autoritario: "¿Por qué no me lo decís, Oscar? Nadie va a saber que fuiste vos. Decime cómo está Raúl, nada más que esto te pido."

Porque ella no tenía que saltarle al pescuezo y clavarle las uñas y morderse hasta hacerle decir una por una todas las cosas que ése ocultaba como un imbécil y después matarlo allí mismo y pisotearlo por imbécil y por asesino, no tenía que hacer eso sino gobernar cada palabra, cada inflexión de voz, para manejarla como una caricia para que el imbécil le dijera lo que le era indispensable saber, "Decime cómo está Raúl, Oscar." Porque si hacía lo que sus manos y su vientre y su sangre le estaban pidiendo lo podía perjudicar más a Raúl, porque ése, de cobarde, se vengaría en Raúl y no en ella porque a ella no se atrevía ni a mirarla a la cara. Y porque los compañeros de Raúl estaban trabajando y la huelga tuvo que aparecer en los diarios y un compañero de Raúl le dijo que tendrían que soltarlo a la fuerza. Pero éste sabía dónde estaba y tendría que decírselo y tendría que hacerle llegar a Raúl todo el amor y toda la rabia que ahora se le desbordaban por los ojos y las palabras de sus compañeros y lo de la huelga y también tendría que cuidarlo y evitar que le pegaran y arrojarse cuando tuviera frío y si no le podía alcanzar el paquete con comida por lo menos vigilar que le dieran de comer.

"Pensá que han sido tan amigos, Oscar. Prometeme que te vas a ocupar de él, de que lo traten bien."

Y ahora era otra cosa, porque si ésta no preguntaba más, si se dejaba de jorobar con sus preguntas, entonces se podía conversar y se podía decir que sí, que en caso de que lo viera se ocuparía de Raúl y de que lo trataran bien, "Pierda cuidado doña Cata".

Porque después de todo, algo se podía haber hecho y el compromiso no era para tanto. Porque ahora que quienes lo estaban mirando eran doña Cata y su mujer y no el comisario Lombilla,

(concluye en pág. 40)



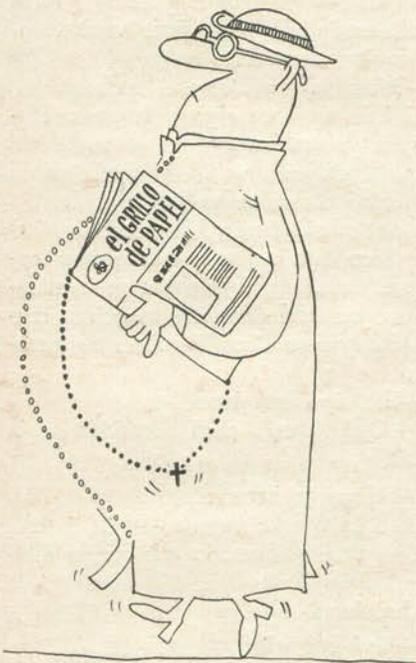
sí, sí, es interesante



VILARREAL



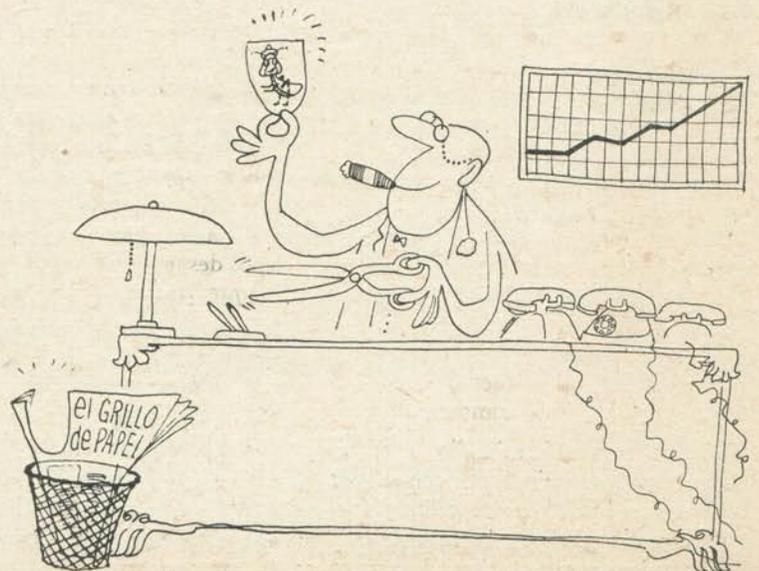
"EL GRILLO" y la lucha de clases



¡No me discuta, Ud. es comunista!...



—¡No hay caso, el material de esta revista me resulta pesado!...



kusnetzoff
hugo

ELLA

cuento

Y tuve ganas de gritar. Entonces era cierto. Siempre fue cierto. Abí estaba la prueba. Ella y ese tipo. Recién ahora me dolieron todos los golpes que había recibido cada vez que me lo dijeron.

Avanzaba hacia mí. Nuevamente sola. De pronto me vio y escapó. Pero era tarde, los focos estaban demasiado cerca.

Volví a casa lentamente. Al entrar, papá me preguntó: "¿La viste a mamá?" "Sí", respondí.

Y llorando agregué: "Pero va a tardar mucho en volver." #

liliana
heker

MITOLOGIA
DE UNA
PARED

cuento

Toño se encontró mirando a través de la ventana, por quinta, por octava, por milésima vez (qué importa cuántas fueron), mirando siempre la misma calle gris, las mismas casas grises, la misma

gente gris de ojos desocupados. La mirada de Toño resbalaba, acá, allá, buscando inútilmente algo: ¡pum!, un color rompiendo la tarde: pero no había color, y él lo sabía. Estúpido, Para qué volvía a mirar, entonces.

