

el



ESCARABAJO de Oro

gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida – GOETHE

AÑO 2 - Nº 5

FEBRERO 1962

\$ 20



EN ESTE NUMERO

cuentos de MAX AUB y
MARIO BENEDETTI – poe-
sías de H. YANOVER, R.
MASSE, CABALLERO BO-
NALD, J. DAVALOS y FI-
GUERA AYMERICH – humor
por BRASCO y QUINO –
cine por G. SADOUL – re-
portajes a SABATO, LEA
LUBLIN, A. MILLER y J. P.
SARTRE – fragmento de no-
vela de J. GOYTISOLO –
Bicherías – Bibliografía

max aub

**EL
TESTAMENTO**

cuento

Nos quedamos de piedra. Porque, de veras, lo único que hizo bien aquel hombre durante su vida fué su testamento. Y cuando digo bien, quiero decir algo que se saliera de lo ordinario.

Porque bien ordinario fué aquel Remigio Salas, de Logroño, educado —si es que se puede decir— en Teruel. Comerciante en abonos, republicano porque lo fueron sus padres —al abuelo Andrés le quemaron los pies los carlistas—, llegó a sargento durante los treinta y tantos meses de nuestra guerra, que pasó

íntegra en la milicia, sin herida. Lo evacuaron a Orán, estuvo unos días en Inglaterra, luego en Cuba y, desde fines de 1940, en México. Aquí entró en una casa de refacciones de coches —en Bucarelli 287— donde trabajó hasta el día de su muerte, el 7 de julio de 1960. Le susurraban marica, pero no lo creo; indiferente, eso sí. Iba por el café, discutía poco. En 1950 trajo de España a un sobrino suyo, de Calatayud, al que pagó buen colegio y carrera. Acaba hoy la de veterinario, casado con una muchacha de Veracruz, muy guapa. El testamento nos sorprendió a todos, debió pensarlo mucho: lo dictó hace siete años a uno de esos notarios españoles refugiados que no pueden ejercer pero que de hecho lo hacen bajo el nombre prestado de un colega mexicano: Castellón, debe conocerlo: de Cuenca. Las últimas voluntades de Remigio Salas fueron más o menos éstas:

“Si muero en México, entiérrese-me normalmente, es decir, acostado en un ataúd, cara arriba. Si muero en cualquier otro lugar de la tierra cuyo gobierno reconozca al de Franco, entiérrese-me cara abajo para no

ver un mundo tan indecente. Si muero en España otra vez republicana, entiérrese-me de pie. Si por casualidad, que no se puede prever paso a mejor vida, en la que no creo, en la España de Franco, entiérrese-me cabeza para bajo”.

—Lo de vuelto hacia la tierra no es nuevo. Lo pidieron algunos nobles del Franco Condado (otra vez el nombre de Franco) para no ver a su país dominado por Luis XIV: nostalgia de seguir siendo españoles.

—No creo que lo supiera el difunto.

—Claro que no.

—Dejó lo suficiente para que, en un caso dado, dieran vuelta o plantaran el ataúd, según las circunstancias.

—Por lo visto, fué la ilusión de su vida.

—Nunca se sabe con quién se juega uno el dinero. Lo que sucedió fué que el sobrino, ignorando la existencia del testamento, lo hizo incinerar de buenas a primeras, siguiendo sus propios deseos. Ahí lo tiene, en la trastienda, un poco remordida la conciencia.

héctor yanover

1958

Vamos por corredores, por paredes manchadas,

por llanto, por crepúsculo, por lodo.
Por entre muertos vamos pisando manos,
pies, cuerpos partidos en mitad de su luna.
Nuestra infancia allá lejos
grita porque la alcemos,
pero nos pesan tanto los años que llevamos!
Por entre muertos vamos,
nos asustan las luces y las sombras,
nos alegran las sombras y las luces.
Vamos por entre dudas, por entre odios vamos.
El tiempo está vencido,
rodeado de embusteros tenebrosos
de penumbras de cuentos, de palabras.
Vamos por dentelladas,
saltando entre los dientes de la fiera,
ahuecando las manos porque la vida caiga
y aprisionar al pecho un corazón en beso.
Por entre muertos vamos,

sucios los pies, el alma con las manos sucias,
la piel curtida, la savia sin oriente.

A lodo vamos, a impotencia los puños en las
[piedras,

la locura marchando a paso de ganso en la
[cabeza.

Por entre muertos vamos, por pueblos ma-
[sacrados,

por dominios, sistemas que cada día encie-
[rran

un nuevo grillo en una nueva trampa,
una nueva cadena en torno a las muñecas.

Vamos desorientados, enloquecidos, tontos:
las azadas trabajan un orbe de sepulcros.

Por entre muertos vamos, sin olvido, sin pausa,
por eso cuando suenan las flautas,

cuando el tambor golpea, cuando el clarín
[nos llama,

cuando dioses, consignas, voces desorbitadas:
[tememos,

es la muerte terrible la que llama.

Yo no quiero encerrarme en una caja ciega,
yo no quiero envolverme en el olvido sordo,

pero entre muertos vamos
entre dolor sin fondo convertido en rutina,

entre mundos borrados con el codo
mientras las manos sueñan...



**EL
ESCARABAJO
DE ORO**

DIRECTORES:
Abelardo Castillo
Arnoldo Libertman

SECRETARIA DE REDACCION:
Liliana Heker

SECCION CONEMATOGRAFICA:
Hugo Kusnetzoff
Ricardo Alventosa
Alicia Taffur
Mario Sábato

SECCION TEATRO:
Eduardo Barquín
ADMINISTRACION:
Susana Isod y Bettina Duret

CORRESPONSALIA:
EN ROSARIO:
Alberto Lagunas
DIAGRAMACION:
Leandro H. Ragucci
Los escarabajos fueron dibujados por
Martha Taffuro.

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite

mario benedetti

DEJANOS CAER...

Cuento

¿Van Daalhoff? Mucho gusto. ¿Así que Areosa le dió mi teléfono? ¿Está bien el hombre? Hace años que no lo veo. Aquí en la tarjeta dice que usted quiere tema para un cuento y que a él le parece que yo puedo ayudarlo. Bueno, no hace falta decirlo: siempre que pueda, encantado. Los amigos de Areosa, son mis amigos. ¿Ana Silvestre dijo? Seguro que la conozco. Lo menos desde 1944. Ahora está de novia. Qué cosita. Cómo no que hay tema para un cuento. Pero, eso sí, cámbiele el nombre. Además, usted no es de aquí. Lo publicaría en su país, claro. Mejor, mucho mejor.

Ana Silvestre. Como nombre de teatro, no me gusta. Nunca pude explicarme por qué no quiso conservar su nombre verdadero: Mariana Larravide. (Con hielo y sin soda, por favor). En 1944 era lo que se dice una nena: 17 años. Siempre flacucha, inquieta, despeinada, pero ya en aquella época tenía algo, algo que ponía nerviosos a los muchachos e incluso a los más veteranos, como yo. ¿Cuántos años me da? No se pase, no se pase. Anteayer cumplí cuarenta y ocho, sí señor. Escorpión y a mucha honra.

Sí, hace dieciséis años Mariana era una nenita. Lo mejor que tuvo siempre fueron los ojos. Oscuros, bien oscuros. Muy inocentes, mientras estuvo en la etapa inocente. Y muy depravados, en la otra. En esa época era todavía estudiante de Preparatorios. De Derecho, naturalmente. Estudiaba con los hermanos Zúñiga, el pardo Aristimuño, Elvira Roca y la bombita Anselmi. Erán inseparables, un grupito verdaderamente unido. Venían los seis por la vereda y usted tenía que bajarse, porque ellos no se abrían ni a garrote. Yo los conocía bien, porque era amigo de Arriaga, un profesor de filosofía al que la botijada veneraba como un dios, porque era campechano y venía a las clases en motocicleta. Así hasta que se esgrachó, en Capurro y Dragones, contra un tranvía 22 que lo envió al Maciel con una pierna rota y otra también, jubilandolo para siempre del donjuanismo activo. Pero en ese entonces Arriaga ni soñaba con las muletas. A veces se sentaba conmigo en el café y veíamos entrar y salir a la barra, dándose empujoncitos y gritándose chistes idiotas, de esos que sólo hacen reír cuando se está en la edad de los granos. Yo me daba cuenta de que Arriaga le tenía unas ganas bárbaras a Mariana, pero ella no le

daba ni cero cinco en el terreno que a él le interesaba. Lo admiraba como profesor y nada más. Elvira Roca y la bombita Anselmi, un año mayores que ella, ya se acostaban con todo el mundo, pero Mariana se mantenía incólume, deliberadamente confinada a la camaradería y sus toqueteos sin militancia. Debe haber sido la virginidad más publicitada en toda la historia del Mundo Libre. Hasta los mozos de café tenían conciencia de que le servían el cortado a una virgen. Lo más notable era que ella declaraba no tener prejuicios; simplemente, no se sentía impulsada hacia la peripecia sexual. Le aseguro que, considerando que no se sentía impulsada, se las arreglaba bastante bien para hacerse mirar mediante escotes de profundidad y estratégicos cruces de piernas.

Nunca se pudo saber quién fué el primero. La bombita Anselmi desparramó la noticia de que había sido un adscripto del Vázquez, pero éste, que se llamaba —fíjese usted lo que son las coincidencias— precisamente Vázquez, una noche que tenía unas cuantas copas encima, confesó que había sido el segundo. (Gracias. Y otro cubito. Ahí está).

En realidad, para el placé había varios candidatos, yo entre ellos. Lo que pasaba era que Mariana le decía a todos que, antes de esa caída, sólo había habido "un hombre en su vida". Y uno se quedaba contento, de puro imbécil que era, porque allí ser segundón era casi lo mismo que ser pionero, y todo eso sin las desventajas del estreno. Una cosa hay que reconocer y es que Mariana siempre tuvo un estilo propio.

Para la inocencia y para el relajo. Para la farra y para la tristeza. Gozaba de absoluta libertad, porque los padres estaban en Santa Clara de Olimar, y ella vivía aquí con una tía que tiene por cierto su pasado glorioso. La casa era en Punta Carrera, cerca de la cárcel. Uno de esos conglomerados de Bello y Reboratti, que siempre me hicieron acordar a un juego de armar casitas que tuve cuando botija. La tía se pasaba las semanas en Buenos Aires, y Mariana quedaba como dueña y señora de la casa, con su enorme surtido de balconcitos y corredores. Era la ocasión de armar soberbias festicholas, con grappa, amores y discoteca. Arriaga era un habitué de esas reuniones y yo empecé a ir como invitado cuyo. Por ese entonces a mí me gustaba la bombita Anselmi, que en el cuarto san Martín seco se po-

nia sentimental, y había que consolarla de apuro en el altillo. Pensar que en esa época era un bibeló, todo lo redondita que se precisa, y hoy, como digna esposa del edil Rebollo, tiene unas cataplasmas que fueron, tiempo ha, soberbios pectorales.

Bueno, pero a eso iba. Muchos de los asistentes a esos carnavalitos privados, se divertían con un solemne sentido del deber. Era una fiesta y había que gritar. Era un baile y había que bailar. Era una jauja y había que reír. Todo previsto. Pero Mariana, que en esa etapa ya no era una nena, no nos esperaba con la risa puesta, no señor. Cuando llegábamos siempre estaba seria, como si la idea no hubiera sido suya y la estuviéramos obligando a divertirse.

Pero nosotros la conocíamos; sabíamos que ella necesitaba crearse un clima, entrar lentamente en caja. El menor de los Zúñiga decía un chiste intelectual, de esos tan rebuscados que cuando uno pesca el resorte, ya le vino el bozesto de tanto esperar; el pardo Aristimuño, como es de Bella Unión, contaba anécdotas de la frontera; Elvira Roca empezaba a tener calor y se sacaba la blusa y compañía; Arriaga, que había seguido cursos de fonética e impostación, recitaba cultísimas indecencias de la antigüedad clásica, y así Mariana empezaba a alegrarse de a poco, con verdadero ritmo, riendo sobre seguro. Fué Raimundo Ortiz, huésped de honor de uno de tales jolgorios, quien, asistiendo a ese ascenso progresivo de lo que él, como buen hombre de teatro, llamaba el climax, le propuso a Mariana que ingresara en su conjunto "La Bambalina", de teatro independiente. Qué ojo. Desde el pique —me parece recordar que debutó en una obrita de O'Neill— Mariana fué la favorita de los críticos, que en ese entonces eran pocos pero malos. Ortiz primero, y después Olascoaga (cuando ella se fué de "La Bambalina" para "Telón de fondo", con motivo de los arañazos que le dió la Beba Goñi la noche en que Mariana le arrebató el papel de Ramera IV en una obra que entonces era de vanguardia y hoy es demodé) explotaron el filón y le hicieron representar todos los papeles de putitas de que dispone el repertorio universal. Le juro que, sobre el escenario, parecía recién extraída del "Blue Star" o del "Atlantic": el mismo paso, las mismas caídas de ojos, el mismo ritmo de las caderas. (Gracias, todavía tengo en el vaso. Bueno, agréguele, ya que insiste. No se me olvide del cubito. Macanudo).

Nunca le daban papeles románticos o de característica; tampoco ella los reclamaba. Representando el papel de Prostituta (que es, después de Yerma, el más codiciado por las actrices con temperamento) se sentía segura y a sus anchas. En la vida diaria ponía una carita tan hábilmente maquillada de pureza, que cuando subía al escenario y se quitaba esa crema llamada disimulo,

(continúa en la pág. 8)



diálogo con ERNESTO SABATO

No queremos iniciar este reportaje a Ernesto Sábato sin repetir nuevamente lo que EL ESCARABAJO DE ORO viene haciendo desde su primer número, y desde antes, desde su primer vida coleóptera: estamos frente a uno de los hombres, de los intelectuales, más valiosos que tiene nuestro país. Su reconocida integridad, su militancia humana, su talento creador, su fervor prójimo, sus hondones de auténtico desgarrar metafísico, hacen de Sábato una irremplazable singularidad de nuestras letras y de nuestra vida cultural. Nunca como en este caso y frente a sus detractores —que van desde la mediocridad adocenada hasta el premeditado olvido— valen tanto las palabras del Caballero Triste a su fiel y hermoso Sancho: "Ladran, Sancho, señal es..." EL ESCARABAJO DE ORO, consciente de su misión de llamar las cosas por su verdadero nombre, no escatima elogios al escritor que no ha escatimado vida para merecerlos. Creemos así hacer justicia. Justicia que, naturalmente, no necesita de nosotros para hacer valer su presencia.

DIALOGO CON E. SABATO

—Ahora que su novela sobre héroes y tumbas acaba de salir, nos gustaría conversar un poco sobre el problema de la novela argentina y sobre ese tan debatido tema de la "realidad nacional" en nuestra literatura. Pero antes, díganos por qué transcurrió tanto tiempo entre El Túnel y esta nueva novela; más de diez años...

—La primera edición castellana fue hecha por SUR en 1948. Han transcurrido, pues, trece años.

—Sabemos que en ese intervalo usted escribió muchas cosas que permanecieron inéditas. ¿Por qué?

—Porque no valía la pena publicarla. Tengo sentido autocrítico y pienso que un hombre no puede escribir sino muy pocas novelas en su vida. Si es un escritor en serio, angustiado, tiene una sola obsesión que lo atormenta y de la que de alguna manera desea liberarse, expresándola. Pero no es una obsesión clara, ni para él mismo. Hace trece años traté de hacerlo en esa novela, con esos signos que a falta de algo mejor, de algo más sutil, empleamos los escritores para expresar intuiciones que acaso no sean decibles. A medida que pasó el tiempo, aquel primer boceto me pa-

reció crecientemente insatisfactorio. Una y otra vez intenté manifestar aquella vehemente pero confusa obsesión, pero, desalentado, terminé siempre por destruir todo lo que escribía. Algunos amigos entrañables me instaron a que esta vez no hiciera lo mismo y Jacobo Muchnik me hizo firmar un contrato mucho antes, un año antes, de estar la novela terminada. Por eso salió esta vez.

—¿Y las otras?

—No saldrán nunca. Además fueron destruídas. Quedan fragmentos, los menos malos. Pienso que cada escritor tiene una reserva de oro, como dicen los banqueros, y no debe emitir papel moneda.

—Pero hay escritores que escriben una novela por año. Hemos leído que Graham Greene escribe diariamente quinientas líneas.

—Allá él. Yo creo que hay que escribir cuando no damos más, cuando nos desespera eso que tenemos dentro y no sabemos lo que es, cuando la existencia se nos hace insoportable. No creo que se deba escribir como quien va a la oficina. Por otro lado ¿cuántos libros buenos ha escrito Greene? El Poder y la Gloria, El Revés de la Trama y algunos cuentos. Lo demás es papel moneda.

—Ya sabemos que usted es escritor, no político, pero podría ser interesante que nos dijera algo sobre la situación del escritor en la política, en la realidad nacional de hoy.

