



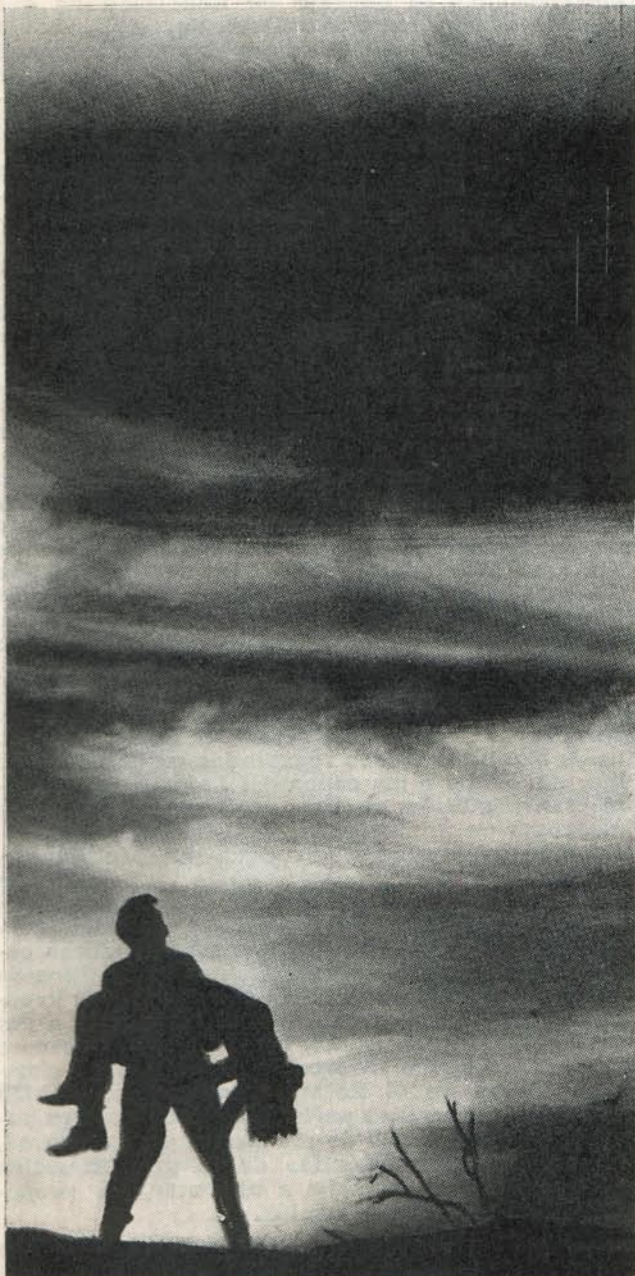
el ESCARABAJO de Oro

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

AÑO 3 - Nº 6

ABRIL DE 1962

\$ 25



La carta que no fue enviada (ARTKINO)

SUMARIO

Nº 6

CANTO AL HOMBRE DE PUEBLO CHARLES CHAPLIN, poema de **DRUMMOND** de **ANDRADE** • **LIBRE**, 1 acto de **TENNESSEE WILLIAMS** • **BERGMAN** opina sobre la "nouvelle vague" y Chejov • **DANIEL**, cuento de **ALICIA TAFUR** • **LA VANGUARDIA 10 AÑOS** por **ANGEL RAMA** • **SOLILOQUIO INFORMALISTA** por **R. RELMAN** • **VIRIDIANA** por **CARLOS FUENTES** • **LA VERDADERA MUERTE DEL COMPADRE**, poema de **A. TEJADA GOMEZ** • **JAMES THURBER** por **GARCIA TERRES** • **EL TIGRE QUE QUISO SER REY**, fábula de **JAMES THURBER** • **D.** de **ANDRADE** por **EMMA** de **CARTOSIO** • humor por **PIAPEPA** • **Revoltaire** • **BICHERIAS** • **Bibliográficas Bases del Concurso de Cuentos** • **Editorial.**

EL LADO de los HUESOS

En el principio, lo que está sobre nuestras cabezas no se llamaba cielo, decía el título de un libro hallado en la Biblioteca de Nínive. El libro, que no era lo que hoy (civilizadamente) entendemos por libro, repetía, en cada una de sus páginas de arcilla, las mismas palabras: en el principio, lo que está sobre nuestras cabezas no se llamaba cielo. La frase es hermosa, enigmática. Y la hemos recordado porque, en cierto modo, esclarece bastante la próxima confusión. Con este número EL ESCARABAJO DE ORO cierra su primer ciclo, iniciado en marzo del 61, lo que no es obstáculo para que, el mes que viene, comencemos el tercero. De lo que resulta que, siendo éste el número 6, el próximo será el 13. Esta celeridad, o esta Magia, se explican por analogía: basta recordar el cielo de Nínive.

A casi tres años de nuestro proyecto inicial, entendemos haber pagado, en parte al menos, el derecho de piso, algo así como un impuesto a la existencia que, en la vida literaria de nuestro país, suele resultar, desdichadamente, tan oneroso como para que pocas revistas sobrevivan a él. Alcanzado este punto, una publicación literaria deja de ser obra de sus responsables nominales: empieza a convertirse, también, en el modo de expresión de quienes, apremiándola con su fervor, con su amistad, identificándose con ella, la obligan no ya a permanecer, sino a resucitarse cuando haga falta. Una revista no es un fenómeno aislado, su arraigo, su perduración, suponen esa otra existencia, más vasta, menos anecdótica; refiriéndose a ello, un periódico americano (paradojalmente norteamericano) comenta "...bajo la advocación del famoso cuento de Poe, esta revista argentina, que nos ha dado a conocer algunas de las expresiones más promisorias de la última generación de poetas y cuentistas latinoamericanos, plantea, a través de firmas como las de Jean-Paul Sartre, Arthur Miller, Ingmar Bergman, Ernesto Sábato, Miguel Angel Asturias (...) los problemas estético-filosóficos que inquietan a estas generaciones (Richard Kepler, "Movimientos Literarios en Latinoamérica"). Y el conocido crítico peruano Oviedo, en un diario de Lima, afirmó —cuando aún, como el cielo de Nínive, nos llamábamos de otro modo— que, desde los tiempos de "Martín Fierro" y "Claridad", no se había dado un fenómeno similar a éste. Lo que significa, pues, que no invocábamos un fantasma cuando, hablando de los hombres jóvenes que se agrupan en torno a revistas como la nuestra, exigíamos (y nos exigíamos) la toma de conciencia, no ya en cuanto escritores de tal o cual grupo, capilla, cenáculo o club retórico, sino en cuanto juventud que, históricamente, vive la crisis cultural de su tiempo. Por eso, ahora, cuando ya germina en lo mejor de la intelectualidad latinoamericana la hermosa idea de una revista continental —una revista que signifique lo que "Temps Modernes" para los escritores europeos— creemos impostergable que lo mejor de nuestra juventud no sólo ponga toda su voluntad y su capacidad de trabajo para que ese sueño se concrete, sino, ahora —aquí— enfrente la responsabilidad de "ser" la literatura argentina. Ni toda esa antigualla solemne que perturba la linotipia desde los rotograbados, ni los "terribles sonetistas de domingo", ni esas señoras conferenciantes cuya virtud más alta es haber quedado viudas (o solteras) de un hombre con talento, pueden seguir representando eso que, enfáticamente, llamamos "intelligentzia". El ejemplo de Sur, en tal sentido, es bastante ilustrativo. Durante años protagonizó la avanzada literaria del país; hoy es algo así como un latín criollo, una lengua muerta dentro de nuestra cultura. No es extraño, pues, que a un poema de

Girri que erupciona en sus páginas acontezca, de inmediato, un manifiesto político al modo del New York Times, un ensayo de Murena celebrando el cierre de revistas como "Gaceta Literaria" o "El Grillo de Papel" (exactamente en el mismo momento que Victoria Ocampo nos escribía una bella carta, citando, con melancolía, a Kabir, a Gandhi, a Tagore), o aquel ridículo editorial donde La Dirección se inmunizaba contra el brote de procastrismo que, cundiendo entre sus colaboradores, mató, un buen día, a José Bianco.

Que la literatura argentina está, de hecho, dividida en dos frentes, y que, en la derecha, no está de ningún modo lo más representativo, lo certifican nombres como los que integraban la lista de izquierda que se presentó en las últimas elecciones de la SADE, nombres algunos de ellos, los más legítimos de la creación literaria en este país: o la ejemplar actitud de Ernesto Sábato, cuando, en solidaridad con Bianco y con las revistas clausuradas, renunció, por fin, a SUR. Y decimos "por fin", pues, aunque siempre existió una desvinculación notoria entre tal revista y sus colaboradores más prestigiosos, no creemos que esa lejanía formal baste, y nos parece lamentable, digámoslo de una vez por todas, que hombres de la talla de Martínez Estrada, Waldo Frank, o una mujer admirable como María Rosa Oliver, sigan perteneciendo al Consejo de Redacción de ese museo, dando, irresponsablemente, a Victoria Ocampo, la oportunidad de declamar una amplitud humanista que SUR jamás tuvo. Porque también eso, el Humanismo, que no es la tenuidad sintáctica, de piel afuera, que esa gente pregona, sino un hondón para el lado de los huesos —"el ideal del hombre alto y bello", según las palabras de Thomas Man— ha dejado de pertenecerles. Estamos cansados de escuchar fervorosas cantatas al gandhismo, a la no-violencia, al Humanismo: lo que suele omitirse es que Gandhi ayunaba crucificado en las vías, deteniendo trenes, poniendo en pie a uno de los pueblos más vastos y hermosos de la tierra, y, por esas cosas de la no-violencia, huracanaba a la India de pasiones que no sólo culminarían con su asesinato, sino, ejemplarmente, con la actitud de uno de sus discípulos más aventajados, en Goa. Y, seamos francos: quién va a asesinar, ponemos por caso, a Paco Luis Bernardez, o a Bioy: o quién, al grito de viva Murena, va a organizar, tan siquiera, una vindicatoria expedición a las Islas Malvinas. Esto no es broma. El Humanismo, el humanismo de Thomas Man, de Herman Hesse, de Tagore —aquel Gran Centinela de la India, como lo llamó Gandhi, a quien, en la aduanas norteamericanas le discriminaban la piel; el que devolvió todos sus títulos honoríficos a la reina de Inglaterra—, tampoco les pertenece. Porque, ese Humanismo, es más parecido a la violencia de un guajiro que reclama, a machetazos, el derecho de cortar su caña, que a las frases redactadas en una Villa de Mar del Plata, a las cenas del Rotary, o a la palmoteante alegría de unas señoras confortables alrededor de un intelectual "ad hoc".

En ninguna época, en ningún país del mundo, la literatura tuvo que ver con la pequeñez o la zoncera: no vemos por qué, aquí, donde han nacido o han escrito hombres como Hernández, Sarmiento, Quiroga, Florencio Sánchez; hombres como Roberto Arlt; hombres, incluso, como Ricardo Güiraldes, la literatura ha de ser esa jocosa irresponsabilidad, ese juego, que, si bien llega a dar un literato tal vez genial, como Borges, engendra con bastante más frecuencia señoras que palmotean, cenas en el Rotary, conferencias de Lin Yutang, o algarrobos parlantes. Estamos, nos parece, en condiciones de recuperar, para nosotros, no sólo lo más auténtico de la gran tradición literaria, sino el derecho a construir, por prepotencia de vida, esa tradición.

CASTILLO - LIBERMAN

carlos
drummond
de
andrade

traducción
RODOLFO ALONSO



CANTO AL HOMBRE DE PUEBLO CHARLES CHAPLIN

I

Era preciso que un poeta brasileño,
no de los mayores, sino de los más expuestos a la burla,
girando un poco en tu atmósfera o en ella aspirando a vivir
como en la poética y esencial atmósfera de los sueños lú-
[cidos,

era preciso que ese pequeño cantor obstinado,
de ritmos elementales, venido del pueblito del interior
donde no siempre se usa corbata pero todos son extrema-
[damente corteses
y la opresión es detestada, si bien que el heroísmo se bañe
[en ironía,

era preciso que un antiguo muchacho de veinte años,
prendido a tu pantomima por filamentos de ternura y risa,
[dispersos en el tiempo,
viniese a recomponerlos y, hombre maduro ya, te visitase
para decirte algunas cosas, bajo forma de poema.

Para decirte cómo te aman los brasileños
y que en eso, como en todo lo demás, nuestra gente se pa-
[rece
a toda la gente del mundo —inclusive a los pequeños judíos
de bastoncito y galera, zapatos largos, ojos melancólicos,
vagabundos que el mundo rechazó, pero zumban y viven
en los films, en las calles torcidas con letreros: Fábrica,
[Peluquero, Policía,
y vencen el hambre, eluden la brutalidad, prolongan el amor
como un secreto dicho al oído de un hombre del pueblo
[caído en la calle.

Bien sé que el discurso, arrullo burgués, no te envanece,
y acostumbras dormir mientras los vehementes inauguran
[la estatua,
y entre tantas palabras que como autos recorren las calles,
sólo las más humildes, de insulto o beso, te penetran.

No es la felicitación de los devotos ni la de los partidarios
[la que te ofrezco,
ellos no existen, sino la de los hombres, comunes, en una
[ciudad común,
ni hago mucha cuestión de la materia de mi canto en torno
[a ti
como un ramo de flores mandado por vía postal al inventor
[de los jardines.

Hablan por mí los que estaban sucios de tristeza y feroz
[disgusto de todo,
que entraron al cine con la aflicción de ratones huyendo de
[la vida,
son dos horas de anestesia, oigamos un poco de música,
visitemos en lo oscuro a las imágenes —y te descubrieron
[y se salvaron.

Hablan por mí los abandonados por la justicia, los simples
[de corazón,

los parias, los fallidos, los mutilados, los deficientes, los
 [recalcados,
 los oprimidos, los solitarios, los indecisos, los líricos, los
 [pensativos,
 los irresponsables, los pueriles, los cariñosos, los locos y
 [los patéticos.

Y hablan las flores que tanto amas cuando son pisadas,
 hablan los cabos de vela, que comes en la extrema penuria,
 [hablan la mesa, los botones,
 los instrumentos del oficio y las mil cosas aparentemente
 [encerradas,
 cada trozo, cada objeto del sótano, cuanto más oscuros
 [más hablan.

II

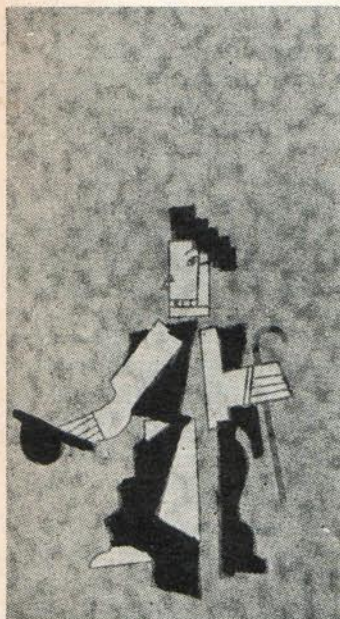
La noche baña tu ropa.
 Mal la disfrazas en el chaleco abigarrado,
 en la helada pechera de baile,
 de un imposible baile sin orquídeas.
 Estás condenado a lo negro. Tus pantalones
 se confunden con la sombra. Tus zapatos
 hinchados, en lo oscuro del callejón,
 son hongos nocturnos. La galera,
 sol negro, cubre todo esto, sin rayos.
 Así, nocturno ciudadano de una república
 enlutada, surges a nuestros ojos
 pesimistas, que te inspeccionan y meditan:
 Eres el tenebroso, el viudo, el inconsolable,
 el cuervo, el nunca más, el llegado muy tarde
 a un mundo muy viejo.

