

febrero / marzo de 1986



EL ORNITORRINCO

revista contagiosa

A 2

13

lo que no me mata,
me hace fuerte / nietzsche

nueva
poesía
latinoamericana



cuento inédito de
J. D. Salinger

Miguel Briante
Vlady Kociancich
cuentos

**Festival Nacional
de teatro/Córdoba**



sobre
Orson
Welles

editorial
lecturas
marginalia



Horacio Salas
Irene Gruss
poemas

editorial

abelardo castillo

prolegómenos a toda polémica futura

El suplemento de *Tiempo Argentino* (5 de enero, '86), consultó a dieciséis revistas literarias sobre el siguiente tema: **¿Por qué, fuera de ciertas expresiones marginales, no hay polémica en el campo de la cultura ni con la cultura del poder?** La intención de este editorial es re-formular el interrogante y precisar el significado de una palabra. Pero antes vamos a situar la pregunta, pues toda pregunta supone una toma de posición frente al problema que se intenta despejar. Lo primero que se nota es esto: a excepción de una, todas las revistas encuestadas son porteñas. Todas son revistas. Lo que reduce el diálogo sobre (¿o con?) la cultura nacional a su raíz cúbica, ya que lo instala en la esfera de lo literario, lo confina a ese ámbito secreto, de secta iniciática, que son nuestras publicaciones, territorio que casi nunca se extiende mucho más allá de las dos veredas de la calle Corrientes, entre Callao y Cerrito. Se nota alguna misteriosa ausencia, *Cuadernos de Cultura*, por ejemplo, evidente órgano oficial del pensamiento comunista; o *El Molino de Pimienta*, la más tenaz y una de las mejores revistas independientes de estos años: acaso la única con más lectores en el Gran Buenos Aires que en la Capital. También se advierte, y algunas revistas consultadas lo advirtieron (*Pie de Página*, *La Bizca*) que en la pregunta hay una taxativa petición de principio: **no existe polémica**; nadie discute con nadie. Basta sin embargo hojear las respuestas para ver que, larval o no, algún profundo desacuerdo ya está allí, y que, excepto dos o tres publicaciones que se identificaron con el proyecto oficial (*Aletheia*, desde un peronismo alfonsinista, y *Punto de Vista*, versión socialdemócrata o izquierdizante del radicalismo), ninguna quiere ser confundida con la "cultura del poder". Ya en el nivel de las respuestas es como si nadie comprendiera muy bien qué se le está preguntando.

Lo que nos interesa ahora no es tanto analizar las respuestas como poner en claro un malentendido implícito en la pregunta, único modo de re-formularla y hacer algo con ella. Nos referimos a una palabra, que todos aceptamos como si fuera muy clara, pero en cuya ambigüedad reside la indecisión notoria de ciertas respuestas. La palabra cultura.

En el contexto en que habitualmente se la usa, la palabra cultura apenas significa nada. Ya hace años, T. S. Eliot, en un serio, minucioso y muy reaccionario ensayo (*Notes towards the Definition of Culture*), intentó explicarla: que lo haya conseguido o no (en mi opinión, no) no hace al caso y más bien parece depender de la visión general del mundo que uno ya tenía antes de leer el libro. Sin embargo, la inquietud que le dictó esas páginas sigue siendo legítima: es casi alarmante el abuso que el vocabulario periodístico y político hace de esta palabra. O bien se la emplea como una sinédoque al revés (de información, de literatura), o bien se alude con ella a una nebulosa y vasta superestructura emocional que sirve para ponderar los valores espirituales de una nación, de una comunidad de naciones o de lenguas (cultura europea, anglosajona), de un lado de la realidad (cultura occidental), de las masas populares, o hasta de un solo infradotado elegante y cortés. (Un caballero culto, confesó una profesora inglesa, es alguien de quien nunca se recuerda cómo iba vestido.) Como no estamos escribiendo un tratado, ni remotamente intentaremos nosotros una definición. Aceptamos por como-

dididad la abarcadora acepción antropológica que desde E. B. Tylor a Levy-Strauss entiende por cultura todo aquello que el hombre hace en ruptura con la Naturaleza, vale decir, todo aquello que lo desvía de la norma de la mera animalidad, desde la creación del lenguaje, y sus consecuencias, a la invención de utensilios, sean éstos un palo atado a otro, una vasija o un ciclotrón. Visto así, la pregunta por "la polémica en el campo de la cultura o con la cultura del poder", tiene tan poco sentido como preguntarse qué tal andan las pasiones en el campo de la Astronomía Esférica.

La polémica cultural, salvo que aluda a cualquier desacuerdo entre críticos, escritores o cenáculos a la moda, solo puede establecerse en el nivel de la reflexión, entre intelectuales (entendiendo por intelectual lo que Sartre llamaba técnico del saber práctico), y en el terreno de lo ideológico. Cuando decimos "cultura" o "cultura oficial", en realidad estamos hablando del proyecto social que ciertos hombres (escritores, políticos, técnicos, profesores) tienen sobre la entera organización social. Se habla, en suma, de las ideas morales, estéticas, políticas, y hasta de los errores, prejuicios y supersticiones de una clase que se siente universalizada por el Estado. Lo que no significa que dentro de este orden, y en oposición a él, no exista siempre una contra-fuerza espiritual: la de ciertos grupos marginales, la de las clases en ascenso, la del pueblo que lucha por su liberación, incluso la que generan hombres solitarios y geniales que en su tiempo parecen no representarse sino a ellos mismos. Esta fuerza, originada dentro y en abierto antagonismo contra la cultura del poder, es lo que denominamos contra-cultura. Y no siempre se la detecta en la superficie del llamado "campo de la cultura". La falta de una polémica cultural en la Argentina, o, para decirlo con exactitud, la dificultad de detectar hoy por dónde pasa, responde a diversas causas. Dos de ellas, las señaló Beatriz Sarlo (*Punto de Vista*): "...la extrema fragilidad de nuestro campo" (el campo intelectual, debido a los años del proceso) "y, correlativamente, los esfuerzos por construir una unidad por encima de las diferencias"; pero "practicar un tipo de lectura o una adscripción a determinada tradición cultural (...) escribir acerca de algunos autores y no de otros, es ejercer una intervención polémica, aunque no tenga la forma de enfrentamiento". Y si bien es cierto que basta la sola enumeración de unos escritores (Marechal, Jauretche, Arregui, Scalabrini Ortiz), o la de otros (Aníbal Ponce, Varela, Manauta, González Tuñón), para postular dos tendencias y suponer una polémica, no es menos cierto que la controversia cultural se ha reducido a escritores, discursos, omisiones, lecturas. Vale decir, se la ha fijado en la napa más superficial: las letras, las discusiones estéticas. Por supuesto: hay momentos críticos de la historia donde todos los niveles de lo social parecen al borde de la explosión. También el arte y la crítica y la literatura. Pero la polémica "estética", formal, que estalla alrededor del romanticismo, el choque entre romanticismo y realismo (que pudo cifrarse en Balzac, Stendhal y Flaubert), el enfrentamiento "literario" entre eslavófilos y europeístas que envuelve a hombres como Tolstoy, Turgueniev o Dostoiewsky, la desmesurada aparición de un Maiacowski o un Whitman y el tumulto que desatan (y lo mismo vale para el surrealismo) (pasa a pág. 27)

j. d. salinger

inédito



el extraño

cuento

Introducción y traducción de Juan Forn

Publicado originalmente en la revista Collier's en diciembre de 1945, cuando Salinger se hallaba estacionado en Alemania con las tropas aliadas y aún no había empezado a escribir El cazador oculto, "El extraño es uno de los once cuentos con los cuales dio a conocer su nombre y que posteriormente se negó a reeditar en volumen. La historia y el tratamiento del tema muestran ciertas características que se convertirían en constantes de su obra: un protagonista "descentrado", un entorno agradable en su aspecto pero hostil al protagonista, varios personajes secundarios capaces de comprender intuitivamente el conflicto del "héroe" y un momentum situado estratégicamente, donde se produce el fugaz destello de imperfecto satori occidental.

El personaje de "El extraño" es la primera aparición en público del veterano de guerra que regresa "con sus facultades no muy intactas", que Salinger puliría luego hasta el virtuosismo en Para Esmé, con amor y sordidez y Un día perfecto para el pez banana (cuyos protagonistas parecen ser sucesivas y perfeccionadas variantes del Babe de "El extraño". La pequeña hermana de Babe es también una encarnación temprana, esta vez de la adorable Phoebe, hermana de Holden Caulfield en El cazador oculto. Hay también una alusión a Vincent Caulfield, seguramente el primer boceto del cual saldría más tarde D.B.,

La mucama que abrió la puerta del departamento era joven, desdeñosa y tenía todo el aspecto de trabajar por horas.

—¿A quién quiere ver? —preguntó con hostilidad al muchacho.

—A la señora Polk —dijo él. Ya le había repetido cuatro veces por el portero eléctrico a quién quería ver. Debí ir un día en que no encontrara idiotas contestando el portero eléctrico y abriendo la puerta. Un día en que no sintiera irreprimibles deseos de arrancarse los ojos, para librarse para siempre de la fiebre del heno. En realidad, no debí ir en absoluto. Hubiera llevado a su hermanita Mattie al grasoso restaurante chino que tanto le gustaba, después a una matinee y de allí directamente a la estación de tren, sin prestar atención a las desordenadas emociones que lo embargaban, sin imponérselas a ningún extraño. Quizá no fuera demasiado tarde para sonreír como un retardado, inventar alguna excusa y huir de allí.

La mucama los dejó pasar, mientras murmuraba con fastidio que la señora estaba bañándose seguramente, y el muchacho de ojos enrojecidos y la niña larguirucha entraron en el departamento. Era uno de esos espantosos lugares caros típicamente neoyorquinos, que sólo alquilan las parejas recién casadas (seguramente porque a la novia le empezaron a doler los pies cuando entró allí con el tipo de la inmobiliaria).

El living, en donde se les ordenó esperar, tenía demasiadas sillas y parecía que las lámparas se hubieran reproducido durante la noche. Pero, en un estante sobre la chimenea, había algunos libros interesantes. El muchacho se preguntó quién habría leído allí a R. M. Rilke y Hermosos y malditos. ¿Pertenece a la chica de Vincent o al marido de la chica de Vincent? Estornudó y reparó de pronto en una pila de discos. Levantó el que estaba encima de todos: era una vieja grabación de Bakewell Howard, antes de que se volviera comercial. ¿A quién pertenecía, a la chica de Vincent o a su marido? Dio vuelta el

sobre del disco y vio un trozo de cinta adhesiva, en donde alguien había escrito con tinta verde: Helen Beebers, Cuarto 202, Rudenweg. ¿Entiendes, ladrón?

El muchacho sacó un pañuelo del bolsillo del pantalón y estornudó nuevamente, mirando la cubierta del disco. En su cabeza resonó la hermosa y áspera trompeta de Bakewell Howard. Y oyó entonces la música de los años irre recuperables: los buenos tiempos en que todos los muchachos muertos del Regimiento estaban vivos y bailaban en las fiestas de otros chicos muertos; aquellos años en que cualquiera que pudiese bailar no tenía la más remota idea de que existieran lugares como Cherburgo, Saint Maló, el bosque de Hürtgen o los Ardenas. Oyó esa música hasta que su hermanita empezó a practicar eructos.

—Basta, Mattie —dijo, volviéndose hacia ella.

En ese momento resonó en la habitación una voz femenina, tan ronca como adorable, y apareció una mujer joven en el living.

—Perdón por haberlo hecho esperar —dijo—. Soy la señora Polk. No sé cómo se arreglarán para colgarlas. Estas ventanas son tremendamente simpáticas, pero no puedo soportar la visión del edificio de enfrente. —Entonces reparó en la presencia de la niña, que estaba sentada con las piernas cruzadas en una de las sillas. —¡Oh! —exclamó, extasiada—. ¿Es su hija? Qué criatura adorable.

El muchacho sacó con urgencia su pañuelo y estornudó cuatro veces antes de responder a la chica de Vincent:

—Es mi hermana Mattie. Y no soy el tipo de las cortinas, si eso es...

—¿No es el de las cortinas? ¿Qué le pasó en los ojos?

—Fiebre del heno. Me llamo Babe Hodswaller; estaba en el ejército con Vincent Caulfield. —Estornudó nuevamente. —Éramos muy amigos... Por favor, no me mire así cuando estornudo. Mattie y yo vinimos a la ciudad a almorzar y al teatro, y se me ocurrió pasar por aquí. Supongo que debí telefonear

antes, o algo por el estilo. Estornudó otra vez y, cuando levantó la cabeza, la chica de Vincent estaba mirándolo. Era realmente hermosa. Podría haber encendido un cigarrillo y conservar esa hermosura.

—Ah —dijo ella, en voz algo baja para su registro habitual—. Esta habitación es más oscura que una tumba. Vamos al dormitorio. —Giró sobre sus talones e inició la marcha. Sin volverse dijo: —Vincent te nombra en una de las cartas que me escribió. Vives en un lugar que empieza con V, ¿no es así?

—Valdosta. Queda cerca de Nueva York.

Entraron en un cuarto más iluminado, obviamente el dormitorio de la chica de Vincent y su marido.

—Odio ese living. Siéntate en la silla. Saca la ropa de allí y déjala en el suelo. Mi querida, tú siéntate en la cama, a mi lado. ¡Qué hermoso vestido! Bueno, ¿para qué querías verme? Oh, perdona. Trataré de no mirar cuando estornudas.

Ni siquiera en los tiempos más remotos existía la posibilidad de que un hombre no sucumbiera a los letales efectos de la belleza. Vincent pudo haberle avisado. Vincent le había avisado. En vano.

—Bueno, pensé... —dijo Babe.

—Espera. ¿Por qué no estás en el ejército? —preguntó la chica de Vincent—. ¿O acaso no estabas en el ejército? ¿Saliste merced a esa cosa nueva del puntaje?

—Tiene ciento siete puntos —dijo Mattie—. Le dieron cinco medallas pero sólo puede usar una plateada y pequeña, que vale igual que cinco de las doradas. No se puede poner las cinco en la tira. Aunque quedarían mejor. Parecerían más. Pero él ni siquiera usa el uniforme. Me lo dio a mí. Lo tengo guardado en una caja.

Babe cruzó sus largas piernas como la mayoría de los tipos altos, apoyando el tobillo de una contra la rodilla de la otra.

—Me dieron la baja —dijo. Miró el bordado de su media, una de las cosas menos familiares del nuevo mundo, en donde nadie usaba botas ni uniforme de combate, y luego a la chica de Vincent. ¿Era real? —Salí la semana pasada.

—Vaya, qué bueno.

No parecía importarle gran cosa. ¿Por qué habría de importarle? Babe se limitó a asentir y dijo:

—Sabía... sabía que Vincent... que lo mataron, ¿verdad?

—Sí —dijo ella.

Babe asintió y cambió de posición en su silla, apoyando el otro tobillo en la otra rodilla.

—Su padre me llamó para avisarme —dijo la chica de Vincent—. Cuando atendí pidió por "la señora". Me conoce desde niña y no pudo acordarse de mi nombre. Sabía perfectamente que yo amaba a Vincent y que era hija de Howie Beebers. Supongo que creería que aún nos veíamos; con Vincent, quiere decir.

Apoyó la mano en la nuca de Mattie y contempló su bracito derecho, que casi la rozaba. No porque hubiera visto algo raro, simplemente porque estaba bronceado, terso y desnudo.

—Quizá le interese saber cómo ocurrió —dijo Babe y estornudó varias veces. Cuando guardó el pañuelo la chica de Vincent estaba mirándolo en silencio. Era una situación confusa, irritante. Quizás ella sólo quería que acabara con las introducciones. —No se puede decir que estuviera feliz ni nada cuando murió. Lo siento. No se me ocurre nada agradable qué decir. Pero me gustaría contárselo todo.

—No me mientas. Quiero saber la verdad —dijo ella. Quitó su mano de la nuca de Mattie y se quedó sentada sin mirar a ningún sitio en especial.

—Murió por la mañana. Estábamos con otros cuatro soldados alrededor de un fuego que habíamos hecho. En el bosque de Hürtgen. De pronto cayó un proyectil de mortero. No hacen el menor ruido; es imposible saber cuándo van a caer. Vincent y otros tres resultaron heridos. Murió en la carpa de enfermería, unos minutos después de la explosión. —Babe se detuvo para estornudar y luego continuó: —Creo que tenía demasiado dañado todo el cuerpo como para tener conciencia de otra cosa fuera de la súbita oscuridad. No parecía dolerle. Se lo juro. Estaba con los ojos abiertos. Creo que me reconoció y me escuchó mientras le hablaba, pero no dijo una palabra. Lo último que le había oído decir fue que alguno de nosotros tendría que buscar algo de leña para reavivar el fuego, preferiblemente el más joven. La clase de cosas que decía siempre. —En ese punto del relato Babe calló, porque la chica de Vincent estaba llorando y no sabía qué hacer al respecto.

—Una vez estuvo en casa. Era divertidísimo. De veras —dijo Mattie a la chica de Vincent. Ella seguía llorando, cubriéndose la cara con la mano, pero oyó las palabras de Mattie. Babe se miró el zapato de civil, y rogó que ocurriera algo agradable; por ejemplo, que la chica de Vincent, la maravillosa chica de Vincent dejara de llorar.

Cuando eso ocurrió, y no pasó mucho tiempo, siguió hablando.

—Usted está casada y no vine a torturarla ni nada por el estilo. Pero, por lo que Vincent me contó, pensé que lo querría mucho y que le gustaría saber todo esto. Lamento ser un desconocido con fiebre del heno que vino a la ciudad a almorzar y al teatro. Es más bien sórdido. Todo parece sórdido, quiero decir. Sabía que no serviría de nada, pero vine de todos modos. No sé qué me pasa desde que volví.

