



# el ESCARABAJO de Oro

di tu palabra, y rómpete — NIETZSCHE

AÑO 3 - Nº 13

MAYO DE 1962

\$ 30

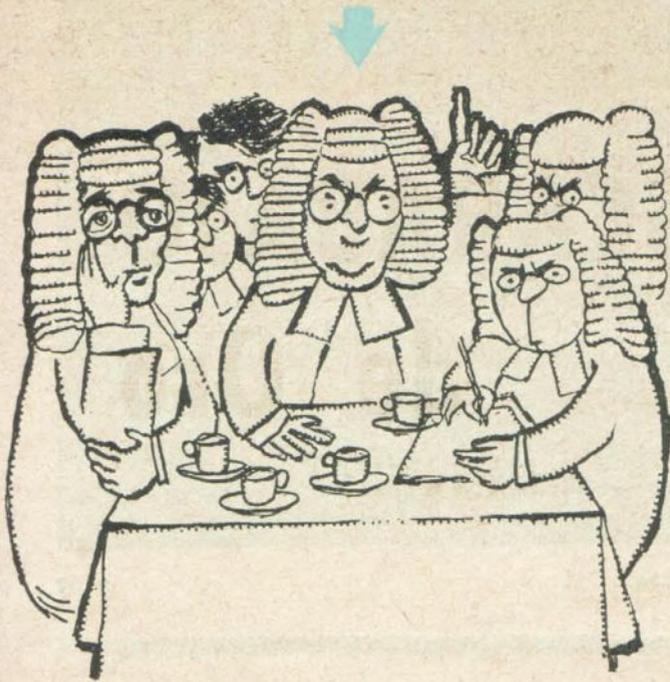
## SUMARIO

Nº 7

**BALADA DEL CASERO**, poema de **LANGSTON HUGHES** • **Po-  
lémica entre SARTRE y GARAU-  
DY** sobre la Dialéctica • **PACTO  
DE SANGRE**, cuento de **LILIANA  
HEKER** • **IMAGEN DE AME-  
RICA LATINA**, por **ALEX  
TARNOPOLSKY** • **BRASIL**, por  
**JUAN JOSE SEBRELI** • **LOS  
MELLIZOS**, cuento de **ALBERTO  
LAGUNAS** • **FESTIVAL Y COM-  
PROMISO**, por **HUGO KUSNET-  
ZOFF** • **AMERICA AMARGA**,  
por **RODOLFO IZAGUIRRE** •  
**A PARTIR DE LAS SIETE**,  
monodrama de **ABELARDO  
CASTILLO** • **Humor**, por **CATU**  
• **Conversando con MARTINEZ  
ESTRADA**, por **SAMUEL FEI-  
JOO** • **BERTOLD BRECHT** por  
**JORGE AMADO** • **JEAN VILAR**  
opina sobre teatro social • **BI  
CHERIAS** • **Bibliográficas** • **Edi-  
torial**



"El Soldado Schwoyk", de Brecht, por el Piccolo Teatro de Milán,  
dirigido por Strehler.



## EDITORIAL

Hay momentos en que las palabras son trampas: en los que da vergüenza, o miedo, poner las comas en su sitio o detenerse a pensar un adjetivo. Entonces uno quisiera ser tenedor de libros, o mecánico, para saber escribir de un tirón, o quizás trabajosamente, pero con otra clase de lentitud: la de cuando éramos chicos y le mordíamos la punta al lápiz, mirando el cielorraso, como si el único obstáculo entre nosotros y el lugar donde se pronuncian todas las cosas, fuese el techo. Y a lo mejor, antes, eso era cierto. Hay momentos en los que hasta el mayor poeta del mundo debe sentir que la palabra justa es la que no existe, o la que él no sabe. Y, en nuestra revista, no sólo nunca trabajó el poeta más grande del mundo, sino que, el único de nosotros que cometía la nostalgia de unos versos, es también el único que no puede ayudarnos con este editorial.

En estos años se nos perdió mucho de lo que hace falta. Se envejece pronto en este oficio de ir haciéndose argentinos. Es como crecer para el lado del tango, de la melancolía. No es que uno pierda el optimismo: el optimismo de los hombres siempre se conserva intacto. Lo que pasa es que se les agranda un poco la tristeza. Entre lo que se nos perdió, decíamos, iban personas. Uno pasa de la mano, cualquier tarde, por una esquina, y no está más el baldío donde jugaba a la pelota; se da vuelta para decir "acá, sabés, había un campito" y la mano se le cierra en el aire, y a quién va a decirse si no tiene a quién.

Con la revista, igual. Cada alejamiento de un integrante del Escarabajo fue un manotear en falso, una especie de prestidigitación al revés. Como la de esos magos de circo, que hacen el gesto pero no les sale la prueba. Lo mismo ahora. Pero cuando el que nos deja es uno cuyo nombre, durante tres años, fue la mitad de ese simulacro de apellido compuesto que dirigía esta revista, es inútil: ni la metáfora nos va a salir. O quién sabe acabamos de escribirla.

Liberman, a partir de hoy, le va faltar a estas

páginas. Su carta, y la copiamos acá adentro a propósito, para que apenas se note, dice así: "Querido Abelardo. Por razones íntimas, que en nada se vinculan a mi absoluta identificación con la revista, me veo obligado a renunciar por lo menos durante un tiempo a seguir formando parte de la dirección de El Escarabajo. Nadie es irremplazable, salvo para uno mismo, y para sus cerros. Las aventuras del pensamiento y de la creación no admiten sustitutos; la dirección de una revista, por más querida que nos sea, sí. Te pido entonces que me dispensen de la obligación y de la responsabilidad de seguir perteneciendo al Escarabajo. En el resto de los muchachos encontrarás, fácilmente, quien se encargue de hacer lo que yo, dentro de mis posibilidades, hacía. Sé que El Escarabajo, que no pertenece sino a sus lectores, seguirá a la vanguardia y «resucitando cuando haga falta», bajo estos cielos o los de Nínive. Esto es fundamental. Un abrazo: Noldo."

Se acabaron, pues, por lo menos el ochenta por ciento de los adjetivos memorables, y la palabra prójimo puesta en cualquier sitio, y la palabra cálido. Nadie sabe, ahora, quién va a hacer la encuesta misteriosa al poeta de Afganistán, o al pintor de Thailandia. La Sección Cine, seguramente, va a dar lástima por lo huérfana: Castillo, pena por lo flaco. Porque sucedía que nos divertíamos mucho todos juntos: ahora, de golpe, se nos cayó del colofón la mitad de la risa. Va a ser difícil acostumbrarnos a tanto sitio sin gente.

Vos, Liberman, no conocés este editorial que te escribimos. Es una especie de puñalada, claro, un abrazo que duele, medio como una flor secreta de a traición. Me gustaría verte la cara, Noldo, cuando abrás la revista: es lo único que justifica la nuestra, amontonados acá, junto a la Underwood antediluviana y diciendo "pone esto", "ponete que...". Como cuando están por sacar una foto, de esas que después se vuelven amarillas, y uno asoma la cabeza porque también quiere salir.

Guardala.

## EL ESCARABAJO DE ORO

Registro Propiedad Nº 715.352



Director  
Abelardo Castillo

Consejo de Redacción  
Vicente Battista  
Alicia Tafur  
Eduardo Barquín

Colaboradores inmediatos  
Ricardo Alventosa  
Bettina Duret  
Ana Piragine  
Hugo Kusnetzoff  
Nelly Fioretti  
Mario Sábato

Teatro y Cine  
Lelia Varsi

Corresponsal  
Alberto Lagunas

Diagramó  
Leandro Hipólito Ragucci

Secretaria de Redacción  
Liliana Heker



Como la mayoría de los literatos norteamericanos, Hughes escapó en sus primeros tiempos al mapa de su país. Fué marinero, camarero de trasatlánticos, cocinero en Montmartre y el único corresponsal norteamericano negro en España durante la guerra civil.

Langston Hughes vive en la barriada negra de Harlem, en Nueva York. Siendo uno de los poetas de nuestro tiempo, difícilmente puede rehuir las más claras exposiciones de las circunstancias que vive su pueblo, y de modo muy especial, aquellas que afectan a la vida del negro en los EE. UU. Por ése su modo de apreciar, ver y exponer en sus obras los sucesos reales (por ásperos u odiosos que fuesen), se ganó, no tan sólo la censura parcializada de los blancos sino la de sus propios hermanos de raza e infortunio, que advertían en sus obras referencias a cosas "feas, desagradables, repugnantes". No comprendían la medida de la denuncia de Hughes cuyas visiones ideales habían sido aplastadas por la realidad brutal, tan brutal como el medio que su vida enfrenta.

Langston Hughes nació en Joplin, Missouri, en 1902. Quizás heredó de la madre, que era maestra, su afición a la literatura. Sus primeros poemas datan de la época de sus estudios colegiales. En Cleveland concluye los estudios secundarios y casi en seguida parte hacia México, donde residía por entonces su padre. Poco más tarde regresa a los EE. UU. para iniciar sus estudios en la Universidad de Columbia en Nueva York. Un día emprende ese largo viaje hacia la vida y la verdad, odisea que narra en su libro autobiográfico "The Big Sea" (El Inmenso Mar) el trabajo en N. Y. y en los alrededores, las labores que logra desempeñar y aquellas a las que renuncia; su viaje a Holanda, y al Africa, que paga prestando servicios de marinero en los barcos en que hace las travesías; su estancia en París, donde se hace cocinero de un cabaret de Montmartre...

Premiado en 1925 en un concurso literario que organizó el periódico negro "Opportunity", se anima a publicar su primer libro "The Weary Blues", un tomo de poemas. Desde aquel momento su carrera literaria no se detiene, publica cuentos, poemas, una novela y obras de teatro, una de las cuales, "Mulato", se mantiene por dos años sucesivos en los escenarios del país, incluyendo Broadway; en el terreno cinematográfico ya es conocido desde Hollywood hasta Moscú.

Su fertilidad le da ocasión a colaborar con revistas (como la ya desaparecida "New Masses") y periódicos, escribe canciones, produce libretos de óperas y operetas y sobre todo, dos libros para niños. "Mis escritos —dice— no son nada más que una pintura de la vida de los negros en Norteamérica".

Sus conocimientos del idioma castellano le han permitido realizar las traducciones al inglés de la poesía de Nicolás Guillén, el gran poeta cubano, y también la de Federico García Lorca. El conocimiento de este último quizás se inició en los días de la guerra civil española, en la cual fue el único corresponsal negro norteamericano.

# LANGSTON HUGHES

## BALADA DEL CASERO

Casero.

Casero.

Hay una gotera en el techo.  
Yo le avisé, ¿No recuerda?  
Ya casi hace hoy un mes.

Casero.

Casero.

La escalera está rota.  
¿Cuando usted llega a mi casa,  
no lo nota?  
Hay que estar ciego  
para no verlo, casero.

¿Dice Ud. que yo le debo diez pesos?  
¿Diez pesos, que yo le debo?  
Está bien, se los pagaré luego  
que me arregle todo esto.

¿Qué? ¿Que me va Ud. a desahuciar?  
¿Que por lo pronto me va cortar  
la calefacción y el gas? ¿Que va a arrojar  
mis muebles para la calle...?  
¿A mi familia...?

¡Vamos...? Está hablando demasiado alto.  
¡Hable! ¡Hable hasta que se canse!  
Pero baje el tono, no me insulte.  
¡Porque como hombre, no lo aguanto!

—¡Policía!

¡Policía!

Arreste a este hombre:  
pretende arruinar al gobierno  
pretende destruir la patria...

Silbatos de policías...  
Frenazo de perseguidora.  
¡Arrestado!