Y la luna se posa
 en tu rostro. Blanco, de muerte blanqueado,
 que sepulcros evoca, más que astas
 submarinas y algidas y espejos
 y lirios que el tirano mutiló, y caras
 amortajadas en harina. El bigote
 negro crece en tí como un aviso
 y luego se interrumpe. Es negro, corto,
 espeso. El rostro blanco, de lunar materia,
 cara cortada en lienzo, dibujo en la pared,
 cuaderno de infancia, apenas imagen,
 mientras que los ojos son profundos y la boca viene de
 sola, experta, callada viene la boca [lejos,
 a sonreír, aurora, para todos.

Y ya no sentimos la noche,
 y la muerte nos evita, y disminuimos
 como si al contacto de tu bastón mágico volviésemos
 al país secreto donde duermen niños.
 Ya no está el escritorio de mil fichas,
 ni el garage, la universidad, la alarma,
 está realmente la calle abolida, tiendas repletas,
 y vamos contigo a reventar vidrieras,
 y vamos a jugar al guardián en el suelo,
 y en la persona humana vamos a redescubrir
 de una justicia no oficial. [cias
 ese lugar — ¡cuidado! — que atrae los puntapiés: senten-

III

Lleno de sugerencias alimenticias, matas el hambre
 de los que no fueron llamados a la cena celeste



dibujo de Leger



o industrial. Hay huesos, hay budines de gelatina y cereza y chocolate y nubes en los pliegues de tu levita. Están guardados para una criatura o un perro. Pues bien conoces la importancia de la comida, el gusto de la carne, el olor de la sopa, la suavidad amarilla de la batata, y conoces el arte sutil de transformar en tallarín el humilde cordón de tus zapatos. Pero almorzaste una vez: la vida es buena. Viene bien un cigarro: y lo sacas de la lata de sardinas.

No hay muchos almuerzos en el mundo, ya sabías, y los más bellos pollos son protegidos en platos chinos por vidrios espesos. Siempre está el vidrio, y no se quiebra, está el acero, el amianto, la ley, hay milicias enteras protegiendo el pollo, y hay un hambre que viene del Canadá, un viento, una voz glacial, un soplo de invierno, una hoja baila indecisa y se posa en tu hombro: mensaje pálido que mal descifras. Entre el pollo y el hambre, los muros de la ley, las leguas. Entonces te transformas tú mismo en el gran pollo asado que fluctúa sobre todas las hambres, en el aire; pollo de oro y llama, comida general para el día general, que tarda.

IV

El propio año nuevo tarda. Y con él las amadas. En el festín solitario tus dones se aguzan. Eres espiritual y danzarín y fluido, pero nadie vendrá aquí a saber cómo amas con fervor de diamante y delicadeza de alba, cómo, por tu mano, la cabaña se hace luna.

Mundo de nieve y sal, de gramófonos roncós bramando lejos el gozo del que no participas. Mundo cerrado, que aprisiona las amadas y todo deseo, en la noche, de comunicación. Tu palacio se disipa, te lame el sueño, nadie te quiso, todos te poseen, todo buscaste dar, nada te tomaron.

Entonces caminas en el hielo y rondas el grito. Pero no tienes gana de fiesta, ni orgullo ni herida ni rabia ni malicia. Eres el propio buen-año, que te detienes. La casa pasa corriendo, los copos vuelan, los cuerpos saltan rápido, las amadas te buscan en la noche... y no te ven, tú pequeño, tú simple, tú cualquiera.

Estar tan solo en medio de tantos hombros, andar de a mil en un solo cuerpo, menudo, y tener brazos enormes sobre las casas, y tener un pie en Guerrero y otro en Texas, hablar así en chino, en marañense, en ruso, en negro: ser uno solo, de todos, sin palabra, sin filtro, sin ópalo: hay una ciudad en ti, que no conocemos.



V

Una ciega te ama. Los ojos se abren.
 No, no te ama. Un rico, en alcohol,
 es tu amigo y lúcido repele
 tu riqueza. La confusión es nuestra, que olvidamos
 lo que hay de agua, de soplo y de inocencia
 en el fondo de cada uno de nosotros, terrestres. Pero, oh [mitos
 que cultivamos, falsos: flores pardas,
 ángeles desleales, cofres redondos, jadeos
 poéticos académicos; convenciones
 del blanco, azul y rojo; maquinismos,
 telegramas en serie, y fábricas y fábricas
 y fábricas de lámparas, prohibiciones, auroras.
 Quedaste apenas un obrero
 comandado por la voz colérica del megáfono.
 Eres tornillo, gesto, mueca.
 Recojo tus pedazos: todavía vibran,
 lagarto mutilado.

Tomo tus pedazos. Unidad
 extraña es la tuya, en mundo así pulverizado.
 Y nosotros, que a cada paso nos cubrimos
 y nos desnudamos y nos enmascaramos,
 mal retenemos en ti el mismo hombre,

aprendiz
 bombero
 cajero
 confitero
 emigrante
 forzado
 maquinista
 novio
 patinador
 soldado
 músico
 peregrino
 artista de circo
 marqués
 marinero
 cargador de piano

apenas siempre entre tanto tú mismo,
 el que no está de acuerdo y es afable,
 el incapaz de propiedad, el pie
 errante, la calle
 huyendo, el amigo
 que deseáramos retener
 en la lluvia, en el espejo, en la memoria
 y que seguimos perdiendo.

VI

Ya no pienso en ti. Pienso en el oficio
 a que te entregas. Extraño relojero,
 hueles la pieza desmontada: los resortes se unen,
 el tiempo anda. Eres vidriero.
 Barres la calle. No importa
 que te roa el deseo de partir; y la esquina
 haga de ti otro hombre; y la lógica
 te aparte de sus fríos privilegios.
 Está el trabajo en ti, más caprichoso,
 más benigno,
 y de él surgen artes no burguesas,
 productos de aire y lágrima, indumentos



que nos dan ala o pétalos, y trenes
y navíos sin acero, donde los amigos
hacen rueda y viajan por el tiempo,
libros se animan, cuadros se conversan,
y todo liberado se resuelve
en una efusión de amor sin paga, y risa, y sol.

El oficio, es el oficio
que así te pone en medio de todos nosotros,
vagabundo entre dos horarios; mano conocida
en el batir, el cortar, el hilar, el revocar,
el pie insiste en llevarte por el mundo,
la mano toma la herramienta: es una navaja,
y al compás de Brahms haces la barba
en este salón desmemoriado en el centro del mundo opri-
[mido
donde al fin de tanto silencio y hueco te recobramos.

Fué bueno que callases.
Meditabas en la sombra de las llaves,
de las corrientes, de las ropas rayadas, de las cercas de
[alambre,
juntabas palabras duras, piedras, cemento, bombas, invec-
[tivas,
anotabas con lápiz secreto la muerte de mil, la boca san-
de mil, los brazos cruzados de mil. [grieta
Y nada decías. Y un pastel, una náusea
formándose. Y las palabras subiendo.
Oh palabras desmoralizadas, entretanto salvas dichas de
[nuevo.
Poder de la voz humana inventando nuevos vocablos y dan-
[do soplo a los exhaustos.
Dignidad de la boca, abierta en ira justa y amor profundo,
crispación del ser humano, árbol irritado, contra la miseria
[y la furia de los dictadores,
oh Carlitos, amigo mío y nuestro, tus zapatos y tu bigote
[caminan en una calle de polvo y esperanza.



emma de cartosio

DRUMMOND de ANDRADE



Una nota sobre Carlos Drummond de Andrade. Esto me piden. No sé hacerla. Una nota es decir y olvidar; atención en tránsito que viniendo de algo hacia otro algo se concede una tregua. Pero también es imposible repetir datos de antología, conocidos por todos, y además ¿que importa se los ignore si basta leer el poema a Carlitos para amar y necesitar a Carlos Drummond de Andrade? No puedo hacer una nota sobre él pero sí puedo y quiero narrar algo. De agradecimiento, de alegría de que él exista y sea como es. Decir que sus poemas, cuando los conocí, se fueron sangre adentro hacia la zona sin cambios. Esa zona donde tú eres yo, y ambos aquel y aquél, todos. Esa zona sin cambios donde su voz de poeta nombra y ordena tanta materia en caos. Cuando estreché su fuerte mano de hacedor, una siesta carioca de noviembre, mientras sus acerados pe-

queños ojos veían todo lo que en demasía humano ven, supe que mi admirado poeta era un hombre. Que se llamaba tanto José como Carlos, Juan como cualquier otro nombre. Su hablar rápido y bajo decía lo que sus poemas. Con sonrisa tímida, con tristeza sobria que subiéndole por la delgadez lo hacía más prójimo, casi criatura esencial desnudándose ante nada y nadie. Porque yo era nada y nadie aunque él me nombrase y un sol de "janeiro" abofeteara paredes y cristales. Estaba sentado ante su escritorio del Ministerio de Educación. La luz lo ceñía aún más a su piel estricta. ("Dios mío por qué me abandonaste/si sabías que yo no era Dios/si sabías que yo era flaco"). Estaba ahí, sonriendome, tratando de convencerme: "esto, solo esto es la vida... Solo el amor y el arte salvan... Solo el arte porque el amor pasa...". La siesta arrojaba manotazos hirvientes desde el ventanal. De espaldas a él presentía los seres que en el edificio de enfrente, de innumerables pisos, coexistían

(Continúa en pág. 11)

LIBRE

1 acto

de TENNESSEE WILLIAMS

(Una parte del escenario representa un rincón de un anticuado living en un pueblecito de Mississippi. Una mujer que ha pasado la madurez, vestida con un roto peinador, está sentada en un viejo sofá rojo. Detrás una mesa sobre la que hay una lámpara de aceite con colgantes de vidrio. Sobre la pared derecha una ventana y la puerta interior. Un espejo oval y una foto "artística" de Gloria Le Greene. El vidrio de la ventana está empañado por la lluvia septembrina. La mujer, sentada estoicamente, está rígida como en un daguerrotipo. Un ruido indica el retorno de la hija. La puerta se abre levemente y la madre se tensiona más ante el ruido de un altercado.)

GLORIA: No, basta, basta! Charlie, me vas a romper el vestido! (La madre carraspea y se acomoda) Shhh! (La puerta vuelve a cerrarse. Hay una pausa corta; luego la risa de un hombre).

CHARLIE: Buenas Noches, Gloria.

GLORIA: Muchas gracias. He pasado una noche muy divertida. (Entra. Es rubia, delgada, tiene una mirada febril. Su "experiencia escénica" se nota en el maquillaje recargado. Usa un vestido de noche de satén blanco, parte de su excelente guadarropa, y una estola de imitación.) ¡Bueno! El comité de recepción.

MADRE: ¿Qué pasaba ahí afuera?

GLORIA: (Yendo hacia el espejo.) Lo de siempre.

MADRE: No era un caballero,

GLORIA: (Inspeccionándose febrilmente.) Hummmmm.

MADRE: Nunca lo son. Esas amistades inesperadas... hombres recogidos en hoteles.

GLORIA: No espero que lo sean.

MADRE: Entonces, porqué sales con ellos, Bessie?

GLORIA: ¿Humm? (Se vuelve rápidamente.) Oh, Dios del cielo, quisiera...

MADRE: Por qué sales con ellos?

GLORIA: Porqué si no lo hiciera tendría que quedarme contigo! No te parece una buena razón?

MADRE: Estás ronca.

GLORIA: Lo sé, siempre estoy ronca.

MADRE: Y te parece bien salir afuera en ese estado?

GLORIA: Sí, sí, me parece bien. Sé lo que hago. Soy muy sabia. La Esfinge. Tengo una doble en Egipto.

MADRE: Tienes fiebre.

GLORIA: (Sacándose la estola.) Te parece?

MADRE: Me doy cuenta por el modo de hablar. Has roto una cita con Vernon. Pasó por aquí. Se quedó un rato y charlamos.

GLORIA: (Revisando la estola.) El forro está roto.

MADRE: Me dijo que te estabas convirtiendo en...

GLORIA: (Furiosa.) ¿En qué?

MADRE: En tema de conversación de las peluquerías.

GLORIA: Ah, eso es maravilloso. Me alegra saberlo. Ya no necesito agente de publicidad.

MADRE: Me dijo que salías con forasteros, gente que conoces en el hotel Delta.

GLORIA: No me digas.

MADRE: Me dijo que esta noche has salido con un hombre al que la policía dio orden de salir del pueblo.

GLORIA: ¡Miente! ¡Ha perdido la cabeza!

MADRE: No. Tú has perdido la tuya.

GLORIA: (Terminando de romper el forro de la estola.) Pronto la perderé... si no salgo de esta atmósfera asfixiante.

MADRE: ¿Dónde podrías ir, sin trabajo y en tu estado?

GLORIA: (Efecto de tren en marcha.) ¡Oh, el tren de Miamia! Son las dos y media.

MADRE: Sé que hora es. No he hecho otra cosa que mirar el reloj.

GLORIA: Cuando trabajaba fuera del pueblo todos estos años, no sabías dónde iba, no sabías con quién salía.

MADRE: No.

GLORIA: Pero, dormías ¿no es cierto?

MADRE: No.

GLORIA: En tus ojos veo que dices la verdad. Mamá, pareces... la muerte.

MADRE: Tú también... sólo que llevas una careta.

GLORIA: (Mirándose inconsciente en el espejo.) Me han dicho muchos cumplidos últimamente.

MADRE: Sin duda. (Con una risa corta.) Comentarios sarcásticos de gente que se ríe de tí cuando no estás.

GLORIA: (Con desesperación implorante.) Por qué se habrían de reír?

MADRE: Tú les das motivo, Bessie. (Pausa).

GLORIA: Naturalmente que después de diez meses de enfermedad en este pueblo maldito y húmedo, no soy... la radiante criatura que era antes.

MADRE: Olvidate de la "radiante criatura" y baja a la tierra.

GLORIA: Bájame tú... si puedes!

MADRE: También hablé con el médico. Se quedó asombrado cuando le conté cómo te comportas. (Gloria la mira asustada.) Me habló de las radiografías. No dicen nada bueno.

GLORIA: ¿Qué te dijo?

MADRE: Los pulmones pueden curar... si tú se los permites.

GLORIA: Estoy harta de descansar. Tengo que salir. No puedo quedarme en casa.

MADRE: Tu fuerza es la de la fiebre, Bessie. Sientes que puedes hacer más de lo que tu estado te permite.

GLORIA: (Se hunde en el sofá junto a su madre. Está rígida. No se miran.) No puedo quedarme sentada aquí y esperar que ocurra algo. Pintarme las uñas, arreglarme el cabello y aguardar la vuelta de Cristo. Eso es lo que el médico y tú me recomiendan?

MADRE: No, Bessie.

GLORIA: ¡Me alegro!

MADRE: Vernon es...

GLORIA: ¡Sí! Vernon es! Y eso es todo!

MADRE: Creo que se casaría contigo si te comportaras mejor.

GLORIA: Vernon no representa el futuro que tengo pensado para mí.

MADRE: Recuerdo que dijiste lo mismo hace diez años.

GLORIA: Todavía pienso lo mismo.

MADRE: Hay mucha diferencia entre el futuro y el pasado.

GLORIA: Lo sé.

MADRE: El pasado se hace más y más grande a costa del futuro.

GLORIA: (Con un desesperado esfuerzo por liberarse.) Fuimos al bar del otro pueblo y compré el último Billboard. Puse un aviso. (Se levanta y toma la revista.) Aquí está. Te lo voy a leer.)Lo busca y lo lee en voz alta, excitada, temblando y acercándose a la mesa de luz.) "Libre"... (Tose).

MADRE. (Irónica.) Sí... libre.

GLORIA: *(Sigue, aunque le falta la respiración.)* Primera actriz joven... 27 años, rubia, atractiva...

MADRE: Humm.

GLORIA: 1,65 de altura, 60 kilos, canta, baila, estudia rápido, dúctil; excelente guardarropa; escribía, cablegrafía; Gloria Le Greene. Blue Mountain, Mississippi. *(Se detiene con el entusiasmo agotado y mira a la madre con expresión de miedo.)* Blue... Mountain... Mississippi... *(Tose.)* Qué te parece?