—¿Qué es un mortero? ¿Un cañón o algo así? —preguntó la chica de Vincent.

Uno jamás podía prever lo que haría o diría una chica.

—Pues, algo así. Pero no hace ruido ni nada. Lo siento.

Se estaba disculpando demasiado, pero tenía la necesidad de pedir disculpas a todas las chicas que habían perdido a sus amantes a causa de un impacto de mortero que no hubiera hecho ruido antes de explotar. Le preocupaba haber hablado de más y con excesiva frialdad a la chica de Vincent. La maldita fiebre del heno no simplificaba la cosas, ciertamente. Pero lo más terrible era la manera en que su mente quería contar esas cosas a los civiles; eso era mucho peor que sus palabras.

Su mente de soldado, que valoraba la precisión por encima de todo. Con respecto a los detalles, no quería dar el menor margen a una interpretación errónea. Había que abanzarse sobre todas las mentiras. No permitir que la chica de Vincent pensara que él había pedido un cigarrillo antes de morir, que había hecho una mueca irónica o pronunciado una frase para la posteridad. Esas cosas sólo ocurrían en el cine y en los libros, salvo rarísimas excepciones de tipos que eran incapaces de limitar sus últimos minutos al agotador regocijo de estar vivo. Que la chica de Vincent no se engañara, no importaba cuánto lo hubiera amado. Había que enfocar cuanta mentira rondara cerca y destruirla. Por eso había sido afortunado, por eso había vuelto. Porque debía proteger a los inocentes.

Babe desmenuzó las piernas, se frotó la frente con la palma de las manos y estornudó una docena de veces. Después se secó los irritados ojos con un pañuelo limpio, lo guardó y dijo:

—Vincent la quería con locura. No sé bien por qué dejaron de verse, pero sé que nadie tuvo la culpa. Esa es la sensación que me daba él cuando hablaba de ustedes: que nadie tuvo la culpa. No debería preguntar esto, al estar usted casada, pero ¿cree que alguien tuvo la culpa?

—Sí, él tuvo la culpa.

—¿Y por qué se casó con el señor Polk, entonces? —preguntó Mattie.

—El tuvo la culpa. Yo lo amaba. Amaba su casa y a sus hermanos y a su padre y a su madre, Babe. Yo amaba todo. Pero Vincent era incapaz de creer en nada. Si era verano él no se lo creía, si era invierno él no se lo creía. No podía creer en nada desde que murió su hermano, el pequeño. Kenneth.

—El tenía debilidad por el pequeño, ¿no es así?

—Sí. Pero yo lo amaba. Te lo juro —dijo la chica de Vincent, rozando el brazo de Mattie.

Babe asintió. Conteniendo un estornudo sacó algo del bolsillo interior del saco.

—Este es un poema que escribí —dijo—. De veras. Una vez le pedí

sobres de vía aérea y en el dorso de uno de ellos me encontré esto. Guárdelo, si quiere. —Estiró su brazo y no pudo evitar que los puños blancos de su camisa lo fascinaran. Ella tomó el sobre sucio de papel vía aérea del ejército. Estaba doblado en dos y tenía los bordes arrugados. Leyó el título del poema moviendo silenciosamente los labios.

—Dios mío ¡Señorita Beebers! Me llama señorita Beebers.

Volvió los ojos al poema y lo leyó para sí, moviendo los labios. Cuando llegó al final sacudió la cabeza, pero no como si estuviera negando algo. Luego de leerlo otra vez dobló el sobre varias veces, como si fuera necesario hacerlo pasar desapercibido, y lo guardó en el bolsillo de su pollera.

—Señorita Beebers —repitió, levantando la cabeza, como si alguien hubiera entrado en el dormitorio.

Babe se irguió en su silla, para anticipar que iba a levantarse.

—El poema —dijo—. Eso era todo. —Se puso de pie y Mattie lo imitó instantáneamente. La chica de Vincent también se paró. Babe le tendió la mano y ella retribuyó educadamente. —Supongo que no debí venir —dijo—. Tenía los mejores motivos. Y los peores. Me estoy comportando de manera extraña. No sé qué me pasa. Adiós.

—Me alegra que hayas venido, Babe.

Esas palabras lo hicieron llorar, por lo cual salió bruscamente del dormitorio y se dirigió a la puerta principal. Mattie iba detrás y la chica de Vincent los seguía, con cierta lentitud. Cuando Babe estuvo en el vestíbulo, junto al ascensor, ya se había recuperado.

—¿Podremos tomar un taxi? —preguntó a la chica de Vincent—. Quiero decir si hay taxis por la calle. Ni me fijé cuando veníamos hacia aquí.

—A esta hora es muy probable.

—¿Quiere venir a almorzar y al teatro con nosotros? —le propuso entonces.

—No puedo. Tengo que... No puedo. De veras. Aprieta el botón de

arriba, Mattie. El otro no anda.

Babe le tendió la mano nuevamente, dijo "adiós" y se paró junto a Mattie frente a las puertas del ascensor.

—¿Qué piensas hacer ahora? —casi le gritó la chica de Vincent.

—Ya le dije. Pensábamos ir...

—Me refiero a qué piensas hacer ahora que estás fuera del ejército.

—Ah —dijo Babe y estornudó—. No lo sé. ¿Hay algo que hacer acaso? Estaba bromeando. Supongo que iré a la universidad. Y después me dedicaré a enseñar. Como mi padre.

—Escucha. ¿Por qué no invitas a alguna chica divertida a bailar esta noche?

—No conozco ninguna chica divertida para bailar. Llama al ascensor, Mattie.

—Babe —dijo la chica de Vincent con ansiedad—, llámame por teléfono cuando quieras. Por favor. Mi número está en la guía.

—No es eso. Conozco algunas chicas.

—Está bien. Pero quizá podamos almorzar algún día o ir al teatro. Bob siempre consigue entradas. Mi marido. O quizá puedas venir a cenar.

Babe sacudió la cabeza y apretó el mismo el botón del ascensor.

—Por favor —dijo ella.

—No se preocupe. No es nada serio. Sólo que aún no me acostumbro.

Las puertas del ascensor se abrieron. Mattie saludó con la mano y entró con Babe en el ascensor. Las puertas se cerraron con estrépito.

No pasaba ningún taxi por la calle. Caminaron hacia el oeste, rumbo a Central Park. Las tres largas cuadras entre Lexington y la Quinta Avenida parecían opacas y crepusculares, como sólo pueden estarlo a fines de agosto. Un portero gordo, con un cigarrillo en la mano, paseaba un perro por la avenida Madison. Babe pensó que durante la batalla de las Ardenas ese tipo había estado paseando el perro diariamente. No podía creerlo. Podía creerlo pero le parecía imposible. Mattie depositó su manito en la de

él. Estaba hablando de una obra de teatro.

—Mamá dijo que fuéramos a verla. Dijo que, si te gustaba Frank Fay... Es la historia de un hombre que habla con un conejo cuando está borracho. ¡O si no Oklahoma! Mamá dijo que te encantaría, también. Roberta Cochran la vio y dijo que era divertidísima.

—¿Quién la vio?

—Roberta Cochran. Está en mi clase. Quiere ser bailarina. El papá se cree muy gracioso. Una vez fui a su casa y se la pasó haciéndonos chistes estúpidos. Es insoportable. —Mattie calló un momento y luego dijo: —Babe.

—Qué.

—¿Estás contento de haber vuelto?

—Sí, hermana.

—¡Ay! Me estás lastimando la mano.

Babe redujo la presión y dijo:

—¿Por qué lo preguntas?

—No sé. Subamos en uno de esos ómnibus sin techo. En el piso de arriba.

—Está bien.

El sol brillaba con calidez cuando cruzaron la Quinta y siguieron caminando por la acera del Central Park. En la parada de ómnibus Babe encendió un cigarrillo y se sacó el sombrero. Una chica rubia caminaba vigorosamente por la vereda de enfrente, con una caja de sombreros del brazo. En el medio de la avenida un chico de traje azul trataba de convencer a su perro, seguramente llamado Waggy o Theodore, para que se levantara de una vez y terminara de cruzar la calle como una persona decente.

—Yo sé comer con palitos —dijo Mattie—. Me enseñó el padre de Vera Weber.

El sol daba de lleno en la pálida cara de Babe.

—Eso es algo que habrá que ver para creer, muchachita —dijo a su hermana, y le palmeó el hombro.

—Está bien. Espera y verás —dijo ella. Con los pies juntos saltó de la vereda a la calle y de vuelta a la vereda. ¿Por qué le parecía un espectáculo tan maravilloso?

GARABOMBO

NOVELAS EN GENERAL ■ LIBROS NACIONALES E IMPORTADOS ■ LITERATURA INFANTIL

en sus dos direcciones en San Martín:

Mitre 4213 (554)
(entre Güemes y Ruta 8)

Córdoba 2227
(entre Matheu y Pueyrredón)

nueva poesía latino- ame- ricana

AMABLE LECTOR, NO SE CONFIE

En la octava línea de este texto
una paloma está agonizando,
pero usted puede no mirarla
Aguarde mejor en la pa'bra cuarta:
ha llovido, y justo allí,
dique inocente,
un niño juega a detener el agua

Ya sé que no vale la pena
un par de alas abatidas
ni el encendido pico
que ahora sorbe, ansioso,
la frescura de la tinta;
pero sucede, lector,
que hacia el final del poema
una muchacha se baña
desnuda en la playa

Si viera, hay tanto azul
y oro en el paisaje
Sus senos desafían en la espuma
y todos los aromas del mundo la regalan

Mas, qué le digo...
Usted está sentado junto al niño
viéndolo navegar sueños adentro,
mientras piensa con horror
en una paloma que agoniza

Quédese ahí, no sufra en vano,
después de todo, una muchacha
no vale lo que un sueño

Al final, sólo un detalle:
no se confíe,
la belleza más bien es una espada
Lo que corre a sus pies, puede ser sangre,
y si se fija bien
quizá alcance a distinguir
un desvalido barco de papel
de un ave herida que la corriente arrastra.

Alex Fleites (cubano)

NUEVA POESIA LATINOAMERICANA

Ni "poesía joven" ni "poetas noveles". El título alude, simplemente, a la poesía latinoamericana que es "nueva" para nosotros, los argentinos. Es decir, casi todo lo que se produjo en los últimos diez o quince años. Los autores elegidos tienen entre 30 y 40 años. Se publican textos que al compilador le complacen, de poetas con cuyas obras siente bastante afinidad. Lo que, de paso, revela uno de los hilos conductores que atraviesan la poesía del continente, marca —por así decirlo— una manera de ver las cosas más o menos compartida, una actitud.

DANIEL FREIDEMBERG

Tres poemas de "(en)AJENA/ACCION"

I
no soy el lobo hambriento
que olfatea la presa raquítica
ni tú eres la presa raquítica
que se deja olfatear por el lobo hambriento
(entonces la metáfora no sirve
no alcanza/no te alcanza)
no puedo desnudarte con palabras

II
duele
estarse despierto
sin motivo
a esta hora
los ojos due'len
duele tanta realidad
o tener
sólo dos ojos
para tanta realidad

III
Hay un sentido vallejiano en las matemáticas:
concebir el dos con tres letras

Gustavo Wojciechowski (uruguayo)

DE "CONTRAVIDAS"

Sea como sea
a todos les tengo prometida
una Gran Fiesta.

Una Fiesta como Dios manda
(ya veo como empiezan a llegar
los viejos a mi puerta)
Con las huellas de la vida
pegadas a la frente.
Nos abrazamos.
El asado arde y recorre todo el barrio.
La noche se dispara
por ciudades y cerros.
El mundo es un mantel largo.

Nos abrazamos.
A todos les tengo prometida una Gran Fiesta.
¡No vayan a morir antes de tiempo
hermanos míos!

José Angel Cuevas (chileno)

EL SOL EN LOS LAGARES

Dicen que no se cansa el sol
De entregar toda su luz
Pero yo me aburro de buscarlo. Es humano
Y quemo sin temor mi hoja de parra
Y me tiendo junto a una mujer —de buena
O mala fama—
Diciéndole al oído: desde
El fondo oscuro de las cosas subiremos.

EL VISITANTE

Por el vidrio roto de la ventana
Ha entrado una plumilla de cardo:
Soy un hombre dichoso
Visitado por mi infancia.

Jaime Quezada (chileno)

DOS VISIONES, UN MISMO LUGAR

1

Todos los bares son semejantes. Las losetas de Malatesta
iguales a las de Melibea. Y están el aserrín empapado,
el urinario lleno de moscas, el resto de un vómito convertido
en manchas multicolores sobre la pared y las tuberías
del baño.

Siempre el mismo espectáculo.

Eros en la mesa con los choros,
las lechugas desbordando los panes, las cervezas ocupando
cada vez más el lugar de las palabras.

Tánatos en la parte
posterior, la nariz de silencio y hedores, tomándole tiempo
a la condición humana.

2

¿Qué hubiera sentido San Juan de la Cruz frente a un televisor
a colores?

A don Francisco de Quevedo, al menos, le sorprendió el otro
día el material sintético de nuestras ropas y calificó
de insoportable el ruido de los autos por la noche.

Olvidamos preguntarle qué le parecieron el jamón del norte
con cebollas picantes y la Pilsen helada.

Edgar O'hara (peruano)

festival nacional de

El Festival Nacional de Teatro realizado en Córdoba entre el ocho y el dieciséis de noviembre de 1985 fue, sin duda, uno de los acontecimientos culturales y sociales más significativos de los últimos años en nuestro país. Sólo comparable por su fervor a los mejores momentos de Teatro Abierto, y mucho más abarcador en ciertos aspectos (congresos, discusión de la Ley Nacional del Teatro, seminarios, mesas redondas, proyecto de creación de una comedia federal con actores de todas las provincias) participaron en él veinticinco elencos (muestra oficial y paralela) e innumerables grupos, mimos, conjuntos musicales, espectáculos de máscaras, etc. La sede del encuentro fue el hermoso teatro del Libertador (ex Rivera Indarte), cuya construcción es anterior a la del Colón de Buenos Aires, que habilitó su sala mayor, sus salas laterales y hasta sus foyers para las diversas muestras, reuniones y proyecciones de video. Varios de los mejores directores, actores y autores

nacionales (Alcón, Petraglia, Monti, R. Medina, Kogan, Dumond), críticos y ensayistas teatrales (Ordaz, Stevanovich, Marial, Mazas, Quiroga), algún inesperado extranjero (una decena de chilenos, que viajó a dedo desde Santiago, la alemana Hedda Klage), y sobre todo las bandadas de adolescentes que llenaban la sala de la Ciudad Universitaria, el Centro General Paz y los recintos no convencionales (plazas, galpones, cortadas) fueron los protagonistas evidentes de estas jornadas. Ochocientas ruidosas personas que en general no pasaban de los treinta años, comían diariamente en la Escuela Olmos. Cuarenta o cincuenta mil, asistieron a los espectáculos. Las siguientes entrevistas, seleccionadas de muchas horas de grabación, dan una idea parcial de lo que nosotros vivimos en esta ciudad que, desde el siglo pasado, es quizá la más bella, contradictoria y decisiva de nuestra vida nacional.

**ALFREDO ALCON,
ULISES DUMONT:
EL TEATRO EN LA CALLE**

No deja de ser una experiencia chocar a cada paso con un actor como Alfredo Alcón. La primera vez lo atropellamos a la salida del hotel; a la noche parecía abarcar toda la puerta de la sala grande del Libertador. Finalmente conversamos con él y con Ulises Dumont al término de un asado, junto al pabellón de exposiciones en el parque del estadio Chateau Carrera.

ALFREDO ALCON

P.: ¿Asistís habitualmente a Festivales? ¿Por qué viniste a éste?

R.: Bueno, estuve en muy poco tiempo en tres festivales, en dos de ellos trabajando: estuve en Avignon y en Spoleto haciendo Eduardo II con el Centro Dramático Nacional de España, y ahora en el de Córdoba a donde vengo de visita. Lamentablemente puedo estar muy poco tiempo y no puedo opinar demasiado ya que no he visto todo ni vivido todo. De todos modos, en tan poco tiempo

vi un espectáculo anoche, que me apasionó, y es la Opera Rock **El espectáculo va a comenzar**. Te lo recomiendo realmente porque tiene unas ideas de dirección y algunas de las cosas más lindas que yo he visto en teatro.

P. ¿Entre lo que viste en Europa y lo que estás viendo acá podés establecer alguna comparación?

R.: Claro. Yo creo que aquí, en el festival de Córdoba, hay más participación de la gente, del público, con los actores; es una cosa más viva. El festival de Spoleto es muy bello, muy buenos espectáculos con un poquito más de... más frío, más formal; este festival tiene una cosa espontánea y alegre que además está en el aire de Córdoba. Hecho en otro lado sería otra cosa.

P.: La profesión del actor es un aprendizaje continuo. Para un actor consagrado como vos, ¿este tipo de propuestas es también una manera de ver y aprender?

R.: Pero mirá, por supuesto. Yo te digo lo que me pasó ayer con los dos espectáculos; porque vi por la tarde **La Magdalena del Ojón** que, bueno, era una búsqueda; y des-

pués lo de la noche, que me volvió loco, porque además es toda gente muy muy joven, con mucho talento y haciendo, con los medios económicos más elementales, un trabajo realmente de creación y de alegría. Hay tanta pasión puesta ahí que todo es bello porque no hay nada más bello que la pasión. Y ver salir a treinta personas apasionadas, es una fiesta.

P.: Tu presencia en Córdoba es una adhesión al teatro o a la democracia?