Dio la espalda a la ventana:

—Que se vaya al diablo todo esto. Qué me importa lo que puede pasar en la calle... Lo que puede pasar ¡Bah! Qué va a pasar.

Todo el peso del día cayó en el sillón, junto con Toño.

—¡Qué manera de sentarse! Así no va a quedar un mueble sano.

Los ojos de Toño se encendieron con un fulgor de muebles rotos, pero sus manos, mansamente, retomaron el libro interrumpido. Allí todo era distinto: sucedían cosas. Poco a poco fue desapareciendo el pesado mundo sin maravillas para dar paso al otro, de dimensiones nuevas y caprichosas, donde cada palabra era como un pequeño resorte que, saltando, ponía en marcha el mecanismo de un acontecimiento brillante o una aventura grandiosa.

—Ché, Toño, qué forma de estar sentado. Te vas a quedar todo torcido.

Detrás del libro, lentamente, aparecieron los ojos redondos de Toño:

—¿Eh?

Alguien salió del cuarto, dando un portazo ofendido, y Toño se quedó solo. Miró a su alrededor. Allí, en las paredes opacas y húmedas, todo parecía adverso. Retratos desteñidos lo perseguían con sus miradas quietas desde mucho tiempo atrás (aunque, quizá, nunca se habían movido: sí, eso es lo más probable). Desde la otra pieza llegaban voces. No iba a ser fácil hacer que se callaran.

—¡Toño!

Era necesario que pasara algo, cualquier cosa. Adentro o afuera, qué sé yo, en cualquier lado.

—¡Toño!

Se puso de pie y de un salto estaba frente a la ventana. Ni siquiera se ocupó de levantar el libro. Tras el vidrio la calle seguía desparramándose calladamente gris. Ni un ruido, ni un cambio: sin embargo era necesario que pasara algo: esto no puede quedar así.

—Toño, llegaron los tíos, vení a saludarlos.

Y toda la sangre acumulada se gastó en un ya voy que, atravesando la perplejidad de los tíos, corrió desde la ventana a la puerta cancel.

—¿Adónde vas?

—¡Al diablo! —escuchó la calle silenciosa.

Nada había cambiado sin embargo. Sólo que ahora no existía un vidrio que separara sus ojos de estos otros que lo enfrentaban con su carga de miradas indiferentes, y la calle se prolongaba en una infinita repetición de baldosas grises, de sobretodos grises.

Ahora Toño estaba detenido frente a una empleada gris. Cuando oyó su voz ("¿qué desea, señor?") se asustó un po-

co: las ferreterías, sin duda, son algo bastante serio. ¿Qué hacía él adentro? Querían saber. Tenían derecho.

—¿Qué desea, señor? —repitió la mujer.

Y bien. Le acababan de preguntar qué deseaba. Les interesaba saber qué deseaba. Y él, indudablemente, deseaba algo. Por eso había mirado por la ventana, y había salido a la calle, y estaba ahora en la ferretería.

—Pintura —dijo—. Quiero pintura.

—¿Qué tipo de pintura, señor?

—Cualquiera.

—¿Qué color?

—Cualquier color. Verde, rojo, azul, amarillo. Muchas latas. Y una brocha también: la más grande que tenga —y Toño supo entonces que los ojos podían asombrarse.

—El señor quiere pintura. Quiere mucha, cualquiera.

—El señor tiene que ser atendido.

Y la ciudad gris lo dejó entrar con su desmesurado paquete; pesaba un poco, es cierto; pero qué importa: adentro había pintura, mucha pintura, pintura de todos los colores. Una larga fila de casas señoriales lo vio sacar latas verdes, rojas, azules, amarillas.

—Mamá, ¿qué hace ese hombre?

El hombre hace algo y la gente empieza a preocuparse.

La brocha se hundió, y en la pared gris brotó una inaudita franja verde. Un señor se paró a mirar. La brocha, mientras tanto, había vuelto a hundirse: rojo, azul, amarillo, y la pared se iluminaba con un torbellino de manchas, cruces, jeroglíficos. Los hombres se paraban.

—Ese tipo está loco.

—¿Qué hace? ¡Está arruinando la pared!

—¡Hay que hacer algo.

Pero la brocha seguía —verde, rojo, azul— y cada sobretodo gris que se acercaba volvía llevándose el testimonio de un brochazo.

—Está borracho.

—Pero este tipo va a estropear toda la ciudad...

Y los ojos incrédulos, divertidos, furiosos, seguían la trayectoria de la brocha que caía sobre las baldosas, sobre las paredes, sobre las ropas, sobre ese indignado uniforme azul que se acercaba ahora.

Salpicando la vereda, la brocha de Toño cayó al suelo, porque dos manos le sujetaron las muñecas.

—Menos mal.

—También, si los dejan sueltos a todos éstos, estamos perdidos.

El indignado uniforme azul ya lo había alejado un buen trecho cuando Toño dio vuelta la cabeza. Allí, en medio del gris de la ciudad, había una pared enloquecida, y la gente gritaba, miraba, se reía, gesticulaba. No la iban a limpiar así nomás, ah no.

Y en el camino, detrás de Toño, iba quedando una luminosa estela de colores.#

EPITAFIO DE UN POETA

A punto de quemarse
la yema de los dedos, escribió su epitafio.

“Aquí yace un poeta con destino
de pájaro y de arena o sólo hierba
sin espacio, sin horas, desasido
del aire que ha tostado sus mejillas”.

Así, desnudo y flaco, lo explotaron
hueso a hueso; no tuvo rodillas en la tierra
sino lengua de pan en su palabra.

Vivió, sombra de ráfaga, a destiempo
hartándose de pólen.