MADRE: Está lleno de falsedades.

GLORIA: ¡Oh!, no!

MADRE: ¡Sí! ¿No puedes distinguir entre verdad y mentira? Tú no tienes veintisiete años Bessie. Tienes treinta y dos.

GLORIA: ¡No los aparento!

MADRE: Sí, los aparentas.

GLORIA: Nadie me lo ha dicho.

MADRE: ¿Por qué habrían de hacerlo? ¿Hay que gritártelo a la cara?

GLORIA: Quieres destruir mi confianza. Hacerme perder toda esperanza. *(Llorando un poco.)* La he pasado mal, no he tenido oportunidades, como cualquiera en el teatro. ¡Pero, no estoy... acabada! ¿No es cierto? *(La madre le mira implacable.)* *(Lentamente.)* Entonces... ¿tú crees que ya no sirvo? *(Su voz es casi un grito.)* Te sientas en este sofá desdeshenciado noche tras noche, esperándome, como si fueras el Ángel de la Guardia, Honesta, tus ojos son... como un metro midiéndome para la tumba! ¡Pero, yo te voy a vencer, a pesar de todo!

MADRE: ¡Bessie!

GLORIA: ¡No me nombres! *(Tose y tiembla.)*

MADRE: Estás borracha y enferma. ¡Tu cara está ardiendo por la fiebre! ¡Mírate el vestido, está roto!

GLORIA: ¿Qué me importa si está roto? *(Pausa. Se mira en el espejo.)* ¿Dónde?

MADRE: La costura de la manga izquierda.

GLORIA: Eso se puede arreglar.

MADRE: Sí, pero, otras cosas no pueden arreglarse.

GLORIA: ¡Todo puede arreglarse, es cuestión de tiempo!

MADRE: ¡Oh, qué optimismo sublime!

GLORIA: ¡Claro! Cuando la gente se muere de hambre, se mete el optimismo en el estómago. Como si fuera agua o pasto. Se crean la ilusión de haber comido bien. *(Levanta la cabeza.)* No estoy descorazonada. Nunca perderé el coraje. Mientras volvía a casa me imaginaba...

MADRE: Que mañana estarías descompuesta.

GLORIA: ¡No!

MADRE: ¿Qué es lo que te imaginabas?

GLORIA: Que mañana me... *(Se sonríe.)* ofrecerían un papel maravilloso en Broadway. ¡soy una artista mamá! Necesito gritarlo, no ahoges esa pasión en mí.

MADRE: Qué grito es ese?

GLORIA: ¡Es un grito que me sale del alma! *(Se vuelve a la ventana y la abre.)* *(Pausa.)* El pájaro me dice que la lluvia ha de seguir por siempre.

MADRE: Cierra la ventana.

GLORIA: No.

MADRE: Tienes el pecho al aire.

GLORIA: Y pensar que he nacido aquí. Blue Mountain, Mississippi. De dónde sacaron la montaña? Esto es chato como una mesa. Pero, por Cristo, eligieron bien el color.

MADRE: *(Echa la estola sobre los hombros de Gloria.)* Hay una luz prendida todavía en el pueblo. Es en lo de Brasset. Su mujer se está muriendo.

GLORIA: Debí imaginármelo. La muerte es lo único que mantiene la luz prendida en esta ciudad fabulosa. Hubo un solo muchacho aquí que me gustaba y ese era Red Allison.

MADRE: Cayó bajo las ruedas de un camión y perdió las dos piernas. *(Pausa.)*

GLORIA: Yo he perdido más.

MADRE: ¿Sí? Qué has perdido tú?

GLORIA: ¡Las alas de mis pies!

MADRE: No digas absurdos, Bessie.

GLORIA: No las perdí de golpe, sino gradualmente... se fueron derritiendo en el sol, como las del muchacho griego de la leyenda, el que quería volar. Quizás la lluvia las deshizo, no recuerdo.

MADRE: La fiebre te está subiendo.

GLORIA: Red y yo teníamos un club formado por dos miembros: nosotros dos. Teníamos un grito de guerra. Sí, y un código de ho-

nor. ¡La primera regla era que nunca debíamos dejar de avanzar! ¡Pobre Red! El rompió la regla!

MADRE: Yo no bromearía con eso. Era un muchacho salvaje, irresponsable, pero su fin fue trágico.

GLORIA: Ibamos a nadar al río.

MADRE: Ah, sí.

GLORIA: Oh, no hacíamos nada malo, éramos chicos apenas. Cuando me enteré fui al otro pueblo. Ya estaba muerto. Llegué diez minutos tarde; le habían echado encima una sábana. Pero, no era suficientemente larga. Su cabello quedaba fuera, brillante como un día de fiesta. Parecía que el cabello mirara con ojos imperpentes. Felicitaciones, ya no necesitas más las piernas.

MADRE: ¿A quién le dijistes eso?

GLORIA: A nadie, a mí misma. *(Se levanta cansada.)* Estuve practicando un poco de baile esta mañana en el Club. Los saltos están un poco flojos, pero el resto no está mal.

MADRE: No puedes esperar una curación completa, Bessie.

GLORIA: ¿No puedo?

MADRE: No... has tenido hemorragias, Bessie. Los pulmones pueden curar pero...

GLORIA: *(Enardecida.)* ¡BASTA! *(En su grito está todo el amor de la vida que puede encontrarse en el corazón humano.)* Basta, mamá. *(Pausa.)* Hay una sola mentira en el aviso que publiqué: LIBRE... esa es la mentira... no estoy libre. ¡Estoy cogida en una trampa!

MADRE: *(Cerrando los ojos.)* Yo también.

GLORIA: Oh, pero, no descorazono... No, últimamente no he tenido suerte, eso es todo... *(Se vuelve y sale por la puerta que da al interior. La madre sigue sentada como esperando... Luego de un momento, un llanto histérico se oye del interior. La madre se levanta lentamente y mientras apaga la lámpara dice:*

MADRE: Si... y yo tampoco.

II GRAN CONCURSO DE CUENTOS para integrar el primer volumen de CUENTISTAS ARGENTINOS

BASES. — Los cuentos deberán escribirse a máquina, a doble espacio, en hojas numeradas y abrochadas, enviándose tres copias. No hay limitación de tema. Los trabajos no deben exceder las 2000 palabras, y serán firmados con seudónimo. Los datos personales tienen que incluirse en sobre aparte en cuyo exterior se inscribirá el seudónimo y el nombre del cuento. Los envíos se deben hacer exclusivamente por correo, a Liliana Heker, Maza 1511, 2º C. La recepción se cerrará el 31 de junio.

Los trabajos que no cumplan alguna de estas condiciones serán eliminados automáticamente del concurso.



1. ¿Qué opina de la "nouvelle vague" francesa?

Yo creo que de todos los directores franceses jóvenes, Chabrol es el único del que se puede esperar algo. De él saldrá algún día un gran director. Piense en la iniciación "Les bonnes femmes" por ejemplo: es algo que tiene la chispa de la genialidad. Y lo mismo la escena de la piscina. Luego cae en una pura colección de sandeces como la del asesino de la motocicleta que viola a su víctima. Compárelo con Fellini. En esta película Chabrol ha tenido una influencia muy grande de él. Es su aliento el que se cierne sobre toda ella. Pero donde Fellini hubiera creado un drama llevando la película a un plano ético, Chabrol no tiene nada que aportar salvo un enorme vacío.

2. ¿Entonces lo que Ud. echa de menos en la "nouvelle vague" es la temática? Sí. Ese vacío es lo terrible, ese onanismo de la forma que se consume en sí mismo. Vuelva a Comparar con Fellini. Fellini es un

a contar. Contra, lisa y llanamente. Una glorificación de la juventud por el mero hecho de que es joven, no me convence en absoluto.

4. Pero algo sobrevive...

Por supuesto que sí, claro. Yo creo que, por ej., "El bello Sergio" se mantendrá incluso en 1970, como "Los 400 golpes" que, en su estilo, es una obra maestra. Pero no estoy tan seguro que pase lo mismo con "Sin aliento" o "Hiroshima, mon amour". Hay demasiadas cosas en esta película, aunque haya también trozos maravillosos. Por otro lado, tampoco creo que se sostenga la mayor parte de mis films. La mayoría resultará posiblemente ridícula, infinitamente ridícula, a la vuelta de unos años. Ni más ni menos que muchas películas que en la década del 30 me hicieron hasta llorar —"El muelle de las brumas", por ej.— y que hoy me parecen casi risueñas.

5. Entonces van a sobrevivir solamente las películas que tienen temas importantes?

Exacto. Y es por eso que esta veneración por la astucia formal y la futilidad temática me parece tan repulsiva. Lo único que debemos tratar formal y la futilidad temática me parece tan repulsiva. Lo único que debemos tratar en forma dramática son los temas éticos. Toda nuestra existencia está construida alrededor de ese hecho. Hay cosas que nos son permitidas y cosas que nos son prohibidas. Y las complicaciones que de esto se derivan llenan toda nuestra vida.

6. Pasando a otro tema: ¿Ud. ha hecho notar con frecuencia que los cuentos de Chejov son argumentos cinematográficos casi perfectos. Puede precisar esto?

Sí. Leyendo un cuento de Chejov no hay manera de evitar percibir lo increíblemente sugestivo que es desde el punto de vista visual. Hay una atmósfera formulada siempre con claridad y precisión y la caracterización de los personajes se nos ofrece en razgos perfectamente limpios y definidos. Lo mismo sucede en el diálogo. La razón está en que Chejov es un dramaturgo y piensa de una "manera escénica", incluso dentro de su producción novelística.

7. Por qué antes de representar "La gaviota" en el Teatro Dramático hizo usted que toda la compañía fuese a ver el film soviético "La dama del perro"?

Durante los ensayos se habló bastante de la sensualidad de Chejov. No me refiero, por supuesto, a sensibilidad erótica de ninguna especie, sino a la sensualidad que abarca y afecta todos los sentidos. En "La dama del perro", precisamente, no experimento el olor, y la luz, y el ca-

BERGMAN

opina sobre la "nouvelle vague",
Fellini, Chejov y "la dama
del perro"

CHEJOV



crítico de la sociedad, un observador, un agudo observador que parece que no toma ninguna posición, pero que toma la más violenta de las posiciones al sacar a relucir el vacío, la ausencia de amor.

3. Sin embargo los méritos formales de la "nouvelle vague" son innegables...

No los niego. Sólo que, como profesional, no me parecen tan terriblemente interesantes. No es más que una vuelta a los métodos de trabajo del neorrealismo. Lo que los alborotadores franceses necesitan es más respeto por el oficio y más preparación profesional. A veces me hacen pensar en esos dramaturgos noveles que se creen capaces de revolucionar el arte escénico antes de haber aprendido a escribir un drama en tres actos como Dios manda, con unidad de tiempo, de acción y de espacio. Chicos hábiles, sí que se han pasado muchas horas en la Cinemateca y que han visto mucho cine, pero a la larga no basta con eso. Lo que tiene que hacer es comenzar por el principio y aprender

lor, y el frío, y la sugestión de los roces entre los personajes y hasta el peculiar aroma de una habitación. En realidad no hay nada que falte en esa película. Uno la vive con todos los sentidos. Pocos films habrá que sugieran la idea del color con tanta intensidad como en ésta, realizada en blanco y negro. Uno siente el color. Ese comienzo: los días cálidos, plenos de sol y de viento, la pereza, el aburrimiento, la sorda y latente presión de otoño colgando todavía en el aire...

8. Pero se han permitido muchas libertades en ese film con respecto al original.

De acuerdo. Pero esos personajes y esos detalles que aparecen en el film, "traicionando" el original, usted los encuentra en otras obras de Chejov. No hay nada en esa película que no sea Chejov, no hay nada que se cree libremente. En realidad el film es tan enormemente fiel a Chejov que yo en contadas ocasiones he visto una película —recuerdo "El diario de un cura de campaña" de Bresson— que fuese tan respetuosa del original. Y mientras la película de Bresson lo era de una manera aburrida, mal digerida, "La dama del perro" lo es de una forma brillante y prolija al mismo tiempo. Poquitas veces se encuentra algo tan perfectamente planeado y realizado. Cuidadosamente, amorosamente, han preparado cada detalle, auxiliados, naturalmente, por el tiempo y el dinero de que disponen.

Nada ha sido dejado al azar. Compare eso con la vieja mentalidad "roseliana" que se ha puesta de moda ahora; creen que basta con estar rodeado de bártulos y con tener una sinopsis para improvisar cualquier cosa.

9. Entonces y finalmente, enfrentando "nouvelle vague" con films como "La dama del perro".

Yo no quiero enfrentar nada, pero no puedo dejar de sentir el vacío de las películas francesas. Lo esencial para mí es y seguirá siendo el tema. A la temática tiene que sujetarse la forma. No puede ser lo contrario.

Por eso es que "La dama del perro" se recibe como una bendición, como un vaso de agua fresca, después de haber estado obligado a beber un mal Pernod durante mucho tiempo.

10. En otras palabras, lo que Ud. le trae de "La dama del perro", y "Don Quijote" y "Pasaron las grullas" es la concentración en la esencialmente humano?

Eso es. Cualquier película que quiera "algo" me parece más importante que aquellas que no quieren nada, que no dicen nada. ¿En qué queda la astucia formal frente a films como "La dama del perro"?

Una escena de "La dama del perro"



DE ANDRADE (de pág. 7)

sin mutuamente advertirse. Veía sus imágenes espejadas en los ojos del poeta. Y era una inmensa, dolorosa imagen de criatura humana que chocaba, de golpe y avasallante, contra mi rebeldía inútil, encoguida y empecinada como todo fervor. Era una inmensa imagen que resumía las infinitas humanas atareadas en extraños movimientos o inmovilidades que allá, en cada interior del edificio de enfrente, tenían sentido —arbitrario, funcional, convencional— pero algún sentido al fin. Y esa imagen desnuda y desprotegida adquiría en la mirada del poeta la síntesis grisazul del acero, la transparencia del cuarzo hialino, cierto grito anónimo sofocado por cotidianas, diminutas, insistentes valentías. Mujeres y hombres, ahí enfrente, allá arriba, abajo, lejos. Criaturas en poses rapidísimas o lentísimas de film mudo. De vez en cuando me volvía a mirar aquella cinta de Carlitos pero en el ver del poeta, solo en su ver, el film poseía la furia del dolor en bruto, el descarnamiento sin atenuantes, la cruel inocencia de la vida. Sus pequeños ojos claros iban de las imágenes a mi rostro, al sillón,

al suelo, con la lacerante insatisfacción que nos comunicábamos como quien cambia repetidamente bolitas de colores con el compañero porque ninguno de los dos se atreve al partido. Al superficial partido de las definiciones. Le conocía ahora de menos lejos que a través de la letra pequeña de los envoltorios de sus libros: "Joaquín Nabuco..."

Joaquín Nabuco ya no era una "rua" sino la casa con pérgola, la casa del poeta. Allí, como en la oficina, su mirada halla la tristeza y soledad del mundo. Mientras charlamos apresurada, interminablemente, ambos sabemos "que nada se adelanta con morir/llegó un tiempo en que la vida es una orden/la vida simplemente, sin mistificación". Pero de pronto se le agranda la sonrisa y me alcanza una pequeña foto de chiquillo rubísimo sobre reverberantes arenas. El chiquillo ríe semi-agachado. "Es mi nieto menor, vive en Buenos Aires". Hablamos de los chicos.

De pronto se interpone y superpone alternando con esta realidad charla, aquel poema del Niño llorando en la noche. Junto a su creador, pulsando su ternura y bondad, comprendo que escribió... "y

no hay nadie más en el mundo a no ser este niño llorando" porque asume y duele cotidianamente al Hombre. El pobrecito hombre que, al fin, es un niño llorando en la noche, sin Dios, sin esperanza, sin más compañía que otro y otro niño más llorando en la noche.