R.: Supongo que para hacer un festival de teatro hay que hacerlo en un clima de libertad, si no sería una mentira. El teatro tiene que reflejar lo que pasa en la vida y cuando no hay libertad no se puede contar lo que pasa en la vida. Por lo tanto creo que van las dos cosas juntas, ¿no?

P.: ¿Cómo ves el aspecto de la participación, del espectáculo callejero, que retoma un poco las fuentes del teatro?

R.: Yo creo que es muy hermoso. Yo veía a la gente ayer, el primer día que llegué, cuando empezó el festival: estaban mezclados los mi-

teatro

El teatro en la calle



mos, los actores, con el público, los espectadores con los que hacemos teatro. No es solamente el actor el que debe hacer cosas, sino también el espectador. Uno siempre habla de lo que hace el actor en el escenario, y no se habla de lo que hace el espectador, que está ahí, asistiendo a una función. Cuando esa actitud de búsqueda, de creación del espectador, no se da, falta algo; el barrilete no se remonta. Es decir, se cumple profesionalmente; pero no pasa nada. Así que encontrarte con esto de que el espectador es también creador activo es importante. Es importante volver a recordarlo, por si nos lo habíamos olvidado.

ULISES DUMONT

Esta es la segunda oportunidad en que asisto a un festival. La primera fue en el festival de Caracas, en el año 1983 y ahora a éste, como invitado.

P.: ¿Podrías dar, desde tu oficio de actor, una definición de una cultura nacional y popular?

R.: Es un tema peliagudo ese de la cultura nacional y popular desde el punto de vista del actor. Yo supongo que la manera honesta y abierta de acercarse al pueblo es a partir de las propias convicciones, sin tener en cuenta la vanidad personal o el gusto del público.

P.: ¿Vos crees que el teatro puede modificar la vida de la gente?

R.: Pienso que sí. Pienso que todo tipo de espectáculo que tenga un contenido y una verdad puede modificar la vida de una persona. No creo que el teatro particularmente nos modifique en mayor escala que la vida real o los hechos cotidianos; pero hasta la lectura de un diario y la reacción que produce puede modificar a la gente.

P.: Hablaste del Festival de Caracas del 83, ¿podés establecer algún punto de comparación con el nuestro?

R.: Yo creo que este festival no tiene comparación con aquél. Aquél es un macrofestival, esa es la sensación que yo tuve, por lo menos. Las expresiones, entre comillas, más importantes del mundo se congregan en Caracas para el Festival. Digo

entre comillas porque me pareció de pronto ver una cierta incidencia festivalera en muchos espectáculos. Elencos muy importantes de ese festival viajan o deambulan de festival en festival haciendo su espectáculo. No sé lo que yo esperaba de ese festival y no ocurrió o por lo menos no alcancé con certeza a saber si existía, era una incidencia mayor de los espectáculos de latinoamérica. En general tanto allí como en Colombia, donde fui al festival de cine, vi poca incidencia de un teatro latinoamericano que, evidentemente, tiene muchas cosas para decir, para decir protestando, para informar a nuestros pueblos qué es lo que nos está sucediendo en diferentes latitudes. Creo que en cambio este festival, cubre esa expectativa de una manera más exhaustiva, ¿no?

P.: ¿Cómo ves nuestro teatro en relación con el latinoamericano?

R.: Bueno, no tengo demasiada experiencia pero he estado trabajando tres meses en Colombia y he oído hablar muchas veces de la integración latinoamericana. Pienso que la integración latinoamericana para nosotros los argentinos va a ser difícil, entre otras cosas por nuestra condición de australidad que se me hizo muy palpable al estar en Colombia, un lugar que paradójicamente tiene tantas diferencias y tanta proximidad, al mismo tiempo con la Argentina, pero que es mucho más ombligo en América de lo que podemos llegar a ser nosotros. La integración es difícil, decía, porque la Argentina está a una gran distancia por su constitución étnica. Esto de la inmigración tantas veces proclamado es rigurosamente cierto. Nuestra mezcla, lo que nos hace perder un poco de identidad, nos hace diferenciarnos en gran escala de la étnica de otros países donde la cosa racial funciona para un solo lado. No digo que esté bien o mal, simplemente que es así y que esta experiencia en Colombia me ha movido, simplemente, por lo que uno aprende viviendo allá. En cuanto al teatro, pienso —y claro, ya empezamos a hablar de gustos— que las cosas fuertes, las cosas potentes, las cosas más terminadas indudablemente provienen del sur, de los australes, ya sea argentinos, urugua-

yos, chilenos, a veces brasileños. Es que creo que esa mezcla que por un lado nos separa, por el otro nos da nuestra característica. Los actores del cono sur, aparentemente, somos mucho más formados, hablo de actores, directores y autores. Entonces no sé a nivel teatral cuál va a ser nuestra integración. Pienso que la integración va a venir en la medida en que nos conozcamos, hagamos diferencias y a partir de ahí intercambiamos nuestras verdades nuestras experiencias.

ONOFRE LOVERO:

LA CRISIS DEL TEATRO

Actor, presidente de la Asociación Argentina de Actores, Director del Fondo Nacional de las Artes, miembro de la mesa directiva del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro y, sobre todo, fundador y director del Teatro de los Independientes. La encontramos en el bar del hotel a las nueve de la mañana dispuesto a ver todo lo que hubiera para ver. Lovero habla de teatro y su entusiasmo contagioso prende en todos los que lo escuchan.

R.: Desgraciadamente yo no he asistido a demasiados festivales porque la tarea de toda mi vida desde hace más de cuarenta años me ha impedido una asistencia regular a estos encuentros. De cualquier modo, estimo que son fundamentales para la confrontación de opiniones, para el corocimiento de técnicas nuevas. Creo, si me atengo a este festival en particular, que es el fervor cordobés lo que caracteriza esta muestra. Por primera vez llegamos de todas las regiones de la Argentina para conversar, por ejemplo, sobre la Ley Nacional de Teatro, que es de interés común, que es fundamental, no sólo para los actores o para los que tenemos que ver con el teatro sino que es fundamental para el pueblo. Hay que poner en funcionamiento esta Ley de Teatro por encima de egoísmos partidarios y de argumentaciones baladías.

P.: ¿El espíritu del festival, que recuerda al del teatro independiente, colaboraría para recuperar un público que pareciera que el teatro ha ido perdiendo?



R.: Bueno, vos hablás de teatro independiente y yo hago referencia al fervor. Lo que pasa es que el fervor era uno de los fundamentos del teatro independiente, como lo fue y como lo es, en Teatro Abierto. En tonces yo diría que el fervor es algo que se comunica. El fervor de los actores, el fervor de la gente que nunca ha descreído del teatro, por que como dice el célebre y tan gracioso escritor israelí Efraim Kishon: el teatro está en crisis, pero de telón para afuera. Entre bambalinas, en los bares, allí donde se reúnen los actores, el teatro está vivo. Para un actor que mira por el agujero del telón, ver una platea llena, puedo asegurar que significa absolutamente lo mismo que ver a un crítico y a una decena de espectadores con entrada de favor. El actor, cuando tiene una otra parte tiene la obligación de llevar adelante el hecho teatral. Pero la recuperación del público no tiene que ver sólo con el fervor; tiene que ver con una labor coordinada entre las autoridades y todos aquellos que estamos trabajando en el teatro. En nuestro país el público se ha desacomunado del teatro. Hace cuarenta o cincuenta años no había barrio de Buenos Aires, no había ciudad del interior que no tuviera un teatro. Todavía no los había arrasado la piqueta ni estaban transformados en exposiciones de automóviles o en supermercados. Hay que formar al espectador desde la edad más temprana porque cuando el espectador llega al teatro no lo abandona jamás. Voy a recordar una cosa que a mí me conmovió mucho. Estaba trabajando sobre la Comedia del Arte y de pronto leo un prólogo de ese género recogido en los primeros años del 1500; dice más o menos así: Que le venga un cáncer a esta profesión del cómico y a quien fue su inventor. Cuando yo entré en ella creía que iba a probar una vida magnífica, llena de halagos, que iba a encontrar la riqueza del mundo, pero no sólo no tengo nada de eso sino que ni siquiera tengo un lugar firme, establecido para vivir, ya que unas veces vamos por mar, otras por tierra, co-

miendo a los saltos; generalmente en hoteluchos de mala muerte. Mi padre podría haberme metido en cualquier otro oficio. Paciencia. Yo he entrado en éste y cuando en este oficio se gasta un par de zapatos en el escenario no se lo abandona jamás.

LOS QUE AHORA GASTAN EL PRIMER PAR

Cronológicamente, fue nuestra primera entrevista la misma noche de nuestra llegada. Sin saber quiénes eran, los elegimos al azar, entre las ochocientas caras del comedor. Ella

resultó llamarse Ana María Mazza, y dos días después subiría por primera vez a un escenario protagonizando una pieza de Gorostiza. También resultó ser una excelente actriz. El era Oscar González iluminador, fotógrafo, encargado del audiovisual del encuentro.

Ana María: —Nosotros llegamos algo tarde al festival. No entramos en la selección y fuimos directamente a la muestra paralela. La idea del grupo es representar un poco a la gente de Córdoba que acaba de salir de un seminario y que intenta empezar.

JOSE MARIAL

P.: Usted mencionó un tema que como historiador me importaría que retomara: la separación entre el teatro nacional y la intelectualidad.

R.: Se trata de esto. El teatro es una disciplina que corre pareja con toda la lucha por la independencia del pueblo argentino. A veces en una forma deliberadamente consciente, a veces de una manera inconsciente. Pero lo que nunca ha dejado de ser es una disciplina que ha servido de auxiliar a todas las luchas por la liberación nacional. Nuestros grandes patriotas, San Martín o Artigas, por ejemplo, lo comprendieron muy bien, y en el caso concreto de San Martín lo dejó en forma expresa en diversos decretos y en distintas exponencias que hizo, por ejemplo en Perú y Chile donde habló sobre el problema teatral argentino, palabras que se recuerdan aquí, en el Teatro Libertador de Córdoba y que me parece muy bien para que sepamos que hemos tenido un general patriota que dijo: *Lo peor que puede ocurrirle a América es tener un militar afortunado como gobernante salvo que ese general tenga un libro cerca de su espada.*

Desde 1810 hasta el período de Rivadavia el teatro lucha por nuestra liberación nacional. En el período de Rivadavia, donde es evidente la penetración del imperialismo francés en lo cultural, se produce un deslumbramiento colonial de nuestros intelectuales, entre los cuales el máximo exponente es Juan Cruz Varela, autor de dos obras lamentables, en el mismo momento en que se está dando un sainete como *Las bodas de Chivico y Pancha* que se le atribuye a Collado, que tiene mucho más rigor intelectual y mucho más rigor teatral que esas obras lamentables de Varela. Y asómbrese usted: las dos fueron representadas en la época de Rosas.

Pero volviendo a su pregunta, la desvinculación de la intelectualidad con el teatro nacional es una constante en nuestra cultura. Uno de los grandes movimientos de nuestra historia cultural es el movimiento del teatro independiente, pero salvo algunos intelectuales que se acercaban más por amistad con Barletta que por conocimiento de lo que se hacía en el escenario independiente no había absolutamente nadie que se acercara al teatro por una elemental indagación de lo que se hacía. Salvo que traieran, como en el caso de Rega Molina, una obra bajo el brazo. En las revistas "prestigiosas" como *Sur*, como *Nosotros*, revistas de distintas tendencias intelectuales, en ninguna de ellas usted va a encontrar la menor referencia a este proceso que se estaba realizando en la Argentina y que años después va a instalar en la historia del teatro argentino una de sus páginas más brillantes. Ese teatro era completamente ignorado por la intelectualidad. En cambio se exaltaba la *Comédie Française*, el *Old Vic*, el teatro de Barrault, dignos, maravillosos ejemplos por supuesto, a los que no debemos cerrarnos nunca; pero lo importante, lo nacional, es no deslumbrarse por aquello y dejar de ver lo que hacemos nosotros. Desde Rivadavia, pasando por la generación del 80, salvo honrosas excepciones, hasta llegar a nuestros días, siempre la intelectualidad ha tenido a la disciplina teatral como algo ajeno al contexto de la cultura argentina. Aún en la SADE de hoy no gravita el autor teatral.

Rafael Reyeros, director del Festival: "Cada dos años habrá un Festival Nacional y un Latinoamericano. Se van a alternar. Se formará una Comedia Nacional. Se está discutiendo la Ley Nacional de Teatro."

Empezar acá, en Córdoba, es bastante difícil, como lo será en todos lados. Rafael Reyeros, la gente del festival, nos ha dado la oportunidad de empezar así. Estoy muerta de miedo. Me quedé afónica de miedo. P.: ¿Cuál era el requisito para presentarse en la paralela?

R.: El mismo que para la oficial. Cierta nivel estético, claro. Y que la temática de la pieza tuviera que ver con nuestra realidad nacional.

P.: ¿Este clima es el mismo que tuvo el Festival Latinoamericano del año pasado? Hemos oído al llegar que Córdoba puede ser algo así como el centro del teatro en la Argentina.

Oscar: —No voy a opinar como técnico, voy a opinar como público. Me parece medio ficticio que Córdoba sea el centro del teatro en la Argentina. Las grandes producciones, los grandes actores, las grandes compañías siguen estando en Buenos Aires. A mí me gustaría que no fuera así. Acá hay fervor, pero yo no creo en el fervor solo: yo creo que al fervor debe apoyarlo el gobierno. Acá hacemos las cosas en caliente, trabajamos las veinticuatro horas del día, a veces sin cobrar un peso,

y hasta ponemos plata nosotros. Y lo hacemos, y nos gusta, pero para ser el centro del teatro necesitamos mucho más. En cuanto al latinoamericano, para mí, no aportó "grandes" cosas. Fue un disparo. Digamos que el Festival Latinoamericano apretó el gatillo, pero los resultados están por verse. Supongamos que el festival latinoamericano estuvo muy bien. Supongamos un nueve y supongamos que este festival tenga un tres. No podemos darle con un caño porque uno, personalmente, diga que es un bodeque comparándolo con el otro. Tenemos que decir: Loco, yo soy así. Que el teatro argentino diga: yo soy así.

P.: ¿Y como fenómeno social?

R.: Sí, claro, pero es contingente que se haya hecho en Córdoba. Podría haberse hecho en Rosario o en Neuquén. Lo que quiero decir es que si esperamos milagros del festival, podemos decepcionarnos. Este festival puede llegar a tener defectos, los tiene, pero no se lo puede juzgar comparando a los elencos que vemos con el Actor's Studio o con el Living Theatre. Eso me parece una boludez. Hay que saber dónde estamos parados.

Excelente debut: Daniel Grecco, Ana María Mazza y Daniel Mucci.



P.: Vos, como actriz, qué pensás de los festivales. Concretamente, el festival que viste, el latinoamericano, te aportó cosas a nivel de experiencia, de técnica?

Ana María: —Sí. Lo que a mí no me gusta de los festivales es el clima festivalero. Pero yo vi grupos que trajeron unas puestas espectaculares. Rajatabla, por ejemplo. De lo que estoy en contra es del espectáculo porque sí, del puro show. A veces, se maneja demasiado al público. Por ejemplo, terminar un Macbeth con música de esa intensidad, te compromete emocionalmente, te lleva al aplauso.

P.: ¿Qué es para vos el teatro?

R.: —Para mí el teatro, aunque sea moderno, es esencialmente lo clásico: lo permanente. Por supuesto que tiene que haber vanguardias, buscando, investigando formas nuevas, pero la esencia del teatro no puede variar tanto como para no reconocer en él al gran teatro tradicional.

P.: ¿Y qué opinás de las experiencias no convencionales, del teatro callejero que se está haciendo en Córdoba, por ejemplo?

R.: —Me parecen encantadoras. Y además esas son formas tradicionales de teatro.

Oscar: —Hoy hicimos una experiencia con un teatro ambulante. Yo iba haciendo fotografías. Era un barrio, un barrio muy pobre. Hicimos treinta cuadras por calles de tierra con una obra ambulante; no era una comparsa. Era una obra teatral que iba ambulando. Cuando empezaba la cuadra no había nadie —en cada cuadra de las treinta cuadras—. Había un sol que rajaba la tierra. Cuando estaban a veinte metros de la esquina toda la gente de las casas había salido. Y ahí encontrabas la receptividad, la participación de la gente. Nos ofrecía un vino, un mate. Fundamentalmente, la obra no era un espectáculo; los representaba. La problemática que presentaba la obra era una problemática que ellos entendían. Probablemente vos no podés hacer una obra de Chejov o de Gogol. Bueno... acepto. Según. Pero probablemente no la podés hacer de esa forma. A lo mejor esto tampoco es el teatro, pero por ahí va la búsqueda, la búsqueda tiene que ir hacia lo popular. Esa es la cuestión.

Ana María: Por eso les decía que



lo que me molesta es que para un festival nos pongamos festivaleros. En el barrio eso no pasa, ¿entendés? La gente no piensa en el festival: le gusta o no le gusta; participa o no.

Oscar: Mirá, ¿puedo agregar algo? Se va a criticar este festival, va a ser inevitable. Se lo va a comparar con el latinoamericano o con Buenos Aires. Y ese es el error sobre el que estoy insistiendo. Los latinoamericanos venían a aprender cosas. Había tipos a los que nadie les podía enseñar nada de teatro pero aprendían otras cosas. Y eso es lo importante.

LUIZ ORDAZ:

LA FUNCION DE LA CRITICA

Critico, ensayista, autor dramático, presidente de la Asociación de Críticos e Investigadores de teatro en la Argentina.

P.: ¿Existe una crítica teatral hoy en la Argentina?