—En el sentido lato, todos somos animales políticos. Pero, es cierto, ni soy político en sentido estricto ni, rigurosamente hablando, veo claro en muchos problemas que hoy son fundamentales. Prefiero dejar eso para los especialistas en economía, en sociología, en historia. Me reprochan a menudo mis contradicciones, mis vacilaciones. Dicen que soy un típico ejemplar de escritor pequeño burgués, con todas las vacilaciones de ese grupo social. Es probable. Así que prefiero hablar de lo que más creo conocer, la literatura. Mientras tanto, seguiré creyendo que en el mundo se necesita una revolución y que es necesari-

rio echar abajo esa sociedad caduca que tiene a Norteamérica como modelo, aunque tengamos grandes dudas de la del otro lado. Pero repito que en nada veo claro, quizá porque soy una persona llena de contradicciones interiores. Y creo que esa es la causa por la que soy ante todo un escritor, un novelista, no un pensador ni un político. En la novela, el hombre puede expresar todos los desgarramientos de su espíritu. Como decía Ibsen, "todos los personajes han salido de mi corazón".

Allí, en esa dialéctica existencial, el creador puede expresar todo lo que de contradictorio vive en su alma, y por eso mismo las novelas pueden ser un testimonio tan rico y una pintura tan profunda de la realidad. Si en lugar de tener abstractos ensayos en favor y en contra de Rosas nos hubiesen quedado cuatro o cinco grandes novelas sobre aquel tiempo, "sabríamos" (digo entre comillas porque es algo más y algo menos que "saber": es saber, es sentir, es comprender, es intuir) lo que fue la época de Rosas y lo que fue el propio Rosas. Hoy en buena medida lo ignoramos y tendemos a reemplazar por esquemas lo que fue rico y carnal, humano y complejo.

—Dejemos, pues, la política y hablemos de literatura. Pero de literatura con respecto al país y al momento.

—Por supuesto. Es la única literatura eterna, la que tiene que ver con el momento y con la circunstancia. De la otra no vale la pena que nos ocupemos.

—Es decir que hay muchas clases de literatura.

—Naturalmente. Están los que escriben novelitas rosa o cine rosa para dactilógrafas o señoritas, los que escriben pasatiempos policiales para gerentes cansados, los que hacen literatura-juego para pasar el rato o para rehuir la realidad que los rodea y que los posee (que siempre es áspera), los que escriben sobre sexo para ganar dinero, los que hacen literatura de propaganda (en favor del catolicismo, del comunismo o de la teosofía), etc. Queda lo que yo llamo gran lite-

ratura, la única que puede aspirar a la historia.

¿Quiénes escriben esa literatura?

—Los que de otro modo no podrían soportar la existencia (y que a veces ni aún así la soportan, como Artaud o Pavese), los que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los **testigos**, es decir, los **mártires** de una época, de una sociedad. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos a contramano, terroristas, hombres fuera de la ley. Son lo que en sus obras realizan algo así como el sueño colectivo, como los mitos. Pero, a diferencia del sueño, la obra de la ficción, después de un primer movimiento de profunda y enigmática sumersión en el yo, tiene un segundo movimiento que es de expresión, de vuelta hacia el mundo, de comunicación; momento por el cual se convierte en un intento de liberación (no sólo de su creador sino de sus lectores), de modo que además de su valor testimonial tiene un valor catártico, precisamente por expresar las ansiedades más entrañables y misteriosas del hombre de una época y un entorno. Que es la única forma de ser universal y eterno: expresando el hoy y aquí a través del examen de un solo corazón, el del creador. Ya que todos los personajes, si no son mera reproducción naturalista de personajes externos, salen de allí, son emanaciones contradictorias, hipótesis del angustiado creador.

—Si eso es cierto, la gran literatura sería siempre una literatura puramente subjetiva.

—No, porque el hombre solo no existe. El —yo existe por el tú, como diría Martin Buber. El yo solitario es una abstracción. El hombre que explora su propio corazón explora así el corazón de sus semejantes, y a la inversa: el conocimiento de nosotros mismos pasa por los demás. La gran paradoja existencial es que tanto más el hombre ahonda en su propia alma, tanto más podrá llegar a la Universalidad.

—¿Quiere decir eso que una novela escrita aquí podría ser escrita en cualquier otro país del mundo?

—Tampoco. Porque así como el hombre solitario no existe, tampoco existe concretamente el hombre sin su contorno social y nacional. Si yo he nacido aquí y aquí he vivido y sufrido, **todo** lo que yo escriba, si es profundo, ha de ser forzosamente una expresión del momento y de la realidad en que vivo. ¿Cómo podría ser de otra manera? Hasta los sueños más descabellados que soñamos están tejidos, como se sabe, con materiales de vivencias reales. Y el novelista teje sus personajes con vivencias también reales. Es en este sentido oscuro y profundo que todo gran escritor es nacional, aunque para ello no se vista de gaucho

o de compadrito. Shakespeare es considerado como el más grande escritor nacional de Inglaterra, y sin embargo muchas de sus obras capitales, como Julio César o Hamlet, ni siquiera se desarrollaban en su país. Ni en su época. Nada de eso es necesario. Porque escriba sobre lo que escriba, sobre la época y la nación que sea, un escritor profundo no hará otra cosa que hacer vivir sus propias pasiones e ideas en aquellos remotos personajes. Por eso las únicas ficciones "históricas" son en cierto modo las actuales.

—¿Cómo?

—Tome la obra de Larreta, por ejemplo. Esa obra generalmente encuadrada en cuero de Rusia y con los cantos dorados, tan difundida como regalo de casamiento o de cumpleaños, es un caso típico de lo que **no es** una novela histórica (me estoy refiriendo a **La Gloria de Don Ramiro**). Es un intento de revivir una época mediante el lenguaje, la escenografía, los trajes, la pompa y la arqueología. Pero así no se revive una época: a lo más se puede fundar un museo. Dejando de lado el esteticismo de esa novela y su lenguaje hinchado, hay un hecho definitivo: no es una novela histórica sino, simplemente, una novela hueca. Shakespeare procede al revés: al poner en César ideas y sentimientos que están al menos en germen en su propio espíritu, resulta un César viviente y por lo tanto verdadero. Así, dejando de lado el pequeño detalle de que Shakespeare tenía genio y Larreta no, la cosa tenía que funcionar para él, que se cuidaba bien poco de la fidelidad histórica, y tenía que fracasar en el caso del argentino, que al fin y al cabo no es más que un refinado excavador de tumbas.

—¿De modo que esa discusión sobre lo que debe ser una literatura nacional...?

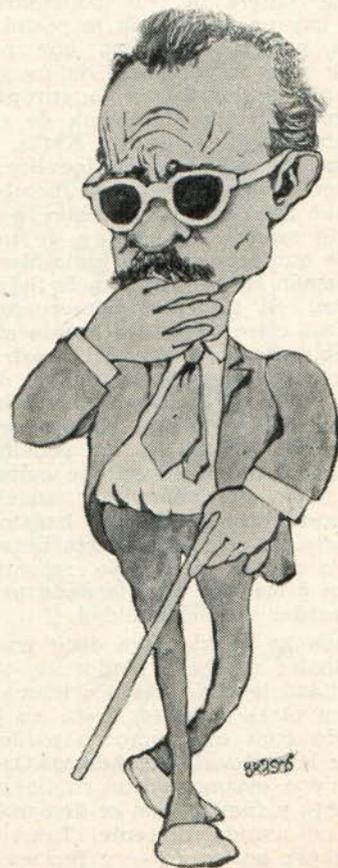
—Es casi siempre una discusión ociosa y bizantina. Lo único que se le puede exigir a un escritor es que sea profundo. Y eso no se puede exigir, se es profundo o no, definitivamente. Como se tiene talento o no. Si es profundo, **ipso facto**, es nacional, es actual, es universal, etc., etc. Es ridículo, por lo demás, que el escritor argentino **se proponga** ser argentino. ¿Qué clase de argentino es, entonces? Cuando yo me levanto, cada día, al lavarme la cara y mirarme en el espejo, no me pregunto si soy argentino, o cómo debo proceder para ser argentino: simplemente lo soy, para bien y para mal. Es como si a un rengu o a un jorobado lo estuviesen fastidiando todos los días para que se comporte como un **verdadero** rengu o un **verdadero** jorobado. Déjenlo tranquilo, caramba. Aunque intente disimularlo, y casi diría que sobre todo si intenta disimularlo, le saldrá la renguera o la joroba por algún lado. Es el

caso de los escritores que en la Argentina son acusados de ser **uropeistas**, como Borges. Yo les pregunto si precisamente ese rasgo no es un rasgo típicamente argentino. Un europeo no es uropeista. Es simplemente europeo.

—Precisamente, quería que nos dijese algo sobre el tan debatido problema de la influencia europea y de esa actitud muy generalizada aquí de estar de espaldas a nuestra realidad.

—Hay que tener cuidado con fáciles generalizaciones y con "marxismo" entre comillas, como el de algunos críticos que últimamente han salido a la palestra y que creen que Borges es el mero reflejo de una economía imperialista. Si las cosas del espíritu fuesen tan fáciles, Marx tendría que tener fatalmente mentalidad burguesa y el propio marxismo no existiría. Una cosa es que nuestra clase alta ha sido la cultivada y por lo tanto ha inyectado (**o tratado inyectar**, que no es lo mismo) sus prejuicios de clase en la vida del arte y otra muy distinta es que **fatalmente** nuestra literatura y nuestro arte deban ser tributarios de Europa o de los Estados Unidos por la misma causa que importamos heladeras o vivíamos de exportar ganado a Inglaterra. Esa trivialidad no es sociología ni estética ni nada: es simplemente

(Continúa en la pág. 6)



una trivialidad. El arte, la creación literaria son, más que un reflejo, un acto antagónico de la realidad, en virtud de motivos muy parecidos a los que hacen que en los sueños el oficinista sea jefe de ejército o galán de cine. En una conversación con Gorki, creo, Lenin decía que hasta que apareció un conde llamado Tolstoj nadie había descubierto cabalmente el alma del muyik. Que expliquen esta paradoja esos sociólogos perentorios.

Aquí mismo, un escritor que se llamada Hernández Pueyrredón escribió el drama más profundo sobre el gaucho. Esto en cuanto a la extracción social del artista y en cuanto a si la realidad social incide de cual o tal manera sobre su obra.

En lo que a la formación cultural europea se refiere, me parece que ha llegado el momento que asumamos nuestra realidad espiritual con entereza y sin sentimientos de inferioridad. Hemos llegado a la madurez y uno de los rasgos de una nación madura es la de saber reconocer sus antecedentes sin resentimiento y sin rubor. Estoy hablando del Río de la Plata, no de México ni del Perú, donde el problema es más complejo porque hay una herencia cultural indígena de poderosa raigambre. Aquí se edificó la ciudad y la cultura sobre la nada, sobre una pampa recorrida por tribus semisalvajes y duras. Casi todo aquí nos llegó de Europa: desde el lenguaje y la religión (dos poderosísimos factores de la cultura) hasta la mayor parte de la sangre de sus pobladores. Acá hay un teórico de la realidad y la política argentina que nos acusa a la mayor parte de los escritores de escribir a la europea, de reconocer la influencia de escritores judíos como Kafka y Proust, rusos como Dostoevsky e ingleses como Joyce. ¿En nombre de qué hace esta crítica este precipitado señor? En nombre de una teoría que proviene del judío Marx, el alemán Hegel y el francés Saint-Simon. Si fuésemos consecuentes con esa clase de crítica habría que escribir sobre la caza del avestruz y en lenguaje pampa. Todo lo demás sería adventicio, cosmopolita, antinacional. Nuestra cultura proviene de Europa y no podemos evitarlo. Además ¿por qué evitarlo? ¿Con qué reemplazar aquella preciosa herencia? Lo que hagamos de original se hará con esa herencia o no se hará. No recuerdo quién decía que no leía nada para no perder su originalidad.

Si uno ha nacido para decir cosas originales no va a perder su originalidad leyendo libros o mamando en otras culturas. Y si no ha nacido para eso, tampoco perderá nada leyendo libros. Además, esto es nuevo, estamos en un continente distinto y fuerte, todo se desarrolla con un sentido diferente. También Faulkner leyó a Joyce y Huxley, a

Dostoevsky y a Proust. Hay páginas de **El ruido y el furor** que parecen tomadas íntegramente del **Ulises**.

¿Qué, quieren una originalidad absoluta? No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior. No hay pureza en nada humano. Los dioses griegos también eran híbridos y estaban "infectados" de religiones orientales y egipcias. Hay un fragmento de **El molino del Floss** en que una mujer se prueba un sombrero frente a un espejo: es Proust. Quiero decir el germen de Proust. Todo lo demás es desarrollo. Desarrollo genial, casi canceroso, pero desarrollo al fin. Lo mismo pasa con **Bartleby**, cuento de Melville, que prefigura a Kafka. Para qué vamos a hablar de nosotros: Sarmiento está "infectado" de Shakespeare, Fenimore Cooper, Chateaubriand, Lamartine, etc.; pero a pesar de todo es capaz de asimilar todo ese material anterior y extranjero para darnos una gran novela. Ahora está de moda hablar de Arlt: todo él está moldeado por Alejandro Dumas, Eugenio Sue, Gorki, la picaresca española, Dostoevsky, etc. Para no hablar del lenguaje, formidable herencia cultural que no sólo no podemos sino que no debemos negar, pero que como toda herencia cultural, es enriquecida por los herederos de genio, y no es poco decir que el castellano que hoy se habla en el mundo tuvo su mayor empuje en el siglo XIX de los escritores americanos como Sarmiento y Martí, así como Rubén Darío fue el amo indiscutido a comienzos del siglo veinte.

—Acaba de mencionar usted a Roberto Arlt. ¿Qué piensa de él?

—Es un escritor importante aunque ahora se exagera en su favor como antes se exageró en contra. Y lo grave es que muchos lo elogian por lo que son sus defectos, no sus virtudes. Elogian su pintoresquismo, su lenguaje. Roberto Arlt es grande a pesar de eso. Es grande por la formidable tensión metafísica de los monólogos de Erdosain. **Los siete locos** está plagado de defectos, y no me refiero a los estilísticos que serían los menos graves. Me refiero a su retórica, a que está lleno de "literatura" entre comillas, plagado de personajes pretenciosos o falsos como el Astrólogo. Es grande a pesar de todo eso, no por eso. Pero así es el destino de la mayor parte de los creadores: cuando se termina por admirarlos, generalmente es por sus defectos.

—Habla usted de la tensión metafísica de los monólogos de Erdosain, y en numerosas oportunidades hemos leído esa palabra, metafísica, cuando usted se refiere a nuestra literatura importante. ¿La considera clave?

—Sí. Pero observe que hablo de la literatura del Río de la Plata,

no de la argentina en general. Yo considero que esta zona del mundo es una zona de fractura. Hay aquí una doble fractura, en el espacio y en el tiempo. En el tiempo, como integrantes de la cultura occidental que hoy hace crisis, estamos sufriendo un cataclismo, tenemos una primera fractura. Pero además estamos en los confines de esa civilización europea, de esa cultura: fractura en el espacio. Aquí, en Buenos Aires, no somos ni propiamente europeos ni propiamente americanos. Es así. No podemos comparar la situación espiritual de un cuzqueño al de un hombre de Buenos Aires. Ellos tienen debajo los restos y hasta la herencia de una gran cultura indígena. Aquí no tenemos nada.

—¿Y esa doble quiebra se refleja en la literatura?

—Claro. En cualquier parte del mundo el hombre es transitorio y mortal. Pero un cuzqueño, como un romano, tiene detrás una herencia milenaria, tiene por decirlo así el respaldo de sus formidables monumentos de piedra. Aquí somos más transitorios, más mortales que en París o Roma. Ahora bien, si el problema metafísico central del hombre es la muerte, su finitud, hay que convenir que aquí el problema ha de ser más angustioso que en esas viejas civilizaciones. Buenos Aires parece un tembladeral: millones de inmigrantes se juntaron al azar, nada permaneció estable, ningún orden centenario rigió nuestra existencia y para colmo fué una especie de factoría por el desarrollo de nuestra realidad a impulsos del imperialismo extranjero. Así se formó un hombre inestable, problemático, triste, angustiado, que se lo ve en lo mejor de nuestra literatura, desde Hernández hasta Arlt, y hasta en ese suburbio de la literatura que es el tango: lo que prueba que no es cosa de intelectuales y mucho menos de cipayos, como diría el teórico que mencioné más arriba. Es cosa humana, profunda y dramáticamente humana. ¿De qué nos habla el tango? Los mejores, los más trascendentes, nos dicen que el mundo es un cambalache, que la vida se va y no vuelve, que el asfalto borró de una manotada el barrio que nos vió nacer y termina diciéndonos que quiere morir solitario, sin confesión y sin Dios, como abrazado a un rencor. Lejos pues de ser estos problemas metafísicos problemas importados son problemas tan profunda y entrañablemente argentinos como el tango **Que vachaché**.

—¿Cuáles serían entonces las novelas más representativas de nuestra realidad rioplatense?

