

de Navarra, de Aguirre, de Terra y de Accevedo; constituci
cig o contra Cuestas, los blancos y los colorados; todos he
ociferando; aquí y allá, ojos que centellean, puños e
ras que zumban; los rencores explotando a la vez en toda
Z por la erupción...
le P de A Amburu, n
le la aternidad nru
ave e un tanto
itu b que sadas a
i parti los pofitico;
ira b a de gati;
enrisa metabólic
Y lo es.
, nos queda de l
terrer su terrac
plante atrevidos,
millo, lementos.
le eso ue llamado

hace algunos añ
ue haya productid
— le decía— so
cuatro gatos e

sus rebeldías i
ulo que la fecu
ia, la verbosida
uficientes amb
stomaxia, raza c



hulo padre. Nos p
ura de la tradicior
-ción amplia de agu
-ción comer, co
a por repaños el tiempo.
d de la política, piedra mordiente que des
es, ten a más subordinados?

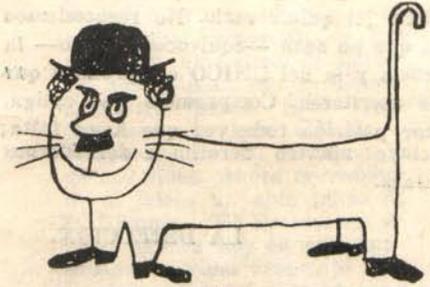
los pientates arrullados por el estruendo de un motin; e
u a pía, la solitud paternal n
e las escelas elementales apndemogeometria y gr
nos a cruja a pedradas por el gambillo de uno u ot
r s i mizar; nuestro criterio pa
abanu namos las Facultades con n
lar a ofrida de nuestra saber
n, per necido nuestros padres, n
ve y el coque que ha llevado

ica, s hemos resultado poetas, a
or ell si agados bricarle
cistas a ma garte
s poes, ni leyes, le amanciancia
entim que debemos pensando
iscuti as y nos dan e mojonas con los de la fraccio
de re: ver, prácticas, y el tiempo que se l
queda n ra dásponible para rel
t Via áctey entregarnos con singular ardor a rebatir l
rbigra a: el bardo F a gita
baldi, todo el país an
ías q un arto in
lo en l culto de la nimo de energias absorbidas por lo sect
que esisierer más optimista acerca de la suerte de e.
r de color de rosa e se está
is bel s condiciones, que me
se m actualidad joven quemándose las cejas sobre amarill
ber neñanzas de las epopeyas de nuestra raquítica existe
de le hermoso problemas científicos que agitan las ment
e en os dá las tíbino razones del nio, mucho clisico n

EL ESCARABAJO de Oro

hace algunos años y verde el árbol de oro de la vida - GOETHE

SEPT. OCTUBRE DE 1961



CHAT-PLIN por SINE

pedro g.
orgambide

EL OMNIBUS ENLUTADO

Cuento

RESNAIS: censurado.

Ahora estás muerto, portugués, muerto para siempre. Cuando el ómnibus arranca llevando al frente un crespón negro, la gente del barrio (tan respetuosa de las ceremonias) se queda en las veredas, junto a sus casas, sin atreverse a dar un paso más. El coche fúnebre marcha adelante y el ómnibus lo sigue. (Veo, desde mi ventanilla, la galera de felpa del cochero). Cuando el ómnibus parte, la gente del barrio no tiene la menor duda de que estás definitivamente muerto. Y es como si no hubieras existido nunca y como si ellos (las mujeres, los chicos y los hombres del barrio) fueran de algún modo inmortales. El coche avanza por la avenida entre los autos que corren veloces. Debajo de la galera del cochero, que oscila de un lado a otro como si fuera a caer, veo sus mechones blancos, su nuca gruesa y roja. Y arriba de la galera: un balcón, la copa de un árbol y más allá las nubes. Tu viuda, que ocupa el primer asiento del ómnibus, suspira ruidosamente. De tanto en tanto lleva un pañuelo a los ojos para secar una lágrima. Está ávida por recibir la compasión ajena. Y lo consigue. Tus compañeros, choferes y guardas de ómnibus, y los amigos del barrio como yo, le decimos las palabras, de costumbre: "hay que ser fuerte, hay (Continúa en pág. 28)



SUMARIO

CUENTOS
de PEDRO G. ORGAMBIDE,
ABELARDO CASTILLO,
EDUARDO BARQUIN y
ALBERTO LAGUNAS.

POEMAS
de TABARE DI PAULA,
MARCOS SILVER y
ARNOLDO LIBERMAN.

REPORTAJES
a RICHARD WRIGHT, y
E. IONESCO.

POESIA ESPAÑOLA
o la INDIGNACION CIVIL
por ARNOLDO LIBERMAN.

EN BUSCA DE UN CINE
UNIVERSAL
por RAYMOND BARKAN.

CHUJRAI habla de sí mismo.
SARTRE habla sobre TEATRO.

PROSA CON BIGOTITOS
por ABELARDO CASTILLO.

CHILE: Viaje a la Corte
de los Milagros
por JUAN JOSE SEBRELI.

EL CUARTO PODER
por CARLETON BEALS.

MADRE JUANA DE
LOS ANGELES
por WILHEL MACH.

SINE aconseja leer a...
TEATRO
por LELIA VARSÍ.

Bibliográficas - Bicherías - Editorial

A CALZON QUITADO

En nuestro número anterior publicamos un editorial que hacía referencia a cierta crítica dirigida a esta revista. La polémica, dijimos, sólo es útil si ayuda a modificar las causas que la hicieron surgir; sólo por eso, porque se habían cuestionado erróneamente y en base a una pésima información los limpios propósitos de quienes escriben estas páginas, anunciábamos, sin temor a estarle "haciendo el juego" a nadie, una respuesta que —también lo dijimos— había sido postergada porque, mal que le pese a nuestros críticos, creíamos inoportuno agregar, nosotros, más confusión a un panorama donde bastaban sus "interpretaciones" para embarullarlo todo, para desvalorizarlo todo: la clara trayectoria de una revista literaria y su opción por lo que hay de más legítimo en el hombre. Motivos obvios, motivos (al parecer) que desconocen a menudo nuestros disparatados censores, nos obligan, hoy, a postergar nuevamente aquel trabajo. La coincidencia por encima de la discusión sigue siendo, a nuestro entender, el más irrevocable imperativo de los escritores auténticamente progresistas; agudizar la discrepancia —venga ésta de donde viniere— es jugar indignamente a ser amigos, y ejercer el detestable oficio de bufones intelectuales. No obstante, queremos dejar muy claro —puesto que el ESCARABAJO no inició esta desdichada polémica, sino, por el contrario, hace dos años que viene postulando la coincidencia, y puesto que en los últimos tiempos se ha falseado estúpidamente cada una de las palabras que de buena fe y con absoluta

convicción hemos escrito—, que si nos parece o cuando nos parezca oportuno, publicaremos lo que sea necesario y en los términos que juzguemos adecuado. Hablar claro es también un imperativo. No decir la verdad —sea por falta de información o por deshonestidad— se parece, en cambio, a la mentira. O a la calumnia. El ESCARABAJO, pues, no teme malquistarse con NINGUN Sumo Pontífice del pensamiento, ni con cualquier monaguillo ridículo —algo así, éstos, como beatniks de la "dialéctica"—, quienes, sin que nadie se lo conceda, se envisten del derecho de otorgar absoluciones, o Infiernos, según dos o tres mecanismos automáticos que les resuelven, fácil y esquemáticamente, el complejo problema de la realidad.

Para terminar. La Dirección asume, ratificándola, su total —su lógica— responsabilidad frente a las críticas que se han hecho a esta revista, así como la de los términos conceptuales en que se planteó toda respuesta a esas críticas. El ESCARABAJO DE ORO no es representante de ninguna fracción política, de ningún partido político. Ni quiere serlo. No respondemos a otras directivas que no sean —equivocadas o no— la de nuestra conciencia y la del UNICO compromiso que aceptamos: el de escritores. Compromiso que obliga, que impone, tomar posición toda vez que haga falta; pero que no excluye nuestro derecho a defendernos cuando se nos ataca.

LA DIRECCION.

NOTA:

A pedido de nuestros más recientes colaboradores, señores Marcos Silber, Esther Hertz, Juana Bignozzi y Luis María Sánchez, publicamos la siguiente aclaratoria: Buenos Aires, 10 de Julio de 1961. A raíz del Editorial publicado en el ESCARABAJO DE ORO N° 2, en el que figuraban nuestros nombres adhiriendo a conceptos allí vertidos, solicitamos se nos publique la presente aclaración, ya que no hemos suscripto individualmente dicha respuesta y, por un malentendido, del que nadie es responsable, aparecieron allí nuestros nombres. Fdo.: Silber, Hertz, Bignozzi, Sánchez.

EL ESCARABAJO DE ORO, dadas las circunstancias y las extravagantes interpretaciones a que ha dado lugar este hecho, deja constancia:

1) Que dicho EDITORIAL fué leído en presencia de la redacción —incluidos los señores Silber, Hertz, Bignozzi y Sánchez— y aceptado para su publicación sin que se objetaran sus términos, ya fuese total o parcialmente. Salvo el título, que fué posteriormente modificado a pedido del señor Silber.

2) Que esta DIRECCION propuso, antes y después de la lectura, la ratificación de todos los integrantes de la revista.

3) Que el malentendido surge,

pues, del siguiente hecho: los señores Silber, Hertz, Bignozzi y Sánchez, entendieron, según su propio testimonio, que la firma de todos los integrantes significaba una ratificación conjunta por EL ESCARABAJO DE ORO, como revista, y no una ratificación individual, como esta dirección lo propuso, y tal como fué entendida y aceptada por el resto de los firmantes.

4) Esta nota tiene por única finalidad despojar de lementos equivocos los términos de la aclaratoria citada, máxime cuando fué dada a publicidad (con nuestro acuerdo pero contra nuestra costumbre) en otro órganos periodísticos.

C. L.



EL ESCARABAJO DE ORO

Registro de la Prop. Intelectual en trámite

DIRECTORES:

Abelardo Castillo
Arnoldo Liberman

SECRETARIA DE REDACCION:

Liliana Heker

SECCION CINEMATOGRAFICA:

Hugo Kusnetzoff
Ricardo Alventosa
Alicia Taffur
Mario Sábato

SECCION TEATRO:

Eduardo Barquin

ADMINISTRACION:

Susana Isod y Bettina Duret

CORRESPONSALIA

EN ROSARIO:

Alberto Lagunas

DIAGRAMACION:

Leandro Hipólito Ragucci

Los escarabajos fueron dibujados por Martha Taffuro.



ULTIMO REPORTAJE

A RICHARD WRIGHT



Sucede a veces que la muerte —esa desprejuiciada posibilidad— nuclea su inevitable puntería en un gremio. A veces en nuestro gremio, el de los escritores. Y entonces, como hace pocas semanas, los nombres recordables —en buen o mal recuerdo— de Hemingway, de Céline, de Larreta, nos golpean con su último, definitivo punto final. Han terminado la más alabada o vituperada de sus novelas: la de sus vidas. Ahora corresponde al juicio, al sabio juicio de la Historia. “El Escarabajo de Oro” publica hoy en estas páginas el último reportaje realizado a Richard Wright poco antes de su muerte. Lo debíamos y aquí está. Con él —y en nuestra intención recordatoria— damos el presente, el último presente, al viejo y valiente Hemingway, al equivocado e imperdonable Céline, a Larreta al mismo Wright.

Su último libro, “Fish Belly”, trata de la situación de un hombre de color en el seno de una civilización blanca. ¿Es ése el problema fundamental para usted?

El problema del hombre negro en el seno de una civilización blanca está condicionado a su vez por un problema de color más importante y a escala mundial. Hoy nos hallamos en presencia de lo que podría llamarse una mayoría de color en el mundo y por ello las comunidades de color residentes en estados mayoritariamente blancos constituyen una especie de “test” (prueba).

Alguien ha dicho: “El color es mi patria”. ¿Cuál es su posición personal?

El color no es mi patria. Soy un ser humano antes que norteamericano y negro, y si trato problemas raciales, es porque los mismos han sido creados sin mi consentimiento, sin mi permiso. Me opongo a toda definición racial. Si escribo sobre los problemas raciales, es, precisamente, para ponerles fin a las definiciones raciales. No deseo que nadie, en el mundo en que vivimos, se coloque en un punto de vista racial, sea negro, blanco o amarillo.

¿Qué tiene usted en común con los escritores negros franceses u otros escritores negros?

Los conozco, los leo, simpatizo con la lucha en que están empeñados y he participado en sus organizaciones; pero no puedo decir que siempre plantee esos problemas como ellos. La mayor parte de los escritores asiáticos y africanos con quienes he estado en contacto, son personas profundamente penetradas de un sentimiento religioso, que prolongan sus concepciones religiosas en sus obras y en sus luchas políticas, lo que resulta por demás extraño a quien como yo procede de los Estados Unidos. Allí combatimos por una verdadera aplicación de nuestra Constitución, lo cual no es el caso de las naciones africanas; luchamos por ser incorporados a una civilización que aceptamos. No estamos contra Occidente sino que queremos la aplicación efectiva de los principios de libertad de Occidente.

¿Dónde nació usted?

En el estado de Mississippi, que no es más que un inmenso “gheto” negro, una enorme prisión en que los blancos son los carceleros y los negros los presos. El movimiento de integración que se esboza en los Estados Unidos no ha llegado todavía a aquel estado.

¿Ha experimentado usted personalmente lo que llaman en los Estados Unidos “Jim Crow”?

Todo negro norteamericano tiene experiencia de la vida “Jim Crow”. Por el mero hecho de nacer en Mississippi, sabe que ha nacido en un “ghetto” y comienza para él la experiencia de la vida “Jim Crow”. Concurrirá a los cursos de una escuela “Jim Crow”; asistirá a los servicios religiosos en una iglesia “Jim Crow”; si sube a un ómnibus, será un ómnibus “Jim Crow”; si entra en un restaurante, será igualmente un restaurante “Jim Crow”; en suma: vivirá esa existencia de “Jim Crow” hasta en el cementerio, porque, cuando muere la suya es una muerte “Jim Crow”. De la cuna a la tumba, estará sometido a una discriminación racial que ni siquiera terminará con su muerte. Tal es la existencia de los negros en los estados del Sur. Contra eso se organizan las huelgas de “brazos cruza-

dos”: contra esa dura discriminación racial que no abdica ni siquiera ante la muerte.

¿Fue para huir de eso que vino usted a Europa?

Sí: para vivir en un mundo más amplio y más libre. Todavía encuentro aquí ciertas restricciones raciales; pero son nada comparadas con las que existen en mi país, en aquella atmósfera de “Ghetto”.

¿Piensa usted permanecer aquí?

Aquí me siento en mi casa.

¿No piensa regresar a los Estados Unidos?

No tengo la menor intención de hacerlo. No poseo familia allí; no me espera nadie; me siento aquí perfectamente y me dedico a mi trabajo. Hasta diría que, por desgracia, he podido continuar escribiendo libros sobre los Estados Unidos sin tener que regresar allí para hacerlo, porque la situación sólo evoluciona lentamente. Han ocurrido algunas modificaciones; pero, hasta ahora por lo menos, no se trata de modificaciones cualitativas.

¿Qué piensa usted de la integración escolar de los niños negros en los Estados Unidos?

¡Bueno!, poseo datos sobre el asunto. El fallo de la Corte Suprema fue dictado en 1954 es decir, hace seis años, y en el transcurso de ese período se ha integrado menos del 6% de niños negros. Es decir, que, según ese ritmo del 5 ó el 6% en seis años, se necesitará alrededor de un siglo para que la integración se lleve a cabo por completo. He hablado con personas autorizadas y me han asegurado que, si ha habido cambios, todavía no son cualitativos, y que un niño negro no puede introducirse en el sistema de enseñanza norteamericano sin ser crucificado psicológicamente. Esto no puede dejar de ejercer una influencia nefasta sobre la personalidad de los escolares negros.

Usted es reconocido y saludado en Europa como un gran escritor. ¿Qué audiencia encuentra en los Estados Unidos?

Ha variado según los libros que he escrito. Uno de ellos “Poderío Negro” que anuncia la ascensión del nacionalismo negro en Africa,

(Continúa en pág. 36)

JOSE HIERRO

encadenados

Se fue muriendo todo,
pero ellos no murieron.
La madera del hombre
duró más que los sueños.
Lo que muere del hombre
vivió más que lo eterno.
Se murió la esperanza
y siguieron viviendo.
Sólo los perros mueren
al morir su dueño.

MARCOS ANA

te llamo desde un muro

Oye, hermano, te llamo desde un muro;
clavado entre unas piedras
donde las sombras hacen su nidada.
Hablo desde la pena.
Entre los huesos mismos del dolor te llamo.
Mi voz, como esas hierbas
que en la ranura de una roca crecen,
se ha mantenido pura:

no escupió a su bandera,
ni doblegó sus hombros,
ni ha mentido canciones,
ni se pasó al Oscuro.

Veinte veces cruzó la primavera,
y mis alas a un cepo atrapadas,
y el ardor de mi sangre entre cadenas.
Pero hoy mi voz —sin llanto— te reclama;
mi lengua es una herida que flamea,
como un pájaro ardiendo en tu ventana.

Ni un día más, amigo. No consientas
este tropel de muros obcecados;
tanta luz sin salida, tanta puerta
cerrada ante mis ojos.

Mi corazón te espera,
aguarda a tu palabra, y en los muros,
como un río apresado se golpea.

LA INDIGNA



por
**arnoldo
liberman**

Pues que en esta tierra
no tengo aire,

enristré con rabia
pluma que cante.

Blas de Otero.

No es casual —no puede serlo— que el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado (año 1959), extendido hasta hoy en núcleos culturales y revistas literarias, haya sido también el año en el que muchos de nosotros nos estremecemos con una emocionante revelación: España aún era inmortal. Y lo era cada vez más intensivamente en la medida que, día a día, era motivo de un nuevo, íntimo e inesperado asombro. No pasó mucho tiempo —¿qué es un año en las urgencias de la eternidad?— para que escribiéramos ante uno de los puntales de esa revelación: la España silenciada, la España detenida, la España del miedo, la España del fervor y la dignidad en la diáspora (la geográfica o la anímica) comienza a decir por voz y sangre de sus jóvenes creadores: no he muerto. Aquí estoy, en mis frustradas ansias, en mi encarnado espíritu, en mi grotesco y triste deambular cotidiano. Goytiso enarbola una de esas voces. Agregábamos más tarde: España vuelve, y vuelve a pesar de su torpe gendarmería, a ser luz en la conciencia de sus hijos más representativos. Ante la corrupción y la mentira oficial, ante la mentira política y el desamparo, ante el alcohol, la sordidez y la pesadilla, España aún vive, España aún respira, España aún es España. Y eso es para nosotros profundo motivo de estremecimiento.

Hace poco la edición de "Con la inmensa mayoría", poemas de Blas de Otero, vino a confirmar este redescubrimiento de la hispanidad creadora. No necesitamos en ese momento el momento de leer esos poemas, que sesudos estudios críticos nos confirmaran la paternidad de Antonio Machado sobre tan hermosos cantos: no otro que el Machado de:

Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro ralmos de tierra.
Nurca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomos de mula vieja

y no conocen la prisa
ni aún en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.
Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan, y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

Sólo un poeta de esta talla excepcional y arraigadamente humana podía dar a luz hijos —poetas excepcionales también— que encaran la vida con la misma dignidad del sueño y con su mismo y solidario amor al hombre. Blas de Otero, en un primer momento poeta de inmensas minorías, poeta intimista o místico, según la circunstancia de su creación, comienza este bello legado a la inmensa mayoría con este no menos bello deslumbramiento:

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro.

ACION CIVIL

**GABRIEL
CELAYA**

y un buen día bajó a la calle: entonces
comprendió: y rompió todos sus versos.

Esencial, sustancialmente, estas palabras son la síntesis más precisa del desarrollo de toda la literatura española actual, sea en la poesía o en el cuento o en la novela, o, incluso, en el ensayo. Cuando leíamos "Problemas de la novela" de Juan Goytisolo, nos prevenía ya el notable novelista sobre los nuevos caminos que ha tomado en los últimos años la España creadora. Goytisolo transcribe allí la respuesta de Nathalie Sarraute a un reportaje de la "Nouvelle N. R. F." en la que la autora francesa interpreta en sus justos términos la nueva orientación y a la que Goytisolo hace suya: "Quizá sabe ya ese escritor mientras replegado sobre sí mismo, inmerso en el líquido protector de su pequeño frasco, se contempla y contempla a sus semejantes que, fuera, ocurren cosas muy importantes (quizá, se dice con angustia, las únicas cosas verdaderamente importantes): hombres que tienen otras cosas en que ocuparse que de sus estremecimientos íntimos, se agitan y viven, y sabe que para estar de acuerdo con su conciencia y responder a las exigencias de su tiempo, debe hablar no de él sino de ellos". Y agrega Goytisolo: "Esa mala conciencia pone de manifiesto lo profundo de la revolución operada en la novela contemporánea". Es esa "mala conciencia", ese remordimiento, ese querer escapar a la mala fé —el sentido existencial de la expresión— lo que hace decir a José Hierro (otro de los poetas de la nueva generación): "Me molesta que me presenten como poeta, ya que el poeta es un enfermo que necesita hacer poesía para sanar, un impúdico que descubre cuanto siente para no ahogarse. Únicamente puede exigirsele que su confesión sea sincera y total, y, puesto que comete la ordinariez de contar lo que nadie cuenta, que hable en un lenguaje capaz de ser comprendido por casi todos (...). [La poesía no es más que un conjunto de formas ricas en las que se pone de manifiesto lo que es el hombre, una gran construcción del poeta en la que salva una imagen del hombre". Otra vez acá como en Blas de Otero, como en Goytisolo, una obra dedicada a la inmensa mayoría. Naturalmente que no es esto una escuela sino, como la calificara el mismo Hierro, "una personalidad colectiva". Como lo dice Max Aub ya no se escribe más para agrandar sino para inquietar; para incendiar como lo quería León Felipe. Creadores "fieramente humanos" (para usar el título de un poemario del mismo Blas de Otero), llenos de responsabilidad no sólo literaria sino esencialmente humana, social, testimonial incluso. No es sólo el verso, su filigrana, su nomenclatura mágica, lo que importa, sino la poesía que brota del verso, lo que el verso dice, lo que el verso grita. Y por eso, porque el verso grita y grita desde su entraña española es que España aparece con la grávida insistencia con que aparecía en la poética de Machado, Lorca, León Felipe, es decir en la poética de los notables. Son sus hijos los que han tomado conocimiento, los que se han puesto en el alma una conciencia histórica, la conciencia del destino de la actual península, tratando de descubrir, a través de los días inseguros, contradictorios y sangrantes en que viven, qué les espera. Qué deben proclamar, ante qué deben rebelarse, qué luz deben vislumbrar:

Que mi fe te levante, sima a sima
he salido a la luz de la esperanza.
Hombro a hombro, hasta ver un pueblo en pie
de paz, izando un alba.

lo dice Blas de Otero, que en otro poema subraya:
Sobornad a vuestros monitores para admirar esto!
Españolitos helándose
al sol —no exactamente el de justicia.
Voy a protestar, estoy protestando desde hace

[mucho tiempo;

me duele tanto el dolor, que a veces
pego saltos en mitad de la calle,
y no he de callar por más que con el dedo
me persiguen la frente, y los labios, y el verso

v lo dirá Gabriel Celaya en su hermosísimo "A Sancho Panza":

Sancho -firme, Sancho-obrero
en tí pongo mi esperanza
porque no fueron los hombres que se nombran los que hicieron
más acá de toda historia —polvo y paja— nuestra patria,
sino tú como si nada.

y lo dijo anteriormente Dámaso Alonso, quien da en "Hijos de la ira" uno de los primeros gritos del sacudimiento:

Hay que bajar ahora mismo,
porque hay sangre en el mundo
y yo necesito saber quién vierte la sangre
y por qué se vierte y en nombre de qué se vierte.

(Continúa en págs. 6 y 7)

españa en marcha

Nosotros somos quien somos.

¡Basta de Historia y de cuentos!

¡Allá los muertos! Que entierren como Dios
[manda a sus muertos.

Ni vivimos del pasado,
ni damos cuerda al recuerdo.

Somos turbia y fresca, una agua que atropella
[sus comienzos.

Somos el ser que se crece.

Somos un río derecho.

Somos el golpe temible de un corazón no
[resuelto.

Somos bárbaros sencillos.

Somos a muerte lo ibero
que aún nunca logró mostrarse puro, entero
[y verdadero.

De cuanto fué nos nutrimos,
transformándonos crecemos

y así somos quienes somos golpe a golpe y
[muerto a muerto.

¡A la calle!, que ya es hora
de pasearnos a cuerpo

y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo
[nuevo.

No reniego de mi origen
pero digo que seremos

mucho más de lo sabido, los factores de un
[comienzo.

Espanoles con futuro

y españoles que por serlo,

aunque encarnan lo pasado no pueden darlo
[por bueno.

Recuerdo nuestros errores

con mala saña y buen viento.

Ira y luz, padre de España, vuelvo a arran-
[carte del sueño.

Vuelvo a decirte quién eres.

Vuelvo a pensarte, suspenso.

Vuelvo a luchar como importa y a empezar
[por lo que empiezo.

No quiero justificarte

como haría un leguleyo.

Quisiera ser un poeta y escribir tu primer
[verso.

España mía, combate

que atormentas mis adentros,

para salvarme y salvarte, con amor te delecteo.

LA INDIGNACION...

(Viene de pág. 5)

Y así podría seguir citando hasta la noche final poemas que hablan a las claras de esa urgente necesidad de decir las cosas calladas, de interrogar, de tomar posición junto a un pueblo que se duele en los huesos, esa urgente necesidad de llamar las cosas por su nombre y que llevó a decir: **Es preciso hablar claro. La oscuridad es defecto de expresión.** A diferencia de los esquemáticos, de los fotógrafos de la realidad, esta generación hispana tiene plena conciencia de aquellas palabras de Camus: "El realismo no puede prescindir de un mínimo de interpretación y arbitrariedad. La mejor de las fotografías traiciona ya lo real, nace de una elección y da un límite a lo que no lo tiene. Reproducir elementos de la realidad sin escoger sería, si ello fuere imaginable, repetir estérilmente la creación". Fernández Santos, Camilo José Cela, Sánchez Ferlosio, los Goytisolo, otros, en la novela, Celaya, Blas de Otero, Victoriano Crémer, José Agustín Goytisolo, Hierro Eugenio de Nora, y otros, en la poesía, nos proponen una visión de la realidad embebida de intención, no una calcomanía insustancial y totalmente prescindible. Se ha hablado mucho de literatura "comprometida" desde que Sartre re-descubrió la inútil y peligrosa gratitud de la Torre de marfil. La nueva creación española es no exactamente: literatura comprometida. Y por momentos comprometida políticamente. "El Arte por el Arte, el pensamiento elevado, sirven a menudo de coartada cuando no se tiene la conciencia tranquila" dice Goytisolo y reproduce una cita de Emmanuel Berl: "Las astucias de muchos novelistas y críticos para defender el Alma, valen bien las estratagemas del contribuyente para proteger sus rentas del fisco". Ligados a una estructura histórica y social precisa los novelistas españoles, los poetas, entienden lo que aún no termina de entender la vanguardia novelística francesa (Robbe Grillet, Butor, Duras y Sarraute a veces): que el súbito brote de formalismo que los determina no ha de sobrevivir por más rigurosamente personal que sea su lenguaje expresivo. No se puede privar a la creación de la riqueza y profundidad de un tema auténtico, testimonial, comprometido, sin correr el riesgo de escribir sólo para sí mismo, y pagar en consecuencia un oneroso impuesto a la eternidad: no participar de ella. Su validez estética y social es lo que mantiene en la cumbre de la creación artística contemporánea obras como "Los caminos de la libertad", "El Don Apacible", "La condición humana", "Barrabás", "El conformista", o nuestras "Huasipungo" o "Doña Bárbara". Stendhal decía que la novela hace concurrence al estado civil. Espejo a lo largo del camino, debe esforzarse de reflejar en él a la sociedad de su tiempo, darle conciencia de sus imperfecciones y límites, de este modo, contribuir a purificarla". Y Stendhal algo sabía de eternidad. Con la poesía sucede lo mismo. O está a la altura de su tiempo y de la presente realidad, o de lo contrario, se pierde en los vericuetos de la traición y de la egolatría. "La verdad debe revelarle siempre, por dura que sea. Escamotearla —dice Goytisolo— no me parece empresa digna de escritores". En reportaje de la revista *Índice* repite: "En España las cosas son mucho más claras. El novelista sabe muy bien lo que debe escribir. La dificultad consiste, naturalmente, en encontrar la manera. Para ello creo que debemos aprovechar la lección de los grandes novelistas italianos como Vittorini y Pavese". Me pregunto: ¿será casual que el último de los novelistas italianos nombrados haya escrito en su "Oficio de vivir"?: "Hablar. Las palabras son nuestro oficio. Lo decimos sin sombra de timidez o ironía. Las palabras son tiernas cosas, intratables y vivas, pero hechas para el hombre y no el hombre para ellas. Todos sentimos que vivimos en un tiempo en que se hace necesario volver a llevar las palabras a la sólida y desnuda limpieza de cuando el hombre las creaba para servirse de ellas. Y nos sucede que, precisamente por ello, porque sirven al hombre, las nuevas palabras nos conmueven y aferran como ninguna de las voces más pomposas del mundo que muere, nos conmueven como una plegaria o un boletín de guerra. Nuestro fin es difícil, pero vivo. Son hombres los que esperan nuestras palabras, pobres hombres como nosotros cuando olvidamos que la vida es comunión. Nos escucharán con dureza y con fé, prontos a encarnar las palabras que diremos. Desilusionarlos sería traicionarlos".

El mismo Pavese agrega luego: "Para nadie es una broma la empresa de vivir, y vivir significa ser jóvenes y luego hombres, y también debatirse, darse deberes proponerse una conducta. Lo malo comienza cuando esta obsesión de la fuga del yo deviene ella misma argumento del relato y el mensaje que el narrador debe comunicar a los otros al prójimo, al compañero hombre, se reduce a esta pobre auscultación de las propias perplejidades y veledades". Nunca será demasiado reiterar estos pensamientos que se han hecho carne, sangre e insomnio en la mente de los jóvenes españoles. Alguien objetará, y con razón, que no sólo la lucidez y la responsabilidad de vivir, frente al prójimo y la vida, pueden asegurar la perennidad de una obra, la permanencia de un testimonio. Naturalmente que no. Pero sin estas dos condiciones, el resto será inútil y frívolo canto de artificio. El yo es un molde hueco al que hay que llenar de yo pero también, y preponderantemente, de otros. Y es, sustancialmente, no menos que eso, el com-

BLAS DE

la va buscando

Dos espumas frente a frente
Una verde y otra negra.
Lo que la verde pujaba,
lo remeja la negra.
La verde reverdecía.
Rompe, furiosa, la negra.

Dos Españas frente a frente.
Al tiempo de guerrear,
al tiempo de guerrear,
se perdió la verdadera.