Luego, el precinto.  
La celda, los hierros.  
Cintillos de los periódicos:  
"Inquilino furioso amenaza al casero".  
"Inquilino arrestado".  
"Inquilino preso".  
"Un negro condenado a noventa días  
de trabajos forzados..."

TRADUCCION  
DE RODOLFO NEUMAN.

FRANCIA

polémica entre  
**JEAN-PAUL SARTRE**  
 y **ROGER GARAUDY**

**LA DIALECTICA, ¿LEY**

Seis mil estudiantes de las más encontradas tendencias filosóficas, científicas, políticas, asistieron al quizá más trascendental debate ideológico de nuestro tiempo. Sus protagonistas, además de Sartre y Garaudy, fueron Jean Orcel, el profesor Jean Hippolite, catedrático de la Sorbona, y el sabio Jean-Pierre Vigier, jefe de investigaciones en el CNRS. Hombres o muchachos cuya edad promedio fue calculada en veintitrés años llenaban ya la sala principal del Palais de la Mutualité mientras una multitud seguía asediando las entradas. Se admitieron más aún. Sentados en el suelo, abarrotando los pasillos, la sala resultó insuficiente. Debieron ser abiertos los recintos adyacentes, y conectados los altavoces.

Jean Hippolite, cruzado de brazos, miraba con atención a su auditorio. Por fin, dijo:

—**Qué han venido a buscar aquí esta noche? Por qué son ustedes tan rumbosos? Qué esperan, pues? Me encuentran las curvas de Brigitte Bardot, el desgarbo de Vince Taylor; piensan oírme cantar Hegel con ritmo de Twist...?**

Pero la altura de sus funciones lo retuvo a último momento. La sorpresa de Hippolite no era fingida. A lo largo de una carrera universitaria larga y par-

ticularmente brillante ha participado en innumerables coloquios, conferencias y congresos. Una vez más había aceptado venir. Viendo, sin embargo, a ese público tan vasto como el del Gaumont Palace, seducido por un programa cuyo tema parecería agotado, no pudo ocultar su perplejidad. Lo miraba como si ya antes del debate hubiera una "contradicción interna" en el aire. Entre el público un hombre torvo y de gran estatura, dice a la divertida diablesa que lo acompaña:

—Vas a ver. Esto no va a resultar. Dentro de diez minutos habrá lío.

Sería una broma. Yo no vine para eso.

—Vas a ver...

Afuera, sobre la calle, los policías elaboran también las teorías que pueden. En vano tomarán frío hasta la medianoche. No habrá ni un grito, ninguna nota discordante, nada más que un silencio religioso interrumpido por unánimes aplausos. Nada más que una atención apasionada. Estos jóvenes parecen poner tanta fuerza en su silencio como otros en su vociferaciones.

**EL DEBATE**

J. Orcel abrió el debate de la manera más viva, es decir, tomando parti-

do. No duda: **la dialéctica es una ley de la naturaleza y, como tal, condiciona al mundo físico tanto como a los hechos humanos.** Desde que se ha reconocido su universalidad se ha terminado con la separación entre Ciencia y Filosofía. La unidad del saber, progresa a paso de gigante. La naturaleza tiene una historia. Y esta historia es también dialéctica. Para apoyar esta tesis, Orcel se remonta al nacimiento de las estrellas por grupos y pasa rápidamente revista a las ciencias de la tierra. Muestra que la evolución no se verifica por sucesión de estados, sino que la transformación ha sido cíclica y que los ciclos se han encajado los unos en los otros. Entre ellos, una ligazón interna es necesaria, y esta ligazón aparece en todos los estados como una lucha de fuerzas contrarias. Orcel se encuentra entonces inclinado a considerar el Materialismo como una ciencia de la conexión universal.

El profesor Orcel ha terminado. Le toca ahora el turno a Jean Paul Sartre, quien es saludado por una ovación. Este público, compuesto en proporción desconocida por estudiantes marxistas y no marxistas saluda, con la misma calidez, a Sartre y a Garaudy. Pues aunque los puntos de vista permanecen seriamente

opuestos, el entusiasmo que suscitan el talento, la inteligencia, la sinceridad, mantiene una corriente lo bastante fuerte como para que nada (algunas veces) pueda prevalecer sobre ella.

Se escucha, al fin, la palabra de Sartre:

—¿Se puede hablar de una Dialéctica de la Naturaleza? Hay que ubicar el problema sobre un plano crítico y epistemológico. De una Dialéctica de la Historia, sí, podemos hablar. La historia humana se nos aparece como una marcha dialéctica. Estamos lejos, hoy, de la superposición, mecanicista, esa acumulación de realidades superficiales que hemos conocido, durante un tiempo demasiado largo, bajo el nombre de Historia. La Historia, fundamentalmente, es una totalidad. Nuestro conocimiento es, entonces, conocimiento de la totalidad. Nuestro pensamiento se hace total. El hombre, por lo tanto, al encontrar verdaderamente el todo, se encuentra a sí mismo. Se puede, aquí, hablar de una inteligibilidad de la dialéctica, de una traslucidez. Para Marx, como para Hegel, a partir de la idea de una totalidad del hecho humano, cada momento puede ser vuelto inteligible. Es, pues, a partir de esta totalidad que puede establecer una inteligibilidad de las leyes dialécticas. La Historia hace al hombre tanto como el hombre hace la Historia. Y sólo a través de lo que somos y hacemos nos es posible comprender la Historia.

En cuanto a hacer de las ciencias de

del conjunto, que sea la Naturaleza misma?

Para su primera pregunta, busca las respuestas en los biólogos y, más profundamente, en los físicos. Pero esas respuestas no engendran, para Sartre, más que la duda. Para él "la naturaleza es la exterioridad":

—Nosotros estamos separados por demasiados niveles para que podamos integrar los hechos naturales. No los conocemos más que desde el exterior. Así, nuestro conocimiento no puede ser profundo, dialéctico. Para mí, no puede haber dialéctica más que en relación con un todo. Permanecemos fuera de los hechos naturales, aun cuando los conocemos; en cambio, la totalización de la sociedad, debemos hacerla nosotros mismos.

El autor de la "Crítica a la Razón Dialéctica" llega a su segunda pregunta:

—Hay que considerar la naturaleza físico-química como a un elemento relacionado con un todo, qué sería la Naturaleza? Pero la naturaleza se nos aparece como "infinitamente" infinita. Infinita en todos los niveles. Una infinitud sin unidad de infinitud. Y no se puede totalizar la infinitud: el azar parece ser su ley. Quizá podríamos —propone Sartre— totalizar la naturaleza con la ayuda de la "cantidad transfinita"; podríamos, en rigor, servirnos de un hiper-empirismo dialéctico, intentar descubrir dialécticas que, si bien no permitirían concluir en una totalidad, valdrían por sí mismas.

de dialéctica. Para mí, también. Sobre la dialéctica histórica, estamos de acuerdo. Nos separamos en la dialéctica de la naturaleza, que, según sostiene usted, procede por analogía; es decir, que no sería sino una proyección antropomórfica. Usted se pregunta cómo se podría, desde el fondo de la historia humana, juzgar lo pre-humano, y, así, pues, rehusa pasar de la Historia a la naturaleza. Usted permanece fiel a una fórmula fenomenológica; toda conciencia es conciencia de algo.

Roger Garaudy desea partir de lo que Sartre mismo, entiende por verdad y demostrarle que no hay tan profundo abismo entre una hipótesis de trabajo y un principio ya establecido. Precisamente, Garaudy invoca la suma de hipótesis muertas, de las cuales, sin embargo, somos herederos. Hipótesis muertas, pero que nos permiten ir obteniendo un esbozo cada vez más finamente elaborado.

—La estructura es dialéctica? —pregunta Garaudy—. Ha dicho usted muy bien que la respuesta estaba en los sabios, y los sabios no marxistas admiten hoy la universalidad de la relación dialéctica. Como lo remarca Bachelard, una presión creciente no deja de ejercerse contra la lógica tradicional. Por nuestra parte, nunca hemos pretendido que la dialéctica se encontrara en la naturaleza como se encuentra en nuestro pensamiento. Esto, en efecto, sería Teología. Pero no encontramos ya relación entre la estructura en sí y la de la His-

## DEL PENSAMIENTO O DE LA NATURALEZA?

la naturaleza un objeto dialéctico, le parece, a Sartre, una extensión prematura; la aplicación de un principio analógico. El hombre está sumergido en la naturaleza, pero la conexión dialéctica entre los hechos naturales y el hombre no se hace más que en un solo sentido. La verdad dialéctica se establece al nivel humano, y si la naturaleza obra sobre la sociedad es a través de la sociedad misma. Sartre cita como ejemplo a los esquimales de Groenlandia; el frío es una condición constante de su existencia; no se puede decir que sea un elemento dialéctico.

Pero, la naturaleza misma; soporta las leyes dialécticas?

—La decisión pertenece al sabio, no al filósofo —responde Sartre volviéndose hacia Vigier, de quien solicitará consejo varias veces—. Mas —agrega— los sabios también pueden tener prejuicios y comportarse como mecanicistas. Mientras tanto, en el estado actual de los conocimientos, qué podemos decir en cuanto a una Dialéctica de la Naturaleza? No encontramos lo orgánico a partir de lo inorgánico, no conocemos, ni siquiera, esquemas dialécticos de la Evolución de las Especies. Sin embargo, en lo que me concierne, yo lo creo.

Sartre expone entonces dos problemas fundamentales.

1) En la naturaleza, existen las totalidades?

2) Se puede concebir una totalización

Y concluye:

—Desde el momento que dejamos nuestra realidad: ¿qué tenemos? analogías. Y si las tomamos por la realidad misma, ya no estamos más en la ciencia, sino en la metafísica. ¿Descubrir los esquemas eurísticos? Bien. Pero no podemos extrapolar, no podemos, a partir de tales elementos, hacer una Ley Universal según la cual todas las formas deberían organizarse. Lo que sería Teología, pues sólo un Dios podría emitir una ley semejante. Así, pues, quedemos en el plano del saber, aceptemos su limitación. No seamos más presurosos que los sabios.

### RESPUESTA DE GARAUDY

Sartre ha terminado. El primero que va a responderle es Roger Garaudy. Alguien del público murmuró con placer: "vamos a contar los golpes". Pero estos deportes intelectuales son un poco diferentes del box. Esos golpes, Sartre los ha ido expidiendo uno tras otro; se construyó una fortaleza a lo Vauban y, luego, se pavonea fumando un cigarrillo bien merecido. Que vengan a desalojarlo, si pueden. De todos modos, dejó franco el puente levadizo, y ante él se presenta Garaudy, más como vecino que como adversario.

Garaudy:

—Para usted, la categoría de la totalidad constituye lo principal en materia

de la estructura y el movimiento del pensamiento quienes nos vuelven comprensibles y valederos los fenómenos? Por otra parte, para usted mismo, ciertos elementos de la naturaleza pueden desde ahora ser ya considerados como dialécticos. En consecuencia, ya hemos salido del hombre. La cuestión, pues, no es más una cuestión de principios, sino, una cuestión de hechos. Y por qué acantonar la dialéctica con la biología? Habrá que detenerse a medio camino? ¿Entiende proceder con prudencia? Nosotros, también. Se descubren nuevos eslabones y las lagunas subsisten, seguramente. El materialismo está en la manera de plantear un problema, es un "método para encontrar". Queremos demostrar algo por medio de la sola dialéctica, ya se sabe, es una partida perdida.

Garaudy explica luego que la dialéctica de la naturaleza no debía, en ningún caso, ser confundida con una filosofía de la naturaleza, del tipo hegeliano. No es cuestión de salir de nosotros para "entrar en las cosas". No acepta, por lo tanto, buscar la naturaleza en el hombre. Garaudy termina enumerando otros puntos de acuerdo.