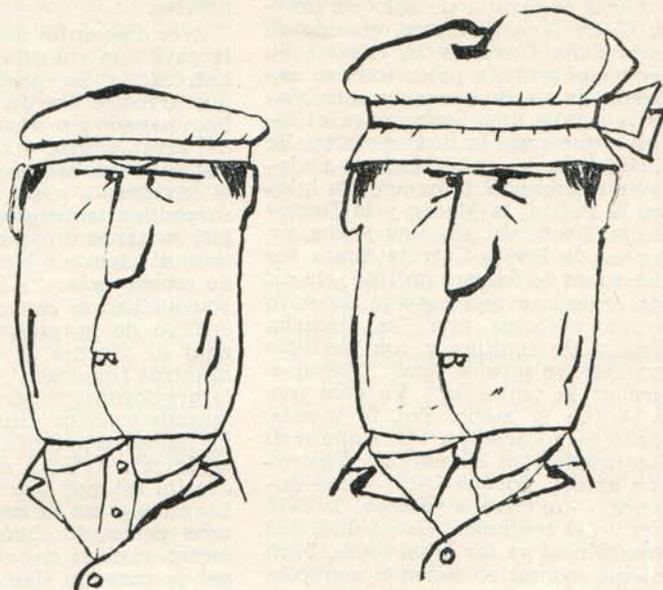
—Sin duda aquellas que describen e indagan despiadadamente el núcleo profundo de nuestro carácter de hoy y aquí: nuestra tristeza, nuestro resentimiento, nuestra angustia, nuestro descontento, nuestra

(Concluye en la pág. 20)

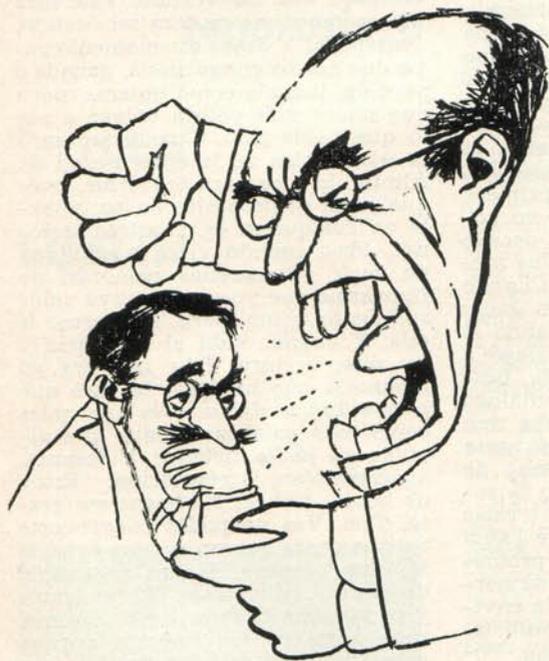
¿Qué diferencia encuentra entre un homo socialista y un homo conservador en nuestro país?

BRASCÓ

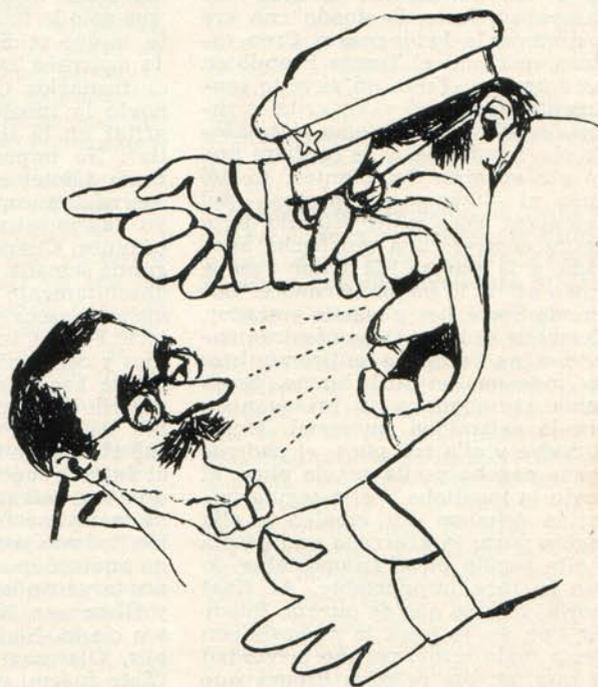
¿Qué opina de usted la derecha?



¿Qué opina de usted la izquierda?



—¡Intelectual! ¡Disolvente! ¡Rojo!



—¡Intelectual! ¡Disolvente! ¡Amarillo!



DEJANOS CAER

(Continuación de la pág. 3)

quedaba brutalmente al natural su expresión de veterana precoz. Quienes la conocían sólo superficialmente, podían creer que su aspecto teatral era lo que se llama "composición del personaje", pero la verdad era que ella componía un solo personaje, el de Ana Silvestre, cuando se encontraba fuera de la escena. Yo que seguí palco a palco toda su carrera, le puedo asegurar que Mariana estaba más hecha para el cinismo que para la introspección. Se burlaba de las más célebres seriedades del mundo, tales como la Iglesia, la Patria, la Madre y la Democracia. Recuerdo que una noche, en la casa de Punta Carreta (para ser exacto, el de febrero de 1958), le dió por organizar una especie de misa profana ("misa gris" la llamaba ella) y de rodillas y con perfecto impudor, se puso a rezar: "Déjanos caer en la tentación". Yo creo que se le fué la mano. Por lo menos, puedo asegurarle que allí empezó su claudicación, su lamentable frustración actual. Porque Dios —¿me entiende?— le tomó la palabra: la dejó caer en la tentación. Usted dirá qué tentación, si ya las sabía todas. Pero déjeme contarle, déjeme contarle.

El conjunto Olascoaga estaba ensayando una obrita de autor nacional, en aquel año que fué la epidemia debido a la subvención de Teatros Municipales. Feliz de usted que no asistió a ese auge. Había autores nacionales para regalar. Una vez éramos seis en lo de Chocho, y de los seis, cinco eran autores nacionales. Qué barbaridad. Sólo yo conservé el invicto. Bueno, la obra que ensayaba "Telón de fondo" no era precisamente de las peores. Creo, incluso, que sacó el Tercer Premio en las Jornadas. Tenía un airecito sentimental que tocó a los críticos directamente en el sistema circulatorio. Le soy franco y le confieso que no me acuerdo del planteo, ni del nudo ni —menos que menos— del desenlace. Pero sí me acuerdo de la figura central: una muchacha abonada a la pureza. El autor (¿sabe quién es? A lo mejor lo conoce. Edmundo Soria, hoy abogado y orador, dicen que se levantó económicamente con su campaña anticomunista; un ingenuo, en fin) bueno, Soria había abrumado a su protagonista con la calamidad universal. Moría el padre y ella era pura; el padrastro le pegaba y ella seguía pura; el novio la insultaba y ella seguía pura; la echaban del empleo y ella seguía pura; la agarraba una patota y ella seguía pura. Insoportable, lo que se dice insoportable. Al final moría, yo creo que de pureza. Puede ser que yo le haga la sinopsis con cierta mala leche, porque la verdad es que me dió relativa bronca que la pieza cayera bien y que algunos exigentes, que yo conozco como si los hubiera barrido, justificaran a Soria con el raquítico argumento de que "cuando uno se propone hacer un melodrama, hay que meterse

en él hasta el pescuezo". La verdad es que sin Mariana la pieza hubiera sido un desastre sin levantar. Pero déjeme contarle. El papel de la pura no lo iba a hacer Mariana, qué esperanza. Durante tres meses había ensayado Alma Fuentes (nombre verdadero: Natalia Klappenbach) con un fervor y una memoria envidiables.

Tres días antes del estreno, Almita cayó con rubeola y Olascoaga se enfrentó a un problema que más que artístico era de conformes. Habían pagado por adelantado la mitad del arrendamiento de la Sala Colón —únicas tres semanas libres en todo el invierno— y no era cuestión de suspender la temporada. Yo estaba allí la tarde en que Olascoaga reunió al elenco e hizo esta pregunta de emergencia: "¿Quién de ustedes muchachas, es capaz de hacer el sacrificio de aprenderse el papel de aquí al viernes y, con eso, salvar nuestras finanzas?". Cuando las siete preciosas recién empezaban los mutuos sondeos visuales, ya Mariana había respondido: "Yo ya me sé la letra". "¿Vos? saltó Olascoaga, con un estupor que era casi bronca. Lo miré y me di cuenta de qué estaba pensando: ¿cómo meter a la eterna ramera del elenco en un papel de pura sin claudicaciones? Pero también miré la cara de Mariana y vi que allí había empezado una transformación. Esta vez tenía una expresión, no le diré limpia, pero sí de ganas de limpiarse. Creo que Olascoaga vió lo mismo que yo, porque le dijo: "¿Verdaderamente te animás?" "Me animo", contestó ella. Y cómo se animó. Desde la primera noche, fué la revelación. Yo no podía creer lo que veía. Con decirle que sólo le faltaba el halo. Una santa, lo que se dice una santa. Cuando la agarraba la patota, daban ganas de fusilarlos. Criminales. Cuando el novio la insultaba, alguien llegó a gritar en la tertulia: "Morite, bestia". No importaba que el diálogo fuera idiota; ella le inyectaba una fuerza tan conmovedora que hasta yo lagrimeaba en las escenas de bravura. Cuando, al final de la segunda semana, Almita la vió ("estás absolutamente descartada" le había dicho Olascoaga después de prometerle Fedra) tuvo un ataque de nervios y con razón; fijese que la envidia le hacía temblar el pómulo izquierdo y el párpado derecho. Pobre Almita. Pero la gran sorpresa fué al final de la temporada (gracias al éxito frenético, se había extendido a seis semanas). La noche misma de la última función, cuando el telón todavía estaba cayendo, Mariana anunció que dejaba el teatro. Todos largaron la risa; todos, menos yo y Olascoaga. Nosotros sabíamos que era cierto. Nada más que para cumplir, Olascoaga inquirió el porqué. "Este fué mi papel", dijo ella, sonriendo, con su nueva cara de ángel. "No quiero hacer ningún otro en el teatro". Y agregó después, en voz tan baja que parecía estar hablando para ella sola: "Ni tampoco en la vida". ¿Se da cuenta? Lo que le dije:

Dios se había vengado. (Epa, más whisky no. Bueno, ponga otro poquito. Pero definitivamente el último.

Acuérdese del hielo. Gracias.) Sí, señor, Dios se había vengado. La dejó caer en la tentación. Pero en la tentación del bien, que era la única que le faltaba. Desde entonces, nunca más. Se acabaron las festicholas. Se acabó el relajo. Hasta dejó la casa de la tía. Ahora lee una barbaridad. Escucha música, Mózart incluido. Hasta estudia guitarra. Se volvió buena, que desastre. Lo peor es que creo que está convencida, así que ya no tiene salvación. Hace una semana la encontré en el Cordón y la invité a tomar un cafecito, bueno un cafecito ella y yo una grappa, porque tenía curiosidad de oirla hablar así, sin público, cara a cara conmigo que me la sé de memoria y ella lo sabe. Y bueno ¿adivina lo que me dijo?

"Soy otra, Tito, ¿podés creerlo? Antes de la obra de Soria, yo no le había tomado el gusto al lado bueno de las cosas, nunca había probado a sentirme pura generosa, sencilla. Pero cuando me puse el personaje de Soria como quien se pone un vestido de confección al que no es necesario hacer ningún arreglo, sentí que ésa era mi medida. Mirá tampoco era un vestido. Era más bien como si me pusiera mi destino, ¿entendés? Y desde ese momento supe que estaba conquistada, ganada o perdida, llamale como quieras, pero que nunca más podría volver a ser lo que había sido. Cuando aprendí la letra, antes de la enfermedad de Almita, lo hice para burlarme, porque tenía el propósito de parodiarla en cualquiera de nuestras sesiones. Pero cuando vi la posibilidad de decir yo aquellas palabras, de figurarme que yo era así, tuve valor suficiente como para aferrarme a ella. Y cuando subí al escenario y las dije, te juro, Tito, que era yo misma la que hablaba, te juro que nunca había dicho cosa tan mías como esas palabras ajenas que alguien me había dictado". Y después, agárrese bien, la revelación: "Estoy de novia, ¿sabés? No hagas ese gesto, Tito. Vos no podés convencerte de que ahora soy otra, pero yo sí lo sé, estoy segura. Es un argentino, de padres holandeses. Tiene lentes y parece que te mira hasta el alma, pero a mí no me importa porque ahora mi alma está limpia. No sabe nada de mi vida de antes. Sólo sabe de ésta que soy ahora y así le gusto. Yo no quiero que seentere, ¿sabés por qué? Porque soy otra. Es rubio y tiene cara de bueno. Yo no le miento, no le engaño, porque verdaderamente soy otra. Mide como dos metros, así que anda siempre como agachándose. Es un encanto. Tiene las manos largas y los dedos finos. Vino hace tres meses y se va dentro de dos. Lo principal es que me lleva con él y estoy salvada. No hay necesidad de que le cuente lo de antes, porque no es fuerte, no aguantaría el golpe. Vamos a vivir

(Continúa en la pág. 20)



reportaje a

LEA

LUBLIN

1. **¿Su pintura, es figurativa, no figurativa, o qué? Prohibido responder qué.**

La pintura jamás se limitó a representar los elementos circundantes, ni a imitar a la naturaleza o mostrarnos las cosas tal cual parecen, sino que, al trascenderlos, quiere descubrirnos su oculta y verdadera esencia espiritual. Creo que se hace cada vez más difícil —por su complejidad y puesto que se ha llegado a alterar tan profundamente las definiciones, los términos y los conceptos— definir una pintura figurativa de otra que no lo es. Es tan absurdo creer que es figurativa porque para expresar un sentimiento o una emoción utiliza algún elemento reconocible (objeto, figura, casa, árbol, etc.), como pretender que no lo es porque no los utiliza.

En este caso, se trata de ofrecer aspectos siempre nuevos de una realidad que no agota sus infinitas posibilidades de inspiración, pero que, por lo mismo, utiliza imágenes nuevas, que pueden ser no inmediatamente identificables.

Si la clasificación es inevitable, porque puede ayudar a comprender o a ubicar mi tendencia plástica dentro de las tantas corrientes pictóricas de hoy día, diré que soy figurativa, pues mi pintura responde a una permanente necesidad de expresar, en sus distintos aspectos, las siempre nuevas formas de lo real, y porque, para ello, me expreso a través de imágenes representativas, si así lo exige el tema (niño, paisaje, personajes) e imágenes aparentemente abstratizantes, si así lo exige la síntesis emocional que les ha dado origen (tempestad, torrente, preanuncio). No pinto copiando la naturaleza, sino sintiéndola, y el sentimiento, si es auténtico, no ha de imponerse limitaciones que obstruyan su inspiración creadora.

2. **¿Cree usted que un pintor también debe estar comprometido con su época?**

No solamente creo que un pintor debe estar comprometido con su época, sino que no puede dejar de hacerlo. Esta actitud debe asumirla con profunda conciencia de su tremenda y doble condición de artista y ser humano. Picasso ha dicho: "Qué cree usted que es un artista? Un imbécil que si es pintor no tiene más que ojos, si es músico orejas, si es poeta una lira en todos los pisos de su corazón, o solamente músculos si es boxeador? Todo lo contrario: es al mismo tiempo un ser político, constantemente alerta frente a los desgarradores, ardiertes o felices acontecimientos del mundo hechos a su imagen. Cómo es posible desinteresarse de los otros seres humanos y en virtud de qué negligencia ebúrnea, separarse de esas vidas? (...) No. La pintura no está hecha para decorar departamentos. Es un instrumento ofensivo y defensivo ante el enemigo".

3. **¿Si una obra de arte es la armoniosa conjunción de belleza y testimonio qué parte corresponde al testimonio en su obra?**

Si el arte es el reflejo de la realidad objetiva, y las imágenes que expresa el artista no son otra cosa que el eco del mundo exterior, vividas y sentidas a través del mundo que las ha albergado y transformado, el mundo interior, es inevitable que el testimonio aparezca en mi obra, así como en la de cualquier artista profundo y sincero que no puede vivir indiferente en la época más revolucionaria de la historia de la humanidad. No es solamente la elección del tema lo que determina el testimonio de una obra, sino también su expresión formal, que es su más importante testimonio. Forma y contenido deben estar absolutamente identificados.

4. **¿Existe una pintura argentina?**

A pesar de no ser heredera directa de una tradición plástica que la hubiera guiado hacia el encuentro de una estructura conceptual con características propias, la pintura argentina existe, y día a día va conquistando un lugar prominente en el panorama de la cultura nacional. A mi juicio, carece aún de esa madurez que se adquiere cuando ya no son necesarias influencias exteriores a su propio enfoque creador. Inevitablemente debió tomar de afuera los elementos que no conocía y que fueron adquiriendo, en su proceso evolutivo, formas propias. Encontrándose en plena trayectoria en cuanto a la afirmación de sus verdaderos valores, pienso que la pintura argentina alcanzará el lugar que le corresponde cuando supere sus necesidades de abastecimiento externo (problemas de "subdesarrollo", como dicen por ahí) y vuelva su mirada hacia adentro, hacia este suelo americano que le ha dado origen, vida y razón de ser.