R.: Bueno, yo siempre discutí esto respecto a un forma de decir: si hay una crítica neoyorkina, hay una crítica inglesa, de pronto. Yo no creo que haya una crítica argentina pero sí existen críticos en la argentina. Creo que hay una cantidad de críticos, entonces, yo siempre recomiendo a la gente que trabaja que de pronto crean en un crítico determinado porque de lo contrario se van a volver locos porque, como estamos viéndolo actualmente, va a encontrar conque un crítico ensalza una obra de manera extraordinaria y viene otro crítico, tal vez pienso yo más sensato pone las cosas en su lugar y la gente se desconcierta. Lo que yo pienso es que hay que entender cada crítico quién es, hacia dónde va, qué quiere y con eso va a tener valor una crítica o no.

P.: ¿Una crítica ejercida sin coherencia, entonces, puede llegar a quitar confianza a un autor y a un espectáculo.

R.: Claro. Lo que tiene que saber quien recibe esa crítica es quién es ese crítico.

P.: ¿Cómo tiene que ser el crítico teatral?

R.: Bueno, cada maestrillo con su librito. Yo creo que lo que tiene que tener todo crítico es una escala de valores. Aparte de un conocimiento general; no diría una cultura enciclopédica pero sí un conocimiento general. Yo me encuentro a veces con amigos que elogian algo sin saber que ya estaba hecho. Que no crean que descubren el paraguas en cada una de sus creaciones. De repente alguien te dice: Sabés que descubrí el silencio. No sabe que ya estaba en Maeterlink, en Chejov. Bueno, creo que eso en un autor se puede pasar por alto, en un crítico no. O me he encontrado con que están elogiando novedades que tienen sesenta años de atraso.

En principio, el festival de Córdoba fue una expresión, todavía imperfecta, todavía perfectible, de lo que somos y de lo que estamos haciendo en teatro en la Argentina. Y la Argentina quiere decir todas las regiones del país, con sus temáticas particulares, sus elencos y un cierto saludable y orgulloso desdén por lo que pasa en Buenos Aires. En esta verdadera muestra nacional se imponía el tema del festival latinoamericano del año pasado. Sin embargo, se sentía una natural negativa a querer establecer comparaciones. ¿Por qué? El latinoamericano deslumbró, vino gente a la cual, como dice uno de los entrevistados "nadie les podía enseñar nada de teatro", a pesar de eso y admiración mediante, la idea es que nosotros estamos, por ahora, en este punto y que esto es lo que hacemos. A partir de saber en dónde estamos podremos imaginar un proyecto, un futuro. En un balance bastante apresurado se notaron dos cosas: buenos actores, buenos directores, buenas puestas y ausencia de textos de ese mismo nivel. El salto lo dio, por ejemplo, *Manta de plumas* el excelente trabajo presentado por el grupo jujeño. A veces, en la mitad de un espectáculo, sentíamos que el verdadero hecho teatral hacia su aparición unilateralmente sostenido por el esfuerzo de la puesta y de los actores sin el respaldo de un texto que los sostuviera. En este sentido, debemos admitir que o faltan nuevos autores nacionales o que, tal vez, la tendencia de los espectáculos presentados en el festival fue la de la creación colectiva del texto entre actores, autores y directores, tendencia que ya se observó en las últimas ediciones de Teatro Abierto, con resultado dispar.

En un plano puramente estético, deberíamos señalar: **Fuenteovejuna**, la espléndida apertura de la Comedia Cordobesa; la ya citada *Manta de Plumas*, poética "nacionalización" de una leyenda japonesa; *Hacha y quebracho*, pese a su desmedida y casi pánfletaria media hora final; *Delincuentes comunes*. Todas de la muestra oficial, a las que se podrían agregar *Inodoro Pereyra*, por su notable trabajo actoral y la múltiple desacralización del gaucho, el espacio teatral, los volúmenes escénicos. En la muestra paralela, un Strindberg (*Acreeedores*) potenciado por la fascinación escénica de Jorge Petraglia, y donde quedó demostrado (como en *Fuenteovejuna*) que la gran palabra teatral, el texto del que hablábamos, sigue mandando en cualquier escenario; *Marathon*, de Monti, y el promisorio debut de los alumnos del cordobés Mario Mezzacapo con *Hay que apagar el fuego*, de Gorostiza.

Pero lo que realmente importa destacar es la fuerza con la que este encuentro de teatro movilizó al público. El entusiasmo y el fervor que debemos atribuirles a los cordobeses no se queda en mera fórmula descriptiva. Más allá de la excelente organización y de la capacidad para solucionar imprevistos de todo tipo (incorporar a la programación todo el elenco de Bahía Blanca que llegó tarde, por ejemplo), de la simultánea posibilidad de estar hablando de teatro en cualquier lugar de la ciudad, de los espectáculos barriales con su dinámica y anecdotario particulares, se puede intentar una interpretación. Que el marco necesario para estos encuentros sea la libertad, nadie lo duda; que en épocas anteriores, concretamente durante la dictadura militar, era inconcebible pensar en este tipo de fenómeno es una obviedad (sin olvidar lo que significó Teatro Abierto que tuvo su fuerza más concreta como hecho contestatario, de oposición y apertura, pero que merece un análisis aparte). Lo importante, repetimos, es que en el festival asomó una tradición muy antigua: la de la cultura popular en acción, la de la participación del pueblo que siempre imprime su propia forma, vital y desordenada, en oposición evidente a la cultura oficial. Porque a pesar del marco oficial de permisibilidad, estos hechos superan y desbordan lo previsto dando muestras de la inextinguible vitalidad de la participación. El teatro moviliza; el teatro callejero rompe barreras, desde las que impone la inhibición hasta las ideológicas. La movilización, que abarcó registros de todo tipo, desde el rechazo ("Ahí van esos locos."), al acercamiento tímido o la participación activa como ocurrió en los barrios donde los espectadores se confundían con los actores, la movilización, y ésta lo fue, es el fenómeno transgresor por excelencia.

Si en este momento el teatro argentino debe servir a una causa, tal vez el camino sea el que se insinuó como símbolo de este Festival: la búsqueda de una identidad estética junto a la participación popular.

Sylvia Iparraguirre

Entre las dos raíces de eucalipto que empezaban a quemarse, así de grandes todavía, en el hueco del medio, abajo, ardió furiosamente un tronco más chico, que hacía un rato habían tirado al fuego. Ardió en llamas altas y se perdió.

—Los troncos arden más que nunca justo antes de gastarse para siempre —dijo en voz alta Belisario, el que fue maestro de la escuela siete. Se lo miró, como a cada uno que hablaba.

—No sabía que también te llamabas Roldán —le dijo Lombardero, ese flaco altísimo que había sido rubio, y que hace unos años vino a pasar unos días en una quintita que tiene por acá, y ya nunca volvió a pasar del boliche, para el pueblo. Las hijas vienen a verlo, de vez en cuando.

—Lo dice por un poeta que hubo —dijo Arispe, que con los años había aprendido que para tener boliche hay que ser traductor.

Pero ese día estaba el loco Toledo, o algún otro loco —que siempre venimos— y se lo dijo, como sabiendo:

—No veo el chiste— dijeron, uno dijo—, hablar así no es ser poeta, sino decir la verdad— y todo el mundo se quedó callado un rato, como Dios venía mandando.

Esa vez, no llovía.

—Repita, entonces —dijo Arispe, por fin.

—Que el tronco arde más que nunca justo cuando se está por consumir para siempre —dijo Belisario.

—Antes no dijo consumir pero valga —terció un tercero, el de los botes, haciendo sonar las botas de goma, una contra otra, con ese chirrido insoportable que ya conocíamos y a veces hasta nos asustaba. Y después:

—La pucha que se nos ha puesto observador —dijo, sin mucho entusiasmo en la be.

—Todos nos hemos puesto —dijo Arispe, y señaló el fuego— O serán los años.

Podía tener razón con las palabras, pero con el dedo estuvo más cerca. Eran los años y ese fogón con tiraje afuera, que Arispe había hecho hacer en el boliche después que le contaron que la boite del pueblo tiene uno. Justo en el rincón de la pared de la ventana y de la pared sin nada, que da para el lado del pueblo. Desde hacía un invierno y algo, desde que se quemaban esos troncos en el fondo, como en casa de ricos, nos íbamos a mirar las llamaradas, y todos nos callábamos más o hablábamos más.

A la mayoría se les había dado por llegar a la tardecita, cuando empezaba el frío y había que prender el fuego. Era un momento raro, entreverado: todos decían que la leña así y las ramitas así. Pero a la primera luz alta pegando en los ladrillos, había una parte alegre y triste, un tajo en el tiempo que nos hacía callar. Y después de ese tajo, antes de volver a callarse, todos hablaban a la vez. Así que con los

días hubo que ordenar las cosas. A veces, cada uno imaginaba lo que quería y hablaba lo que quería; otras, de entrada nomás, y por votación, se marcaba a qué se parecían los troncos que empezaban a arder y, de hablar, se los hacía dentro de la historia. Otras veces se permitía que la historia fuera cambiando. Que los que habían empezado siendo caballos fueran hombres, de repente. El loco Toledo siempre veía caballos; Arispe, mujeres. Eran los que más discutían, los que más peleaban. Así que casi siempre, en el fuego, había mujeres y caballos. Pero vaya a saber qué pensaba cada uno, qué cosas callaba cada uno, después. El peón de San Manuel y

y una mujer— se juntaron suavemente. El otro tronco, la mujer, se le acomodó. En el pecho, se acomodó.

Por eso no supimos que había entrado el hombre. El fuego nos iba distrayendo del mundo, como decía Arispe. Pero mejor. Ahora que se piensa bien ni era de noche. A veces pasa. Por el rebenque, el hombre había venido de a caballo. Ni los galopes sentíamos, de tanto ruido a tronco en tren de quemarse, como decía el Francés, cuando venía.

—Sírvase usted —le dijo el de los botes, y siguió mirando el fuego, después de señalar a Arispe, que ca-beceaba.

Pero el hombre quería que lo miráramos, qué embromar. Venía de lejos, y quería que lo miráramos. Se acomodó en la mitad de la luz, frente al mostrador, y pegó con el talero en el estañó, entre los vasos. Arispe se despertó. Antes lo hubiera sentido de un sopapo. Ahora le dijo:

—Mejor espere, don.

Y se vino hasta el fuego, acomodó una rama, la vio crepitar, retorcerse, desaparecer entre los troncos grandes, ser ceniza. Quiere decir que oyó el ruido de prenderse, el ruido de irse consumiendo, el ruido final. Entonces, recién, se dio vuelta. El otro todavía lo estaba mirando y le dijo:

—Está bien, don Arispe, ya esperé.

Pero Arispe no le preguntó de dónde sabía su nombre. Nosotros tampoco. Arispe le sirvió y el otro no preguntó cómo sabía que tomaba ginebra. Se miraron.

—Me dijeron que acá uno viene y cuenta su historia —dijo el hombre. Tenía una camisa como azul, abierta adelante, y faja negra, de vasco. Pero todavía no le mirábamos la cara. Al rato dijo —Y que se la escucha, me dijeron.

Arispe le dijo que a veces sí. En la estufa, el caballo del Loco se montaba a la mujer que había sido de Arispe. La mujer iba cediendo, dulce, duramente. El loco estiró uno de los fierros y acomodó mejor su caballo.

—Ahora el fuego se tiene que reflejar en el fierro y dar color rojizo —dijo el Loco, para disimular.

—Se refleja —dijo desde el mostrador el que había llegado— Como mi víbora.

Así que Arispe le dijo:

—¿A ver?

—Que de noche sueño que acá adentro me está creciendo una víbora —dijo el hombre—, y que cada noche se hace más grande y más grande y a mí no me importa y lo único que quiero saber es si cuando de tan grande que sea la víbora yo me muera, lo único que quiero saber es si la víbora vivirá.

Nos miramos.

—Puede vivir o no, quién le dice —dijo Arispe.

—Además no se refleja —dijo Toledo.

—Por ahora —alcanzó a decir el forastero, al final.

miguel briante

DE MAS LEJOS

cuento

a don

Enrique Wernicke

el puestero, los de las barajas, al costado de todo, se lo pasaban apostando entre ellos: que qué tronco se quemaba antes, que para qué lado se iban a caer.

Era día de Arispe. Los troncos eran, o habían sido, como mujer y hombre prendidos. Arispe dijo:

—El fuego da lo que ya no sirve para nada —y medio se durmió.

—El humo —iba a decir dos o tres días más tarde, cuando le preguntaran, pero esa vez se durmió.

Hizo ruidos, el fuego, y los dos troncos grandes —esas raíces retorcidas, con brazos para todos lados; esa tormenta de ojos, caras, cuerpos, animales, montañas, campos, amaneceres y atardeceres, que habíamos simplificado en un hombre

LA COLA DE PAJA EN EL OJO AJENO

Bajo el lacónico interrogante "¿Por qué, fuera de ciertas expresiones marginales, no hay polémica en el campo de la cultura ni con la cultura que está en el poder?", Tiempo Argentino encuestó a 16 revistas culturales. Leyendo las respuestas resulta prodigioso que no haya polémica en el campo de la cultura, ya que ahí se discrepa con todo. Verbigratia: "Desde ya el que no entra en el juego no existe. El que sí, puede decir que no —pero ya empezó por decir que sí". (Sitio); "...muchas revistas se esfuerzan por parecerse a los suplementos de los diarios (y) el escritor que aspira a ser periodista es —con el permiso de Darwin— un hombre que tarde o temprano soñará con ser un mono" (Xu1); "...la tremenda confusión de las culturas materialistas, marxistas y liberales" (Aletheia); "...un medio intelectual hegemonizado por sectores obsecuentemente oficialistas en su mayoría pro-soviéticos (sic) de diversa afiliación, aunque unidos (sic) por su común matriz antimarxista, anticientífica y gorila" (Nudos). El Ornitorrinco, como es fama, nunca ha eludido la polémica: al contrario, siempre hemos sido partidarios de ver la paja en el ojo ajeno. Pero antes de seguir fieles a ese antipático apotegma, vamos a polemizar un poquito con nosotros mismos. En la respuesta de El Ornitorrinco, uno de nuestros distraídos directores (boleado quizá por la calor) consigna la brutalidad con que fue asesinado un poeta en Libia. No dudamos que entre tanto cadáver de toda especie, diseminado en esa acontecida región del mundo, haya habido por lo menos el de algún poeta, pero tenemos la fuerte sospecha (dado el conocido dogmatismo ideológico de este vehemente anciano, que no se detiene en detalles étnicos cuando se trata de dar ejemplos), tenemos la fuerte sospecha, decíamos, de que donde él dice Libia en realidad debió decir Sudáfrica.

Y ahora sí, lanzados a la franca contumelia, digamos que también nos hundió en algo de estupor la respuesta de la directora de Punto de vista. "Es común que hoy se polemice sin nombrar a aquél o a aquéllos cuyas posiciones se cuestionan", dice Beatriz Sarlo sin nombrar para nada a aquél o aquéllos cuyas posiciones cuestiona, "es la polémica sorda que se resiste a la interlocución y prefiere ampliar, por el anonimato, el radio de tiro", agrega, ampliando su radio de tiro. "Esta polémica larvada (y quizá temerosa de la respuesta) coloca al discutido en la poco comfortable posición de no saber con seguridad si se está hablando de él: cualquier movimiento puede desem-

bocar en el ridículo." Y a esta altura no sólo se ignora con quién polemiza, sorda, Beatriz Sarlo, sino además a quién considera El Discutido, cuyos movimientos podrían abochornarlo. Esto sí que nos preocupa, dado que estas discusiones subterráneas son "quizá las más enconadas" (y) "se presentan como el punto más alto del debate de ideas". Y como esta polémica no da para más, vamos a escribir un soneto:

LOS CHANCHOS

Gustábase al chanchillo una lechona
y en su afán de atraerla a su chiquero
engalanóse con bastón, sombrero,
polainas y gran capa de cretona.

Tan pulido iba el chanco en su persona,
con tan fino cuidado y tanto esmero
que no olvidó rizar, con un rulo,
el rulo de su cola coquetona.

Viólo la cerda. Lo miró perpleja,
corrióle por las venas como un yelo.
Tan chancha se sintió ante el presumido

que ahí nomás cayó muerta. Moraleja:
Entre chanchos y en época de celo
más vale ir en pelota que vestido.



MAR

NO TENES TALLER, GOROSITO

Sin ánimo de cachondear a costa de los talleres literarios de la oposición, participamos a nuestros lectores, amigos, parientes y demás deudos, que el Taller Literario de El Ornitorrinco (filial Balvanera), obtuvo seis de los diez primeros premios del Concurso Nacional de Cuento, organizado por nuestro colega El Molino de Pimienta y que tuvo por jurado a José Manauta, Luis Gregorich y Dalmiro Sáenz (ausente sin aviso). Fueron los premiados, Martha Berlin, Primer Premio ("El amor todo locura"); Elena Marengo, Segundo Premio ("Cuando las luces se apagan"); Jorge Mirarchi, Tercer Premio ("Otros ojos los perversos"), ex aequo con Sonia Catela ("El mimo").

Esperamos que nadie se sienta disminuido si agregamos que Marta Berlin ganó además una mención y Jorge Mirarchi otras dos. Y creemos no lastimar ningún narcicismo si acotamos, al pasar, que el Taller Literario del Ornitorrinco (filial Balvanera dos, coordinado por Sylvia Iparaguirre), obtuvo, gracias a Alejo Morrone ("Los cazadores") el Primer Premio del Concurso (bi-

lingüe) de la asociación italo-argentina La Primogenita, premio que consiste en un bruto plaqueón de oro como para salvarnos a todos. Lejos de nuestra intención roer a nadie pero, en honor a la verdad, no tenemos más remedio que agregar que la filial Palermo (coordinado por Liliana Hecker) obtuvo estas dos flores del almárico de su espíritu: Cristina Fernández Barragán ("La mancha colorada"), Primer Premio del Concurso Internacional de Cuentos, Segovia, y Eduardo Milewicz ("Bar de estudiantes") Mención (entre más de dos mil trabajos) en el Concurso de la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos.