*Aquí yace
media España.
Murió de la otra media*

coral

a nicolai vaptzarov

La soledad se abre hambrientamente,
ah, todo alrededor es hombre y fronda
de hombro arraigado en la raíz más honda:
la tierra, firme, desciudadamente.

Ah noche, y noche y noche en pecho y frente,
tapia del mar, barrido a la redonda
por ola y ola y ola en ronda y ronda
azul y blanca: roja de repente.

Todos los nombres que llevé en las manos
—César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragón, Rafael y Mao—, humanos
ángeles, fulgen, suenan como un tiro
único, abierto en paz sobre el papel.

OTERO

digo vivir

Porque vivir se ha puesto al rojo vivo.
(Siempre la sangre, oh Dios, fué colorada)
Digo vivir, vivir como si nada
hubiese de quedar de lo que escribo.

Porque escribir es viento fugitivo.
y publicar, columna arrinconada.
Digo vivir, vivir a pulso, airada-
mente morir, citar desde el estribo.

Vuelvo a la vida con mi muerte al hombro,
abominando cuanto he escrito: escombros
del hombre aquel que fui cuando callaba.

Ahora vuelvo a mi ser, torno a mi obra
más inmortal: aquella fiesta brava
del vivir y morir. Lo demás sobra.

ni él ni tú

A martillazos de cristal, el pecho
espera que el dolor le alumbre un llanto
de música esperanza. Y mientras tanto,
silbo en silencio, contemplando el techo.

Sábanas son de mar, navío el lecho,
sedas hinchadas a favor de espanto,
y para qué cambiar: si me levanto
surco la misma sed que si me echo.

Silba en silencio. Sin salir de casa,
silba a los cuatro vientos del olvido,
a ver si vuelve Dios. A ver qué pasa.

Qué va a pasar. Silencio a martillazos.
Un navío en el mar, y otro perdido
que iba y venía al puerto de mis brazos.

promiso del artista. Dolor, sinceridad, melancolía, fervor, angustia, plenitud, alegría, sí: compromiso siempre. Porque es una opción inevitable en última instancia. No hay términos medios. Se habla para transformar la vida y en ese caso el compromiso es con el futuro con la esperanza, con la proximidad y el sol, o se habla para reflejarse en mil espejos que reproducen, solamente, una imagen, y en este caso el compromiso es con estructuras caducas, con los que negocian en las sombras la soledad del artista, con conversiones anacrónicas, y —sin duda— con despiadados regímenes sociales y desnaturalizados sentidos de vida. Estoy convencido que este razonamiento es el que menos puede parecerse a un esquema: o la belleza es revolucionaria, o no es. Darle un asiento en las estrellas es ignorar que no hay estrella que pueda acallar cualesquiera sean sus paredes, el grito de los hombres: José María Castellet, en su "Veinte años de poesía española" (1939-59) dice: "Creo que es prematuro aventurar un juicio sobre la calidad poética de estos poetas (habla de la juventud española). Sin embargo sería injusto no dar sitio en la presente antología a una generación que parece tener ideas bastante precisas sobre sus objetivos. Su tema es el hombre histórico que pertenece a un mundo en transformación y al que, tenga o no tenga conciencia de ello, las circunstancias urgen dramáticamente, obligándole a comprometerse con su tiempo. En este sentido la obra de algunos de esos poetas tiende a ser autobiográfica, a consecuencia de su necesidad de efectuar una toma de conciencia histórica y de clase que les remita vincular su poesías con su vida cotidiana, con sus responsabilidades ciudadanas". Esta expresiva argumentación de Castellet viene a dar nuevo énfasis a la definición de José Hierro que transcribíamos algunos párrafos atrás: somos una "personalidad colectiva". Recuerdo en este momento una frase dejada caer por Abelardo Castillo en una conversación sobre el tema. Dijo Castillo más o menos ésto: si la obra de creación es verdadera uno escribe "yo" y la eternidad se encarga de tachar y de poner "nosotros". De eso, exactamente, se trata. Es el intento poderoso de adquirir una conciencia social, un papel protagónico en el desarrollo de la historia, lo que impulsa, vitalmente, a estos creadores. Se han asumido lúcidos y han afrontado los acontecimientos. Han suplantado la mirada exclusivamente personal por la multiplicada visión que significa interrogarse a través de la angustia y la rebeldía, sobre los inciertos destinos de su patria y de su pueblo. Lo dice Blas de Otero en significativa confesión:

Antes miraba hacia dentro	Ahora sol sobre la senda.
Ahora, de frente, hacia fuera.	Sol de justicia, encendiendo
Antes, sombras y silencio.	cimas que andaban ciegas.

Me parece importante transcribir estas palabras del mismo autor: "Con la inmensa mayoría" señala un cambio en mi obra. Hasta entonces, en mis libros, había desarrollado los temas tradicionales: el amor, la muerte, el hombre en sus relaciones con estos dos problemas. Ahora abordo lo que podríamos llamar un tema histórico. Una vez más es el hombre lo que me interesa, pero no ya el hombre considerado como un individuo aislado, sino como un miembro de una colectividad inserta en una situación histórica determinada. Los problemas evocados son los que se plantean hoy a toda la humanidad: asegurar la paz y obtener una libertad auténtica. Esta libertad que —como he dicho en el título de uno de mis poemas— supone o significa igualdad de condiciones para el desarrollo de todo hombre. Naturalmente mis poemas se refieren sobre todo a los hombres de mi patria, España". Gabriel Celaya, con distintas palabras pero con un móvil idéntico, confirma a Blas de Otero: "La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo. Nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través nuestro mil asistencia. Cualquier poeta de la España de hoy, si por auténtico es, como el vidente de Novalis, un hombre enteramente conciente, sabe que su obra quedará en nada si no logra volver a tomar contacto con su pueblo". Y así todos, uno a uno, dirán de su insobornable opción por el hombre, de la poesía como arma de combate, de su verbo lanza en ristre. "El poeta es obra y artífice de su tiempo. El signo del nuestro es colectivo, social" (Hierro); "la poesía la escribe un hombre y va destinada a otros hombres. La poesía es algo inevitablemente social, como el trabajo o la ley" (Eugenio de Nora); "ningún poeta puede ser neutral" (Celaya).

No quiero terminar sin intentar una definición de estos poetas de estos escritores que han alzado la voz para evitar la complicidad. Los llamaría "los poetas de la indignación". No de la indignación virtuosa, sí de la indignación civil. No saben —y eso es hermoso— de la más detestable de las moderaciones: la del corazón. El corazón, como al santo de Orihuela, les sale en el aliento. Y es un aliento justiciero, exaltado y vibrante, saturado de solidario amor al hombre, insatisfecho y noble. Sus cálidos vigías espirituales (Machado, Unamuno, León Felipe, Vallejos, Neruda) pueden sentirse plenamente proyectados en estos descendientes. Los caminos de la inmortal España saben aún —y entonces para siempre— de los pasos tensos de estos nuevos y eternos imagineros rebeldes

FERMIN

cuento de **ABELARDO
CASTILLO**

Fermin no era mejor que nadie: al contrario, tal vez fuera peor que muchos. No necesitaba estar muy borracho para romperle las costillas a su mujer (porque, en este sentido, Fermin también se parecía a los otros), y prefería ir a gastarse la plata al quilombo en vez de comprarle alpargatas al chico. Era sucio, pendenciero y analfabeto. Ojineaba que no se precisa ir al colegio para aprender a juntar fruta.

Sí. Indudablemente. Fermin no era una excepción en los montes del francés. Según contaban los juntadores debía una muerte. Había sido en Santa Lucía, en un baile. Al otro le decían el chileno, Fermin, enredo, le manoseó la mujer, y cuando el chileno quiso echar mano, ya tenía medio metro de tripa por el piso. Así se rumoreaba al menos: pero ésa no era la única historia fea que corría por los montes. Había varios con asuntos parecidos.

Fermin sabía que no era exactamente un hombre bueno: por eso, cuando para las elecciones vino ese político y dijo, ustedes los trabajadores son la esperanza de la patria, porque en ustedes todo es puro, auténtico, porque ustedes todavía no están corrompidos. Fermin no pudo reprimir una sonrisita maliciosa. Y no solamente a él le dio risa.

—Ni en las casas me piropean tanto.

Y era cierto. En su casa, también sospechaban que Fermin no era un sujeto decente:

—Borracho'e porra, putañero — eso sí le decían —: el día menos pensao lo agarro al Carlitos y no nos ves más el pelo.

Eso sí le decían. Eso sí que sonaba auténtico. Pero la Juana no era capaz de irse, por qué se iba a ir, si el Fermin la quería: además, unos cuantos garrotazos por el lomo y la mujer se calma. Sin embargo, desde que había hablado el político, Fermin no les pegaba, ni a la Juana ni al Carlitos. Al fin de cuentas, cosas que dijo el hombre no daban risa. Sobre todo cuando Cardozo, el más chico, lo había provocado y él, de la tribuna nomás, dijo:

—Eso no es ser guapo, amigo. Seguro que si el patrón les grita no hacen la pata ancha. Para dejarse robar no son corajudos, la hombría se les desnierta en casa...

Esta parte le había gustado porque no era del discurso. Le había gustado que diera pata ancha. Y además tenía razón. Claro que en todo no tenía razón. A veces es un desahogo dar vuelta la mesa de una patada o reventar un plato contra la pared.

El siete y medio también es un

desahogo. Porque a Fermin, como a cualquiera, le gustaba el siete y medio. De noche, en el almacén del tano, se armaban lindas tenidas. El tallador era un chinón, clínico, que imitaba los modales de los compadres puebleros, rápido para la baraja casi tanto como para el chumbo. Una sola vez le habían visto actuar; el finado Ortega le gritó aquella noche:

—¡Dame mi plata! ¡Yo sé que estás acomodao con el francés, pero a mí no me volvés a robar!

Y no volvió a robarle. El otro lo mató ahí nomás, en defensa propia: Ortega tenía el cuchillo en la mano cuando se resbaló, junto a la mesa. El comisario de San Pedro tomó cartas en el asunto. Se lo vio conversando con el francés: a partir de esa noche quedó prohibido entrar a la trastienda del boliche. Con cuchillo.

El político también habló de esto. Según dijo, venía a tener razón el finado Ortega. Claro que el político era del pueblo (veinte kilómetros hasta el monte más cercano) y en el pueblo uno podía divertirse de otra manera: dos cines, dicen que había.

Sea como sea, de una semana atrás que Fermin andaba pensativo. Y esa tarde, al cobrar, dudó un poco.

—¿Venís a lo del tano, Fermin?

No supo qué contestar. Se le atragantó una especie de gruñido, y el otro, encogiéndose de hombros, lo dejó.

En el Almacén de Ramos Generales —que también era del francés, según el político— había visto un vestido colorado, a lunares grandotes, lindo.

—A que se lo yevo a la Juana — decidió de golpe.

Después, con el paquete bajo el brazo, rumbeó para su casa. Alpargatas para el Carlitos no había comprado: al pedir las, agregó:

—Cha, ¡qué bárbaro!: no sé el número.

Cha qué bárbaro, sí. Había un montón de ideas inconcretas dando vueltas en la cabeza de Fermin. Y ahora, en el camino hacia su casa, arrastrando el paso, mirándose el dedo gordo que asomaba, negro, en la punta de la zapatilla, Fermin pensaba.

—¿Andás enfermo, Fermin?

—¿Eh?. no. ¿Por?...

—Digo. Por el franco. Y como ibas tan temprano pal rancho...

Ramón sonrió con picardía:

—¿O es que tí'as olvidao que andás pasao conmigo?

Era cierto, gran siete. Desde el otro sábado que le debía un trago al Ramón.

—Y buen: vamo'al boliche...

—Vamo... ¿Y ese paquete?

—¿El qué? —Fermin se encogió de hombros, bajó la vista y sacó el labio inferior hacia afuera, medio sonriendo.

—Nada.

II

Lo del tano estaba lindo. Al fin de cuentas la Juana no lo esperaba hasta mucho más tarde, y una ginebra no le hace mal a nadie, ¿no?

Iban tres vueltas. Entonces Fermin se dio cuenta que, de este modo, seguía debiendo una copa.

—Ginebra, tanto, pa mí y pal hombre.

Con el dedo índice, tocó al hombre en el pecho y, echándose hacia adelante, agregó:

—Porque yo soy de ley, amigo.

La ginebra es áspera. Por eso, después del cuarto trago, la voz de Ramón era un poco más grave que de costumbre:

—Yo también soy de ley, Fermin... ¡A ver, patrón!: dos ginebras.

—Ta bien, hermano: los dos somos de ley. Pero la próxima, yo pago, y quedamos hechos.

—Ta bien.

Fermin tenía los ojos clavados en la trastienda: vió en seguida cuando los hermanos Peralta salieron del interior. Eso significaba: dos sitios.

—¿Probamos?

—Probemos...

III

—Al siete y medio, pago.

La mano del tallador, morena y flaca, con una uña agresivamente larga en el meñique, levantó de la mesa los mugrientos pesos que se apolonaban junto a los naipes.

Le brillaron —rabia y ginebra— los ojitos a Fermin. Agachó la cabeza; después, mirando al morocho por entre las cejas, preguntó pausadamente, intencionadamente:

—¿Qué era lo que decía Ortega?

En la mesa hubo como un sacudón. Desde hacía rato se venía olfateando la gresca. El aire estaba caliente de alcohol, de sudor, de nervios reprimidos. La provocación, metiéndose entre el humo de los cigarrillos, llegó al otro lado de la mesa.

El chirón, despacito, se abrió la camisa hasta la altura del cinto. Luego —también despacito— comenzó a pasarse el pañuelo por el pecho sudoroso. Junto al ombligo, ingenuamente asomaba la culata del Smith-Weeson.

—¿Andás con gana d'ir a preguntárselo?

El morocho era filoso. Fermin sintió que la cara le ardía como si le hubiesen pegado un tajo. Miró alrededor. Los hombres —Ramón también— rehuyeron sus ojos. A todos los había cacheteado la fanfarronada del moreno.

—Ta bien —murmuró Fermin—, ta bien... Me voy pa casa: toy en pelota. Vos, Ramón, ¿venís?... No. Mejor quedate. Tuavía no tí'an ganao todo.

Dió la espalda a la mesa y, arreglándose a dos manos el pantalón,

(Continúa en pág. 24)

SINE aconseja cómo leer a



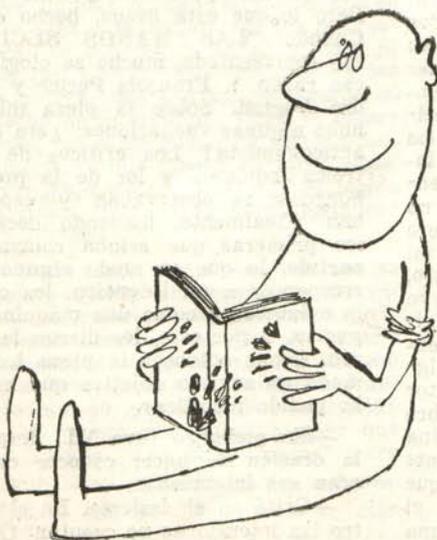
ROBBE-GRILLET



MAURIAC



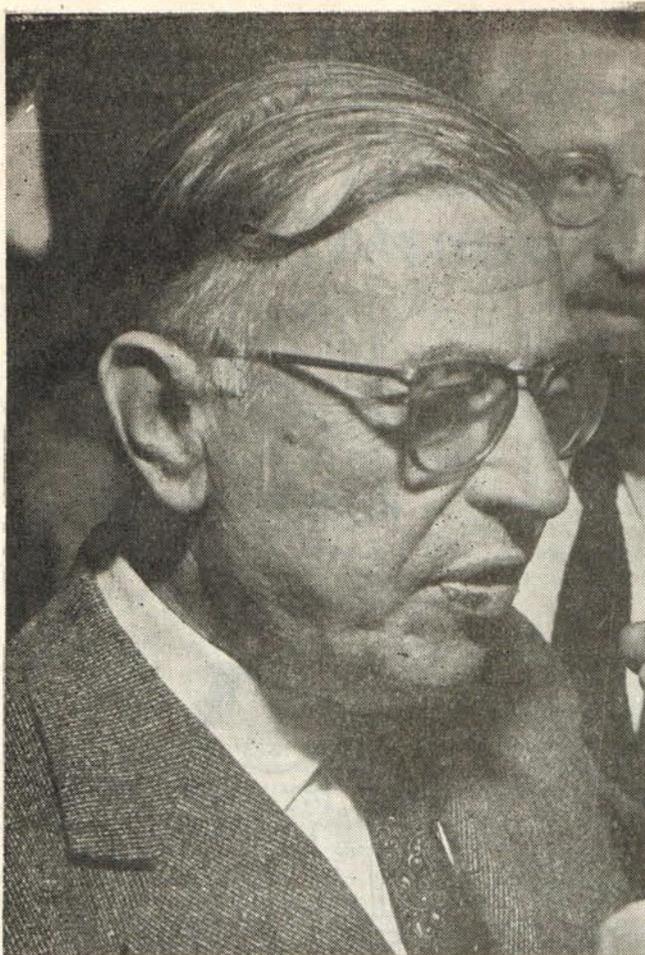
BECKETT



SARTRE



MALRAUX



SARTRE

opina
sobre

TEATRO



La Editorial Losada acaba de publicar la última obra teatral de Jean Paul Sartre, "LOS SECUESTRADOS DE ALTONA", en traducción de Miguel Angel Asturias. "EL ESCARABAJO DE ORO" publica en estas páginas, y a raíz de esa edición un cuidadoso y exhaustivo reportaje al hombre que, cotidiana y sustancialmente, representa el prototipo más íntegro y humano de lo que se entiende por intelectual, vocablo al que, en su permanente opción por el hombre, ha ayudado a reivindicar y legitimizar en su verdadera y prístina acepción.

—¿Por qué, teniendo cosas que decir, escogió el teatro para expresarlas?

—Primero, porque tengo dificultades para terminar mi novela. El cuarto tomo debía hablar de la Resistencia. En esa época la decisión era fácil, incluso si después era necesario mucha fuerza y coraje para mantenerla. Hoy, después del año 45, la situación se ha complicado. Yo no puedo expresar las ambigüedades de nuestra época en esta novela que se sitúa en el 43. Y por otro lado esta obra inacabada me pesa: me es difícil comenzar algo antes de haberla terminado.

—¿Tiene Vd. la impresión de alcanzar mayor público por medio del teatro que por medio de la novela?

—Cuando una pieza tiene éxito, el autor llega a un público más grande, al menos en el momento mismo.

Después, no lo sé. Pero una pieza que alcanza las 100 representaciones en un teatro grande, y que tiene éxito, toca al menos 100.000 espectadores. Y 100.000 lectores, eso es algo excepcional...

—¿Vd. ha tenido ediciones superiores a los 100.000 ejemplares en el "LIBRO DE BOLSILLO". Y además cada libro es leído por varias personas?

—Cierto. Pero además de ver una pieza de teatro Vd. puede leerla igualmente. El "LIBRO DE BOLSILLO", de que Vd. habla, ha publicado ya algunas de mis piezas. En el teatro una pieza se vuelve a representar, también hay giras. Por sobre todo el problema es diferente: el éxito de un libro no se mide necesariamente por el número de ejemplares vendidos. Conozco obras admirables que no han sobrepasado los 3.000 ó 4.000 ejemplares, y que, indirectamente al menos, han influenciado toda una generación. Kafka no es un "best-seller" en Francia, pero sin él muchos intelectuales de mi edad no serían lo que son. El teatro, siendo una empresa costosa y cuyo rendimiento debe ser inmediato, exige que una pieza tenga éxito de entrada o que desaparezca. Esto significa que la relación entre el autor y el público es diferente. Un libro gana su público poco a poco. Una pieza de teatro es forzosamente "teatral", porque el autor sabe que él se hará aplaudir o silbar en el acto. Es como un examen de una sola prueba y sin posibilidades de repetir. Una pieza es, cada vez más, un golpe de fuerza: fracasada, se

vuelve contra su autor. Puede ser que sea esto lo que me atrae en el teatro: este golpe de fuerza y esta voz fuerte, y el riesgo de perder todo en una noche.

—¿Qué cree Vd. que los espectadores esperan de su teatro?

—Yo me lo pregunto. El teatro es tan cosa pública, tan cosa del público, que desde el momento en que el público está en la sala, una pieza escapa a su autor. Mis piezas, cualquiera que haya sido su suerte, se me han escapado casi todas. Se convierten en objetos. Después Vd. dice, como Guillermo II durante la guerra del 14, "yo no he querido eso" Pero lo que está hecho, hecho está. Cuando "LAS MANOS SUCIAS" fué representada, mucho se elogió, y con razón, a Francois Périer y André Luguet. Sobre la pieza misma hubo algunas vacilaciones: ¿era o no anticomunista? Los críticos de extrema izquierda y los de la prensa burguesa se observaban y esperaban. Finalmente, habiendo decidido los primeros que estaba contra su partido, lo que en modo alguno correspondía a mi intención, los otros la aplaudieron como una máquina de guerra, y por esto, les dieron la razón. Desde entonces la pieza ha tomado un sentido objetivo que nunca he podido modificar.

—Sin embargo tuvo Vd., después, la ocasión de hacer conocer cuáles eran sus intenciones...

—Grité en el desierto. En el teatro las intenciones no cuentan. Cuenta lo que sale. El público escribe la pieza tanto como el autor. Y, ya lo sabemos, lo que interviene para con-

dicionar a los espectadores es la época, sus necesidades, los conflictos que le son propios. Así, "CORIO-LANO" fué considerada como una pieza antidemocrática y los fascistas la aplaudían en el Teatro Francés en 1934. Mientras que las más recientes representaciones del Piccolo Teatro de Milán han subrayado, por el contrario, el aspecto crítico de esta misma pieza y el estudio de las dictaduras como mistificación de las masas. Dicho esto, es claro que no era la democracia sino la monarquía legítima y hereditaria lo que Shakspeare pretendía oponer al dictador.

—En 1955, después de "Nekrassov", Ud. declaró: "Ahora no tengo más nada que decir a los burgueses", y no pensaba escribir todavía para el teatro, en las condiciones actuales de su funcionamiento. Pero las condiciones de representación de los "Secuestrados de Altona" no son diferentes de las de sus obras dramáticas anteriores. ¿Ha cambiado Ud. de opinión o piensa que algo en el mundo en el teatro, ha cambiado?

—No soy yo quien ha cambiado, sino la situación. Cuando hice representar "Nekrassov", la violencia física no estaba presente en Francia como lo está hoy: no había sido promovida al rango de las formas de represión. Había, por cierto, un aparato represivo, pero era el aparato tradicional, "normal", si me atrevo a decirlo así.

Lo que me ha parecido grave es la creación en Argelia, en Francia misma, de un aparato represivo que nadie puede pretender que haya sido necesario debido a la situación. Porque el desarrollo del sistema capitalista no está ligado a las torturas practicadas en Argelia. ¡Aun se podría sostener lo contrario. Esas torturas comprometen la causa del capitalismo: los más lúcidos de entre los burgueses lo comprenden. Es por eso que me ha parecido necesario evocar el problema así planteado — evocarlo en el teatro — es decir para todos, para el mayor número, para burgueses también. Cuando se quiere poner en tela de juicio el interés de la burguesía, es inútil dirigirse a burgueses. Las mistificaciones ligadas al capitalismo aparecen con más y más claridad: los burgueses las conocen y se acomodan. Si toleran excepcionalmente que se las muestren, desvalorizan enseguida el hecho de mostrarlas. Marx lo observaba ya: la burguesía ha tomado conciencia de ella misma en tanto clase. Hoy ha adoptado una actitud lúcida y cínica frente a su desenvolvimiento histórico.

Pero desde el momento en que se quiere evocar un fenómeno marginal en relación con ese desenvolvimiento histórico, es posible hacerlo delante de un público burgués: eso vale, creo, para el colonialismo francés que es, por tradición, marginal.

No quiero sin embargo decir que he escrito "Los secuestrados" para un público exclusivamente burgués. Estimo que se deben mostrar esos fenómenos marginales a toda la población; tanto más cuanto que en nuestro país el racismo no es el gaje

de la clase burguesa, sino una reacción común a medios fundamentalmente opuestos, en lucha los unos contra los otros, defendiendo intereses contradictorios. Por qué entonces, no ensayar de suscitar una contra-reacción en esos medios?

Por eso pienso que "Los secuestrados" podrían ser representados tanto delante de un público popular, como ante espectadores burgueses; en esta pieza he tratado de desmascarar el heroísmo (militar) mostrando el lazo que lo une a la violencia incondicionada. Eso concierne a todo el mundo.

—¿Por qué entonces situar la pieza en Alemania, si es tan específicamente francesa?

—En principio, porque quería tener una audiencia bastante liberal y eso hubiera sido imposible si hubiera abordado de frente el problema de la violencia tal como se presenta hoy en la sociedad francesa. Ni siquiera digo que mi pieza hubiera sido un "fracaso" o que sus representaciones hubieran sido prohibidas... La autocensura hubiera trabajado antes y yo no hubiera encontrado director para montarla; no hubiera habido ni siquiera escándalo, nada más que una sofocación... Pero esa no es la única razón. Aunque no seamos los alemanes, aunque nuestros problemas difieren de los que eran los suyos durante el nazismo, hay entre los alemanes y nosotros lazos muy particulares. Nosotros nos hemos encontrado, con respecto a ellos, en la misma situación en que se encuentran los argelinos con respecto a nosotros hoy.

Si mi pieza es como yo la quise hacer, quería que la primera reacción del público fuera condenar esas gentes que le son mostradas, las mismas que las que operan en la Rue des Saussaies. Después que, poco a poco, ese espectador se sienta ganado por un malestar, para finalmente reconocer que esos alemanes son nosotros, es él mismo. Digamos que el espejismo teatral debería borrarse para dar lugar a la verdad que está detrás de ese espejismo.

Esto corresponde a lo que yo creo que debe ser una exigencia estética del teatro; la necesidad de conservar una cierta distancia frente al objeto evocado, desplazándolo en el tiempo e en el espacio. Por una parte, las pasiones puestas en escena deben estar suficientemente amortiguadas como para no molestar la toma de conciencia; por otra parte, debe producirse lo que llamaré el desvanecimiento del espejismo teatral, de la "ilusión cómica" en el sentido que Corneille daba a este término. Es necesario que el espectador esté en la situación del etnógrafo que se instala entre los nativos de una sociedad retrasada. Al principio, los trata casi como a objetos. Después, poco a poco, en el curso del estudio, su punto de vista se modifica, y termina por descubrir que, estudiando a esos nativos, es a sí mismo a quien estudia y descubre.

—¿No teme Ud. que, en la realidad del teatro francés, ese mecanismo un poco sutil no funcione? ¿Y que pase lo contrario, que los espectadores salgan de los "Secuestrados" confortados, justificados, convencidos

de que son diferentes de Frantz? ¿No hubiera debido presentarse más bien el caso de un soldado banal, con el que se hubieran identificado al comienzo, y que hubiera devenido progresivamente, de manera lógica, normal, un verdugo? ¿O el caso de un soldado alemán que se reencontraría en Argelia y recomenzaría a hacer el "oficio" que ejerciera antes?

—No, ese último caso tendería a probar lo contrario de lo que yo quiero mostrar: a saber, que para torturar en Argelia es necesario haber torturado ya antes. Lo que sostengo en "Los secuestrados" es que nadie, en una sociedad histórica que se transforma en sociedad de represión, está exento del riesgo de torturar...

Eso, creo que los espectadores de los "Secuestrados" lo han comprendido: ninguno de entre ellos ha tomado al pie de la letra la Alemania que nuestro, ninguno ha creído que yo haya querido realmente hablar de lo que le pasa a un soldado alemán en 1959. Detrás de esa Alemania todos han leído Argelia. Todos, aun la crítica.

—¿No eligió Ud., sin embargo, datos a la vez muy excepcionales y muy precisos? Queremos decir: tomando como protagonistas a reyes, príncipes de la industria, los Gerlach, ¿no ha conferido a sus héroes una especie de aureola romántica que dificulta el desvanecimiento del espejismo teatral del que Ud. habla? Y a la inversa, situando de manera precisa su pieza en Hamburgo, en una sociedad capitalista en la que la era de los directores sucede a la de los propietarios, ¿no ha hecho casi

(Continúa en pág. 12)

Reggiani en "Los secuestrados"



SARTRE... (viene de pág. 11)

imposible la transposición que debía hacer el espectador?

—He tomado expresamente a esos Von Gerlach, es decir a una gran familia industrial, medio noble o que ha sido ennoblecida durante el II Reich, porque lo que yo quería subrayar es que esas gentes no eran nazis, que no han hecho más que servir de la etiqueta nazi aun despreciando a los nazis, culpables a sus ojos de haber traído, como lo hubieran podido hacer los socialistas o los comunistas, "la plebe al poder". Y tales familias han existido realmente. Lo que me ha interesado también es que yo podía, verosímilmente, prestarles un orgullo protestante casi puro.

Si hubiera tomado a pequeño-burgueses no nazis, todo habría sido falseado: el problema de su colaboración con los nazis no se habría planteado. El hecho de que no fueran nazis habría sido un hecho de azar, un hecho psicológico.

Además el nazismo disponía, con respecto a ellos, de medios más poderosos para forzarlos a ser o a parecer nazis. Hubiéramos recaído en un teatro de casos, de razones individuales.

Con personajes como los Gerlach, yo tenía de golpe a mi disposición una contradicción fundamental: la que existe entre el poder industrial de esas gentes, su título nobiliario, su pasado, su cultura, y su colaboración con los nazis a los que desprecian. Piensan en contra y obran a favor. Así podía yo poner en claro el problema de la "colusión", que es esencial si se quiere comprender a los hombres.

Con "Gran Miedo y Miseria del III Reich", estimo que Brecht ha fracasado en la medida en que no ha mostrado la colusión. Ha evocado el miedo, de modo a veces impresionante, pero es todo. Eso no basta.

Creo que los pequeño-burgueses pueden comprenderse mejor a través de personajes de teatro bastante diferentes de ellos, como los Gerlach, que a través de pequeño-burgueses como ellos: pronto se han desolidarizado con los pequeño-burgueses que se les muestra, y se niegan a comprender. Reencontramos la necesidad de una distancia.

—¿No habría sido entonces preferible tratar a los Gerlach de modo más cómico? Por otra parte esa es una de las ideas caras a Brecht: pensaba que la comedia es más apta que la tragedia para representar el mundo contemporáneo en escena; sostenía aun que ella trata, menos que la tragedia, "los sufrimientos del hombre por debajo de la piel".

—Sí, Adamov piensa también que la burguesía no puede ser más cómica sobre la escena. Y Lacan dice que el hombre es cómico y la mujer no. Eso puede discutirse... Pero no olvide que no hay burgueses sin obreros, como no hay colonos sin colonizados, no explotadores sin explotados, y que si los unos son cómicos, los otros difícilmente pueden serlo. En ese sentido, yo estaba obligado a atenerme a la letra de mi pieza. Millones de judíos muertos en los campos, en los hornos crematorios,

eso es el nazismo. Era imposible mostrar de modo cómico las cosas que evocan eso.