Cuando encontró a la muerte
—despabilada viuda rezongona—,
su corazón de espiga citaba a los gorriones.

Las vértebras peladas en la lluvia; los ojos
—un libro abierto—, rotos en las uñas
mojadas del rocío.

El pasto que lo cubre le refresca
los párpados.

Sus versos —un delirio de abejas aturdidas
sobre la orilla fría del otoño—,
se acumulan de pronto en una gota de agua.

—Tapizan la garúa que corona su frente.

¡BUEN DIA, LIBERTAD!

Si tus manos tocaron una estrella
y la depositaron en tu frente;
si fuiste golondrina, mariposa,
toro de corazón, toro del hueso
y toro de la luz en las montañas:
se puede ser el ojo de la menta,
la lámpara del frío en el verano,
el verano en invierno, o primavera
en la voz molinera del otoño
y descifrable signo de la espuma.
Se puede ser el padre del rocío,
el agua que platica con la brasa
y el aire con las alas de un albatros.
Se puede ser el día y ser la noche.
Se puede ser amor y ser el odio,
Aldebarán, David o Lord Dunsany.
Se puede ser Bertrand si eres Aloysius.
Se puede ser Villon si eres Francois.
Se puede ser Rimbaud si eres Arthur.
Se puede ser Rubén si eres Darío.
Se puede ser un niño, “balon rouge”,
monsieur Hulot y Chaplin en las nubes,
Altazor, Maldoror, Cabezarroja
y moreno de azúcar y de trópico.
Se puede ser cadáver. No estar muerto.
Ser pólen de cadáver y cadáver
con uña y dentadura de lucero.

Ser espina del vértigo, molino,
pequeña flor de arcilla, planetario
pasma del horizonte sobre un río.
Se puede ser la suela de las olas.
Se puede ser Vicente el juguetero,
el carbonero Juan, Pedro el pintor,
toro, torazo ciego, toro joven
y borbotón del humus en un pétalo.
Se puede ser un vástago del musgo,
del pámpano y la piedra o repentina
luciérnaga de sal en el olvido.
Se puede ser poeta.

Y se puede gritar cuando te arresten
¡Buen día, Libertad!

EL CHANGUITO LINDOLFO

De inanición has muerto, pequeño ser
de arcilla,
dulce santiagueño, tinajita del sueño,
de la tonada lenta rumorosa de abejas,
del huso musical de tu malambo en vértigo
y tu copla caidita en una flor.

Aicito, sobre el yuyo que pisan los lagartos,
estás, pura blancura de “panadero” suelto,
con la lengua sedienta, el corazón
sangrando
y tu voz aterida en la guitarra.
Yo te siento venir, ronco torito
moreno de la escarcha,
ofreciendo quesillos en tu mano de palo,
y cigarros de chala.

—¡Queso fresco! ¡Quesillos! ¡Sandía
colorada!
—Yo, Lindolfo Pereyra, me quedé
cualquier noche
sin mi tata y mi mama, bajo un poncho de
arrugas
y un ladrido de perro lamiendo mis
costados.

Nunca tuve en mis manos un juguete de
lata,
ni un cuaderno ni un lápiz sino un terrón
de tierra,
un borbotón de sangre en mis talones
y en mi pecho una tórtola de azúcar
asustada.

Tuve en cambio una copla, la copla de mi
pena,
pelada, sin perfume, golpeando mis
palabras
como el ala de un cuervo, los granos de la
sal.

Yo, Linfoldo Pereyra, diez años y desnudo
bajo el cuero velludo de la arena
y el látigo tendido del sol, entre las tunas.

LA PROMESA (viene de pág. 36)

ni González, ni los muchachos, podía pensar más tranquilo y hasta darse cuenta que a lo mejor había exagerado las precauciones y que González no lo estaba vigilando cuando dijo: "A este Raúl Casas me lo llevan a la sala ahora mismo" y que mañana no le costaba nada hacerse una corrida hasta el calabozo del fondo, el de Raúl, y preguntar cómo estaba y decirle al que estuviera a su cargo que ése era un tipo que había que vigilar porque lo iban a tener que soltar pronto y no podía salir muy marcado.

Y en esa forma cumpliría y se sentiría un buen muchacho, un muchacho de buen corazón, como se había sentido siempre y dejaría de tener aquel aquel ruido seco de la cabeza y los golpes de Amoresano metidos en el estómago.

Y él no sería un cabrón que se quedaba sin mover un dedo cuando delante suyo torturaban a un amigo sino un buen muchacho, un muchacho de buen corazón que, dentro de lo razonable, había hecho todo lo posible para aliviarlo. "Váyase tranquila doña Cata, yo me voy a ocupar."

Y su mujer no sabía si alarmarse porque el Oscar estaba prometiendo una cosa que lo iba a perjudicar, o alegrarse porque en esa forma se sacaba a la vieja de encima y de todas maneras lo mejor era no decir nada porque antes de mañana había tiempo para conversar y para hacerle ver bien las cosas en caso de que su marido se fuera a meter en un compromiso.

Pero doña Cata descruzó las manos que estaban sobre la falda y las apoyó sobre la mesa y se recostó en el respaldo de la silla y era como si se hubiera relajado después de un gran trabajo o de una gran tensión.

Y sus ojos tuvieron otra mirada, que no era dulce pero que era otra mirada, porque ella había comprendido las palabras de Oscar y sabía que, no mucho pero algo iba a hacer, no tanto porque le había dicho: "Yo me voy a ocupar, doña Cata", sino por ese gesto suyo de apartar la copa, o por el tono de la voz, o porque de alguna forma ella sintió que el Oscar se ocuparía.