—No más que ustedes, deseamos nosotros que la libertad humana sea violada por la naturaleza. No creemos en el "fatum". Rehusamos considerar a la humanidad como un mero apéndice de

(Cont. en pág. 8)

**liliana  
heker**

## PACTO de SANGRE

cuento

a Nora

Cuando Mariana se dio cuenta de que el estuche azul había venido a parar a las manos de su hermana Lucía, casi se le cae el alma al suelo. Forcejeó para quitárselo, pero Lucía, intrigadísima, no lo soltaba.

—Déjame ver lo que hay adentro —decía.

Adentro, hundido entre algodones, estaba el secreto de Mariana y Nora; allí había permanecido oculto desde que ellas, con la mano derecha sobre el cofrecito, hicieran el sagrado juramento de no contárselo nunca a nadie.

—Porque si alguien llegase a enterarse, nunca más seríamos hermanas —dijeron entonces, y esa sola idea las llenaba de espanto. Habían soñado durante tanto tiempo con este maravilloso acontecimiento; lo planeaban con tanto cuidado, que algunas veces, de tan hermoso que lo inventaban, les parecía imposible poder hacerlo ellas también:

—Un pacto de sangre; como en los libros.

Hasta que un día Mariana dijo de una manera muy especial: "Mi mamá se va dentro de un rato", y no necesitaron pronunciar una sola palabra sobre la cuestión. Los dos sabían que, al fin, había llegado el momento.

Después, cuando se quedaron solas, se movían de acá para allá, por los nervios, y de mirarse nomás, se reían como bobas.

—Necesitamos una aguja.

Revolvieron la caja de costura hasta que Nora, solemnemente, levantó una.

—Esta es la que usa mi mamá.

—Entonces no.

Claro que no. La aguja destinada no debía pertenecer a nadie; la guardarían para siempre; iba a ser el símbolo de su hermandad. Nada habían deseado con tantas fuerzas; porque ellas eran amigas de verdad; no como otras, que se llaman amigas porque juegan juntas en el recreo, o se reúnen a hacer los deberes.

—Amiga es otra cosa; es saberse todos los secretos, pensar lo mismo, y decir las cosas al mismo tiempo.

—¡Aquí hay una! —dijeron a la vez.

Era un buen augurio. Estas cosas, sólo les pasaban a ellas, que eran las me-

jores amigas del mundo; por eso tenían que hacerse hermanas de sangre, que es la mejor manera de ser hermanas.

—No es lo mismo que ser la hermana de Lucía que yo no la elegí, y que la quiero mucho pero no es lo mismo.

La aguja que habían encontrado, suelta, en el fondo de la caja, no era muy bella. Mariana hizo un supremo esfuerzo para seguir el hilo de alguna historia de fantasmas, y al fin dijo triunfante:

—Está herrumbrosa.

Eso era realmente magnífico, porque una aguja herrumbrosa no es cualquier cosa: suena a misterio.

Calladas, con la aguja en la mano, no sabían qué hacer.

—Me parece que tendríamos que hacer oscuro, como si fuera una cueva.

Estas ceremonias, siempre se hacen en cuevas. En un profundo silencio sólo interrumpido por las palabras clave, débilmente iluminados por la temblorosa luz de una vela que dibuja sombras en rededor, se sellan los pactos con sangre, sangre de la mano del corazón.

—Entonces es la izquierda.

—No, la derecha. Hay un lazo que la une con el corazón. Por eso uno se da la mano derecha y no la otra.

Se recordaron por lo bajo lo que tendrían que decir.

—¿Y si se cae la vela?

—Es un aviso; eso quiere decir que el pacto no vale.

—Bueno. ¿Cómo hacemos?

—Vos me pinchás a mí y después yo te pincho a vos.

—Sí. Primero me pinchás vos a mí.

Extendió la mano. La otra le tomó el pulgar, y levantó la aguja:

—Te va a doler.

—Pinchá, no tengas miedo.

—Si te duele mucho avisame.

—Pero pinchá de una vez.

La aguja temblaba en la mano. Era muy fácil decirles a los otros que pinchen.

—No puedo; primero vos.

—¡Ah, no! Si vos no podés yo no puedo. Se pincha cada una.

La aguja se hundió con fuerza y en los dos pulgares, redonda y brillante, apareció una gota de sangre.

Palpitando, silenciosas, unieron los dedos, sangre contra sangre. Las palabras, ahogadas al principio, se elevaron luego hasta llenar toda la pieza:

**Amigas somos  
Hermanas seremos  
Si sabes de verdad  
Cómo nos queremos.  
Juntas y unidas  
Las palabras diremos  
Y con sangre del alma  
El pacto sellaremos.  
Abraja laja cataja  
Abrajalaja  
Carabaja baraja  
Carabaraja.**

Y mientras hacían la invocación, las manos unidas dieron siete vueltas alrededor de la vela, y en cada una se acercaron a la llama, hasta quemarse. Después, al mismo tiempo, inclinaron las ca-

bezas y soplaron. En la oscuridad, silenciosas, esperaron llenas de temores que las sangres se mezclasen. Cuando ya se hubieran confundido para siempre, las dos dieron agitados saltos y reverencias, gritando a los cuatro vientos:

**Hermanas somos  
Por la gracia de Dios  
Por la gracia del Cielo  
Por Sangre y por Dolor.**

Y se soltaron.

—¿Te sentís rara?

—Yo sí; tengo como una cosa, qué sé yo, acá.

—Sí; igual que yo; una no sabe qué hacer, ¿no?

Alzaron la persiana y la pieza se llenó de luz. Nora encontró la aguja.

—Hay que guardarla —dijo.

Mariana trajo el estuche azul, y con mucho cuidado la pusieron adentro, hundida entre algodones. Después, con la mano dedecha sobre el cofrecito, hicieron el sagrado juramento de no contárselo nunca a nadie.

—Porque si alguien llegase a enterarse, nunca más seríamos hermanas.

Antes de que Mariana pudiera impedirle, Lucía abrió el estuche. Se le saltaron las lágrimas cuando vio la intocable aguja entre las manos de su hermana.

—Estás loca. Una aguja oxidada. Tirala pronto.

—No la tiro nada. ¿Por qué?

—Porque si te la clavás, te morís.

—Mentiras.

—En serio: se te va la oxidación a la sangre, y cuando te llega al corazón, ¡zás!, te morís.

Mariana se dio cuenta de que algo así como un hormiguelo le estaba subiéndolo por el brazo. Por adentro de las venas.

Durante el resto del día lo sintió subir: avanzaba ligero algunas veces, despacio otras, pero por más que Mariana dio furiosos tirones, el hormiguelo nunca bajaba. ¿Me moriré en serio? No lo podía creer. Cuando llegó la hora de dormir, se quedó helada del susto: la oxidación acababa de llegar al corazón. Al principio supuso que ya estaba muerta, pero no podía ser. Lucía hubiera gritado.

—Lucy...

—¿...?

—Cuando la oxidación llega al corazón, ¿te morís en seguida?

—Claro.

Fue al teléfono. Tenía que hablar con Nora por última vez. Hablar y hablar, hasta quedarse las dos muy muertecitas: tal vez no sentirían nada.

—Ya está durmiendo —le contestaron. Mariana pensó con tristeza que Nora ya había muerto, pero no lo dijo porque se le hizo un nudo y no pudo hablar.

—¿Por qué vas descalza? Andá a la cama.

Miró a su madre con ojos impresionantemente tristes. Pobre mamá cuando recuerde "yo le grité y ella me miró de una forma, ¿por qué no me di cuen-

(Cont. en pág. 8)



"Hongo" atómico

alex  
tarnopolsky

## imagen de AMERICA LATINA

Pablo Neruda



La Universidad de Concepción (ciudad que, según los mapas, redondea cien mil habitantes) fue creada por un grupo de intelectuales vinculados al Partido Radical de Chile —un híbrido político que inclina la balanza electoral en sentido imprevisible. Son hombres a quienes algunos titulan "masones", aunque en el cuerpo de profesores y en grupo invitado a esta reunión estival convivían desde católicos a marxistas. En Chile no hay agrupaciones específicamente universitarias y el estudiantado pertenece en su mayoría al Partido Social-Cristiano. Al margen de las carreras habituales, la Universidad posee un taller de Artes Plásticas, coro, un taller de escritores que beca a hombres dedicados al oficio de escribir, y un conjunto teatral, de alto nivel. Dirigido por Gustavo Mesa, interpretó *La Zapatera Prodigiosa*, de García Lorca; antes había hecho *Sueño de una Noche de Verano*, de Shakespeare.

La conferencia inaugural estuvo a cargo del profesor Linus Pauling, fundador de la Química Teórica, Premio Nobel de Química 1954 —hombre con reminiscencias europeas y una sonrisa consustanciada con toda su figura—. Se refirió al impacto de la ciencia en el hombre de hoy del futuro, a la responsabilidad impuesta a los ciudadanos y en especial a los científicos, ahora que el hombre ha logrado, por primera vez, dominar a la naturaleza en lugar de estar sometido a ella. Este poder incluye el de destruir la civilización. Pauling asume la tarea de orientar —y condenar si es preciso— a los gobiernos y a los hombres, y promueve en los EE. UU. una la-

Esta crónica, de la que hoy publicamos la primera parte, relata una experiencia breve y aleccionadora: el Ciclo IMAGEN DE AMERICA LATINA realizado por la Universidad de Concepción (Chile) durante la VII Escuela Internacional de Verano.

El lector encontrará aquí las palabras de advertencia de un científico norteamericano, el célebre químico Linus Pauling, acerca los experimentos atómicos; las declaraciones del novelista mejicano Carlos Fuentes (colaborador nuestro desde el número pasado) a propósito de la política sudamericana; memorables frases de Pablo Neruda y comentarios recogidos de intelectuales tan representativos como Augusto Roa Bastos, Fernández Retamar, Alejo Carpentier, etc. Hemos seleccionado para esta primera nota, la compulsiva disertación del doctor Pauling, y la conferencia del escritor argentino José Bianco. Conferencia de la que se deduce por sí mismo un hecho que no siempre advertimos: Borges también pertenece a la realidad latinoamericana. Nos guste o no, y aunque él mismo no lo sepa.

### 1ª PARTE

bor con propósitos semejantes a los que representa Bertrand Russel en Inglaterra.

#### LINUS PAULING

Vencido el mundo físico, dijo, "es preciso triunfar sobre las terribles plagas de la opresión, del hambre y de la guerra. En vez del principio de aumentar al máximo la felicidad, yo prefiero el criterio de reducir al mínimo el dolor del mundo. Un aumento del 80% sobre la renta que permite llevar una vida razonable, daría a cualquier familia mayor felicidad; pero el dolor causada por una reducción del 80% evidentemente requiere mucha mayor consideración". Desde este punto de vista, hay situaciones que sólo puede definir como "inmorales e injustas": las desproporcionadas variaciones en los ingresos familiares, el hecho de que el agua, el petróleo, la energía y los minerales estén controlados por unos pocos. El principio de disminuir el dolor humano le obliga a trabajar para suprimir las hambrunas universales y obtener la reforma agraria; y para lograr que todos los jóvenes puedan estudiar, prescindiendo de su origen. El control médico de la natalidad, en casos previsibles, evita el nacimiento de niños defectuosos "asunto demasiado importante para ser abandonado al impulso del amor combinado con la ignorancia". Finalmente habló sobre el problema atómico: "Hace tres meses la Unión Soviética hizo explotar una bomba de 50 megatones (20

(Cont. en pág. 8)

## AMERICA LATINA (de pág. 7)

veces el poder de todos los explosivos usados en la Segunda Guerra Mundial, la capacidad de destruir por completo cualquier capital del mundo y matar 10 millones de personas). Los Estados Unidos y Gran Bretaña han hecho explotar bombas semejantes, de hasta 20 megatonnes. Yo he estimado que los Estados Unidos poseen 100.000 megatonnes, y que solamente 20.000 son suficientes para convertir a la Unión Soviética en un gran desierto atómico. Calculo que la Unión Soviética posee 50.000 megatonnes y que sólo 10.000 destruirían a los Estados Unidos, matando a todos sus habitantes. Cada una de las naciones posee cinco veces más bombas que las necesarias para destruir a la otra. Ninguna podrá impedir el contraataque y ambas desaparecerán con gran parte del mundo. El total actual de armamento representa 50 toneladas de explosivo por cada habitante del planeta —150.000 megatonnes que podrían ascender a un millón en 1970—. La radiación producida por las pruebas soviéticas (hasta ahora 180 megatonnes) causarán el nacimiento defectuoso de unos 150.000 niños. Millones sufrirán una muerte embrionaria. Las pruebas de Estados Unidos y Gran Bretaña (130 megatonnes) tienen efectos semejantes. Existe la posibilidad de que el género humano deje de existir, o se altere radicalmente, aun sin guerra atómica. Por lo tanto, el único principio moral es suprimir la guerra y alcanzar el desarme por control internacional e inteligente. La contaminación de la atmósfera por cenizas radiactivas, a raíz de las pruebas atómicas de Estados Unidos, Gran Bretaña, la Unión Soviética y Francia es uno de los actos más nefastos de la historia, sólo comparable a la masacre de millones de judíos por la Alemania nazi.