Una vez ensayé tratar un asunto grave —puesto que se trataba de un anclamiento— de manera cómica: escribí "La mujerzuela respetuosa". Pero, aun en esa pieza, lo cómico, una especie de humor negro, no existía de por sí. En París fue representada en burla: yo me ocupaba de ella. En Londres también, gracias a Peter Brook. Pero por todas partes se ha hecho un drama, y esta pieza bufa ha devenido un melodrama ridículo. Agreguemos que lo que es posible para una pieza en un acto no lo es para una pieza más larga.

"Paolo Paoli" de Adamov, es cómica, y estoy completamente de acuerdo con el tono rechinante de esta obra que muestra en efecto cosas graves: la explotación del hombre por el hombre (esos hombres eran los primeros chinos, forzados, después se vuelven hombres más próximos a nosotros, personajes de la pieza: Marpieux, por ejemplo). Pero la época elegida, la Belle Époque, se prestaba a ello. Adamov escribe ahora una pieza sobre la Comuna: no creo que haga nada cómico.

Sería necesario, por otra parte, avanzar eso de más cerca: evidentemente hay una distanciamiento por lo cómico. ¿Pero esta distanciamiento, conduce al desvanecimiento de la ilusión teatral del que yo hablaba? Temo que no; en personajes de comedia el espectador no se reconoce, reconoce a su vecino.

La distanciamiento no debe destruir la "rimbung" cara a los expresionistas. Las dos tienen que ir juntas. Para hacer comprender al público lo que es volver de una guerra y recordar que se ha sido un verdugo, es necesario que ese público pueda identificarse con el héroe. Es necesario que pueda "odiarse en él".

Imagínese que yo hubiera tomado como argumento la historia de un suboficial que ha cometido violencias inaceptables en Argelia y que se encuentra de retorno con permiso, en una atmósfera cómica... Nadie aceptaría identificarse ni aun ser asimilado con ese personaje. Y además, teatralmente, no valdría nada: un Feldwebel cómico es un insecto; no se lo ve más que desde afuera; es un hombre impermeable. En el teatro los hombres impermeables no sirven para nada. Sobre todo cuando se quiere abordar ese problema de la colusión del que yo hablaba recién, el de la perversión de toda una juventud.

Mi argumento es un joven que vuelve de Argelia, que ha visto allí ciertas cosas, que tal vez ha participado, y que se calla. Imposible despreciarlo, alejarlo de nosotros por lo cómico, —imposible teatralmente y aun políticamente—. Porque, en fin, la situación política francesa exige también que se recupere a tales hombres, a pesar de las porquerías que hayan tenido que hacer.

No me interesan los brutos. Por otra parte, brutos hay en todas las guerras: durante la guerra del 14 hubo, pero lo que no hubo, es aquello de lo que quiero hablar y que es nuestro problema hoy: una juventud

desmoralizada por la complicidad que le es impuesta.

—/Por que, desde allí, no ha mostrado el desarrollo temporal de esta desmoralización; en lugar de los resultados de la colusión, la misma colusión?

—Todavía se trata de saber "dónde" se muestra lo que se quiere mostrar. Mostrar la colusión misma no me parece posible en teatro. En una novela sí, a condición de que eso no sea más que el objeto de un capitulo o de una parte de esa novela. En el teatro mostrar la colusión es hacer un mecanismo, algo sumario, que ya conocemos.

Por otra parte, no es interesante hacer una obra, una novela o una pieza, a partir de una derrota, y mostrar solo la degradación de lo que ya está dado al principio. También, en general, se trata, para compensar, de encontrar una contrapartida a esta derrota, y se inventan héroes positivos. Ya ve Ud. a qué simplificaciones se llega.

Es inútil consagrar una pieza a mostrar como un soldado, después de haberse negado a enterrar a los muertos, lo acepta, y como después, bajo la presión de un medio y de una propaganda, llega a asistir a sesiones de tortura y a participar en el mismo...

Por el contrario, es necesario mostrar a la gente "después". Han sido verdugos, han aceptado serlo, ¿Cómo va a arregiarse o a no arregiarse? Mi argumento ideal hubiera sido mostrar no solamente al que vuelve al que se ha constituido tal como es, sino a su familia, que está aireándose suyo y de su silencio.

Es así como un termento gracias a que las contradicciones se multiplican y el mismo no es más que contradicciones... A partir de allí sería posible esbozar teatralmente un verdadero estudio social.

En "Los secuestrados" he hinchado este asunto hasta el mito.

—Volvemos a la misma cuestión: ese mito, ¿no hará olvidar la realidad del asunto que Ud. ha querido tratar: la realidad de esta guerra de Argelia, una de cuyas características es justamente que parece integrarse a nuestra vida social sin aportar disturbios visibles?

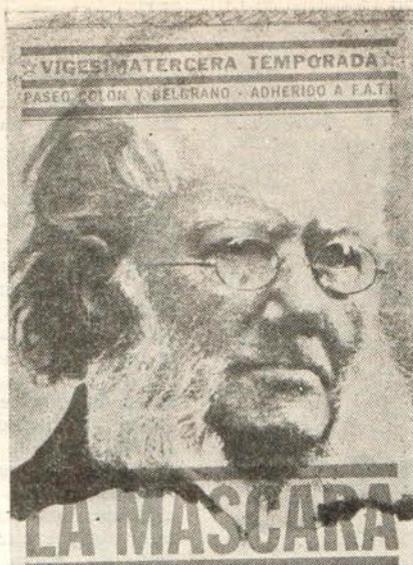
—En el teatro hay que hacer las cosas visibles: es necesario generalizar. Lo he hecho para poder abordar la cuestión general de la violencia, en su relación con el heroísmo militar.

Ud. piensa que mis personajes son demasiado excepcionales. Pero es una ilusión de óptica: en el teatro, todos los personajes son, aparecen como excepcionales, tanto Madre Coraje, como Galileo.

Volvemos a la transposición. Evidentemente, si yo hubiera situado mi pieza en Francia actualmente, hubiera podido tomar una familia de pequeño-burgueses. Estos, a diferencia de los pequeño-burgueses alemanes bajo el nazismo, no sufren todavía una presión tan fuerte. Cuando están contra la guerra de Argelia pueden decirlo. En Alemania, solamente algunos grandes industriales estaban en esa situación. Como la situación de los Gerlach como

(Continúa en pág. 22)

Lelia Varsi
ESPECTROS de H. IBSEN



Suele decirse que Ibsen, como Shakespeare, Racine, O'Neill, no es un autor "teatral", que sus obras no necesitan fundamentalmente ser representadas. Este criterio paradójico se utiliza con sospechosa ligereza. Partiendo de un teatro en esencia literario (lo que no podría ser de otro modo, pues antes que hombre de teatro el dramaturgo es hombre de letras, y difícilmente pueda montar nadie una obra que no haya sido escrita) la reflexión da un paso hacia el límite y propone un teatro FUNDAMENTALMENTE literario. Así nace el mito de la obra maestra irrepresentable. No es extraño que la historia no ofrezca ningún ejemplo al respecto. El error de quienes imaginan que una obra maestra puede estar "limitada" por su grandeza, reside, quizá, en confundir lo teatral con lo espectacular —la tragedia griega con el circo romano— o, menos cabando las posibilidades de la escena, en poner las condiciones del triunfo de un solo lado: del lado del Libro. Pero, así como un mal texto debe ser "salvado" por el director y el actor, un gran texto los condena a salvarse a sí mismos.

Y este notable ESPECTROS de "La Máscara" demuestra que cuando drama y puesta, integrados, logran el equilibrio, la palabra recupera en el escenario su alta magnitud, su realeza clásica, insustituible. La opinión de algún crítico, que (disparatada-

mente) supuso envejecido a Ibsen, no nos impide creer que este drama, estrenado en 1882 en el Teatro Real de Estocolmo, prohibido en Alemania y en Inglaterra, representado en Austria, Suiza, Italia, Francia, Armenia, China, España, Holanda y en las tres Américas interpretado por actores como Zacconi, Tallaví o Antoine, censurado, plagiado y analizado en volúmenes que ocuparían una biblioteca entera, sigue teniendo la inamovible juventud de lo que es bello. Ibsen, claro, no abreviará su inmortalidad por esto; el genio desconoce el calendario que mata al crítico.

La puesta de Hedy Crilla es simplemente magnífica. Los personajes hablan, caminan, se detienen, se mueven llevados por la más absoluta necesidad, y —cosa curiosa en nuestro teatro— dentro de la más perfecta armonía. No hay aquí nada fuera de lugar, nada obligadamente alegórico. Todo ha sido jugado en el plano de una realidad teatral tan humana que nos sentimos inclinados a decir con Maurice Blondel (...) somos nosotros los que representamos ante nosotros mismos y cada uno para sí, como en la soledad del drama del Calvario" (La Psicología Dramática de los Misterios de la Creación). La puesta tiene detalles antológicos: esa luz verde, por ejemplo, que iluminando en el primer acto un marco vacío (simbólicamente el retrato del capitán Alving), se apaga cuando

Elena, al oír los murmullos de Osvaldo y Regina en el corredor, dice: —Espectros: para que así esos espectros arripan violentamente en escena, reales, vivos, verdaderos protagonistas de la pieza. O el diálogo de la confesión entre el reverendo y la Sra. Alving: dos personas, dos simas. Nada más. Todo solucionado sin técnicas extravagantes, sin movimientos inusitados: pero con una fuerza dramática tal, que puede, por derecho propio, prescindir del "espectáculo". Si la escenografía tiene, como dice Walter Kene Rueses, "el triple papel de crear el ambiente adecuado a los personajes, crear la atmósfera psicológica y crear la unidad escénica", la de ESPECTROS cumple ampliamente su función. Reanuda en tonos que van desde el gris al negro (la única nota de color es cada por el símbolo y sangrante terciopelo de los cortinados), logra una atmósfera de pesadez presagiente, anunciadora de locura, que refleja dramáticamente el alma de la acción por los medios visuales: luz, color y proporción. La iluminación no sólo es adecuada; tiene detalles —el incendio del 2º acto, la salida del sol y final del 3º— minuciosamente logrados. En toda puesta (presencia en un mundo de tres dimensiones) hay siempre una expresión del drama destinada a los ojos. Así considerado, el actor es también una mancha de color. El vestuario de ESPECTROS toma los mismos tonos pesantes —grises, violetas, negros— de la escenografía; salvo en Regina, quien debe ser obligatoriamente un estallido de luz. En cuanto a la representación, la homogeneidad es su característica primordial. Regina, en tipo, en situación, muy bien lograda por Zulema Katz. Engstrat, el padre, en personaje desde su entrada hasta el mutiz final. Criatura típica de Ibsen, asume la ardua responsabilidad de ser, en escena, un ser humano. Osvaldo —a quien le faltó, quizá, algo de garra dramática en los momentos culminantes, logra, a pesar de ello, un trabajo digno de aplauso. El pastor Manders es, a nuestro juicio, el punto flojo de la pieza. No porque esté mal hecho; sino porque nos parece equivocadamente hecho. Su pastor no es de Ibsen. La obsesiva conciencia del deber —que en ciertos personajes ibsenianos, como Brand, alcanza la grandeza de una voluntad inhumana—, las contradicciones tremendas de un hombre que, habiendo sacrificado el amor de una mujer a su esperada rectitud (permanente obsesión, hígado prometico que nunca acaba de ser devorado en el teatro de Ibsen) sólo conseguirá arrastrarla al horror y a la humillación; la subterránea cobardía que se oculta en todo esto, y que Ibsen, cruelmente, desnuda en la escena del trato con el padre de Regina, no podían resolverse con una actuación correcta. Manders no es un buen puritano, frío, despojado de pasión: es un carácter complejo, tortuoso, definido sólo en apariencia. Aquí se lo ve un poco divorciado del resto: un poco indiferente al resto. Concientemente hemos dejado a Elena Alving (Hedy Crilla) para el final. Es normal que el actor se sitúe en el centro de la obra. Es mucho más normal que, como

(Concluye en pág. 15)

Juan José Sebrelli

CHILE VIAJE A LA CORTE DE LOS MILAGROS

La imagen que Santiago ofrece al desprevenido viajero que llega por primera vez, es la de una próspera ciudad provinciana, sin estilo definido, humilde, laboriosa, aburrida y triste. Rodeando las pocas cuadras abigarradas del Centro —mezcla de arquitectura colonial y modernismo ya patinado— un interminable desierto de barrios desolados, obsesionalmente iguales, con un fondo de montañas grises. Una suave melancolía se expande por esas calles solitarias entre largos paredones amarillentos, que atraviesan a cada momento antiguos patios de casas en decadencia, transformados en "cités", callejones sin salida, profundos y sombríos como sótanos.

La gente que se considera elegante, los "futres", se encuentran indefectiblemente cada mediodía en el Haití de la calle Ahumada, en el Jaraica de Huérfanos o en El Bosco, de la Alameda. Pero a las doce de la noche, resulta difícil encontrar un bar abierto en el Centro y por las calles principales, resplandecientes de luz, sólo andan los que no tienen adonde ir ni nada que perder. Los pacíficos burgueses santiaguinos se encierran temprano en sus casas, intranquilos por la permanente acechanza de los asaltantes callejeros más rudimentarios y brutales que deben quedar: los legendarios "cogoteros" verdaderas reliquias del folklore nacional chileno.

Sin embargo, en otras partes, la vida comienza a agitarse precisamente a esa hora. La verdadera Santiago nocturna no se encuentra en el centro comercial, sino en el bajo fondo, allí es donde Santiago se parece más a sí misma. Hombres y mujeres furtivos, ocupados en variadas misiones sospechosas, desfilan por el último tramo de la calle Banderas: el "Barrio Chino" de Santiago. Con miradas rápidas estudian el ambiente y saben a qué atenerse con respecto a una posible razzia policial, según que un inofensivo "pequenero" venda su mercancía —una especie de empanada tradicional—, a

la puerta de uno u otro cabaret determinados. Siempre hay amigos desconocidos del pequenero que trabajan por su libertad, cuando los carabineros —los "pacos"— le echan el lazo.

Pero el "Barrio Chino" es la zona de la prostitución más elegante y de las esferas más altas de la "maleadura": pistoleros, traficantes, rufianes. Los últimos círculos del abismo se encuentran en barrios de covachas siniestras donde las prostitutas mendigas viven con sus "guagas", y en cuyas veredas brillan, de tanto en tanto, una multitud de pequeñas velas encendidas sobre el lugar donde alguien cayera asesinado. En otras calles rodeadas de sombras acechantes y de silencio amenazador, en casas herméticamente cerradas y sin carteles anunciadores funcionan los lupanares semiclandestinos: La Carlinga, o El Buque de la calle Coquimbo, donde sólo entran los iniciados, después de haber sido examinados, desde una ventana, por un joven y fornido Caronte. Adentro un típico patio de conventillo adonde dan las piezas en hilera. Al fondo una sala larga con piso de ladrillos, espejos en las paredes y una espesa luz roja. En un palco un terceto de la guardia vieja —piano, violín y bandoneón— ejecuta furiosos tangos arrabaleros con versos pornográficos que canta un gordo enronquecido, mientras toma cerveza. Mujeres altas, musculosas de pechos lisos y de rostros duros bailan con muchachos de aspecto feroz y pálidos "rotos" con el arma lista. Al caer la última pluma en el ritual erótico del streap-stease, las falsas mujeres descubren su verdadero sexo ante un público silencioso y expectante.

Esta fortuita conjunción de elementos —patio de conventillo, luz roja, música de tango, alcohol, cuchillos, baile entre hombres— resultan para un argentino, la repetición alucinada de escenas similares recordadas a través de un libro o de un film, en algún piringundín de la Boca o de Barracas, fines de siglo cuando nacía el tango.

Los tiempos y los lugares se confunden, Santiago y Buenos Aires, 1961 y 1890 ó 1900. El Buque adquiere de ese modo, el pintoresquismo y el colorido que sólo da la evocación de las cosas del pasado.

La admiración por el valor personal, el culto del coraje y su consecuencia el duelo criollo, son tan comunes en Santiago, como en Buenos Aires de fines de siglo: muchos chilenos llevan cuchillo al cinto y la cara con la cicatriz de un tajo. Esa clima de maleaje explica el auge del tango en Santiago. Por todas partes se oye música de tango, en las vitrolas de los bares, en las radios, en las salas de baile, en los prostibulos. En tanto que Buenos Aires, en constante transformación casi ha abandonado el tango, que es la expresión de una infraestructura ya superada, otras ciudades detenidas —por causas económicas y sociales— en esos tiempos heroicos, como Montevideo y sobre todo Santiago lo conservan y lo aman. El tango rioplatense que ya no es una clave sociológica para interpretar a Buenos Aires, lo sigue siendo, en cambio para comprender algunos aspectos de Santiago.

La "maleadura", expresión de la inadaptación social del campesino transplantado a una ciudad que no es capaz de asimilarlo, y lo deja al margen, desaparecerá de Chile cuando la expansión industrial transforme a los arrabales en zonas fabriles. La aventura del coraje personal ya no tendrá lugar dentro de una organización técnica del trabajo. De ese modo, desapareció el compadrito y el guapo de Buenos Aires. El exotismo y el misterio de Lajo Rondo, que constituyen hoy la atracción de Santiago, se perderán en la medida en que esas viejas estructuras del país sean derrotadas para dar paso a una moderna sociedad industrializada, y habrá que resignarse a renunciar a ese encanto decadente y a esa belleza turbia pues implican el estancamiento del país y la miseria de la mayoría del pueblo.

El cuadro de Santiago se repite en la segunda ciudad chilena: Valparaíso. En una punta de la ciudad, el tedio y la monotonía provinciana andando por la única calle comercial —sucesivamente llamada Serrano, Pratt, Esmeralda, Condeil, Montt—, o dando la vuelta del perro, las mujeres en una dirección y los hombres en otra, de 7 a 9 alrededor de la plaza Victoria. En la otra punta de la ciudad, a partir de la plaza Echaurren, el "Barrio Chino" de Valparaíso, las calles "picantes" Lord Cochrane y Ciave con sus cabarets, sus salones de baile para marineros, sus prostibulos y sus piringundines parecidos a los de Santiago, con los nombres más sugestivos: La casa de los siete espejos, La mano blanca, El 69. Lo que nace a Valparaíso una de las ciudades más exóticas del mundo —comparable a Argel o a Hong Kong— son sus barrios construidos sobre los cerros, milagrosamente suspendidos en el aire, a los que se llega por medio de escalinatas, funiculares, ascensores y túneles. Un Cashba de callejuelas tortuosas, laberínticas, plena de misterio y de peligros, con sus recovecos, pasadizos, escaleras y corredores secretos, donde cualquier cosa puede ocurrir.

Las calles adyacentes al puerto, constituyen en Valparaíso, el habitat de los rotos, el lumpenproletariado chileno. En Santiago a falta de puerto, el background de todos los descentrados está en los aldeanos de la Estación Terminal a orillas del río Mapocho, con sus hoteles sórdidos, fondas, bodegones, tenduchas, teatros pornográficos, cines mugrientos donde los rotos semidesnudos ven las películas acostados sobre gradas; en el Mercado La Vega, bulente como un zoco oriental, exuberante de colores y esparciendo sobre toda la ciudad un persistente olor a frutas; en la feria de la calle Franklin cerca del Matadero, con su sabor a canela y vainilla. En todas esas calles populares, la miseria suprime las barreras que aíslan a los hombres. La intimidad solitaria de las casas cerradas es sustituida por la promiscuidad del zoco, donde todo se hace en común. Vendedores ambulantes, músicos callejeros, mendigos, lustrabotas, lisiados, ropavejeros, prostitutas, rateros, chicos abandonados borrachos, buscavidas de todo tipo, forman el mundo de la Picaresca, la Corte de los Milagros más extendida de América Latina. País subdesarrollado y escasamente industrial, la inmensa muchedumbre que no puede absorber el limitado mercado de la producción, forma al margen de la Sociedad organizada, un coro harapiento de Opera de tres centavos. Como en las calles de una ciudad medieval asistimos en Santiago y en Valparaíso a un incesante desfile danzante de contrahechos, ciegos, mancos, paralíticos, verdaderos andrajos humanos, exhibiendo úlceras, costras, manchas voraces, carne podrida cayéndose a pedazos. La burguesía chilena atribuye esta degradación a la "indolencia", a los "vicios" de la raza criolla, al "alcohol". La verdad es que no puede haber mucha higiene ni limpieza cuando se vive hacinado en una "callampa", y que cuando se alimenta sólo de ají, es necesario buscar en el alcohol la cantidad necesaria de calorías para seguir trabajando. Chile es el primer país alcoholista de América Latina y el tercero del mundo. La palabra que más se oye es "curarse" usado como sinónimo de emborracharse. No hay calle sin una "fuente de soda" —donde por supuesto no se vende soda sino vino—

ESPECTROS (Viene de pág. 13)

frecuentemente ocurre, sea, de hecho, el centro de la obra. Mucho se ha discutido si Elena u Osvaldo o los espectros son los protagonistas del drama; lo comprobable, aquí es que la responsabilidad está dividida. A pesar de ello, y por derecho propio, Hedy Crilla se convierte en el eje dramático de ESPECTROS. Su Elena es perfecta. Miradas, silencios, matices, absoluta compenetración con esta Elena Alving cuya ansia de plenitud moral es casi desesperada; ni un solo momento deja Crilla su personaje. No hay una sola palabra dicha sin su verdadero sentido. Hedy Crilla nos da cátedra de interpretación, y nos afirma en aquello que siempre hemos pensado: las tapas de las revistas podrán fabricar estrellas; talento, nunca.

llena a todas horas de hombres y mujeres que necesitan olvidar que están tristes, o solos, o enfermos, o aburridos, o sin trabajo. Hasta en el último pueblo de Chile, se encuentra a cualquier hora de la noche una vinería semioculta adonde llegan los huasos a caballo desde algún fundo lejano. Las mezclas alcohólicas son de lo más inusitadas; solamente el estragado paladar chileno puede soportar la combinación más explosiva que se ha inventado en el mundo. Una mezcla de pisco, agua de colonia y polvo de dinamita al que llaman Pájaro Verde (1). Pero el acto de beber implica en Chile todo un ritual de compleja significación, que arroja nuevas luces sobre la psicología del chileno. El roto gasta los pocos centavos que tiene en convidar con un "trago" al primero que se le cruza en el camino. El convite es un verdadero desafío, porque si el convidado "lo desprecea", es decir no acepta, se termina seguramente en una pelea, tal vez en un crimen. Del mismo modo, la tradicional hospitalidad, la generosidad, la esplendidez, el desfilfarro que caracteriza al chileno de cualquier clase que sea, y que tan asombrado deja a quien vive en una ciudad de ahorro y conservación como Buenos Aires (donde nadie invita a nadie a su casa) no es sino una función destructora, una rabia de dar que —como dice Sartre— equivale a una actitud de enfurecimiento de "amor" con rotura de objetos. Donde nada se puede poseer duraderamente, porque todo está expuesto a ser destruido por un temblor de tierra, la única manera de poseer algo es destruyéndolo por propia voluntad o lo que es lo mismo, dándolo. Con un recuerdo y una espera constante de muerte —la tierra chilena tiembla permanentemente— el hombre chileno se ha hecha a la idea de que su país está destinado a desaparecer debajo del mar y justifica sus costumbres como una necesidad de afirmarse como vida momentánea, fugaz, agotándose en un instante de desenfreno, quemándose en el fuego del alcohol, destruyéndose en la pasión del crimen, violando las leyes de la moral tradicional: a los elevados índices de alcoholismo, se suman en Chile, los de crímenes pasionales.

Todas las diversiones chilenas tienen el mismo carácter lúgubre de

MADRE JUANA... (de pág. 40)

ge sin embargo a una anécdota amorosa; al contrario, eleva su significación y sus símbolos personales al rango de una importante y audaz declaración ideológica, que protesta contra todas las formas de oscurantismo y servidumbre, proclamando la plena emancipación de los valores humanistas, de lo humano.

La dirección escénica de Kawalerovicz confirma con mayor plenitud que nunca su habilidad, su virtuosismo técnico. La película se desarrolla en una topografía limitada, severa, ascética; el cuidado del director expone en primer plano las pasiones de los protagonistas en su forma elemental, desnuda, engrandecida. La intención de Kawalerovicz halló una excelente asistencia en el trabajo del operador Jerzy Wojcik, quien compo-

fiesta sobre un fondo de muerte: los velorios de los pobres son baquetes con abundantes libaciones, a veces tan exitosos que la exhibición del muerto se prolonga por varias noches. El Cementerio General está rodeado de "quitapenas" con nombres simbólicos como La Gloria. El humor de los chilenos es negro, del tipo de "comamos y bebamos que mañana moriremos". Bernardo Kordon, observador de la realidad chilena habla de "cierto escordido masoquismo", de "delectación de lo sombrío". Pero todas estas reacciones subjetivas de cierta parte del pueblo chileno, no son esencias fijas e inmutables, sino como ya dijéramos, dependientes de la estructura económica, política y social de la sociedad chilena y de su grado de desenvolvimiento técnico. La opresión de una naturaleza hostil —la "loca geografía" que es el fatalismo telúrico con que explican sus males los Martínez Estradas chilenos—, oculta una opresión mucho más despiadada y cruel, determinada por el subdesarrollo, la monoproducción, el latifundismo, la Anaconda Cooper Manning Co., el colonialismo en fin y sus consecuencias de miseria, suciedad, crimen, atraso, enfermedad, alcoholismo, prostitución, mortalidad infantil.

No nos propusimos aquí el análisis de ese sistema —que con variantes se repite en casi todos los países de América Latina— sino simplemente mostrar las reacciones individuales que éste provoca, y ofrecer un rostro del hombre chileno a quienes aún no han cruzado la Cordillera y no conocen, por tanto, esa peculiar dulzura resignada y sufrida, capaz no obstante de estallar por momentos en una violencia frenética como protesta ante una forma inhumana de vida.

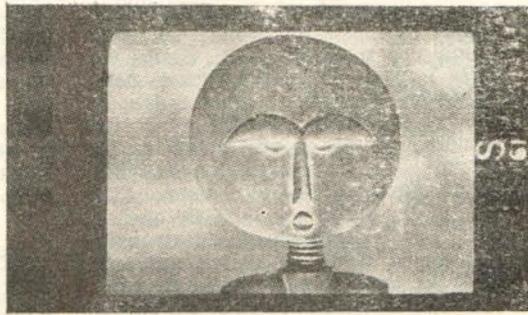
(1) Jackes Lanzmann, que trabaja en la mina de cobre Las Disputadas cerca de Santiago, cuenta en La rata de América, como desenfrenados por el Pájaro Verde, los mineros bailan desnudos a la orilla de un lago helado, en tanto los más jóvenes juegan el papel de la mujer. Los delegados sindicales hacen desaparecer con descargas de amoníaco los cadáveres que quedan al término de esas orgías rítoricas.

ne cada cuadro como una metáfora, "La Madre Juana de los Angeles" es una película severa, fría como la pétreo arquitectura del monasterio, cruel. La blanca claridad de los cuadros —ni de arena ni de nieve— refuerza por medio de un contraste singular el ambiente de perdición, de demencia, de horror. Este film no incita a las emociones fáciles. Requiere reflexión. Obliga a participar en el examen sin soluciones preparadas ni respuestas a "priori". Sale de la sala de proyección con el espectador, le sigue, le acompaña, le atormenta, le inquieta. No permite olvidarla. Molesta por la incomodidad moral, por el sarcasmo filosófico. Encanta por la excelencia de la visión, por la sombría belleza de sus cuadros. Es una obra de arte penetrante, como un dolor persistente, descomunal, sin parangón.



**Raymond
Barkan**

EN BUSCA DE UN CINE UNIVERSAL



Si me preguntasen qué imágenes del cine me han impresionado en mayor grado en las últimas semanas, creo que citaría esos verdaderos documentos que son los noticiarios cinematográficos mostrando a los NEGROS del Congo transportados en el remolino del nacimiento de su Nación como Estado, o de los NEGROS del Senegal interviniendo en los debates del Parlamento de Dakar. Todo ello en razón que, más que los cohetes y los "sputniks", estas imágenes expresan lo que ocurre de esencial y de vital en el mundo.

Por otra parte está permitido asombrarse de que el medio de expresión "más moderno", el más "universal" (para emplear un noble vocablo desvalorizado por excesivas concesiones académicas) sea precisamente aquél que ha evocado de la peor manera las realidades profundas de la cultura en Africa, Asia u Oceanía. No afirmaría en forma absoluta que la novela de los últimos 50 años haya llegado al fondo mismo de las cosas; estamos en pleno derecho de criticar el imperialismo de Kipling, el snobismo de Francis de Croisset, el "cosmopolitismo" la más de las veces superficial de Paul Morand, el paternalismo de Andre

Demaison, el aventurismo exótico de Henri de Monfreid (1), o aun el humanismo harto sentimental de Pearl Buck; ya que sus libros, sus relatos de viajes, no se conforman sólo con relegar las Indias, el Africa Negra o la China al simple carácter de un decorado, de un ambiente para miserables intrigas ecuatoriales o extremo-orientales, sino que suman a esto una forma del menosprecio. No soy tan ingenuo como para preguntarme sinceramente la razón de este tratamiento de los países colonizados. Máquina de distraer y de llenar las arcas de dinero, ¿cómo podría el cine haber manifestado escrupulos respecto a los pueblos de color, ya que los manifestaba tan poco, en tan pequeña medida, refiriéndose a la realidad de la propia "civilización blanca"? ¿Podemos imaginárnolos situando en su contexto el problema de las castas en la India o estudiando en profundidad la "mentalidad primitiva" de los melanesios, siendo que su deseo es halagar la "necesidad de evasión" del público y de suscribirse a todos los tabús sociales y políticos, descartando de su visión de Occidente toda imagen con referencias "subversivas" a la lucha de clases o al ateís-

mo? No es cuestión que el obrero alemán, el campesino francés o el capitalista americano sean evocados con la misma irrealidad que el tuareg nómada o el cazador bantú. Aun deplorándolo, no nos sorprendemos en exceso al observar que centenares de films en blanco y negro, o en color, nos hayan mostrado, de las civilizaciones africanas, nada más que las danzas frenéticas de emplumados guerreros; de las costumbres polinésicas nada más que muchachas de generosas caderas mecidiéndose al son de un ukelele; así como de la sociedad hindú nada más que encantadores de serpientes, asesinos fanáticos o sirvientes de turbantes ensabanados abanicando la siesta del colonial británico. Algunos títulos se agolpan en mi memoria y evocan perfectamente el tono de las relaciones entre el cine y los países colonizados: "El mercader de marfil", "La pluma blanca"; "Ruta a Mandalay"; "La carga de la brigada ligera"; "Gunga Din"; "Tres lanceros de Bengala"; "el Tigre de Bengala"; "El gran juego"; "Casbah"; "La Bandera"; "El escuadrón blanco"; "La historia de Livingstone"; etc. Y no puedo dejar de citar, aunque no fuese más que como recordatorio, los frescos polinésicos y hawaianos estampados por la presencia de Dorothy Lamour, así como la inefable serie de los Tarzán. ¿Para qué aumentar las citas? Los argumentos de los films de "ambientación exótica" se limitan a ciertas categorías bien esquematizadas: buscador de marfil (invariablemente acompañado por viuda de explorador) abandonado por portadores indígenas, capturado por feroz y voraz tribu, es rescatado al último instante por mortíferos proyectiles de la partida de socorro. En

la India rubiones oficiales de su británica majestad, jugadores de polo, se idealizan al frente de sus cipayos contra bandas de fanáticos revoltosos. Un grupo de exploradores, universalmente reverenciados, introducen en el negro continente la "civilización", vencen influencias de brujos y hechiceros y abren la ruta a misioneros que convertirán a los indígenas. Y así hasta el infinito.