Hablamos, hablamos. "El artista no puede integrarse; siempre está en contra de todo y todos". Y se burla líricamente de sí mismo aconsejándose, al mismo tiempo, que no menosprecie tanto lo que hago. Entonces sí reimos. Todo en este hombre adquiere trascendencia vital. Y a través de sus palabras, de sus medidos gestos y más reprimida ternura, hablan los que enumera en el poema a Carlitos. Cuando me despido, me acompaña y besa. Me doy vuelta. Mano en alto, me sonríe.

¡Cómo protege hallar un poeta, poeta de veras! Cómo ayuda a cruzar tránsito y desafiar la destrozante peregrinación de todo y todos! Que posible parece "soportar el mundo" y sentir que "éste no pesa más que la mano de una criatura".

Poeta solidario, poeta abuelo de un chico sobre arenas siempre jóvenes, poeta profundo, poeta amigo: gracias.

MODERNAS REFLEXIONES
SOBRE MUSICA, HITLER,
GENETICA, EL ARTE
DE LA ARQUITECTURA,
BEETHOVEN, LOS INODOROS
Y EL SENTIDO DE LA VIDA

Entre los cuantiosos volúmenes recientemente incorporados a nuestra abrumadora biblioteca, catalogamos los siguientes: "Música de la Era Técnica", "Habitat y Vivienda", "Génesis de la Humanidad". La falta de paleontólogos, musicólogos o arquitectos —puesto que ni nosotros, está visto, somos perfectos— no entristece nuestra filosofía de la vida. Con sano regocijo hemos recogido unas curiosidades. Porque, cualquiera tendrá derecho a estar harto de Beethoven, pero no hay que exagerar, caramba. Fried Prieberg cita, en "Música de la Era Técnica", la confesión de Russolló, quien hace el siguiente estrépito: (...) a nosotros nos depara mayor satisfacción la combinación ideal de los ruidos de tranvías, motores a explosión, automóviles (...) los ruidos de cortinas metálicas, de puertas que se golpean, de fundiciones, fábricas, imprentas, usinas y subterráneos. Juicio que si bien abre campos ilimitados a la literatura (pues, con el mismo método, un aviso de bragueros ortopédicos empieza a ser tan bello como un poema de Rabin-



ELEONORA

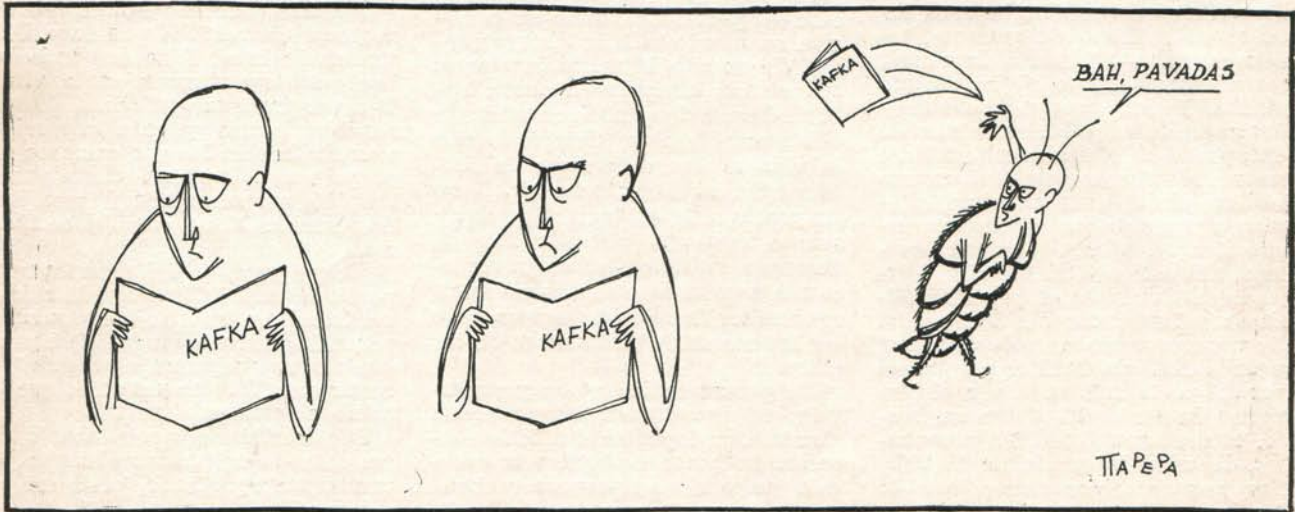
dranath Tagore) infunde algunas sospechas sobre la fineza de oído de este hombre. Otra cita, ésta consignada por el Profesor Havel en su (muy digno de lectura) "Habitat y Vivienda", reproduce la siguiente meditación de Adolph Hitler: ¿Para qué puede servir tener cien modelos diferentes de lavabos? ¿Por qué esas diferencias en el tamaño de las ventanas y de las puertas? ¿Usted se muda de departamento y sus cortinas ya no le sirven! (Adolfo Hitler; Conversaciones sobre la Paz.) Reflexión tanto más espantosa cuanto nos asalta la sospecha de que el Führer, obsesionado por emparejar el tamaño de los inodoros, ideó el sistema catastrófico de ponerse a derrumbar Europa. La tercera perplejidad nos fue administrada por Arambourg,

en su "Génesis...", que, por esas cosas de la dialéctica, se parece bastante al Apocalipsis. Las conclusiones de este hombre, elaboradas sobre hipótesis (llamémoslas) de Fatalismo Paleontológico, nos enseñan que el exceso de especialización —cerebral, en el caso del hombre— favorece un tiempo el desarrollo de la Especie, pero finalmente, conduce a su desaparición. Y agrega: **Nos parece difícil que la Humanidad eluda estas Leyes.** Para ser francos, también podría decirse que lo difícil es que NO eluda estas leyes. Al mono (imaginamos) le ha de haber parecido insuperable el mero juego de la bolita, lo que no impide a cualquier remoto sucesor de ocho años, en la esquina de nuestra casa, desbaratar alegremente la geometría de un triángulo en la tierra, usando el más ordotoxo ñate, con la sencilla oposición del pulgar y el índice. Arambourg, que dice: **desde el punto de vista físico parece que no hubo cambios sensibles desde el Holoceno,** acaso no advierte ningún detalle exterior destacable entre la atlética esposa del Hombre de Cro-Magnon y, pongamos por caso, Eleonora Rossi Drago; lo que desacredita bastante a la Paleontología. Por lo demás, es fácil ver que no es lo mismo salir a cazar bisontes a garrotazos, aullando bajo la amarilla luna de las Noches Inmemoriales, que salir, meta propulsión atómica, a dar unas evoluciones por la Galaxia.

BicheRías

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

leonardo da vinci



LA CASA ES CHICA, PERO
EL CORAZON ES GRANDE

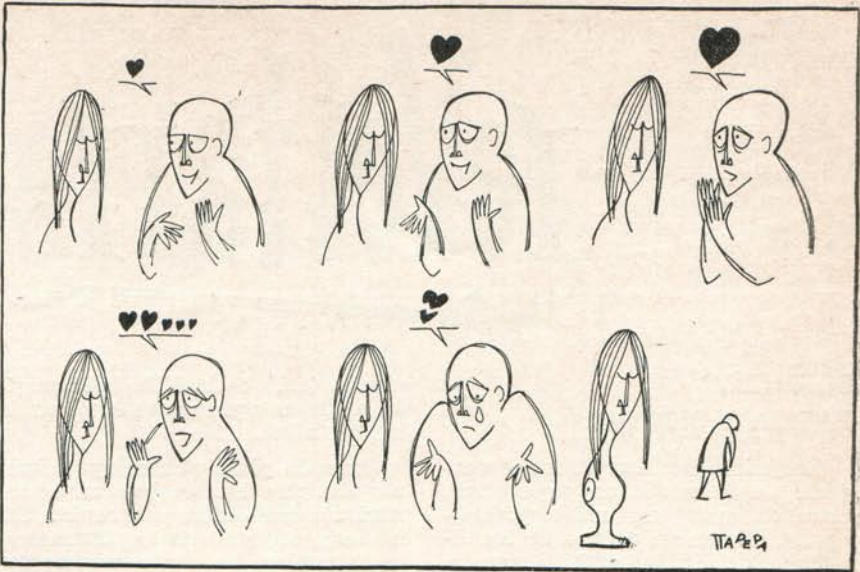
Juan José Manauta, cuyo último libro fue sobrevolado tenuemente en esta revista —planeo, sin embargo, que resulta casi una rastrellada al compararlo con la numerosa lejanía desde la que, el propio Manauta, se precipitó sobre José Hernández, confundiendo, naturalmente, con Dalmiro Sáenz—, Manauta, decíamos, fue hallado esta vez, no con las manos en la masa, sino, por así decirlo, avec les mains dans la Clase Media. Refiriéndose a su cuento “Charito”, H. L. M., crítico de “La Razón”, dice: **El conflicto, acaso ya sin mucho vigencia en el medio, le sirve para mostrar una sola cara de la Clase Media del interior del País; ya que ella no sólo ha dado tipos corruptos y escandalosos como los del cuento, sino —y con mayor abundancia— sacerdotes piadosos, maestras civilmente heroicas, estadistas que murieron pobres de solemnidad, civilizadores generosos, poetas ilustres y científicos que han honrado al país y a su familia.** (Sic.). Superando la repentina depresión que nos causó el giro “morir de solemnidad”, todo lo demás, francamente, nos parece que sí, aunque no entendemos por qué, L. M. N., ha omitido que si bien mirado madre hay una sola, el casado, casa quiere. Porque a decir verdad, el sol sale para todos, y, en cierto modo, no hay mal que por bien no venga. No sólo de pan vive el hombre, caramba, y aunque todo tiempo pasado fue mejor, el dinero, hijo mío, no hace la felicidad. Tenlo siempre presente; la vida hay que vivirla. Que la mortaja no tendrá bolsillos, pero todos los caminos conducen a Roma.

Este análisis, claro está, no agota el tema. Pero, en boca cerrada, no entran moscas.

SOSPECHA

El número de febrero del periódico “Del Arte” publica una nota sin firma y tal vez sin autor, titulada “El teatro independiente también veranea”, en la que con énfasis se dictamina: **los teatros independientes siguen batiendo el record en cuanto a mal interpretación se refiere / los decorados siguen acreditándose por su zarrapastroso mal gusto / quedan la mayoría de las veces por debajo de las compañías comerciales / la pedantería con que los teatros independientes hacen mal lo que ingenuamente las compañías comerciales hacen mal / los teatros independientes no deben crearse para que un grupo de amigos se divierta a costa de quienes cuando no los idolatran, resul-**

(Continúa en pág. 21)



3 CUENTOS cada vez más cortos

Almotanabí, famoso poeta y guerrero, había salido de Shiraz con su hijo; al caer la noche, quiso buscar albergue. Uno de sus esclavos le dijo:

¿No eres tú acaso el Almotanabí que escribió:

El caballo, el desierto, la noche me conocen,
el huésped y la espada, el papel y la pluma?

El poeta se tendió a dormir a orillas del Tigris, y ahí lo sorprendieron y lo mataron.

(del cap. XXV del PILGRIMAGE TO MEDINAH AND MECCAH —1856— de R. F. Burton).

Juanto al lecho de muerte, uno de sus amigos exhortaba a Enrique Heine a reconciliarse con Dios. Heine le respondió, sonriendo:

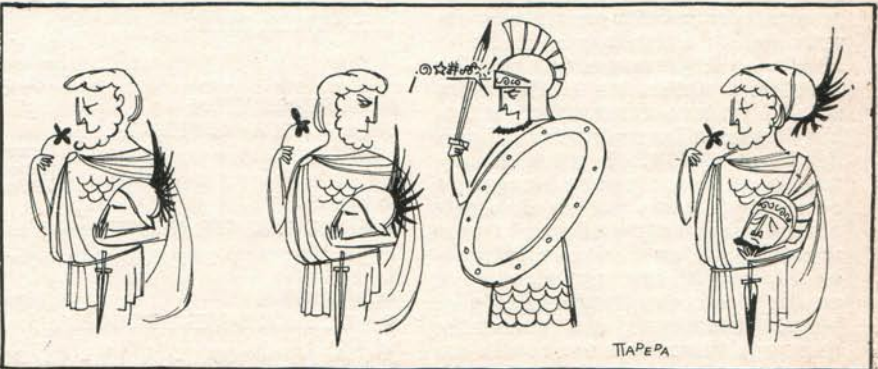
—Pierda cuidado. Dios me perdonará; es su oficio—

(DE HEINE UND SEINE ZEITGENOSSEN —1888—, de Gustav Karpeles).

Y entonces fue que me comieron.

(de LA HISTORIA DE LA ANTROPAFAGIA MAS BREVE DE LA LITERATURA —1960/61/62— de Ernesto Sábato, Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman).

I. — HUMANISMO



revoltante

POTENZE, PATRIA Y HOGGAR

La revista católica "Criterio" (especie de oximorón en papel obra, línea de agua) no omite, precisamente, el nombre de uno de los directores del ESCARABAJO cuando, en su número de Navidad, refiriéndose a cierta obra en un acto, dice: **No creemos que** (aquí viene un nombre; lo soslayamos discretamente, por lo que se verá en seguida) **haya estado muy seguro de lo que quiso hacer al escribir esta tragedia (...)** ella padece de un estatismo que se acerca peligrosamente a la monotonía más insufrible (...) ni representada ni leída es posible encontrar en ella un pensamiento original (...) y si éste existe, está oculto bajo una verborragia que impide encontrarlo, así tenga uno alma de arqueólogo. Opinión que no es lo que se dice una indirecta. Ahora bien. La revista católica "Criterio", en su último número, sí omite —precisamente— el nombre de uno de los directores del ESCARABAJO y omite además —estamos seguros que sin malicia, y sólo por falta de información— algo así como casi toda la Historia Universal del Teatro, cuando, refiriéndose al Concurso del I. T. I. organizado por la UNESCO, dice: **Quizá por primera vez en la Argentina se daba la oportunidad a un autor nacional** (omisión de autor nacional) **de competir internacionalmente en un concurso consagratorio (...)** no voté favorablemente la pieza que fue al final premiada (omisión de pieza, al final, premiada) **pero lo que me interesa en este momento es señalar un defecto común de los concursantes (...): la absoluta despreocupación por los problemas nacionales (...)** dentro de una cultura resulta indispensable atender a las realidades del país donde se vive (...) pocos dramaturgos se dieron cuenta de que la competencia tenía por objeto elegir una obra que representara al teatro argentino en un certamen internacional, por lo que equivocado era enviar piezas que transcurrieran en países extranjeros, con personajes que nada tienen que ver con lo nacional, muchas veces de nombres fo-

raneos (...) lo insólito hubiese sido elegirles como representativas de la Argentina. (Sic.)