El problema de alcanzar la paz no puede dejarse en manos de las potencias atómicas. Es esencial que las naciones pequeñas se fundan en bloque en las Naciones Unidas. Ya no podemos darnos el lujo de eludir nuestras responsabilidades."

## INTERMEZZO: "ARGENTINA EN I IMAGEN LITERARIA"

Por la tarde, conferencia de José Bianco con el tema del epígrafe. Clase medida, elegante en expresión y estilo; los traductores sufrían para verter al inglés la rica sinonimia. Habló sobre la imagen literaria del campo y la ciudad; sobre las villas miserias —fenómeno que, según el orador, no justifica una imagen literaria; sobre Artl —a quien, con igual injusticia, antes se denigró y ahora se ensalza desmesuradamente; sobre Güiraldes y Borges. Recordó que Borges vivió obsesionado por lograr una imagen esencial de Buenos Aires hasta que describió, despreocupado de su objetivo, una ciudad que se le aparecía en sueños. Sus amigos opinaron que en esa construcción fantasmagórica Borges había definido lo raigal de Buenos Aires.

La conferencia fue discutida; voces

más o menos engoladas de oradores encantados en escucharse; y voces más afiladas de iconoclastas rioplatenses. Hubo quien se preocupaba por reivindicar el vocablo "humano" frente al trajinado "humanístico"...; y quien dijera que, en última instancia, Borges "escribía como un burgués inteligente"... Lo nacional y lo universal no son dos categorías aisladas, sino jerarquías complementarias; el más argentino de los escritores de ese país es, a la vez, el menos argentino: Güiraldes, "natural, cultural, escandalosamente argentino", opinó un escritor chileno.

Sin embargo, el debate no tomó cuerpo esa tarde. El ciclo sobre América Latina acababa su primer día indicando caminos, irguiéndose adolescente sobre un tumultuoso fondo, en el que despuntaban algunos intentos más nítidos, voces aún destempladas. Neruda, taciturno, escuchaba. La noche haría madurar las brevas.



(En el próximo número: "Hacia una política exterior latinoamericana", de Carlos Fuentes (Méjico), las palabras de Pablo Neruda, Roa Bastos; el poeta Thiago de Mello (Brasil); y la polémica entre Jorge Millas (Chile) y nuestro Carlos Fuentes —nuestro por parte de opción— acerca de Latinoamérica. Adelantamos, para atenuar el suspenso, que ganó Fuentes.)

## POLEMICA... (de pág. 5)

las leyes naturales. Ustedes niegan que la naturaleza forme una totalidad, y deducen que la ruta a una dialéctica de la naturaleza está clausurada. Pero la dialéctica no exige eso. Acepta solamente que las totalidades existen. Como ustedes, negamos todo esquema "apriori". No hay rutas clausuradas. Lo que estaría en contra de la dialéctica misma.

El profesor Hyppolite, se declara, en general, de acuerdo con Sartre. Se niega a "naturalizar la historia y a dialectizar

la naturaleza". La idea de una totalidad global, le parece "desmesurada" y "tan alarmante como el idealismo de los pequeños burgueses". La intervención de Hyppolite es breve. Acaba por dar como ejemplo de disputa filosófica aquella que sostuvieron, durante horas, con los estudiantes moscovitas: "El pensamiento es 'proyección' o 'reflejo'? ¡Y bien! Todo habría de terminar arreglándose. A partir de ese momento, el pensamiento sería 'proyección-reflejante'".

Jean-Pierre Vigier, jefe de investigaciones en el CNRS, muy largamente (y con la ayuda de elementos terribles: neutrones, cuantos, ácido nucleico) se esforzará por persuadir a Sartre de que se encuentra la misma raíz de contradicción en el nivel físico-químico y en el de la Historia.

—Yo le aseguro —declaró— que nosotros, los sabios, no tenemos la sensación de comprender menos nuestro universo que los especialistas en ciencias humanas.

Sartre responde:

—Me siento más próximo a Garaudy, que a usted. Sin duda, eso se debe a lo que Garaudy y yo tenemos de filósofos. Además, su ciencia está en plena crisis. ¡y sin embargo, usted, no dudaría en disolverse dentro! ¿Nos toma por minerales?

—Observo —replica Vigier— que ya no habla más de ustedes sin recurrir a los sabios. Por cierto; la ciencia progresa a través de las crisis... Pero, déjeme decirle que se asiste, aunque no sea más que por la cantidad de sabios, a una aceleración del conocimiento científico. Y nosotros hemos pasado, del análisis estático, al análisis dinámico del mundo.

La muchacha aquella del público, la diablesa, parece embriagada.

—¡Esa —afirma—, esto abre perspectivas!

Su compañero está más bien hundido. Tiene un aspecto ligeramente desbaratado que recuerda, en cierto modo, a un besugo.

## PACTO de SANGRE (de pág. 6)

ta?". Esa idea le dio terribles ganas de llorar. Se acercó a Lucía y la besó en la frente:

—Adiós, Lucía.

Pobre Lucía, cómo va a sufrir cuando se acuerde, qué bruta, cómo se despidió de mí. No importa, yo los perdono a todos.

Fue a la cama. Se puso de espaldas porque sabía que uno no se puede morir de costado como si estuviera durmiendo, y juntó las manos sobre el pecho. Nadie sabría nunca por qué murió la pequeña Mariana: sintió cómo se iba quedando inmóvil. Entrecerró los ojos muy suavemente y se puso su expresión más dulce. "Parece un ángel". Dirían: es una heroína, todo lo hizo por su amigo, ahora su hermana. No le importó morir por su amistad.

"Dios mío, qué hermosa historia: es horrible que nadie la sepa nunca."

Y se quedó dormida.

Juan José Sebreli

# BRASIL LAS CIUDADES y EL TROPICO

Considerando la probabilidad de que se repitan a propósito de estas impresiones sobre el Brasil, las mismas objeciones que se me hicieron respecto a un artículo anterior sobre Chile (EL ESCARABAJO DE ORO, setiembre-octubre de 1961), me adelantaré aclarando los siguientes puntos:

1) No pretendo de ningún modo estar libre de la tentación característica de todo viajero que llega por primera vez a un país y ésta es la construcción apresurada de interpretaciones a partir de anécdotas personales y de circunstancias particulares. No obstante y reconociendo la singularidad del punto de vista y sin intenciones de constituirlo en juicio universal y definitivo, considero que la perspectiva del extranjero por deformada que sea, puede ser esclarecedora a su modo, pues, aunque todo lo que el viajero ve, sea tal vez una ilusión óptica, resulta sociológicamente significativo el hecho de que el país extraño haya provocado esa determinada ilusión y no otra cualquiera.

2) Desconozco muchos aspectos importantes de Brasil como para hacer un estudio exhaustivo que, por otra parte, debe ser obra de los propios brasileños. En cambio, he creído más útil mostrar cómo distintas ciudades latinoamericanas —Río y Sao Paulo— se revelan a la conciencia de un argentino, de un habitante de Buenos Aires. No se busca pues sino impresiones inmediatas —que resultan para el viajero lúcido el equivalente de un trabajo de laboratorio—, orientadas, claro está, dentro de un criterio de ecología urbana y de un contexto histórico y social de base económica.

3) Se podrá reprocharme tal vez, que me detenga demasiado en aspectos superficialmente pintorescos. Pero si pensamos que

la apariencia de las cosas no oculta su verdad sino que, por el contrario, la revela, lo superficial resulta entonces sociológicamente tan significativo como lo "profundo" y lo "pintoresco" auténtico puede revelar a veces aspectos íntimos, sutiles y esquivos de la realidad de un país, que escapan a las grandes generalizaciones y a la abstracción teórica. No hay claves secretas, ni fórmulas misteriosas ni ritos iniciáticos para descubrir un país, sino la experiencia insustituible y única de caminar por sus calles, sentarse en sus plazas, entrar en sus bares, en sus cines, en sus bailes populares, hablar con los desconocidos, confundirse con el pueblo.

## Primera nota

### SAO PAULO

La ciudad de Sao Paulo resulta al inexperto viajero, una violenta contradicción con la idea prefijada que generalmente se tiene del "embrujo tropical". Ni flores raras, ni aves de vistosos plumajes, ni vahos narcóticos, ni calores lujuriosos, ni perfumes embriagadores, sino un cielo plomizo, un sol brumoso y una intermitente llovizna tenue, en forma de perlas que no llega a mojar el suelo. Desesperadamente carente de todo misterio y de todo exotismo, el encanto de esta ciudad está precisamente en la negación del trópico. El enorme esfuerzo humano para contradecir a la naturaleza, es el valor y significado que encontramos en la fabulosa zona financiera del centro de Sao Paulo con sus rascacielos barrocos —estilo Chicago 1920—, construidos sobre calles en declive como la avenida Sao Joao que no son sino morros asfaltados, traspassados por túneles y puentes colgantes, bajo una deslumbrante noche artificial de carteles luminosos relampagueando en el cielo, más emocionantes que todas las lunas tropicales.

A un costado de los rascacielos y contrastando con ellos, el viejo Centro

comercial: el Triángulo de las rúas Quince, Sao Bento y Direita, estrechas callejas coloniales por donde no circulan vehículos, débilmente iluminados por faroles pendientes de arcos que cruzan la calle de vereda a vereda. Un poco más abajo del Triángulo, los barrios más viejos aun, del comercio barato: tenduchas de sirios, de turcos, en las rúas Veinticinco de Marzo y Florencia de Abreu, negocios abiertos sin vidrieras, que se prolongan en la calle dándole al barrio el clima de un abigarrado zoco oriental que recuerda a las calles Matucana y San Pablo cerca de la Quinta Normal, en Santiago de Chile.

Del otro lado de la avenida Sao Joao una atmósfera totalmente distinta: el nuevo Sao Paulo, el moderno centro comercial, los cines cuyos vestíbulos son pomposos salones de fiesta. La rúa Itapetininga —Florida paulista—, la rúa Sao José de Barros, la avenida Ipiranga, la avenida Sao Luiz. La calle de moda, la rúa Augusta es un ejemplo del caos, del marmagnum, de la exhibición de contrastes violentos que caracterizan a todas las ciudades brasileñas: allí en un calle arrabalera donde abundan los "cortisos", misérrimos conventillos de negros, se encuentran al mismo tiempo los boutiques elegantes exhibiendo en sus vidrieras las últimas novedades importadas y los barcitos sofisticados donde se reúnen los jóvenes gomosos paulistas con la motoneta a la puerta. Esta mezcla incomprensible de lujo y miseria extremas, nos volverá a asombrar en Río, donde, en el morro Santa Teresa, por ejemplo, se mezclan las favelas de negros con los coquetos chalets de la más refinada burguesía.