No dramaticemos sin embargo y guardemos una mínima parte de sentido común. El cine, medio de expresión demasiado nuevo, no tuvo ni el deseo ni el tiempo de leer las obras de Lévy-Bruhl (2) y de Frazer (3). Elaborado en el nivel del folletín de quiosco, el racismo del cine era más estúpido que deliberado. Si se sacrificaba a todos los lugares comunes del colonialismo, era tanto por conformismo "comercial" como por conformismo político. Y a decir verdad, en la medida en que los films de este tipo poseían "algo", los Indios, los Negros y los Arabes de pacotilla servían de poco más que los leones, los tigres, los gorilas, las cobras y escorpiones con los que se amenizaban las picadas de las junglas, los senderos del bosque virgen o las arenas calcinadas del desierto. Antipático como puede parecer este pedestre tratamiento infligido a nuestros hermanos de color, no se ha probado que haya agregado, peligrosamente, un elemento más al racismo que mancha a la humanidad (4). Admitamos que estas pueriles anécdotas nos han divertido la más de las veces y han brindado a eméritos realizadores (a los Fritz Lang, a los Michael Curtis, a los Henry Kings y a los John Ford) la ocasión de lindas puestas en escena.

Pasemos ahora a la otra cara de este artículo, dando lugar al cine que no fue todo condescendencia o desprecio hacia las poblaciones de los países colonizados. Como contraparte de ese racismo ya ingenuo, ya cínico, es dado observar en algunos cineastas una voluntad de acercamiento sincero y a veces hasta escrupuloso a la mentalidad y las costumbres subdesarrolladas o primitivas. Es verosímil que con el Flaherty de Nanouk L'Esquimau y de Moana por primera vez (volveremos más adelante sobre el documental), el cine ubicó su objetivo sobre los pueblos autóctonos de las regiones no civilizadas de la tierra, no contentándose con su atuendo o su desnudez, con su forma de vida social o religiosa, superficiales elementos de "cambio de hábitos", etc. Era más fuerte en Flaherty el poeta que el etnólogo, y si Moana queda como una obra admirable, no tenemos la certeza de que la ciencia corrobore enteramente su cuadro de costumbres polinesias. Con este film el cine descubría la "poesía de los mares del sud" e íbamos a ver toda una serie de producciones teniendo por tema la corrupción de los indígenas de Oceanía, por el alcohol, el mercantilismo y la explotación del hombre por el hombre que signó el colonialismo.

Menos puros en su inspiración, pese a que se beneficiaban aún de la colaboración de Flaherty, Sombras Blancas de Van Dyke y Tabou de Murnau continuaron esta exaltación

de la pureza en los edenes tahitianos, hawaianos o malgaches (con Cain de León Poirier), intentando que el género no degenerase miserablemente en tantas producciones hollywoodianas del tipo de Aloma, Princesa de las islas, etc., donde se conjugaba el erotismo con el paganismo más barato.

Pero en Rusia había ocurrido la revolución bolchevique y con ella se desarrollaba un nuevo cine, estrechamente subordinado a la tesis del marxismo-leninismo. El primer film auténticamente anticolonialista, rodado en 1928 por Pudovkin, fue Tempestad sobre el Asia. Aquí no había nada de comparable al humanitarismo idealista de Flaherty, ya que una concepción puramente revolucionaria rechazaba a un segundo plano los elementos etnológicos de la vida de los pueblos mongoles para no interesarse más que en su rebelión contra el imperialismo. Más tarde, en Que viva Méjico, Eisenstein iba a someter igualmente al marxismo su denuncia de la opresión de los indios mejicanos, pero de una forma más variable, con un interés más marcado por poner en relieve los detalles etnológicos.

Sin embargo fue con el documental que el cine comenzó realmente a tomar con interés y objetividad la

vida y hábitos de la humanidad subdesarrollada. Partiendo a la búsqueda de todos los aspectos del mundo, la cámara no podía manifestar primeramente más que curiosidad hacia los pueblos que se habían detenido en un punto de civilización más o menos primitiva. Más aún que sobre el hombre la cámara se detuvo sobre los animales. En Chang o Africa habla no se trata más que de tigres y elefantes, boas y gorilas; por otra parte los primeros cineastas exploradores se preocuparon sólo por filmar "in vivo" a los "indígenas". Que algunos de esos films se llamen Con los antropófagos; Con los comedores de hombres; Con los bebedores de sangre, confirma que el estado de espíritu y la actitud de los documentalistas de los años 20 se hallaban efectivamente alejados de la óptica de un Jean Rouch. La audacia de los operadores va del brazo con la intención de atraer al público con tomas de un exotismo o de una crueldad "espectacular" sin dejar de utilizar la cuerda erótica hasta en el bautismo de un film sobre Bali: La isla de las mujeres perdidas a la occidental. Aun en un Sternberg (Shangai Express), o en un Pabst (El drama de Shangai), la China no es más que un decorado predilecto para films de "atmósfera" con intrigas de espionaje o de contrabando, garitos de juego y vampírescas aventuras. Si la memoria no me es infiel entre 1934 y 1940 no recuerdo haber constatado una expresión más digna de los pueblos tutelados por el imperialismo o detenidos bajo un feudalismo local que Rostros de Oriente. Los rebeldes de Alvarado y Viva Villa.

La guerra habrá de marcar un giro capital. El colonialismo se disloca por todas partes. Los ingleses han abandonado la India, los movimientos por la independencia sacuden el sud-este asiático, la China Popular de Mao Tse-tung reemplazará la de Chang Kai-shek, el Islam está en ebullición y los pueblos del

Pero todo esto no importa, el documental está en marcha y nadie podrá detenerlo. Están La travesía negra, y La travesía amarilla. Cineastas tales como el marqués de Watrin, Bertrand Fornoy, Fred Matter o Marc Allégret (acompañando a André Gide al Congo) tenderán a esa observación más descarnada, más meditada, más exacta del hombre primitivo de Asia, Africa o América del Sud, lo que dará más adelante nacimiento a un verdadero cine etnológico.

En cuanto a los films de ficción, salvo algunas producciones soviéticas, continúa maniobrando abúlicamente o dócilmente por todos los lugares comunes del colonialismo. Los negros son "salvajes", los árabes semi-salvajes, los indios atractivos figurantes agregando su color local a epopeyas militares y a historias de Africa Negra aspiran a nuevas estructuras políticas. La historia misma hace caducos los viejos esquemas colonialistas. Es sin duda con el documentalismo inglés que surge una nueva actitud de la cámara, ya que no se limita a vivificar estética y sociológicamente el documental

(Continúa en pag. 18)



EN BUSCA... (de pág. 17)

puro, sino que contribuye a incitar al film de ficción hacia una pintura más verdadera y más contemporánea de la realidad. El hechicero negro de Thorol Dickinson, confronta con lealtad la civilización blanca a la mentalidad tribal. En *La mujer del plantador*, aunque los "rebeldes" malayos tienen las características otorgadas a los comunistas, el libreto no deja por ello de admitir la legitimidad de la lucha de los autóctonos por su independencia. Muchos otros films, bien que criticando los "excesos", hacen alusión al nacionalismo de los pueblos oprimidos en quebrar definitivamente el yugo colonialista.

De un modo más tímido y más timorato, el cine francés se libera también de las anteojeras que lo llevaban a una óptica colonialista. Tanto el musulmán como el negro ascienden a la personalidad humana. Jean Renoir va a la India para rodar ese admirable film que es el *Río Goha*, aproximando el "alma musulmana" por el ángulo de una visión poética. En *Los conquistadores solitarios* y en *La más hermosa de las vidas* Claude Vermorel se dirige al África para observar la resultante del contacto de la ciencia de los blancos con el animismo de los negros. *Arroz sangriento* de Marcel Camus nos hace asistir al drama indochino colocándose en un punto de vista no colonialista. Recientemente, cosa inconcebible, *Hacia el éxtasis* de René Wheeler nos muestra una joven francesa de extracción católica "iluminada" por el descubrimiento de la filosofía islámica.

A pesar del racismo latente y de la fobia anticomunista de los Estados Unidos, Hollywood mismo, fabricante de "exóticas" tonterías seriadas, agrega a su historia su visión realista de los países subdesarrollados: *El Carnaval de los Dioses* de Richard Brooks trata con honestidad las relaciones de los colonos británicos y los Mau-Mau. En *Destinos cruzados* se establecen lazos sentimentales entre una eurasiática y un occidental. Así mismo *El americano imposible* evoca imparcialmente la lucha del Viet-Minh contra las

tropas francesas. Dentro del género del western, pese a su racismo endémico a cuestras, han ocurrido cambios, situando bajo una luz revisionista la lucha entre los pieles rojas y los blancos (*La última caravana* o *La flecha rota*). Debo también mencionar las producciones aztecas y sudamericanas, para sobre todo, hacer referencia al nuevo documentalismo cubano donde se inscribe esta reivindicación de la dignidad formulada por pueblos oprimidos por mucho tiempo.

Todo esto nos lleva al extraordinario impulso del documental ocurrido en Francia.

Mientras los veteranos Albert Mahuzier y Bertrand Flornoy (*Mi amigo Ti; Iowa*) recomenzaban sus expediciones, multitud de jóvenes realizadores, muchos preparados por el I.D.H.E.C. (5), partieron hacia África, Asia, América o a los hielos polares. Films como *El país de los Pgmeeos*, o *Oyapoc. Vida del Touaregs o Primavera ártica*, etc., nos hacían familiares los nombres de A. F. Liotard, Jaques Dupont, Pierre Gaisseau y Edouard Logereau. Roger Moride y muchos otros (6). La constitución de un COMITE del FILM ETNOGRAFICO bajo los auspicios del museo de Londres orientaron hacia vías más científicas al film documental cuyos predilectos instrumentos se convirtieron en la cámara de 16 mm. y el grabador. Si algunos directores como Mario Craveri y Enrico Gras persistían en sacrificar la verdad desnuda a variaciones esteticistas con relación al exotismo del Continente perdido o El imperio del Sol, los jóvenes documentalistas persiguieron una observación mucho más rigurosa de los hábitos, de la mentalidad y estructuras sociales del hombre en las regiones subdesarrolladas.

Un nombre sobresale, sin embargo, entre ese grupo del documental etnográfico y etnológico de la postguerra: y es Jean Rouch. Con él ya no se trata del "blanco" que observa la vida de los hombres de piel negra con una óptica divertida o curiosa de repórter, o la atención friamente metódica del hombre de ciencia, sino de la particular visión de un realizador que busca comprender para

mejor simpatizar con el medio y los hombres que su cámara registra. En *Los hijos del agua* y más en *Jaguar*, el cine no se satisface con filmar "lo exterior" de los ritos cinegéticos y religiosos del negro del Níger. Rouch se identifica plenamente con sus imágenes y sus comentarios. Este es el cine de un período de la historia donde relaciones de una nueva esencia se anudan entre la sociedad más "avanzada" y la más "retrasada" de la humanidad. Una era donde, liberado de la alienación intelectual, económica y política del colonialismo, el hombre puede ir, por fin, al encuentro del hombre, su otro hermano. Es dable creer que después de *Yo, un negro* (7) donde por primera vez un cineasta blanco ayuda a expresarse a los negros, la *Pirámide humana* (8) habrá de llevarnos a una etapa más avanzada aún de la anulación de las barreras y prejuicios raciales. Esto no ocurrirá solamente sobre la pantalla puesto que —Rouch nos lo ha comentado— uno de los rasgos más rarrarcables de este film es que los estudiantes blancos y negros reunidos por un azar del libreto salvaban en sus espíritus la incompreensión y el propio prejuicio mientras actuaban ante la cámara. Si Jean Rouch se encuentra en el extremo de este cine de la época de la descolonización, no es el único, como lo ha demostrado *Come back, Africa*, del estadounidense Rogosin, rodado en un país donde el colonialismo es aún tan virulento. Pero este no es más que el comienzo.

Esperemos que todas las naciones (jóvenes o viejas, representadas o no en la U.N.) que alcanzaron hace muy poco su independencia, naciones de todas las razas y de todos los colores, tendrán la posibilidad de utilizar lo más rápidamente posible la cámara cinematográfica para expresarse en el mundo. Será entonces cuando los pueblos podremos felicitarnos de la universalidad del cine.

OPINAMOS:

Esta revista cree expresar, de algún modo, el pensamiento de sus lectores. Juzgamos que es suficiente aval, por su condición y por su número, como para dirigirnos directamente a los señores diputados del Congreso de la Nación, haciendo uso de un derecho que ellos mismos, desde sus bancas, garantizan o debieran garantizar a todos los argentinos: el derecho a exigir que se asuman de una vez por todas, representantes de ese pueblo sin cuyo apoyo jamás hubiesen llegado al sitio en que están. La proyectada ley de Defensa de la Democracia que hoy, en idéntico repudio, por encima de cualquier ideología, a todo hombre honesto que aún tenga capacidad de indignación, o vergüenza. Los obreros, a través de su legítimo y reconocido medio de expresión; los estudiantes a través de sus organi-

zaciones federativas; los profesores por medio del Consejo Universitario; los intelectuales, representados por la Sociedad Argentina de Escritores, en asamblea de la que participaron ambas listas; los partidos políticos; han hecho pública su repulsión ante la amenaza de una Ley, que, bajo su rótulo aparentemente "constitucionalista", esconde la más injuriosa tentativa de imponer silencio a quienes —por un inalienable derecho, más que constitucional: humano— asumen la responsabilidad de expresar libremente sus ideas. Un escritor argentino lo ha dicho: no hay ideas subversivas: hay actos subversivos. Confundir ambas cosas y hacer violencia sobre el pensamiento, es, no deben olvidarlo los señores diputados, el método más seguro de transformar aquellas en estos.

- (1) Henry de Monfreid autor de "Le Dernier Negas" y "Le Radeau de la Meduse" (Narración sobre la historia contemporánea de Etiopía - Edit. Gallimard).
- (2) Lucien Levy-Bruhl (1857-1939) filósofo francés. Autor de numerosos estudios sobre las costumbres y la mentalidad de los pueblos primitivos.
- (3) James George Frazer (1854-1941). Nacido en Escocia, fue folclorista e historiador de las religiones; autor de *La rama de Oro*. Su idea fundamental era que la religión provenía del concepto que tenían los pueblos primitivos de la magia.
- (4) No concordamos con este juicio que merecerá, algún día, un estudio serio (Sección Cine del ESCARABAJO).
- (5) Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de Francia.
- (6) Entre los que se encuentra Alain Resnais quien *Con las estatuas mueren también* —prohibida por la censura— denuncia el ahogo, por el colonialismo, del arte indígena de África Negra.
- (7) Films de Jean Rouch.
- (8) Idem.

Tabaré Di Paula

ORACION

No un mendrugo, un consuelo,
una mano de Dios sobre la frente,
lo que se tira a un pobre, a un guitarrero
y después de ese vals que se murió sin nadie.
No, un redondel de luna para pasar la noche
o acaso una moneda
para gastar un día y cuando cambie
el corazón de sitio, es decir, una mano
de Dios después de muerto.
¡Otra cosa! ¡Otra cosa!

II

Un dios para estos días
que esté por fin él mismo en estos días
no extranjero y a ciegas, no acechando
los cuerpos,
estos cuerpos cubriéndose de muerte poco a
poco,
amándose y cayendo
hasta sentir sonar los huesos contra el suelo.
No esperando
—como un otoño espera jubiloso
su marzo y la caída de las hojas.
¡Otra cosa! ¡Otra cosa!

III

Un dios para estos días,
él también con un cuerpo donde pueda
sentirse dolorido,
él también compartiendo una duda, una cena
un pan mojado en luto.
Y comprendiendo
—si en mi boca hay un tango—
que se me va la noche de las manos
y no me queda más que ese boliche
con su rincón en sombras,
con un vino más agrio.
con un tango
que es lo poco que tengo
para arreglarme el rostro.
¡Otra cosa! ¡Otra cosa!

IV

Un dios para estos días y esas noches
en que desnudo el cuerpo,
en que otro cuerpo se desnuda a mi lado,
los dos tenaces, puros,
los dos desnudos como
para morir o amar en un minuto,
mientras esté la noche cubriendo un techo
ajeno,
una esperanza que no nos pertenece.
Porque después nos cuesta
saber que hay una calle con sus patas de
sombra,
su carestía triste,
y espera nuestros cuerpos, los divide,
nos roe todo amparo
sin que se encuentre sitio —un cuarto
un alquiler barato como un sueño
un cuarto para siempre—
donde poder echar a amar los huesos.

¡Otra cosa! ¡Otra cosa!

V

Un dios para estos días,
durmiendo bajo el peso de estos días.
no, no durmiendo.
hundiéndose en la mugre de estos días.
Conociendo de cerca
cicatrices y horarios, esas sombras que
[mueren
con las caras que les prestó su oficio,
mientras sus ojos llevan a la tumba
un fantasma de dicha, un ansia de domingos
que nunca fueron suyos,
un viejo simulacro
de ilusión desarmada entre sueldos y várices.
¡Otra cosa! ¡Otra cosa!

VI

Un dios así, así.
con ojos de ratero o prostituta,
pero que tenga ojos
para mirar la noche, los puños
de la suerte,
toda dura amenaza,
todo viento enemigo,
toda mano que ahoga
un pájaro en el pecho de los hombres.
Y que entonces no sepa
hacia dónde volverse
porque no acude el cielo, no visita
la tierra, no se echa de bruces en el polvo,
ni siquiera
tiene el pobre consuelo de que lo habite dios.

Marcos
Silber

PLEGARIA DE UNA NOCHE ATOMICA

No digo mi musgo de miedo
como una ventosa que el ojo me atrapa,
no digo.
Miro el conejo
de tu boca goleta,
el vértigo espiral
de tu rótula alocada,
no digo...
y me digo

que no se rompa.
que nunca sea final
el oficio celeste de tu campana.

Es la tarde,
regresa la energía,
ahora preguntarás:
¿cuando cumplen años los colores?
¿los pájaros que piensan cuando callan?
Y no digo mi musgo de miedo
como una ventosa que el ojo me atrapa,
que quiero

con todo esto mío,
por todo esto tuyo,
que no se rompa,
que nunca sea final
el oficio celeste de tu campana.

DEBAJO

para maridos
(de "CLARIN")

DE ESA

ELEGANCIA...

Se llama Magali Korda Diaz. Tiene 24 años. Hasta hace poco tiempo era la modelo más famosa de la isla de Cuba. Pintores, escultores y, sobre todo, fotógrafos, se disputaban el privilegio de retratarla.

Sus amigos la llamaban Norka, y sus admiradores se contaban por decenas. Enamorados había dispuestos a rendir a sus bien calzados pies todos sus bienes, privilegios y apellidos.

Los ojos verdes de Norka miraban enigmáticamente bajo la espesa sombra de las larguissimas pestañas. Eran la quintesencia, el isótopo de la femineidad, el mensaje que transmitían. Hasta Frank Sinatra cayó seducido por su encanto latino, dulce y suave...

Pero debajo de esa fragilidad, de esa delicadeza, de ese "bibelot", se escondía... la miliciana que "empuña el fusil con ceño adusto" que nos enseña la foto. Norka es una devota del régimen de Fidel Castro. Como no puede dejarse crecer la barba, se ha dejado de peinar las crenchas. ¡Fuera los tacos altos, vengan los borceguines!. No más perfumes franceses, ahora tiene el olor a polvo, sudor y cansancio de las largas marchas con la impedimenta a cuestas. . . ¡Qué sorpresa para cualquier marido!

Y si se hubiera casado usted con Norka, amigo lector, ¿qué haría ahora?



Norka. La mujer de dos caras. Mannequin desdeñosa, antes de la revolución cubana, no tenía nada que envidiar a sus colegas parisienses...

Hoy es una adusta miliciana. Monta guardia cerca de Guantánamo. En su casa, la espera su marido, fotógrafo del régimen y artista del montaje y los trucos para favorecer a Fidel..

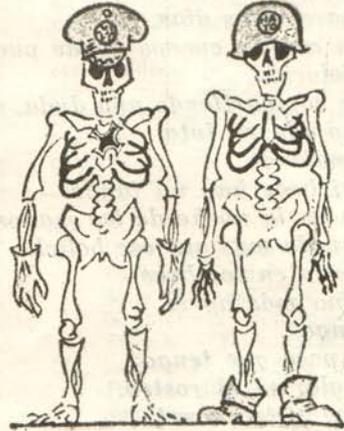
CLARIN - REVISTA ★ Buenos Aires, domingo 4 de junio



ANATOMIE



NATOMIE



ATOMIE

B l c h E R í a S

"chi non castiga il male
vuol che si faccia"





“Los Caballeros teutónicos”: grandiosidad no es grandeza

Hellen Ferro es católico, y eso lo respetamos. Hellen Ferro escribe novelas, y eso lo respetamos. Hellen Ferro se llama Hellen, y eso lo respetamos. Hellen Ferro es crítico de cine, y eso sí que no lo respetamos. Porque pocas veces se han conjugado en un hombre tanto arbitrario juicio y tanta inmodesta subjetividad. Un crítico que sobretexto de hacer una nota sobre “Propiedad privada” justifica la intervención de la censura (cuando no la reclamó antes frente a tanto bodrio anodino y tanta lujuria gratuita y comercial): un crítico que, haciendo uso de una pavorosa amnesia, olvida sus publicadas palabras sobre la vida en Polonia, posteriores inmediatamente a su viaje) y deforma, a sabiendas, la intención de Ford al filmar “Los Caballeros Teutónicos”; un crítico que comete el “sacrilegio” de mentir sobre Marek Hlasko mientras cita al “Osservatore Romano” (porque Hlasko no se asiló en Londres sino en Tel Aviv, donde fué juzgado posteriormente por corruptor de menores); un crítico en fin que perpetra tanto esquema miope: ve escabrosidad donde hay estudio sobre el erotismo, ve inconfesables maneios de gordos jerarcas comunistas donde hay cine auténtico y verdad histórica, ve, en fin, con ojos ajenos y en perspectivas prismáticas lo contrario de lo que vio con sus propios ojos, no es exactamente un crítico: es un hoplomako.

BARRIGA EN MANO

Como el tema no da más que para una “grillería”, vamos a negar, brevemente, y en medio de convulsivas carcajadas, una imputación. Se ha dicho que somos trotkistas, que EL ESCARABAJO DE ORO responde al P.O.R., que —más precisamente— es la expresión literaria del P.O.R. Y bien: no. La encefalomielititis (locura equina) de los exegetas del ESCARABAJO DE ORO acabará por llegar a límites inimaginables. De todos modos, como las últimas averiguaciones realizadas por nuestro Consejo de Redacción, nos llevan a aceptar que, efectivamente, el trotkismo existe y que es un Partido Obrero Revolucionario integrado por ocho personas, estamos pensando si nosotros, que somos veintitantos, no podríamos formar una república y, desde allí, declararle la guerra a la imbecilidad congénita de cierta gente.

Agresivo

NUEVA YORK, 5 (AP). — Un hombre, decidido anticomunista, hizo un centenar de disparos de fusil desde una ventana de su apartamento en el barrio de Bronx. La policía finalmente logró entrar y someterlo. Al parecer las balas no alcanzaron a nadie a pesar de que más de mil personas se reunieron en los alrededores. La policía informó que Fair estaba perturbado por el avance del comunismo en el mundo.

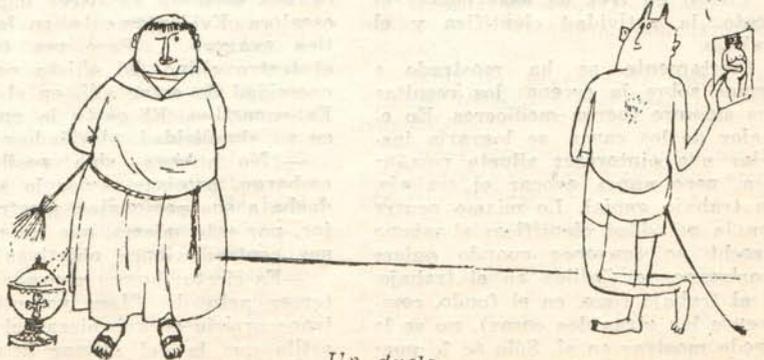
MALA PUNTERIA



HEMINGWAY: foto que le publicamos porque es hermosa y digna de su espíritu.

JALEA REAL

No es que vivamos buscando las estupideces que publican, con plausible asiduidad, los diarios porteños. Ne. Pero existen cosas que por vía de la gracia —con minúscula, sin connotación celeste— o de la ira —Osborne y blue jeans al margen— merecen ser conocidas en toda su amplitud. Reproducidas simplemente. Casi sin comentario. A raíz del nuevo cine italiano y juzgando a éste, dice el corresponsal de “Clarín” en Roma: “Desde hace tiempo, en estas páginas, señalábamos ya la increíble liberalidad de la censura italiana. El colmo de esa censura fué dejar circular una película tal como ‘La Dolce Vita’ de Federico Fellini que buena parte del público interpreta como una incitación a la licencia sensual y a la orgía; baste decir que un espectador de sentimientos sanos, indignado, le escupió en la cara a Fellini después de la “premiere” del film.” Y dice más adelante este singular espécimen que merecería llamarse Telémaco: “¿Quiénes atacan con tanta violencia a la censura?: además de los capitalistas interesados, los comunistas. ¿Por qué? Porque miran con entusiasmo todo lo susceptible de debilitar al país y de ponerlo por lo tanto en condiciones de ser buena presa para el marxismo. Por la razón contraria, cuando Kruschchev asistió en Hollywood al rodaje de un film algo desenfundado, se indignó y afirmó que nunca se habría exhibido semejante película en Rusia. Es como decir que en Rusia, para ser fuertes, no se admite que aparezca una bailarina con el vientre desnudo, pero que en Italia, para ser libres, hay que consentir que circule una coreografía cinematográfica”. Hasta aquí el señor Lino Pellegrini. Por una cuestión de hiplomacia, queremos aclarar dos cosas: 1º) En Italia han sido perseguidas por la censura obras como la citada de Fellini, “Roco y sus hermanos” de Visconti, “La aventura” y “La noche” de Antonioni. “Esto pasó en Roma” de Rosellini. “La muchacha en la vitrina” de Emmer, etc. etc. Es decir todos los films que honran a Italia y al Séptimo Arte, es decir “co-cáma cinematográfica”. 2º) Kruschchev en su visita a los estudios de Hollywood y ante la exhibición de “French Can Can” comentó con una sonrisa: “El rostro de la humanidad es más bello que el trasero de las coristas”. Quizá el señor Pellegrini —jalea real por medio— no piense lo mismo.



Un duelo

SARTRE... (de pág. 12)

responde a la situación de los Dupont o de los Durand franceses de hoy, los Gerlach reconducen al espectador pequeño-burgués hacia sí mismo.

—¿Una relación esencial, no se encontraría, sin embargo, falseada: la del condicionamiento social, económico de los personajes? ¿Los Gerlach no son fundamentalmente más libres que los pequeño-burgueses?

—No definamos solamente al condicionamiento económico en términos de rareza (o de abundancia contra la rareza). Las violencias económicas obran tanto sobre esos industriales como sobre los pequeño-burgueses franceses: así como los proletarios están condicionados por la miseria, los Gerlach están condicionados por las necesidades de la producción, por la elevación de la productividad que les retira de las manos las palancas de comando.

En esta perspectiva, el caso de Frantz ya no aparece como psicológico: es el de un hombre consagrado a la impotencia por el poder de su padre. Este ha "arreglado" todas las locuras de juventud de Frantz. Aunque no lo hubiera hecho, se habrían "arreglado" por sí mismas porque Frantz es un Gerlach, el hijo de uno de los más grandes industriales del mundo. Así, Frantz no puede escapar a esta contradicción: es un futuro jefe, y es irresponsable.

Por otra parte, la evolución de la sociedad alemana lleva al padre a ver escapársele sus poderes reales. Los directores sustituyen a los propietarios. Sin duda, conserva influencia sobre la marcha de su empresa, pero ya no decide: otros calculan, prevén, eligen en su lugar. Aquí también nos encontramos en presencia de una evolución objetiva.

—¿No hubiera sido posible hacer ver esta evolución? En "Los secuestrados" Ud. no hace más que sugerirla.

—Hacerla ver, pero, ¿cómo? ¿Escribiendo una escena en la que un técnico demostrara al viejo Gerlach que lo que éste quiere ya no es más realizable? Hubiera sido inaudible, fastidioso. Encontrar una manera simbólica de mostrarlo: por ejemplo, sugiriendo que los subordinados de Gerlach ya no tienen la actitud servil que tenían antes? Es elemental... y peor, no es cierto: las relaciones visibles de subordinación no han cambiado, es el contenido de esas relaciones lo que ha evolucionado. Hay cosas que no se pueden mostrar en el teatro: sólo se las puede decir.

Pienso en tres de esas cosas: el genio, la actividad científica y el trabajo.

Ciertamente, se ha mostrado a genios sobre la escena: los resultados siempre fueron mediocres. En el mejor de los casos, se lograría instalar una pintoresca silueta romántica, pero nunca evocar el trabajo, un trabajo genial. Lo mismo ocurre con la actividad científica: el mismo Brecht no convence cuando quiere mostrarnos a Galileo en el trabajo. Y al trabajo (que, en el fondo, comprende las otras dos cosas), no se lo puede mostrar en sí. Sólo se lo puede tomar desde afuera, como a una

actividad espectacular, o mostrar sus repercusiones sobre un medio humano: una familia, por ejemplo.

Temo que nuestros jóvenes brechtianos no se den cuenta bastante de estas imposibilidades.

—Sin duda. Pero, ¿no cree Ud. que lo que el escritor, el dramaturgo, no puede conseguir mostrar, cuando escribe su pieza, cuando elabora sus diálogos (agregaría muchas indicaciones escénicas), el "metteur en scène" sí puede, si no mostrarlo al menos sugerirlo? No nos parece que, hasta ahora, Ud. haya prestado bastante consideración a un "metteur en scène", que Ud. haya acordado la importancia que la realización tiene para la representación de sus obras. Sobre la escena una obra dramática puede "aumentar". Entre las cosas y los personajes puede ser creada — y ese es el trabajo del "metteur en scène"— una especie de dialéctica...

—Lo detengo en este término: "dialéctica". No puede haber una dialéctica entre las cosas, los objetos escénicos, y los personajes. En el teatro, la acción del hombre sobre la cosa difiere fundamentalmente de la de esta cosa sobre el hombre: la una está subordinada a la otra, no ligada dialécticamente.

—Hablemos entonces de una dialéctica entre las significaciones de las cosas y las de los personajes, tal como la encontramos por ejemplo en los espectáculos del "Conjunto Berlínés"...

—Pero eso no es nuevo, más aún, es muy viejo... Y, además, yo creo que es válido sobre todo para el cine, y mucho menos para el teatro.