Y entonces pensó que lo mejor era retirarse ahora, antes de que el Oscar se pusiera otra vez a arañar los dibujos del mantel y a mirar de costado o se encerrara en alguna de esas frases sonas que él decía nada más que para quitársela de encima.

O antes de que a ella misma se le derrumbara toda la energía con que había manejado cada palabra y cada gesto y perdiera las fuerzas y se pusiera a llorar ahí mismo o se le fueran las manos al pescuezo de ése y dejara escapar para siempre lo poquito que había ganado.

Por eso se levantó cuando él la estaba mirando todavía después de haber dicho aquello de "Váyase tranquila doña Cata, yo me voy a ocupar" y cuando ella sintió que algo le estaba pasando por

dentro al Oscar porque esa vez decía la verdad.

Por eso tomó la cartera que había dejado sobre la mesa y le tendió la mano a la muchacha que se apresuró a levantarse para acompañarla hasta la puerta y le tendió la mano al Oscar, pero a él se la retuvo y se la apretó fuerte y se quedó mirándolo a los ojos para que la promesa quedara allí, firme, adherida a la mano y a los ojos del Oscar y para que no se desprendiera de allí cuando ella estuviera en la calle.

Y él sintió la mano de doña Cata apretándole la suya y con el apretón tuvo conciencia de haber cometido una buena acción y que al fin y al cabo no era tan difícil ser un buen muchacho y conformarla a doña Cata para que se fuera tranquila.

Y cuando doña Cata le soltó la mano él iba a decirle: "Cualquier cosa que sepa yo le aviso", para que la vieja no se apareciera por ahí todos los días y esperara tranquila que él le hablara por teléfono, pero ella ya había dado media vuelta y caminaba hacia la puerta acompañada de su mujer y el vestido volvía a aparecer negro en la oscuridad del patio y no gris o negro y blanco como era cuando lo veía de cerca y los tacos de doña Cata resonaban en las baldosas y después siguieron golpeando en la calle cuando su mujer cerró la puerta y cuando volvía por el patio con el tintineo de las llaves.

Y la mujer no tenía apuro en hacerse explicar bien las cosas, porque total había mucho tiempo y era preferible hablar después, cuando tuviera la cocina limpia y pudiera sentarse para hablar con tranquilidad.

Por eso no preguntó nada sino que soltó un bufido al ver la sopa helada sobre la mesa y a su marido leyendo la

revista de historietas con la silla inclinada contra la pared y dijo: "¡Ahora hay que calentar de nuevo toda la comida!" y lo dijo con rabia porque se estaba haciendo tarde y esta cena no se acababa nunca y porque en esa forma ella terminaría de limpiar la cocina a las mil quinientas.

Y él ni la miró cuando se llevaba los platos para volcarlos otra vez en la olla porque Poncho Negro había atacado a Bill y le había hecho soltar el revólver de un puntapié y se había esquivado el golpe que el feroz compinche de Bill le había querido dar por atrás y ahora estaba peleando a puño limpio con todos los bandidos.

Por eso tuvo que hacer un esfuerzo para retirar la mirada de la revista y levantarse de mala gana cuando después sonó el teléfono y tuvo que dejar a Poncho Negro peleando contra todos para descolgar el tubo y escuchar una voz apagada que le decía:

"Che Ferrara, véngase en seguida para aquí."

Pero no pudo averiguar bien el motivo por el cual tenía que dejar todo y salir en seguida para la oficina, aunque lo preguntó varias veces, porque la voz no pudo aclararle nada y porque lo único que pudo oír fueron unas pocas palabras que la voz dijo antes de escuchar el ruido de colgar el receptor:

"Los muchachos..."

Y él tuvo que preguntar: "¿Cómo?" ¿Qué cosa?" porque en el teléfono había mucho ruido y no se podía oír bien o porque la voz le hablaba despacio, como con medias palabras, o porque la voz no le quería decir otra cosa:

"... parece que se les ha ido un poco la mano".

HUMBERTO COSTANTINI

Librería Letras

Viamonte 472 - 31-2612

Recién recibido de Brasil:

POLITICA E MASSA

Estudio sobre la integración
de las masas en la vida
política del país

de GINO GERMANI

En octubre aparece

"FLASHBACK" 2

(Los maestros de ayer y hoy)

VENTA Y DISTRIBUCION EN
ESTA LIBRERIA

De próxima aparición

HURACAN SOBRE EL AZUCAR

J. P. Sartre

la crónica sobre Cuba que apasionó
a Europa

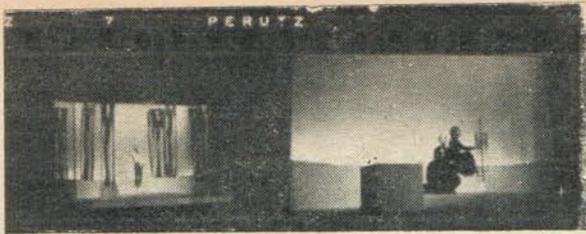
Editorial UNO

Librería

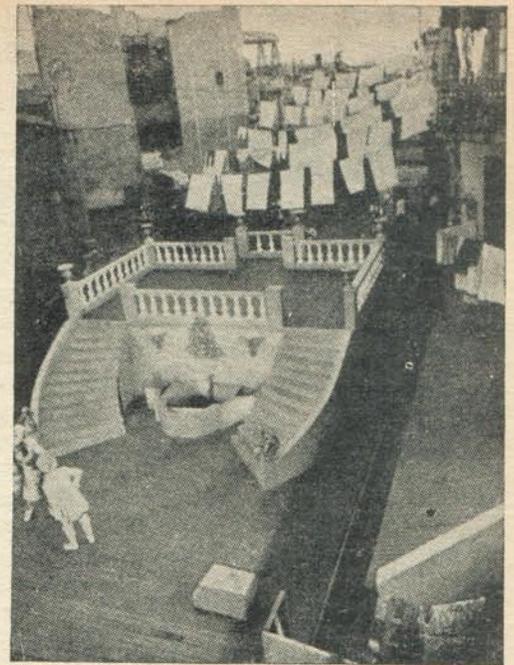
GALATEA - viamonte 564

Exposición de las obras del prestigioso sello editorial "PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE". Psicología — Filosofía — Economía — Collection "Que Sais-je", a partir del 3 de octubre.