Estas peculiaridades ecológicas nos revelan una diferencia entre Sao Paulo y Río, por una parte y Buenos Aires o Montevideo, por otra, diferencia similar en cierto aspecto a la que Sartre ha señalado entre Roma y París. Buenos Aires y Montevideo como París, son ciudades típicamente burguesas del siglo XIX, con sus clases sociales separadas en barrios más o menos delimitados, en tanto que Sao Paulo y Río, como Roma, se caracterizan por una estructura más retrasada, de tipo aristocrático, semifeudal o patriarcal, donde los ricos y los pobres viven juntos. Estas diferencias ecológicas derivadas de los distintos desarrollos económicos de ambos países, condiciona a su vez las relaciones concretas de sus habitantes: la promiscuidad entre pobres y ricos, entre blancos y negros, es un factor de la tolerancia, la indiscriminación racial y la aparente democracia de los brasileños, conseguida por cierto muy a pesar del gusto de la burguesía, que trata por todos los medios de trazar una línea divisoria. Es así como, frente a la estructura retrasada con respecto a la ciudad burguesa, que ofrece el centro de Sao Paulo, se levantan los nuevos barrios residenciales que constituyen, por el contrario, un avance con respecto a aquellas viejas ciudades burguesas. Las

(Cont. en pág. 20)

**alberto  
lagunas**

# LOS MELLIZOS

**cuento**

Más que nada era una lucha, una lucha contra ese sopor raro que lo iba transportando. A pesar de todo, sentía un alivio. De alguna forma ya todo concluía; era el reencuentro con unos ojos, el brillo de esos ojos que en parte eran también los suyos, el reencuentro con esa figura tan suya y tan de Andrés. Porque en algún momento (pero cuándo) él y Andrés habían sido uno solo, como ahora quizá Andrés y él fueran uno solo, unidos, fundidos en una misma e idéntica figura.

Siempre debió ser así, se dijo, y entonces trató nuevamente de pensar. Indudablemente, era el pensar lo que le daba noción de su existencia, porque ahora estoy, soy aquí, se dijo, pero dónde, dónde estaba si todo al parecer era completamente ilógico como un sueño. Mejor como una de esas horribles pesadillas que tenía en los últimos tiempos. Pero Mariana llegaba siempre a las ocho, sí, a las ocho llegaba Mariana y lo consolaba como a un niño temeroso.

Deseaba de algún modo su llegada. Porque Mariana, con su andar bonachón y pausado —sin darse cuenta real de lo que pasaba— nuevamente trataría de ayudarlo. Porque siempre había ocurrido así: Mariana preocupándose también, aunque sin entender bien cuál era su preocupación. Pero de alguna forma lo consideraba un chico raro, mi huérfano querido, le decía, y eso a él le causaba rabia, o, lo que era peor, le inspiraba terrible lástima de sí mismo.

No tenía noción del tiempo que transcurrió, aunque supo que hacía un rato había amanecido, porque el sol que antes lo enceguecía, iluminaba el otro ángulo del cuarto.

Esto es otra pesadilla, se dijo (otra pesadilla otras pesadilla se repetía ahora), otra pesadilla, helada y húmeda como todas las pesadillas. Al principio sintió frío y luchó, pero, una sensación de extraña fluidez lo fue inmovilizando por completo, algo pudo gritar, lo recordaba nitidamente porque cada sonido que emitía le empañaba los ojos y la visión del cuarto se le hacía confusa.

En todo caso debía buscar un responsable. Quizás, él mismo fuera responsable de todo. Quizás, Andrés. Aunque Andrés y él eran únicos, aun juntos

eran únicos, idénticos como dos gotas de agua, según les decía la gente, y a ellos les causaba gracia porque la gente siempre dice lo mismo.

Quizás por eso sucedió todo.

Verte es como mirarme a un espejo, le había dicho Andrés.

Ya él le dio alegría ser igual que Andrés porque también él podía decirle lo mismo, porque Andrés era el único que la comprendía: Andrés fue el único que la había acompañado desde que perdieron a sus padres.

Me gusta mirarte, dijo entonces, y Andrés, como bromeando, le había contestado, a mí también me gusta mirarte.

Quizás esa tarde, cuando ocurrió el accidente en el río, un momento antes Andrés creyó ver a su hermano en el agua. Quizás al acercarse pensó (sí, seguramente lo pensó) que era su hermano el que se aproximaba, pero era sólo su propia imagen, reflejada, y el agua lo hundió definitivamente.

Y desde entonces él quedó así, esperando verse para verlo, esperando caminar cerca de vidrieras para creerse acompañado por Andrés. Era algo que lo obsesionaba, algo que lo obligaba a buscar permanentemente el reflejo de su rostro en los espejos o en los vidrios, para sentirse acompañado por su hermano.

Y esta noche —por que hace un rato fue la noche— su soledad le fue angustiosa, envolvente. Gritó varias veces su nombre, Andrés, y su voz rebotó en el silencio. Y necesariamente entonces, por esa necesidad de verse y de verlo, tuvo que levantarse y se levantó, despacio, y así, desnudo (el cuerpo como el de Andrés, blanco, de extremidades alargadas y el vello como pegado cubriéndole el bajo vientre), desnudo (como en otro momento que fueron uno solo, allá en la noche fetal), comenzó a contemplarse cariñosamente en el espejo. Ahora estaba con él, ahora era Andrés quien estaba frente a él. Se sonreía imitando su sonrisa, se despeinaba como él lo hacía, y hablaba repitiendo cada palabra.

cada gesto, cada inflexión de su voz. Y luego entrecerró los ojos y se repitió todo lo que él, Andrés, le decía para consolarlo. O quizá repitió muchas veces su nombre, Andrés, porque repetirlo era suficiente. Y esa unidad cada vez más intensa, el espejo y Andrés, él y el espejo, fue cerrándolo, cada instante más, cada minuto más, hasta que se puso de pie y se aproximó. Y ahora estaban juntos, unidos, únicos, en esa especie de negrura y de frío como el de las pesadillas. Luchó (y aun luchaba) contra esta sensación de sueño, dándose cuenta de esa realidad ilógica. Algo pudo gritar, Andrés, y los ojos se le nublaron y la visión del cuarto se le hizo confusa.

Luego, un instante nada más, un rayo de sol —el mismo que todas las mañanas, al amanecer, lo obligaba a correr las cortinas— lo deslumbró. Recordó todo nuevamente, y quiso nombrarlo, pero ese sopor raro que lo obligaba como a esfumarse despacio, y esa sensación, de placidez ahora, lo fue invadiendo lentamente hasta adormecerlo. Tanto, que no escuchó la llegada de Mariana, porque Mariana ya había regresado como todos los días, a las ocho, y como de costumbre, porque ya son las ocho se dijo, se acercó hasta el dormitorio y lo llamó. (Julio... Julio...).

Como no respondía, entró resuelta. Al ver el cuarto vacío, la cama deshecha el espejo grande muy empañado, se alegró sonriendo. Qué suerte, ya se va acostumbrando, se dijo. Y mientras arreglaba la cama agregó entre dientes, con una mañana así, hasta a mí me dan ganas de pasear.

Se dio vuelta y reparó entonces, por primera vez, en el espejo; el gran espejo que ahora no le devolvía su imagen rechoncha y pausada. Es esta humedad del otoño que opaca todas las cosas, pensó, y renegando buscó un trapo y comenzó a limpiarlo, protestando todavía con voz baja. Pero ella renegaba siempre así, afablemente, porque en el fondo le gustaba cumplir con su deber.

## LECTOR

**Colabore con "EL ESCARABAJO DE ORO". Suscríbese y suscriba a sus amigos. Seis números, \$ 170. Doce números, \$ 330. Bonos y giros a la orden de Liliana Heker, Maza 1511, 2º "C", Capital Federal.**

Nombre ..... Dirección .....

Localidad ..... Deseo suscribir, por ..... números, a:

Nombre ..... Dirección ..... Localidad .....

Nombre ..... Dirección ..... Localidad .....

Nombre ..... Dirección ..... Localidad .....

**RENUOVE SU SUSCRIPCION VENCIDA**





JULES ET JIM

Más allá de los Belmondismos existen posiciones. Posiciones que el IV Festival Cinematográfico de Mar del Plata permitió delimitar con exactitud. Francia envió —quizá en la búsqueda definitiva de mercado— una delegación de las llamadas importantes: Truffaut, Belmondo, Pascale Petit, de Brocca; y una película que según versiones era la elegida para Cannes (**Jules et Jim**). Ahora bien. El señor Truffaut (**Los cuatrocientos golpes**. **Tiren sobre el pianista**) que es un valioso representante de la "nouvelle vague", y el señor de Brocca (**Los juegos del Amor**, **Cartouche**), que no es tan valioso, formularon ciertos conceptos de los cuales se deduce una absoluta incapacidad para entender los problemas que afectan a Francia y, por consiguiente, al mundo actual. Es interesante comprobar que la posición de estos realizadores y la de Jonas Mekas (**Cañones sobre los Arboles**), prominente miembro del cine neoyorquino, ofrecen, aunque de diferente estructura, un paralelo básico. Ninguno de ellos sustenta una ideología determinada. Mekas concibe, según sus propias palabras, una revolución en tres etapas: a) la rebelión contra las cosas establecidas; b) la búsqueda de una ideología; c) el encauzamiento por esa ideología. (1)

La idea de "Cañones" tiene un punto de partida atrayente. Hombres y mujeres, encerrados en una sociedad mecanizada, buscan una salida; pero el

resultado es penoso. Uno de los personajes principales, prefiere el suicidio al compromiso, otro, explica la inutilidad de pensar en un cambio, ante una posible hecatombe atómica.

Si tomamos, pues, los puntos de contacto entre las actitudes de sus personajes y lo expresado por Jonas Mekas, se intuye que, de seguir así, no pasarán de la primera etapa. Debo aclarar que no niego la importancia de una película de esta índole en los EE. UU.; desde ya considero un hecho positivo el haberla realizado. Discrepo, sí, con el hombre que afirma haber "superado las ideologías" sin comprender que, su método, no es precisamente un ejemplo de congruencia, no, al menos, en esta realidad.

Para Francois Truffaut, el actual desgarramiento de Francia —que dio por terminada hace varias semanas una guerra que le costó cuatrocientos mil hombres, y en la cual, muchachos de veinte años eran obligados a matar en función de una estúpida y perdida lucha colonialista—, para Truffaut, todo esto, es sólo un "un gran tema periodístico". Si sumamos a esta particular manera de intuir el problema argelino la idea de que "todo arte es abstracto, desligado del contorno político y social", llegamos a la conclusión de que Truffaut está, evidentemente, algo confundido. Ya Aristóteles afirmaba que el arte era la expresión más perfecta para representar al hombre y su medio. Al realizador francés, ni como defensa ni como ataque le puede servir el recordarnos ("me avergüenza tener que recordárselo a ustedes") sus propias concepciones sobre el arte, que no son, en absoluto, excluyentes de una posición (de Aristóteles hasta hoy) básicamente cierta. Sin lugar a dudas, las estructuras donde se apoya el hombre-artista Truffaut son equivocadas. Olvida: 1) que todo hombre está incluido en su tiempo, y esa es una ley natural; 2) que los grandes artistas, nunca, han dejado de representar la problemática de su tiempo ni de aportar, en la medida de su grandeza, los elementos que ayudan a la comprensión de la historia.