Como la pieza al final premiada no sólo fue escrita por un autor nacional que dirige esta revista, sino que, lo confesamos, transcurre en el extranjero, tiene nombre foráneo, y por lo tanto hubiera sido insólito premiarla, no sabemos, francamente, cómo terminar esta frase. Momentánea estupidez que no nos impide (también lo confesamos) formar un bloque con Jaime Potenze. Casi diríamos que nos alienta. Sí señor. También nosotros repudiamos enérgicamente la actitud antinacional de estos dramaturgos que tanto daño causan a su país y a su cultura. Y si no, ahí está el caso de ese señor William Shakespeare, vergüenza del teatro inglés durante cinco siglos, con su maniática propensión a idear sus trapisondas en Dinamarca, Venecia, Atenas, Verona, Roma, Escocia, Pentápolis, Efeso, por no mencionar otros 20 sitios, aun más repugantes. Hay que acabar con estos caballeros como Racine, o Corneille, y sus insufribles Fedras, Athalias, Cides, Horacios en los que —por otra parte—

no es posible hallar una sola idea original, así tenga Potenze alma de arqueólogo. A dónde habríamos ido a parar si los poetas latinos siguiendo el nefasto ejemplo de Virgilio, hubieran cantado hazañas de guerreros que, muchas veces, tenían hasta nombre foráneo. Qué abominaciones de toda índole no cometerían nuestros hijos, futuros servidores de la Patria, de haber caído en sus manos las comedias de Plauto, o tragedias griegas como "Los Persas", "Las Troyanas", "Las Fenicias", "Helena", "Hecubas", "Los Siete contra Tebas" o el propio "Edipo", ninguna de las cuales (da asco decirlo) sucede en Atenas. Debemos desenmascarar a sujetos como Sartre, que no puede imaginar un drama decente si no lo ubica en Alemania, en Argos, en el sur de los Estados Unidos o, incluso, en el Infierno; sujetos a lo Albert Camus, que tuvo la arrogancia de escribir "Calígula", como si su pobre patria ¡Francia querida! no tuviera ya demasiado. Terminar de una vez y para siempre con mistificadores de la calaña de Pär Lagerqvist, quien, siendo noruego o algo así, escribe "Barrabás", que no será un drama, pero —lo que nos parece mucho peor— transcurre, un poco, en Israel. Y, aunque no venga al caso, cómo olvidar a ese pavoroso degenerado mental, Dante, que ni siquiera escribió acerca de nuestro Planeta. Qué decadencia no derumbará a nuestro siglo, amenazado, hoy, por ciertas obras de Hebel, Giraudoux, O'Neill, Ghelderode, Bruckner, Anouilh, Bernard Shaw, por no citar sino a unos pocos de estos miserables que con sus inmundas pretensiones de universalidad, tan mal pagan a la patria que los vio nacer. Heil Hitler.

EDITORIAL PROYECCION presenta:

- LA INQUISICION EN HISPANOAMERICA
por el Profesor BOLES LAO LEWIN

Estudio penetrante y exhaustivo de los aspectos religiosos, políticos y raciales del absolutismo inquisitorial.
(Aparecerá inmediatamente)

- REQUIEN POR UN CAMPESINO ESPAÑOL
por RAMON SENDER

Pequeña obra maestra simbolizando la trágica lucha del pueblo ibérico.
144 páginas - 80 pesos

- NIKI O LA HISTORIA DE UN PERRO
por TIBOR DERY

La vida cotidiana de Hungría en los años anteriores a la insurrección popular de 1956.
176 páginas - 90 pesos

- LA REVOLUCION
por GUSTAV LANDAUER

Ensayo breve, profundo y original sobre el cambio violento de las estructuras sociales.
160 páginas - 100 pesos

En prensa:

- EN EL PAIS DEL KIBUTZ, por Henri Desroche
- LA ZORRA Y LAS CAMELIAS, por Ignazio Silone

En preparación:

- VIAJE A TRAVES DE UTOPIA, por María Luisa Berneri

Av. de Mayo 1370 - P. 12 - Of. 335 - Tel. 38 - 4196 - Buenos Aires (R. A.)

alicia
tafur

DANIEL

cuento

del libro "Un Gato de Angora Gris"
de próxima aparición
(Ed. El Escarabajo de Oro)

Uno de esos muñecos con cara de porcelana era el que siempre estaba sentado sobre la colcha de raso de mi cama ancha. Había sido la cama de mis padres. Cuando los dos murieron comencé a dormir en ella porque desde chico me gustó su amplitud, su colcha de raso rojo y el recuerdo de la tibieza que encontraba cuando me escabullía entre las puertas de los dormitorios silenciosos, para acurrucarme al lado del cuerpo con olor a lavanda de mi madre.

Hacia treinta y seis años que estaba conmigo. El día de mi décimo cumpleaños, al despertar lo encontré a mis pies. Tenía una cara redonda de bebé sano, rosado; los brazos regordotes y las piernas con rollos en las rodillas y en los muslos. Un bombachón celeste, escarpines y, enmarcados por el también celeste de la gorra tejida, dos cuarzoes negros, brillantes, dándole asombro a la mirada y cierta inquietud y cierta ternura que me hizo besarlo, besarlo repetidas veces, como seguía besándolo mucho tiempo después, siempre.

Fue mi más grande alegría, mi única alegría. Porque nunca tuve a nadie. Sí, ahora se que no se atreven a decir nada, ni yo digo nada, apenas los miro, para qué. Mis hermanas, con sus burlas de antes. Pero quiero hablar del muñeco, solo del muñeco porque él es lo principal y todo está ligado a él. Por ejemplo el principio, cuando vi a mi padre con el tórax aplastado por el camión, retorciéndose en la cama del hospital, con los ojos fuertemente cerrados, sin mirarnos una sola vez. Yo tenía catorce años, y ahora pienso que ese fue el principio, cuando mamá dijo —vení a despedirte de papá; tus hermanas no porque son muy chicas— y los dejamos afuera. Lo vi esforzándose por respirar, mientras me imaginaba un caos de huesos rotos bajo su piel, una bolsa de piel sangrienta. Ventureira, el socio, repetía

en voz baja: —No sé como ocurrió, estábamos en la barranca de Montes de Oca cambiando la rueda, y de pronto el camión que se viene encima, él no pudo hacer nada, nadie pudo hacer nada, el camión ya estaba encima.

Después, de nuevo en mi dormitorio, el muñeco me miró desde su sitio en mi antigua cama, y comprendiendo que él quería consolarme, lo abracé y lloré sobre su cabeza de loza mientras en sus ojos de bebé inocente se perdían los ojos apretados de mi padre y desaparecía el miedo para solo sentir un dolor dulce que, ahora estoy segura, él comprendía. Por eso creo que ese fue el principio, porque desde aquel día sentí concientemente su presencia; él me ayudaba.

Pasaron ocho años, y un día, serenamente, murió mi madre. Fue una agonía mansa, con una sonrisa mantenida en su cara hasta el último momento, como si deseara que eso ocurriera por fin. Inmediatamente me trasladé a la habitación matrimonial.

Era la del fondo. Por la ventana se veían las plantas del jardín mal cuidado y dos columpios con el armazón y las cadenas oxidados, que al ser movidos por el viento, chillaban perezosamente. Abría la ventana y apenas visibles en la noche, me gustaba verlos hamacándose solitarios como si dos espectros disfrutaran del juego. Y el ruido de los goznes de óxido era un único ruido, uno solo, que a veces hacía temblar.

El muñeco en la cama grande quedaba mucho mejor. Le hacía los cuidados de siempre: lavarlo, cambiarlo, lavar su ropa y plancharla, y coserle o tejer nuevas ropas en verano y en invierno a medida que lo viejo se iba haciendo impresentable. Dormía en el sofá.

Puede decirse que al paso de los años la casa se desglosaba en dos: la parte que ocupaban mis hermanas y la parte ocupada por mí. Desde el vestíbulo de entrada hasta el final del gran patio se unían en hilera cuatro habitaciones, el baño y la inmensa cocina. Aquí se cerraba la primera parte de la casa; luego, perpendiculares al resto de la construcción y separadas de ésta por un enrejado de madera, estaban mi dormitorio y otro cuarto más chico que utilizaba para mi trabajo de bordadora. Como se ve la casa tuvo siempre dos cuerpos (hasta un baño había atrás), pero antes no se notaba esa separación pues estábamos siempre juntos reunidos en la cocina o en el comedor, sobre todo cuando vivían la pobre mamá y el pobre papá, y aún después, antes de casarse Silvia y Lucía, estábamos siempre juntas las tres hermanas, aunque claro, al irme yo atrás me sentí más independiente de ellas y ya no fui tanto a charlar en el co-

medor, con mayor razón cuando comenzaron a venir los novios. Trabajaba en la máquina de bordar hasta que me llamaban a comer.

Pero el muñeco es lo principal. El me acompañaba con su sonrisa que me despedía un poco tristemente cuando salía a entregar mi trabajo y que me hacía apresurar para estar nuevamente con él, cambiarle la ropa, acariciar su cabeza, después de dos o tres horas en que me había sentido sola.

El muñeco sí, había hecho pasar el tiempo suavemente, colocando día sobre día con felicidad, año sobre año juntos él y yo, en esa parte de la casa que mis hermanas y mis cuñados poco visitaban porque ninguno de los dos queríamos a nadie; para qué a otros que no nos comprendían, que ya comenzaban a rumorear detrás de mí juicios egoístas, llenos de maldad, y que decían (nunca lo oí directamente, pero lo sé, lo sé) esa palabra que se usa para humillar a los que tienen edad y están solos, ese nombre tonto y burlón sobre la soltería. Solterona, claro, solterona para ellos que tienen miedo de estar con ellos mismos y que buscan en seguida a otros para juntarse por las noches: dos en el primer dormitorio, el que da a la calle, y dos en el segundo dormitorio; y si uno cruza el patio o el vestíbulo se oyen las risitas como en sordina, apagadas por las sábanas.

Un día comenzó todo y después siguió en forma progresiva transformando las cosas completamente. Comencé a sentirlo tibio, más tarde note unos pliegues en su cuerpo, primero en el vientre, luego en las articulaciones, y así día a día, sin atreverme a decir nada, sin trabajar, sentada siempre junto a él mirándolo, hasta que una mañana, al cambiarlo, vi que movía un brazo.

—¡Está vivo! —grite en la cocina— ¡El muñeco vive!

—Al fin venís a almorzar —dijo mi hermana—, siéntense todos que la comida está lista.

—Te digo que vive, ¿comprendés? está tibio, la porcelana es ahora piel y ha movido un brazo.

Ellos nunca comprendieron. Fueron dos años de felicidad ver a Daniel llorando y riendo en su cuna, y luego caminando por mi dormitorio. Claro que no lo dejaba pasar a la parte de adelante de la casa, y por eso había hecho correr el enrejado tomando para mí una parte del patio que servía para que Daniel jugara. La puerta del enrejado permanecía siempre cerrada de modo que allá atrás, nosotros dos, vivíamos cómodamente.

Pero en estos años hubo también mucho dolor porque ellos eran como fantasmas que venían a golpear mi

(Continúa en pág. 18)

ángel rama

LA VANGUARDIA DIEZ AÑOS DESPUES



IONESCO

adamov
beckett
genet
ionesco
schehadé
vian

Difícil cosa es inventar un sueño; más aún, enraizarlo hasta que sea imagen fiel de nuestra circunstancia histórica. Ese paso, que mide de la pérdida de la adolescencia en beneficio de la madurez, el ascenso desde la subjetividad individual al compromiso colectivo, la disolución del libertinaje imaginativo ante la presencia de lo real, es un paso que dan individualmente los escritores y las épocas literarias. Aquellos, que, en la disyuntiva, lo rehusan, se ven proyectados hacia una infancia progresivamente inconexa, hasta disgregarse en la nebulosa escéptica.

Pero si previamente no se ha inventado el sueño, no hay circunstancia histórica que valga: él es la voluntad original que ordena el caos, que inventa la gramática acorde a una nueva lengua, que permite que la realidad no sea simplemente descrita sino atacada dinámicamente, como propósito creador y transformador. Parodiando a Butler, es "el camino toda vida y todo arte", cuando la vida se integra al mundo, cuando el arte alcanza su mayor aspiración interpretativa.

La revisión panorámica de una de las escuelas dramáticas más sugestivas de nuestro tiempo —la vanguardista **Escuela dramática de París**— permite observarlo con un ejemplo flagrantemente. (También serviría de buen ejemplo el proceso del movimiento vanguardista prototípico del siglo, o sea el de los años veinte, que debuta al terminar la primera guerra mundial con el dadaísmo y que en 1933 parece trasvasarse a la lucha contra el fascismo. Pero aquél está más cerca y nos toca, en estos momentos, más íntimamente.)

Este movimiento, que por facilidad y a imitación de aquel renovador de la pintura en Francia, se ha designado como **Escuela de París**, tiene sólo unos diez años largos de vida. Las obras que en ese período se van sucediendo, dibujan una gráfica que queremos desen-

trañar: es aleccionante, imperiosa demostración de los caminos del arte.

Tres nombres mayores dirigen el movimiento: Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov, a quienes podemos agregar la constelación de figuras menores que cumplen la función del tejido de sostén de una escuela: Georges Schehadé, Boris Vian, Jean Tardieu, Jean Vauthier. Además un creador de primera fila, cuya iniciación dramática bajo el auspicio de Louis Jouvet, no reveló todo lo que aportaba de transformación original, porque siendo su actividad específica la de novelista, resultaba una incursión esporádica en otro género literario. Me refiero a Jean Genet, cuya obra **Las criadas** (1949, con traducción española de José Bianco) recién ha venido a integrarse ahora con una serie de calidad donde está **El balcón**, **Los negros**, **Los biombos**. Pero Genet, sobre quien ha pesado durante años la reprobación moral, y también la vana curiosidad snob, es un creador original, cuyo arte responde a condiciones muy personales que sólo se emparenta con la vanguardia dramática en su negativa a un teatro realista y convencional.

Este movimiento establece un lenguaje artístico moderno y se corresponde con una problemática contemporánea, porque aunque al parecer prolonga y amplía anteriores etapas del vanguardismo teatral francés (el "fauvismo" de un Jarry en la primera década, el "superrealismo" de Vitrac y Artaud en la tercera), la crudeza de sus planteos, la experiencia audaz de su investigación de lo humano, la renovación de sus estructuras mentales y artísticas, su desentendimiento de los lazos tradicionales, responden a las características de una época nueva y reciente. Es además un movimiento de "exilados", al que concurren hombres de muy distintas procedencias nacionales y culturales que se reencuentran en el

clima estético de París: Beckett es irlandés y ha terminado por escribir directamente en francés algunas de sus obras; en esa lengua se expresan Schehadé, libanés, Adamov y Vian, rusos, Eugene Ionesco, rumano. El rompimiento con las correspondientes patrias no se hace con el padecimiento íntimo que a Joyce le llevó a escribir toda su vida sobre el lejano Dublin natal, sino como un corte total con la nutrición concreta de sus regiones natales, simultáneo al establecimiento de una realidad suprenacional, fantasmagórica y veraz al mismo tiempo, donde las vivencias quedan referidas exclusivamente a los hombres como entelequias universales. El juego con el idioma, o el menosprecio de las posibilidades comunicantes de la lengua, puede filiarse en esta situación tan nueva en la literatura.

Generalmente se insiste en la vinculación de este movimiento artístico con la última guerra, e incluso se le asocia al auge existencialista. Las fechas destruyen estos asertos. Hasta 1939 el arte dramático francés, tal como podía ser visto por Alfredo de la Guardia cuando establecía su **Antología del teatro francés contemporáneo** (1945), se distinguía por el uso diestro del psicologismo y la poetización, con la conocida pléyade: Giradoux, J. J. Bernard, Cocteau, Crommelynck, e incluso quien apunta la renovación próxima: Jean Anouilh. El período de la guerra y el inmediatamente posterior, hasta 1950, se caracteriza teatralmente por una dramaturgia de esquematismo realista, que se sostiene en un aparato ideológico preciso. Bastaría citar los nombres de Sartre y de Camus, cuyo teatro se realiza en ese período, para certificar el empuje positivo, el afán de conocimiento de la realidad —por absurda o "caligulesca" que fuera—, la convicción de la fuerza actuante de las ideas en un mundo muy teñido de pasión y de culpa.