PIDA CATALOGO



"Bodas de sangre"
Teatro San Telmo. 1958



"Las picardías de Scarpin"
Teatro Caminito. 58/59.

reportaje

1. — ¿La diagramación es un arte?

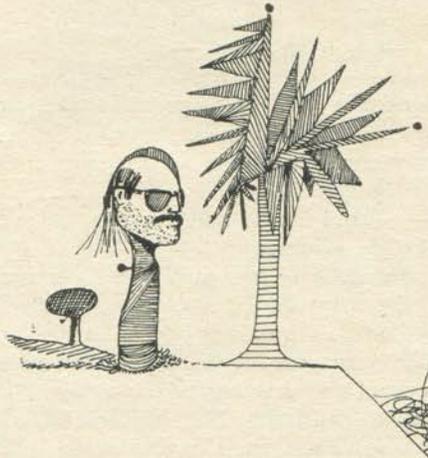
—Sí, hasta donde puede serlo una manifestación gráfica sujeta a fines que no son propios. Es en esencia un trabajo de composición que debe atraer al ojo humano y a la vez facilitar la lectura y la comprensión del texto.

a

2. — ¿La diagramación puede ser influida por la época? Más concretamente ¿puede haber una diagramación "revolucionaria" y otra "reaccionaria"?

—Yo diría que debe ser influida por la época, y con ello reconozco, tácitamente, que hay una diagramación revolucionaria y otra reaccionaria. Pero se da la paradoja de publicaciones reaccionarias diagramadas revolucionariamente o por lo menos audazmente, y viceversa.

RAGUCCI



LEANDRO

3. — ¿Sé franco, Leandro: lees lo que diagramás?

Si digo que no contradigo lo expresado en la primera respuesta. Si contesto afirmativamente, dejaría de ser totalmente sincero.

4. — ¿Qué función desempeña la escenografía en la puesta en escena?

HIPOLITO

—Debe ser otro elemento —no más pero tampoco menos— de los tantos que conjugan el hecho teatral y por ello debe servir, no servilmente, a la obra y a la concepción general de la misma. La escenografía no es como muchos suponen un fondo pintado, ni una reconstrucción exacta de una realidad extra-teatral, ni una pintura llevada a las tres dimensiones, sino una organización funcional y estética del espacio escénico, por lo que está más cercana a la concepción arquitectónica que a la composición pictórica. No olvidemos que se trabaja con y en las tres dimensiones reales que involucran al hombre —en este caso al actor— por lo que no es válida la evocación tridimensional de la pintura.



Ragucci visto por FASULO

5. — ¿Qué escenografía es la más avanzada y en qué país se practica?

Es difícil precisar qué se entiende por avanzado, pero si ello es la utilización de medios, formas y materiales nuevos y/o audaces, creo que en nuestro país existe un escenógrafo: Gastón Breyer, que cumple con aquellos requisitos y cuya obra —discutida, negada por muchos e ignorada por los más— se encuentra entre las más audaces del mundo.

6. — ¿Qué es el afiche y qué país es el más avanzado en este aspecto?

—El afiche es un medio visual de propaganda —en su mejor y en su peor acepción— que, además de "vender" un producto, una idea, una obra, sirve de elemento educativo artístico y en algunos casos es una verdadera obra de arte. De allí la importancia que hoy se le asigna entre las artes visuales. Los países más avanzados en este aspecto son sin duda los países europeos —más acá y más allá de la "cortina", excluyendo a Rusia— es decir aquellos que han sido factores fundamentales en la gestación de las nuevas corrientes artísticas desde el impresionismo hasta el informalismo.

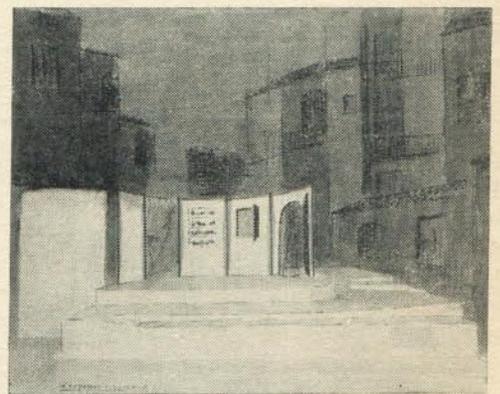
7. — ¿Qué pensás de las revistas literarias de nuestro país?

—Que no son revistas literarias en su estricto sentido. Son publicaciones comprometidas, preocupadas en todos aquellos problemas —políticos, sociales, vitales en una palabra— necesarios para poder encontrar la clave de nuestro ser, en tanto hombres y americanos. Enhorabuena. Cumplen la misión que nos indicara ese gran desterrado que es Martínez Estrada: "cuando sepamos qué país habitamos y con quiénes, sabremos lo que somos y lo que debemos hacer".

8. — ¿Qué te llevarías a Marte, en caso de tener que evacuar la Tierra?

—Un lápiz para dibujar, un disco de Troilo y Grella para recordar a "mi Buenos Aires querido" y una actriz... para hacer teatro.