Pero (en el plano del compromiso) no todo fue negativo en el Festival. En contraposición, Italia presentó dos films (**El Oro de Roma**. **Los días contados**) de indudable importancia temática, aunque de desparejos valores. La delegación, poco importante en términos de "monstruos sagrados", trajo, en cambio, críticos como Guido Aristarco y Tomaso Chiaretti, que ofrecieron una profunda perspectiva del cine y (con) la realidad italiana. Dieron más que una idea, demostraron que existe una obra definida y firme que, a pesar de sus fallas, está lúcidamente dirigida a una gran esperanza.

(1) Programa muy notable, en efecto. Sólo que si pasa el segundo punto al primer puesto, aparte de saber (ya de antes) contra qué debe uno rebelarse, Mekas no correría el peligro de romperlo todo y no tener, después, donde usar la ideología. Algo así como sacar el corcho de adentro dándole un martillazo a la botella. (La Dirección.)

hugo kusnetsoff

## FESTIVAL Y COMPROMISO

niños  
argelinos

## MOMENTO MUSICAL

Para simplificar la tarea de los historiadores del futuro venimos recogiendo, número a número, las noticias periodísticas más representativas de nuestra civilización. Dice el diario "La Razón", comentando el auge de la literatura en EE. UU.: "Más del 90 por ciento de los 22.000 supermercados que hay en Estados Unidos venden libros con igual facilidad que si se tratase de harina." Y agrega: **que las mujeres, así como cada día son más exigentes en la selección de los alimentos, comienzan a serlo en cuanto a los libros que adquieren. Ellas quieren calidad en su contenido, aunque se vendan a alto precio. (...) A los propietarios de tiendas de comestibles les agrada mucho la venta de libros, pues usualmente la madre se lo entrega al niño que viaja en el carrito utilizado para ir acumulando las mercaderías. El libro distrae al chico, dejando a la madre en libertad de hacer las compras con mayor tranquilidad.** (10 de abril.) Donde la repentina musicalidad del último párrafo ayuda, incluso, a forjar una visión más lírica si se quiere, más atrevida, de esas alegres caravanas de carritos; de ese niño en comunión con la naturaleza, leyendo, fresco, cubierto de sanas hortalizas, y su madre ágil pasando extasiada ante los ricos embutidos, entre las alcachofas, deslizándose en libertad ora aquí, allá, acullá, por ese costado, para el otro lado, hacele un modito, tirale un besito, no, no, no, no, no, que me da vergüenza, tapate la cara que te doy licencia.

La Universidad expresó, la noche del 3 de mayo, su repudio ante las "detenciones arbitrarias de ciudadanos argentinos, entre los que se encuentran varios profesores, estudiantes y miembros del organismo de gobierno de las Universidades nacionales". Solicitó, por unanimidad del Consejo, la libertad inmediata de los catedráticos y estudiantes universitarios detenidos. La Universidad de Buenos Aires, dicen los despachos "no puede permanecer callada ante hechos y procedimientos de tal naturaleza" pues tales medidas configuran "un evidente avasallamiento de los derechos fundamentales de la persona humana (...) la responsabilidad de la situación actual recae no solamente en las Fuerzas Armadas, como principales actores de los acontecimientos, sino también en los partidos políticos, los grupos de presión y los diversos sectores de la vida económica, revelando una crisis de capacidad, en algunos casos, o de honestidad en otros, que hace que el país se encuentre, prácticamente sin dirigentes en todos los planos de la vida pública (...) se ha pretendido justificar tales hechos y dar base legal a un ejecutivo de facto mediante la falsa apelación a la Constitución y a la Democracia."

## MOMENTO POLICIAL



# BiCherías

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

leonardo da vinci

El sabio Claudius Von Kappelhausen creó, a través de su larga y fecunda existencia, nueve magníficos robots. De todos ellos, el último (Opus 9) sobresalió por sus extraordinarias facultades creadoras. Músico, poeta y escritor insigne continuó viviendo a la muerte del profesor Kappelhausen, demostró hasta el cansancio su fecundidad y su talento, mil veces superiores a los de los hombres, puesto que, a diferencias de éstos, jamás se descomponía, se descomponía, se descomponía, se descomponía.

cuento por

humberto costantini

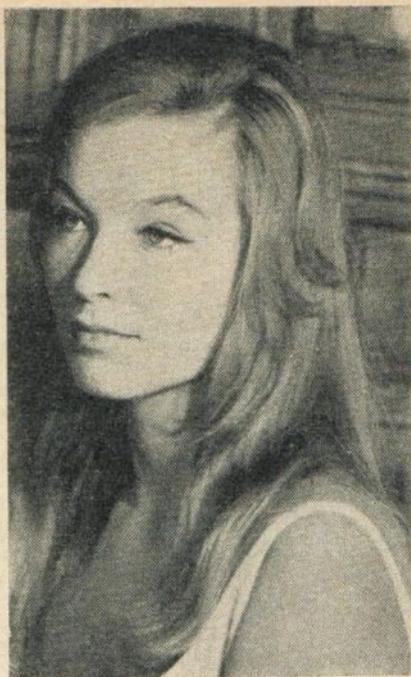
## COMPADREANDO CON PLUTARCO

Solón, hijo de Exequértides (o de Euforión, según Plutarco, quien cita a Didymo, el gramático, que a su vez cita a Filocles), fue inventor de versos y de leyes. Haciéndose pasar por loco recitó, en lo alto de una piedra, el poema "Salamina", que revocó un decreto sobre la propiedad y desató una guerra. Engañó a los megarenses en el promontorio de Coliada, y, robándoles su propia nave, los invadió. La metáfora es terrible. Jamás cedía ante los poderosos, se negó a ser rey, y rescató esclavos. Ideó la

responsabilidad cuando dijo que la mejor ciudad sería aquella donde, todos los hombres, sintieran la injuria inferida a uno solo de ellos, y persiguiesen al culpable con tanto ardor como quien la recibió. Estableció el Aerópago y fue astrónomo. Un tirano quiso matarlo; él se puso su traje de guerra y sus armas, salió a la puerta de su casa, y dijo: **antes de hoy os hubiera sido fácil reprimir la tiranía; una vez asentada, os será más glorioso destruirla,** después, como ya

estaba muy viejo, volvió a entrar y escribió unos versos. Una ley de Solón (dice Plutarco) es muy extraña: **la que pone el sello de infamia a todo ciudadano que en una revolución no se pronuncia por ningún partido; es idudable (explica) que el legislador despreciaba a quien pretendiera ser neutral, indiferente, insensible a las calamidades y a las contiendas públicas.** (Plutarco: *Vida de varones ilustres*, libro I, pág. 128). Solón vivió unos quinientos años antes de Cristo.

DAMA  
SIN  
CHEJOV



NOUVELLE VAGUE

Profundamente afectados por la decadencia de la civilización occidental, y conociendo que su origen nace de la vida licenciosa, los vicios, el amor libre y la ira, transcribimos, a modo de triste ejemplo, el acta levantada por el Alcalde de un corrompido pueblo de Córdoba.

"El infrascripto Eusebio Rodríguez, Alcalde, certifico que Don Manuel Rico que muerto le tengo de cuerpo presente, tapao con un poncho pampa, al parecer reyuno, le sorprendió la muerte al salir de un baile de Don Rufino el catalán, de la quebrada de Doña Pepa, lugar conocido y de pública voz y fama en el pago.

Interrogado el cadáver por tercera vez y no habiendo el infrascripto obtenido respuesta categórica alguna, resuelve darle sepultura en el campo de los desaparecidos conforme cuadra su circunstancia física de que certifico.

Nota: hago constar que el finao era muy amante de la bebida y muy dado a las galanterías amorosas, por cuya circunstancia tenía una cicatriz de quemadura en la quijada izquierda producida por una cuchara de grasa caliente que le arrojó al rostro de la cara la hija de la parda Nicolasa, no se sabe por qué zafaduría.

Vale"

Avisos CLARINficados

**PERSONA CULTA Y BUENA PRESENCIA**

DE AMBOS SEXOS PARA ACTIVIDAD DE ALTA INVESTIGACIÓN SOCIAL CON GUSTO DE RELACIONES HUMANAS. Excelente remuneración - Informes:

BELGRANO 371, p. 3º, of. 17 y 18 -

CHEJOV  
Y LAS DAMAS

Un día tres damas muy complicadamente vestidas vinieron a verlo; llenaron su cuarto con el siseo de sus faldas de seda y la fragancia del fuerte perfume, se sentaron recatadamente frente a su huésped, fingieron estar muy interesadas en política y comenzaron a hacerle preguntas:

—Antón Pavlovich, ¿cuál piensa usted que será el fin de la guerra?

Chéjov carraspeó y dijo muy amable y seriamente:

—Yo les diría que es bastante probable que sea la paz.

—Sí, por supuesto, ¿pero quién ganará? ¿Los griegos o los turcos?

—Yo pienso que ganarán los más fuertes.

—¿Pero quién es el más fuerte en su opinión? —preguntaron las damas.

—El que está mejor alimentado y mejor educado.

—¡Oh, qué ingenioso! —gritó una de las damas.

—¿Y quiénes le gustan más, los griegos o los turcos? —preguntó otra.

Chéjov le lanzó una encantadora mirada y le contestó con una sonrisa amable y tímida:

—A mí me gusta la mermelada de naranjas; ¿y a usted?

—¡Mucho, mucho! —gritó la dama vivazmente.

—Sí, es tan aromática ¿verdad? —confirmó la tercera dama con seriedad.

Y las tres comenzaron a charlar con entusiasmo, revelando un considerable conocimiento de todos los problemas relacionados con la mermelada y una profunda erudición acerca del tema. Era evidente que estaban encantadas de no tener que hacer más esfuerzos mentales y fingirse seriamente interesadas en los turcos y los griegos, cuyos asuntos nunca les habían incomodado hasta entonces.

Antes de irse prometieron alegremente a Chéjov mandarle una cantidad de mermelada.

MAXIMO GORKI





**rodolfo  
izaguirre**

## AMERICA AMARGA

### HOLLYWOOD y EL TURISMO

Durante años, el tren elevado ha estado cruzando la ciudad, deteniéndose infatigablemente en todas las estaciones, abriendo y cerrando sus puertas automáticas: este entrar y salir de gentes, en cada estación, a toda hora, durante el año; viajeros que miran pasar, indiferentes, las tristes ventanas de los apartamentos del barrio, ventanales grises y sucios en feos edificios ya deslucidos por el tiempo. Y pasa el elevado con estruendo y van quedando atrás las tristes y empequeñecidas existencias de estos moradores, tal vez los mismos que ahora leen los diarios y se enfrentan con cansancio en el cuerpo a un nuevo día de trabajo, camino de la fábrica o la oficina y pasan su mirada por tan doloroso panorama de techos y ventanas. Habitaciones, es cierto, para el afligido corazón. Fuera, bulle la vida en las calles y es un río la multitud. Chicago, Nueva York o San Francisco. Los Estados Unidos de Norteamérica. El sitio, en verdad, donde los milagros no ocurren sino que están ocurriendo siempre. El país de las sorpresas. Millones de obreros, legiones de oficinistas. El drama y la alegría por igual tocando a las gentes. Las ciudades tumultuosas. Los grandes rumores

de la ciudad. Ríos. El Sur, la rica pobreza del Sur de los Estados Unidos; el país que se sacude y se estremece en sus conflictos. Texas y su verdadero rostro, el que deseamos conocer. Ya no el Oeste y su fabulosa epopeya sino la vida dura y al sol de hombres que cruzan solitarios la comarca y ganan un jornal...

Esto pasa: mientras en Italia, por ejemplo, un hombre vuelve la espalda a las cámaras pensando con agobio en una bicicleta que le han robado y se pierde y se confunde en la multitud con un niño de la mano: —drama y problemática social de todo un país, la trágica ausencia de una solidaridad humana— en Hollywood, salvo excepcionales ocasiones: un Mackendrick, un Delbert Mann, Richard Brooks, y antes, Orson Welles, Chaplin o Vidor, no se ha hecho otra cosa sino cruzar el país desde un tren elevado y mirar desde lejos, fugazmente, sin penetrar en ellas, las sórdidas habitaciones de los edificios del barrio, con perspectiva poco certera, sin lograr apresar la auténtica dimensión y dramática o jubilosa existencia de millones y millones de hombres.