5. **Sabemos que usted ha leído ya "Sobre héroes y tumbas", la última novela de Ernesto Sábato ¿Puede decirnos una opinión sobre ella?**

"Sobre héroes y tumbas", que tuvo el privilegio de leer antes de que entrara en prensa, puedo decir (a pesar de no ser escritora, sino pintora, y precisamente por eso) que es la novela más importante y más apasionante de la literatura argentina. No estoy exagerando. Tiene, para mí, algo de monumental, de mural inmenso, de gran sinfonía. Trasciende el ámbito local, requisito indispensable para que alcance proyecciones universales, y siendo característica de un pueblo y de un período, se desarrolla en un tiempo histórico móvil, pasado y presente, que se desplaza casi fuera del tiempo real, en relación a la existencia de sus personajes, mientras, éstos nos arrastran en un vértigo de luchas y pasiones, concien-

(Continúa en la pág. 20)

rosario**masse****TRIPTICO****del CORAZON****I**

Aunque no estés, estás en duraznero,
en delantal de sueño, y siempre viva
te siento bailotear en el tintero
y gobernar mi sangre y mi saliva.

Detrás de la corbata, un compañero
hazmerreír de flor, violín y jiba
va calcio lamentable y volandero
al ojo de tu mundo. ¿Dónde iba...?

Voy nube ,escarnio y noche de no verte.
Humo. Me duele el ansía. Estoy botella:
iluso vino, iluso de tenerte...

En cada sorbo estás, y en cada huella
como un duende que acaso se divierte
haciendo trapos lo que fué una estrella.

II

Un trago. Un hasta luego. Un garabato
de amor con ala y luz, inútilmente.

**josé manuel
caballero bonald**

**EL ULTIMO
REGISTRO**

No podía dormirme, oía
como un fragor de manos tanteando
en los cristales, con un advenimiento
furtivo de peligro. Al fondo
de la casa, en los arcones
que nadie registró, crujían
los papeles prohibidos, delataban
su oculta furia al borde
de la noche infantil, entrechocando
con las trémulas sábanas.

¿Todavía
vendrán, irán golpeando
con el fusil los muebles, la ceniza
de los últimos gritos desterrados?
¿Vendrán ahora, cuando

Una desnuda gana. Un corto rato
de víscera latiendo bajo un diente.

Un diapason muriendo. Un gran retrato
de abrazar el sollozo de la gente.
Un naufrago en su vaso de moscato.

Un nada más. Un algo, inútilmente.
Tal vez lámpara triste y sin ventana.
Tal vez mi corazón fué alcantarilla
de lágrimas de ayer, y de mañana...

Un ángel me sucube en la rodilla.
Un adiós me enllagó toda la gana.
Un desgarrón quemó mi azul semilla.

III

Pero lo sé, vendrás, algo de cielo.
Vendrás manos de luz, ojos de nido.
Puedes decir, dirás, tuyo es mi pelo.
Tómame en pan y aromas de vestido.

Tal vez, dirás, fresca agua para el celo.
Vendrás, panal de aire y mi sentido.
Levantarás la lágrima del suelo
y al ángel con su flauta sin sonido.

Vendrás, lo sé, vendrás, arboladura,
raíz de fruta y cal, y primavera
estallando en el pecho y la cintura.

Una tarde del mundo de tu ojera.
Vendrás, lo sé, sobre la vida dura.
Dirás: tuya es la calle, y mi pollera.

ya no podemos encender
más que una sola luz
entre tanta invasión de andar a tientas?

Altas banderas, himnos
de victoriosos fraudes, confundían
sus odios con mi miedo, me marcaban
con no sé qué inminencia
de huérfana verdad.

¿Quién
llamaba a las puertas, desatando
iras azules contra las reliquias
clandestinas del sueño,
contra el vituperable
delito de ser libre? (María,
Rafael, ¿estáis dormidos?)

Pero
ya resonaban las pisadas cerca
del corredor, ya se sentían
llegar entre una fétida
bocanada de vino
fermentado y turbulenta pólvora.

Oh, qué terribles grietas de madera
familiar destruída, qué iracundos
papeles borbotando a chorros
desde el brocal de los arcones.
(María, Rafael, que ya es la hora.
Ya todo terminó. Ya somos tiempo.)

reportaje a

ARTHUR MILLER



¿Por qué escribe teatro?

Una de las atracciones que el teatro ejerce en mí es que puedo ver el efecto de mi imaginación sobre la gente, mientras que el impacto de una novela sobre el lector es privado y oculto. Pero la razón por la que prefiero escribir obras de teatro antes que obras no dramáticas es que tiendo a pensar en términos de la confrontación presente de las personas. No tengo paciencia con el tiempo pasado, tal como debe tenerla un novelista; estoy estimulado por la densidad, la intensidad y la inmediatez antes que por lo difuso, lo contemplativo y lo histórico. En una palabra, amo la forma dramática.

Sospecho también que la mayoría de los dramaturgos, incluido yo mismo, son tímidos actores que actúan, por sustitución, a través de sus palabras. No hay otro arte que yo conozca que permita al autor hablarle al público tan directamente, sin la interferencia de las palabras impresas o las figuras fijas o cualquier otro medio estético.

¿Considera usted al productor como un medio estético? ¿Considera que su trabajo es seriamente trabado a causa de la gran cantidad de personas que intervienen en la obra?

No. Esto es, ya no. Hablando seriamente, un joven novelista debe luchar también con la incredulidad de su editor. La diferencia radica en que la forma dramática no permite los muchos momentos de aburrimiento de una novela. La obra de teatro debe trabajar, tal como una máquina. Consecuentemente, el dramaturgo, bajo las mejores circunstancias, debe "resguardarse" de esas peculiaridades mucho más de

lo que lo hace un novelista. Debe aprender, asimismo, cuándo debe escuchar. Este grupo es un problema de su propio juicio e integridad, y es muy fácil culpar a los demás por esta falta de cualidades. El hecho es que esta clase de interferencias disminuye al mismo tiempo que el dramaturgo comienza a entender a la dirección y la toma en cuenta mientras trabaja.

Un dramaturgo experimentado o un neófito, sin embargo, son "interferidos" por fuerzas menos evidentes pero más fuertes. Primero: el increíble costo de la puesta en escena, que, estoy seguro, impide la expresión de nuevos talentos, al menos en Broadway. Excepto uno o dos productores, muy pocos son los capaces de apreciar las nuevas formas dramáticas. Actualmente, el teatro debe llenarse si queremos que una obra siga en cartel, y este hecho disminuye nuestro coraje. Paradójicamente, las piezas de más éxito desde la guerra han sido "no ortodoxas", pero de todas maneras son difíciles de ser producidas.

En segundo lugar, el teatro es siempre sensible al clima de la opinión pública. Es la más rápida de las artes en aprovecharse de cualquier cambio discernible en la opinión pública, como asimismo de eliminar todos aquellos temas o puntos de visita que están bajo el ataque de la prensa. Es imposible en la actualidad poner en escena cualquiera de las últimas seis obras de O'Casey, quien es conocido como izquierdista. El dinero no apoya esa clase de obras.

¿Qué nos puede decir de los críticos? ¿Lo perjudican con sus opiniones?

Evidentemente, si la tesis de una obra les es odiosa, los críticos se aprovecharán de cualquier debilidad estética para perjudicarla. Lo mismo hará cualquiera que no pueda soportar el tema. Nunca ha sido diferente en ningún país en ninguna época. De todas maneras, hay piezas tan hermosamente escritas que ganan los elogios de los críticos quienes, como ciudadanos, son contrarios a las ideas del autor. George Jean Nathan y Brooks Atkinson están entre los más fervientes adictos a O'Casey; éste es un gran triunfo para O'Casey. Pero, de todas maneras, O'Casey no es interpretado en el Broadway actual.

En lo que respecta a mí, personalmente, mis obras han sido atacadas políticamente alguna vez. Un crítico vió mi adaptación de *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen, como una disimulada defensa de las minorías políticas. Estaba, por supuesto, en lo cierto, excepto que la defensa no era disimulada sino abierta.

Para cambiar de tema, ¿cómo puede aprender el oficio la gente joven interesada en dramaturgia? ¿Qué entrenamiento sugiere usted?

Ayudaría también a un dramaturgo, si puede asistir a clases, solicitar a su profesor de teatro una lista de los más prominentes dramaturgos de los últimos dos mil años, y leerlos para que vea qué es lo que se ha hecho en ese lapso. Que lean a Chejov, Shaw, Strindberg, Ibsen, O'Casey, Kaiser, Brecht y Lorca.

¿Cree usted que el trabajo con un teatro de comunidad puede ser útil a un dramaturgo novel?

Un trabajo así puede animar a un joven dramaturgo. Al menos comprenderá si esa es su vocación o no. El peor peligro que enfrenta es que nadie le prestará atención y que trabajará menos de lo que puede. La conexión con algún teatro es mejor que estar solo. Lo animará a escribir piezas adicionales, y cuanto más escriba, más aprenderá. Pero de nuevo tenemos la alternativa: el juicio final es todo.

Sus propias obras, Sr. Miller, fueron escritas para Broadway. La muerte de un viajante, por ejemplo, tiene una escenografía complicada que requiere un escenario múltiple y una dirección muy cuidadosa. ¿Cómo puede un teatro comunitario ajustarse a tales requerimientos?

En realidad, *La muerte de un viajante* no tiene una escenografía complicada. Son las tres plataformas las que le hacen creer a usted que es complicada. La escribí para ser interpretada sin escenografía en absoluto, y puede hacerse de esa manera. Yo no quería tener una escenografía múltiple, y la razón no es, en primera instancia económica. La razón es que el cambio de una escena a otra es una pérdida de tiempo, que obstruye la acción y los efectos dramáticos.

Es, asimismo, muy artificial. Sin

(Continúa en la pág. 19)

LA BELLA Y LA BESTIA



La fragilidad tiene nombre de mujer, y esto, antes de que lo inventara Shakespeare, ya lo había padecido la mitad del género humano. Poco después del Diluvio Universal, donde (a causa de las mujeres) perecimos horriblemente ahogados, Nanú Sbayambhu, el más grande de los 14 manús y uno de los 330.000.000 de dioses del Ganges, codificó el Dharma Sastra, especie de Obra Completa del Universo, en cuyo vedanta se lee que las mujeres a causa de su pasión por los hombres, de la inconstancia de su carácter y de la falta de afecciones que les es natural, por mucho que se las guarde con vigilancia, pueden llegar a ser infieles (...). Manú dio en repartición a las mujeres el amor del lecho, de la concupiscencia, de las malas inclinaciones, del deseo de hacer mal y de la perversidad (libro IX), lo que echa alguna luz acerca del carácter, más bien indecoroso, de éstas a quienes Sócrates (ver: Platón, **El banquete**) decía deber toda su sabiduría, cosa que explica porqué, clamando "sólo sé que no sé nada", se envenenó con cicuta.

Arrancarles la nariz cuando cometen adulterio, sistema empleado por algunas tribus bárbaras, es inútil; legiones tremendas de desnarigadas no aminoran la perversión, sino — hasta el horror — la cantidad de

narices. Los esquimales, astutos, franceses del Polo, han optado por prestarle la mujer al primero que llega: método que tiene, al menos, la ventaja de la reciprocidad. Los franceses (esquimales con "savoir faire") dictaminan: "— Los cuernos son como los dientes: al salir, duelen; después, ayudan a comer". Que la fragilidad tenga nombre femenino, no sólo le ha hecho dar un topetazo genial a Sir Laurence Oliver contra una columna del castillo de Elsinor, sino que complica de quebradizas a la Hipotenusa, a la Revolución Francesa, a la Calor, a la Enciclopedia, a la Artrosis, a la Esquina de Julián Alvarez y Loyola, y a Coco Portaluppi. El género femenino, pese a todo, suele reivindicar para sí la invulnerabilidad del varón. Un ejemplo imprevisto lo ha brindado Brigitte Bardot, quien, con más masculina bravura que varios paradigmas de la virilidad francesa (Malraux, verbigracia), ha dicho que NO a los nazis. Negativa, de paso, que nos cae como del cielo, porque una secreta esperanza de EL ESCARABAJO era publicar algún día, entre tanto escritor ceñudo, tanta bigotuda literata, tanto asqueroso intelectual deforme, esta hermosa foto de una muchacha hermosa, la que carece de parte de abajo, no porque no la tenga, sino porque de la riestra.

¡ULTIMO MOMENTO!

Buenos Aires (UP, AP e HIP). — Fueron absueltos de culpa y cargo, en la querrela por desacato, injurias y amenazas, iniciada por el doctor Guillermo de la Riestra contra los directores de la revista literaria EL ESCARABAJO DE ORO, todos los que antes del 31 de diciembre no hayan puesto al día su Patente de Invención número 28.573, extraviada en la intersección de las calles Julián Alvarez y Loyola, luego de lo cual se dieron a la fuga, llevándose un valioso solitario que, en la madrugada de ayer, se arrojó al Támesis sin que pudiera ser identificado su cadáver todo lleno de murmullos, de perfumes y de música de alas, en que ardían en la sombra nupcial celebrada en la húmeda Iglesia de las Victorias y en la que se hallaban presentes Arnoldo Liberman y Abelardo Castillo, las luciérnagas fantásticas, sin que ello, como se ha dicho, afectare su buen nombre y honor. Los novios saludarán en el atrio.

BicheRías

"chi non castiga il male, vuol che si faccia"

leonardo da vinci

RAPTO DE INSPIRACION



COSAS DE LA DIALECTICA

Adolfo R. Avilés, adelantó días atrás (perdón por el disparate) el argumento que le abastecerá al cine argentino Abel Santa Cruz. Se trataría de una denuncia audaz, valerosa, implacable, de los repugnantes medios de corrupción que utiliza el P. C. para atraer a sus células a nuestra incauta juventud, que, luego, tapizado el cerebro de literatura de Voltaire, cubiertas las paredes de sus hogares tradicionales y católicos con repelentes inmundicias de Picasso, escandalizadas sus mentes con bestiales dogmatismos marxistas-leninistas, se volverían, naturalmente, idiotas. "Idiotas Útiles" (sic.). No vamos a hablar de Abel Santa Cruz, porque vincular su nombre a una revista literaria sería hartó sorprendente, y tampoco vamos a hablar de su película, "Detrás de la Mentira", porque sería hartó incómodo; algo así como disertar desde abajo de la verdad, al costado de la hipótesis, relativamente cerca de la incoherencia, un poco hacia el noroeste de la refutación, o sobre las olas. Vamos, sí, a hablar, como lo ha hecho Avilés, pero al revés (breve poema éste que nos salió), de la semántica anti-comunista. Ser un "idiota útil", como todo el mundo sabe, no es ser, exactamente, un "exilado de Miami". Ser un "exilado de Miami" significa veranear ahora; ser un "idiota útil", irse trabajando despacito el veraneo para después. Y todo así. La necesidad histórica de ver claro (como decían los roñosos comunistas de "El Grillo de Papel") nos sugiere la siguiente Tabla de Contrarios, inspirada en Pitágoras, según puede vérsela reproducida en el libro V de la Metafísica, de Aristóteles.

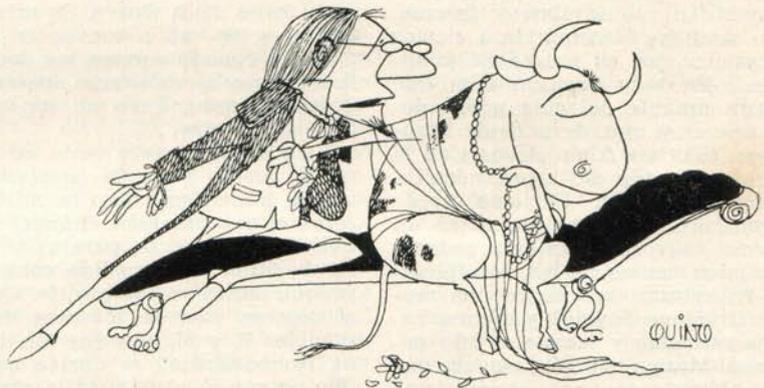
EXILADOS

1. Abel Santa Cruz
2. Mariano Perla
3. Victoria Ocampo
4. Dalmiro Sáenz
5. Silvina Bullrich
6. Héctor Alvarez Murena
7. Bernardo Koremblit
8. Ilka Krupkin
9. Coco Portaluppi
10. Jaime Potenze

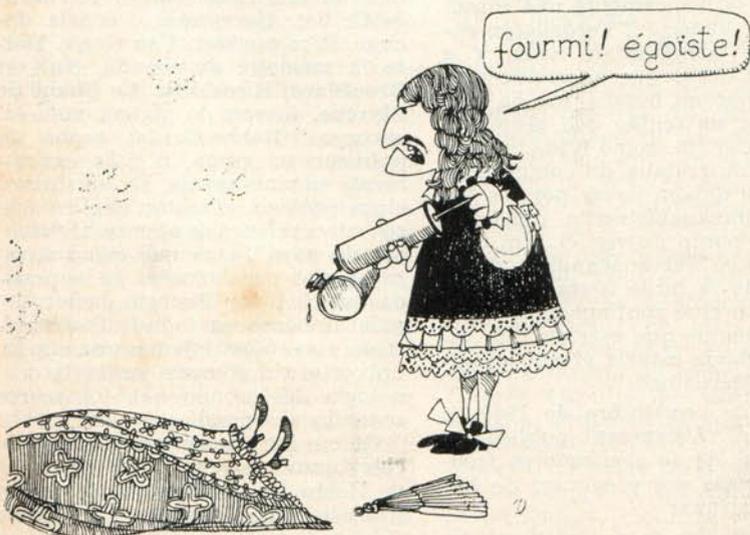
IDIOTAS

1. Jean-Paul Sartre
2. George Bernard Shaw
3. Pandit Neruh
4. Dalmiro Sáenz
5. Simone de Beauvoir
6. Rabindranath Tagore
7. Albert Einstein
8. Cualquiera
9. Gregoria Matorrás
10. Dios

"HETERODOXIA"



CARNE Y ESPIRITU. "Gracias al amor sentimos lo que de carne tiene el espíritu." (Unamuno).