La aparición de Ionesco, Becket,

Adamov, corresponde a la década del 50, como réplica incisiva al arte inmediato, el de Sartre y Camus, y puede y debe vincularse, políticamente, con la frustración de las grandes esperanzas sociales generadas durante la Resistencia, y con el espíritu disgregador de la "guerra fría" en la era staliniana. Cuando se lee el libro de Michel y Mirkin-Guetzévitch, **Les idées politiques et sociales de la Résistance** y se considera luego la lenta disgregación de la IV República, en Francia, y la destrucción en el mundo todo del ímpetu de la lucha contra el fascismo, el impacto disolvente de los últimos años de la era staliniana, la aniquilación de la fe colectiva renovadora dentro del mundo occidental en el período Foster Dulles, se puede entonces comprender el clima espiritual en que se formó el vanguardismo teatral. Cuando en mayo de 1960 se estrena en el teatro de los **Noctambules**, **La cantante calva**, de Ionesco, estamos en la cerrada negación de todo interés por el momento que se vive; estamos en el anegamiento en un puro juego disparatado que si algo demuestra es la imposibilidad de entenderse, la vacuidad total de la vida burguesa de los Sres. Smith y los Sres. Martin; estamos en un borboteo libre que se regocija en la falta de ataduras y responsabilidades. Si por un momento se evoca el texto de Sartre, **Las moscas**, que marca el comienzo del teatro de la Resistencia, se comprenderá claramente el vuelco.

Si pasáramos una raya bajo la treintena de obras que integran la producción dramática del decenio vanguardista, y buscáramos los rasgos del común denominador, encontraríamos los elementos de una cosmovisión similar a la que Lukacs enumera con respecto a la vanguardia alemana del veinte —Kafka, Musil, etc.—, a saber: desdén por el realismo y, más allá, por la mera y exterior realidad; quiebra de la estructura lógico-racional en el funcionamiento e interpretación del mundo exterior, con abandono gozoso de las leyes de causalidad y, en general, de toda estructura legal; afirmación preponderante del irracionalismo del comportamiento; dificultades en la acción que llevarán hasta una parálisis de toda dinámica, sin esconder los rasgos mórbidos y la degeneración espiritual que produce semejante inmovilismo; acentuación del enfoque subjetivo, concomitante al desmerecimiento de lo real, de tal modo que algunas obras son meras proyecciones de una subjetividad contradictoria y desgarrada que no establece ninguna vinculación positiva con el contorno humano, y que ve a la sociedad como una fragmentación minuciosa donde no funcionan los aglutinantes del

sentimiento o del pensamiento; por encima de todo esto, algo que me parece más alarmante, o sea un desdén mayor por las ideas, de las que se prescinde como instrumentos herumbrados.

A Ionesco, que es el bufón de la Escuela —algunos han dicho que el Moliere— le ha correspondido realzar el lado ridículo del lenguaje, poblando sus obras de diálogos inconexos, de barbarismos e idiotismos de uso común, de juegos mecánicos por derivación exclusivamente verbal y carente de sentido. A través de ese manejo alocado del idioma (recuérdese el final de **La cantante calva** o la sátira pedagógica de **La lección**) ha hecho colar experiencias que pertenecen al dominio analítico: el estupro en **La lección**, la iniciación sexual en **Jacobo o la sumisión**, la regresión erótica en **Las sillas**, subrayando en cada caso, especialmente en este último, como alegoría final, la incapacidad de comunicación entre los hombres, justamente por el abuso de un lenguaje que ya nada significa. Buen testimonio de la época: tanto se han manoseado ciertas palabras, incluso las más grandes —libertad, democracia—, que la sociedad comienza a desentenderse de sus significados: son simples muletilas para discursos académicos.

Pero la fragmentación de un mundo condenado a la parálisis y a la incompreensión, la destrucción minuciosa de la órbita de la inteligencia, mostrando a los hombres como seres balbuceantes e incoherentes, la diagnosis cruel de las condiciones del hombre otrora estimadas con orgullo y ahora reducidas a pequeñas miserias, ha alcanzado su expresión alucinante en la obra de Samuel Beckett. El punto más bajo de la depreciación humana, y a la vez el más cálido y desesperado, está en una obra deslumbrante, **Esperando a Godot**, que concita simultáneamente el elogio y la censura por parte de Sartre: "es una obra muy notable, en mi opinión la mejor obra de teatro desde 1945, pero hay que reconocer que es expresionista y al mismo tiempo pesimista. Su contenido complace en el fondo a los burgueses". (Todo el artículo "Un análisis del teatro burgués" de Sartre es discutible, a causa de los dos coordenadas de trabajo no fundamentadas por él: la aceptación por parte del público burgués y el criterio de la regresión pesimista).

El año 1952 en que se escribió **Esperando a Godot** puede estimarse como una fecha crucial de la historia espiritual del siglo: ese año, no lo olvidemos, la guerra parecía estar esperando al mundo detrás del menor incidente, y a lo que Krushchov ha llamado la megalomanía de Stalin, se correspondía la ceguera

occidental de Foster Dulles. Pero la visión de hombre y mundo de Beckett no es causada por hechos circunstanciales, sino que se integra en una radical, honda, pesadillesca, interpretación, que había expresado en sus novelas anteriores y que expresará en sus textos teatrales o radiofónicos posteriores: **Fin de juego, Acto sin palabras, Todos los que caen, La última grabación de Krapp Cenizas**. El monólogo de Krapp, que corresponde al año 1959, quizás permita ver con más claridad el sentimiento agónico con que Beckett, contempla, padece él mismo, esa desintegración: ese viejo enfermo que se alimenta de bananas, ese despojo alcoholizado, ha perdido la memoria del vivir que para él se guarda, como para el mundo entero, en las bobinas grabadas con viejos discursos. Lo que en ellas redescubre es la iluminación fulgurante que en un momento de la historia permite tocar —en el amor, en el conocimiento— una verdad total; la redescubre con una inocultable nostalgia, pero a la vez con la conciencia cierta de que el hombre es demasiado endeble y miserable como para sostener y conservar esa verdad. La experiencia de la caducidad viene aquí unida, fatalmente, a la interpretación de la realidad como el campo hostil donde se produce la revelación, y no como el campo de un devenir dialéctico.

Mediada la década del 50, algo empieza a cambiar, y es esto lo que dibuja la gráfica que señalábamos. Las obras de los vanguardistas que hasta ahora han conquistado sólo una élite internacional, viajera por París, comienzan a penetrar en otras zonas de público. Jean Anouilh pone todo su prestigio en un artículo donde dice de la tríada citada —Beckett, Ionesco, Adamov— que la integran los creadores más importantes de la época. El interés por el contorno real y por el mundo histórico en que se vive parece pesar grandemente en los vanguardistas, en la misma medida en que toma contacto con el público más amplio, y registran la renovada orientación espiritual de la época. Porque si fueron auténticos al testimoniar el desastre, lo son también ahora al atisbar su superación.

Ya **El balcón** (1956) de Genet revela que, lo que había sido estimado como una simple rareza de caso clínico, se transforma en todo un sistema interpretativo, un nuevo método de encuesta donde se pueden refractar todos los problemas: aquí, la gran comedia de la realidad, el esfuerzo por alcanzar la imagen ideal, apropiándosela por un momento y destruyéndola, está a punto de vacilar porque lo que

(Continúa en pág. 18)

DANIEL (Viene de pág. 15)

puerta para decirme: no ves que no es cierto, tenés que descansar Elsa, el médico lo dijo. El médico había hecho varias preguntas que no contesté, y después dijo eso. A los pocos días yo supe que allá adelante se me había puesto otro nombre. Cuando no estaban ellos venían por las paredes ese nombre absurdo, y cuando ellos venían se les notaba en los ojos. Loca, claro; qué sabían.

No importa, qué importancia tenía lo demás, si Danielito vivo, rosado y sano se movía en su cuna; si un día lo vi caminar con pasos tambaleantes y los brazos extendidos, sonriéndome siempre, dando vueltas por el dormitorio y por el cuarto de costura, caminando alrededor mío sin cansarme nunca, hasta que lo alzaba y lo apretaba y sentía su piel tibia, su carne blanda, porque era tibio y blando, tibio, tibio, y tenía olor a piel.

—Elsa trató de razonar, trató de entender que el muñeco es siempre un muñeco, trató de entenderlo Elsa porque si no vamos a hacer algo que te va a doler y no queremos hacerlo, pero nos vas a obligar. Entendé Elsa. Elsa, Elsa y las paredes decían loca.

Yo me iba. Envolvía a Daniel en su manta y salía a la calle, a caminar con él en los brazos. Llegábamos hasta el Parque Chacabuco y ahí, cerca de la fuente, me sentaba en un banco y lo sentaba a Daniel a mi lado. Al poco rato lo veía deslizarse con precaución y después correr libre y dichoso, por el césped. Yo le gritaba que tuviera cuidado y a veces tenía que correr a levantarlo. La gente me miraba y lo miraba a él y yo estaba orgullosa, tan orgullosa de tenerlo, de que fuera mío, de que nos vieran juntos, él y yo tan felices.

Después regresábamos a casa y ellos repetían: Elsa Elsa, basta ya, danos el muñeco. Entonces me encerraba allá atrás, días y días sin ver a nadie, sin contestar cuando me llamaban, yo y él juntos y solos como siempre.

Por detrás del enrejado ellos gritaban: Basta ya, basta ya; y yo me asomaba para mirarlos y con los ojos me decían loca.

Llegaban mis hermanas y mis cuñados y otra vez salí Elsa, dejamos entrar, está el médico que te quiere ver. Mirá que nos obligás a que hagamos algo, mirá que así no podemos seguir. ¡Vamos Elsa! y mis hermanas lloraban y con los ojos decían loca.

Hasta que echaron abajo el enrejado y el estrépito de maderas y gritos despertó a Daniel que comenzó a llorar, y él lloraba de miedo a que nos separaran porque sabía, como yo, que los amenazas de ellos iban a separar, y lloraba desesperadamente cuando lo alcancé de

la cuna y lo apreté con todas mis fuerzas para que no me lo quitaran, pero los cuatro entraron en la pieza con los ojos desorbitados como de locos y entonces comprendí que no era a mí que esos ojos gritaban loca, sino que ellos eran locos, locos que repetían: Elsa, comprendé, tenés que entender, danos el muñeco, mirá que si no nos das el muñeco vamos a tener que hacer algo, danos el muñeco, comprendé Elsa.

Danielito lloraba, se retorció en mis brazos, se agarraba de mis ropas, pero fué inútil, inútil. Por eso lloraba, por eso lloraba. De pronto los cuatro se avalanzaron sobre mí, me rodeaban los cuatro con sus ojos y sus palabras y sus manos, y yo sabía que ya todo era inútil y comencé a gritar fuerte, cada vez más fuerte porque sabía que todo era inútil, hasta que me arrancaron a Daniel, me lo arrancaron y solo me quedé con un jirón de su vestido. Entonces se cumplió lo que ellos decían, iban a hacer algo, algo. Lo iban a hacer pronto, ahora mismo, a pesar del llanto de Daniel, a pesar de toda la felicidad que habíamos vivido juntos. Lo sabía: entonces dije que sí, que era un muñeco, que yo comprendía, que me lo dieran, que lo iba a poner otra vez sobre la colcha de raso, dije que era un muñeco. Pero los ojos de ellos volvían a decir loca y las manos se alzaron en el aire y las ocho manos en el aire lanzaron a Daniel contra el suelo. Y Daniel se rompió, se rompió en mil pedazos como si hubiera sido un muñeco.

LA VANGUARDIA (de pág. 17)

quieren los revolucionarios que rodean la gran casa ilusionista de Irma, es, justamente, "que la rebelión parta de la repugnancia a las comedias", de la negación de "la fiesta" que conduce fatalmente al suicidio, a la muerte.

El año 1957 en que se presenta **Paolo Paoli** es una fecha significativa, porque este Adamov está muy lejos del que, en **El profesor Tarranne**, en **La grande y la pequeña maniobra**, revelaba el peso abrumador de la influencia de Kafka con el terror de los mandatos implacables que llegaban de "lo Alto", mandatos incomprensibles y distorsionadores. **Paolo Paoli** nos descubre la inserción del teatro de Brecht, que se infiltra en la vanguardia, al punto de que en **Historia de Vasco de Schehadé** puede percibirse la carreta de **Madre coraje** sobre un fondo lírico "super-veliano". El Adamov que había afirmado que "la representación no es otra cosa que la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes que constituyen sus ocultos resortes", no necesitará más que siete personajes desencarnados, de-

trás de los cuales operan las fuerzas económicas, sociales y políticas, para recorrer la historia de Francia y el mundo de 1900 a 1914. Un abate, un fabricante de sombreros de plumas, un negociante en mariposas, un penado, una noble arruinada y dos mujeres, irán trenzando sus vidas sin que sospechen hasta que punto responden al desarrollo político-económico del mundo en que viven. Los recursos de la vanguardia aparecerán puestos al servicio de una dibujada explicación —similar a la aparentemente candorosa de las piezas pedagógicas de Brecht— de cómo la economía rige al mundo.

A comienzos de 1959, Boris Vian termina una obra, **Los constructores de imperio**, donde se acentúa esta inserción en un mundo presente: el autor, ha descubierto las enormes posibilidades de las estructuras formales y el lenguaje de las piezas vanguardistas para transmitir procesos enormes, que desbordan la óptica particularista del realismo. A esta altura la gramática vanguardista se adecúa a la transmisión de procesos más amplios y complejos: en la obra de Boris Vian el terror que domina a la burguesía y su progresivo enclaustramiento, perdiendo poder y fuerza, hasta el suicidio, se consigue con un planteo fascinante —y trucado— que responde a las enseñanzas de la Escuela.

En ese mismo año 1959, Genet aplica estrictamente la fórmula de su teatro ceremonial y el fenómeno de objetivación del "otro" cuando es contemplado, al universo africano: escribe **Los negros**. Homologando el desdén del mundo negro por la misma operación de persecución de la homosexualidad, establece una juntura de lo psicológico y lo social que hace de **Los negros**, a pesar de su fracturación interna, una pieza explosiva.

Quien aparentemente va más lejos, aunque en verdad no sale del escurridizo terreno de la ambigüedad cómica en que se ha situado desde el comienzo, es Ionesco, escribiendo **El Rinoceronte** sea cual fuere la interpretación interesada que se otorgue a su pieza, es evidente en ella la denuncia de una sociedad regimentada, irracional, y es evidente que el autor consintió en la versión de J. L. Barrault que la equiparaba al nazismo. Tal denuncia del irracionalismo, lo firma uno de los introductores de la corriente, quien después de burlarse de las ideas parece sentirse obligado a jugar con ellas. Peligroso juego, no hay duda, pero índice a considerar en este decurso.

En sólo diez años, la vanguardia ha abierto una nueva perspectiva dentro de sus caracteres originales.

(Continúa en pág. 19)

r. relman

SOLILOQUIO
INFORMALISTA*"Soy hombre y busco dondequiera se encuentre la Patria de los hombres"*

ROMAIN ROLLAND

Sin contornos: clase, raza, religión, bandera.

Sin abismos: ríoceano.

La patria de los hombres.

El hombre moneda.

¿Qué harás cuando esto sueño, o esto vivo, Liuba? Compañera del sonido. Con tu instrumento viviente y tu Katiuscha. Político y humano, ¿lo recuerdas?

¿Sufres...? Pero avanzas sobre el olvido hacia el futuro.

¿Y tu Thomas? Vate de tu generación carcomida, ¿qué verdad estarás escribiendo en este instante?

Cesare, hermano mayor: padre, abuelo, hombre. Sin tiempo

ni medida. ¡Hombre! ¿Aún estudias matemáticas para especificar la poesía impetuosa de tu vida?

Francinette, pequeña criatura mía, trepas las escaleras de tu Villa. ¿Verlaine en guardapolvo blanco ya? Estoy reuniendo a mis amigos, sabes, para que nunca tengan tus ojos llanto, ni dejes de llamarte Francinette.

Juan Antonio. Fuerte. Gigante fructífero, producto de la nada. ¿Falta mucho todavía?

Alfonso, mente y mañana, entre tanta trasnochada.

Edmonda, ¿a qué grado de hipersensibilidad ha llegado tu esqueleto expresivo de angustia y amor?

Giorgio... no soy nada. ¡Pero lucho!

No me acuerdo tu nombre... hermano del hambre en la Ciudad-Luz. ¿Recuerdas cuando almorzamos juntos aquel huevo a mitades iguales? ¡Nos repartíamos el mundo equitativamente! Quién se retorcerá apretujado bajo tu lápiz catarsis. Te siento entrañablemente. Sin nombre aparente... ¡Hermano!