La verdad puede ser ésta: no obstante sus aislados empeños por descubrir las constantes del drama y las a veces trágicas contradicciones de una sociedad, Hollywood nos ha ocultado su verdadero rostro, el rostro de cólera, júbilo o drama de los Estados Unidos.

Prisionero de la Banca y las Finanzas, detenido en el exasperante conformismo a que se viera reducido después de la muerte del Presidente Roosevelt por la permanente y opresiva vigilancia del inquisitorial Comité de Actividades Antiamericanas, desmejorado su coraje por la tenaz oposición de innumerables ligas de decencia con todo el peso de su puritanismo, fragmentado su mejor equipo de guionistas y técnicos y puesto en crisis por el repentino auge de la televisión, Hollywood aceptó el conformismo y buscó un nuevo énfasis ya no en la valoración de una América sosa y trivial o sacudida y contradictoria, sino en los sistemas técnicos de chocante espectacularidad. Reflejo de los intereses económicos de sus empresas productoras, Hollywood ha pasado a ser el apologista número uno de un pretendido y óptimo sistema de vida americano, según el cual, todo parece marchar como sobre ruedas y donde hay, incluso, un bello y repetido final para sus casuales historias.

Y también como el turista norteamericano que por agosto recorre los países de Europa con su impecable traje "wash and wear" de rayas azules y una flamante cámara filmadora en las manos, así marchan algunos directores de Hollywood, desde los mismos estudios de la producción, por Londres, Venecia, Roma o París. El turista se detiene apenas en Notre Dame, desciende del automó-

vil que le conduce por la ciudad y capta en una instantánea kodak la mirada fulminante y condenatoria de alguna de las gárgolas. El no necesitará más. Ya tendrá tiempo de sobra para deleitarse en su casa de lowa o San Francisco con tan excelentes diapositivos: Buckingham, El Rialto, Stazione Termini, Palais Chaillet. Y el turista por Europa recorre calles y museos con el mismo desparpajo que Hollywood sabe poner en eso de captar tan sólo una pura apariencia, lo que es superficial y esquemático del mundo y sus ciudades. Por ello no es de extrañar, por ejemplo, que veamos ahora emerger desde la pantalla en una de sus repetidas cabriolas a Gene Kelly y perderse, vestido o disfrazado de **apache** parisino, por una calle de la ciudad; a veces el mercado; otras, la "jeune fille" que pasa con su perrito y siempre dos señores muy gordos discutiendo en las esquinas. La pareja que se besa en el portal. Un elegante caballero sentado en la terraza de un café. Para Hollywood, París es sólo Pigalle. Una boite, varios hombres malencarados. Es la francesita que se enamora y conquista al maduro millonario norteamericano en una historia de Hotel Ritz, perfumes comprados en la Plaza Vendome, Folies Bergeré, una amable y respetuosa policía. La torre Eiffel, claro está. No faltarán algunas palabras para acentuar el color local del film: "Mademoiselle", "Bonjour". Lo que Sadoul definió como el "olalaismo". Para este esquema hay también actores esquemas: Louis Jourdan, Jean Pierre Aumont, Chevalier. El pintoresquismo de este París hollywoodense de pacotilla, cortado por las terrazas de los cafés, las callejuelas de Montmartre, los verduleros del barrio, se agravará naturalmente, por el París by Night visto a través de la insolencia del metrocólor o del Toddoascope.

Más allá será lo mismo. El mismo escenario preparado de antemano. La Fontana de Trevis, la Via Veneto. Napolitanos pintorescos, siempre ridículos y grotescos en su incesante parloteo y gesticulación. Siempre estará por allí Gary Grant comiéndose tonterías o Gregory Peck montado en una vespa, mientras se escuchan las mandolinas o canta algún napolitano un aria de Cayetano Donizetti.

Cuando Hollywood hace turismo ya sabemos lo que pasa: todos por igual, franceses, ingleses o italianos, estarán haciendo el ridículo. Elevados a categoría de pintorescos, de tipos curiosos sometidos a los límites del esquema inventado en los estudios, lucen mal frente al héroe norteamericano de estos films, turista también (como Hollywood en su propio país), de impecable traje a rayas y gestos desenvueltos, siempre muy superior.

Y en este sentido, nosotros los latinoamericanos hemos llevado la peor parte. La más humillante. Usted toma un sombrero de mujer, lo llena de frutas —piñas, bananas, mazorcas de maíz, ciruelas—, lo coloca sobre la cabeza de una mujer, con la cara muy pintarrajeada y la boca muy grande, le pone un

ritmo de samba y la hace bailar y tendrá la figura de Carmen Miranda, en una época la imagen por excelencia que Hollywood tuvo de América Latina. Antes y ahora la verdadera imagen, no obstante, de Sudamérica, está dada en el "mexicano" que asoma su pereza y rostro idiotizado por las pantallas de Hollywood. Caras ladinas, tocadas por la ruindad. Cuando este "mexicano" actúa de cobarde, de vil, de canalla o traidor, lo hará hasta extremarse. Cuando le toca una buena parte nunca será otra cosa que un indio sumiso, aletargado, que lleva recados hasta el Hotel donde se hospeda el verdadero héroe, el único: el norteamericano de la película.

Y hay mexicanos de verdad que hacen de tontos en los corredores de la Columbia o la Paramount mezclándose en el rodaje de películas con **acento** latino. César Romero, por ejemplo, de tan latino que era, sirvió hasta para proyectarlo a las Islas Hawai como compañero de Don Ameche y Dorothy Lamour, cantando canciones antillanas y bailando la rumba. Ricardo Montalván, perdido por la vanidad, quiso ser siempre el héroe norteamericano de las películas sobre Latinoamérica y nunca se llegó a dar cuenta de que estaba vendiendo su alma al diablo, haciendo el ridículo ante nosotros. Desi Arnaz, junto con Lucille Ball, ha hecho fortuna en los Estados Unidos pero duda que su prestigio como cubano en la Cuba de hoy haya corrido igual suerte.

Hollywood es tenaz y consecuente con sus ideas. Es racista. Mantiene a toda costa una nivelación, una diferencia. El héroe norteamericano —gangster, pastor protestante o espía internacional— nunca se contamina en sus contactos con hombres de otros países. Es aséptico. Superior. Con esa superioridad que ofrece manejar una cámara ante Notre Dame y hacer caso omiso de la mirada fulminante y condenatoria de alguna diabólica gárgola medievales.

Pero la verdad también es ésta: hay una América que pone un sabor amargo en la boca cada vez que la nombra-

mos. Una América amarga, cruzada por el drama, por el auténtico drama y conflicto de tantos hombres sin posibilidades de límite o falsas soluciones. Una América que no participa, en verdad, de ese mito hollywoodense que posibilita a toda jovencita, para ser la esposa de algún millonario o de aquel otro que busca ejemplos para convencer a cualquier muchacho con un dólar en el bolsillo, de que puede convertirse en un Vanderbilt. Pero tenemos derecho a conocer la auténtica América, la de Bibermann y Wilson con toda la **sal de la tierra** de sus huelgas y aspiraciones, la de Aldrich y Mann; la América de los pequeños grupos independientes capaces de honestidad y valentía que parecen estar rescatando el cine americano de su asfixiante nivelación conformista. El país de Fitzgerald, del violento y atrevido escritor que fuera una vez John Dos Passos; el país, bajo octubre y el frenesí, de Thomas Wolfe. Conocer esta verdad que se oculta tras los decorados que Hollywood fabrica para engaño de todos. Abolir la presencia del racismo en sus contactos con el mundo. Conocemos los esquemas: todo posible drama en Hollywood busca al final el risueño acomodo, la falsa y nunca bien ajustada ética, la solución impuesta de antemano. Los espectadores, impresionados tal vez por el lujoso apartamento donde dialogan los actores y satisfechos por el feliz y oportuno desenlace de tan alarmante historia, regresan contentos a sus casas, meditando sobre tantas y **extrañas** cosas que pasan en el cine. Y nada ocurre que pueda manifestarse en una real y sincera participación en el drama colectivo, ninguna intención por modificar las condiciones sociales que dan origen a tan angustiosas situaciones planteadas.

Y así marchan las cosas: Hollywood permanece en su asiento, junto a las ventanillas del tren elevado, impassible en su actitud, mirando desde lejos y sin penetrar en ellas, las tristes y sombrías habitaciones del barrio: una vida que se multiplica y se revuelve en su drama, mientras el tren arranca nuevamente con estruendo y cruza el país.

## PRONUNCIAMIENTO DE LA S. A. D. E.

La Comisión Directiva de la S. A. D. E., resolvió dar a conocer la siguiente declaración:

**La detención de escritores, cualquiera sea su opinión política, que no estén legalmente acusados de atentar contra el orden público o de violar la ley, quebranta las garantías constitucionales, vulnera los fueros de la persona humana y lesiona los derechos de la Constitución. De acuerdo con estos principios mantenidos por la entidad durante toda su existencia, la S. A. D. E., reclama al Poder Ejecutivo la libertad de los escritores detenidos y de aquellos sobre quienes exista orden de captura.**

En estos momentos se encuentran detenidos Juan Draghi Lucero, Reynaldó Blanchini, Luis Gudiño Kramer y Rubén Cabral, que se encuentran alojados en la Comisaría 8ª de esta Capital. En el Departamento Central de Policía, se encuentra detenido el ex-presidente de la S. A. D. E. Leonidas Barletta. En Tucumán, ha sido detenido el director de la revista Signo, Serafín Aguirre y se encuentra bajo orden de captura el escritor mendocino Ricardo Tudela.

La Comisión Directiva de la S. A. D. E., ha solicitado audiencia al Ministro del Interior para solicitar la libertad de los escritores presos.

A raíz de las gestiones realizadas por la S. A. D. E., fueron puestos en libertad el escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, Leónidas Barletta, y el resto de los intelectuales detenidos.

**ESCENARIO:** Habitación en el departamento de los Córdoba. A juzgar por sus muebles, el cuarto no cumple una función específica dentro de la casa. Es, más o menos, una pequeña sala que puede ser utilizada como gabinete de lectura. Al fondo, hacia la izquierda, una puerta entreabierta comunica con el resto del departamento. A la derecha, cerrada, se ve una segunda puerta que da a un pasillo que conduce al exterior. El color de las paredes, así como los muebles, oscuros, marcan la atmósfera del cuarto. Hay allí algún dibujo de Goya, de Durerro, y dos láminas, muy destacadas, de Van Gogh, de la época del manicomio. Se advierte en todo esto una personalidad marcadamente masculina, tortuosa, la de Andrés Córdoba, que ha ordenado cada detalle con un sentido personal, excluyente, como quien organiza las piezas de un juego, sin atender a que los otros lo comprendan o no. En uno de los sillones, no demasiado cómodos, aparece sentada ADELAIDA. Es una mujer de alrededor de treinta años, atractiva sin ser bella. Todo en ella está como contenido. Sus manos, largas, llamativamente largas y finas, dan la impresión de comunicarla íntegra con el exterior; como si toda la expresión de sus sentimientos se hubiese concentrado en ellas. Son enervantes. Al levantarse el telón, ADELAIDA, claramente excitada, parece aguardar a que ocurra algo que, aunque estaba previsto, se ha demorado sin motivo. Toma un libro y luego de hojearlo vuelve a ponerlo en su sitio. Mira furtivamente hacia el teléfono; luego hacia el reloj que, perfectamente visible, cuelga de la pared. Son las siete de la tarde ADELAIDA se levanta y va hacia la ventana, que se abre hacia el interior del edificio. No se ve, pues, la calle. Pausa. El teléfono comienza a llamar.