DEFECTOS DE LA MUJER: Dice La Rochefoucauld que los defectos nacen de la exageración de las virtudes. Las virtudes de la mujer son su alturismo por la especie, su capacidad de sacrificio personal por los hijos, y los hombres bajo su cuidado. Por eso mismo su mundo es concreto y pequeño, personal vital. Pero de ahí a las pequeneces y, lo que es peor, a la pequeñez hay un paso; y al egoísmo de hormiga, al comadreo, al chismorreo pequeño, a los celos viscerales.

El hombre también se equivoca, pero al menos se equivoca haciendo una guerra mundial o un sistema filosófico. (Heterodoxia, E. Sabato).





george sadoul

EURIDICE

en marienbad

Después de su triunfo en Venecia, consagrado por un León de oro, **El año pasado en Marienbad** inicia su carrera en París. La obra es nueva y difícil, deslumbra y fascina, pero también desconcierta a ciertos espectador por su extrañeza y novedad. En todo caso un film que ningún amante del cine podrá dejar de ver y que, después de **Hiroshima**, coloca a Alain Resnais en la primerísima fila del arte cinematográfico universal. El tema puede resumirse en algunas frases: en un palacio barroco, suntuoso reducto para ricos ociosos, un hombre (Georgio Albertazzi) encuentra una mujer (Delphine Seyrig) y afirma haberla conocido y amado el año pasado en Marienbad. Ella asegura que no. ¿Miente él para hacerle una corte asidua que inquieta al marido (Sacha Pitoeff)? ¿Es ella quien niega la evidencia para no reiniciar una antigua relación? Nunca lo sabremos. Ni tampoco los autores, porque mientras el libretista Robbe-Grillet estima que nunca se han encontrado, el realizador supone que sí. O lo contrario. De todos modos, no importa. El film está lejos de ser una "policial" en el que se trata de resolver un enigma. En esta obra sería extraña, reflexiva, especie de corredor de espejos, no hay lugar para la broma, pero sí quizás, de vez en cuando, para una pizca de humor. De humor negro, claro está, que me recuerda un estribillo y un cuento que nos repetíamos sin cesar en el buen tiempo viejo del surrealismo. El estribillo era da Garabocche, muerto el mes pasado:

"Ella no lo amaba. El tampoco. Qué cosa rara es la existencia. Podrían haberse conocido pero nunca se vieron."

El cuento era de Alphonse Allais. Tengo que resumirlo de memoria porque es muy difícil encontrarlo en librerías: Una baronesa dispuesta al adulterio, se cita en el baile de máscaras de la Opera con un marqués que la corteja. Todo ha sido arreglado con un intercambio

de cartitas: Ella irá disfrazada de piragua tonquinesa; él, de mago Merlin. A la hora fijada la piragua tonquinesa se encuentra con Merlin en el baile de la Opera. Se saludan, bailan, y se van a conversar a un palco, y cuando suenan las doce de la medianoche, de común acuerdo se desenmascaran. Pero no son ni el uno, ni la otra...

Lo que nos gustaba tanto, en 1927, en el cuento y en la cuarteta, no era su humorismo sino su misterio, sobre el que planeaba el ángel de lo extraño. Quizás la pareja de Marienbad no había podido conocerse porque nunca se había visto. Quizás si dejaran caer la máscara de las iniciales X y M, con que los designa Robbe-Grillet, se darían cuenta que no son ni el uno, ni la otra.

"¡Incertidumbre, oh, mis delicias! Usted y yo nos vamos como se van los cangrejos a reculones, a reculones."

Uno queda en libertad de tarrear, al salir del cine, esta cuarteta de Guillaume Apollinaire con música de François Poulenc. Puede usted pretender, quizás, que está desconcertado y hasta cansado. Pero, como decía francamente una espectadora en Venecia: "Verdaderamente no he comprendido nada. Y a pesar del deseo que he creído sentir de dejar mi butaca, me ha sido imposible, he tenido que permanecer hasta el fin, como hipnotizada." Yo, que no trataba de comprender y que me dejaba llevar por los leit motifs, incansablemente repetidos, estuve a punto de ver el film cuatro o cinco veces seguidas, desde las dos de la tarde hasta medianoche, en un cine continuado, Y si no hubiera tenido que escribir este artículo todavía estaría el año próximo en Marienbad.

El 29 de septiembre de 1960, el semanario "L'Express" publicó las respuestas de 10 realizadores franceses a estas dos preguntas de Michel Manceaux:

1) Si la censura no existiera, desearía filmar una película sobre la

guerra de Argelia? 2) Si su respuesta es afirmativa ¿cómo abordaría el tema?

La respuesta del realizador de **Hiroshima, mon amour**, fué resumida así: "Alain Resnais trató de preparar varios guiones sobre la guerra de Argelia. Con Anne-Marie de Vilaine hasta llegó a preparar una historia muy avanzada: el estallido de una pareja casada después de una toma de conciencia cuya causa es la guerra de Argelia. Pero, también él renunció y se fué a rodar en Alemania un film apolítico que habrá que ver —dice— "como se mira una escultura". La guerra de Argelia era, pues, el tema que más le interesaba y si después de terminar **Hiroshima**, renunció a él habrá sido porque no encontró un productor que se animara a una aventura semejante: la prohibición de la censura era automática, cualquiera que fuesen las precauciones oratorias en la exposición de un drama de conciencia semejante. Resnais pensó entonces en adaptar un antiguo relato en imágenes, un "comic" contemporáneo de Nick Carter. El proyecto no pudo aún realizarse. Un productor concibió entonces la idea de una colaboración con Robbe-Grillet. Un encargo, podría decirse. Pero también **Van Gogh, Toute la memoire du monde, Nuit et Brouillard, Hiroshima, Le Chant de Styrene**, fueron de alguna manera, encargos. Robbe-Grillet acaba de publicar su guión, o más exactamente su **cine-novela**. En un sustancioso prólogo, el autor explica que sus concepciones se oponen al "cine de papá", cine que sigue siempre reglas consideradas ya anticuadas en 1911 por Victorin Jasset: seguir al héroe en todos sus desplazamientos sin usar jamás una elipsis, un corte, sin romper jamás la cronología del tiempo que transcurre segundo a segundo.

Quien lee la **cine-novela** (o la **cine-"nueva-novela"** si se prefiere) de Robbe-Grillet después de ver el film, se impresiona por la extrema fidelidad de Resnais hacia el texto que fué escrito para él. Hay pocos

autores de films en Francia, tan personales como él. Y sin embargo no hay nadie tan minuciosamente respetuoso de los autores sucesivos de sus guiones, personalidades tan diferentes como Chris Marker (**Les statues meurent aussi**) Margueritte Duras (**Hiroshima, mon amour**) o Robbe-Grillet (**Marienbad**). El realizador respeta cada coma del manuscrito y sin embargo, al hacer el film, crea con él una obra que le pertenece más que al autor del libro. No es tan simple como profesan los que defienden a los autores, resolver el problema de "los autores en el cine". ¿Es muy diferente, acaso, de ciertos casos literarios?

Jean Racine podía traducir casi literalmente pasajes del "Hipólito coronado" de Eurípides en ciertas escenas de Fedra, y no por eso dejaba de ser de Racine.

Antes de la cita organizada por un productor, Robbe-Grillet no conocía a Resnais pero admiraba el rigor de sus films que le hacían pensar "en una estatua o en una ópera". ¿Y no es acaso más importante en una ópera el músico que el libretista? **Carmen** es de Bizet, antes que un (excelente) libreto de Meilhac y Hálévy, o un (admirable) cuento de Próspero Mérimée. ¿De qué milagro se vale Resnais para hacer suyos los elementos proporcionados por otros, guiones, trozos tomados de los archivos de noticieros o hasta la puesta en escena de otros realizadores? Sin duda alguna de la excepcional disposición de su montaje (para lo cual ha tenido casi siempre como colaborador a su amigo, el riguroso Henri Colpi). Su arte supremo para el montaje hace pensar no en los mosaíquistas sino en esos arquitectos venecianos que amalgamaban elementos traídos de todas partes (pilares romanos, capiteles griegos, esculturas armenias, elementos árabes) para crear construcciones que les pertenecían a ellos y solamente a ellos. "El montaje es el arte del film". Este aforismo de Pudovkin, inspirado por su maestro Koulechov, es válido hoy si uno lo expresa así: "El montaje es un género (quizás el más original) del arte del film." Resnais se inscribe en la historia del cine al lado de los maestros del montaje. Al principio de su carrera, y especialmente en su prodigiosa "Noche y niebla", recordaba sobre todo a Dziga Vertov, quien definía en 1923 el cine como un "montaje en el tiempo y en el espacio", una "organización de las observaciones del ojo humano", una "organización de las observaciones del ojo mecánico?" Y no podría acaso aplicarse a Marienbad, donde la arquitectura es tanto como los hombres un personaje del drama, estas frases líricas de Vertov?: "Soy el cine-ojo. Soy un constructor. Te he colocado a ti, creado por mí en la habitación más extraordinaria que haya existido hasta hoy y que ha sido creada por

mí. Esta habitación tiene doce paredes tomadas por mí en las diferentes partes del mundo. Combinando las tomas de las paredes y de los detalles he conseguido disponerlos en el orden que amas y he conseguido construir, fundándome en la precisión de los intervalos (1) un cine-frase que no es otra cosa que esta habitación". Pasando del corto al largo metraje, de una cierta forma documental a la puesta en escena, Resnais se acerca ahora mucho más a Eisenstein, cuyos últimos films fueron cine-óperas. Digamos entonces que Robbe-Grillet escribió una **cine-novela** con la cual Resnais realizó una hipnotizante **cine-ópera**.

El arte de Marienbad se funda en la recomposición del espacio aunque su escenario único sea un castillo de Baviera, construido sin duda por Luis II.

Ante una construcción tan rigurosamente simétrica donde molesta que una de las alas tenga cinco chimeneas y la otra tres, se extiende un parque a la francesa con sus arbustos en pirámide y su misteriosa estatua de dos personajes, árboles y escultura que Resnais hizo colocar especialmente, y con gran gasto, por fidelidad hacia Robbe-Grillet. En este Versailles, en este Schoenbrunn, una geometría rigurosa, barroca y clásica al mismo tiempo, ordena los episodios del drama mientras la arena de los senderos rechina bajo los pies de los amantes. Al mismo tiempo que el espacio, Resnais ordena el tiempo. En un coloquio moscovita sobre cine, realizado en julio, Joris Ivens decía que, además del espacio, el tiempo es la materia primera que debe modelar el cineasta, y que Resnais era quien mejor le había hecho comprender esto. Así en Marienbad pasamos del presente al pasado y al futuro, de lo real a lo imaginario. En este recinto cerrado, la habitación verdadera (o verosímil) se convierte en la habitación inventada. Al final de esta cine-ópera sobrevienen accidentes y homicidios en los cuales no hay que creer. Y sobre el lecho monumental del dormitorio ultrabarroco se revuelca una mujer emplumada, muerta, venida sin duda del tiempo lejano de los pioneros italianos, una criatura salida en línea directa de Lyda Borelli o Pina Menichelli. No estamos, sin embargo, antes de la guerra sino después, porque **El año pasado** es 1929, año en el cual heló en pleno verano como recuerdan los informados. Podría pensarse que estos antiguos dramas mundanos de los años 1912-1916 en los que se complacieron el francés Camille de Morlhorn, los italianos Pastrone o Carmine Gallone, el danés Augusto Blom o Holger Madsen, no tenía ninguna relación con su tiempo. Y sin embargo, esas bellas damas, víctimas del remordimiento, del perdón o el adulterio en sus salones Dufayel, expresaban

tanto su época como los muy raras noticieros que muestran la vida popular. **Marienbad** también hace pensar en los cuadros de 1912-1916 de Giogio de Chirico (entonces gran pintor) en que trasponía su Boloña natal en extraños paisajes anemáticos (quiero decir, privados de aire) en los que estatuas en levitón gesticulaban, inmóviles, ante las arcadas, las locomotoras, las chimeneas de una fábrica... Recuerdo haber visto, hace mucho tiempo, en la galería Guillaume, uno de esos cuadros que primero juzgué insignificante en su objetividad disparatada. Y luego, bruscamente, comprendí su modernidad singular; significativa, a su manera, de su tiempo. **Marienbad** lo es también, con sus estatuas de mármol, sus personajes, maniqués inmóviles en extrañas posturas fuera de la atmósfera y del tiempo. Por un arte singular, estos personajes de contornos, sentimientos y actos imprecisos (en apariencia), estos fantasmas armados descritos por un inspector de ruinas toman existencia. Y a pesar de lo que se diga, son apasionados en tanto evolucionan en un mundo "donde no se habla de nada que pueda excitar las pasiones". ¿Estamos en 1913, en 1930, en 1939 (época de la "Regle du jeu")? No. En 1961, en el tiempo del futuro incierto, de las angustias, de los temores mal definidos y sin embargo precisos. En este castillo-palacio geométrico se organiza la cibernética de las misteriosas partidas de cartas, entre una representación en la que los actores dicen las preocupaciones de los espectadores y entre las explicaciones contradictorias sobre un grupo escultórico que puede ser tanto el rey Carlos III y su esposa jurando ante la Dieta, como dioses antiguos. La mujer les atri-

(Continúa en la pág. 20)



**jaime
dávalos**

COPLAS DEL SALAMANCA

**ángela
figuera aymerich**

EL CIELO

Colegas queridísimos, estetas defensores
del pájaro y la rosa y el mundo está bien

[hecho
etcétera, y cantemos al cielo en primavera
porque es azul y estalla de gracia y poesía,
amigos y enemigos, es cierto, estáis sobrados
de sólidas razones. Seguir vuestro camino
acaso lograría salvarme de estas cosas.

De tantos anatemas comiéndose mis versos.
Pénsandolo, es loable. El cielo azul tan lindo.
El cielo bondadoso de Dios y de sus ángeles.
Precioso. Pero, amigos, decidme, por los clavos
de Cristo, por los clavos del hombre. ¿Estáis
[seguros?

¿Creéis que un bello cielo nos cubre todavía?

¿Aún brilla luminoso sobre el cielo?

¿Y sigue siendo alegre sobre el llanto?

¿Y sigue siendo azul sobre la sangre?

Yo, así, lo cantaré con toda unción. Palabra.
Con versos bien rimados, para dormir tran-
[quila

Hombre de siete virtudes
era el Epitacio Vilca,
domador y guitarrero,
¡hijito pa la bebida!

Entre sus manos el naípe
parece que florecía...
ni que adivinara el juego
solito se le servía.

Era hombre de no hablar mucho
y poco visto de día,
trasnochador mujeriego
cantando se amanecía.

Dicen que era Salamanca
porque ni sombra tenía.

sabiendo que tenía mi puesto asegurado
en las Antologías del Arte mas conspicuo.
Pero es casi imposible. Pues yo no veo el
[cielo.

No acierto a verlo, hermanos, desde hace lar-
[gas fechas.

Desde hace mucho llanto me falta de los ojos.
Porque no puede verse vuestro cielo perfecto
desde un mundo entoldado con las nubes más
[hoscas.

Y no puede mirarse con la espalda doblada.
Ni se goza su lumbre con la nuca partida.
No puede verse el cielo con el pecho quemado
en la boca del horno,
ni se ven sus fulgores con los párpados sucios
del sudor más espeso,
ni su luz alcanza tanteando en las simas
de las cuencas mineras,
no podemos mirarlo retirando las redes
con la sal en los ojos.