Mirka, te veo más blanca y cisne

que nunca entre los escombros y el cielo gris triste de tu Varsovia?

Ioshiro, apriétate más al alma milenaria de tu hermano. Dime con tus ojos oblicuos cuánto te han quitado y cuán limpio estás. Me hace falta.

Magda, acompáñame en este viaje sin puertos de retorno, grítame al oído, estentóreamente, tú: ¡Viva la vida!

En este instante vorágine de mi sangre.

Alguien, me aguarda en una esquina determinada de mi cuerpo latente. Con su rostro secular de niña y sus creónticos ojos sin nubes.

Hemos de reunirnos. A respirar vuestras vidas y construir la nuestra. Paralela.

Y nuestra casa. Inmensa y sin puertas... por si no pudiéramos ir hacia vosotros.

Con marcos sin vidrio de ventana, por donde entre y salga la historia diaria y viva de los hombres.

Desde donde tenga marco el mapamundi de la Patria de los hombres.

R. RELMAN.

LA VANGUARDIA... (de pág. 18)

Hay quienes han girado ciento ochenta grados: no todos, ya que su mayor creador, Beckett, continúa su invariable línea austera que responde a una concepción del mundo rigurosamente fijista. Ya se ha conquistado un nuevo lenguaje teatral, de una eficacia inmensa, una nueva estructura dramática que no tiene parangón en la historia toda del teatro, y una chisporroteante inven-

ción estética. Los dramaturgos de otras corrientes, incluso los realistas ingleses como Harold Pinder, comienzan a saquear este tesoro, mientras los vanguardistas franceses van hacia una comunicación más viviente con un mundo al que su estilo ha conquistado.

Ocurre que el mundo ha cambiado. Ha generado algunos anticuerpos para proteger una esperanza renovada dentro del acumulado horror de la era atómica; ha vencido la parálisis de la guerra fría,

al vislumbrar soluciones posibles que encara dinámicamente. La agonia del teatro de Beckett, incluso, sirve para realzar la denuncia de un mundo paralizado, donde el autor no encuentra salida ulterior y eso lo tortura obsesivamente. Pero, como otrora con el expresionismo de la primera hora, el arte ha encontrado, y apresado, una feliz interpretación de la circunstancia creadora del hombre contemporáneo en esta zona del mundo en que estamos.

JAMES THURBER (de pág. 24)

Desde niño, padeció de una vista defectuosa, que fué convirtiéndose en ceguera al paso de los años. Nunca dejó, con todo, de escribir o dibujar. Y lo más extraordinario era que seguía desempeñando su trabajo con el mismo espíritu de comprensión y desenfado. Alegaba que su visión disminuida oscurecía felizmente lo triste y lo indeseable, concentrándose en la vivo y radiante. Poco después declaró: "La ceguera tiene la ventaja de no permitir que me distraiga de mi tarea". En su postrer viaje a Francia, sus ojos no registraban más que luces y sombras; ello no le impidió escribir sus impresiones.

Escribía mentalmente, dando vueltas al texto en su cerebro, para luego dictar los resultados a una se-

cretaria. Dibujaba al cálculo, con grandes crayones negros. Todo ello lo divertía, en lugar de deprimirlo. "Ya mismo no sé cuando estoy escribiendo y cuándo estoy hablando", decía. "Hay ocasiones en que mi mujer me sorprende, en una fiesta, a la mitad de un párrafo".

Si fue constante en su viveza, también fué implacable en sus convicciones liberales. En su única pieza de teatro, *The Male Animal* (por cierto destrozada en su representación mexicana, hace años, por un grupo de ineptos aprendices) defendía con armas eficaces la libertad académica, amenazada, entonces como ahora, por una de tantas cacerías de brujas.Con enérgica delicadeza protestó contra el fantasma de la guerra en *La última flor*, libro estremecedora-

mente actual cuya versión francesa fué patrocinada en París por Albert Camus. No conozco un alegato más definitivo por la paz, que esta serie de dibujos personalísimos, elocuentes y desnudos de grandes frases.

Era Thurber, en el fondo, un cabal moralista. Por eso le atraía la creación y recreación de fábulas. "No hay escritor (pensaba) que no se sienta invitado por esta forma literaria: Las fábulas son cortas, concisas y capaces de encerrar mucho sobre la vida humana: los pequeños defectos, las flaquezas y las vanidades de un hombre y su mujer, o los hechos más importantes de la política. Cualquier cosa".

Al legarnos la sabia lección de su sonrisa, James Turber nos ha vuelto a recordar que el humor es la otra cara de la tragedia.

carlos fuentes



VIRIDIANA

—¡Qué descuidados están tus campos, tío!

—Sí, Viridiana. Desde hace veinte años, la hierba lo ha invadido todo”.

A partir de este diálogo inicial de su nueva obra, que es su obra maestra, Luis Buñuel nos revela un tiempo —veinte años— y nos sitúa en un espacio —el mundo hispánico— que, en la sucesión de imágenes violentas, ricas, habrán de iluminar ese **párpado blanco** de la pantalla con una experiencia artística poco común en el cine. Este medio, acaso el más intenso, el de comunicación expresiva más directa, es también, paradójicamente, el menos permanente, el condenado a sucumbir a la erosión del tiempo, la moda, los gustos.

Casado con el presente, el cine se divorcia del futuro; a fuerza de recoger con semejanza intensidad la imagen de hoy, llega agotado a las fronteras de mañana; experiencia directa, carece de las distancias, de los tamices, de los vehículos de la recreación, de la experiencia renovada, que ofrecen la literatura, el teatro, las artes plásticas.

Todos los grandes cineastas —Eisenstein, Pudovkin, von Stroheim, Welles, Resnais, Antonioni— han querido dar respuesta a este drama de la expresión contra el tiempo, de la fugacidad de la imagen cinematográfica contra la permanencia de la expresión artística, de la impresión directa contra la recreación mediata. Si el cine, por lo común, se contenta con **ver** inmediatamente las cosas y los hombres y se detiene allí, en la función elemental del testigo, los grandes autores cine-

matográficos han pretendido no sólo ver, sino descomponer la materia vista, restituir lo esencial de esa materia: en otras palabras, recrear la realidad: abrir las puertas de la segunda visión de las cosas, puerta que se abre sobre la tercera visión: no hay realidad simple, no hay materia evidente, no hay relaciones inmutables: el arte también, y también el cine cuando es arte, es dialéctico.

Luis Buñuel es el único gran autor cinematográfico de nuestra raíz y nuestra lengua. Presionado por el exilio, la necesidad, las exigencias comerciales de la producción, se ha mantenido siempre fiel a su materia artística, a su visión del hombre moderno —fidelidad, a menudo, expresada por exclusión: lo que **No** está allí es lo importante, lo que ilumina lo convencional, lo encargado, lo que está allí.

En sus grandes películas —**La Edad de Oro, Hurdes, Los Olvidados, El, Robinson, Nazarin**— Buñuel lleva al cine a los dominios de la más amplia y resistente expresión: el descubrimiento y restitución de la realidad esencial del mundo moderno alcanza con Buñuel, en el cine, el grado que en el teatro alcanza con Bertold Brecht. En ambos, la renovación procede de la materia arrancada a la realidad; la forma es la expresión natural de esa materia. No puede decirse lo mismo de un Resnais o de un Antonioni, en los cuales el descubrimiento formal es impuesto a la materia. La adecuación, hasta integrarse totalmente, de la realidad escogida y su forma de expresión en Buñuel, alcanza ahora, en **Viridiana**, la totali-

dad perfecta —intransferible, irrepetible, pero infinitamente renovable a través de la experiencia del destinatario de la obra— del trabajo maestro.

Esta es España y estos son sus veinte años de sombras.

Pero también es toda España y sus veinte siglos de oro y morado, de exaltación y agotamiento, de mitos y realidades, de apasionada creación siempre pareja a un mórbido afán de negar y destruir esa misma creación: jamás, en un película, ha sintetizado un autor todo el sentido de una cultura como lo hace Buñuel en **Viridiana**. Entre el muro blanco de la razón y el sueño, de la fraternidad y el humanismo, y el muro negro de la barbarie y la superstición, la sangre y el terror, sigue su interminable camino el caballero andante: en los ojos, brilla el joven ideal; del hombro y el pecho, cuelgan los ropajes destaralados de la hidalguía en rebaja; a las ancas escuálidas de Rocinante, se prende el cortejo de enanos y bufones, guardias civiles y mendigos, prostitutas y señoritos, curas y monjas. Y cada uno de estos seres arrojará al Quijote de su silla, lo pateará, ocupará el asiento del Caballero y, a su vez, será arrojado por el siguiente mendigo, por el siguiente señorito.

¿Quién es Don Quijote? Todos y nadie: en **Viridiana**, cada personaje podría ser interpretado por los demás: la monja es la prostituta, la prostituta un mendigo, el mendigo un señorito, el señorito una criada. Sancho ataca los molinos de viento; el Hidalgo cuenta los ajos en la escarcela. ¿Quién es Don Quijote? Es el tío, el viejo hidalgo de los campos yermos: el sol se ha puesto, para siempre, en los viejos dominios imperiales: no hay aventura en los caminos, y Dulcinea ha muerto. Quedan los objetos de Dulcinea y su culto fetichista: Dulcinea es una zapatilla de raso, un corset probado sobre la vieja barriga del viejo hidalgo: Dulcinea es una novicia que regresa a casa de su tío a despedirse antes de tomar el velo. Don Quijote arroja el escudo y el bacín para disfrazarse de Don Juan; pero Don Juan no ama a las mujeres, sino al reflejo de su propia vanidad que encuentra en las mujeres. Don Juan, el impotente, no puede realizar en la carne el amor que don Quijote realiza en el ideal: sin uno y sin otra, el único gesto de autodeterminación, de autodisponibilidad es el suicidio.

Don Quijote es una novicia, Viridiana, que abandona el convento para hacer el bien en el mundo: recogerá a los mendigos de la aldea, los llevará a la casa feudal del amo, y como Don Quijote al liberar a los ladrones, será vejada y violada por ellos. Pero sin don Quijote caminaba del viejo mundo feudal ha-

cia el nuevo mundo humanista, este Quijote con faldas camina hacia atrás, hacia el Medioevo: los signos de su aventura, celosamente guardados en una maleta vacía de vanidades, son la cruz, el martillo, los clavos, la corona de espinas. Cristo está atrás, y buscarlo obliga a caminar hacia atrás. ¿Para qué sirven los lastres que Viridiana lleva y trae en su maleta? Una niña, en la secuencia final de la película, lo descubre: para pincharse los dedos. La niña arroja la corona de espinas al fuego. Quijote-Viridiana queda desarmado, en el mundo de los hombres, sin más defensa que su humanidad.

¿Quien es don Quijote? Es el señorito, Jorge, que asume la ambigüedad del caballero convertido en escudero para poder burlarse de su propia imagen de hidalgo. Una burla cínica, amarga: el escudero quisiera montar de nuevo la cabalgadura, pero la yegua está muerta: sus huesos blancos, su calavera, comen el polvo de Castilla. Sancho sin inocencia, Quijote sin ideal: picaro disfrazado con las galas del señor, amo despojado de la lanza: España de mendigos enmascarados y de señores mendicantes. Dulcinea es Teresa Panza.

Allí está Maritornes: la criada del hidalgo. Maritornes sombría que subió alegremente a la carroza del Renacimiento y tomó pasaje para el mundo nuevo, que rió, fornicó, bebió, existió con todos los sentidos y bajó del coche para encontrarse más atrás de su punto de partida: otra vez en el mundo viejo, sierva feudal, pero en un mundo viejo despojado de la naturalidad del anterior: una Edad Media caricaturizada, de cartón, que conoce la vida de los sentidos pero se empeña en ocultarla. La Maritornes alegre se entregaba; ésta es forzada; y entre los pliegues de las sábanas, sólo encuentra

una prueba helada de impotencia, de violación a un tiempo austera y carnavalesca: la fiesta de España suena hueca en los pasillos del Escorial (o del Valle de los Caidos): la tumba de España es un baile encendido, una respuesta jocosa. Felipe II y Goya caminan de la mano.

Respuesta, respuesta a la interrogación de la vida española: esto es, en cierto aspecto, el gran film de Luis Buñuel. Los mendigos invaden el castillo feudal y responden al mundo de los señores, de los eclesiásticos, de los hidalgos. Responden con la carne, el regüeldo, el vino, el baile, el lenguaje, la carcajada: su realidad atroz es la única respuesta al mundo de Torquemada, Don Juan y Don Quijote: un mendigo leproso introduce el brazo supurante en la pila del agua bendita; el traje de bodas de Dulcinea es arrastrado por el ladrón y la cocinera; la hermosa vanidad de don Juan, la frialdad del espejo erótico, es destruida por el amor físico, pleno, de los ciegos y los baldados; el orden cae hecho añicos cuando los mendigos se sientan a la mesa del castillo y posan para la fotografía de una última cena —Primera de los humillados— en la que Leonardo se transforma en Murillo, Goya, Hogarth, Bosco.

Poco dura —unas horas de la noche— el festín anárquico de los mendigos. Al regresar Viridiana y Jorge a la casa feudal, al encontrar el vómito, las vajillas rotas, las botellas vacías y los vestidos ultrajados, dos ilusiones mueren a un tiempo: la ilusión cristiana de Viridiana y la ilusión anárquica de los mendigos. Volvemos de partida: más, hemos avanzado sin avanzar, hemos movido las piernas sin movernos del lugar. El escenario se vacía. Buñuel ha barrido de un golpe con la solución cristiana que ofrece Viridiana: la salvación individual a través de las buenas obras, la filantropía que sólo ahonda los conflictos que pretende resolver; y con la solución anarquista de los mendigos: el asalto romántico, rebelde, a la fortaleza de los señores. Enmurallados, solitarios, quedan en la casa la Santa, la Sierva y el Pícaro: la Trinidad juega al tute mientras un disco de rock-and-roll entona un estribillo: "Wipe these tears away" —Limpíate esas lágrimas. La tragedia española se resuelve jugando al tute; dos mujeres y un hombre se sientan a jugar con la misma baraja: Viridiana ya sólo posee los atributos de una mujer, no los de una santa; Jorge, el hidalgo ha sentado a la criada a su mesa: la sierva no sabe si ya es la señora o si el señor es un criado: pero al mismo tiempo, ¿quién puede decir que suerte deparará la baraja? El pícaro puede convertirse en santo, la santa en criada, la criada en pícaro: encerrados en su soledad,

bajo la lápida irracional del mundo español, los miembros de la Trinidad pueden barajar sus máscaras y asumir todas las identidades: cortados de la vida, inofensivos, terribles, son actores de los caprichos, muñecos del esperpento.

Y sin embargo, entre las mil máscaras, una es la del hombre: algún día uno de ellos se colocará esa máscara, y el día en que los tres coincidan en colocársela, ese día se reconocerán y saldrán de la fortaleza en ruinas a encontrar a los demás.

Porque afuera, en el más prodigioso montaje de la película, las voces de los implorantes, las voces de los que rezan el Ave María son cortadas, apuñaleadas, abofeteadas por los brazos y las manos que en silencio construyen los muebles, recogen la cosecha, forman los ladrillos. En este contrapunto de imágenes, sin necesidad de palabras, Luis Buñuel dice cuanto es preciso decir: recen la santa y los mendigos; temen a los brazos.

Síntesis de todas las oposiciones temáticas de la obra de Luis Buñuel —la ternura en la violencia, la búsqueda como realización, los órdenes viejos contra la vida nueva, la humanización de los extremos, la perversidad de la inocencia—, síntesis de los momentos más luminosos de la cultura española —la picaresca y Quevedo, Murillo y Goya, Pérez Galdós y Valle Inclán, Cervantes—, **Viridiana** es otro gran momento de luz española, otra gran respuesta popular y realista a los mitos irracionales que siguen ensombreciendo la vida de España.