En el teatro no es necesario llamar demasiado la atención sobre las cosas en tanto que ellas son una realidad objetiva: el espectador sabe bien que ellas no existen, que son falsas. En el cine, por el contrario, las cosas son a la vez más reales y más irreales: nos son dadas a través de un juego de ilusiones; una vez que hemos entrado en ese juego, podemos tenerlas por reales. Tomemos por ejemplo la escena, que yo he encontrado notable, del robo de la máquina de escribir en "Los cuatrocientos golpes": el pibe que entra en esta construcción ultramoderna, su inadaptación, la forma en la que se anodera de esta máquina, en la que se la apronia, cuando todo, alrededor suyo, le es extranjero... eso no se puede hacer en teatro.

En teatro, el gesto del actor cuenta más que los objetos. Más exactamente, los objetos nacen de este gesto. Jean-Louis Barrault tenía razón cuando decía que imitar la subida de una escalera es hacer nacer esa escalera. Evidentemente, en la práctica exageró... Pero vea también el teatro chino. El objeto no tiene necesidad de estar allí, en el teatro. Es superfluo. El gesto lo engendra en su simplicidad, sirviéndose de él.

—¿No hubiera sido posible, sin embargo, precisar mejor lo que rodeaba a sus personajes, mostrar mejor, por esto mismo, que los rodeaba sus contradicciones objetivas?

—Es cierto: hemos pensado que el tercer acto de "Los secuestrados" transcurriría en una pieza del mismo estilo que la del primer acto, pero en la que el mobiliario fuera moder-

no, con objetos del género escandinavo, un bar, mesas de vidrio... Es el departamento de Werner y de Johanna, de otra generación, incómoda aquí. Hemos renunciado a ello por razones financieras.

Tales "indicaciones" para el decorado, para los objetos, me parecen necesarias. Pero, ¿es necesario ir más lejos? ¿Es necesario esbozar, a partir de allí, una estética teatral, como Ud. tiene tendencia a hacerlo, a ejemplo de Brecht y de su trabajo en el "Conjunto Berlínés"?

No lo creo. Para hacer del decorado, de los objetos, un contrapunto a la acción teatral, es necesario obrar con mucho discernimiento. Y sobre todo reflexionar sobre la filosofía que puede subternder esta estética.

Que Brecht haya conseguido, en su puesta en escena de "Madre Coraje", traducir materialmente la guerra, su duración, no es dudoso. ¿Pero se debe proceder así en todos los casos?

—La cuestión que Ud. plantea así, es tal vez más larga que la del rol del decorado y de los accesorios. En el fondo, ¿no es la de la elección entre lo que Brecht llamaba el teatro dramático, es decir el teatro de conflictos, y el teatro épico, es decir un teatro que muestre contradicciones en el tiempo que describa una sociedad de lo exterior?

—¿Se puede describir una sociedad, su sociedad, desde lo exterior? No lo creo. No se puede hacerlo más que desde lo interior. La descripción de la sociedad por el teatro es por lo tanto siempre una pseudo-descripción de la sociedad, porque el que describe está siempre en el interior de lo que se describe.

Lo objetivo y lo subjetivo deben estar mezclados: lo están en "Los secuestrados", donde, se lo concedo, hay mucho de subjetivo.

Shakespeare mismo, Shakespeare sobre todo, no describe desde afuera: sus personajes están profundamente ligados a los espectadores. Por eso su teatro constituye el más grande ejemplo de teatro popular: en ese teatro el público reencontraba, reencontra todavía, sus propios problemas y los revive.

No olvide que la relación del espectador con lo que es representado, es comparable a la de un hombre con respecto a su imagen en el espejo. El rostro que aparece en el espejo no tiene nada de común con lo que ese hombre es objetivamente para otros. Ese hombre, por lo tanto, no se ve, y no puede juzgarse a sí mismo.

En cuanto a la necesidad de lo que Ud. llama, según Brecht, un teatro épico, me parece bien en la medida en que yo pienso que el teatro debe representar al hombre tal como es, cambiado por el mundo, pero estimado que no puede erigírsele en ley general. Como lo decía hace un rato: toda dramaturgia supone una filosofía. Se pueden muy bien imitar, sobre un mismo asunto, dos piezas épicas fundamentalmente distintas: sobre la conquista de Argelia, por ejemplo. Una de estas piezas representaría, en un gran movimiento de simpatía, el coraje y las crueldades, las contradicciones de los pequeños colonos que se instalan en

(Continúa en pág. 26)



REPORTAJE A EUGENIO



IONESCO

—¿Es usted un autor de vanguardia?

—Soy, al parecer, un autor dramático de vanguardia. La cosa me parece evidente, puesto que se habla de mí bajo ese calificativo. Esto hay que aceptarlo, pues, como oficial.

—¿Qué significa "vanguardia"?

—Abro mi Larousse: me define vanguardia como "los elementos que preceden a una fuerza armada, de tierra, mar o aire, para preparar el momento en que entre en acción". Así, por analogía, en el teatro la vanguardia sería un pequeño grupo de autores de choque —y algunas veces de directores de choque— seguidos, a cierta distancia por el grueso de la tropa de actores, autores y productores. Así la vanguardia sería un fenómeno artístico y cultural precursor, una especie de "pre-estilo", la toma de conciencia y la dirección de un cambio que debe imponerse finalmente, un cambio que debe cambiarlo todo.

—¿Cambiarlo todo?

—Sí, sé lo que usted, señor Escarabajo piensa: que ello significa que la vanguardia generalmente no puede reconocerse hasta después del golpe, cuando ha triunfado, es decir, cuando ya es retaguardia. Por eso prefiero definir vanguardia en términos de oposición y ruptura. Mientras que la mayor parte de los escritores, artistas, pensadores, se imaginan ser su tiempo, el autor rebelde tiene la impresión de estar contra su tiempo. El hombre de vanguardia es un oponente de un sistema actual. Es un crítico de lo que existe, el crítico del presente, no su apólogo.

—¿Puede un autor de vanguardia ser popular?

—No es indispensable, claro está, que un autor quiera ser poco popular. Pero tampoco es indispensable

que quiera ser popular. Su esfuerzo, su creación, están fuera de estas consideraciones de oportunidad.

—¿Cuál es el principal problema de un autor de vanguardia?

—Simplemente descubrir verdades y decirlas. Y la manera de decirlas es, naturalmente, inesperada, porque este decir mismo es para él la verdad. Sólo puede hablar por él mismo. Es hablando por él que habla por los demás.

—¿Cree usted, entonces, que Rimbaud o Proust hablaban por todos?

—Las canciones de Béranger eran mucho más populares que los poemas de Rimbaud, incomprensibles para su época. ¿Debe por eso excluirse la poesía de Rimbaud? Eugenio Sue era muy popular. Proust no lo era. No se le comprendía. No "hablaba a todo el mundo". Aportaba simplemente su verdad, útil a la revolución de la literatura y del espíritu. ¿Habrá entonces que suprimir a Proust y recomendar a Eugenio Sue? Hoy es Proust quien ofrece un mundo de verdad y Sue quien parece vacío.

—¿Cree que el teatro actual tiene la importancia de épocas anteriores?

—Se dice que el teatro está en peligro, en crisis. Esto se debe a varias causas. Se quiere que los autores sean apóstoles de toda clase de teologías, que no sean libres, se les exige que no defiendan, que no ataquen, que no ilustren más que esto o aquello. Y si no apóstoles que sean peones. En otros lugares el teatro es prisionero no de ideologías sino de convenciones, de tabús, de hábitos mentales escleróticos.

Tememos el humor excesivo. Tememos la libertad de pensamiento, como tememos una obra demasiado trágica o desesperada. El optimismo, la esperanza, son obligatorios. Y con frecuencia se llama ab-

surda a lo que no es más que la denuncia del carácter ridículo de un lenguaje vacío de contenido, estéril, hecho de clichés y de slogans. Pero yo quiero haer aparecer en escena una tortuga, transformarla en caballo de carrera, luego convertir éste en sombrero, en una canción, en un carabnero, en el agua de una fuente. Es posible atreverse en el teatro. En el teatro hay que ser arbitrario, se puede ser arbitrario. En realidad no se es arbitrario, porque la imaginación no es arbitraria, es reveladora. El teatro se muere por falta de audacia. Parece que ya nadie se da cuenta que el mundo que uno inventa no puede ser falso. Sólo es falso si se intenta fabricar una verdad o imitarla. Yo adquiero conciencia de ser verídico cuando invento e imagino. Nada más racional que la imaginación.

—¿No es eso excesivo, señor Ionesco?

—Mire, Pascal encontró en sí mismo los principios de la geometría, Mozart niño los fundamentos de la música. Muy pocos pueden compararse a estos gigantes. Pero yo creo que uno lleva el teatro en la sangre. Me parece también que si todas las bibliotecas y todos los museos fueran destruidos por un cataclismo, los que lograran sobrevivir, más tarde o más temprano, redescubrirían por ellos mismos la pintura, la música, el teatro, funciones tan naturales, tan indispensables, como la respiración. Quien no descubre en sí mismo, por poco que sea, la función teatral no es hombre de teatro.

—¿Cree usted responder a su tiempo?

—Una época se caracteriza por la unidad de estilo —síntesis de diversidades —que hace que existan correspondencias evidentes entre la arquitectura y la poesía, las matemáticas y la música, etc. Existe, por ejemplo: una unidad esencial entre el palacio de Versailles y el pensamiento cartesiano. También, aunque no lo crea, entre Breton, Mavacovsky, Marinetti, Apollinaire y las novelas de Faulkner y Dos Passos y las más recientes de Nathalie Sarraute y Michel Butor. Sólo el teatro ha quedado atrás. Las guerras, las revoluciones, el nazismo, el dogmatismo y la esclerosis burguesas han invadido que el teatro se desarrolle por ahora. Sin embargo, hay que continuar. Yo espero ser uno de los artesanos de ese movimiento. El teatro no corresponde a su tiempo: está expresando una psicología limitada, una construcción de comedia ligera, una prudencia burguesa, un realismo que no puede llamarse convencional pero que lo es, una sumisión o dogmatismo amenazante para el artista.

—¿Qué le preguntaría usted a Eugenio Ionesco y qué cree que él respondería?

—Señor Ionesco, ¿qué haría decir usted a un personaje que fuera empresario de teatro?

—"El teatro debe rendir utilidades: para obtener utilidades hay que eliminar toda audacia, todo espíritu creador, para no molestar a nadie. Eso es, el teatro no debe molestar a nadie, por lo menos al público. Lo sé, porque yo represento al público".

SIMON CHONG

cuento de **EDUARDO
BARQUIN**

a ANA M. BARRENECHEA

Apareció para preguntarme con sonrisa extraña si el subterráneo iba a Congreso. Le dije que sí. Me agradeció con la mano en el pecho y una inclinación suave de cabeza. Y me quedé callado pensando que era japonés. Se sentó entonces enfrente cruzando las piernas.

El subte partió, oscureciéndose antes de abandonar Primera Junta. Dentro de la sombra, sus ojos brillaban a la luz de la estación. Fueron tres segundos, o dos. Después volvió a seguir como siempre. Me disponía a leer cuando sacó una guía Peuser y la abrió en el diagrama del recorrido de los subtes. La estudiaba con aire místico. Y pensé que no podía entender nuestra realidad subterránea. Entonces se me ocurrió ayudarlo.

Le señalaba donde estábamos; cómo descendíamos; cual era el final; también, le expliqué porqué las combinaciones perjudican al público cuando parecen beneficiarlo. Por último, lo tranquilicé diciéndole que bajara en Congreso. Volvió a inclinar la cabeza, y abrió mi libro. Pero se vino hablando a sentarse a mi lado.

Me costaba entenderlo. Algunas palabras sonaban claras; otras, se me perdían en oscuros sonidos. Se alegraba de que yo fuera estudiante porque creía que todos eran buenos. Y me decía que había conocido gente mala que le miraba la sortija. Lo dijo de tal modo que tuvo que mostrarme el dedo para que me diese cuenta. Costumbre de viajero, agregó. Después le fui entendiendo que venía de Hong Kong y era portugués; que estaba por cuestiones de importación y si le gustaba Buenos Aires pediría por un contrato de tres años. Además escribía en chino para una revista literaria. De pronto se detuvo y dijo: "zimnúon chóunm" y se señaló. Lo miré sorprendido. Se volvió a señalar el pecho: "yo... amíoo... zimnúon chóunm... nombre". Y me señalaba hasta que comprendí que quería saber el mío para ser amigo. Para eso, me hizo anotar el suyo cuidando cada letra, mientras repetía: "zimnúon chóunm..."

FERMIN... (conclusión)

encaró la cortina. Lo paró en seco la voz del morocho:

—¡Che!

Fermin se dio vuelta como tiro, buscando en la cintura el cuchillo que no tenía. Al otro le había aparecido el revólver en la mano; sonrió:

—Te olvidás di'algo —dijo, señalando con el caño hacia un rincón.

Fermin se agachó a recoger el paquete de la Juana.

Pero nada más, porque no tenía lugar fijo y andaba buscándolo. Insistió en que le diese mi domicilio para avisarme cuando lo tuviera; aunque le dije que nunca estaba. Acedí y sacó primero un mapa de la ciudad con la sonrisa. Luego en su libretita escribí mis datos. Los leí cuidadosamente como si estuviera abriendo una puerta pesada. Cuando terminó, me dijo que si se quedaba me llevaría a probar comidas asiáticas como amigos. Y sonreía, confiando ciegamente. Salimos de Congreso hacia Entre Ríos. Le interesaba mucho mi vida, y pareció triste cuando supo que vivía solo. Pero no importaba, porque los amigos eran lo mejor para un hombre. Y le brillaban los ojos mientras lo decía.

Al llegar a Venezuela nos despedimos. Me prometió entonces otra vez una visita y retuvo mi mano llamándome "amigo Edgardo". Y lo dijo de tal modo que me resonó desconocido. Aun fantástico. Como si lo hubiera dicho un monstruo. Y algo de eso había, porque empecé con ideas raras.

Mi vida cambiaba casi sin que me diera cuenta. De repente, hablando con personas que me miraban de ojos abiertos, me detenía para volver sobre mis palabras. Y entonces reparaba que había dicho que debíamos compartir el destino común con amor y también había hablado de responsabilidad para los demás. Pero, ¿de dónde habría sacado esas cosas?

Estas desviaciones me preocupaban bastante. Y llegó un momento en que temía hablar. No era posible que no pudiera controlar lo que decía. Y, sobre todo, no me gustaba que me mirasen así, como si yo desvariara.

En definitiva, se trataba de callar. Al principio, me costó un poco, después, me acostumbré.

Por un tiempo, todo volvió a la normalidad y me miraban otra vez como persona sensata. Pero cuando empecé a oír: "zimnúon chóunm... zimnúon chóunm" a la vuelta de una hoja, al tronear con alguien o cambiar la mirada con otro rostro, me

IV

Me han basureado gran puta el político e mierda ése tenía razón; somos guapos en las casas no roban la plata y tamos contentos. Fermin estaba parado ante la puerta del próstibulo.

Llamó de nuevo.

—Che, ¿te creés que nosotras no dormimos? —la voz opaca de doña María precedió a su rostro que, hinchado, asomó detrás de la puerta a medio abrir—. ¿A quién buscás?

—A la pueblera.

di cuenta que esos sonidos existentes pertenecían a un hombre que quería ser amigo.

Y comencé a esperar su visita. Y deseaba que encontrara pronto un lugar fijo. Una especie de obsesión que calmaba pronunciando su nombre: "zimnúon chóunm". Y caminaba suspendido de su eco, tratando de llevarlo hasta el momento que llegara a casa. Allí, sí, allí, frente al espejo, podía intentarlo. Sin molestias, sin que la gente se detuviera a ver cómo me detenía a mover los labios en medio de la calle. En casa, estiraba la boca una y otra vez y largaba al aire despaciosamente. Pero resultaba horroroso. Sonaba a falso. Siempre faltaba algo.

Y pronto me convencí que si quería lograrlo tenía que practicar a todas horas. Ya no me importaba la gente. Me detenía simplemente para seguir con lo mío, lo acariciaba, lo largaba como un canto de fe. Claro que seguía siendo horroroso y me llevaba tiempo explicar a la gente lo que quería. A veces conseguía algo parecido y me aplaudían y felicitaban. Pronto tuve adeptos y algunos trataban de ayudarme. Naturalmente que eran simples imitaciones. El único que podía transmitir "zimnúon chóunm" era yo; y lo hacía imperfectamente. Sin embargo, cuando me hacían coro, daba la impresión que era igual. Una ilusión. Sabía que no era lo mismo. Pero sentía que debía intentarlo.

Es posible que haya fallado algo. Creo que habrá sido porque el ejercicio de la boca no era suficiente o porque tuve que explicar a ese hombre de azul y botones plateados que me preguntó cosas, una tarde, en la calle Florida.

El hombre de azul me dijo que el extranjero era un desconocido, y que advirtiera que se había interesado por mí porque yo estaba solo, y que pusiera candado a mi casa. Y terminó por preguntarme si ese afán de ser amigo no me había resultado sospechoso.

No sé qué pasó en mí, porque, desde ese momento dejé de intentarlo. Y ya no oí más. Aunque todavía hoy, en ocasiones, oigo, y me sobresalto. Otras, me sorprendo moviendo los labios y me voy entonces hasta la puerta de calle a mirar la tarde que pasa lejos. Hasta que alguien me dice que hace frío. Entonces, camino pasillo adentro, apoyándome en las paredes, deteniéndome un poco, mirando al suelo, y en esos momentos de retorno, en que ya empieza a ser noche, lo veo avanzar en la oscuridad con su sonrisa extraña y el mapa de Buenos Aires en la mano.

—No se puede, ya no atiende. Está acostada.

—Mejor si está acostada...

La mujer frunció la boca, dubitativa, luego, repentinamente desconfiada, preguntó:

—¿Traés plata?

—No...

—¡Ah, no m'hijito! A esta hora y con libreta, no.

Fermin puso el pie antes de que la puerta se cerrara:

—Oí... Trago esto. Si te va apretao, lo cambiás mañana...

Y le alcanzó el paquete.



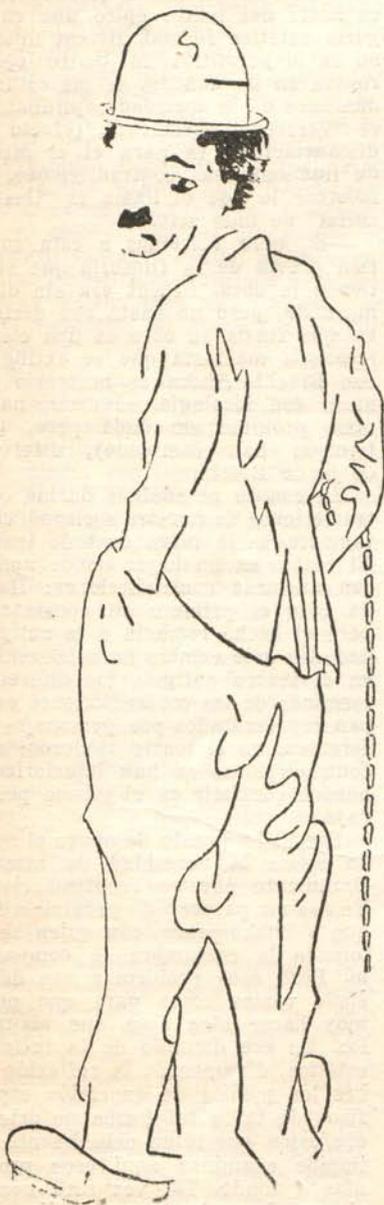
chaplin, siempre chaplin

por Jerzy Andrzejewski

Poco valoro el género de encuestas consistente en establecer quién es, entre todos los grandes personajes, el seleccionado por nuestro espíritu. Pero, entre los creadores de la primera mitad del siglo XX, no hesitaria en responder a pesar de mi total estima hacia Proust, Thomas Mann, Einstein, Picasso o Strawinsky: CHARLIE CHAPLIN. Solamente él ha conseguido, en nuestra época, aliar un espíritu de descubrimiento cognoscitivo y artístico a una generalización, comprendida esta palabra en su sentido más amplio y más noble. Ha creado un personaje que habrá de ser legendario, y quizá, más popular que Don Quijote, Robinson Crusoe, Gulliver o Alicia, la del país de las maravillas. No es únicamente el ge-

nio lo que admiro en Chaplin, sino su capacidad de emocionar a todo el mundo, niños y viejos, desde la gente sencilla a los intelectuales más refinados. Cada uno encuentra en él alguna cosa a su medida.

Toca a millares de corazones y a no menos cerebros. Es claro y complicado, y, desde múltiples aspectos, provoca risas y lágrimas a través de las más simples y, a menudo, las más banales situaciones de la vida cotidiana, logrando responder a los más importantes y urgentes interrogantes del alma humana. Desde sus primeros cortos hasta "Un Rey en New York" ha planteado siempre el mismo problema: las peripecias del hombre medio que quiere adaptarse a una vida difícil, sus esperanzas, sus derrotas.



abelardo
castillo

PROSA con BIGOTITOS

Rilke enseñó famosamente no aventurarse en ciertos temas, sobre los que por haberse escrito mucho o de modo inmejorable, ya casi es imposible agregar nada. Vamos a desoirlo. La literatura es una larga modificación de frases ajenas. Y por otra parte, esta revista no puede omitir, justamente hoy, en plena reposición de "Tiempos Modernos", uno de los nombres quizá más repetidos (el otro es el de Poe), más entrañablemente dichos a lo largo de dos años. El de Carlitos, claro. Quien esto escribe es un intruso hablando de cine. Por eso difícilmente historie — como hacen los que saben — las peripecias de la imagen, desde aquellos aparatitos de Lumière hasta la banda sonora, citando, con fechas precisas, y evocativas tiradas sobre la sugestión de Greta Garbo o el sino fatal de los Barrimoyre, títulos imaginables, asustadores — en in-

glés—, dejando en claro que es habitué del cine club y lee "Cahiers du Cinéma" y ha visto "Hiroshima Mon Amour" seis o siete veces (alguna más de las que suele leerse Hamlet), para acabar afirmando que el error de Charlot es no haber muerto hace veinte años y cuánto mejor sería suplir sus actuales alegatos por alguna buena toma en contrapicado de un ojo, o de un muslo, con textos de André Breton, música electrónica y mesa redonda sobre psicoanálisis.

Chaplin, que en el cine del cura, en mi pueblo, se pronunciaba chaplín — y suena mejor, suena a picardía, a vidrio: ompiéndose — no pertenece a la historia del "séptimo" arte. Pertenece al Arte. Y a otra historia menos grandiosa, más atorranta: a la de saltar el tapial o el cerco y, abarrotándose los bolsillos de nísperos, eludir el escobazo de la solterona, vindi-

(Continúa en pág. 26)

PRÓSA CON... (de pág. 25)

cadora de la propiedad privada. Carlitos es un invento de cada cual. Una vez (cuenta un poeta) el Universo se dio, entero, en el rectángulo de ciertos bigotitos. Y desde entonces cada cual tiene el Carlitos que se merece. Cuando somos chicos usamos, todos, un Chaplín idéntico, con acento, un vertiginoso Carlitos que esquivo fantásticas trompadas y tanto te golpea con un lampazo al darse vuelta, o te aplasta una torta de crema en la solemne nariz. Pero el tiempo pasa, uno cumple la edad del primer acróstico y, de pronto, sospecha si el verdadero Carlitos no será el defensor de muchachas pálidas, el doloroso Carlitos del beso para otro, de los finales por el camino. Ciertas lecturas, ciertos empujones de esos que habla Vallejos —“hay golpes en la vida, yo no sé”— y Chaplín empieza a ser ese rectángulo de un bigotito donde cabe el Universo. El que uno se merece. Como pasa con don Quijote, como pasa con Dios.

El Chaplín que yo digo es trágico. Duele. Ya no da alegría que se caiga de la silla, cruelmente, justo cuando debiera deslumbrar a Paulette Godard. Hay algo tremendo — un secreto horrible compartido por el público, pero que Carlitos, en su ingenuidad, ignora— en eso de saber que no son sus puños, como corresponde a los héroes, sino el azar quien prevalece sobre el maffioso enorme. Entonces se comprende que la invulnerabilidad de Charlot es aparente, lo mismo que es aparente su elegancia. La elegancia de Carlitos. Dandy de extramuros, forma rotosa y arbitraria de un señorito byroniano — Brummel de albañal—, caminando con los pies abiertos en un ángulo insólito —como los saltimbanquis sobre la cuerda floja—, haciendo equilibrio entre lo grotesco y lo sublime, Charlot, este chaplín trágico que me invento, se parece a otra persona. Su levita, su bastón, sus botines desafiados, y sobre todo su manera borracha de caminar, me recuerdan extrañamente otra levita, otro bastón, otros bigotitos rectangulares que anduvieron una vez por el mundo. Gómez de la Serna (creo) fué el primero, acaso el único, que advirtió el extraordinario parecido físico de que hablo. Porque la terrible Magia quiso, para que haya paz en esta revista —entre quien escribe estas palabras y quien me pidió que las escribiera—, que Chaplín se pareciera a Poe. Los bigotitos del poeta norteamericano, su cabeza de quinqué consumiéndose e iluminando, me prefiguraron este encuentro, a través de una amistad, con otro hombrecito similar, genial hacia la carcajada lo mismo que el otro lo fué hacia el miedo. Vistos de atrás, yéndose uno por el camino de tierra que seguramente lleva al epicentro de la esperanza; deambulando, el otro, por la desequilibrada perspectiva de algún sobrio callejón de Baltimore, mirados de espaldas, podría jurarse que son el mismo. Dialécticas fantásticas enseñan que son el mismo. Porque si cada cosa, en su hondura, sueña su más estremecedor contrario, del cielo al infierno, de la piedad al desprecio, del amor a la vida al horror por la muerte; ¿qué distancia hay? Una vez imaginé que Poe murió para que viviera Whitman; pero la consecuen-

cia es trivial; ahora prefiero ésta: Poe resucitó dialécticamente en Chaplín. Por eso la Democracia, todavía lo persigue. Los disfraces no disimulan la rebeldía, y no engañan —ni siquiera— al genuarme.

Hubo un guiego que recordaba su múltiple pasado de guerrero, de pez, de muchacha; Charlot, en cambio, ignora que una vez fué Poe. Sin embargo, de pronto, en alguna película, aparecerá —de espaldas— en la puerta de una taberna, con el pie envuelto en un trapo.

Uno recuerda entonces un salto que recogen todas las biografías de Poe, y un reventón, el más inmortal desfondarse de un zapato que registra la historia de la poesía, porque le aconteció al único par que tenía el más grande poeta de su tiempo. No sé si Poe se envolvió el pie en un trapo, pero a la taberna fué. Siempre iba Carlitos, de espaldas, vaya a saber por qué atavismo de cuando era el otro, alucinado entre parejas y borrachos, entrará a esa taberna como cuando no era Carlitos. Un año antes de morir Poe, EE.UU. anexó los yacimientos de oro más fabulosos del continente; Poe no tuvo tiempo de hacer la mochila e ir a descubrir alguna veta; vendió el poema más bello de la lengua inglesa en cinco dólares. La pequeña Virginia Clem, entonces, murió tísica. Otro hombrecito filmará, muchos años después, una cinta. Descubrirá un yacimiento, y salvará una muchacha.

Los dos entendieron que la salvación de los hombres está en ser como los chicos; Poe nos recuperó para la infancia del miedo, para el horror puro, elemental; Carlitos para la risa. Pero también la risa es aparente en Charlot. El no se ríe; hace reír. El matiz es brutal, pero sólo lo entendemos de verdad cuando Charles Chaplín, dejando a un lado la discreción del símbolo, filma un día “Un Rey en Nueva York”. Allí, mirando un mimo que pudo ser el propio Carlitos, Shadlov (que también se pronuncia “sombra”) quiere reírse: no puede. Horriblemente tiene la cara petrificada, herida. A veces los sueños de Poe se enmarañan con los de Carlitos, entonces aquel escribe un cuento como “El Método del Profesor Alquitrán y del Doctor Pluma”, que pudo ser imaginado por Chaplín; y éste filma “Monsieur Verdoux”, que pudo ser sospechado por Poe. Usher tapiaba sus mujeres, Verdoux, las quemaba.

Cada hombre es la proseguida tentativa de otro hombre. Este, anduvo a tropezones una terrible noche de Baltimore. Recordada contra los torvos callejones, su apostura antigua de caballero sureño, raída, le daba una vaga apariencia de dandy del arroyo. Al doblar la esquina —borracho a muerte, a láudano— estuvo a punto de caer despatarrado, y el gendarme que lo seguía se atusó el bigote. Durante un segundo sólo hubo la luna de albayalde, histérica, sobre la calle. Entonces ocurrió. El caballero de la Tropezante Figura, de pronto, había resuelto el problema más grande de su vida (era el 7 de octubre de 1849); maravillosamente, recuperó el equilibrio. Abrió los pies, revoleó el bastón, le crecieron vertiginosos zapatazos de polichinela, giró sobre sus talones, y al regresar —quitándose el sombrero con rápido saludo— pasó, orondo, ante el per-

plejo vigilante nocturno. Después él inventó un camino.

Y así anda por el mundo, lo más atento, saludando a la gente por cualquier motivo, salvando muchachas, levantando una bandera, jugando —para siempre— a ser Carlitos.

SARTRE... (viene de pág. 22)

Argelia; la otra daría testimonio de su dureza individual, de su rapacidad colectiva. Sí, veo la posibilidad de piezas épicas de derecha (a condición de que los escritores de derecha sean más inteligentes de lo que son). Mas le diré: ciertas obras épicas escritas por escritores de izquierda me parecen, contra la voluntad misma de sus autores, “virar” a la derecha. Tomemos como ejemplo esa pieza de Michel Vinaver, a la que encuentro interesante en más de un concepto: “Los Coreanos”. Ella exalta un humanismo tranquilo y casi espontáneo, en el que la guerra no interviene más que como un desarrreglo provisorio. Esa villa de la selva coreana, dividida entre el Norte y el Sur, no da testimonio de la feroz opresión de los nativos y proletarios de la Corea del Sur por el gobierno de Syngman Rhee. Coloque esta pieza en el contexto de la guerra de Argelia: perdería todo sentido.

—Nosotros no hemos querido nunca hacer del teatro épico una categoría estética formal. Brecht mismo no se lo permitió: su teatro épico reposa en un análisis de las contradicciones de la sociedad capitalista y el “Verfremdungseffekt”, (efecto de distanciamiento), es para él el medio de iluminar esas contradicciones, de mostrar lo que él llama el “Gestus social” de todo acto.

—Sí, pero volvemos a esta cuestión previa de la filosofía que subtiende la obra. Brecht era sin duda marxista, pero no basta con decirlo. Lo que funda su obra es una cierta ideología marxista que se extinguió con Brecht. Ahora es necesario rehacer esa ideología, es decir, hacer otra, próxima sin duda pero, (los tiempos han cambiado), diferente de la de Brecht.

En cuanto al análisis de las contradicciones de nuestra sociedad, ciertamente, es la tarea de todo teatro. El teatro es un lugar donde aparecen nuestras contradicciones: Hegel ha sido el primero en constatarlo, pero el hecho remonta a la antigüedad. Un solo cambio ha sucedido; en el teatro antiguo, los diferentes términos de las contradicciones estaban representados por personajes diferentes; en el teatro moderno, esas contradicciones se han interiorizado, pueden coexistir en el mismo personaje.