POST-SCRIPTUM: Y como lo valiente no quita lo cortés, completamos, a continuación, el resultado del concurso de El Molino de Pimienta. Las restantes menciones del jurado fueron ganadas por: Carlos Balestra Duarte ("Las apacibles noches de Flora Bauzán"); Sonia Catela ("La pared de adelante"); Roberto César Morini ("Ganar el cielo"); Lorenzo Guido Ogdón ("Encrucijada"); Claudio Alejandro Román ("Los que se fueron").

SE VA LA SEGUNDA

Bajo el lacónico interrogante: ¿Por qué, fuera de ciertas expresiones marginales...?, etc., vide supra. Y nosotros creemos que la dictadura nos afectó más de lo que pensábamos, porque hay cada respuesta que está menos para fundar una estética que para alguna expresión marginal de Don Orione. Dice, por ejemplo, Nudos: ««Nudos» es opositora y como tal entabla polémicas». Y eso está bien, y hasta muy bien. Y además, aunque breve, o tal vez por ello, nadie podría decir que está demasiado mal escrito. «Sin embargo», prosigue Nudos, «ésta (vale decir las polémicas que entabla Nudos), a no ser en temas menores, no están a la orden del día en un medio intelectual...», etc., vide supra. Lo que vertido al castellano significa que «Nudos», opositora y, como tal, polémica, generalmente no entabla polémicas a no ser en (tal vez pudo escribirse «sobre», ¿no? Sí, así es.) temas menores. Y por qué dilapidar ingenio, destreza ver-

bal y, por así decir, ideas, en temas menores. ¿Qué ganan «Nudos» y aún la Revolución con ello? Para evitar seguir hablando pavadas vamos a proponer unos tópicos morrocotudos. Por ejemplo, «Nudos», pase al frente y conteste: ¿Dios existe? ¿Qué opina de las antinomias de la Razón Pura? ¿En qué diferenciaría usted el ser del ente? Y del existente, ¿qué me dice? ¿Cómo definiría usted a un oficialista prosoviético de matriz antimarxista? ¿Qué es un cuásar? ¿Dada una masa M y una distancia de tres metros, a qué velocidad viaja la luz en el oscuro interior de una berenjena? Y como esta vez no se nos ocurre ningún verso, vamos a transcribir este vistoso frangollo. Dice Nudos: «...al calor de los recientes combates obreros y campesinos se ha ido consolidando en la intelectualidad argentina una corriente patriótica y verdaderamente democrática, enfrentada a las imposiciones culturales de las dos superpotencias que se dis-

putan nuestra Patria». ¡Uy!, se nos ocurrió un cielito:

CIELITO DE LAS DOS
POTENCIAS
(cielito)

Cielito, cielo que sí
cielo de la Patria armada,
levantando polvadera
ya se viene la negrada.

Cielito, cielo y más cielo,
cielazo del Tercer Mundo,
a mí no me transcultura
ningón gringo nauseabundo.

El otro día en el cielo
conversé con mi analista
y me dijo que aplastara
a esos chanchos comunistas.

Allá va cielo y más cielo.
Tiemble la clase esclerótica
que por la Pampa ya avanza
la intelectualidad patriótica.

GiNa/iA

NEQUAQUAM

Según consigna La Nación, en el 48º Congreso Internacional del Pen Club, Vargas Llosa, alarmado porque «ciertos escritores latinoamericanos parecían inclinarse a adoptar (sic) soluciones extremistas para resolver los problemas económicos de sus países» aprovechó para, entre otras litotes, tratar a García Márquez (Premio Nobel) de «cortesano de Fidel Castro». Y, de refilón destruyó al alemán Gunther Grass (Premio Nobel) y, con él, a casi todos los escritores contemporáneos (aún a aquellos inocentes de haber ganado el Premio Nobel), lamentando mucho que «gran número de escritores se sientan tan consternados por las desigualdades económicas y sociales, tan consternados por la brutalidad de las dictaduras militares, que hayan llegado a la conclusión de que la única solución para América Latina es (...) una solución equivalente a la de Cuba.» ¡Cuán impresionable y sensiblera esta turbamulta de escritores consternados! ¿Qué le importan a un escritor y sus demonios las desigualdades económicas y sociales, el hambre, la mortalidad infantil o la brutalidad de las dictaduras militares? ¿Por qué será tan dificultoso determinar a la vez la velocidad y la posición de una partícula en movi-

miento? ¿Cómo se llama la hija de Inaco y Armonía convertida en vaca por Júpiter, dos letras? Haga como Vargas Llosa, báilese esta refalosa.

REFALOSA DEL PEN CLUB
(media caña)

Ahí anda Vargas Llosa
como un tropel
perjudicando a todos
los del Nobel.
¡Quién lo pensara!,
que la Cuba de Castro
lo molestara.

El tiempo que es olvido
y que es memoria
a este mocito lo hizo
cambiar de historia.
¡Era sartriano
y de pronto volverse
tan casquivano!

Tanto cambia esta gente
cuando es famosa
que de golpe se vuelve más refalosa
ay, que la mierda.
Viditay qué peligro
para la izquierda.



Lucio Duonantuoni el ciudadano Welles

Se lo ha alabado hasta el cansancio; ahora que se conoce su muerte se le han hecho frases redondas como collares. Mediante la magnificación desmedida, el héroe debe penetrar en la capacidad de soñar despiertos que tienen los espectadores de cine, como en un cielo vacío.

Se debe dejar paso al mito, a la leyenda, a la épica, sin que nos demos cuenta que se mata aquello de que se habla. Si decimos "genio", estamos matando al genio. El mismo Welles ironiza sobre su destino cuando, en 1942, dice: "Todos niegan que yo sea un genio, pero nadie ha dicho que lo sea."

Welles nos contagia su mal. Cada una de sus películas, cada una de sus apariciones como actor es una catarsis, algo que se saca de encima; también una ceremonia llena de voluptuosidad y delicia para nuestros sentidos y una obligación, para nosotros, de comprender, más allá del mito, el desgarramiento profundo de este hombre, señor de las apariencias, los engaños y las falsificaciones. Vaya a saberse qué diversión profunda encuentra este rey falso, autor de una obra singular en número y capacidad, única en la historia del cine. El mejor filme barroco jamás filmado.

Como en el argumento de *El Ciudadano*, debemos retroceder desde el final para ir al encuentro de este caín que, a diferencia de otros artistas, realizó su obra convencido de la belleza de las apariencias, de las formas, con una idea inconsciente de la mugre que debía apartar para cumplir su deseo de tallar en luces y sombras sus personajes.

Desde chico, Welles reclama para sí una autonomía que no tienen otros a su edad. Su voluntad de hacer, su deseo de sorprendernos, hace que escriba a los diez años una *Historia Universal del Drama*; definiendo así, mediante el desafío, la lógica de su destino. Es charlista, prestigitador y mentiroso. Se descubre a sí mismo agitado y secreto. Muestra su verdadero rostro cuando se presenta a conjuntos teatrales de Irlanda invocando una experiencia de actor que no tiene. Debuta en el *Gate Theatre*, de Dublin, con la obra *Jew Suss*, haciendo el papel del an-

ciano Duque Alejandro, cuando sólo es un muchacho de 16 años.

Posteriormente diría: "Los personajes nacen de las circunstancias mismas de la vida, las cosas, los objetos se disponen de tal manera, que es el cuerpo el que engendra al actor."

Welles nos crea una patología como espectadores, una cierta actitud mental cómplice de la que no nos podemos evadir; nos hace creer que muchos filmes en los que interviene como actor son obras que ha creado también como libretista y director. En cierto sentido la jerga que emplea en sus parlamentos, el lenguaje propio, reinventa permanentemente su mito. Es que Welles, actuando, es un filme dentro de otro filme. En *El Tercer Hombre* (Carol Reed, 1949), en su breve y enigmática aparición, Welles escribió las líneas que le correspondían en el guión, incluso la famosa reflexión sobre la inutilidad de la pacífica Suiza, que no tiene déspotas, pero sólo ha llegado a fabricar relojes.

Para John Huston, en *Moby Dick*, donde interpretaba a un predicador que desde su púlpito decía un sermón, también escribió sus propias palabras y recibió por esa escena cerca de ocho mil libras esterlinas. La secuencia duraba cinco minutos.

La imaginación fue su privilegio. La magia lo rodeó como una multitud de aventuras encantadoras. Otras facultades más altas y espléndidas necesitaban la consistencia del mundo físico. Un mundo que le ofreciera libertad y apoyo para su creación. Un mundo como una mano abierta que lo tomara para siempre. Ese mundo eran los Estados Unidos de Roosevelt, y el conjunto de medidas dictadas por el trust de los cerebros, que inició valerosamente la lucha contra la crisis más aguda en la historia de los EE.UU. Se instauró el *New Deal*, vasto plan de recuperación, que se definió como "el uso de la autoridad del gobierno en forma de ayuda a todas las clases y grupos de la nación". Amparado por estas medidas funda, junto con John Houseman, *The Federal Theatre*. Hace una puesta de *Macbeth* con un reparto totalmente negro y la acción trasladada a una



isla del Caribe. Esta concepción disgusta a la gente de la agencia oficial de la que dependen. Al poco tiempo Welles se separa y funda, siempre con Houseman, el *Mercury Theatre*. El nuevo conjunto, sin el apoyo que le brindaba la agencia, debe valerse por sus propios medios; los recursos faltan, el propio conjunto corre el riesgo de disgregarse. La empresa que se propone acometer Welles es **Julio César**. La producción se realiza sin apoyo financiero. Los escasos fondos salen de los bolsillos de Welles y de un grupo de amigos.

La puesta causa sensación. Welles ha resuelto hacer **Julio César** con trajes modernos, y cámara negra en vez de escenografía. Aquí también Welles modifica diálogos, logrando que la obra tenga un cierto tono antifascista, actitud que en el mes de noviembre de 1937 era un deber ineludible para todo intelectual de vanguardia.

Welles, al establecer estas experiencias estéticas, sólo tiene un propósito: superarlas. De estas situaciones, de todos estos problemas y sus soluciones, nace el esqueleto artístico inventado más allá del drama y de la lógica. Es un buscador de conflictos, que encuentra y soluciona, con la facilidad con que uno se despierta un buen día curado de un largo resfriado, o de una pasión desafortunada y sucia. Sus ambiciones, sus sueños, sus tentativas fracasadas, constituyen su futuro imaginario. Cada experiencia es también un inventario de excéntricas y de escándalo. El espectador inicia con Welles el ejercicio de un placer exagerado, exaltado por las formas. La relación con el creador es casi un duelo, pleno de ansiedad por lo que vendrá, y de dolor. Esta forma de comunicación se funda en el mecanismo de la experiencia inédita. Welles nos emociona y nos melodramatiza hasta confundirnos sobre su sinceridad.

"Un profesor ha observado explosiones de gases en el planeta Marte. Un meteorito ha caído en Nueva Jersey, una invasión de marcianos se habría producido en la zona"; este boletín extra, leído con voz profunda y grave, interrumpió, cuando recién había comenzado, la transmisión normal de la guerra de los mundos. Otros datos mezclados con exhortaciones a la calma colectiva crearon en los Estados Unidos un pánico que duró varios días, haciendo que las gentes de las ciudades se trasladaran a las montañas y las de las montañas hacia las ciudades.

La sensacionalista transmisión de una obra mediocre, ubicó a Welles en la cima de la fama pública. Fue centro de halagos, y de ataques exacerbados por la envidia de quienes no podían soportar que este actor extraño pasara a ser el núcleo de una controversia nacional. La experiencia moral quedó cuestionada. El balance es enteramente activo. Welles se ha convertido en

un señor terrible, casi inverosímil, que se detiene en un quiosco de cigarrillos y revistas del hall central del aeropuerto. Viste de gris. Traje cruzado. Los hombros rectos como si una vara le atravesara las hombreras. En la mano lleva un sombrero de fieltro oscuro. En ese quiosco compra su primer habano; mientras lo enciende, se encamina hacia la salida con un contrato de la R.K.O. por 150.000 dólares debajo del brazo, y entera libertad de creación.

Para su primer filme, sobre una novela de Joseph Conrad, concibe una idea novedosa; años después iba a ser desarrollada por Robert Montgomery en *La dama del lago*, sin alcanzar el éxito imaginado por Welles. La cámara debía ser los ojos del protagonista. La acción, permanentemente mirada por el narrador, sin mostrar nunca su rostro. El proyecto es rechazado por la productora.

La R.K.O. trata de persuadirlo para que inicie el rodaje de una novela policial de Nicholas Blake. El film debe comenzar en diciembre; después de varias idas y venidas, Welles no acepta y propone realizar un argumento que desde hace varios meses viene trabajando junto a Houseman y el libretista Herman Mankiewicz. Durante los meses de pausa entre proyecto y proyecto, impedido de hacer algo, Welles analiza filmes mudos y sonoros. Pasa largos días en las cabinas de montaje. Estudia las técnicas de sonido y hace una revisión completa de los sistemas fotográficos en uso.

Dos veces muertos sus proyectos. Los bellos proyectos están muertos en apariencia, piensa. Su lucidez ácida y su imaginaria van a apabullar al espectador. Toda su autonomía interior se pone a caminar. Arroja a la soledad del infinito la manera convencional de hacer un filme. Indiferente y claro como un cuchillo de carnicero se pone a trabajar en riguroso secreto en la filmación de **El Ciudadano**. Provocando en la opinión pública toda clase de rumores sobre las audacias de un niño prodigio del teatro que a los 25 años hacía su primer filme. Welles llama a trabajar con él al equipo de intérpretes del *Mercury Theatre*, desconocido por el público cinematográfico; entre ellos Joseph Cotten. También al compositor Bernard Herrmann, que comparte con Welles un afán desproporcionado por la originalidad. Suma al iluminador Gregg Toland; con él desarrolla experimentos sobre nuevas emulsiones, más sensibles, que le permitan utilizar una mayor variedad de diafragmas para sus lentes, consiguiendo así dominar la técnica de la profundidad de campo. Esto le permite hacer composiciones en profundidad como en el teatro; los personajes pueden ser situados cerca o lejos de la cámara en un perfecto campo visual. Welles produce contrastes de luces y sombras solo ob-

servados en la pintura. Estos efectos repercuten en la escenografía y el montaje. Utiliza lentes que abarcan un gran ángulo de visión, los decorados se ven más allá de donde terminan las paredes. La solución es colocar techos a los decorados. A partir de aquí la cámara, situada en puntos de vista muy bajos, hace que las caras de los personajes se vean recortadas contra las ornamentaciones barrocas de los cielos rasos. **El Ciudadano** resulta ser un filme superior y permanente.

Forma y contenido aseguran esa permanencia. Nunca el cine fue, al decir de Luigi Chiarini, un arte de síntesis tan perfecto. El contenido sigue importando hoy, porque el magnate cifra la ambición de muchos que, no pudiendo llevar a su clase hacia una vida mejor, tratan de cambiar de clase. El periodista de **El Ciudadano** es atractivo. Comienza como un joven idealista que combate la corrupción y los negociados de la compañía de transporte, aunque él mismo tenga allí 82.000 acciones. No le importa perder dinero si a cambio mantiene su libertad de acción. Triunfa porque después de muchas vicisitudes logra tener un diario con una circulación de cientos de miles de ejemplares. **El Ciudadano** se identifica con la emprendedora América. Busca prestigio quiere ser líder y alcanzar real poder. Sólo cuando empieza a aplicar el dinero a la compra de cosas, cuando da propinas en vez de solidaridad, **El Ciudadano** pierde amigos e ideales. Entonces edifica un inmenso aparato-imperio llamado Xanadu. **El Ciudadano** se instala allí para ser rey y bufón. Muere millonario, solo, abandonado, buscando desesperado en el fondo de su conciencia un recuerdo de la infancia que lo obsesiona. Esta segunda parte del magnate solitario es también un comentario sobre la otra Norteamérica del poder, como era uso en buena parte de la novela social americana.

El Ciudadano tiene un relato fragmentado en siete narraciones que confluyen en un único tema, sin seguir un orden cronológico estricto. Welles no puede haber ignorado la novela contemporánea; en la literatura de John Dos Passos se encuentran ejemplos de relatos fragmentados y superpuestos. También superpone los diálogos, cosa que, hasta **El Ciudadano**, se consideraba un defecto. (Todavía hoy se oye decir en las salas de grabaciones que los actores están pisando el diálogo). En la vanguardia cinematográfica francesa se encuentran antecedentes del montaje abrupto, sin explicaciones, y hasta algún intento de montaje dentro de la toma misma.

El realismo americano, en su afán por registrar todo lo que sucede (incluso lo que está oculto, aunque sean pequeños detalles sociales), aporta la fuerza y el sentido de verdad indispensables para que la

historia nos impresione sin vacilaciones.

El Ciudadano no fue un éxito comercial, en parte por la oposición terminante de la prensa Hearst y, en parte, por el público promedio norteamericano incapaz de asimilar una propuesta original, acostumbrado a filmes unitarios y comparativamente simples en su narración. Ese año de 1941 la Academia de Hollywood distinguió como mejor filme, mejor director y mejor fotografía a "Qué verde era mi valle", de John Ford. **El Ciudadano** sólo recibió un Oscar de la Academia al mejor libro cinematográfico. El éxito crítico continuaba dos años después. La R.K.O. le encomienda tres títulos que Welles realiza con distinta suerte. Termina *Soberbia*, valorada en forma dispar por la crítica. La segunda realización le es quitada cuando faltan pocas tomas para terminar el rodaje, y la concluye otro director. El tercer filme, un semidocumental rodado en México y Brasil, queda inconcluso; el metraje filmado nunca se da a conocer. Estos conflictos provocan un distanciamiento entre Welles y Hollywood que durará varios años.