No es posible encontrarlo a través de la
efigie coronada de gloria del tirano sangriento,
ni se encuentra en las togas de los negros
[fiscales

ni en el frío destello de los sables de gala
en los bellos desfiles,
ni durmiendo en la iglesia mientras suenan
[las preces

por los fieles difuntos.
No se llega hasta el cielo desde tantas pri-
[siones,

desde tantos cuarteles con sargentos y piojos,
desde tantas escuelas con los bancos helados,
desde tantos lugares con letreros que dicen:
se prohíbe la entrada.

No puede verse el cielo desde el fondo del
[cáncer,
desde el fondo más hondo del infierno más
[negro,
desde el fondo de todos los que están en el
[fondo,

los que son tierra sucia que pisáis sin mirarla
cuando vais extasiados
por las líricas nubes.

juan goytisolo

ALMERIA

(inédito)

Bajo la solina, el mercado bulle igual que un zoco. Pasa un canónigo con la sotana ribeteada de encarnado y una cruz de plata en el pecho, un mendigo viejo cubierto de tiña, una pareja de guardias civiles. La belleza ruda de la gitanería que feria se baraja con el desamparo e invalidez de una vocinglera Corte de los Milagros. El tracoma ha devorado los ojos de los loteros que prometen "la suerte para hoy", agitando sus párpados sarnosos, diminutos como cicatrices. Cada número tiene un apodo que los ciegos salmodian en forma de letanía:

—¡El tomate!
—¡El gato!
—¡El ratón!
—¡El pimiento! ¡La calabaza! ¡La muerte!...

Acompañado por la cantinela de los ciegos doy la vuelta al mercado. En la báscula, una parvada de hombres espera alguna chapuza, pegando tranquilamente la hebra. La mayoría visten de modo miserable, con los fondillos de los pantalones rotos y las camisas plagadas de remiendos. Subido en la caja de un camión, en el cruce de la calle Juan Girola, un individuo arenga al público con la ayuda de un micrófono, y me aproximo a oír. El vendedor es tipo sanguíneo, de pelo engomado, que habla con acento madrileño, protesta y gesticula: "A mí no me importa la venta, señoras y señores, lo que me interesa, y va y a ello como una confesión que su natural inteligencia no dejará de comprender, lo que me interesa, decía, es la popularidad... "El ayudante exhibe una manta de algodón malva y rosa, y el hombre la desdobra como si desnudara a una mujer y la alarga a la concurrencia: "Tóquenla sin temor, señoras y señores, que el tejido no se resentirá por su contacto, y su suspicacia, si alguna suspicacia les quedare todavía, desaparecerá inmediatamente. Porque yo quiero que se convezan de una vez, señores y señoras, que la firma Angel Tomás Hijo es una firma de garantía, que sólo atiende a la irradiación de su prestigio comercial y personal... Mi señor padre recorre esta provincia desde hace dos meses y, no es por

decirlo, señoras y señores, pero se cansa de vender. El quería que yo le acompañase a plebiscitar la mercadería. Mi señor padre es de edad avanzada y, aunque no le falta salud, gracias a Dios, no puede dar abasto a todas las demandas. Pero yo he preferido venir aquí, a ponerme al servicio incondicional de ustedes y sé que ustedes me apoyarán... El éxito en la capital repercute en la provincia y, un servidor, lo sacrifica todo al nombre de la entidad... A ustedes les ofrecerán en la vida muchas mantas de buen ver, pero ustedes no morderán el anzuelo que les tienden. Hay comerciantes sin conciencia que quieren encajar sus artículos aunque sean tarados. No esperen jamás eso de mí ni de mi señor padre. Lo que impuorta en la manta no es el aspecto, señoras y señores. Lo que cuenta, y ahora es el técnico quien les habla, es el casco, el cuenco, la molla y el tejido..."

Como el charlatán continuaba soltando la taravilla, me escurrí hasta el bar de la esquina y bebí otra taza de café. Los hombres de la báscula seguían la prédica con indiferencia. En un momento dado hubo dos que corrieron, persiguiéndose como chiquillos, y, al alcanzarse, forcejeaban y se daban en la cara con la mano. Por la acera pasaron unas monjas con un serón de legumbres. Cuando salí, el embaucador había extendido una nueva prenda y achuchaba: "Es una manta de sultán. Una manta de novia y novio. Una manta de noche de bodas..." pero los curiosos no parecían dispuestos a dejarse enlazar, y, llegada la hora de poner los cuartos, comenzaba a dispersarse. Volví al Paseo, contorneando los puestos del mercado y me senté en una terraza frente al hotel. En la mesa vecina tres hombres vestidos con trajes veraniegos conversaban alrededor de una botella de Moriles. Debían ser empleados de banca o funcionarios del Estado, pues les lucía bien el pelo. El de mi lado era menor que los otros y hablaba de modo redicho. El del centro vigilaba con el rabillo del ojo el va y viene de las mujeres. Al tercero le zumbaban ya los cincuenta años. Un limpiabotas trabajaba arrodillado a sus pies y aperejó el oído.

—A mí me revienta perder el tiempo en floreos. Cuando una chica no quiere, se ve en seguida...

—A muchas les agrada hacerse rogar.

—Pues yo te digo que les aproveche. A mi edad uno no está para zarandajas. Yo no tiro a bulto jamás. Yo voy a tiro hecho.

—Cuando servía en Tenerife, aquello daba gusto. Allí encuentras nenas de dieciocho abriles por doscientas pesetas. Y educadas y finas, no como las de aquí... Había una de buena familia, que estaba encajada con menda lerenda y nos

pegábamos cada restregón los dos, que no quieras tú saber.

—Yo, en Málaga frecuentaba una casa de menores, algo como para chuparse los dedos... Tú ibas allí, la patrona te enseñaba sus fotos y elegías la que querías. Y, como le cayeses bien a la nena, no te pedía nada. A veces, algún regalillo, cualquier tontería, unas medias de nylon...

—Yo, en Albacete, me lié con una que no me dejaba ni a sol ni a sombra. Dieciséis años tenía el guayabo... Cuando me fuí andaba desesperada. La pobre quería venirse conmigo.

—A mí, en Canarias, una me regaló este reloj. Una tía de miedo, casada ella, con uno de esos temperamentos que bueno... El marido llevaba más cuernos que un saco de caracoles.

Durante varios minutos les oí discutir con voz ronca. El del medio pretendía que las solteras se dan con más facilidad que las casadas, mi vecino sostenía que no, y los dos se pusieron a razones. El viejo quiso contar una anécdota y dijo que el problema consistía en tentar bien el vado. Los tres se degollaban el cuento unos a otros y, concluida la enumeración de sus proezas, criticaron a las mujeres de Almería.

—Ninguna vale gran cosa. Yo, en cuanto tenga permiso, me largo arreando a Málaga.

—Málaga es como Tenerife, cuando sales con una moza todo es saber los puntos que calza. Las de Almería sólo hipan por dinero.

—Interesadas que son. Que si el portero, que si el taxi...

—Que un ramito de flores, que si el guitarrista...

—No sé por quién se deben tomar. La de la otra noche me pedía cuarenta duros.

—Ye le dí veinte a la mía y Santas Pascuas. Untar el carro es una cosa y que te tomen el pelo otra.

—Haz como yo. Cuando salgo con ellas me las compongo para no llevar encima más que doscientas pesetas.

—Yo también. La última vez me pillaron el día que cobramos y dije que iba a orinar y me guardé los billetes gordos en el zapato.

—Yo los escondo siempre en el calcetín.

—El dobladillo del pantalón es lo más seguro.

El limpia había acabado la faena y, en tanto que el más viejo sacaba las perras del bolsillo, los otros siguieron hablando de los apartadijos en donde solían ocultar el dinero, se lamentaron de la avidez y fealdad de las de Almería y, tras evocar aun felices encuentros, concluyeron que, para mujeres, no había sitio como Canarias.

Yo hojeaba discretamente las páginas del **Yugo** y, al alzar los ojos, descubrí a una muchacha joven, que

(Continúa en la pág. 20)

KENNETH TYNAU

reportea a

JEAN-PAUL SARTRE



Alguna vez se refirió usted a que Altona no era la pieza de teatro que intentó escribir. Que quiso que tratara de las torturas en Argelia, pero cambió de idea al creer que una obra así no podría ser representada en París. Genet ha escrito ahora una obra sobre Argelia, Les Paravents. ¿Cree que será puesta en escena?

No lo creo. Ha sido publicada y puede ganar un premio literario, pero esto es otra cosa. Estrictamente hablando no hay censura teatral en París, pero sí autocensura entre los productores teatrales.

¿Ha leído la nueva pieza de Genet?

Sí, y la he encontrado muy interesante. No dice toda la verdad sobre Argelia; es una versión de la verdad vista a través del prisma de las ideas y la sensibilidad de Genet. Según Genet, uno debe abrazar lo malo para alcanzar lo que es bueno. No creo que la gente deba ser adoctrinada en esta clase de heroísmo. Pero debe ponerse atención en que sólo manteniendo sus creencias serán los jueces tan rígidos como sea posible. De acuerdo con Genet, sólo cuando el hombre ha sido reducido a su más bajo nivel —sentenciado a muerte o a cárcel de por vida, despreciado por el mundo como a un traidor, etc.— puede empezar a reconstruirse la humanidad. Es una teoría fascinante, pero no creo que sea aplicable al problema de un pueblo colonizado.

¿Diría lo mismo de Les nègres, que expone un problema general en términos altamente subjetivos?

Sí, así lo creo. Aunque muchos negros han encontrado en la obra alguna resonancia. Quiero decir, por la manera en que muestra al negro en equilibrio entre dos culturas. Contra su deseo, y casi como si se tratara de un juego, participa en la cultura del blanco y, súbitamente, su propia cultura empieza a tomar el aspecto de un juego.

En su curso en la Soborna, usted condenó el teatro burgués. ¿Es que

la burguesía es culpable de todo lo malo del teatro contemporáneo?

La falta esencial es para mí el hecho de ser burgués. Mire las obras que se representan en nuestros días: verá la mayoría son gastados ejercicios psicológicos que hacen uso de todos los viejos temas burgueses: el marido con su querida, la esposa con el amante, la familia dividida por la incompreensión. Pero hay otro problema que debe mencionarse al hablar del teatro, y éste es el cine. Mucha gente de hoy —no sólo directores, sino también espectadores comunes y especialmente jóvenes intelectuales— piensan en el cine como mejor medio de expresión que el teatro. Y bajo la influencia del cine el teatro ha tenido a alejarse de su propio campo de batalla. Se ha entregado al enemigo. Ha multiplicado sus escenas y ha tratado, al reducir el elemento visual, de contar historias es una forma más cinematográfica que teatral. Así, ha llegado a ser más fácil su destrucción. Yo mismo sucede en la política: si un gobierno muestra signos de ceder ante la oposición, ésta acabará por apoderarse de él.

Al teatro no le interesa la realidad; sólo le interesa la verdad. El cine, por otro lado, busca una realidad que puede contener momentos de verdad. El verdadero campo de batalla del teatro es el de la tragedia: el drama que incluye un mito genuino. No hay razón por la que el teatro no pueda contar una historia de amor o de matrimonio en tanto que contenga una cualidad de mito; en otras palabras, en tanto que se ocupe en él mismo de algo más que de desacuerdos conyugales o desavenencias amorosas. En la búsqueda de la verdad a través del mito y mediante el uso de formas tan poco reales como la tragedia, el teatro puede alzarse contra el cine. Solamente así puede evitar el ser absorbido.

¿No es verdad que hay varios símbolos privados en Altona? Por

ejemplo, el tribunal de cangrejos al que se dirige Franz.

Sí. Desde mi juventud he tenido siempre un especial aversión a los cangrejos y a toda clase de moluscos.

...¿Incluso ostras?

Nunca las he comido. Para mí el hecho de que Franz coma ostras significa que vive de comida extremadamente desagradable. Una vez, en un momento de fatiga, cuando yo tenía cerca de treinta y dos años, tuve algunas alucinaciones muy desagradables acerca de los cangrejos. Desde entonces los he mirado siempre como símbolos de algo inhumano. No puedo imaginar lo que piensen o sientan estas criaturas: ¡probablemente no mucho! Para mí el suyo es un mundo completamente opuesto al mundo humano.

¿Así que este tribunal de cangrejos es algo que usted considera horrendo?

Es horrendo para Franz, no para mí. Desde el momento en que Franz es culpable, hace a sus jueces tan horribles como puede. Creo que el tribunal de la historia juzga siempre a los hombres de acuerdo con premisas y valores que ellos mismos nunca pudieron imaginar. Nunca sabremos qué nos reserva el futuro. Es posible que la historia considere a Hitler como a un gran hombre —lo que me sorprendería enormemente—, y, en todo caso, ¡ahí está Stalin! El punto es que sabemos que seremos juzgados, y no por las reglas que usamos para juzgarnos a nosotros mismos. Este pensamiento tiene algo de horrible. Es más, se ha dicho que el progreso se hace en forma lateral, en un movimiento oblicuo, algo así como el movimiento de los cangrejos. Esta fue también, en parte, mi idea.

Jean Genet ha dicho que no puede soportar a los jueces que "se inclinan amorosamente hacia el acusado".

Conuerdo con ello si Genet habla desde el punto de vista del criminal. Es su venganza contra la

sociedad. En lugar de decir: "¡Es falta de la sociedad, no del criminal! ¡No lo castiguen demasiado duramente!", él dice lo contrario: "¡Somos enemigos de la sociedad! Castigadnos tanto como sea posible. Si no nos castigais, sois despreciables. Castigándonos, nos hacéis vivir en un mundo duro y esto nos hace los más heroicos". En este punto no estoy enteramente de acuerdo con Genet.

Creo recordar que en su curso en la Sorbona del año pasado dijo usted que el teatro actual no tiene necesidad de la psicología. Pero ¿no está lleno de sutilezas psicológicas el carácter de Franz?

Quiero decir que ninguna situación puede ser analizada exclusivamente en el nivel psicológico. Tómese por ejemplo el conflicto de un hombre con su mujer. A menos que conozcamos algo sobre su trabajo, su ambiente, la sociedad que lo ha formado, la situación no tiene realidad teatral. El problema de Franz es resultado de muchas circunstancias conflictivas sociales: el negocio de su padre, el desarrollo del capitalismo alemán, el surgimiento del nazismo, la colusión de su padre con el nazismo. Sus problemas y contradicciones internas son creados por los acontecimientos históricos.

Hablando del padre de Franz, ¿cree usted que su deseo de poder es puramente un impulso burgués? ¿O es un impulso humano general?

Creo que el deseo de retener el poder viene junto con su obtención. Digámoslo de esta manera: la autoridad que el propietario de un establecimiento ejerce dentro de la vida de su familia proviene del propio establecimiento, en otras palabras, del poder que la estructura de la sociedad capitalista da a sus jefes. El capitalista no es, en sí mismo, un autoritario. Pero si se le pone en posición de que pueda ejercer autoridad querrá ejercerla siempre: es hechura de su papel social.

Ahora bien, en países como Alemania y más todavía en Norteamérica, tenemos el fenómeno de las empresas capitalistas en las que la dirección y la propiedad empiezan a divergir. El viejo Gerlach es un hombre que ha tenido autoridad total sobre su negocio casi durante toda su vida y que ve desaparecer esta autoridad justo en el momento en que se ha hecho viejo. Esta es su tragedia. Ha creado a su hijo según su propia imagen, como a un hombre nacido para ejercer autoridad. Pero, en realidad, incluso si Franz no hubiera sido separado del mundo, incluso si se hubiera hecho cargo del negocio, él hubiera sido meramente el dueño, no el gobernante indiscutible. El poder ha pasado a manos de los tecnócratas eficaces.

(Mi siguiente pregunta surgió de una interesante confusión. Intenté preguntar a Sartre si sería posible

norberto firpo

FILOSOFIA DEL HAMBRE

Pienso, luego existo. Pienso que tengo hambre, luego existo. Pienso que tengo hambre y que no puedo comer, luego existo. Pienso que tengo hambre y que no puedo comer y que mis hijos tiene hambre y que tampoco pueden comer, luego existo. Pienso que tengo hambre y que no puedo comer y que mis hijos tienen hambre y que tampoco pueden comer, y que no puedo hacer nada por ellos ni por mí, luego existo. Soy pues consecuencia del hambre. Gracias a él, existo.

Si comiera y estuviera ahito y si mis hijos comieran y estuvieran ahitos y juntos nos echáramos a hacer la digestión, seguramente no existiríamos.

crear actualmente un arte de derechas. Mal pronuncié la frase. En lugar de "la droite", la derecha política, me oí a mí mismo refiriéndome a "le droit", el derecho. Antes de que pudiera corregirme, Sartre tomó la pregunta literalmente y se embarcó en la respuesta. Yo quedé pendiente de ella como un tributo a su asombrosa agilidad intelectual).