"La zapatera prodigiosa",
de F. García Lorca



9. — ¿Qué le preguntarías a Leandro Hipólito Ragucci y qué crees que él te respondería?

—Temo preguntarle, pues su respuesta podría ser motivo del cierre de la revista, si cayese en manos de algún funcionario o magistrado, con mucho sentido de "moral" y poco sentido del humor.

Esta página fue diagramada por LA DIRECCION. Toda semejanza con el resto es pura casualidad.



LA MADRE (Viene de la página 21)

llas, la bocina, el escape. Infundía ánimos. La botella que trajo Julio también infundía ánimos.

—Se la robé a mi viejo.

Le brillaban los ojos. A Aníbal y a mí, después de los primeros tragos, también nos brillaban los ojos. Tomamos por la Calle de los Paraísos, en dirección al paso a nivel. A ella también le brillaban los ojos cuando éramos chicos; o tal vez, ahora me parecía que se los había visto brillar. Y se pintaba, se pintaba mucho. La boca, sobre todo.

—Fumaba, ¿te acordás?

Todos estábamos pensando lo mismo, pues esto último no lo había dicho yo sino Aníbal; lo que dije yo fue que sí, que me acordaba, y agregué que por algo se empieza.

—¿Cuánto falta?

—Diez minutos.

Y los diez minutos volvieron a ser largos; pero ahora eran largos exactamente al revés. No sé. Acaso era porque yo me acordaba, todos nos acordábamos, de aquella tarde cuando ella estaba limpiando el piso, y era verano, y el escote al agacharse se le separó del cuerpo, y nosotros nos habíamos codeado.

Julio apretó el acelerador.

—Al fin de cuentas, es un castigo—tu voz, Aníbal, no era convincente—: una venganza en nombre de Ernesto, para que no sea atorranta.

—¿Qué castigo ni castigo!

Alguien, creo que fui yo, dijo una obsenidad bestial. Claro que fui yo. Los tres nos reímos a carcajadas y Julio aceleró más.

—¿Y si nos hace echar?

—¡Estás mal de la cabeza vos! ¡En cuanto se haga la estrecha, lo hablo al turco, o armo un escándalo que les cierran el boliche por desconsideración con la clientela!

A esa hora no había mucha gente en el bar: algún viajante y dos o tres camioneros; del pueblo, nadie. Y, no sé

por qué, esto último me hizo sentir audaz. Le guiñé un ojo a la rubiecita que estaba detrás del mostrador. Julio, mientras tanto, hablaba con el turco. Este nos miró, como si nos estudiara, y por la cara desafiante que puso Aníbal me di cuenta que él también se sentía audaz. El turco le dijo a la rubiecita:

—Llévalos arriba.

La rubiecita subiendo los escalones: me acuerdo de sus piernas. Y de cómo movía las caderas al subir. También recuerdo que le dije una indecencia, y que la chica me contestó con otra; cosa que (acaso por el coñac que tomamos en el coche, o por la ginebra del mostrador) nos causó mucha gracia. Después estábamos en una sala pulcra, impersonal, casi recogida, en la que había una mesa pequeña: la salita de espera de un dentista. Pensé "a ver si nos sacan una muela". Se lo dije a los otros:

—A ver si nos sacan una muela.

Era imposible aguantar la risa; pero tratábamos de no hacer ruido. Las cosas se decían en voz muy baja.

—Como en misa —dijo Julio, y a todos volvió a parecernos notablemente divertido; sin embargo nada fue tan gracioso como cuando, tapándose la boca y con una especie de resoplido, Aníbal agregó:

—¡Mirá si en una de éstas, sale el cura de adentro!

Me dolía el estómago y tenía la garganta seca, de la risa. Creo. Pero de pronto nos quedamos serios. El que estaba adentro salió. Era un hombre bajo, rechoncho; tenía aspecto de cerdito. Un cerdito satisfecho. Nos miró. Señalando con la cabeza hacia la habitación, hizo un gesto: puso los ojos en blanco y se mordió lascivamente el labio. Era asqueroso.

Después, mientras se escuchaban los pasos del hombre que bajaban, Julio preguntó:

—¿Quién pasa?...

Nos miramos. Hasta ese momento no se me había ocurrido, o no había dejado que se me ocurriese, que íbamos a estar

solos, separados —eso: separados— delante de ella. Me encogí de hombros:

—¿Qué sé yo... Cualquiera.

Por la puerta entreabierta se escuchaba el ruido del agua saliendo de una canilla. Lavatorio. Después un silencio y una luz que nos dio en la cara: la puerta acababa de abrirse del todo. Allí estaba ella. Nos quedamos mirándola, fascinados. El deshabillé entreabierto, volvió a hacerme recordar la tarde de aquel verano, cuando todavía era la madre de Ernesto y nos decía si queríamos quedarnos a tomar la leche. Sólo que la mujer era rubia ahora. Rubia y amplia. Sonreía con una sonrisa profesional: una sonrisa vagamente infame.

—¿Bueno...?

Su voz, inesperada, me sobresaltó: era la misma. Algo, sin embargo, había cambiado en ella, en la voz. La mujer volvió a sonreír y repitió: "bueno", y era como una orden; una orden pegajosa y caliente. Tal vez fue por eso que, los tres juntos, nos pusimos de pie. Su deshabillé, me acuerdo, era oscuro, casi traslúcido.

—Voy yo —murmuró Julio, y se adelantó resuelto.