Brecht ha puesto de nuevo el acento sobre la necesidad de mostrar claramente nuestras contradicciones. En eso me parece más próximo a ellos que a Shakespeare, con quien se ha tomado la costumbre de compararlo. Pero esos problemas son demasiado vastos como para que podamos hacer otra cosa que abordarlos. En ese dominio de la reflexión estética, digamos de la reflexión sobre los medios de expresión específicos de tal o tal forma de arte, la confusión que reina actualmente nos impide examinar aquí esos problemas a fondo. Tal vez será necesario que los retomemos un día.

GRIGORI CHUJRAI

chujrai

chujrai
habla
de sí mismo

—Nací en 1921, en Ucrania. Entre la gente de mi generación, hayan llegado o no a ser cineastas, los films de los años 30 tienen una enorme influencia: Tchapaiev, "Los marinos del Kronstadt", "La pelea del Báltico", "El camino de la vida", "Los hijos del capitán Grant" y muchos otros. Estas películas nos han formado, nos enseñaron a vivir. Al llegar a Moscú a fines del 30, pude todavía ver algunos espectáculos de Meyerhold, del Teatro de las Artes, del teatro Vakhtangov. Decidí convertirme en director y fue justamente el cine el que me atrajo por su técnica, su vasta escala, su envergadura. Deposité mi solicitud de ingreso en VGIK, pero precisamente en ese momento mi clase fue movilizada.

En los años siguientes a la guerra, mientras reflexionaba en el camino del arte cinematográfico, a más de los films soviéticos descubrí por mí mismo los films de De Santis, De Sica, Le Chanois, Rosellini. Me atrajeron por su calor, su amor hacia el hombre simple del pueblo; por su capacidad de ver en lo banal, lo cotidiano, la belleza del hombre con sus aspiraciones naturales y su lucha por la dicha. La forma de esas películas me gustó y también su manera de ver y de representar la vida. Pero debemos poseer nuestra propia manera de ver y de representar la vida y nuestra concepción del mundo. No temo repetir situaciones ya encontradas en otros films o en los libros. Pero las veo de una manera diferente y, en mí, repercuten con un sonido nuevo. Por el contrario, nunca me permitiré repetir el estilo de otro, la manera de otro de ver el mundo.

¿Los realizadores nuevos? Son hombres formados por los mismos acontecimientos históricos, que han sufrido influencias artísticas similares. En el plano artístico, las raíces de nuestra joven dirección cinematográfica se hunden en el arte de los años 30, las obras de Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Romm, Donskoi, Raizman, Yutkevich, Pyriev. Continuamos la tradición de estos maes-



tros. Nos son gratas las obras donde la acción de los hombres está motivada por las ideas elevadas, los sentimientos, y no por verdades primeras. Es el hombre el que nos interesa, con toda su complejidad. En Francia, con motivo de "El 41" los periodistas querían absolutamente obtener de mí la respuesta a esta pregunta: ¿Qué es más importante, el deber o el amor? Me asombraba porque en esa película en ningún momento tuve intención de formular tal pregunta. Mi problema artístico era otro. Quería mostrar de un hombre de una época determinada, de aquella época en que la misma revolución había dividido a los hombres en campos adversos. Es la complejidad de los caracteres, la fuerza de los choques entre esos caracteres que sorprenden al espectador y no la pregunta primaria de saber qué es lo "más" o lo "menos" importante. Damos valor al hombre y a lo que lo humano es en el hombre. Para mí, lo más bello que existe en el mundo es el hombre con sus sueños, sus altas aspiraciones, sus errores y fracasos.

En el terreno de la forma, no admito recetas hechas. Ciertos creadores buscan la forma simple, sin artificios y tienen razón. Otros alcanzan el máximo de expresión mediante el trabajo de la cámara, la construcción de los encuadres, el montaje (ej. "Iván el terrible", "Otelo", "Pasan las grullas") y esto también es excelente. Para mí, hay certezas indudables: Una obra de arte debe conmover, debe dirigirse al pensamiento y a la sensibilidad de los espectadores.

Una obra de arte debe ser realizada con rigor en la unidad de estilo y de género. Una obra de arte debe servir a los hombres. A estas certezas me ajusté en la medida de mi capacidad en "La Balada del Soldado".

Terminé ahora "Cielo Puro", que relata el destino de un piloto de pruebas y de su mujer. He escrito el escenario de un próximo film "Las gentes de la tierra", donde quiero expresar algo muy amado por mí: el trabajo, la paz, la humanidad.

por

emilio

garcía riera

Creo haber dicho ya, en alguna ocasión, que "El 41" es, entre los films soviéticos exhibidos en los últimos años, el que más me ha convencido y emocionado. Obra apasionadamente lírica, el film de Chujrai resulta a la vez profundo y riguroso en lo ideológico: la idea de la contradicción inherente a todos los fenómenos preside esencialmente, y no retóricamente, el tratamiento cinematográfico de su trama. Vi tres veces "El 41" y en cada una de ellas se me pusieron los ojos de lagrimear ante ese tremendo final ("Tus ojos azules, tus ojos azules") en el que Chujrai supo evitar, misteriosamente, una cursilería a simple vista inevitable. Esa capacidad de ser sumamente donde los demás suelen resultar ridículos, es muy propia de los cineastas soviéticos. Y muy concretamente de los ucranianos: Chujrai podría ser el joven heredero de las glorias de Dovjenko y de Donskoi. Pero hasta hace poco quedaba por demostrar que "El 41" no era un acierto casual. Lo ha demostrado su segundo film "La balada del soldado". Para quienes afirman que "no hay buen film sin una buena historia" quizá resulta incomprensible que Chujrai haya logrado uno sobre la base de una trama lineal, elemental. Porque parece que, a priori, esa historia del joven soldado que obtiene un permiso para visitar a su madre no promete sino una serie de desahogos melodramáticos. Pero Chujrai, por lo visto, está decidido a tocar los temas caros al melodrama para demostrar, precisamente, la posibilidad de no hacer melodrama con ellos. Como en "El 41" Chujrai insiste en el tema del amor. Del amor sinónimo de poesía. O sea del amor sinceramente sensual, y en consecuencia, puro. La sobrevivencia de los sentimientos humanos más característicos a través de condiciones sociales desfavorables (la revolución en "El 41", la guerra en "La balada del soldado") es la constante temática de una obra en la que se advierte la clara intención de enfrentar lo individual a lo colectivo. Es decir: de demostrar la ley dialéctica de unidad y lucha de los contrarios. Sociedad e individuo se unen, se complementan, precisamente porque son términos opuestos de una contradicción. Un film marxista, de auténtico marxismo, de un marxismo que no tiene nada que ver con aquellos otros films (del "koljosiáno que se casó con la mujer conciente") hechos según las recetas de un realismo mal entendido. Por lo demás Chujrai luce su virtuosismo en el manejo de la cámara. Sin esforzarse, de la manera más natural,

(Continúa en pág. 36)

arnoldo
liberman

LA CASA EN QUE VIVEN

*Yo conocí una casa
en la lejana tierra
habitada por la ternura y la torpeza.
Una casa que pudo llamarse Galia
o Lida
o Seriozha,
y que nombróse ausencia,
viento,
creciente búsqueda.
Una casa que no proyectaron arquitectos
sino el desencuentro,
las ávidas pupilas,
la entrega de una niña y un soldado.
Una casa que no conoció agrimensores
sino ancladas canciones en los labios.*

*Una casa que fué lágrima y acecho
pero nunca peldaño; ni estímulo.
ni posada, para tanto hueso indiferente.
Una casa negada para seres
que no entienden la luz si no ilumina,
que no creen en la sed sin vaso de agua.
Una casa de pan sin alaridos,
de impaciencia torturada y torturante.
Yo te recuerdo,
casa que conocí en la lejana tierra,
y me explico de tu puerta para el tiempo,
y tu fuego para el tiempo y tu silencio,
y por qué te defendieron cada muerte
tus mujeres
y tus niños
y todo el amor del hombre y de la vida.
Por eso, casa lejana,
porque eres anhelo,
voz vertical,
mano izquierda y fervorosa.
Porque eres sombra con razones
y razones de luz
y anecdotario hondo de los muros.
Porque eres techo para la esperanza,
y pared y perfil para la esperanza,
y vientre y brazo y puño para la esperanza.
Porque eres eso,
casa lejana,
intentaré,
con este insomnio,
inventarme una igual para mi calle.*

EL OMNIBUS... (de pág. 1)

que vivir, no somos nada". ¿No somos nada, portugués, no eres nada? Es lo que yo me pregunto mientras el ómnibus pasa frente a un parque, mientras miro las hamacas y los toganes donde los chicos juegan. Tu vida resopla su pena y cuenta por tercera vez lo que ha ocurrido. Dice que ayer estabas echado sobre la mesa de la cocina, con la cabeza apoyada sobre los papeles de diario. No era la primera vez que te veía así, con los cabellos grises entre las manos y los ojos en blanco frente a la botella de vino. Tenías la boca abierta y se te veían los dientes y la lengua. Parecías dormir pero no roncabas. Muy raro. Los vecinos decían que roncabas como un tigre. Sobre el banco estaba el saco con tu chapa de chofer de ómnibus y la faja negra con la que protegías tus riñones. Cuando tu mujer entró y te vio dormido y seguramente borracho, comenzó a insultarle minuciosamente. Estaba cansada de ese portugués hijo de perra, de ese borracho con el que se había casado. Siempre lo mismo: mientras ella te mostraba la cuenta del almacén o la ropa gastada de los chicos, mirabas las uñas sucias de tus manos y le hablabas del mar. Sí, del mar. Eras muy loco, portugués. En fin, lo que la gente llama un loco. Ella te gritó: "levantate" y seguiste durmiendo como si tal cosa y ella pensó que soñabas con tu podrido mar lleno de barcas y pescadores muertos. Porque siempre le hablabas de lo mismo, de cuando eras chico e ibas a pescar con tu padre. Entonces se te llevaban

los ojos de lágrimas y ella te veía esas líneas rojas de los ojos, las manchas violáceas sobre la piel. Pero estaba harta de tu charla. "Levantate", volvió a gritar. Y como continuabas sin moverte, se asustó. El coche se detiene y el ómnibus frena. Estamos parados frente a las barreras del ferrocarril. No sé lo que dice tu mujer porque el ruido de un tren que pasa me impide escuchar. El ruido del tren se mete en los oídos mientras veo la boca de tu mujer. Y pienso que muchas veces la oías así, sin escuchar lo que decía, y que a ella le ocurría lo mismo. No es nada raro, portugués. Como dice la gente, son cosas que pasan. Y dormiste con ella durante veinte años en la misma cama, bajo el retrato del casamiento y esa lámina de la Virgen cruzada por una espiga. A veces, cuando sonaba el despertador y la veías dormir y veías a los chicos en las camitas de metal pintadas de blanco, te preguntabas: "¿para qué?". Pero no tenías mucho tiempo para pensar. Los pobres tienen poco tiempo portugués. Sonaba el despertador, te ajustabas la faja, te lavabas, encendías el primer cigarrillo, te vestías, ibas caminando hasta la estación para tomar el servicio. Eso era todo. Y sin embargo había noches en que te despertabas sobresaltado. Creías oír la canción de los pescadores. Entonces te levantabas, ibas hasta la cocina de madera, tomabas un poco de vino y te quedabas en el patio, en medio de la noche, para ver si la canción volvía. Y los vecinos que conocían tus manías se llevaban un dedo a la sien para indicar que estabas loco. Ahora se alzan las barreras. El co-

che avanza entre una fila de autos, trolés y omnibus. Ya no veo la galería de felpa del cochero ni las nubes. Veo un cartel, el afiche de un televisor. No pudiste comprar el televisor, portugués. Eso era lo que a tu mujer más le gustaba. El coche deja la avenida, entra en una calle de casas bajas y árboles cuyas ramas muestran sus muñones. Miro las patas de los caballos sobre el empedrado, oigo a tus compañeros. Dicen que eras un tipo divertido. ¿Es verdad, portugués? Ellos dicen que sí: "tenía buen carácter", dicen. Y cuentan los cuentos que contabas en la estación, los chistes que sabías. Se olvidan de la muerte y rien. Tu mujer se ofende porque cree que te faltan el respeto. "Era un tipo de agallas", dice uno. Y recuerda el día de la huelga. Otra vez se olvidan de la muerte y hablan entre ellos. Es así, portugués: los vivos hablan de los vivos. El coche bordea el muro del cementerio. Los vecinos suspiran aliviados. Aunque nadie lo dice, cada uno lo piensa: "todavía estoy vivo". Y lo demás no importa. Ahora estás muerto y todo lo que diga no va a servir para resucitarte, para impedir que la tierra se te meta en la boca y en los ojos, para sacarte de allí, del hoyo que dos hombres han abierto con paladas firmes, seguras, escupiéndose las manos y golpeando los zapatos contra el suelo. Te esperan. Fuman sus cigarrillos, hablan de su trabajo. Uno de ellos muerde una naranja, la exprime con sus dientes y después la arroja entre las tumbas. Un pájaro picotea las sobras mientras los hombres continúan fumando, los ojos fijos en el cielo de junio.

EL ADORNO DE PLUMAS

cuento de **ALBERTO
LAGUNAS**

Apenas fue un susurro sofocado contra la almohada. Un susurro áspero que no habría llegado nunca a ser grito porque él, adivinando su miedo le había tapado la boca con la mano.

Y después no se resistió más. Sentía sí, un letargo y una inmovilidad como de sueño, y un gusto raro que le subía desde el estómago. Un sabor idéntico al pastel rancio que había comido la semana anterior. Un pastel hermoso en apariencia, que estaba guardado en la alacena desde hacía unos días. Ella se había acercado resueita, porque estaba sola, y como si en realidad le gustase lo fue comiendo lentamente. Luego un sabor horrible y una sensación asquerosa le llenó la boca. Y con los labios puestos decajo de la familia adicta, el agua que le entraba hasta la garganta, le fue lavando ese malestar.

—El agua es fresca y lo lava todo— recordó.

En cuanto él la dejase levantar iría rápidamente hasta el baño a lavarse. Sí, eso sería lo primero que haría. Tendría que ir ligero porque a lo mejor venía la señora y la retaba. Y esta vez, seguramente, no tendría ninguna contemplación.

La vez del pastel fue la primera que la señora se enoja. Ella se sintió importante, aunque no sabía bien por qué... Quizá porque entendía que de alguna forma, alguien estaba pendiente de lo que ella hacía.

En cambio el otro día el reto fue en serio. Hasta pensó que la echaría. Ella quiso explicarle todo, pero no pudo. Cada vez que quería hablar con la patrona, la saliva se le aragantaba en la garganta y no la dejaba articular palabra.

Sí, podría haberle explicado que los chicos le pedían y que a ella le gustaba mucho. Pero cómo se lo decía. Como le decía, por ejemplo, que esa tarde Pascualito y Federico empezaron a golpear las manos y a cantar.

—Dale sonsa.

—Metele Juan, ¿qué estás esperando, que venga mamá?

Y ellos seguían cantando y golpeando las manos. Entonces comenzó a cantar también y despacio empezó a desvestirse: primero y con cuidado, la pollera; luego un poco más ligero, la blusa y la enagua.

—Ahora dale— gritó Federico, que siempre era el que más la apuraba.

Fue cuando se iba a sacar el corpiño que entró la señora.

—Desvergonzada, vistiéndote delante de las criaturas. Ustedes váyanse a otro lado: ya les he dicho como ochenta veces que no vengán a la pieza del servicio. Y vos, no te muevas de aquí hasta que te llame.

Y si llegaba ahora y la llamaba? No sabía que decirle. Sí, reconocía que era un poco tonta. Y también idiota, como le había dicho alguna vez la señora. Pero de todas maneras ella no podía abrir la boca. Como le explicaba que Federico había entrado a su pieza y le había dicho:

—Juana, no te desnudás para mí solo?

—No— se había resistido.

—Por qué?. Aprovechemos que estamos solos.

—Por eso. Y Pascualito?

—Pascualito se fue al cine. Yo le pagué la entrada.

La entrada y también caramelos tuvo que darle para convencerlo de que lo dejara solo con Juana.

Después tendría que contarle a los muchachos cómo le había salido todo.

—Sonso —le había dicho—. Qué estás esperando. Si se desnuda es porque le gusta...

—Sí, pero Pascualito es muy mocoso.

—Y vos, pajarón?

—Eh, yo sí. Los estúpidos son ustedes que no entienden.

—Andá, andá, y después nos contás que tal te sale.

—Metele desnudate— insistió simulando seguridad. —No lo hacés siempre para nosotros?.

—Para los dos, sí. Pero hoy me mirás distinto. No quiero.

—Dale... a ver...

Y comenzó a cantar y a golpear las manos. A ella le gustaba esa música. Aunque no sabía bien si era la música o las palmadas. Porque cada palmada le penetraba en la piel suavemente, lentamente. Y ya los dedos se liberaban de las manos y se detenían en los botones. Y ya las palmadas entraban en las caeceras y en la boca. Y ya ella también cantaba esa melodía.

—Luego me aplaudirán como siempre— pensó. Aunque ahora estaba uno solo para aplaudirla. Pascualito siempre se reía cuando terminaba y le gritaba:

—Vesute y empezá otra vez.

—No. Esto se hace nada más que una vez.

Sólo una vez. Estaba segura porque así lo había visto en el cine. A ella le hubiera gustado ser igual a esas artistas. Pero actuando para los chicos se sentía muy contenta. Lo único que deseaba para completar

su felicidad era llevar un adorno en la cabeza. Un adorno pequeño, con brillantes, del que salían un sin fin de plumas también pequeñas. Lo que no recordaba —o quizás nunca se había puesto a pensar— era si ese adorno lo había visto en las películas o lo había imaginado ella misma.

—Bueno. Ya está, Ahora andate.

Por una vez se había olvidado los aplausos finales.

Federico no contestó nada. Se acercó y la empujó sobre la cama. Y luego ella ya no supo qué estaba pasando. Ahora comprendía, aunque no claramente, los consejos que alguna vez le había dado su madre.

—La culpa es mía— pensó —tendría que haber estado también Pascualito.

Y luego trató de levantarse, de echarlo. Pero no pudo.

Quiso gritar, pero la mano de él le tapó la boca y le aplastó la cabeza contra la almohada. Y entonces se abandonó a esa nueva sensación que la invadía. Como en las siestas de verano, cuando se tendía en el patio de tierra de su casa. Siempre temiendo que viniera su madre y la retase porque estaba sin hacer nada. "Por que no crecerás de una vez para colocarte", le decía siempre.

Y ese letargo que comenzaba despacio, le fue haciendo olvidar de su madre, de su casa (allá, tan lejos) y de su patrona.

A la noche cuando sirvió la cena, le dijo a la señora que se sentía descompuesta. El gusto asqueroso le seguía.

—Qué tenés, Juana?— le preguntó

—Nada— tartamudeó —Me habrá hecho mal el pastel.

—Qué pastel, si hace más de una semana que lo comiste. Bueno, bueno, andá a acostarte. Vos siempre con alguna maña.

Luego se lavó mucho y tomó agua hasta hartarse.

Estaba bastante mareada cuando se acostó. Y el mareo le siguió aun mientras dormía.

El cuerpo era macizo esa mañana cuando se levanto. Federico la miró de lejos y no le hizo caso.

Ella tampoco le prestó atención.

No sabía bien que sentía, si vergüenza o rabia. Algo le oprimía la garganta. Por eso lloró con fuerza, mientras cuidaba el lavarropas. Después las lágrimas le impidieron ver la basura cuando barrió la vereda. Y a la siesta se encerró en su pieza y siguió llorando en la cama, ya sin saber la razón.

Y no hizo caso de unos golpes que cayo en su puerta porque creyó que era Federico.

De nuevo los golpes, rápidos, como jugando. Y luego una voz infantil le dijo ategrementemente:

—Que te pasa Juana, no me abris?

—No.

—Por qué— protestó —Federico me dejo solo. No sé que cosa tenía que contarte a los muchachos.

—Yo también estoy sola. Pasá— le dijo y cerró la puerta.

—Juana, por qué lloraste? Vos has llorado, no?

—No.

—Sí, a ver— y se acercó y le dio un beso en la mejilla. —No llores más.

(Concluye en pág. 36)



**BIBLIO-
GRAFICAS**

ALICIA TAFUR

LA CARCEL Y LOS HIERROS

de

**Alicia
Jurado**

Ed. Goyanarte

Pocas páginas tiene el libro de Alicia Jurado. En ese corto desarrollo (que sin embargo se hace fatigoso) la autora se solaza prolijamente en la descripción de un mundo de alta burguesía con todas sus características tontas y snobistas. No falta el piso en la Capital con sus ruercamas, la estancia con su matrona que fríe pasteles para la niña, la gobernanta, las reuniones sociales, el viaje a Europa, la preocupación por nombrar las galerías europeas con sus cuadros de pintores célebres, o no, las citas de autores o libros.

Se lee una frase tan universal como "el amor es fuerte como la muerte" y A. Jurado cree necesario agregar: "como dijo el Rey Salomón". La protagonista, Luisa, es mujer casada con marido infiel y madre de tres hijos. Una aristocrática "tiradora de cartas" le predice un viaje y un amante. Luisa se enamora de Diego, lo persigue durante toda la obra, Diego le esquivo siempre inexplicablemente, y por fin, desalentada y resignada, decide hacer un viaje a Europa. Pero he aquí que en el buque encuentra a Diego quien la aguarda para hacer el viaje juntos. (?)

El "gran amor" entre Luisa y Diego es frío, retórico, inútilmente explicativo. Y a pesar de los sufrimientos de la protagonista por conquistar al que será su amante, hay en ella un poder de abstracción tal que le permite hacer razonamientos psicológicos sobre el por qué de su amor, y hasta trazar esquemas lógicos para descubrir de quién es la razón, de ella o de Diego. Ejemplo textual: "El amor es la realidad más importante del mundo. Nosotros estamos enamorados. Ergo, vivimos la realidad más importante de este mundo". Y para colmo mientras llega la concreción del amor Luisa-Diego, se va "al teatro francés, al italiano, a los conciertos de Amigos de la Música, a las conferencias de

la Sociedad de Escritores". Luisa deja sentado seriamente que: "Yo era universitaria; mi deporte preferido era pensar", y luego para también dejar constancia del repudio que A. Jurado siente por la época peronista, Luisa vuelve a una plaza donde "guardaba las reliquias de mi amor", y en cambio encuentra "un espantoso conjunto de columpios y toboganes de colores chillones que había brotado frente a los ombues; pululaban entre ellos unas criaturas estrepitosas, que habían convertido mi remanso de paz en una versión reducida del manicomio. En lo alto una leyenda recordaba que en la nueva Argentina los únicos privilegiados eran los niños. Más atrás mis indeterminables árboles nudosos contemplaban aquel estrago".

Sí: para Alicia Jurado el amor es una charla fatigosa, y el vituperio tardío a una época pasada se apoya, lamentablemente, en la defensa de una antes inservible plazoleta. En fin, Luisa (ella exclusivamente es la obra), es un personaje insípido, impenetrable, lleno de gazmoñerías, que espera luego de satisfecho su amor por Diego llegar al amor a Dios, cosa bastante factible pues fe no le falta. En esa cárcel quedará encerrado el personaje y también —no lo dudamos— Alicia Jurado si sigue apartándose de la verdad de las cosas y de los sentimientos.

REY SHADHOV

LOS SECUESTRA- DOS DE ALTONA de J. P. Sartre

Ed. Lozada

El reportaje al autor de esta definitiva obra del teatro contemporáneo que se publica en otras páginas de este mismo número nos ahorrará extendernos demasiado e intentar introducirnos exhaustivamente en el universo, complejo universo, de los personajes sartreanos. No obstante, la tentación es grande.

En oportunidad de su estreno en París por el Teatro de la Renaissance "Los secuestrados" despertó —como casi todas las obras estrenadas del autor— furibundas polémicas. Llobieron los denuestos y los aplausos. Jean-Jacques Gauthier, crítico de "Le Figaro", le fué violentamente adverso: "una pieza abstracta, ininteligible, un verdadero galimatías". Por el contrario, "Liberation" expresó su asombro ante esta obra: "verdadera Biblia del pensamiento

contemporáneo. En sus densos diálogos se hallan los conflictos que nos dividen y nos desgarran, todos los temas de nuestro tiempo". La polémica arreció haciéndose exageradamente áspera y dura hasta ooligar al escritor católico François Mauriac a pedir respeto para la "gran figura intelectual y literaria de Sartré" (cosa que debe haber creado innegable perplejidad en los portadores de esquemas de bolsillo). Naturalmente, todos lo sabemos, Sartre es más que un autor de teatro: es un pensador que da a través del teatro —como del cine o de la novela— una concepción del mundo que es particular, singularmente suya. Cada una de sus obras representa una etapa importante de su pensamiento. Más que un autor dramático —que lo es, y en qué forma— Sartré especula teatralmente porque la forma teatral tolera la exposición, el estallido dialogal, de los problemas que le golpean el costado y a los cuales afronta con la lucidez de su inmenso talento. "Los secuestrados de Altona" como "El Diablo y el Buen Dios", como "Las moscas" —y como el resto de su producción teatral— exige del espectador —del lector— un oneroso pago de entrada, un impuesto para franquear la puerta del hondo terreno en que se mueve el autor: juzgar a través de las categorías mentales, de la semántica existencial, de la



evolución última del pensamiento de Sartre. Juzgar comprendiéndolo en su totalidad de concepciones, en su riguroso modo filosófico, en su proyección del mundo comprendido desde su conciencia especulativa, desde su conciencia de la libertad como fatalidad y culpa, como opción permanente, como posibilidad a toda costa. Es decir, juzgar después de habernos introducido, con inteligencia y con denuedo, en esa nueva interpretación de la vida y de los hombres que significó la teoría existencialista de "El ser y la nada". Teoría que desde tiempo atrás Sartre ha intentado complementar creando las bases de "una teoría dialéctica de la realidad", buscando cimentar sólidamente la primacía del mundo real sobre el de la conciencia personal. En "Temps modernes" optaba, no hace mucho, por un Saber Real que encuentra en

El Marxismo "totalidad universal y comprensiva del mundo". Empeñado en salvaguardar los principios fundamentales de su teoría, los asimila al marxismo "para enriquecerlo", según declara en el prólogo de "Crítica de la Razón Dialéctica" (que tenemos entendido publicada en Losada muy pronto). Naturalmente que el marxismo existencializado despierta reacciones violentas en muchos pensadores de la actualidad, pero, a su vez, cuenta con el aplauso y el apoyo de otros, tan notables como los primeros. Pensamos en este momento en Adam Shaf, en Henri Jeanson, en Simone de Beauvoir, etc. En "Los secuestrados de Altona" Sartre repiñea muchos de estos elementos de su problemática: la situación última del padre, propietario de grandes astilleros navales, condenado a morir en el plazo de seis meses por cáncer; Werner, el hijo que ha optado obedecer porque nunca ha sabido mandar; Johana, su mujer, germánica, decidida, ardiente, impetuosa, actriz que se ha casado después de un fracaso teatral, personaje decisivo en la medida que quiere crear libremente su destino; Frantz, el hijo mayor, el heredero de la gran empresa, torturador, encerrado en los altos de la casa para ser absolutamente libre, secuestrado voluntariamente para no reconocer la realidad, mientras los demás esperan que descienda de su soledad, de su secuestro, y asuma la responsabilidad de sus destinos; Leni, hermana de Frantz, criatura feliz, fanática, ciega, que da vueltas en torno a su hermano, el único que ve, para el que vive, y al que se ha entregado carnalmente; en fin, una galería de personajes complejos y patéticos que ratifican la increíble capacidad de Sartre para modelar caracteres morales y encontradas pasiones en un juego sin piedad, lúcido, por momentos cruel, siempre desgarrado. Y a través de esta peripecia toda la contemporaneidad: Alemania, el "milagro alemán", la tortura y entonces Argelia, la libertad, el capitalismo, el odio, el incesto, la instintividad primaria, la conciencia moral, el hombre. El hombre, que, como lo dice el mismo Sartre, es un movimiento de universalización. El interrogante final es: ¿hasta cuándo seguirá Sartre manteniendo ésa, su impresionante lucidez frente a la complejidad del mundo y los angustiosos y estremecidos y esperanzados derroteros de nuestra época? Quizá la respuesta la de, en este mismo número, una frase a propósito de Ibsen: el genio desconoce el calendario que mata al crítico.

EDUARDO BARQUIN

SOCRATES

de

Rodolfo

Mondolfo

Ed Eudeba

Entrar en la vida de Sócrates y sentir a un hombre realizando lo humano en pensamiento y acción, es comprender que los hombres tienen posibilidades valiosas. Si uno se deja guiar en el mundo socrático, sin prejuicio, simplemente tomado de la mano de Rodolfo Mondolfo, se puede ver a Sócrates caminando con nosotros. Una singular impresión que acompaña hasta la última página. Pero no termina allí. Porque, cuando se piensa que Sócrates viene caminando desde más de dos mil años al lado de los hombres, se comienza a sentir la grandeza de este maestro de la humanidad. Mondolfo hombre que vive en nuestra época, ha vivificado desde múltiples perspectivas la figura excepcional de este gran filósofo de la eternidad.

MAXIMO SIMPSON

LOS DE ABAJO

de
Mariano
Azuela

Fondo de Cultura Económica

El aluvión revolucionario arrastra todo consigo, bueno y malo. Oportunistas y nombres de frente limpia, piedras preciosas y pedregullo se incorporan al torbellino. Es que la Historia trabaja con los hombres que tiene a mano, y los arquetipos ideales quedan fuera del escenario, precisamente porque son ideales, inexistentes. Y aquí están los personajes de carne y hueso, los actores, célebres o anónimos, de un gran movimiento emancipador. Aquí están los hombres, como son, como sienten, como aman, como matan, a veces en la batalla contra el enemigo, y otras, por el puro capricho de matar. Carentes de una conciencia cabal de lo que estaban construyendo, los hombres de Demetrio Macías saben sólo oscuramente el porqué de la matanza. Pequeños rencores, deseos de venganza, la humillación ocasionada por un cacique o un patrón, un crimen pasional o una muerte gratuita, por un sí o por un no, pueden ser el motivo determinante de que tal o cual hombre se incorpore a la partida revolucionaria. El saqueo como sistema, y la costumbre de matar, la indiferencia ante el dolor, y el entusiasmo por la pelea, han colmado de un extraño sentido a muchas vidas desarraigadas. Y muchos de estos hombres, arrojados fuera del ámbito normal de sus vidas, sienten el temor instintivo del vacío interior, si la guerra llegara a terminar. Y siguen entonces en el torbellino, dominados por el impulso que los arrastra, co-

mo la piedrecilla que Demetrio Macías arroja significativamente desde las alturas, comentándole a su mujer: Mira, ya no se para...