Sí. El derecho es teatro. Por que en las raíces del teatro no hay meramente una ceremonia religiosa, también hay elocuencia. Considere los caracteres de Sófocles, Eurípides, incluso de Esquilo: todos son abogados; y debemos recordar que los griegos amaban a los abogados. Vienen a defender una causa. Otros toman el lado opuesto y pleitean contra ellos. Finalmente, hay una catástrofe en la cual cada uno es juzgado y las cosas vuelven a la normalidad. La escena es la sala del tribunal en la que el caso se examina. Antígona, por ejemplo, tiene una causa por la que pelear: la causa de las grandes familias, cuyas tradiciones y obligaciones religiosas se ven amenazadas por el Estado. Creonte, mientras tanto, toma posición por una nueva causa: una que claramente no apela a Sófocles, cuyas simpatías son conservadoras. Creonte es un demócrata primitivo que dice: "En una disputa entre el Estado y la familia, la autoridad descansa en el Estado" Hay dos posiciones; y en lugar de Antígona y Creonte, podríamos igualmente comprometer a dos abogados para que expusieran sus respectivos puntos de vista.

¿Cree usted que exista actualmente algo así como un arte de derechas?

No creo que el teatro pueda de-

REGISTRO

El orgulloso padre fue a inscribir a su hijo al registro civil, y entonces la empleada le extendió una solicitud. El padre le aclaró que no solicitaba nada, que el hijo ya había nacido. Entonces la empleada le preguntó qué nombre le pondría y el padre le dijo que Juan. Y ella le preguntó si Juan sólo, y el sonriendo le dijo que no, que Juan Soto. Después le preguntó si el hijo era legítimo y él le contestó que por supuesto, que no era falsificado. La empleada le preguntó dónde estaban los testigos y el padre, ruborizado, confesó que no había habido testigos, que la cosa había sido en la intimidad.

Cuando la empleada le preguntó si el nene observaba alguna particularidad genética, el orgulloso padre se acodó sobre el escritorio y le susurró una grosería.

rivar directamente de los acontecimientos políticos. Por ejemplo, nunca hubiera escrito Altona si hubiera sido simplemente un conflicto entre derecha e izquierda. Para mí, Altona está ligada con la evolución total de Europa desde 1945, tanto por lo que respecta a los campos de trabajo soviéticos como a la guerra de Argelia. El teatro debe tomar todos estos problemas y trasmutarlos en forma mítica. No creo que la fianza de un dramaturgo consista simplemente en exponer ideas políticas. Esto puede ser hecho a través de reuniones públicas, periódicos, agitación y propaganda. El escritor de teatro usurpa su función puede quizá interesar al público lector, pero no habrá escrito una obra de teatro.

ARTHUR MILLER

Continuación de la pág. 11)

embargo, yo aconsejaría a los dramaturgos jóvenes en el sentido de no ocupar su mente con estas cosas, y escribir tal como puedan. Las técnicas escénicas siguen a la obra y no la obra a las técnicas escénicas.

¿Qué clase de obras aconsejaría usted a los grupos no comerciales?

Deben destacar obras inéditas; hacer obras que son más imaginativas y osadas que las producciones corrientes. No hay ningún sentido en que hagan obras mediocres, obras sin imaginación, ya que Broadway puede hacerlas con más suceso que ellos. Deben arriesgarse. Una pieza mía ganó una vez un concurso escolar, pero la misma gente que otorgó el premio no estimó necesario apoyar su punto de vista con el juicio del público. Esta clase de timidez es la que mata el espíritu del teatro.

SÁBATO

(Continuación de la pág. 4)

frustración, el vértigo ante esta especie de caos que es Buenos Aires y nuestro país. No son muchas cosas, como pudiera parecer a primera vista: son variaciones de un mismo y dramático sentimiento. Así a pesar de ser inferior desde el punto de vista estrictamente literario, me parece más representativa la obra de Arlt que **Adam Buenos Ayres**, novela notable en muchos sentidos, con capítulos extraordinarios pero que a pesar de eso no llega a ser grande porque en total es algo así como una gigantesca broma, aunque por momentos sea una broma de gran calidad poética. Y la palabra es exactamente la que corresponde a un magnífico representante de aquel grupo que hizo de la broma una de las claves de nuestra literatura. Pero, como dice algún personaje de Faulkner que ahora no recuerdo, nada de lo que se refiere a las pasiones, a la vida y a la muerte de los hombres puede ser motivo de juego ni de broma.

MARIENBAD

(Continuación de la pág. 15)

buye, al azar, nombres de personajes mitológicos. Sigámosla en su juego. El hombre es Orfeo, la mujer Eurídice tratando de salir de los infiernos donde será retenido para siempre por Plutón. El castillo barroco es (por lo tanto) el Hades, y sus huéspedes, los muertos, o más bien una pareja de muertos, repetida en múltiples ejemplares, que Orfeo trata, en vano, de llevar a la luz.

Por supuesto podríamos preferir que Resnais nos hubiera hablado de la guerra de Argelia. Sin duda lo hubiera preferido también él, a quien debemos la actualidad española de **Guernica**, o la de los campos de exterminio en **Noche y niebla**, o el peligro atómico en **Hiroshima** o la lucha de los pueblos colonizados en **Las estatuas también mueren**. Pero no siempre el creador expresa su tiempo por medio de una descripción directa. Además este film se sitúa en la vanguardia por una nueva concepción del cine ya perseguida en la búsqueda inquieta de **Hiroshima**. Hacia el fin de los años 1920 la vanguardia (en el cine y en otras cosas) pareció encerrarse en el mundo de los laboratorios experimentales, reservados a la élite de los cines especializados. Sin embargo **L'age d'or** (La edad de oro) (en la que Marienbad nos ha hecho pensar directamente más de una vez) expresa las preocupaciones principales de su época... De los dos largo metraje de Resnais, yo prefiero Hiroshima. Pe-

ro quedo hipnotizado, mejor dicho emocionado en lo más profundo de mi corazón, por esta extraña cine-ópera con su geometría angustiada y la singular novedad que aporta hoy **El año pasado en Marienbad**.

DEJANOS CAER

(Continuación de la pág. 8)

en Rotterdam. Y Rotterdam está lejos de Punta Carreta. Además, Dios está de mi parte. ¿Te das cuenta, Tito?" Lloraba la imbécil, pero lo peor era que lloraba de contenta, qué calamidad. Está más delgada, se le ha ondeado el pelo, qué sé yo, ni siquiera tuvo valor para darle la ritual palmadita en la nalga, como ha sido siempre nuestra despedida. Le confieso que estoy desorientado. Lo único que quisiera saber es quién es el estúpido que se la lleva a Rotterdam. Alto, rubio, de lentes. Manos largas, dedos finos. Como agachándose. Qué chiste, igual a usted. No me diga que... ¡Lo que faltaba! Ahora sí que está bueno. ¡Lo que faltaba! Usted tiene la culpa por hacerme tomar cuatro whiskies seguidos. Y su nombre es Van Daalhoff, claro como el agua. Perdone por lo imbécil. ¿Qué se va a hacer? Ahora ya no tiene arreglo. Pobre Mariana. Reconozca, por lo menos que Dios no estaba de su parte.

LEA LUBLIN

(Continuación de la pág. 9)

tes e inconcientes, comunes en alguna medida a los conflictos profundos de todo ser humano, habitantes de un mundo desgarrador y poético, alucinante y angustioso, real y onírico. No puedo disimular el entusiasmo que esta gran novela despertó en mí.

7. ¿Qué le diría Ud. a Goya si lo encontrara en su camino, y qué cree que él respondería?

—¿Que tal, Don Francisco; qué clase de "Caprichos" son esos?

—... (1)

8. ¿Qué pregunta le haría Ud. a Lea Lublin y qué cree que ella respondería?

—¿?... ¿?... ¿?... ¿?... ¿?...

—¡!... ¡!... ¡!... ¡!... oh!

(1) Goya era sordo. (N. de la R.).

ALMERIA

(Continuación de la pág. 17)

se había detenido frente a mí con una hucha y se inclinaba sobre mi solapa para prenderme una banderita.

—Para el cáncer —dijo.

Era delgada y guapa y, a contraluz, el sol enrubiaba sus cabellos.

Riendo, le pregunté cuando había colecta para combatir el Gran Cáncer.

—¿El Gran Cáncer?

—Sí.

Hubo un punto de silencio. La chica no comprendía.

—¿De qué cáncer habla?

—¿No lo ha visto usted? —dije

—¿Verlo? ¿Dónde?

—Aquí.

—¿Cuándo?

—Todos los días. Ahora mismo.

—No lo entiendo a usted.

—Reflexione. Mire a su alrededor.

La chica obedeció. Tenía los ojos rasgados, muy grandes, profundamente sombreados de pestañas.

—No caigo —dijo.

—¿No?

—No, señor.

—Bueno, igual da. No tiene importancia. Un día caerá usted y se reirá.

Saqué un duro arrugado de la cartera y se lo alargué.

—Entre tanto combatamos éste.

La muchacha cogió el billete y se despidió con una sonrisa. El pelo le cubría graciosamente los hombros y, al andar, la falda le ceñía las caderas. Sus piernas eran oscuras, casi violáceas.

Mis vecinos charlaban todavía de escondrijos y planes, y me incorporé. La atmósfera estancada del Paseo me asfixiaba de pronto. Pregunté al mozo cuánto debía y, mientras el viento sacudía las ramas de los ficus e inventaba sombreros en la acera, me alejé rápidamente del Gran Cáncer.

LIBRERIAS

FAUSTO

ARTE, CIENCIA

LITERATURA

LIBROS TECNICOS

DICCIONARIOS

☆

NOVEDADES AL DIA

CREDITOS A SOLA FIRMA

CORRIENTES 1311 y 885

Tel. 40-1222 - 35-6988



BIBLIO- GRAFICAS

Pedro G. Orgambide

abelardo castillo /

LAS OTRAS PUERTAS

ed. Goyanarte

Con Castillo nos conocimos discutiendo, lo que casi equivale a decir que nos conocemos jóvenes. Lo somos aún (él al menos) y la discusión puede recomenzar en cualquier instante, gracias a la impunidad que da el dirigir revistas literarias, escribir libros... o comentarlos. Un buen pretexto puede ser la publicación de *Las otras puertas*, el libro de cuentos de Abelardo Castillo, que obtuviera, en La Habana, la primera recomendación del Segundo Concurso Hispanoamericano de Literatura, organizado por la Casa de las Américas en 1961.

En este libro, como quien dice, Castillo se pinta entero. Es, según me parece, un buen autorretrato, involuntario, claro está, como todas las obras de ficción en las que uno se cuenta a sí mismo. Allí está el lector de Poe y de la Biblia, el comentarista heterodoxo de las ideologías, el fraternal amigo de los boliches, el chico que se crió en San Pedro, el adolescente todavía asombrado por las cosas del mundo y al que uno tiene gas de decirle como en los lejanos 28 de diciembre: "¡Que la inocencia te valga!"

Castillo escribe sus mejores cuentos cuando esa inocencia le vale: "La madre de Ernesto", "Conejo", "Fermín", "Hernán" y "El Marica". Agrupa sus narraciones con un título: "Los iniciados". Y por lo explícito, por lo natural y tal vez redundante, el título se transforma en algo más que un símbolo, en una contraseña para entrar a esa función secreta en la que el hombre deja de ser niño. Este momento, uno de los más difíciles en toda peripecia vital, esta gran fractura de la que nos vamos curando poco a poco, está bellamente narrada por un joven de buena memoria. Debemos agradecerle a Castillo esta búsqueda del tiempo perdido, este reencuentro con la inocencia y los sufrimientos tempranos. Y algo más: admirar en él la osadía por entrar en el melodrama sin temor, la buena salud narrativa que se manifiesta en exponer al desnudo los sentimientos reelaborándolos en función estética.

Es curioso que el mismo autor de estos relatos escriba un cuento como "El baldado" con una fuerte dosis de brutalidad e iracundia. Se nos dirá que la brutalidad está en los seres que describe y que la iracun-

dia es una palabra desprestigiada por el uso. De todos modos, lo que importa es observar los "camino que se bifurcan" en la sensibilidad de Castillo, los hechos —imaginados— que elige para su literatura. Pareciera andar buscando diferentes puertas para una salida vital; más, diferentes lenguajes para expresar los hechos que él vive en sus imaginaciones. Si bien es cierto que esto es una prueba de la diversidad creadora también lo es de la incertidumbre por encontrar un verdadero estilo. Naturalmente no es éste un problema de sintaxis. Castillo redacta bien (a veces demasiado bien) pero esta facilidad es engañosa, como las citas (demasiadas) que dan un aire "culturalista" a lo que es bellamente espontáneo.

Ahora entramos con él en "El infernáculo", al que una oportuna cita de Poe aclara en significación: "Tengo gran fe en los locos. Mis amigos le llamarían confianza en sí mismo". Aquí están sus cuentos alucinantes: "Mis vecinos golpean", "El candelabro de plata", "El hacha pequeña de los indios", "Erika de los pájaros", "Historia para un tal Gaido" y "Volvedor". Podríamos decir que éstos son los inquietantes sueños de Castillo, su submundo, como los otros son su realidad inmediata, aquello que los psicólogos llaman contenido maniifiesto. Por su hermosa crueldad, creo que "Erika de los pájaros" es la parábola impía más interesante de esta parte del libro. Los otros relatos, perfectamente escritos, también merecen el aplauso, menos los dos últimos, a nuestro entender pasos en falso de un buen narrador.

Y digamos por qué. Castillo paga en "Historia para un tal Gaido" y "Volvedor" un precio demasiado alto a su admiración por Borges. Le copia, como diría el maestro, "hasta su manera de escupir". Claro que lo hace con humor, con esa melancólica ironía con que Borges juega con la vida y la muerte. Y en otro escritor que no fuera Castillo, en un hombre menos rico en experiencia y fábula, éste podría no ser un defecto. Pero en Castillo creo que lo es. A él le sobran condiciones, modos, palabras, fobias, temperaturas, giros, gentes, sueños, en fin, vida, para "hacer" un compadrito que sea suyo y no de Borges o de Eichelbaum o de cualquier otro ilustre predecesor. Repetir el fatalismo del "culto del coraje", las alusiones metafísicas de espacio-tiempo con anécdota orillera ya es, a esta altura de la cosecha, volver a sembrar lo ya trillado.

Y me parece que no hace falta, al menos que no le hace falta a Castillo. En cambio, si hace falta indagar en personajes como los de su último cuento "Macabeo", profecía involuntaria del caso Eichmann y el relato más agudo (en psicología y forma) de todo el libro. Aquí Castillo aparece como gran narrador, utilizando todos los elementos dispersos en las páginas anteriores: la quiebra de la inocencia y el cruel enfrenta-

Lelia Varsi

antón chejov /

TEATRO COMPLETO

ed. sudamericana

En el número anterior hablábamos sobre la necesidad del creador de comunicarse de la forma más directa, necesidad, por supuesto, que no excluye la manera más bella. Y aunque desde Esquilo a nuestros días todas las grandes obras nos dan la razón, reafirmarlo ahora, al hablar de Chejov, no parece innecesario. Ni el teatro de Chejov (aunque Stanislavski, en un principio, no lo creyera así, lo que por aquello del "errare...", etc., etc.), no habla en contra de su grandeza sino a favor de su humanidad) es quizá la forma más acabada de comunicación directa, pero bella, llena de las complejidades laboriosas que hacen a la obra de arte, y resuelta con esa deslumbrante sencillez con que, sin esfuerzo aparente, la naturaleza inventa un pájaro o una fruta. Universal, sin dejar de ser ruso, o a fuerza de serlo hacia lo hondo, Chejov, como a través de un prisma de espejos nos da su innumerable imagen del mundo en un teatro que (parafraseando a Borges, copiándolo) se nos ocurre vida que anda luciendo. "Todo el sentido y todo el drama del hombre", escribe, "se encuentran en su interior y no en sus manifestaciones exteriores": de ahí que donde un personaje dice el típico "madrecita mía", uno podría leer "che comadre", pero se dolerá en cualquier idioma de esos pequeños seres trágico-farsescos, arrastrados por algo mucho más fuerte que ellos mismos: su destino. Para discutir aquel mote de "realismo poético", que se le adjudicaba, o hablar del tío Vaña, Svedlovidor, Masha o Lonov, hemos llegado un poco tarde. No, sin embargo, para alegrarnos de esta nueva re-edición. Porque, decimos nosotros: ¿no es bueno, de tanto en tanto, enterarnos quién es Ivanov en lugar de investigar, tan a menudo, qué viene a ser un señor llamado Amadeo, por difícil que resulte sacárnoslo de encima?

miento con el mundo en la figura de Samuel, la dimensión alucinante en la doble vida del padre nazi-judío, la brutalidad en los hechos que se desencadenan por una circunstancia, la opción ética, de existencia, que hace a su personaje verdadero, probable.

Dijimos que Castillo se pintaba entero en este libro. Y al comentarlo mostramos más su altibajos y diversidades que su preocupación esencial. No fué descuido, sino preocupación crítica. Ahora sí podemos decir que el dramaturgo de "El otro Judas" e "Israfil", mantiene en su libro de cuentos una actitud similar a la de su teatro y su labor polémica: un lúcido interrogante sobre la compleja condición humana, un apasionado preguntar sobre las motivaciones que llevan al hombre a su propia destrucción y a emerger de ella, cuando puede, con el estu-
por de los recién nacidos.