Welles no se siente vencido, guarda celosamente para sí su mejor obra, que será una obra frustrada, marcada siempre por la atroz evidencia de **El Ciudadano**. Welles se resigna, pide gracia y adopta los puntos de vista de sus contrarios. Cuando todo está consumado y hay tres títulos filmados, Welles es explicado de nuevo como un terrible ex niño prodigio con un caramelo dulce en la boca. *The Stranger*, *The Lady From Shanghai* y *Macbeth* no sirven para que Welles vuelva a ocupar el sitio alcanzado por **El Ciudadano**.

Inestable. Insatisfecho, emprende el lujoso exilio europeo, empujado por una causa abierta por deudas fiscales. Siente que llega al centro de una Europa iluminada y fastuosa, dispuesto a embriagarse de desesperación, entre cosas que existen y cosas que no existen. Trabaja como actor para tener dinero que invertir en sus propias producciones. Dice que no le importa la crítica y llama a conferencias de prensa. Está en el fondo de lo imaginario. Los personajes que interpreta son seres imaginarios.

Hace teatro en Londres. Rueda una película en la India. Se emborracha en París. Y da una confe-

rencia de prensa frustrada en Roma.

Francamente, sus sueños llenos de contradicciones son irrealizables. Es un verdadero macho al que le gustan las mujeres con tetas gordas.

Entre los semifracasos están también las semivictorias que le permiten filmar *Otelo* (1952), por el que obtiene el premio al mejor actor en el Festival de Cannes, y *El Proceso* (1965). Entre las cosas que no existen están los viejos y nuevos proyectos dejados en el camino. Una versión del Quijote y otra de Rey Lear, son desafíos que anuncia una y otra vez. Cuando un periodista le acota que también Kurosawa tiene el mismo proyecto de filmar Rey Lear, Welles, ensayando un sarcasmo que en boca de otro sonaría a insolencia, responde: "Kurosawua siempre filma a Kurosawua y Yo voy a filmar a Shakespeare".

Retirado en los Estados Unidos, Welles vive representando su propio personaje. Su humor ácido sobre cualquier cosa que le pregunten es bien recibido por la prensa. Su vozarrón de hombre obeso impide recordar al niño jugando con el trineo.

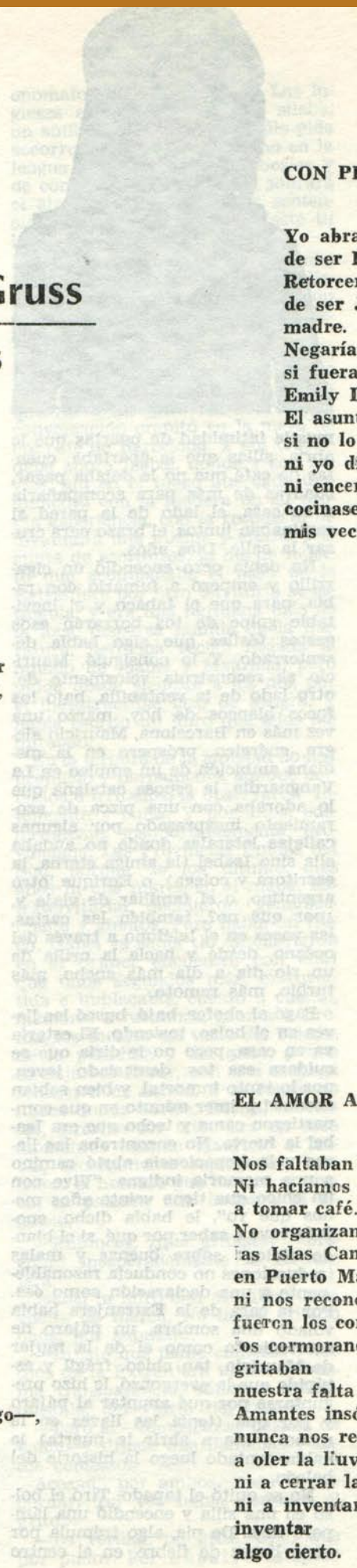
El aniquilamiento y la nulidad que produce el tiempo no pueden ter-

Macbeth, Otelo, El Proceso, Welles no puede plantearse grandes obras cinematográficas. La dimensión irracional de los textos, supera las formas originales, aunque intensas, con que realizó esos filmes, y cuando durante muchos años se acerca a un cine de intriga policial, espionaje o melodramas, aun considerando que fueran obras completas y perfectas, la índole de su temática limita su trascendencia. En esos filmes Welles no puede convocar a la grandeza durante un solo minuto. Oscila entre lo interesante, lo imitativo de su propia obra y lo olvidable, sin poder articular como creador un pensamiento ideológico coherente a la manera de la obra de Bergman, Visconti, Fellini o Antonioni. El pensamiento ideológico disciplina el inconsciente del discurso creador de un artista y, por supuesto, también lo condiciona. Welles es el prototipo del realizador antihéroe, un poco heroico, que se complace en encontrar enemigos más allá del conflicto que los genera. Las treguas son engañosas, en cualquier instante reanudará la lucha.

Welles es parte indispensable de la historia cultural de los Estados Unidos posterior a la gran depresión. Es el arquetipo del creador que necesita el New Deal. Allí, dentro de ese contexto, realiza su mejor obra como actor, dramaturgo y cineasta. Asume la expresión de su época para realizar un cine que segrega ideología como el hígado segrega bilis. De hecho los puntos de vista de los que parte Welles no se limitan a darnos una pálida versión de la "impresión de realidad", sino, por el contrario, los objetos, las situaciones y las cosas de las que se sirve son la base de la ideología dominante de la época. Basta ver **El Ciudadano** para comprender que es un filme inducido, no para hacer del cine una fábrica de sueños, porque aquí el sueño, el que fascina, es social, y no un pretexto, un medio fatigoso e idealizado.

Welles, como todo auténtico creador, reduce a su propia escala la actitud inducida y produce un filme cuya significación estético-ideológica sólo se debe a él. El caso opuesto es John Ford que, teniendo un pensamiento político de derecha, no puede desprenderse de la actitud inducida y produce su mejor obra en esa época, con filmes de marcado contenido ideológico, como **El Camino del Tabaco** Erskine Caldwell, y *Viñas de Ira*, este último sobre una novela de John Steinbeck.

Los perfumes fuertes de la muerte de Welles, nos llegan con un olor vago y burlón, como si nos estuviera mostrando su último truco de prestigeador dispuesto a aparecer sorpresivamente. El cable nos convence. El cable es lacónico. **El Ciudadano** Welles ha muerto. **El Ciudadano** Kane vive, está de pie diciéndonos sus últimas palabras: "Yo soy, y seré siempre una sola cosa, un estadounidense."



Irene Gruss

Poemas

MUJER IRRESUELTA

Yo quisiera, como Gauguin, largar
todo e irme,
dejar mi familia, la no tan sólida
posición
e irme a escribir a alguna isla
más solidaria.
Esa tranquilidad de Gauguin
permanecer en una isla
tan ca'urosa, donde las mujeres
escupen res'gnadas
carozos de fruta silvestre.

PANDORA

Yo no soy Pandora.
De mí no salen serpientes ni
humos ni trágicos olores. No
salen de mí pajarracos,
uno u otro hombre, una
historia espeluznante.
No salen de mí
—quedaría muy bien, sin
embargo—,
temibles ilusiones,
fantasmitas que creó
mi ilusión.
Pandora es una vieja,
llena de furia y
calma.

CON PERSONAS

Yo abrazaría al mundo
de ser Edith Piaff.
Retorcería la furia del mundo
de ser June Jurdan, y su
madre.
Negaría el mundo
si fuera
Emily Dickinson.
El asunto sería
si no lo abrazara
ni yo diera furia
ni encerrada de blanco
cocinase tortas para
mis vecinos.

EL AMOR ABSURDO

Nos faltaban hechos.
Ni hacíamos el amor ni nos acomodábamos
a tomar café.
No organizamos ningún campamento a
las Islas Canarias, y
en Puerto Madryn
ni nos reconocimos; los únicos testigos de esto
fueren los cormoranes. Bichos feos de por sí,
los cormoranes saltaban
gritaban
nuestra falta de hechos.
Amantes insólitos
nunca nos reunimos, ni por casualidad,
a oler la lluvia ni a agitar banderas
ni a cerrar las ventanas
ni a inventar, ni siquiera
inventar
algo cierto.

vlady kociancich cuento



la extranjera

Tal vez porque el nombre era demasiado largo para meterlo entre frase y frase sin sentir que los obligaba a una especie de zalema verbal o porque tenía el inocente timbre peyorativo de algunos nombres de mujer, víctimas de novelas de cuarta y atroces películas de Hollywood, habían intentado darle otro cuando hablaban de ella. Pero ninguno de los dos (al menos durante la semana que los arrastró como a nadadores expertos una corriente traicionera), advirtió el esfuerzo de llamarla adecuadamente hasta que Isabel, en el café donde solían reunirse casi todas las noches por necesidad, costumbre o tedio, ahogándose en un nuevo acceso de tos, sacó del bolso una torpe reproducción de la sirenita de Sitges y la puso sobre la mesa.

—Regalo de la Extranjera —dijo, cuando la tos lo permitió.

Tocar el nombre que la calificaba fue un alivio tan absurdo como el presente de una mala cerámica, hecha para turistas, a quien llevaba diez años de exilio en Barcelona y había perdido la cuenta y el placer de sus viajes a Sitges, mar, pueblo y sirena al alcance de la mano, una hora de tren cuando mucho. Cazadores ciegos, Isabel y Mauricio habían golpeado la maleza, cada uno a su modo, sin comunicarse la persecución ni el fracaso, hasta que el nombre salió y lo dejaron correr, libre e inofensivo, entre las mesas de un café de las Ramblas.

La única celebración que la victoria merecía era una sonrisa y los dos sonrieron. La Extranjera. Con mayúsculas, entre comillas, en cursiva, en negrita, pensó Isabel, el nombre. Qué cansados estamos, ni gracia tiene.

—Tenés que cuidarte esa tos —dijo Mauricio, mientras abría la puerta del taxi para que ella subiera.

Isabel volvió la cabeza. Ahí estaba Mauricio en la vereda, mirando el taxi que se alejaba, las manos en los bolsillos, la bufanda en el cuello, encogido en el viento de marzo. El atento varón argentino. Como en viejas fotografías halladas por azar en el hueco de un mueble o entre los libros del estante más alto de una biblioteca, vio a Mauricio retratado en una

mustia intimidad de puertas que le abría, sillas que le apartaba, cuantas de café que no le dejaba pagar, cuadas de más para acompañarla a su casa, el lado de la pared si caminaban juntos, el brazo para cruzar la calle. Diez años.

No debía pero encendió un cigarrillo y empezó a fumarlo con rabia, para que el tabaco y el inevitable golpe de tos borrarán esos gestos fósiles que algo había desenterrado. Y lo consiguió. Mauricio se reconstruía velozmente del otro lado de la ventanilla, bajo los focos blancos de hoy, marzo una vez más en Barcelona, Mauricio alegre, enérgico, próspero en la mediana ambición de un empleo en La Vanguardia, la esposa catalana que lo adoraba con una pizca de azoramiento inexpresado por algunas callejas laterales donde no andaba ella sino Isabel (la amiga eterna, la escritora y colega), o Enrique, otro argentino, o el familiar de viaje y, ¿por qué no?, también las cartas, las voces en el teléfono a través del océano, desde y hacia la orilla de un río día a día más ancho, más turbio, más remoto.

Pagó al chofer, bajó, buscó las llaves en el bolso, tosiendo. El estaría ya en casa, pero no le diría que se cuidara esa tos, demasiado joven, por lo tanto inmortal, y bien sabían desde el primer minuto en que compartieron cama y techo que era Isabel la fuerte. No encontraba las llaves y la impaciencia abrió camino a una memoria indigna. "Vivo con un chico que tiene veinte años menos que yo", le había dicho, enojada vaya a saber por qué, si el blando diálogo sobre buenas y malas traducciones no conducía razonablemente a una declaración como esa. Por la cara de la Extranjera había volado una sombra, un pájaro de azoramiento como el de la mujer de Mauricio, tan chico, frágil y estúpido que la avergonzó, le hizo preguntarse por qué apuntar al pájaro y por qué (tenía las llaves en la mano e iba a abrir la puerta) le había contado luego la historia del balcón.

No se quitó el tapado. Tiró el bolso en una silla y encendió una lámpara más. De pie, algo trémula por unas líneas de fiebre, en el centro

de aquella habitación que oprimía la carne de vida cotidiana como el corsé las opulencias de una vieja señora, lo llamó. De gusto. No estaba ni debía estar antes de las once y eran las nueve. Con un suspiro de cansancio, se sentó al fin, vestida como para dar otra vuelta en la noche, frente al tablero de ajedrez. Blancas o negras, no recordaba cuáles habían sido sus piezas en la última partida. Se inclinó para recoger un alfil del suelo: desorden en el único orden que ella imponía en la casa.

—No es realmente mi casa —le había dicho—. Fijate que alquilo el piso con los muebles.

La necesidad de disculparse por no invitarla a tomar un café y mostrarle los juegos que sí eran suyos (tableros y figuras, letras y números, itinerarios amigos de la razón), la sorprendió ahora, aunque la mirada que entonces cruzaron con Mauricio ya concedía. Recordó la humildad de esa excusa como un inoportuno giro idiomático, una zancadilla de la lengua que uno cree hablar fluidamente, agresiva por el desuso. La Extranjera, sonrió Isabel a solas, esperando. Qué vida, che.

Sin levantarse de la silla, en la protección de la lámpara y del tablero de ajedrez, giró un poco el cuerpo hacia el balcón y lo miró como seguramente lo habían mirado los ojos de la otra mientras ella narraba: un grabado mágico y sombrío al modo de Doré, que Isabel eligió, entre tantos dibujos posibles, para ilustrar el cuento.

Una mañana (pocos días antes de la llegada de la Extranjera a Barcelona), había salido a tender ropa en el balcón.

—La puerta del balcón abre y cierra de adentro. Por los ladrones, imaginate vos —explicó y la otra asintió cortésmente, antes de oír que el piso estaba en la sexta planta.

—En el sexto piso —se corrigió Isabel y de rabia nomás por esa agachada lingüística, prendió un cigarrillo con el filtro del que estaba fumando—. Mirá los años que salgo sin dejarme la llave. Pero ese día no. Mi amigo estaba adentro, bañándose, vistiéndose, no sé. Igual fue una imprudencia. Salgo medio dormida, cargo el balde y la bolsita

de los broches, cierro la puerta con el pie, el frío era terrible y no quería que se me metiera en la casa. Me apuro a colgar esa ropa mojada que me lastima las manos y en eso, porque sí, me doy vuelta y lo veo a mi amigo que me saluda, que se va a trabajar. Lo veo saliendo del otro lado del vidrio y fijate, ¿no voy yo y lo saludo?

Menos de un segundo, un ruido seco (el clac de la puerta de calle), la mano de Isabel en el aire, el chautural de la mañana arrastrado por un viento de hielo, y ya tenía encima toda la furia, la impotencia, la desdicha, de su ridículo martirologio en el balcón. La primera reacción, instintiva y grotesca, había sido la común al sueño: el horror de la desnudez. No estaba desnuda, pero se vio exhibida a los ojos del mundo en el escaparate de un sexto piso, con un pijama gris y una enorme tricota deformada, también gris y destejándose en el cuello, momia de un pulóver juvenil de Buenos Aires que ahora sólo abrigaba el paso de la cama al día, en diez inviernos extranjeros.

—Justo yo y en esa situación, preocuparme por el aspecto que tenía —Isabel ofreció toda la anchura dramática de su sonrisa y la otra también sonrió, imperturbable ante el desdén por esos tics de coquetería femenina que la Extranjera, caramba, publicaba en edición de lujo.

Pero los ojos del mundo, descubriría muy pronto Isabel, estaban bien cerrados. Nadie abrió una ventana ni se asomó en la primera hora u hora y media (un cálculo que hizo después, sin valor alguno, porque dentro del balcón había un tiempo y fuera del balcón había otro), nadie contestó a sus llamados.

—De todos modos... —la tos la interrumpió, Mauricio le quitó el cigarrillo con enojo—. De todos modos... hay palabras imposibles. Socorro, por ejemplo. Quién se anima a gritar ¡Socorro! Decime la verdad, vos, alguna vez...

Y entonces, como lo harían secretamente en todos esos días de pasearla, de hablar y de escucharla, Mauricio e Isabel se miraron buscándose. Claro que no. Si ellos no habían gritado, a qué esperar el grito de esa garganta tersa y saludable. Luz mala, el fantasma del llano. Sólo duró un instante: la digresión los reunía otra vez alrededor del fuego, cazadores de un mismo safari. Socorro es imposible, acordaron: una palabra con rubores de nena. La equis en auxilio frena el grito como un pasador que cae entre los dientes. ¿Ayuda? Le falta una proposición, es un gato sin cola.

—¡A mí los de la casa! —gritó Mauricio con exagerado acento español y unas mujeres de la mesa vecina giraron la cabeza, ceñudas, mientras los tres reían.

—Me parece —dijo la Extranjera con esa voz suave de señora, entre pedante y modosita—, que la palabra para el grito tendría que ser

onomatopéyica. Como help. Los ingleses están salvados. Una sílaba, un aullido. En castellano nadie pide socorro. Orgullo y un páramo en la lengua. O una cadena de vocales y de consonantes. Como si te sobrara el aire para ir largándolas sentenciosamente. Cuando completaste tu línea sos cadáver.