El propio general Macías, jefe de un reducido grupo al principio, y finalmente de un verdadero ejército, no sabe con precisión lo que se juega en esta guerra precursora de la emancipación latinoamericana. Pero, eso sí, conserva en su memoria los abusos del cacique lugareño. Y lleva, para siempre adheridos a la retina, el espectáculo de su casa incendiada por "los del gobierno", la imagen de su mujer con su hijo en brazos huyendo por los desfiladeros, mientras él se dirige a la cumbre de un cerro para hacer sonar, por sobre las adustas cresterías, el cuerno de la insurrección. Así comienza la historia que nos cuenta Azuela, —crónica más que novela— con la sinceridad de quien ha vivido los sucesos y no cree en la ventaja de modificar los hechos para presentarlos de modo diferente de como sucedieron en realidad.

Azuela conoce muy bien sus personajes, pues ha estado él mismo enrolado en las filas de Demetrio Macías, a las que se incorpora en 1914, en pleno período revolucionario. Por ello, porque aquí sólo cuenta lo que ha visto, las figuras de los grandes jefes, revolucionarios o gubernistas, como Villa, Carranza, Huerta o Madero, sólo aparecen en boca de los soldados de Macías o de Natera, en conversaciones ocasionales, como lejanos símbolos de una sangrienta controversia cuya real significación muchos ignoran. Emociona ver cómo, en uno de esos diálogos, asoma la leyenda de guerrero invencible que rodea como un halo la figura de Pancho Villa. Se transparenta en la estupefacción de los soldados cuando reciben la noticia: no les cabe en la cabeza que "mi general Villa" pudiese haber sido derrotado por Ooregon. Eso no figuraba en la lista de los sucesos posibles. Por eso, cuando unos desertores les informan del hecho, los soldados de Macías ríen a carcajadas.

Relativo objetivo, Los de abajo es una descripción vigorosa de la revolución mejicana, considerada por muchos como la más lograda. Aunque esto último merece ciertos reparos, integra, de todos modos, con "El águila y la serpiente", de Martín Luis Guzmán, y "México insurgente", del malogrado y talentoso John Reed, autor de "Diez días que conmovieron al mundo", el tríptico de las tres grandes crónicas inspiradas en la revolución.

Los de abajo, la obra fundamental de Azuela, tiene además una importancia relevante en el desarrollo de la novelística de Latinoamérica; con ella entra en la novela la inquietud social de las masas sojuzgadas del continente. En ella, por vez primera, vemos a los de abajo en movimiento, actuando en grandes masas como protagonistas de la Historia. Luego vendrán otros escritores a completar y enriquecer esta corriente, que, en gran medida, fue impulsada por dos acontecimientos capitales de la época: la revolución mejicana, desde luego, y la revolución rusa.

(Continúa en pág. 32)

Aunque ignorado en los primeros años posteriores a su aparición, este libro es, desde hace mucho, una obra clásica de la novela latinoamericana. Escrita en el destierro, en horas de añoranza y soledad, luego de la derrota de Villa en Celayam, es un testimonio vivo, una fuente a la que debe acudir todo aquel que se interese en el gran drama social de América, en la gran aventura en que están empeñados los de abajo hacia su propia redención.



Sholojov

ARNOLDO LIBERMAN

EL DON APACIBLE

de Miljail

Sholojov

Ed. Quetzal

Una cierta modestia de extraño origen ha detenido siempre al autor de esta nota varias veces comenzada. Quizá no haya para ella una explicación estrictamente racional pero aún así me veo en la necesidad de consignarla. Si debiera intentar entrometer un esbozo de luz en estas limitaciones quizá deba también hablar de la estupidez de los académicos suecos con referencia al Premio Nobel otorgado a Boris Pasternak, cuando, en legítima justicia, le correspondía al autor de este inagotable fresco dramático que es "El Don Apacible", una obra que representa, ésta sí, el más exhaustivo retrato de la sociedad soviética, de sus hombres, de sus arrebatos inmensos, de su lucha dura y cotidiana, de su proceso desgarrador y pleno de fe, que por esto, y no por grises equívocos, se le llama proceso revolucionario.

El hombre hecho dilema, y dilema vivo, el hombre que quema cuando lo habita una convicción hecha enramada, el ímpetu, el vigor irrefrenable que lo movilizaba para la mutancia, eso es el nombre de Sholojov, el verdadero nombre revolucionario. Y junto a él toda la gama de las contradicciones humanas, de las debilidades, de las indecisiones, de las sombras, nucleadas en otros hombres, tan hombres humanamente como el primero, con culpa de hombres, con torpeza de hombres, con intereses de nombres. Sholojov, novelista sin tapujos, es lo que menos se parece a un creador de esquemas. Es un creador de personajes complejos, de verdaderas dimensiones en lo ético y en lo bello, saturados de movimiento y por el cual se definen ante sí mismos y ante sus contemporáneos. No creemos haber leído escenas más veristas, más violentas, más estremecedoras, y a su vez, más convincentes, más humanas, que las que se desarrollan a lo largo de este pentateuco ílico, como lo llamó Abelardo Castillo. La vida privada de seres que un día, un día como otros, se dan de bruces con una revolución, y con una revolución verdadera, es, para Sholojov, "leit motiv" obsesivo. No, claro está, a la manera en que Pasternak lo planteará, en su deliberado y mentiroso individualismo, no, sino vida privada violentada por una revolución que viene a transformar no sólo los hombres sino las instituciones, la individualidad nacional, la nación cosaca, los ideales clásicos, las costumbres, incluso los afectos. No un individualismo misticista sino, permítaseme recordar a Salmari, un individualismo historicista. Eso es la novela de Sholojov: una gran tempestad a la que hay que enfrentar si se quiere conservar una tradición de vida, o a la que hay que ayudar si no se soporta más el hambre, la miseria, la estupidez, la corrupción, el desamparo. Una realidad iluminada con la luz más cruda y verdadera: el del drama íntimo de nombres que deben optar, y optar rápidamente, porque la Historia se les viene encima y no se puede ignorarla. De allí esa belleza de la prosa de Sholojov, de allí ese descarnado mirar a los acontecimientos, esa intrínseca severidad moral, esa falta de halagos, ése, su estremecimiento humanista de toda humanidad ante el horror. Porque Sholojov es, antes que nada, un escritor de honda, increíble humanidad, capaz de pintar seres elementales que van adquiriendo, por gracia de su pluma, la categoría de entidades dramáticas, de ley universal hecha hombre. Cada una de sus palabras es importante. Cada cuadro tiene un vigor digno de los grandes poemas épicos. Cada frase —áspera, sin adorno fútiles— tiene la entereza tensional de los monólogos trágicos. La vida puesta en cuestión por seres que buscan, sufren, luchan, mueren. La vida densa. La vida sin hojarasca. La violenta vida, la feroz vida. Eso, y mucho más, es "El Don Apacible", y ante ella debemos descubrirnos como ante la presencia de una gran novela: quizá una de las más grandes que ha brindado el siglo XX. La Revolución Rusa necesitaba ser tes-

timoniada por el arte inmenso de un Miljail Sholojov. Otra vez el artista es conciencia refleja de su tiempo y a la vez estremecido protagonista. Otra vez la historia narra por voz y sangre de un creador. No puede ser de otro modo.

RAIMUNDO FOSCA

EL SEÑOR MARTEREAU

de Nathalie Sarraute

Fabril editora

En el reportaje que "El Escarabajo de Oro" publicara en nuestro número anterior Nathalie Sarraute declaraba: "Los críticos suelen preferir las simplificaciones. Algunos lea mal o leen apresuradamente. Usted ha notado la discrepancia entre mis libros y la actitud literaria que suele atribuírseme. En todo esto de la nueva novela francesa se ha metido y confundido mucho. Jamás he desecado la psicología; al contrario, la he vigorizado. Creo que las impresiones, las acciones apenas perceptibles en la conciencia, porque se producen muy rápidamente en alguna parte de sus miembros, dan su significación a nuestros actos y nuestras palabras. Yo sabía que estos movimientos existían porque, como todo el mundo, los había percibido conusamente. Y me quería recomponerlos para verlos mejor". En la obra que nos ocupa el narrador de la historia, sobrino de un acaudalado parisiense, ocioso personaje, contrahectorio y confuso es el "encargado", llamemos así, de recomponer esos movimientos, de fijar esas pequeñas actitudes, esos pequeños gestos, esas pequeñas crispaciones, donde se esconden —quizá con mayor fuerza que en ningún otro acto humano— la soledad, la angustia, el dolor físico, la insipidez, el coraje, la rabia, la esperanza y la desesperanza, la docilidad, la razón, la locura, y esa extrema lucidez de la "conciencia invisible" (como la llama Nivaria Tejera, amiga de la autora) que nos inunda y desaloja, según ameboides movimientos poblados de imágenes vagas, que nos rigen, nos poseen, nos sacuden, y, a tientas, nos transforman. Para Nathalie Sarraute somos la multitud de esas pequeñas impresiones que dan valor y realidad a nuestros actos, esos estremecimientos en estado naciente, apenas perceptibles pero rigurosamente concebidos, despiadadamente lúcidos. La novela atrapa desde su primera página y exige del lector una estado de alerta, de registro ultrarrápido, de empeño obsesivo, que es el mis-

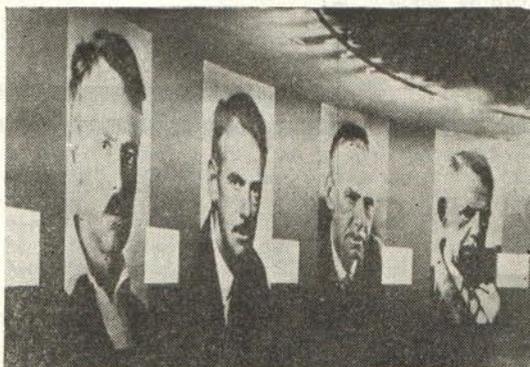
mo del narrador. No es exactamente la anécdota la que nos impone ese desvelo interrogante sino el testimonio natural de esas acciones invisibles que —y en esto no concordamos con el autor de la portada— son registradas por una conciencia hipersensible, sí, pero no deformante de los hechos. No hay en la desgarrada lucidez de Nathalie Sarraute una interpretación “extraña” de los acontecimientos íntimos sino un ritmo ordenado, minucioso, de arriba de movimientos a la superficie, que intenta alcanzar la sutileza última, la más oculta, del hombre: lo que ella llama “tropismos” (título de una de sus mejores novelas). En cuanto al lenguaje, a la expresión formal, la autora aclara en el citado reportaje: “Yo no he descrito sino lo que he observado, sin la mejor idea preconcebida. Es solamente después, que he buscado comprender por qué yo había sido llevada a interesarme en estos movimientos y a emplear para captarlos ciertas formas que no eran las de la novela tradicional”. Es por exigencia de esa actitud novelística que los personajes no llevan connotación personal: son “el tío”, “el sobrino”, “la hija”. El personaje no tiene, para la concepción de Nathalie Sarraute, historia anecdótica y singular, sino que es, en cierta medida, “el soporte de estos movimientos, el lugar donde éstos se desarrollan con más amplitud y fuerza”. Dice la autora: “En este sitio donde yo me hallo, en la conciencia del personaje o más bien en los límites de esa conciencia, no se da nombre a las gentes. Los otros son percibidos como una imagen demasiado vaga y además como un resumen extremadamente rápido de lo que nosotros sabemos de ellos, de las impresiones que están en camino de hacernos a nos que ellos nos han hecho, de las cada instante, impresión que se transforma en el curso mismo de un diálogo”. Sólo hechos circunstanciales pero de incuestionable importancia, harán que los personajes tengan, o aparenten tener, la solidez monolítica de una roca: un hecho circunstan-

cial, un silencio, quizá un mirada. Y es allí donde Nathalie Sarraute rinde tributo a uno de los hombres, de los escritores, que más ha influido en su obra: Jean Paul Sartre. Veamos este fragmento: “Reflexiona. Lo observo en silencio. Vivimos los dos un instante de felicidad. Para obtenerlo daríamos, uno y otro, todas las casas y todos los castillos del mundo. A crear entre nosotros momentos así es que tienden, casi siempre infructuosamente, mis torpes esfuerzos. Esta vez lo he logrado por completo. El enemigo común que debemos combatir, la amenaza que debemos apartar, el obstáculo preciso que ha surgido y que es necesario vencer, obra en nosotros un efecto que podría compararse al que produce la galvanoplastia: parecería que una fuerte corriente que viene del exterior hace depositar sobre nosotros una capa protectora de metal: la inconsistente materia friable y tierna, en perpetuo desmenuzamiento y derretimiento, es cubierta por un sedimento duro y liso. Somos hermosos objetos bien pulidos, de formas armoniosas y definidas. En este momento se siente tal como mis ojos respetuosos lo ven: un hombre viejo, medido y justo, cargado de experiencia, que siempre surge no elevarse a la altura de las circunstancias, juzgar con lucidez las situaciones más complicadas, decidir rápidamente la acción eficaz. Y yo, de pie ante él, soy el ardoroso joven teniente enviado a explorar, que vuelve orgullosamente a rendir cuenta de su misión y que espera, en un silencio deferente, las órdenes del general”. No creo que deo dudas la maternidad espiritual de Sartre —de la “cosificación” existencial— sobre este fragmento (mirada incluida) que, en diversas formas, se repita a lo largo de esta notable novela. Nos tienta reproducir otros momentos de la obra, pero por una suerte de complejo mecanismo (en el que se incluyen el fervor admirativo que nos despierta “El señor Martereau” y la necesidad imperiosa de ahorrar espacio) optamos por aconsejar su lectura.

Ed. Sudamericana

“O'Neill y el Teatro Contemporáneo” viene a compensar la notoria ausencia que (como el propio Mirlas lo explicaba) se advierte en “Pantorama del Teatro Moderno”. Esta reedición, corregida y puesta al día, es, menos que un libro pasible de análisis, un profundo homenaje al dramaturgo norteamericano, un generoso a la vez que lúcido reconocimiento de su genio. Como tal lo entendemos y como tal nos maravilla. En todo biógrafo, y llamamos biógrafo no a esos “perros de cementerio” que Charles Baudelaire lapidó con su desprecio, sino a los otros, a los que como el propio Baudelaire vindican, desde la biografía, la grandeza de otro ser humano. En todo hombre que dedica años de su vida y de su trabajo a elucidar la vida y el trabajo de otros hombres, hay una secreta generosidad, un alto fervor humano que —quizá— sólo pueden valorar quienes, siendo creadores, saben qué oscuro egoísmo, cuánta subterránea vanidad se agazana en el acto de crear. Mirado así, acaso sólo un creador podrá juzgar —con justicia auténtica— a los hombres que traducen libros, que escriben vidas. Mirado así es probable que únicamente O'Neill aquel múltiple taumaturgo —quizá el más grande inventor de milagros del teatro contemporáneo, quizá con Esquilo, con Shakespeare, con Ibsen, tetraarca de lo trágico en lo que esto tiene de más humano y bello— pudiera escribir estas palabras. El genio, es cierto, no debe nada más que a sí mismo. Sin embargo, quién pagará la deuda que un Kafka contrae con Max Brod, un Poe con Baudelaire o con Ingram; cómo no sentir que alguien debe decir “gracias” cuando el milagro de la amistad (a veces con exclusión del cuerpo, sólo a través de un libro; a veces entre dos hombres separados por la geografía o por el tiempo) acontece en el mundo. Digo amistad, y —aunque la palabra pueda parecer inaplicable en el terreno de las predilecciones literarias— quiero decir, exactamente, amistad. Alguna vez, alguien escribirá un hermoso libro sobre ciertos apretados de manos que se da la gente a despecho de Babel y de Heráclito, por encima de las razas y de los días. El autor de esta nota tiene, también en la patria de O'Neill —sólo que en una Norteamérica de hace cien años— cierto camarada fantástico: por eso se siente incapaz de juzgar libros como éste. De igual modo no bordaría astutas reflexiones sobre las notas que Lila Guerrero ha escrito (se ha arrancado) para Maicowski. Pero bien. Los análisis críticos, las biografías, las traducciones, no me gustan; salvo cuando, en el caso de las dos últimas, dan lugar a obras de arte de otro género: el drama histórico, o alguna memorable “bella infiel” —por ejemplo la célebre versión de Rubayat de Fitz-Gerald—, puede uno prescindir de ellas sin achicar el mundo. Hay, sin embargo, en el acto de traducir, en el de defender una obra ajena, o explicar a otros hombres una vida, cierta cosa parecida a la grandeza

(Continúa en pág. 35)



ABEL

HEIJAL

O'NEILL Y EL TEATRO CONTEMPORANEO

de Leon Mirlas

y HUGHIE de E. O'Neill

3er. CONCURSO LITERARIO DE LA CASA DE LAS AMERICAS

La casa de las Américas, La Habana, Cuba, convoca a un concurso en el que podrán tomar parte escritores americanos, naturales o naturalizados, de habla española.

LAS BASES DE DICHO CONCURSO SON LAS SIGUIENTES:

- ◆ Poesía (Libro de poemas).
 - ◆ Novela.
 - ◆ Cuento (Libro de cuentos).
 - ◆ Ensayo (Libro de ensayo).
 - ◆ Teatro (Obra de teatro).
1. Se considerarán cinco géneros literarios:
 2. En lo que respecta a poesía, novela, cuento y teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. En cambio el ensayo se limitará a un tema: Reforma Agraria. La extensión mínima, del libro de poesía será de 60 páginas aprox. de la novela de 200 páginas aprox., del cuento de 75 páginas aprox., y del ensayo de 100 páginas aprox.
 3. Las obras deben ser absolutamente inéditas, entendiéndose por esto que no pueden haber sido editadas ni publicadas total o parcialmente en diarios, revistas, etc.
 4. Las obras deberán presentarse anónimamente escritas a máquina, en papel de 8½ X 11 pulgadas (carta), por una sola cara, a dos espacios, en su original y cuatro copias, acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior deberá aparecer el género literario en que concursa y un lema, y en su interior el nombre y dirección postal del autor.
 5. Los premios consistirán en:
 - ◆ \$ 1.000 a la mejor obra presentada de cada género.
 - ◆ Publicación por la Casa de las Américas.
 6. La casa de las Américas se reserva todos los derechos de publicación de las obras. Los originales premiados serán publicados tal y como fueron presentados.
 7. El plazo de admisión se cerrará el 15 de enero de 1962, dándose a conocer el fallo el día 30 del mismo mes.
 8. Los jurados correspondientes a cada uno de los cinco géneros literarios se constituirán en La Habana y estarán integrados por figuras de las letras hispanoamericanas.
 9. Las obras deberán ser remitidas a la siguiente dirección: Tercer Concurso Literario Hispanoamericano. Casa de las Américas, G y Tercera, Vedado, La Habana, Cuba.
 10. Las obras presentadas estarán a disposición de sus autores hasta el 15 de enero de 1963. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su envío.
 11. No podrán concursar funcionarios de la Casa de las Américas.

HAYDEE SANTAMARIA
Directora

EDITORIAL GOYANARTE

A N U N C I A

sus próximos títulos:

CUENTOS QUIETOS *de Ana O'Neill*

FARSA *de Juan Goyanarte*

LAS OTRAS PUERTAS

de Abelardo Castillo

POTRO BLANCO

de Pilar de Lusarreta

T. E. 31 - 3694

Paraguay 479

Librería

FIorentino

ARTE

FILOSOFIA

LITERATURA

HISTORIA

Rivadavia 5061

ediciones EL ESCARABAJO DE ORO



EL OTRO JUDAS

Tragedia en un acto

de ABELARDO CASTILLO

Primer premio del concurso
GACETA LITERARIA orga-
nizado por Ed. Stilcograf.

En venta en nuestros kioscos y librerías habituales

ROSA

AXEL

MODERATO CANTABILE

de

Marguerite
Duras

Fabrill editora

La Compañía General Fabrill Editora, por cuyo intermedio hemos conocido las expresiones más recientes de la vanguardia novelística francesa, ha publicado también esta última novela de la autora del guión cinematográfico de "Hiroshima mon amour". Incuestionablemente Marguerite Duras ha sobornado — con su singular forma expresiva, con su mundo de íntimas resonancias, con su obstinada temática personal — a muchos de los directores de la "nouvelle vague".

Resnais primero. Colui y otros después, se han encargado de difundir el nombre de esta novelista por todos los puntos de la tierra. Justa e injustamente — en relación a otros novelistas quizá lo segundo — Marguerite Duras es hoy una onomatopeya aureolada de popularidad. La pregunta es: ¿sobrevivirá su obra a este momentáneo paroxismo de la moda cinematográfica? ¿Son sus novelas o sus libretos capaces de tutear a la eternidad sin la ayuda — las primeras — o con ayuda — los segundos — de las máquinas filmado-

ras? Nuestro temor es que no sean capaces de eso. Marguerite Duras — "un poco la Beatriz Guido de los franceses" — tiene, indudablemente, un sólido talento. En sus novelas — "Le square", "Moderato cantabile" —, en sus relatos de "Días enteros en las ramas", en sus libretos, conjuga — como lo ha dicho Goytisolo — la riqueza y profundidad de un tema — el decadentismo de ciertos intelectuales, la explotación colonial, la soledad física, moral y social de dos seres — con un procedimiento rigurosamente personal que le permite abordarlo desde un ángulo, bajo un punto de vista, enteramente nuevo. Creemos que Goytisolo no se equivoca, pero también que la obra de arte, para ser tal, necesita de un tercer ingrediente "sine qua non": la grandeza de un tema. No es suficiente plantear la soledad que aniquila a los dos personajes de "Le square" o que une y desune a los dos personajes de "Moderato cantabile", con una prosa dialogada, desnuda, minuciosa en la definición psicológica de los seres que hablan y que desaparecen cuando callan, como tampoco es suficiente insuflar a ese clima del desamparo humano de un subclima de poesía honda, de impregnación poética, para que una obra alcance el estremecimiento profundo que significa la creación cuando habla lenguaje de eternidad. Esta reflexión se extiende a casi todos los objetivistas franceses. Les falta dar al contenido de sus obras la exacta dimensión emocional que los temas necesitan y merecen. Lagerkvist, Sholojov, Kazantzakis, Malraux, Goytisolo mismo, sí hablan para permanecer. Nuestro temor, lo repetimos, es que — por esa falta de permitaseme llamarla, exasperación humana —, por esa insistencia en utilizar en exceso el corazón del hombre, por esa exclusivamente formal búsqueda de la expresión, por esa ausencia de garra, de fuerza prosáica, esta escuela vanguardística francesa — de la que Marguerite Duras es uno de sus puntales más firmes — no quede entre las que más grandes obras hayan brindado a la posteridad lectora. Ojalá nos equivoquemos.

O'NEILL... (de pág. 33)

(por supuesto que hay traducciones criminales, biografías sucias, estudios mezquinos; pero aquí es donde entra Baudelaire y dice lo de los perros), que transforma ese acto en un acto de amor. Y como en este libro de Mirlás, el estudio es profundo y bello, y como hacer la crítica de un análisis es de por sí un oficio bastante remoto, entonces me parece del todo inútil acregar una sola palabra inócua. EL ESCARABAJO DE ORO no es un revista solemne: uno escribe aquí honestamente lo que le parece. Nuestra crítica a "O'Neill y el Teatro Contemporáneo" ya está, pero, puesto que se nos ha encargado escribir con sabiduría sobre "Hughie", se nos ocurre algo mejor y más justo que pergeñar alguna vaguedad sobre este desgarrador monodrama; remitirnos, textualmente, al juicio que el propio Mirlás consigna en la página 185 de

su obra: "Pocos años después de haber estrenado "La luna de los Caribes" y las otras seis piezas marinas, "Antes del desayuno" y alguna otra obra corta de menor importancia, O'Neill declaró categóricamente que había resuelto abandonar para siempre el teatro breve porque los dramas en un acto le parecían un vehículo defectuoso e ineficaz para la expresión de sus temas dramáticos. Sin embargo, veinte años después, cuando ya había escrito la mayoría de sus obras fundamentales, retornó fugazmente, al margen de su labor de gran aliento, al teatro en un acto, al descubrir sin duda que este instrumento se amoldaba en forma insustituible a alguna de sus ideas escénicas. En 1940 planeaba 8 piezas cortas pero sólo alcanzó a escribir una de ellas, "Hughie", que concluyó en 1941. Probablemente "Hughie" es el patrón de toda esta serie, el modelo sobre el cual construiría O'Neill toda una sucesión de sagaces bocetos psicológicos, acaso

COLECCION MIRASOL

En notable esfuerzo editorial la Fabrill ha publicado las primeras decenas de títulos de su colección "Mirasol". Es materialmente imposible abarcar, uno a uno, los elementos de este amplio espectro literario, jerarquizado por firmas como las de Joyce, Simone de Beauvoir, Schnitzler, Asch, Chesterton, Fray Mocho, Anderson, Pirandello, A. France, Sábato, Wilde, etc. Lo que sí necesitamos decir es que una colección como la nombrada y al precio en que se vende, significa una especial e imponderable contribución al conocimiento de la mejor literatura, es decir de la cultura, entre los sectores menos pudientes del país. Un país que, por difícil acceso al presupuesto de Biblios, no puede leer todo lo que quisiera leer. Tenemos la convicción más absoluta que la experiencia de los editores será sumamente positiva, y, en varios sentidos, elocuente (hasta recordar las colecciones de Eudeba). En el futuro iremos incluyendo en nuestras bibliografías los títulos más salientes — difícil elección — de esta nueva quijotada, a la que deseamos desde estas páginas, el mayor de los éxitos: el de saber, a través de la previsiblemente enorme cantidad de ejemplares vendidos, que un pueblo como el nuestro resonde, cuando se intenta facilitar su acceso a la buena literatura. No queremos finalizar sin imprimir nuestro aplauso a la cuidadosa edición, a la prolífica edición de estos primeros títulos; y — con verdadero fervor — a las laboradas ilustraciones de tapas del dibujante Cotta.

C. I.

de la vida de Broadway, como lo es éste. "Hughie" puede considerarse un monodrama y por cierto de características curiosas. Comparten la acción dos personajes, pero uno de ellos prácticamente monologa: el otro se limita a escuchar (...); pero existe un tercer personaje, Hughie, invisible, y que como en "Antes del desayuno" es dibujado por el que habla. Hughie va surgiendo rápidamente de la charla fácil y espontánea de Erie, con su credulidad, su fe en los demás, su timidez con las mujeres, sus ilusiones destruidas. El retrato se hace cada vez más intenso, más cautivante, más absorbente, hasta invadir el escenario y desdibujar al propio narrador. Hughie, muerto, lejano, es el verdadero protagonista de esta deliciosa pieza breve de O'Neill, que se entronca por su estructura no sólo con "Antes del desayuno", sino también, desde luego, con "La más fuerte" de Strindberg y con "El hermoso indiferente" de Cocteau.

WRIGHT... (de pág. 3)

fue puesto en la picota dos semanas después de su aparición. Norteamérica es un poderoso sistema económico que, al girar sobre su propio eje, sólo mantiene relaciones muy lejanas con la realidad del resto del mundo. "Poderío Negro" sólo encontró escepticismo y desdén, tanto entre los negros como entre los blancos. Fue acogido con más comprensión en Europa, donde se tiene un conocimiento más inteligente de esos problemas: los europeos poseen colonias en África y presintieron lo que ocurriría. Resulta extraño advertir que mi libro sobre España fue objeto en los Estados Unidos de mejores críticas que "Poderío Negro" o "La Cortina de Color", aunque a los norteamericanos les haya choacado ver a un negro comentar realidades blancas. En su opinión, yo invertía los papeles: hasta esa instante era los blancos los que iban a Asia o África para comentar los problemas autóctonos...

Usted es novelista ante todo. ¿Constituye la novela un arma para usted?

Me han definido con frecuencia como un escritor comprometido. Personalmente, no me considero un "crusading writer" ("escritor militante"), pero imagino perfectamente la impresión que pueden crear en los demás las cosas que digo. Los hechos que los escritores negros tenemos que mencionar, no siempre son de color de rosa. Si hablamos de ellos de manera brutal y directa, pueden hacer en los demás un efecto a veces electrificante y a veces demoralizador, y a veces pueden asumir el aspecto de un ataque. Por eso siempre me esfuerzo en conservar un justo medio en mis libros. Trato de comprender qué es lo que los lectores son capaces de asimilar sin tener la impresión de que exagero.

¿Existe en los Estados Unidos una literatura negra verdaderamente importante? ¿Tiene usted amigos entre esos escritores?

Sí, muchos. La literatura negra es actualmente tan importante en los Estados Unidos, que va hasta preocupar a nuestro gobierno. Los negros norteamericanos ofrecen un testimonio sobre el más moderno de los países occidentales: los Estados Unidos. Ahora bien: estoy seguro de que, hace un centenar de años, nadie habría podido prever que los negros ejercerían un día la menor influencia en los acontecimientos mundiales. Sin embargo eso es lo que ocurre en este momento.

En los Estados Unidos se tiende a decir a los escritores negros: "No se preocupen por su experiencia como negros. Ustedes son hombres: escriban exactamente como lo harían cualesquiera otros hombres sobre cualquier tema". Por mi parte yo me inclinaria a decirles: Muy al contrario. Tomen por tema su experiencia de la vida de "ghetto" porque, precisamente, se trata de un tema universal, y si los critican, no se preocupen".

¿Qué significa el título de su libro "Fish Belly"?

Tiene cierta significación simbólica: el vientre de un pez es generalmente blanco, pero no puede verse desde afuera, y lo que yo trato de hacerle comprender al lector, es que mi personaje mira con ojos de negro los valores de los blancos, pero que ha absorbido enteramente los valores de la sociedad en que vive... Es lo que uno de sus compañeros de juego expresa en el libro cuando dice: "El vientre de los peces es blanco".

¿Podría usted decir algo del título inglés "The Long Dream" (El largo sueño) que parece menos claro?

Ese título tiene una significación irónica en el sentido de que el sueño de identificación con los valores blancos de Fish Belly no puede realizarse dadas las circunstancias. Cuando su madre le dice: "No te dejes arrastrar demasiado lejos por tu sueño", eso quiere decir: "Si crees realmente lo que dice la Constitución, te harán matar". Es una situación muy especial: en general, se desea que un ciudadano respete y crea en la Constitución de su país, que regule su vida según ella. Pero si un negro norteamericano tuviera la pretensión de disfrutar íntegramente de los derechos que esa Constitución le otorga, correría el riesgo de verse en peligro de linchamiento. Eso es lo que doy a entender por "Long Dream".

EL ADORNO... (Conclusión)

Luego empezó a cantar.

—Ayer no estuve y vos te quedaste con Federico. Bailaste para él?

—No. Y no bailo más para nadie.

—Por qué?— y comenzó a golpear las manos, mientras seguía cantando. Como entonces mal, a Juana le dio risa.

—No, así no. Así...

Y mientras le demostraba como era la canción, empezó a sacarse la ropa, despacio, como siempre.

—Sabés— le dijo —me gustaría tener un sombrero de plumas en la cabeza.

—No te aflijas— la consoló —Yo te lo voy a comprar cuando sea grande.

CHUJRAI... (de pág 27)

es decir de la única manera que es aceptable y plausible, el realizador ejecuta una serie de alardes técnicos casi vanguardistas, como el mostrarnos la persecución de un hombre por un tanque, con el mundo al revés: cielo abajo tierra arriba. Lo formidable del caso es que no hay en ello nada de gratuito y, por lo tanto, nada de vanguardista en el sentido barato que suele dársele a la expresión. El realizador, simplemente, se ha dejado llevar por el ritmo mismo de la acción y su reflejo psicológico en el protagonista. En Chujrai hay lo que falta en tantos directores: el gusto de crear imágenes transfiguradas por la visión subjetiva, de descubrir las mil maravillas de un mundo que espera ser revelado por el cine.