Raimundo Fosca

nathalie sarrante /

PLANETARIUM

ed. Losada

En anteriores ocasiones ya hemos hablado de Nathalie Sarraute, para nosotros la más valiosa y singular expresión del "gran cambio" que se lleva a cabo en la novelística francesa. Este cambio, esta nueva escuela —novela objetiva u objetivista— está aún en el terreno en que juzgan los contemporáneos

y, en consecuencia, sujeta a las pasiones, los apresuramientos y las faltas de perspectiva comunes a estos casos. Sin embargo, tenemos la casi convicción que si alguien de esta "ola" quedará en la historia de la literatura, ese alguien será Nathalie Sarraute. Y si eso sucede, habrá que agregar, a las innumerables virtudes de Jean Paul Sartre, su extraordinaria capacidad para "ver" lejos. En 1939, Sarraute publica **Retrato de un desconocido**, con prólogo consagratorio del filósofo francés (al margen, y como dato aleatorio, diré que el mismo Sartre tuvo de secretarios a Jean-son y a Jean Cau, otros dos notables valores de la intelectualidad creadora francesa). Pasaron los años y el juicio de Sartre ha sido reiteradamente ratificado. Nathalie Sarraute es, sin dudas, una de las más despiadadas buceadoras de la conciencia humana, uno de sus más estremecidos testigos, poseedora de una excepcional capacidad de registro, escrupuloso, de las crispaciones más ínfimas e íntimas de esos centros desconocidos que rigen nuestra conducta y nuestro pensamiento. Sus particulares reacciones, sus imprevisibles actos, hacen de cada ser humano un "pequeño planeta en el conjunto del planetario". Con respecto a la novela que nos ocupa, dijo Gaetan Picón: "**El planetario** es la mejor obra de su autora y uno de los más notables logros de la novelística actual". Maurice Nadeau agregaría: "esta novela largamente meditada, es la más madura y 'legible' de Sarraute, la mejor llevada a cabo y la más representativa de la escuela objetiva". Juicios que compartieron André Rousseaux, Claude Mauriac y Dominique Aury, entre otros. Para precisar algunos pensamientos nuestros sobre la obra de Sarraute, aconsejamos a los lectores recurrir a los números anteriores de esta revista, donde se publicó un reportaje a la autora y un trabajo sobre "El señor Martereau", una de las primeras novelas de la Francia actual. El espacio no nos permite más.

Abelardo Castillo

t. e. lawrence /

LOS SIETE PILARES DE LA SABIDURIA

ed. sur

No ha de ser por estas líneas, dichas más que escritas, dictadas a mí mismo y sin tiempo para la as-

tuta retórica o la consulta de textos, que T. E. Lawrence ganará su inmortalidad o sentirá que ella se conmueve. Si la falta de espacio no fuese, generalmente, un buen argumento para disimular otra ausencia —la de ideas—, no titubearíamos en escribir lo que ya estamos escribiendo: la vastedad de Lawrence no cabe en una columna.

Un epigrama resuelve (o complica) el Universo; un axioma chiquito, pensar, por ejemplo, y existir por consiguiente, inicia un sistema filosófico; pero una columna —este híbrido atroz, mezcla rara de máxima y de ensayo —es como el secretario de un señor ilustre: padece todos sus defectos y no tiene ninguna de sus virtudes. Los "Pilares" consta de 800 páginas, poco menos. Es a la vez libro de testimonio, narración de guerra y de violencia, crónica, memoria interior de un hombre excepcional, inquisición filosófica, novela, obra erudita; libro raro, grande, discutible por cuanto expresa un concepto del mundo ("sentía que todo el que logró llevar al éxito una rebelión de los débiles contra sus amos tenía que acabar tan manchado que luego nada en el mundo puede haberle sentirse limpio"), pero, fundamentalmente, un libro grande. Arrebatos de epopeya sacuden estas páginas: algo heroico, que no está en las palabras, secas, desnudas hasta la crueldad a veces: **La niña dió unos pasos, luego se detuvo y nos gritó con fuerza sorprendente (todo era silencio en torno): —No me golpees, Baba (...)** Abd el Azis saltó de su camello y, dando traspiés, se arrojó en la hierba junto a la niña. Su impetuosidad la asustó, pues levantó los brazos e intentó dar un chillido, pero sin lograrlo se desplomó, mientras la sangre empapaba nuevamente sus ropas. Luego, creo, murió. Luego, creo, murió: frialdad, incluso. Dureza (o endurecimiento) como aquella que narra el desdichado espectáculo de un turco implorante, al que Lawrence patearía "lo mejor que pudo", y que encierra, sin embargo, no sé cuál lacerada rebeldía ante la humillación ajena, qué dolor, quizá porque él mismo sintió, tantas veces, que se despreciaba. Lo épico, digo, no está en la hipérbole: navega subterráneamente el fondo de las palabras. La tremenda muerte de Tallal, "el magnífico jefe, el espléndido jinete" erguido sobre su silla y dando por dos veces su alarido de guerra ("y las ametralladoras rompieron fuego, y tanto él como su yegua, acribillados una y otra vez, cayeron muertos junto a las puntas de las lanzas"), rememora, por su brutal simpleza, aquella otra de la Ilíada:

cayó en la tierra y temeroso ruido sobre él hicieron al caer sus armas, que Homero repitió tantas veces, quizá porque no pudo superar nun-



ca su inocente y bárbara hermosura. Salvo en las ya imborrables páginas de Sholoyov o en alguna de Sartre, la de la absurda grandeza de Mateo: su morir matando, justificando el último minuto de su vida en lo alto del campanario, la novela contemporánea no suele darnos imágenes heroicas —quizá en Malraux, pero uno duda ya de su sentido épico y lo reduce a una mera admiración de la violencia—: y acaso por eso, o porque antes de leerla (“... y aquí, por vez primera, me sentí orgulloso del enemigo que había dado muerte a mis hermanos...” la habíamos escuchado en la voz nada heroica de un viejo, en su voz de anciano rodeado de volúmenes que le sustituyeron la vida, un poco despreciable, tan inmortal: acaso porque fue Borges, que jamás hubiera podido escribirla, quien nos la recitó melancólicamente una tarde, ya no podremos olvidarnos de ésta: **Y aquí, por vez primera, me sentí orgulloso del enemigo que había dado muerte a mis hermanos (...).** Navegando a través del naufragio de turcos y árabes como buques blindados, altos los rostros, y silenciosos. Cuando se les atacaba se detenían, tomaban posición, disparaban a la voz de mando. Ni prisa, ni gritos, ni vacilaciones. Eran espléndidos.

Los “Pilares”, Lawrence mismo lo ha escrito, no narra la historia del Movimiento Árabe, sino la suya propia en aquella campaña: su orgullo, su generosidad, su humillación, su fracaso. Tuvo la suficiente lucidez, o la honradez suficiente como para escribir: **Pretendí forjar una nación, restaurar una influencia perdida, proporcionar a veinte millones de semitas los cimientos sobre los cuales pudieran edificar el inspirado palacio de ensueños de su pensamiento nacional.** Un propósito tan elevado halló resonancia en la innata nobleza de sus almas y les hizo desempeñar un papel generoso en los acontecimientos. Pero cuando ganamos se me alegó que se ponían en peligro los dividendos petroleros británicos en la Mesopotamia y que se estaba arruinando la política colonial francesa en Levante.

Lawrence de Arabia, hombre o personaje de T. E. Lawrence, complejamente indiscernibles, para mí, el uno del otro, sospechaban que iban a terminar recibiendo una bofetada y escuchando un insulto; sólo que, quizá, ignoraban el motivo. El dice: **sentía en mis adentros que todo el que logró llevar al éxito una rebelión de los débiles contra sus amos tenía que acabar tan manchado que luego nada en el mundo puede hacerle sentirse limpio.** Y no es por esto: quizá se trata, demoníacamente, sólo de sentir la duda. Algo parecido a aquello que mató a Moisés fuera de las murallas, pero humano.

Arnoldo Liberman

paul claudel /

**JUANA DE ARCO
EN LA HOGUERA**

ed. fabril editora

Desde Shakespeare a Bernard Shaw, desde Ingres a Roualt, de Maurice Maeterlinck a Jean Anouilh, desde Franz Liszt a Chausson, de Schiller a Claudel, de Honegger a Max Bruch, innumerables han sido los creadores (poetas, dramaturgos, músicos, pintores) que han tomado la vida y la lucha de Juana de Arco, la Doncella de Orleáns, como fuente de inspiración. Hay versiones más o menos ortodoxas, más o menos libres, más o menos bellas, más o menos hipócritas, más o menos tiernas, más o menos comerciales. Estas cualidades —o vicios— dependen, más que de otra cosa, del talento con que la historia ha sido abordada. No podemos negar nuestra afinidad espiritual, nuestra simpatía honda —dentro de las versiones que conocemos— por la brillante y conmovedora imagen de Juana que nos ha dado Anouilh, o

la plena lucidez terrestre que nos brindara Shaw. Pero aún así, y aún teniendo nuestros profundos reparos con respecto a la persona de Claudel, aún compartiendo en gran medida las violentas diatribas que le dedicaron en su oportunidad los surrealistas franceses, aún repudiando muchas de las posiciones políticas e ideológicas del autor de esa extraordinaria obra de la literatura teatral que es “Partición de mediodía”, aún así, decíamos, debemos reconocer que esta Juana de Claudel nos emociona limpiamente. Y digo Juana de Claudel porque hay veces que sospecho que hasta la música de Honegger es obra del poeta católico. El mismo Honegger se ha referido a ello: “Para cada una de las obras en que he tenido la felicidad de trabajar con él, me ha indicado escena por escena, podría decir línea por línea, la construcción musical de la partitura”. Y es por eso, por estar hecha por un poeta incuestionable, que esta interpretación de Juana tiene auténtica grandeza. No importa Dios, no importan las voces del milagro, no importa el predestino: lo que importa es un ser humano —un ser humano que no sabía escribir— frente al drama de su opción final, frente a la disyuntiva de su amor. Y eso es Juana, porque, como lo dicen las palabras últimas con que Claudel cierra el oratorio: “nadie alcanza amor más grande que el dar la vida por quienes ama”. Por eso Juana, individuo libre de la historia que forja su destino, es eterna.

¡GIRE A LA IZQUIERDA!

**AMIGOS DE
EL ESCARABAJO DE ORO**



Horrible alegoría de nuestras finanzas

Necesitamos
\$ 34.700
Ud. también, claro,
pero
la idea se nos ocurrió
o nosotros

\$ 100.-

NOMBRE

DIRECCION

T. E.

a la orden de Abelardo Luis Castillo, Moza 1511, 2º "C". Recibirá, a vuelta de correo, un precioso carnet que le permitirá asistir GRATUITAMENTE a nuestros Festivales Cinematográficos, de Teatro, Revistas Orales, etc., o intervenir en nuestros sorteos de obras pictóricas y literarias.

LITE RATU RA, O abelardo castillo TIPO GRAFIA

Ignoro si, como quería Mallarmé, el mundo ha sido hecho para llegar al libro, pero estoy seguro de la inversa: los libros han sido, son y serán escritos para llegar al mundo. Los emperadores, algún califa, ciertos monjes de la Edad Media, los teólogos de la Inquisición, y la policía, han olvidado, por turno, aquello que los latinos llamaron "el destino del libro", su paralela historia con el hombre, quien, como se sabe desde Prometeo, tiene entrañas de inmortal— y, por turno, han pasado a esa turbia posteridad que también, implacablemente, registran los libros: a sus capítulos largos de execración.

Esto lo escribíamos, en otro sitio, hace un año, cuando el fantasma del Senador Mac Carthy (Mac Burro, dijo Guillén) se nos apareció de golpe, disfrazado de Sargento Chirico y, sin más trámite que el usual trabucazo en las costillas, prohibió *Gaceta Literaria*, *El Grillo de Papel*, *Fichero*, *Cuadernos de Cultura*, *Cuatro Patas*, clausuró no sé cuántas editoriales y saqueó (entre otras cosas) bibliotecas. Aquella vez, hubo una Mesa Redonda en la SADE, alguien propuso un Comité de Defensa de la Cultura, y, a la salida nomás, en una cantina de San Telmo, ideamos el nombre de esta revista. No sabemos, pues, si festejar la Efemérides o llorarla, porque hasta hoy nadie se atrevió a formar aquella Junta, siguen en silencio las mejores publicaciones literarias del país y, todavía, hay en las imprentas interdictas, ciertos caballeros de azul, con gorra, fumando en la puerta. Hemos visto muchas arbitrariedades en este tiempo. La poderosa castidad de un fiscal originó pleitos, juicios, censuras: soportamos, incluso, la intolerable payasada de ir presos. Hace unos meses fue cerrada Impresora del Oeste; el otro día, la

revista *Che* y, con ella, algo de lo poco (o quizá todo) lo que en este país nos quedaba para leer sin arriesgarnos a morir fulminados por la súbita imbecilidad, la vergüenza, la risa o sencillamente el asco. Por fortuna hay gente empecinada publicar revistas. Hoy en la *Cultura*, *Eco Contemporáneo*, *Palabra*, *Una Hoja*, *Síntesis*, *Airón*, son algunas de las que quiero recordar ahora. La cercanía afectiva, o ideológica, no impide sin embargo que uno, al leerlas, se sienta excéptico: en general (salvando las dos primeras) dan la idea de ser publicaciones estudiantiles, atropelladas, neblinosamente escritas cuando no —como sucede con *Una Hoja*, con *Entrega*— mal escritas. O de misteriosa ideología, como sucede con *Eco Contemporáneo*. Se dirá, en el primer caso, que importa menos escribir "bien" que tener algo que decir. Y de eso, justamente, se trata, porque es bastante inextricable que, quien piensa bien, pueda escribir mal. En el segundo caso se objetará (tal vez) que no es imperioso, para dar una opinión honesta o escribir un magnífico cuento, tener "ideología", sea misteriosa o explícita. Es cierto, pero, si no bastara indagar el luminoso origen de la palabra ("idea"), podríamos alegar que no hablábamos de Dogma, de Ortodoxia, sino de coherencia intelectual. Y siempre nos pareció bastante menos

lleza. Lo demás, son chiquilinas de adolescentes jugando a ser importantes. El riesgo que se corre entre nosotros, es que, cualquier día, al millón y medio de literatos, poetas, filósofos y teóricos que protuberan en Buenos Aires se les antoje darse el gustazo de publicar su revista propia: inigualable espanto, si se piensa —por ejemplo— que trabajando todos de acuerdo podríamos editar un diario enorme, como *La Nación* —o, seamos francos, hacer una revolución, no, precisamente, literaria.

Estas dos necesidades, la de una buena literatura (redundancia que en cualquier otro idioma del mundo sería un disparate sintáctico, pero que, en argentino, es una imposición histórica), ésa, y la urgencia de claridad intelectual son, a mi entender, lo único que puede justificar el trabajo, penoso, impagable, temible, de escribir. Intelectual y Literatura —lo sé— son dos palabras que se han vuelto despreciables; pero de esto tienen la culpa, justamente, quienes ignoran qué es un escritor y qué es un hombre inteligente. No se trata de reivindicar vocablos, sino de rescatar, para nosotros, la idea que ellos representan. Porque somos nosotros: *Hoy en la Cultura*, *Airón*, *El Escarabajo de Oro*, *Una Hoja*, *Síntesis*, *Eco Contemporáneo*, *Palabra*: los que escribimos y caminamos por los quioscos, y andamos

II Gran Concurso de Cuentos para integrar el primer volumen de

CUENTISTAS ARGENTINOS

Editorial "EL ESCARABAJO DE ORO"

BASES EN EL PROXIMO NUMERO

hirsuto tenerla que carecer de ella. Por otra parte, al traer a la memoria el humillante panorama de la cultura argentina, la sistemática violencia que el Estado ejerce sobre las ideas, sobre la creación artística, sin olvidarnos (de paso) que estamos trabajando en un sistema donde la televisión, la radio, el periodismo están imaginados para un nivel de inteligencia tipo norteamericano medio —entiéndase, aproximadamente, al nivel de un chimpancé adulto—, al recordar esto, digo, lo menos que puede pedirle al hombre que dirige una revista, a quienes la hacen, es claridad de juicio y —toda vez que se expresan por medio de la ficción, o el poema— una razonable dosis de be-

enloquecidos levantando pagarés o gambeteándole a la censura, padeciendo lo que creamos, amándolo; los que quizá nacimos para otra cosa, para inventar novelas grandes, o cuentos inmortales, o poemas irrepetibles, o dramas para siempre, pero de pronto estamos sacando una revista, peleándonos a palabra limpia con la vida, ganándonosela a ellos por derecho de juventud y de pasión; somos —acaso— los únicos que podemos inventar el limpio significado de las bellas palabras; los únicos que tenemos motivos legítimos para hacerlo. No hay más que una literatura, la grande, no hay, para el escritor, más que una justificación: escribirla. Lo demás, es tipografía.