—A otros latinos no les va mejor —Isabel entornó los ojos, se llevó una mano a la garganta y con erres gangosas canturreó: —Au secours! Au secours!

Rieron. Atizada por el oxígeno de frases, citas, nombres, obras donde escarbaron en busca de la palabra que fuera un grito sin sonrojo, la conversación crepitó en la mesa de ese café de Barcelona. Y ahí (recordaba ahora Isabel, dolida y con alivio), ahí en el fuego que cada uno alimentó con la madera de su propia experiencia, con la respuesta individual a una misma y eterna pregunta de escritores, la luz de muerto que acompañaba el paso de la Extranjera por otro territorio se extinguía, y era una hermana más de la loca, dispersa familia de la literatura, hermana recién llegada al mundo de Isabel y Mauricio, pero unida desde siempre a los dos por el indestructible lazo de sangre. Y había escrito un libro que ellos admiraban.

En la ternura de la amistad no hay prejuicio y tiernamente, aunque perplejos e irritados, la observaron. Inteligente y culta. Y por Dios, edénicamente, insoportablemente, provinciana. Las Provincias Unidas del Sud, porque de los últimos diez años ni una marca en el mapa. Extraterritorial, decidieron, generosamente y atentos. Pero había un truco. Isabel ya sabía (lo descubrieron en el primer encuentro con ella) que unos segundos más, extrovertida e implacable, cuento a cuento, memoria a memoria, broma a broma, los sacaría del tema del balcón, de la pesadilla y del grito, y que se dejarían llevar, con una amarga sensación de estafa, a la ronda de libros donde ebrios, felices, inocentes, girarían los tres. Era en esos momentos cuando Mauricio e Isabel, secretamente replegados, buscaban el nombre que llenara el hueco, la palabra que ocupara el silencio.

—Entonces, ¿qué gritaste? —preguntó inesperadamente la Extranjera.

Isabel la miró con asombro: otra vuelta de tuerca. No había gritado nada, por supuesto.

—Dijiste que nadie contestó —los ojos de la Extranjera tenían la misma transparencia, sólida e infranqueable, del vidrio del balcón.

—Pero sí —Mauricio se pasaba de bando—, dijiste que llamabas y nadie contestó.

Acosada por ambos, trató de recordar. Tal vez había pensado el grito.

—La verdad, no grité. Creo que por pudor. Por nuestro estúpido

miedo al ridículo.

¿Nuestro? Ahora, a las diez y media de la noche, ante el tablero de ajedrez, un alfil en la palma de la mano, admitió la vulgaridad de esa excusa. Apelaba —torpe instinto obsoleto— al lustre aportado del terror, la misma desidia y la nostalgia gris que guardaba en un viejo pulóver de Buenos Aires. El argentino del estereotipo, con su facha de inglés, disfrazado de guapo. No, no fue miedo al ridículo, miedo a pasar vergüenza.

—Para llamar, hermana, hay que saber un nombre —le dijo ahora, estremeciéndose.

Cuando la puerta se cerró tras ella y cortó el paso al grito que podía gritar, el mundo era un desierto de balcones anónimos. Humanamente se defendió del pánico con las únicas armas que tenía. La primera, el rechazo. No estoy aquí, estoy en mi cama y soñando. Pero estaba, temblando en un hielo de invierno y el cuerpo se lo repitió hasta vencerla. La segunda, el absurdo. Es una broma, un chiste idiota. Trató de reír y apenas logró una sonrisa descarnada y hueca, colgando en el vacío, muerta al nacer porque el humor exige un otro y ella estaba sola. La ira llegó a su turno y naturalmente. ¿Por qué yo? ¿Quién? La respuesta fue que debía apurarse y no hacer más preguntas. Esa misma noche y una sola valija con lo indispensable. No habría despedidas, el barco esperaba en el puerto. Rebelde, se negaba a partir. No es verdad, no es verdad, estoy en mi cama y soñando, en mi casa, mis libros, mi gente, sólo olvidé sacar la llave, me di vuelta y lo vi saludarme, me dijo chau, se fue a trabajar como todos los días, no está muerto.

Para llamar hay que saber un nombre y Buenos Aires era un desierto anónimo. Lo cruzó tan callada y a oscuras como la ciudad que dormía, y las palabras necesarias las dijo en un susurro. El grito estaba guardado en la valija. Eran resmas de papel muy fino, azul y amarillo.

—¿Creés que no hay papel en Barcelona? —le reprocharon cariñosamente.

—Igual. Igual lo llevo.

El timbre la sobresaltó. No era la puerta, era el teléfono. Lo dejó sonar un buen rato, mientras se tocaba la frente y descubría que sudaba. Hace calor, pensó, y apartó de la cara unos mechones empapados. Sin quitarse el abrigo, fue resignadamente hasta el teléfono. Era Mauricio.

—¿Por qué no atendías? Me asustaste. Con esa tos, no vas a salir.

—No, claro.

—Y mañana tampoco. Oíme, la llevo yo al aeropuerto. Vos te metés en cama.

—Decime, Mauricio... —sintió la ronquera hiriéndole la voz.

—Sí.

—Decime la verdad, ¿no estás un poco harto?

Hubo un silencio. Luego una risa afable y perturbada; se comprendían muy bien. Pero Mauricio respondió:

—Se va mañana. Descanso para la compañía: Qué semanita. Y ella perfecta, un físico de hierro, che. Serán los aires de la pampa.

—No, no —Isabel alzó absurdamente una mano para acallarlo—. No por ahí, Mauricio, no por ahí. De ese humor también estamos hartos.

No es contra ella, se defendió Mauricio, la queremos. Acordate del libro. Me acuerdo, dijo Isabel, me acuerdo, mientras colgaba el tubo, iba a la cocina, eran las once, ponía agua a calentar, tendría tiempo de tomarse un té. Pero temblaba de calor y de frío. La fiebre, quizá, le enturbiaba la vista porque no encontró la novela de la Extranjera en el estante donde la había puesto. Un acceso de náusea la obligó a sentarse. En el tablero de ajedrez, donde debía estar el alfil, estaba la tosca sirenita de Sitges. El libro, en cambio, se había perdido entre sus propios libros.

Se preguntó (la pava silbaba en la cocina) si sería tan bueno como lo juzgaron entonces. En la revelación de un escritor hay una veta de asombro que confunde, oro enchapado entre pepitas. Las circunstancias favorecieron el placer del hallazgo ya que, públicamente, la autora no existía. Nada por aquí, nada por allá. Un nombre imposible, una contratapa sin datos, salvo dos muy escuetos: argentina y vivía en Buenos Aires. El libro era real.

Exaltados por la pasión que confiere un descubrimiento, lo elogiaron, lo recomendaron, y una carta de Mauricio a Buenos Aires (la editorial les dio una dirección) tuvo respuesta: "Me gustaría tanto conocerlos, pero viajar es imposible". Tres meses después la Extranjera llegaba a Barcelona. Isabel miró la sirenita de Sitges, miró a siete días atrás, y tuvo que reírse y toser. Eran las once y media, él no estaba, para qué, si había noche y música y juegos de otra edad más allá de los vidrios del balcón, del tablero de ajedrez, del silbido histérico de la pava.

Inevitablemente, con imperdonable candor, la habían imaginado por el libro. Hubo una escena casi cómica en el vestíbulo del hotel cuando se presentaron los exploradores y su hallazgo. De la lectura de aquel texto, Mauricio e Isabel creían haber recogido una enigmática, pulida

estatuilla de las Cícladas. Y Dios, ésta tenía la grosera forma de una cerámica de Sitges. Baja, redondita, tostada (era verano en la Argentina) puro color de actividad al aire libre y con esa ropa de señora, labios pintados decorosamente, unos ojos que se comían todo (Mauricio y yo, alimento de una curiosidad bastarda, pensó Isabel entonces), la avidez del turista con ganas de pasear. Estuvieron a punto de abandonarla ahí mismo.

En dos minutos sabían todo de ella. Adivinaron las fotos de familia (y por supuesto las mostró), un álbum de fruslería doméstica que trajo del infierno y abrió sobre el primer café. Marido, hijos, padres, tías, no faltaba ni el gato. Del libro sólo dijo que estaba escribiendo otro. No conocía a nadie que ellos conocieran. A nadie en Barcelona, a nadie en Buenos Aires. De vista o nombre sí. Nadie la conocía tampoco, subrayó, con misteriosa suficiencia. Pero agradeció cortésmente que ellos la conocieran. Le encantó el Barrio Gótico y caminaba boquiabierto, devorando calles, fachadas, monumentos. Al cabo de un paseo agotador, se enteraron, furiosos y perplejos, que era la cuarta o quinta vez que visitaba Barcelona. Barrio Gótico incluido. Sacaba fotos, compraba souvenirs, cositas para los chicos y el marido del álbum. Isabel y Mauricio no sucumbieron a la desilusión porque no eran ilusos, pero vadearon el día agarrándose al libro como náufragos. El segundo tuvo algo de playa o de puerto: el idioma común, los libros leídos a ambos lados del océano (diez años de orilla enfrentada y coexistente), un diálogo de voces humanas sobre la condición humana, alta sobre un murmullo de traiciones confusas. Solo de tanto en tanto, una luz fantasmal, un relámpago ceniciento y mudo, cruzaba la patria compartida.

Diez años, tosió Isabel ahora, frente al tablero de ajedrez donde la sirenita catalana reemplazaba al alfil, y yo le cuento la historia del balcón, a ella, a esa extranjera, a esa argentina con su álbum de familia y su ceguera de diez años, esa garganta que no sabe de gritos, que regala souvenirs a una exiliada, y ésa va y me pregunta: "¿Qué gristaste?" Yo debí preguntarle, qué gristaste vos que estabas ahí, vos y tus diez años del otro lado del balcón, vos y tu aire de salud y de contento, vos y ese hambre de vida que traés de la muerte, vos y tu familia monstruosamente intacta.

—Te merecés el nombre —dijo

Isabel, poniéndose de pie, tosiendo convulsivamente.

Levantó el tubo del teléfono. Eran las doce. Imaginó a la esposa catalana. "Mauricio, es Isabel". Colgó. Por Dios. No tenía derecho. No, no se dejaría corromper por el veneno infame de diez años de exilio. No ella, no Isabel. Estaba el libro de por medio y había otras lealtades. Entonces, con violencia, arrojó la cerámica al piso y devolvió al tablero su alfil.

—Harta —dijo a la pieza vacía y profusamente amueblada—. Estoy harta.

Harta de qué, se preguntó, mientras tosia apenas, extenuada por una fatiga que no sólo le cortaba el aire sino los pasos al balcón. Apoyó la frente en el vidrio y la helada dureza contra la piel ardiendo la despertó. Abrió los ojos (no recordaba haberlos cerrado) y la vio entonces, por primera vez.

La vio tan clara, reclinada sobre el parapeto del balcón, de espaldas a Isabel, sola como ella y esperando, sola en busca de un grito, que estuvo a punto de extender la mano para tocarla a través del cristal. No llamaría a Mauricio. A esta altura, Mauricio lo sabría. Diez años. Diez años son la vida entera cuando se pasa en un balcón. Diez años, dijo la otra, te convierten en otra, te dan esa voracidad por las minucias cotidianas, ese hambre de mostrar los cuerpos de tus seres queridos, esa falsa inocencia por angustia de la inocencia irremediablemente perdida, ese aire grotesco y provinciano. O te dan, le replicó Isabel (y la veía tan nítida en la bruma de lágrimas), una falta de aire, unas ganas de salir como sea, a tender la ropa digamos, en pleno marzo y más de medianoche.

La pava siseaba moribunda cuando Isabel empujó la puerta y el viento la golpeó.

—Hermana —dijo al silencio de Barcelona que dormía, al páramo de balcones anónimos.

El clac de la puerta cerrándose tras ella la alcanzó desde lejos, atenuado por la distancia que debió recorrer, la inmensa llanura de fatiga donde se había extraviado una mujer con el abrigo puesto, sudorosa, tosiendo y perpleja de encontrarse ahí, ya sentada en el duro piso de baldosas, prendiendo un cigarrillo, contando años en la oscuridad, esperando, terca, obstinada y extranjera como la cerámica de una sirena en Sitges, que alguien la devolviera al mar, que alguien le trajera la llave.

Naturalmente, no gritó.



TRAVESIA

Con pasos muy cortitos
de gorrión que anda por la vereda
entre migas de un pan desmenuzado
recorrería tu cuerpo
deteniéndome en alguna semilla con su cáscara
en un trocito de corteza húmeda
en un fragmento de chupetín cristalizado
entretenido en curvas en colinas
en pulcras suavidades y declives
hasta llegar de pronto a esa sonrisa
que reservarás para determinados días de primavera
que sólo repetís cuando los focos
se concentran una vez más en tus plumajes
esos momentos en que olvidás las pautas
del discurso ideológico
Pero en realidad debiera confesarlo
al fin lo que me importa en serio
son esas piedritas de colores
que cubren tus pezones cada noche
y que suelen quedarme entre los dientes.

2

horacio
salas
dos
poemas
de
amor

SON AÑOS...

En un peregrinaje medieval de tren lechero
me han tocado unas cuantas estaciones
una tarde en el Báltico de simple explorador
la compañía de Stanley cuando buscaba
a Livingston
el rugido de los tigres en celo en Kumaon
la tribuna repleta en el Maracaná
o lo que es lo mismo la matiné con tres
películas en el cine de barrio
Fui herido en Iwo Jima y me salvé raspando
en el saqueo de Roma
Es decir confieso que he vivido
Sin embargo
repito "sin embargo" como flexión de idea
en estos días de postguerra
he elegido un lugar de descanso en una cala
con perfume de dátiles y pájaros
un verdadero lujo cartográfico
sitio de encuentro de ríos tropicales
el que forman tus piernas al reunirse.

9

dos
poemas
de
amor
horacio
salas

lecturas

SE LO TRAGO LA TIERRA, de Jorge Landaburu, Ed. Sudamericana-Planeta, 1985.

Uno de los personajes de esta novela: Gabriel Pintos de Azúa (intelectual, periodista, escritor, profesor de un taller literario, descuartzador, homosexual, millonario y tal vez antropófago) le explica a una "mujer horrible" el significado de la palabra "verosímil" en literatura —"Vero-símil"— dice Gabriel —"similar a la verdad"— concepto erróneo que parece haber servido como base para la construcción de la novela.

El autor crea una historia policial y la inserta en un momento clave de nuestra Historia —agonía de la Argentina procesada, albores de la guerra de Malvinas—. Lo primero que cabe preguntarse es qué hubiera pasado con el argumento de la novela insertado en otro momento histórico; la respuesta es: Nada. Un lector mal intencionado podría sospechar que la novela fue escrita en 1492, por ejemplo, y que para darle un tono testimonial, el autor intercaló escenas donde los personajes encienden la radio en el preciso momento que el comando de operaciones difunde sus comunicados. Pero no es justo compartir esas sospechas, el tema es algo más serio.

La trama responde a un esquema policial con complicaciones hasta el agobio. Luis Andrade es un intelectual en decadencia, bigamo, que como nuevo resorte en la búsqueda de su identidad se ha asociado con otro "deshecho humano" (el ex inspector Lanuza) y ha instalado una agencia de detectives. Tiene como ayudante a un muchachito que lee a Sartre, se acuerda de Trotsky, Mao o Shakespeare en ocasiones propicias y no tiene inconvenientes para actuar al estilo de la pesada cuando se enfrenta con porteros poco colaboracionistas. Un día se presenta otro intelectual, Gabriel, contratando los servicios de Luis para la búsqueda de su joven amante desaparecido, que el mismo Gabriel conserva descuartzado en la heladera. La investigación deriva a otro asesinato ocurrido muchos años antes, la nueva antigua víctima es el padre del joven amante de Gabriel,

joven amante que es a su vez hermano de la amante de Luis. Las sospechas se ciernen sobre todos (para crear suspenso) hasta recaer en el responsable del primer crimen, que es el padre de Gabriel Azúa y que en su momento fue amante de la madre del amante de su hijo.

En cuanto a lo estrictamente policial, hay cierta falta de rigor y facilismo del autor para resolver situaciones difíciles. Cuando necesita que Luis Andrade descubra que Irene (su amante) es la hermana de José (el desaparecido) le da una ayuda indisimulada y en una sesión de terapia y con dos pistas mínimas el detective elabora la cuestión hasta la certeza total. Los diálogos dan toda la información que el relato omite por falta de acción; en el final, todos los enigmas se dilucidan por boca de todos los personajes y un balazo certero y oportuno de uno de los buenos da por tierra con el malo.

Pero cuando la falta de rigor y el facilismo se trasladan a lo literario-testimonial la novela deambula por terrenos poco deseables.

En tono realista y con un lenguaje desbordado por los excesos coloquiales se narran escenas que en su pretensión de patetismo resultan absurdas. El realismo no suele admitir fisuras en cuanto al contenido, la suma de situaciones inverosímiles da como resultado un argumento poco creíble:

"Abrazados tratan de concentrar el amor otra vez en sus cuerpos", escribe Landaburu; "de ceñirlo tendiendo un cerco de caricias. La ceremonia es corta, mecánica, desprolija. Los jadeos de Lidia parecen el eco de un mugido. También parecen una queja por algo muy doloroso.

Cuando terminan, Lidia está como llorando.

—¿Qué pasa? ¿Te sentís mal? —Lanuza, molesto, palpa debajo de la

S

almohada para ver si todavía está la 45 que trajo de la cocina.

—Déjame. No me hagas caso.

—Pero estás llorando —de mal humor Lanuza—, ¿qué carajo tenés?