Paradójico por naturaleza, el cine

de un Chujrai, como antes el de un Dovjenko, desarma a la crítica acostumbrada a enjuiciar al cine por reglas de tres. La crítica, con frecuencia, no se vale sino de palabras y sólo de palabras. Para estigmatizar a un Chujrai pueden encontrarse docenas: sensiblería, esquematismo, formalismo, romanticismo trasnochado, etcétera. Pero tales juicios peyorativos, apoyados en las mil teorías existentes sobre "lo que debe ser el cine" o sobre "las diversas condiciones y requisitos que deben cumplirse para realizar un buen film" quedan ridiculizadas ante la mera presencia de un gran realizador capaz de comunicarnos su sensibilidad.

GRILLERIA A TODO TRAPO

Et tu, Brute!

(Shakespeare)

Pero, ché...!

(Borges)

Aún corriendo el riesgo de dar multitudinaria difusión a un Editorial que de otra manera pudo, quizá, padecer de una espantosa ausencia —la de lectores—, vamos a reproducir, parcialmente y para nuestro solaz, el juicio emitido por los responsables del periódico juvenil UNA HOJA. Decimos "parcialmente" no porque la reproducción del periódico entero —incluido un elogio a Marek Hlasko, escritor reaccionario, repudiado por el pueblo polaco, asilado en Israel donde fue juzgado (entre otras cosas) por corruptor de menores—, abarque un desmesurado espacio, sino porque una extraña proclividad de estos muchachos a la fantasía, invalida, por lo general, más de la mitad de lo que escriben, o cuentan, o telefonan. Textualmente dicen que nosotros, EL ESCARABAJO DE ORO (a quienes, increíblemente, se nos vincula con una revista prohibida, EL GRILLO DE PAPEL, lo que a pesar de esa delación es totalmente falso, señor comisario), estamos en "una trayectoria de declive literario y una situación política confusa, en desmedro de su calidad" (la nuestra): "lógica consecuencia de una perseverante posición contradictoria de sospechosa independencia" (sic.).

Este trozo, no precisamente agraciado por la claridad de expresión —porque "sospechosa independencia", intuimos puede significar varias cosas, todas deleznable— tiene sólo dos modos de ser interpretado. O bien sus autores son personas maduras y en ese caso (aunque mientan) meditan; o bien son escolares, apurados por quitarse el guardanlvo y treparse a la tarima de los "intelectuales". En el primer caso se parece a la infamia; en el segundo, da risa.

En virtud de nuestro confesado propósito de coincidencia, y en razón de aquel consejo de Cervantes ("discutir con quien se lo merece"), optamos por la segunda variante.



**Carleton
Beals**

el cuarto poder



El ciudadano Hearst

I

Pocas publicaciones han sido oficialmente suprimidas en los Estados Unidos, ni siquiera en tiempos de guerra, aunque la vieja revista "MASSES" fue virtualmente suprimida durante la primera guerra mundial y sus editores y escritores juzgados por sedición. Durante la administración de Roosevelt el semanario

"SOCIAL JUSTICE" que publicaba el Padre Coughlin, una curiosa mezcla de fascismo y reforma, con una circulación enorme, fue clausurado. Sin embargo, aun hoy, aunque el Partido Comunista es prácticamente una organización al margen de la ley, el periódico comunista "DAILY WORKER" continúa publicando una edición semanal, a pesar de los impedimentos que se le interponen, tales como su cierre temporal por una falsa reclamación de impuestos.

Esta aparente libertad de expresión, desde luego, no quiere decir que el pueblo de los Estados Unidos pueda leer todas las noticias, o noticias honestas, o que no esté universalmente sujeto a la propaganda oficial y colectiva día tras día. Tampoco garantiza este sistema la discusión o la controversia libre y honesta en los principales diarios del país. Todo lo contrario. Otros países tales como Inglaterra, Francia, Italia y aún España, publican más noticias honestas sobre Cuba que las que se permiten leer al pueblo norteamericano.

Desde luego, todo ciudadano de los Estados Unidos e inclusive cualquier extranjero, tiene libertad para lanzar una publicación. Pero ésta, naturalmente, sólo influye en una pequeñísima parte de la población. Así, una pequeña revista de cuatro páginas titulada "SURVIVAL", órgano de los grupos opuestos a las prácticas nucleares y la guerra atómica, tiene menos de dos mil suscriptores mientras que el "READER'S DIGEST" que periódicamente publica artículos tales como "Operación Claridad del Sol" (Operation Sunshine) proclamando entusiastamente que no existe peligro de precipitación radioactiva, tiene una circulación de doce millones en los Estados Unidos y otros países. Recientemente el "READER'S DIGEST", que hasta entonces había mantenido una posición más objetiva que la mayoría de las demás revistas de gran circulación con respecto a Cuba, publicó el ataque más deshonesto falso y vicioso contra "Che" Guevara que se haya publicado en los Estados Unidos.

Tampoco es fácil lanzar una publicación pequeña, pues su costo la hace prácticamente prohibitiva. Hoy, comenzar la publicación aunque sea de un pequeño periódico local, cuesta cientos de miles de dólares. Un periódico metropolitano no podría esperar establecerse con menos de un millón de dólares, y muchos de esos periódicos representan intereses cuyos capitales llegan hasta cien millones de dólares. El "HUNTSVILLE TIMES", un pequeño periódico en una ciudad no muy grande del estado de Alabama, fue vendido recientemente por 18 millones 700 mil dólares.

Así pues, todos los periódicos y revistas de cierta circulación son en sí grandes corporaciones. Naturalmente, sus noticias, artículos y orientación son dictados por sus acaudalados propietarios, republicanos en su mayoría, que pertenecen a los mejores clubs y son los grandes comerciantes, los banqueros, la jerar-

(Continúa en pág. 38)

EL CUARTO... (de pág. 37)

quía eclesiástica, los jefes de las grandes organizaciones publicitarias, líderes políticos y generales del ejército.

Algunas de las grandes cadenas de periódicos y revistas son una aglomeración de riquezas y poderío. La cadena HEARST posee trece grandes diarios y nueve revistas importantes tales como "COSMOPOLITAN" y "GOOD HOUSEKEEPING", con circulación de millones. La cadena SCRIPPS-HOWARD que tiene un historial funesto en sus relaciones laborales y ejerce una política brutal con sus columnistas y escritores, cuando no se amoldan a su política editorial, posee dieciocho diarios y es dueña de la UPI, la agencia internacional de noticias. Hace algunos años el presidente de la UPI, Karl Bickel me confesó que ellos acostumbraban consultar al National City Bank of New York sobre cualquier artículo que pudiera afectar a las empresas comerciales norteamericanas en América Latina. En la época de la revolución Sandinista en Nicaragua, el "imparcial" corresponsal de la UPI era Clifford D. Ham, recaudador de aduanas del gobierno de los Estados Unidos. Un vistazo a la lista de sus corresponsales hoy en distintas partes del mundo revelarían muchas conexiones oficiales de esa naturaleza. Muchos de sus corresponsales, como sucede en Perú, son empleados de los periódicos más reaccionarios en el extranjero.

Hay otras cadenas de periódicos muy poderosas, tales como la cadena Gannet, que se caracteriza por la actitud extremadamente reaccionaria de sus periódicos y por el monopolio local de las noticias. El último arribista al campo del control de la noticia es un tal Samuel F. Newhouse, dueño de catorce grandes diarios y de una inversión minoritaria en por lo menos otros cuatro. Newhouse es dueño también de las grandes revistas "VOGUE", "GLAMOUR", "HOUSE AND GARDEN", con circulación en millones. Es dueño también de la casa editora STREET AND SMITH PUBLICATIONS, que fue en una época la editorial más fuerte en el campo de la publicación de revistas de papel gaceta, y que publica ahora diez revistas de mejor clase, entre ellas "CHARM" y "MADEMOISELLE" revistas "SNOB" para la juventud femenina que vemos en todos los puestos de periódicos, con sus cubiertas ultraelegantes pero insípidas.

El imperio "TIME-LIFE" de Henry Luce publica cuatro revistas que incluyen "FORTUNE" (la revista de los super-negocios) y "SPORTS ILLUSTRATED". Se dice también que Luce tiene grandes inversiones en radio, periódicos y televisión, y los noticieros "TIME" se presentan en millares de cines. Fue Luce quien encabezó el ataque a Guatemala, que culminó en el derrocamiento del gobierno de ese país.

En una oportunidad, "TIME" publicó la traducción de un discurso del presidente Jacobo Arbenz, presentándolo como un comunista. De esa traducción, solamente tres palabras correspondían al discurso

original. Ahora ha estado tratando de repetir su hazana en relación con Cuba.

Si en los Estados Unidos no se practica la supresión de las publicaciones, esto no quiere decir que no haya supresión o tergiversación de las noticias. Por el contrario. La tergiversación se practica más que el relato honesto. Esto no significa tampoco que no se use la coacción oficial secreta contra los editores y las oficinas de periódicos. Muchas noticias son también ahogadas en su fuente, de modo que aún cuando los periódicos se inclinaran a buscar la verdad, tropezarían muy a menudo con grandes dificultades para obtener acceso a ella.

Aún más, la mayor parte de los pueblos norteamericanos tienen solamente un periódico, que ejerce el monopolio de las noticias, y discrimina la clase de información que millones de personas pueden o no leer. Así, aquí en New Haven, estado de Connecticut, tanto el periódico de la mañana como el de la tarde pertenecen a la misma familia de ricos propietarios locales. Hace poco, el "NEW HAVEN REGISTER" se pronunció abiertamente contra la educación pública, y abogó por la educación privada solamente. Este periódico luchó a diente y cuchillo contra la introducción de la radio. Ha luchado contra el desarrollo urbano, contra las viviendas fabricadas por el gobierno, la ayuda del estado a las escuelas, el salario mínimo, la ley de seguridad social y prácticamente contra toda idea progresista surgida durante este siglo. Sus columnistas son escritores del tipo super-fascista y verdugos reaccionarios tales como Walter Winchel, Sokolsky y Westbrook Pegler, todos amigos de las tácticas de calumnias y difamaciones que tuvo su apogeo durante la época de Mac-Carthy. Así, un millón de personas en esta región no tienen otra fuente de información (a excepción de los programas de radio y televisión que la mayor parte de las veces son tan funestos como los periódicos locales).

II

Anteriormente señalaba que aunque en los Estados Unidos se mantienen, más que en la mayoría de los restantes países las formalidades de la libertad de prensa, se carece de la esencia de tal libertad. A pesar de existir las organizaciones más costosas para recopilar las noticias, las que se publican son incompletas, parciales, cortadas a medida y adaptadas a la teoría de la llamada "libertad capitalista de empresa", dorado mito que tiene poca realidad. Así, debido a su propia conformismo, a su rechazo de toda controversia legítima que requiera alguna agilidad mental, el pueblo norteamericano sigue siendo uno de los peor informados sobre lo que acontece en el mundo, y aún peor informado sobre el significado de los acontecimientos fuera de sus propios límites; los norteamericanos son, sin exageración, la gente más provinciana de la tierra, con la posible excepción de los indios jíbaros de las selvas ecuatorianas. Además, están siempre demasiado ocupados para pensar, e igualmente demasiado ocupados pa-

ra gozar, o crear arte o una gran literatura. Esta idea del negocio y de la ocupación se ha convertido en una vasta estructura de ciencia y tecnología que ha producido gran riqueza y poderío, pero atada en su conjunto al comercialismo y la guerra. Ha producido mucha comodidad y eficiencia, pero no es sociedad placentera para gente creadora o pensadora.

Todo esto se refleja en la enorme circulación y el conformismo de la prensa. Existen también, si no la supresión abierta del material periodístico, muchas formas de control de la noticia, del conocimiento y de la expresión de opiniones que evitan que la prensa norteamericana juegue un papel creativo o siquiera honrado en la vida del país. Esas formas de control son de dos tipos: privadas y oficiales.

FORMAS PRIVADAS DE CONTROL

a) Casi todos los periódicos importantes son grandes corporaciones y están aliados con la gran finanza, en espíritu y en orientación. Sus editores son hombres "de confianza" miembros de los clubes apropiados. Intereses y actitudes de grupo penetran los reportajes y el contenido editorial.

b) Los periódicos y revistas no pueden hacer frente al costo de impresión y distribución, sin la venta de espacio para anuncios que representa la mayor parte de sus entradas económicas. Los anunciantes probablemente ejerzan menos presión sobre los editores de lo que piensan muchos radicales. Eso sería una violación de la ética de la "prensa libre" que en muchas ocasiones podría crear resentimientos. Los anunciantes no necesitan usar la presión directa, pues los periódicos saben que perderían grandes cuentas si publicaran noticias que en forma alguna resultaran desfavorables a los anunciantes. Las noticias que remotamente puedan afectar al anunciante, nunca salen a la luz pública.

Aún más, las grandes corporaciones pueden estar seguras de la publicación de artículos especiales elogiando sus operaciones. El SATURDAY EVENING POST, la revista semanal de mayor circulación en el país, muy a menudo parece una especie de fascinante catálogo de ventas de grandes negocios, con sus páginas repletas de publicidad indirecta.

Este comercialismo penetra hasta la Sección de Libros de los grandes diarios. Para que un escritor pueda recibir una crítica en primera plana, o siquiera una crítica prominente en las secciones bibliográficas, la casa editora de su libro tiene que comprar espacio para anunciarlo en forma atractiva. Los departamentos de publicidad de las universidades (cuyos libros son casi siempre superiores a los que se publican con fines comerciales) raramente obtenían una crítica de sus libros, hasta que comenzaron a anunciarse en las ediciones dominicales. Hace unos años el SMITHSONIAN INSTITUTE publicó una monumental obra en seis volúmenes sobre los Indios Sudamericanos. Esta fué una de las realizaciones escolásticas más sobresalientes

tes del siglo en los Estados Unidos, pero nunca fué mencionada en ningún periódico.

Las tiendas de departamentos son anunciante colosales y los periódicos dan muy poco espacio, a veces ninguno, a noticias que puedan desagradar a las grandes tiendas; nada que critique su política laboral o condiciones de trabajo; nada sobre huelgas, demandas, o robos.

c) **Publicidad organizada.** Los anunciantes y otras personas poderosas no dependen solamente del poder del espacio que pagan por anuncios. Compran también los servicios de grandes agencias de publicidad, experimentadas —el famoso "grupo de Madison Avenue"—, para asegurarse de que las noticias que a ellos les interesan encuentran cabida en los periódicos. Estos publicitarios son cuidadosos en el mantenimiento de sus relaciones sociales y personales con los editores, periodistas importantes, columnistas, y otros, a los cuales las agencias hacen infinidad de favores. Consecuentemente, cuando las agencias quieren que se publique tal cosa, se publica. Esta solapada corrupción funciona constantemente.

d) **Grupos de presión.** La sociedad norteamericana es una sociedad organizada, donde la gente le gusta ingresar en grupos o formar pequeños rebaños. Aunque cree ser una sociedad individualista, es la menos individualista de la historia. Todos estos grupos influyen en la prensa, y aquí, también, a los más ricos y más poderosos se les oye primero y más: Organizaciones tales como las Cámaras de Comercio, las Asociaciones de Comerciantes y Fabricantes, organizaciones religiosas —católicas y protestantes— Clubes de Mujeres, organizaciones obreras ricas. El propósito de estos grupos al ejercer presión sobre la prensa, no es el de promover la verdad en la noticia, sino arrimar la brasa a su sardina y asegurarse de que su versión de los hechos, y nada más que su versión, sea lo que se publique. Algunas veces aparecen criterios divergentes en los periódicos, pero la mayoría de las veces estos grupos de presión representan una poderosa y solapada fuerza que impide que los editores presenten una descripción completa de los acontecimientos, inclusive en los casos en que abriguen tal intención.

e) **Soborno.** Este es menos común de lo que se imaginan los radicales. La corrupción es más sutil e indirecta: recepciones y agasajos a los reporteros y periodistas, atenciones y regalos, tales como una enciclopedia para los niños cuando llegan las Navidades... Una gran revista que ha sido muy liberal en publicar mis puntos de vista disidentes sobre asuntos extranjeros, un día inesperadamente me rechazó un artículo sobre Trujillo y la República Dominicana, enviándome una carta de tono irritado y nunca más ha publicado mis trabajos. Yo ignoraba que el administrador de la revista y su familia siempre pasaban su mes de vacaciones en Santo Domingo como invitados especiales de Trujillo...

FORMAS OFICIALES DE CONTROL

a) En lo que respecta a asuntos

extranjeros, la mayoría de los periódicos siguen la línea oficial del Departamento de Estado. Esto es automático. Las noticias desfavorables se reducen y minimizan. Las noticias oficiales reciben atención y espacio prominente. Así, pues, los periódicos norteamericanos han dedicado amplio espacio a las notas del Departamento de Estado al gobierno cubano, a menudo han publicado los textos completos, pero muy raramente se ha dado mucho espacio a las respuestas de Cuba y sus acusaciones contra los Estados Unidos. Sólo en una ocasión he observado que se publicó el texto completo de una nota del gobierno cubano en el "NEW YORK TIMES"—, y eso se debió mayormente a una solicitud personal por teléfono desde el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba. Los discursos del delegado de los Estados Unidos en la UN fueron publicados en su totalidad; el de Castro apenas se mencionó. Los periódicos se limitaron a publicar reportajes de su comparecencia, su uniforme de faena, su barba, pero no lo que dijo. Las acusaciones de los Estados Unidos contra Cuba en las Naciones Unidas fueron presentadas en detalle por toda la prensa. Las acusaciones de Cuba contra los Estados Unidos y contra la OEA, nunca han sido publicadas, excepto en los casos donde ha habido una contra-acusación en tal o cual punto. Para los periódicos de los Estados Unidos el trato justo no es una cuestión básica.

b) La presión oficial sobre la prensa, como la de los grandes negocios se ejerce principalmente en forma disimulada. Agentes federales de distintas reparticiones visitan las oficinas de los periódicos para "conversar" sobre ciertos artículos que no les han caído muy bien.

En mi propio caso, tales ataques solapados contra mis escritos y contra mi posición editorial han sido muy frecuentes. Desde el extranjero, fueron realizados por los embajadores Welles, Caffery y Guggenheim en Cuba; por el embajador Ceisler en Guatemala (a través de un abogado que durante varios años mantuvo su insidiosa agresión); por grandes economistas (a quienes ofrecían empleo con los intereses de Patiño, el rey del estaño) del Buro Económico bajo la dirección de Wallace durante la guerra, etc.

Los corresponsales extranjeros que se nieguen seguir la línea trazada por los embajadores, no tardan en descubrir que se han quedado sin empleo. Las experiencias han sido numerosas. Por otro lado, algunas corresponsales extranjeras, inclusive empleados de las grandes agencias, han figurado en las nóminas de sueldos de dictadores como Batista, Trujillo, Somoza, Mussolini. Como el Departamento de Estado usualmente ha protegido a tales dictadores, tales reporteros nunca experimentan un conflicto de intereses.

Uno de los más abiertos ejemplos de coerción fue, recientemente, la orden a la radio y la televisión, de minimizar los reportajes sobre los discursos de Krushchev en las Naciones Unidas. Esto demuestra el deseo de mantener ignorante al pueblo norteamericano y constituye un des-

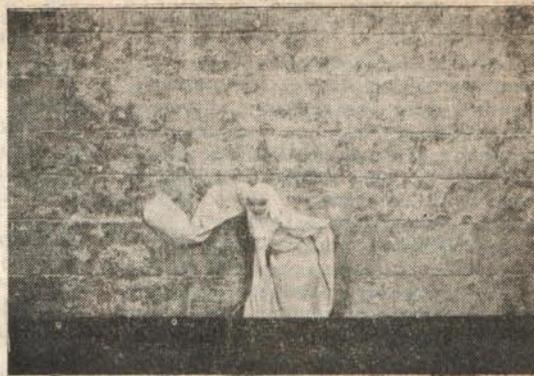
pliegue de temor increíble. Fue una violación de las bases mismas de la democracia y de la libertad de prensa.

c) La supresión de la noticia en su fuente. Los editores que quieran publicar todas las noticias, y noticias verdaderas, si estas existen, se encuentran con que les es imposible obtener los datos.

El secreto en las oficinas del estado ha llegado al extremo. Las noticias hay que obtenerlas, en su mayoría, de las oficinas de prensa gubernamentales. Sólo los altos funcionarios están autorizados para darlas. Casi todo lo que existe lleva el sello de "SECRETO". Se mantiene al público alejado de las operaciones de su gobierno y la Agencia Central de Inteligencia, desde luego, es tan supersecreta que puede llevar a cabo operaciones militares en el extranjero sin siquiera informar al jefe del estado, como en el caso del U-2, el derrocamiento de Arbenz en Guatemala y las actuales maquinaciones contra Cuba. Gobierno en la sombra es la nueva forma de gobierno en Washington. La prensa no trata de penetrar esa sombra.

Los reporteros norteamericanos no pueden ir a China para informar al público de los Estados Unidos sobre lo que en realidad sucede allá porque el Departamento de Estado se lo impide. En realidad, los corresponsales que desean visitar otras regiones claves se encuentran con tremendos obstáculos, salvo que sean personas "de confianza", hombres que escribirán lo que de ellos se espera. La forma en que se usan los millones de dólares de ayuda extranjera, se mantiene en gran parte oculta a los ojos del público norteamericano, a pesar de que de esto depende la paz y la seguridad del mundo. En el mejor de los casos, una gran parte de esos fondos ha sido criminalmente malgastada, lo que escasamente conduce a aumentar nuestro prestigio en el extranjero.

La prensa de los Estados Unidos, aunque aparentemente goza de libertad, no está impregnada del espíritu de la libertad, que ha sido carcomido por la corrupción reinante y por las prácticas secretas e inmoraes. Teme toda controversia legítima. Está atada a los grandes negocios y a los funcionarios de Washington. Sus reportajes son inadecuados, tergiversados, apoyan el "Statu quo", se oponen violentamente a las nuevas fuerzas de liberación en el mundo. Así conduce al pueblo norteamericano por el camino de la ignorancia y el desastre. Lo dirige mediante el patriotismo autocomplaciente, elogiando desmesuradamente "el mejor sistema de la tierra". De continuar así, el pueblo norteamericano terminará por separarse definitivamente de la raza humana. Se encuentra ya seriamente fuera de tono con el resto de los pueblos del mundo, incapaz de sentir compasión por sus luchas y aspiraciones. La sobrevivencia de Estados Unidos depende cada vez más no del conocimiento y del cerebro, sino de los dólares y los cañones. La prensa es en gran parte culpable de esta vasta degradación del pueblo norteamericano.



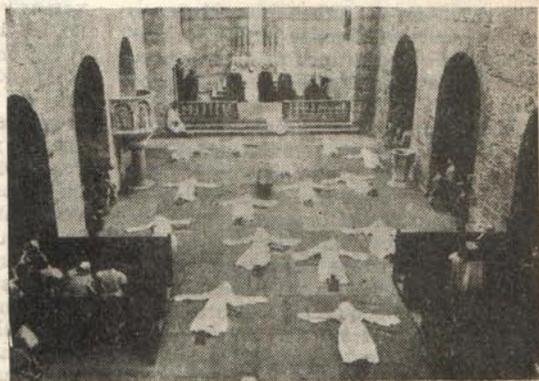
LA MADRE JUANA DE LOS ANGELES



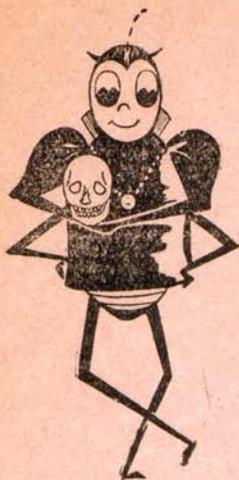
Después de "Cenizas y diamantes" la famosa película de Andrzej Wajda, basada en la no menos famosa novela de Jerzy Andrzejewski, el arte cinematográfico polaco se ha enriquecido con otra obra destacada, que constituye un éxito común del cine y la literatura. En efecto, el nuevo film de Jerzy Kawalerowicz, basado en la excelente novela corta de Jaroslaw Iwaszkiewicz, titulado: "La Madre Juana de los Angeles", presenta la extraordinaria historia de una monja, poseída por los demonios, y de su exorcista, el venerable cura Suryn, que por piedad y amor, y

sobre todo por la inconsciencia de las leyes que rigen la naturaleza humana, se vuelve un criminal. No se debe pasar por alto que la base del tema es un hecho auténtico. Sucedió en Francia en la primera mitad del siglo XVII y fue anotado por la historia de las costumbres en su más sombrío capítulo, concerniente a "los procesos de brujerías". El director trasladó este acontecimiento de las crónicas al mundo pleno, multifacético, de la visión artística; lo localizó en Polonia y lo impregnó del jugoso colorido histórico-costumbrista del barroco polaco del siglo XVII.

Su relato sobre un convento de monjas, embargado por una psicosis colectiva, se convirtió en un cuadro sintético de una época decadente, sombría a causa del fanatismo supersticioso, espesa por las pasiones sofocadas, intolerante y disoluta. La obra de Iwaszkiewicz sirvió a su vez de material para una nueva, original y autónoma versión del tema. El guión del film, elaborado por Kawalerowicz y Tadeusz Konwicki (literato y guionista) presenta una habilidad, raras veces vista, de traducción de una obra literaria al lenguaje filmico. Del texto del relato extrae el contenido esencial y lo vincula a otra argumentación: la que transmite al espectador de nuestros días un saber contemporáneo sobre el hombre. El film renuncia al decorado histórico y la riqueza ambiental en provecho de un universalismo acentuado. Los demonios de la Madre Juana y del cura Suryn cobran para nosotros la forma de la pasión



y de la amenaza real, se concretan en conflictos de sentimientos y actitudes profundamente terrestres, materiales, siempre actuales. La frontera tortuosa y escurridiza entre las obsesiones resultantes de la inadaptación, del constreñimiento, de la repulsa de los derechos humanos y la piedad torpe e irrazonable de los exorcismos, entre el ansia sofocada de libertad y el derecho inhumano e injusto de la fuerza o del convencionalismo, atraviesa diversas épocas y puede encontrarse en más de una sociedad actual. Porque convendrá subrayar que el film de Kawalerowicz, que cuenta, en concordancia con el marco del asunto histórico, la historia concreta de un amor inconsciente, denegado, demente, no se restringe (Concluye en pág. 15)



FE DE HERRADAS

El escarabajo vestido de Hamlet que preside esta página, quedó así tratando de descifrar el artículo de Raimond Barkan —traducido por Hugo Kusnetzoff en complicidad con su desbordante imaginación— sobre las perspectivas de un cine universal. Estuvo a punto de perder el juicio, decíamos, cuando trató de leer la columna 3 de la página 17. Allí, por una kafkiana (o etílica) transposición de párrafos, nuestro impresor nos depuró el siguiente jeroglífico: la línea 30, que por lo general precede a la 31, se continúa, en este insólito entreviro, con la línea 55. Los 24 desaparecidos renglones, misteriosamente, se hallan entre el 56 y el 78. El 79 se continúa, pues (?), con el 56, lo que ya no es misterioso, sino directamente increíble. Y el 79, pasa al 31. ¿Qué tal?

El escarabajo —cuya ilustre vestidura utilizamos, desde hoy, para caracterizar la Sección Teatro— comenzó a recitar furiosamente el monólogo de Hamlet cuando, tratando leer según riguroso alineamiento numérico, tropezó con esto: (línea 30, 3ª col.): Bali, la isla de las mujeres perdiarfgbm,hdiu;:nwtujenegroafy*4xz²ñkqdel cine.

Para evitar a nuestros lectores la encefalomiелitis o el horror, restituimos el texto a la coherencia. Donde dice (línea 30, columna 3ª): Bali: La isla de las mujeres perdi... debe proseguirse con:

Bali: La isla de las mujeres perdidas.

Pero todo esto no importa, el documental está en marcha y nadie podrá detenerlo. Están La travesía negra, y La travesía amarilla. Cineastas tales como el marqués de Wavrin, Bertrand Fornoy, Fred Matter o Marc Allegret (acompañando a André Gide al Congo) tenderán a esa observación más descarnada, más meditada, más exacta del hombre primitivo de Asia, Africa o América del Sud, lo que dará más adelante nacimiento a un verdadero cine etnológico.

En cuanto a los films de ficción, salvo algunas producciones soviéticas, continúa maniobrando abúlicamente o dócilmente por todos los lugares comunes del colonialismo. Los negros son "salvajes", los árabes semi-salvajes, los indios atractivos figurantes agregando su color local a

epopeyas militares y a historias de amor a la occidental. Aun en un Stenberg (Shangai Express), o en un Pabst (El drama de Shanghai), la China no es más que un decorado predilecto para films de "atmosfera" con intrigas de espionaje o de contrabando, garitos de juego y vampirescas aventuras. Si la memoria no me es infiel entre 1934 y 1940 no recuerdo haber constatado una expresión más digna de los pueblos tutelados por el imperialismo o detenidos bajo un feudalismo local que Rostros de Oriente, Los rebeldes de Alvarado y Viva Villa.

La guerra habrá de marcar un giro capital. El colonialismo se disloca por todas partes. Los ingleses han abandonado la India, los movimientos por la independencia sacuden el sud-este asiático, la China Popular de Mao Tse-tung reemplazará la de Chang Kai-shek, el Islam

está en ebullición y los pueblos del Africa Negra aspiran a nuevas estructuras políticas. La historia misma hace caducos los viejos esquemas colonialistas. Es sin duda con el documentalismo inglés que surge una nueva actitud de la cámara, ya que no se limita a vivificar estética y sociológicamente el documental

(Continúa en pág. 18)

2. Página 13, 2ª columna en negrita. Donde dice: Los Misterios de la Creación... debe leerse: Los misterios de la Pasión. Señalamos este minúsculo error por una cuestión de días: entre el Génesis y el Gólgota, hay, más o menos, 500.000 años. Mirado desde aquí, la "Herrada" puede ser obvia; pero la cosa cambia si uno piensa que, gracias a nuestro imprentero, pudieron no haber existido Moisés, ni Sócrates, ni la Guerra de Troya, y Caín pudo ser el papá de Pilatos.

3. Página 24 (conclusión de FERMIN), 3ª columna. Donde dice: —Oí, trago esto... léase: —Oí, traigo esto... Porque sucede que no es lo mismo venir con un paquete, que comérselo.

4. Esta errata no es nuestra. Apareció en UNA HOJA, página única, columna 1. Donde dice: "Creemos sumamente importante nombrar a nuestros "colegas" juveniles y estudiar sus inquietudes para salvar sus errores y perfeccionar sus aciertos...", debe agregarse: Amén.

5. Aquí, en esta misma página. Donde dice "herradas", léase tal como dice. Hablamos de ciertos aparatos semi-circulares, de fierro, vinculados —detrás del hombro— a la fortuna, y —debajo de los cascos— al galope.



Hoplomako dedicado a nuestros impresores

Castro