Alcanzó a dar dos pasos. Nada más que dos, porque entonces ella nos miró de lleno y él, de golpe, se detuvo. Se detuvo quién sabe por qué: de miedo, o de vergüenza tal vez, o de asco. Y ahí se terminó todo. Porque ella nos miraba y yo sabía que, cuando nos mirara, iba a pasar algo. Los tres nos habíamos quedado inmóviles, clavados en el piso; y al vernos así, titubeantes, vaya a saber con qué caras, el rostro de ella se fue trasfigurando lenta, gradualmente, hasta adquirir una expresión extraña y terrible. Sí. Porque al principio, durante unos segundos, fue perplejidad o incompreensión; después no. Después pareció haber entendido oscuramente algo, y nos miró con miedo, desgarrada, interrogante. Y entonces fue que lo dijo. Dijo si le había pasado algo a él, a Ernesto.

Cerrándose el deshabillé lo dijo. #

AMISTAD

Número especial dedicado a la poesía chilena

Dirigen: URQUIA ISAACSON

FICCION

Revista libro bimestral



PARAGUAY 479

T. E. 31 - 3694
31 - 5163

ULISES FAUSTO FIORENTINO VERBUM

Cuatro de los culpables de la venta y agotamiento de "EL GRILLO"

FOTO ESTUDIO NANNY ROITMAN

MEDRANO 514
T. E. 88 - 7924

Si su piloto es AGUAMAR es IMPERMEABLE

TIEMPO DE CINE

Revista especializada del CINE CLUB NUCLEO

Ediciones "EL MATADERO" anuncia su primera colección de

"Cuentistas argentinos contemporáneos"

ALVARO YUNQUE, LEÓNIDAS BARLETTA, PEDRO ORGAMBIDE, A. A. BALÁN, OSCAR CASTELO

y otros cinco narradores, entre los que se incluye al desaparecido escritor

JUAN JOSE PALAZZO

Prólogo y notas de LUBRANO ZAS.

encuesta sobre

nuestro teatro y el pueblo

En la mesa redonda de Teatros Independientes, realizada el 28 de marzo último en Montevideo, uno de los temas más discutidos fue el de la necesidad de intensificar los vínculos con el público. Consideramos que es éste un problema de actualidad y de gran importancia, no sólo en el ámbito teatral, sino también en su amplia significación cultural. Por eso nos proponemos determinar, mediante opiniones autorizadas, las diferentes medidas que se hacen necesarias para la consolidación de un teatro popular.

Concretamente hacemos estas dos preguntas:

- 1) ¿CUALES SON LAS CAUSAS QUE DESVINCULAN AL TEATRO DE LOS SECTORES POPULARES?
- 2) ¿QUE SOLUCIONES PROPONE USTED?

HAYDEE CRILLA

La verdad es que no sé cuáles son las causas. Pero de todas formas considero que tan grave problema, no puede ser planteado ni resuelto en pocas palabras. Entiendo que tanto las causas como las soluciones, precisan de un hondo estudio que yo no he realizado. Supongo que habrá sociólogos que lo estarán haciendo por mí. Por ahora me limito a hacer teatro y eso ya es bastante.

HECTOR ALTERIO

Todo tiene origen social y se podrían enumerar alguna de las causas. Falta de tradición teatral, repertorio inaccesible, alto

precio de las localidades o mala situación económica del pueblo. Ausencia de **fiesta teatral** en la mayoría de los espectáculos para despertar el interés popular.

En cuanto a las soluciones: El apoyo estatal, subvencionando a los elencos, facilitándoles medios técnicos de movilización, etc. La formación de un seminario de autores compenetrados de los problemas sociales y populares que den al espectáculo teatral una función orientadora, por medio de una forma accesible a la comprensión de las clases menos cultas y además el planteo de problemas cercanos a la sensibilidad —no sensiblería— popular.

INDA LEDESMA



Las causas que desvinculan al teatro de los sectores populares son las mismas que desvinculan a la cultura en general y a todo tipo de estudio superior (y aun inferior) de contacto con el pueblo. El presupuesto nacional que se dedica a la enseñanza es tan inferior que conduce inevitablemente al analfabetismo, a la incultura, y a la imposibilidad de acercamiento del pueblo a las pocas fuentes de enseñanza y elevado esparcimiento que existen y que están en manos de una minoría privilegiada. Hablar de problemas de repertorio, costo de entradas, carencia de salas, desinterés del público o desinterés de empresarios es hablar de los efectos y no de las causas.

No hay más que una solución: llevar por todos los medios al pueblo, para que tome conciencia de ello, la idea de que él y sólo él debe cambiar este estado de cosas. Que nuestra inquietud, nuestro sacrificio o nuestra piedad no bastan para proporcionarles el alimento espiritual que necesita, sobre todo en momentos en que están muy preocupados por la falta de otro tipo de alimento. A los trabajadores del teatro sólo nos resta seguir tomando conciencia y compromiso con nuestra clase, la de los trabajadores.

PEDRO ASQUINI

No creo que los teatros señeros del movimiento teatral independiente argentino estén desvinculados de la masa. Avanzan en su dificultosa existencia con los ojos puestos en el pueblo y hondamente preocupados por sus problemas. De este modo sus encuentros con núcleos de pueblo a través del tablado son más frecuentes y más íntimos de lo que la mala información de que se dispone puede hacer presumir. Eso sí, pienso que la cantidad de teatros populares con calidad artística mínima es insuficiente para hacer frente a una demanda perentoria y permanente de todo el pueblo. Pero la conexión, el vínculo, la comunicación entre teatro y pueblo está establecida. Con-

cientemente. Concretamente. Su base de sustentación es la preocupación del artista por los problemas reales de su pueblo a cuyo servicio pone una conducta y una firme voluntad.

La multiplicación necesaria de esos vínculos habrá de hacerse dura y dificultosamente. Dependerá de manera fundamental del desarrollo político social de la Nación. Pero si ese desarrollo no tomara momentáneamente un curso favorable creo que los teatros independientes han demostrado que de todos modos están en condiciones de asumir la dura responsabilidad de convertirse en un gran movimiento de teatros populares.