—Estamos todas igual, no me hagas caso te digo.

—¿Entonces?

—Es que una sale a hacer las compras y tropieza con doña Elvira, o con la Pepa...

—¿Y? —violento, Lanuza, todavía.

—En el barrio se llevaron a un montón de chicos. ¿Te das cuenta? El hijo de la Pepa está en Comodoro y el de doña Elvira en las Malvinas. Pero yo no entiendo, Lanuza. ¿A vos te parece?"

Con similar estrategia, en dos momentos que se suponen de gran angustia (angustia íntima, no histórica) los personajes encienden la radio y reflexionan sobre la guerra, el modo en que los altos mandos encaran la contienda y los errores de Galtieri al considerar aliados a los Estados Unidos. Estas inserciones sorpresivas e injustificadas de la realidad nacional; los inoportunos accesos de llanto a que son sometidos los personajes y las contaminaciones con jergas que no son propias de sus registros son la sombra del autor inventando y opinando en todas las escenas.

Para estar en onda, hay sesiones de tortura, el pormenorizado relato de la violación de una niña de quince años y veintitún renglones pornográficos. Obviando la opinión sobre el efectismo premeditado como argumento en cualquier obra de cualquier arte, vale una reflexión sobre uno de los personajes: el cabo Sosa, la represión y la tortura.

Una novela que en su afán testimonial intenta el análisis de los móviles sociales, psicológicos y culturales que impulsan a un hombre a convertirse en torturador y asesino, debería alumbrar zonas particulares (existenciales) de ese personaje. Quedar a mitad de camino da como resultado un estereotipo. El mismo proceso, aunque menos evidente, se da en todos los personajes, con quienes el lector no se siente emocionalmente comprometido.

Si la intención de Jorge Landaburu es incursionar en el mercado de consumidores de best-sellers ar-

gentinos, sólo le faltan algunos ajustes. Si coincide con Roberto Arlt en que "Cuando se tiene algo que decir se escribe en cualquier parte" y "Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada", debería tomarse un poco más de tiempo.

Edgardo González

ANAIIS NIN / Diarios (tomos I al V) Ed. Bruguera

"Intenté reconstruir una historia. Pero una novela es lo opuesto a la vida. Descubro que las personas se revelan por etapas, no de golpe. Y en el transcurso de nuestra vida, raramente conseguimos una síntesis. No puedo trabajar en la forma artificial de la novela" (...) "En el diario mi discurso es natural. Lo que produce fuera del diario es una condensación, el mito, el poema" (Oct. 1944) Ama la literatura de Proust, la de D. H. Lawrence y posteriormente los policiales de Simenon. Odia la de Hemingway. Su personaje favorito: Ninon de Lençols. Se identifica con Virginia Woolf pero no admira su produc-

terfiere: "no lo envíes, seguramente se extraviará". Y el mensaje jamás será enviado.

Esa distancia insalvable respecto del destinatario parece sellar su propio destino. De ahí en más Anaïs arma y desarma, cotidianamente, el rompecabezas complejísimo y agitado que es su vida. Se resigna a usar para sí esta particular hoja de ruta y reemplaza a ese lector imaginario, que iba a ser su padre, por una parte de sí misma. Esa Anaïs lectora y observadora aprende rápidamente a reflexionar acerca de sí y de todas las cosas que la preocupan. Objetivándose, inventa su particular modo de objetivar tratando de encontrar respuestas. Analizándose, se vuelve analítica. Leyéndose y leyendo aprende a escribir.

Cuando muere, en EE.UU. en 1977, tiene más de ciento cincuenta volúmenes manuscritos de su diario, muchos de los cuales fueron la parte fundamental de su equipaje en sus viajes transatlánticos.

Fue bailarina en España durante su adolescencia. Fue psicoanalista en su juventud bajo el análisis y la supervisión de Otto Rank. Escribió su primer ensayo literario en 1931 (sobre D. H. Lawrence), que la hizo conocida en París, donde residía para entonces. Pero no fue sino hasta más tarde que, rompiendo definitivamente con los fantasmas de su infancia, abandonó el baile, la música y el psicoanálisis. Sólo le queda la literatura. "Encubrí mi condición de mujer para abismarme en el mundo del poeta, del señor, del niño. Creé un mito, una leyenda, una mentira, un cuento de hadas, un mundo mágico, un mundo que se derrumba todos los días y me da ganas de terminar como Virginia Woolf".

Amiga inseparable de Henry Miller, rodeada siempre de un mundo de bohemia parisina integrado por artistas de todo género y calibre, escribe sus primeras novelas y algunos poemas con un éxito desigual y conflictivo. Pero esto tampoco la satisface. Amiga de Artaud y de Breton, vivía en el lugar y en el momento exacto donde nace el movimiento surrealista. Pero no participa en él más que desde la polémica. Su preocupación fundamental eran las personas, eso de "ser" humano. Lo maldito de Artaud, lo cruel de Miller, lo misterioso de June, lo resignado de su mucama, lo maravilloso pero imposible de Gonzaló...

ción literaria. Le critica al joven Henry Miller "su necesidad de hablar mucho en vez de esforzarse en significar". (Nov. 1932).

Nacida en 1903, en París en la familia de un talentoso músico español, (Joaquín Nin), comenzó a escribir su diario a los 12 años, cuando debió trasladarse a vivir a los EE.UU. por la separación de sus padres. Ese diario quería ser la hoja de ruta en que A.N. relata a su padre su propio camino lejos de él, de su mundo, de su magia, de su música. La palabra de su madre in-

todo aparece en el mismo plano.

Una A.N. vive una vida que quiso ser interesante. Otra A. N. usa el lápiz como bisturí (sólo mecanografiaba sus "novelas") y arma, desarma, analiza y narra al igual que Sahrzad haciale a su sultán.

España retumba a su lado, en plena guerra civil. A. N. colabora con los refugiados que llegan a París, pero no toma partido. Nadie logra hacerle entender que, en realidad, no hay tres bandos en esa

guerra. Pero ella lo logra: da un paso al costado "La guerra me parece horrenda". Leer su diario es encontrarse con este esquema todas las veces: un paso al costado, la mirada que observa y la escritora que narra lo que "allí" ocurre. Así sus "cuadernos" (de los que sólo se ha publicado una versión abreviada por ella en cinco tomos) son un compendio de observaciones sobre la vida: las distintas calidades posibles de relaciones interpersonales, un sumario interpretativo de los hechos individuales, sociales, políticos y artísticos mirados bajo la lupa de una psicoanalista que sostiene que se puede curar el sufrimiento humano a través del arte y fundamentalmente de la literatura.

Lo que probablemente sea su originalidad indiscutible consiste justamente en su defecto. Uno se queda con las ganas de saber más acerca de todos los seres excepcionales con los que tuvo la suerte de compartir su vida. Haría falta una crónica de aquellos turbulentos años de destrucción y muerte, de creación y revoluciones (le dedica a la guerra mundial o a Hiroshima un renglón cada vez). Si todo eso podemos argumentar en contra de su literatura, debemos sin embargo rescatar un estilo que ocupa toda la pantalla; su profunda capacidad para capturar la imagen y transmitirla, su jubilosa manera de expresar un sentimiento, una emoción, una mirada, un instante de belleza o de solemnidad. Su cuidada expresión, que muestra sin describir y que califica sin adjetivos.

Nos cuenta "unas pinturas de Hans Reichel": "...Están llenas de ojos

que te miran... hay ojos en los peces, en los huevos, en los bulbos. Ojos flotantes, hundidos en las casas que hay en el fondo del mar, ojos en la luna. Hay una campana que ríe... Las barcas, las redes de los pescadores y también las casas son hundidas por un pez vengador que después acude a escuchar el silencio. En este silencio y en esta comunión todas las cosas se encuentran en estado de metamorfosis. Las plantas se convierten en carne y la carne en plantas... El caracol que retoza por España en una nube de sangre lleva un acordeón..."

Sobre la guerra civil española: "los horrores de España, Ponen dinamita en la matriz de las mujeres". (enero 1937) Su particular modo de transmitirnos lo que ve, nos pone a prudente distancia del ob-

e

jeto de su narración en el mismo acto en que nos acerca a él. No sabremos (a través de ella) cómo son las pinturas de Reichel ni qué ocurría en España. Sabemos todo acerca de cómo, su mejor personaje —A. N.— quería que lo viéramos.

En realidad este diario, comienza siendo una carta, continúa como confesor, crece como ejercicio literario y culmina siendo su obra maestra; es precisamente el camino por el que A.N. se instala voluntariamente en la literatura.

"Lo que tengo que decir es algo completamente distinto de lo que sean el arte y el artista. Es la mujer quien quiere hablar. Tengo que hablar en nombre de un gran número de mujeres". No es la mujer la que deja de "encubrirse" en esta decisión. Es la escritora. Es mujer como Balzac era francés. La llamada "literatura femenina" es una necesidad de la mujer, no de la literatura.

Lo importante para A. N. sigue siendo "qué contar, qué decir, cómo decirlo" "El papel del escritor no consiste en decir lo que todos podemos decir, sino lo que somos incapaces de decir". (Prólogo al T. V.).

GRACIELA B. DOMINGUEZ

MEMPO GIARDINELLI
QUÉ SOLOS SE QUEDAN LOS MUERTOS, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 233 páginas.

Esta nueva novela de Mempo Giardinelli es un entretenimiento de tema policial, con algunos otros ingredientes.

Pepe, argentino exiliado en México por motivos políticos, acude al llamado de auxilio de Carmen, su ex-mujer, cuyo nuevo compañero ha sido asesinado. En el intento de averiguar lo ocurrido Carmen muere a su vez asesinada y Pepe inicia un largo recorrido donde se mezclan el narcotráfico con las alusiones políticas; lamentaciones de amor perdido con interpretaciones históricas; oscuras referencias a la guerrilla argentina y sus causas con una franca elegía por una generación perdida, a la cual le "inculcaron el cuento del país rico ...", la confianza y la soberbia de ser el pueblo elegido" Una generación "parida en el odio de las antinomias ...", condenada a la intemperancia y al desprecio por la democracia".

En este tono continúa el narrador los fragmentos "de opinión" y su búsqueda del asesino. Lo descubre

por fin; quema varios miles de dólares para demostrar —sospechamos— su pureza y termina sabiéndose un muerto, tal como se lo dice el propio asesino, en un eco explícito y deslucido del pensamiento que Borges atribuye a Azevedo Bandeira en *El muerto*. Son las líneas finales de la novela y sirven para ilustrar un punto fundamental: que la eficacia de determinadas "ideas" o "situaciones" en literatura, no depende de ellas mismas, sino de la forma en que se las cuenta.

En resumen: hay una intriga policial; hay una historia de amor frustrado (o un amor frustrado por la historia); hay dólares y narcotráficos; hay cierta dosis a la moda de interpretaciones políticas; hay alusiones a obras de Borges, de Rulfo; hay casi de todo, pero el arte está ausente.

A todo es posible encontrarle el lado bueno, sin embargo, y quizá sea esta ausencia, paradójicamente, lo más útil de este nuevo tipo de producto literario en boga: porque nos obliga a preguntarnos, una vez más, qué es la literatura, dónde están sus fronteras, su fuerza y su peculiar aroma y cómo se constituye su milagro. En qué consiste ese fermento, aquí ausente, que transforma un texto, lo hace significativo y quiebra sus propios límites en un intento por decir lo indecible.

ELENA MARENGO

LIBRARIUS

Distribuidora

- LETRAS
- PSICOLOGIA
- FILOSOFIA
- HISTORIA DEL ARTE
- HISTORIA

Sellos Editoriales:

ABELEDO PERROT — ACME — ALHAMBRA — ALIANZA — B. A. C. — CATEDRA — CASTALIA — CEAL — DE LA FLOR — ESPASA CALPE — FONDO DE CULTURA ECONOMICA — GREDOS — HACHETTE — PAIDOS — PLANETA — SEIX BARRAL — SIGLO XXI — SUDAMERICANA y otros.

INFORMES: 983-5688
QUITO 4381 - 4º "B" - (4212) CAPITAL

Galerna

Kermese



Editorial Galerna

En este libro se cuenta, entre otras muchas, la historia de la Buenos Aires paranoica, vocinglera, rea, fenicia. La ciudad que, como una cándida "payuca" vive enamorándose una y otra vez "de sus rufianes y de sus bandidos".

EL LUGAR DE LA HERIDA, de May Lorenzo Alcalá

Una historia atrapante, una espléndida recreación de tipos, costumbres y ambientes de una Argentina en la que la clase dirigente parecía vivir como si el país hubiese sido el escenario de su fiesta.

ABISINIA de Vladý Kociancich

Esta intensísima novela relata una guerra secreta y la extraña relación entre un hombre muy fuerte y una mujer delicada y silenciosa, dueña de una voluntad adamantina.

Este relato comprende cuarenta años de aventuras y represiones sexuales y políticas en la vida de unos quiñotes que viven grotescamente el empeño de Sísifo a través de una narración ágil, plena de humor y donde lo insólito se instala en cada situación para dominarlo todo.



Charcas 3741 - Capital - Tel. 71-1739

lismo y la novela existencialista), carecen de todo sentido si no se los analiza sobre el fondo casi sísmico de lo histórico. Cambia una imagen del mundo o una sociedad entera, el arte y las técnicas y el pensamiento viven esa convulsión. Estos son casos extremos, pero aun en estos casos no es necesariamente la literatura o el arte donde resuena la polémica de fondo (Poe y Hawthorne, los mayores escritores de su tiempo, parecen no haber notado que E.E.U.U. iba a partirse en dos en una Guerra de Secesión; es más fácil verlo en Longfellow, poeta algo mínimo, o esperar a Stephen Crane, quien, ¿para qué negarlo?, ni había nacido). De ahí que la pregunta ("¿Por qué no hay polémica...?", etc.), resulte una doble petición de principio. Y esto es lo que advierte Javier Cofreces (La danza del ratón), cuando escribe: "¿Debiera haberla? ¿Marca alguna contradicción que no la haya?" O, lo que es lo mismo, ¿la Argentina está viviendo algún cambio tan profundo como para que se refleje en el campo de la cultura?

De manera que para responder satisfactoriamente la pregunta, hay que olvidarse de ella. O dicho de otro modo, plantearla bien. Porque lo que realmente pasa en la Argentina es que no vivimos transformación alguna que pueda escindir en dos el campo de la cultura, que sigue siendo burguesa, ni es cierto que dentro de ese orden dominante no exista una polémica. Hay, para empezar, distintas concepciones del arte, la literatura o la crítica, en el ámbito de lo que convencionalmente llamamos cultura. Y hay, sobre todo, una contra-cultura opuesta a la cultura del poder, polémica que no es meramente una oposición de circunstancia a la llamada cultura oficial (una controversia entre literatos o estetas), sino la lucha ideológica entre dos concepciones del mundo. Sin duda la polémica es cultural, pero está sumergida en la discusión social y política. Y basta enumerar ciertos hechos, basta nombrar para darse cuenta de esto. Juicio a las juntas. Paro general. Deuda externa. Punto final. Autocrítica del comunismo. Discurso anti-izquierdista del presidente. División del peronismo. Madres de Plaza de Mayo. No hace falta calificar nada; incluso el giro "anti-izquierdista" debe leerse como secamente descriptivo. La polémica real, el pleito, la discusión profunda, pasa de lleno por lo político y por lo ideológico.

Es en este punto donde comenzamos nosotros a responder la pregunta, o, como dijimos, a reformularla. Y para plantearla bien no vemos otro camino que subdividirla. ¿Existe hoy en la Argentina, en la esfera del arte, las letras, la crítica y el pensamiento nacionales, una contracultura significativa, opuesta a la cultura del orden burgués? ¿Dónde se manifiesta?

Este editorial, nos damos cuenta, parece emplear demasiadas palabras para terminar en dos preguntas. Y seguramente es así. Pero nuestro propósito no es acabar aquí la cuestión, sino comenzar su análisis. En nuestros próximos números, seguiremos desarrollando el tema; en éste, el testimonio sobre el Festival Nacional de Teatro de Córdoba (y algún texto menos serio) intentan abrir de algún modo el diálogo o la discusión.

Tarifa Reducida
Concesión Nº 3257
Franqueo Pagado
Concesión Nº 390
SUCURSAL
EN
Buenos Aires

EL ORNITORRINCO



DIRECCION
Abelardo Castillo
Liliana Heker

JEFE DE REDACCION
Sylvia Iparraguirre

SECCION POESIA
Daniel Freidemberg

REDACCION
Roberto Anglade, Abelardo
Castillo, Daniel Freidemberg,

Rodolfo Grandi, Irene Gruss,
Edgardo González,
Liliana Heker, Sylvia
Iparraguirre, Bernardo
Jobson, Ricardo Maneiro,
Elena Marengo,
Jorge Mirarchi

Registro de la propiedad
intelectual Nº 1.398.897

Casilla de Correo 214,
Sucursal 3
1403 - Buenos Aires

Billy the Kid. Wyatt Earp. Jesse y Frank James. Sundance Kid. Butch Cassidy. James Dean. Elvis Presley. Steve Mc Queen.

(Son sólo algunos de nuestros muchos clientes)



R. De Luca S.A.

Desde que Levi's creó el jean en 1850 mucha gente famosa unió su personalidad a la de nuestros pantalones. Y lo sigue haciendo.

La leyenda personal de cada uno de ellos creció junto a la de nuestros jeans; hasta que llegó un momento en que la historia de los célebres fue nuestra propia historia. Hoy no sabemos cómo hubiera sido el mundo sin Levi's.

Pero sin lugar a dudas no hubiera sido el mismo.

Los Levi's y quienes los usan son idénticos, persisten en el tiempo.

Juntos crearon la leyenda del jean.



La calidad nunca pasa de moda.