Es, para mí, la más grande película de nuestra lengua y una obra maestra de riqueza inagotable.

GRILLERIAS (de pág. ...)

tan gentes despreciables, etc. Si este arrebato, no agraciado, exactamente, por la celeste Urania —la fuerte penumbra del último párrafo ensombrece, por ejemplo, al respetable público—, o si tan metódica distribución de mezquindad admitiese la conjetura de haber sido escrito por algo más que por nadie, sospecharíamos de: 1) Dramaturgo frustradísimo que, tampoco, fue representado por teatro independiente. 2) Dora Lima. 3) Irreductible, insobornable, monolítico Excelentísimo Señor Presidente, luego de alegato en favor del teatro independiente y minutos antes de un planteamiento. 4) Dora Lima. 5) Ingeniero Agrónomo jubilado. 6) Dora Lima. 7) Marido de María Silvestre, enterado de las festicholas a que acudía su señora. Ver número anterior, cuento "Déjanos Caer". 8) Compañía Comercial, ingenuamente. 9) Dora Lima. 10) Yatasto.

EL ESCARABAJO DE ORO

dirigen Castillo / Liberman



secretaría de redacción
Liliana Heker

diagramación
L. H. Ragucci

BIBLIO- GRAFICAS

Virginia Andrade

LA JOVEN POE- SIA

La poesía tiene el peligro de co-rrernos por la sangre desde siem-pre. **Es nuestra manera de sentir la vida.** Captamos el mundo en toda su frondosidad; lo sufrimos tan intensamente que no abarcamos analizarlo, o no queremos, por miedo a perder el sabor de lo inmensurable. Es así como nos vive la poesía. De allí a ser poeta hay, sin embargo, una gran distancia. **Porque la poesía no es nuestra manera natural de expresar la vida.**

El desconocimiento de esta contradicción atenta diariamente contra el arte poético. Se suele olvidar que asumirse poeta implica el compromiso de comunicar toda esa frondosidad, de convertirla en latidos; y para eso no basta contarla. Es lamentable que eso no se tenga presente, porque de este modo puede derrocharse una sensibilidad nueva, intensa, capaz de desembocar en un verdadero torrente de creación. Tal el caso de Enrique Sverdlik en cuyo primer libro **"Las hambres consumadas"** se adivina una actitud vital que le queda grande a su intención de convertir dicha actitud en poema. Como muchos poetas jóvenes tiene la necesidad imperiosa de decirlo todo; siente, y eso es maravillosa-importante, que su verdad la hace falta a este despatarrado mundo. Pero en su apremio olvida que las verdades también gritarse a voz de cuello o hacerse puño, y que cuando se ha elegido cantarlas, el canto debe ser insustituible, es decir, debe ser hermoso, único modo que conoce el canto de ser insustituible. No pretendemos con esto, enjuiciar definitivamente la poesía de E. S. Si lo elegí entre los muchos que nacen en un mismo intento, es porque creo que hay garra suficiente para apuntar a una obra realmente valiosa. Vale pues, este libro, como una promesa; una pre-tensión de trascendencia no me permite llamarlo aún obra.

Una sensibilidad distinta, no por ello menos auténtica, denota Ar-minda Ralesky en su libro **"Cielo amor del hombre"**. Es el hombre

en su quehacer cotidiano, nuestra realidad inmediata y palpable, el material vivo con que la autora fabrica sus poemas. Pero es por esta misma razón, porque todo este mundo está tan vivo, y lo conocemos, y lo amamos, que A. R. se deja estar a veces, en la confianza de nuestra propia sensibilidad. Y entra a colorear lo que nos rodea, para que caigamos en la fácil emoción de la coincidencia o la re-membranza sin reparar en que este modo de conmovir linda de vez en cuando con lo sensiblero. Esto no es perdonable porque la autora sabe, y en muchos hallazgos del libro lo ha demostrado, hacer las cosas de otro modo. No puede admitirse el descuido de la forma, o la vulgaridad de algunas imágenes, cuando se han logrado otras verdaderamente valiosas.

"18 poemas", de E. Romano, evidencia que la poesía no esta deshauciada. El autor nos hace doler su concepción del mundo, un mundo que nos aplasta con su densidad. Hombre, paisaje y circunstancia, no son más que instrumentos para en-madejar un clima que nos atrapa en su propio calor. La poesía de Romano podrá pensarse o no pensarse; podrán perderse imágenes y aún saltarse versos; el poema golpeará a pesar de nosotros. No da lugar a nuestro propio recuerdo del drama de la angustia, de la soledad, del absurdo. El drama se nos mete adentro, del mismo color, y con la misma forma con que el poeta quiere que nos invada.

al máximo su función expresiva— crear un clima envolvente, dinámico. Esta última característica, permite que la anécdota sea utilizada como un elemento más para obtener la compulsiva pintura de un ambiente, de una realidad. Que la estructura clásica del cuento se encuentra de este modo alterada, no disminuye su calidad literaria. Lo que si la disminuye, es la proclividad a comentarios marginales, que nada tienen que ver con el desarrollo de la narración, y no cumplen otra finalidad —además de una brusca pérdida de clima— que evidenciar chispazos de ingenio. Estos, cuya eficacia no se discute cuando de amenizar dialogos se trata, representan, en literatura, algo así como una falta de respeto a lo que se escribe, y al lector. Para nosotros la literatura en serio se convierte en una cuestión vital y nos resulta decepcionante entender que para el autor pudiera no serlo. Es, además, una actitud equivocada, ya que nadie es más grande que su obra, por lo que ningún creador se ha ganado ni ganará el derecho de andar como sobrándole a la letra, de colocarse por encima de su creación. Este defecto, que tienta a gran parte de los escritores argentinos, es quizá un modo del argentinismo, rasgo de tomarse el pelo uno mismo, por las dudas, para anticiparse. A. G. M. no lo necesita. Su libro impone respeto por sí solo. sin necesidad de disculpas.

En los tres relatos de infancia

(Continúa en la pág. 23)

Liliana Heker

alberto rodríguez muñoz / LOS PARAISOS

ed. Sudamericana

Este libro reúne nueve relatos (o como quiera llamárseles) casi sin altibajos su homogeneidad resulta admirable en un país donde los libros de cuentos denuncian, frecuentemente, una apresurada recolección.

Contrariamente a lo que ocurre por lo general en el género cuentístico, la tensión está lograda, aquí, más por la prosa que por la anécdota. Los párrafos largos, densos en acotaciones, que no resultan sin embargo imprecisos, consiguen —gracias a que palabras y giros cumplen

PREMIADO

2º Concurso Hispanoamericano /
Literatura / La Habana

APARECIO



edit. goyanarte

armando

tejada gómez

LA VERDADERA MUERTE DEL COMPADRE

Del libro "Los compadres del horizonte" Primera Recomendación, II Concurso Literario Hispanoamericano, "Casa de las Américas", 1962.

Lo vieron avanzar hacia la noche.
La guitarra raigal lo custodiaba.
Apagaron las voces del boliche.
Las sombras le cayeron de los párpados.
[dos.

Nadie pudo ver bien, un toro oscuro
embistió las pupilas asombradas.

Tambaleando su sangre entró a la noche.
[che.

El polvo palpitante lo esperaba.

No hay modo de contar qué parecía
su tamaño terrestre ante los astros.

Hay que andar el rigor, climas de hombre,
[bría,

atravesar un trópico de tábanos,
desnudar su lejana alfarería,

reconstruirse en lo tierno de su carne,
para saber qué viento de jaurías
derribó la estatua del compadre.

Nunca se supo bien. En los boliches
la luz y los candiles lo callaron.

Avanzó deshojando los latidos
desde una astrología de puñales.

Una ampolla cruel al rojo vivo
se le fue haciendo brasa entre las manos.
[nos.

La luna lo tumbó. Lo puso muerto.
Se le dejó caer como un hachazo.

Aquí cayó el compadre a su silencio.

Agregado a la arena fué olvidándose.

Quedó cara a la luz, semblante al cielo,
de espaldas al olvido, rostro al alba.

Cuando regresó el viento, sur y ríos,
pasó sobre su rostro duro y áspero.
Aquí lo absorbió el río. Las raíces
desataron la furia de sus barbas.

Una lenta labor de polvo y tiempo
le buscaba el origen de la sangre.

Su piel volvió a la tierra. Lentamente
lo reunió la sal, lo fue apagando
con su lengua de frío transparente
hasta ponerle el corazón de plata.

El cobre minucioso, el hierro negro,
la arcilla mineral, el líquen bárbaro,
le exprimieron el zumo, le bebieron
la índole vinícola de un trago.

Entonces regresó. Cundió su sombra
por un extraño hechizo de campanas.

Con las canciones rotas por la lluvia
penetró al corazón de las guitarras.

Su memoria ritual creció en la noche
postulada de estrellas y relámpagos.

Y amaneció en la muerte su silencio
trizado por el júbilo y los pájaros.

LOS PARAISOS... (de pág. 22)

—que se parecen más a capítulos de novela— la anécdota es simple, rectilínea. La autenticidad y grandeza de los personajes, el realismo del mundo en que se mueven, y esa naturalidad para encontrar la magia en lo cotidiano, los califican por sí solos. La atmósfera es más compleja y alucinante en el resto de los cuentos. Un hecho, sin embargo, habla en común de la validez humana de los personajes: tornan posible, real, cualquier situa-

ción, a fuerza de serlo ellos y los problemas que desencadenan la trama.

El que menos convence en este sentido es "Desde arriba", donde los hechos se suceden forzadamente, sin necesidad, y se juega demasiado con elementos que no hacen el nudo dramático. En todos los otros, de variada temática, el valor es inobjetable. Uno no puede evitar sentirse envuelto en el ambiente monótono y aplastante de "Los paraísos" y situarse, luego, con igual convicción en una realidad desco-

nocida como la de "La invasión", que el autor torna vivida y temible; o sentirse identificado en "Cuestión de segundos", donde se captan esos inexplicables momentos, en que misteriosamente abarcamos un mundo oculto. El tono irónico, que se mantiene en todo el libro, predomina en "Cosa de broma" y "Guarda con el mateo"; en el primero, principalmente, la ironía alcanza su más perfecta expresión, consiguiendo, sin concesiones, crear un apenas palpable pero persistente clima de angustia.

jaime garcía terrés

JAMES THURBER

James Thurber ha muerto.

Parece ésta una noticia de poca importancia. Y en efecto, la prensa de todo el mundo, con una que otra excepción, se ha limitado a consignar el hecho en renglones llanos y escasos. A pesar de ser uno de los humoristas más notables de nuestro tiempo, autor de unos veinte libros que lo situaron en el primer rango de las contemporáneas letras estadounidenses, James Thurber permaneció virtualmente ignorado más allá de su país.

Podríamos tratar de explicarnos semejante desconocimiento. Tal vez su lenguaje era demasiado peculiar; su vena demasiado referida a la circunstancia nutricia. Tal vez no resultaba fácil comprender en otras partes la sutil sonrisa que animaba, al par, sus coloquios de escritor y sus trazos de dibujante.

La cierto es que el ingenio de Thurber supera y desvanece limitaciones tan premiosas. Aquí recuerdo el dictamen de T. S. Eliot: "Es la suya una forma de humor que sabe decirnos cosas graves. Al contrario del humor vulgar, no se reduce a la sola crítica de costumbres —es decir, de los aspectos superficiales de una sociedad en un momento dado—, sino que aporta algo más profundo. Sus escritos, y también sus dibujos, son capaces de sobrevivir al ambiente inmediato y a la época de la cual brotan. En cierta medida, serán un documento de la edad a que pertenecen". El humor suele ser visto como un arte mínimo. El linaje de circunspectos que un día tomó las riendas del planeta y no las ha soltado jamás, para gran desgracia de los hombres, desconfía de la sonrisa porque en ella encuentra, no sin plena razón, un fundamental desafío que derrumba a la falsa grandeza. Además, el humorista verdadero —no hablo de quien sólo acierta a cultivar groseros y estereotipados recursos— se alegra y nos alegra con su trabajo; riéndose de sí mismo, nos hace reír con él. Y ni la risa ni la gracia son cosas que fácilmente se perdonan en este mundo de solemnidades rebuscadas.

De vez en cuando aparecen, sin embargo, testimonios irrecusables que desmienten con su propio y categórico brillo aquella injusta clasificación despectiva. Un ejemplo es Chaplin, creador indiscutible. Otro ejemplo es la obra de James Thurber.

No escapaban a Thurber las dificultades y riesgos del género por él practicado. Pero, optimista, definió en uno de los últimos ensayos salidos de su pluma lo que entendía como su principal deber. El humorismo igual que la poesía, igual que los niños traviesos, juega con fuego.

Precisa continuar procurando acercarse al gran fuego de la verdad, en el mayor grado posible, aun a costa de quemarse. Thurber no creía que la quemadura pudiese ser mortal. Tenía fe en que la buena voluntad, el buen juicio y el sentido del humor de sus conciudadanos le servirían a manera de cortina de asbesto.

James Grover Thurber nació el 8 de diciembre de 1894 en Columbus, Ohio, pequeña y tranquila pobla-

ción crecida alrededor de una universidad. Trabajó durante la primera guerra mundial en la Embajada de los Estados Unidos en París, y luego en diversos periódicos de ambos continentes. El famoso semanario *The New Yorker*, del que llegó a ser sumo inspirador, rechazó un buen número de sus trabajos, antes de admitirlo en sus filas; pero allí quedó y floreció hasta el momento de su muerte.

(Continúa en pág. 19)

JAMES THURBER

EL TIGRE QUE QUISO SER REY

Una mañana el tigre se despertó en la selva y dijo a su esposa que él era el rey de los animales.

—Leo, el león, es el rey de los animales —replicó ella.

—Necesitamos un cambio —explicó el tigre—. Todos claman por un cambio.

La hembra se puso a escuchar, pero no le fué posible oír ningún clamor, excepto el de sus cachorros.

—Seré rey de los animales para cuando salga la luna —dijo el tigre—. Una luna amarilla con listas negras, en mi honor.

—Ajá —dijo la hembra, y fué a echar una ojeada a sus pequeños, uno de los cuales, muy parecido al padre, tenía una astilla imaginaria clavada en la pata.

El tigre marchó a través de la selva, hasta llegar a la cueva del león. —¡Sal afuera —rugió—, y rinde homenaje al rey de los animales! ¡El rey ha muerto, viva el rey!

En el interior de la cueva, la leona despertó a su compañero. —Aquí está el rey, que viene a verte —le dijo.

—¿Qué rey? —preguntó el león, somnoliento.

—El rey de los animales —contestó ella.

—Yo soy el rey de los animales —rugió el león, y salió a defender su corona contra el pretendiente.

Fué un combate tremendo, y duró hasta la puesta del sol. Todos los animales de la selva intervinieron, algunos tomando el partido del tigre y otros el del león. Todos, desde el aardvark hasta la zebra, participaron en la lucha para destronar al león o para rechazar al tigre; unos ignoraban de qué lado estaban, otros se batían por los dos; unas atacaban a su vecino más próximo, y otros peleaban por el gusto de pelear.

—¿Por qué estamos peleando? —preguntó aardvark.

—Por el antiguo orden —respondió el aardvark.

—¿Por qué estamos muriendo? —preguntó alguien a la zebra.

—Por el nuevo orden —respondió la zebra.

Cuando salió la luna, febril y corcovada, su brillo iluminó una selva en la que nada se movía, aparte de un mico y una cacatúa que lanzaban alaridos de horror. Todos los demás animales yacían muertos, con excepción del tigre, cuyos días estaban contados, y cuyo tiempo le huía con un veloz tic-tac. Era el monarca de cuanto sus ojos alcanzaban a mirar; pero esto no parecía significar gran cosa.

MORALEJA: No veo cómo se puede ser, en rigor, rey de los animales, si no hay animales.