ONOFRE LOVERO

Resulta difícil sintetizar el cúmulo de razones que desvinculan al teatro de los sectores populares, pero estimo fundamentales algunas de ellas: por ejemplo, la falta de costumbre de asistir a espectáculos dramáticos. América no tiene una verdadera tradición teatral, y las nuevas generaciones han hallado más a mano el cine (y ahora la televisión) que el teatro. Hace cuarenta o cincuenta años, el circo criollo producía el hecho teatral en todos los ámbitos de nuestro país; pero, de entonces a ahora, el teatro se ha afincado en capitales y ciudades importantes, y casi no ha salido de ellas. Súmese a esto una idea equivocada de intelectualismo que las clases populares han asignado al nuevo teatro, y hallaremos resumidas las causas de su deserción.

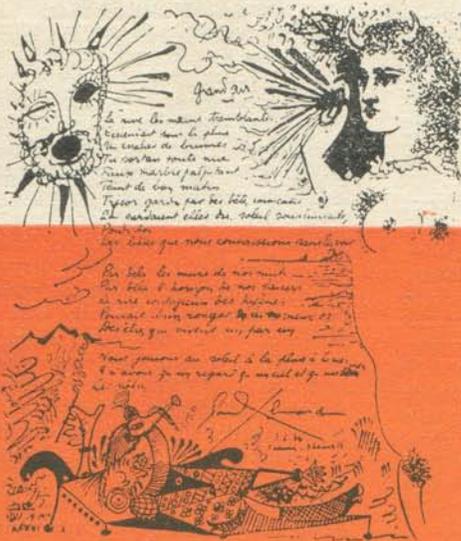
No creo, por otra parte, que los espectadores en general tengan ideas preconcebidas acerca de determinados repertorios; pero, sin duda alguna, el público popular prefiere decididamente las obras en que el interés dramático no decae en ningún momento. Los espectadores quieren entretenerse, abandonar su tedio, y se sienten atraídos, en primer lugar, por el argumento, y luego por los actores y la puesta en escena. Todos esperan encontrar en el teatro un esparcimiento, y creo fundamental que los directores se empeñen en demostrar honestamente que el **buen teatro** siempre constituye un esparcimiento.

Estimo, asimismo, que para atraer al público popular hay que hacer uso de obras fuertes y simples, directas en lo dramático y en lo cómico, sin excesiva carga de sutilezas psicológicas; pero de ninguna manera debe confundirse todo esto con el melodrama o con la vulgaridad regocijante. Es necesario, además, que nos preocupemos de llevar al tablado los problemas contemporáneos: el pueblo está dominado por la realidad cotidiana, y al verla reflejada en el escenario se siente fuertemente atraído por ella.

Pero hay algo, todavía, que va más allá de las posibilidades de un repertorio o de un teatro; pues atañe directamente a la educación popular: los niños y los jóvenes constituyen la reserva natural del espectador de mañana, y es imprescindible formarlos para orientar y afinar su gusto. La asignatura Teatro debe ser incorporada a los programas de enseñanza primaria y media, y también debe brindárseles la posibilidad de asistir a espectáculos especialmente preparados para ellos. Asimismo, es imposterable que el Estado se preocupe de hacer llegar el teatro a las calles y plazas provincianas; al tiempo que sindicatos y obras sociales se esfuercen porque obreros y empleados asistan a representaciones ofrecidas en el mismo lugar de trabajo.

Y no abrigó dudas de que todo esto contribuirá al acercamiento de los sectores populares a la expresión artística más popular de todos los tiempos.

PAUL ELUARD



Eluard ilustrado por Picasso

TRES POEMAS

NUESTRA VIDA

Tú has hecho nuestra vida ella se ha hundido
 Aurora de una ciudad una mañana de mayo
 Sobre la cual la tierra ha cerrado su puño
 Aurora mía diecisiete años siempre
 más claros
 Y la muerte entra en mí como en un molino.
 Nuestra vida decías contenta de vivir
 Y de dar vida a lo que amábamos
 Pero la muerte ha roto el equilibrio
 del tiempo
 La muerte que viene, la muerte que va,
 la muerte vivida
 La muerte que bebe y come de mí.
 Muerta visible, mujer invisible más dura
 Que el hambre y que la sed para mi cuerpo
 exhausto
 Máscara de nieve sobre la tierra bajo la tierra
 Fuente de lágrimas en la noche
 máscara de ciego
 El pa-sa-do se diluye y hago lugar al silencio.

(Le temps deborde-1947)

BUENA JUSTICIA

Cálida ley de los hombres
 De la uva hacer vino
 Del carbón hacer fuego
 De los besos hacer hombres.

Dura ley de los hombres
 Permanecer intacto a pesar
 De la guerra y la miseria
 A pesar del peligro de la muerte.

Dulce ley de los hombres
 Cambiar el agua en luz
 El sueño en realidad
 Que se va perfeccionando
 Y el enemigo en hermano.
 Una ley vieja nueva
 Desde el profundo corazón del niño
 Hasta la razón suprema.

(Pouvoir tout dire)

Y UNA SONRISA

La noche nunca es absoluta
 Hay siempre porque yo lo digo
 Porque yo lo afirmo
 Al fin del dolor una ventana abierta
 Una ventana iluminada
 Hay siempre un sueño que vela
 Un deseo para ser cumplido, un hambre
 para satisfacer

Un corazón generoso
 Una mano tendida, una mano abierta
 Ojos atentos
 Una vida la vida para compartir.

(Le Phenix, 1951)

traducción
 Graciela Isnardi
 H. Salas San Miguel