ADELAIDA (sobresaltada al principio, y después sonriendo con satisfacción.) ¡Acabáramos!... Te has decidido a llamar por fin. (Al teléfono, con irónica reverencia, sin levantar el tubo.) ¿No lo soportabas más, hermoso mío? (Con movimientos de cabeza va acompañando las llamadas. Pausa.) ¡Uh! llegarás a mil, sin duda... Veamos: las siete en punto. No debo olvidarme de esto. Preguntarás: "¿Dónde estabas esta tarde, cuando te llamé"... En casa... "Estas mintiendo"... Puedo probártelo: eran las siete en punto. (Como aceptando lo irrefutable del argumento, el teléfono deja de sonar. Esta relación se advertirá a lo largo de todo el acto. ADELAIDA sonríe ahora y se queda a la espera, tensa, junto al aparato. Pausa. El llamado se repite.) No. No marcaste equivocado. Esta es la casa de tu mujer-

cita. Tu casa. La casa del gran hombre. Todo está en su sitio... Sólo que, a tu mujercita, se le ocurre repentinamente un juego: no atenderte. (Imitando otra vez la voz de él.) "Y si estabas. ¿por qué no respondiste?" (Con fingida mezcla de resentimiento y sumisión.) Tenía miedo... Miedo de tus palabras. (El teléfono ya no suena.) Entonces pedirá perdón y jurará portarse como un chico bueno. Y durante un tiempo se portará como un chico bueno. (Pequeña pausa.) Pero, antes, es necesario que te vuelvas dócil, que te sientas blando, que estés asustado, miserable amor, que tu cochina imaginación invente las cosas más extravagantes... Porque —sabés— hoy has hecho una cosa monstruosa, y te costará caro eso, amigo mío... Sos un bicho torpe... No tan torpe, sin embargo;

## abelardo castillo

### A PARTIR DE LAS 7

monodrama  
en 1 acto

astuto, sí. Astuto pero sin dejar de ser un bicho. (Pausa.) A veces pienso que algún día acabarás por estropearlo todo. Siempre tuviste una particular habilidad para estropearlo todo. Desde niño. Tu hermana lo cuenta con orgullo. Marcela, ella te admira, ves: ella aún te admira. (Ríe.) Apuesto a que ahora la llamarás... Pienso si no te casaste conmigo porque me parezco a tu hermana. Es muy probable, sí; esas monstruosidades están dentro de tu estilo: Poe y Virginia, el loco y el ángel, Hamlet y Ofelia. El estupro o el incesto, pero jamás nada normal, nada vulgar... Nunca nada a ras del suelo. Sí. Seguramente, nunca pisarás la tierra. Eso es lo indignante, tu aire de personaje del infierno, de histerión fatal que enloquece a las muchachas, que las perturba con la cercanía del pecado. Pero en el fondo sos puro, ése es tu secreto. Una vez lo dijo: le gustaría ser el recuerdo nostálgico de innumerables abuelas, el amor imposible de cuando fueron adoles-

centes. Y debo reconocer que el papel le sienta a las mil maravillas, aún le sienta. Sólo que nos estamos poniendo viejos, Andrés; pronto tendremos que empezar a recordar nosotros. Será terrible. Siempre lo has dicho: los cosas debieran morir en el esplendor de su belleza, de su juventud. De lo contrario, envejecen. (Se ha mirado instintivamente en el cristal de la ventana.) Será por eso que ya no me produce admiración nada de lo que inventes, puerco, para maravillarme. De muy pocas cosas se maravilla una a los treinta años. Treinta años. (Pensativa.) Exactamente tu edad de entonces. Ahora entiendo. Debió resultarte sencillo deslumbrarme. Era tu oficio. Aún lo es: deslumbrar a las muchachas de vestidos vaporosos, celestes, vos, entrando con tu traje oscuro. Tan alto parecías, tan delgado. El hombre importante; mucho más que eso: el joven de talento. Y todavía te gusta jugar a serlo; sólo que, por cuánto tiempo... Un día te sorprenderás a vos mismo haciendo muecas delante de un espejo o algo peor. Ellos te sorprenderán. Los delfines. A ellos sí que les tenés miedo. Los hermosos muchachitos que un día pueden no admirar más al hombre de talento, y dejarlo solo... Que un día pueden llevarse a las muchachas de vestidos vaporosos, acostarse con ellas, y dejarte el recuerdo de una corona de laurel marchito sobre tu hermosa frente, y unos magníficos cuernos. (El teléfono vuelve a llamar; ADELAIDA, imperceptiblemente se sobresalta. Habla con odio velado; herida por ese involuntario estremecimiento.) Ah... No te has convencido... O, quizá, te imaginás que voy a atender... Pero, no. No voy a atender. Estoy aquí, a dos pasos del teléfono, y no voy a atender. Después sí, pero no ahora. Después, cuando tengas miedo, y me imagines y te queme la piel... (Esto lo ha dicho en tono creciente, como para no escuchar el sonido terco del teléfono. Casi en un grito.) ¡Acabarás por ponerme irritante! (El teléfono calla. ADELAIDA parece sorprendida, luego ríe. Su risa es mucho más juvenil que ella: da la impresión de no pertenecerle.) Es extraño... Es extraño. Las cosas, los objetos; se dijera que hay algo animado, vivo, en las cosas. O quizá solamente en sus cosas. Algo de él que se queda prendido en ellas, adherido; algo peor que un fantasma. Casi se lo puede tocar. No debo pensar en esto. Hablábamos de Marcela. Sí, seguramente ahora la llamarás a ella. "¿Está ahí mi mujer?" (Con voz tierna, buena, pero en un leve tono farsesco.) "No, Andrés; aquí no ha venido... pero, ¿qué ocurre? ¿Ocurre algo?" (Con pesadumbre.) Han vuelto a reñir ustedes"... Y ella dirá hermosas palabras de consuelo, mágicas palabras de mujer inimitable que aun borda en las ventanas los días de

llovía... ¡Reñir! Llamalo así, si eso te parece lo más terrible que puede suceder en el mundo... Pobre Marcela. Hay algo, sin embargo, algo que permanece inalterado en ella. Detenido a los quince años. Eso es lo que la hace insoportable. Y por eso la está llamando ahora. (Secamente.) Yo, en cambio, he crecido; puedo jurártelo. (Pausa.) Marcela. Pienso si ella no advirtió algo el otro día. "Le das demasiada confianza a ese discípulo de Andrés", dijo. (Con tono equívoco, provocativo.) Es el preferido de mi esposo, Marcela; además, me lo recuerda un poco... como era antes. Un delfín. Jugar a un juego peligroso, dijo, "parece que no lo conocieras a Andrés". (Pausa. Cambiando de tono.) Oh, sí, lo conozco. Vaya si lo conozco; mejor que nadie. (Va hacia la ventana. Pausa.) Hace diez años que lo conozco. (Jugando. Se inclina graciosamente, abriendo su pollera en abanico.) ¡Andrés Córdova?... Encantada. (Tiende su mano con lentitud. De pronto, se opera en ella un cambio. Al evocar aquella presentación de hace diez años, parece recuperar intacta la imagen de un Andrés Córdova que aún la maravilla. Su actitud va transformándose poco a poco. Relajándose, se abandona. Ahora está auténticamente fascinada. Al hablar, lo hace con una voz extraña, ajena, donde se mezclan la ingenuidad y el extravío. Hay una subterránea locura en todo esto)... Cómo no... aunque lo hago muy mal... (Ha extendido sus brazos. La juvenil inhibición del gesto da paso, luego, a un entregado movimiento de baile. Girando lentamente sobre sí misma, canturreando a media voz, ADELAIDA "es" la muchacha de hace diez años)... No sé; es tan difícil explicarlo. Bueno, nunca creí que algún día... La gente, los periódicos hablan de una persona; dicen: Andrés Córdova, y uno no imagina muy bien que... Cuado era niña, por ejemplo; mi padre me llevó una tarde a la recova, y allí estaban el Cabildo y la Catedral... Eran los mismos que aparecían dibujados en las láminas de los libros, y, sin embargo, allí estaban, con sus altas ventanas enrejadas, con sus paredes amarillas. Existían, (ADELAIDA, detenida en el centro de la habitación, ya no baila. Desde hace unos segundos, sólo hace girar la cabeza, echándola hacia atrás con un movimiento lento, monótono, incontrolado. Luego mira hacia el frente como si acabara de reparar en algo.) Usted se ríe... (La sonrisa aniñada desaparece de su rostro; con visible esfuerzo da un paso hacia atrás, como si se apartara violentamente. Cambiando de tono.) Acabaré por... (Estuvo a punto de decir: "volverme loca". Larga transición. Se apoya fatigada en la puerta de la derecha. El teléfono vuelve a llamar; ella no le presta atención, quizá ni siquiera lo escucha. Cuando

el campanilleo cesa, ADELAIDA habla con voz opaca, despojada de énfasis. Ha estado recordando los primeros años de su matrimonio, y, simplemente, concluye una reflexión.) Hasta que aprendí a despreciarte. (Pausa.) Soportarlo todo al principio: ése era el precio. Llorar desconsoladamente hace mucho. Y yo lo soportaba todo, Dios Santo, ¡todo! Tus celos, tus pequeñas manías, tus malditas manías de hombre superior, ¡tus majestuosos arrebatos!... Hasta que aprendí a despreciarte. Esa era la clave. (Pausa. Se separa de la puerta.) No podés imaginarte, ángel mío, cómo se puede llegar a despreciar a un hombre. (Lentamente ha ido recuperando su aplomo, su tono entre divertido y malicioso.) A fuerza de verlo en pantuflas. Y no sólo en pantuflas; lavándose los dientes, bostezando, o resfriado. Nunca debiste resfriarte delante mío. Los hombres como vos, debieran esconder sus pequeños lugares comunes... Te he visto dormir —entendés esto— ¡te he visto dormir!... Duerme con la boca abierta, descajada, y le corre un hilillo de saliva por los labios (Con grandilocuencia.) ¡Adelante, señores, adelante! ¡Dentro de unos momentos, Andrés Córdova, el Emperador de la China, el atormentado Andrés Córdova, saltará de la cama en ropa interior y hará algunos ejercicios gimnásticos!... Uno, dos. Uno, dos. Arriba, abajo. (Riendo.) Tus piernas son absurdas. (Recitando.) "Juan Lanas, el mozo de la esquina / es absolutamente igual / al Emperador de la China / los dos son el mismo animal"... Ellos conocen tu obra, yo conozco tus piernas... Uno, dos. Arriba, abajo. (Ríe largamente. Su risa es en verdad divertida; hay en ella, sin embargo, algo anormal. Va transformándose por grados en un sonido desarticulado y amargo. Ahora está seria. Habla con voz resentida.) Y todo lo otro. Todo eso que te vuelve una pequeña bestia torpe, un bicho lujurioso y sin orgullo. Y tus celos. Tus inmundas sospechas. ¡Inmundas, sí; porque al principio, antes, eran inmundas! (Volviéndose repentinamente hacia la puerta derecha.) ¿Quién anda ahí? (Inmóvil, paralizada de miedo por lo que ha dicho, ADELAIDA escucha sin mover un músculo. Pausa muy tensa. El teléfono vuelve a llamar. Ella, al oírlo, se relaja.) Dios Santo... Todavía no te he perdido el respeto... Me tenés los nervios hechos pedazos: eso es lo que ocurre... (Riendo ahora.) ¡El respeto! No. Ya no te respeto. (Al teléfono, desafiante.) No te respeto... Me basta con imaginarte, Raskolnicoff. (Con reciente desprecio.) Ahí, en una cabina telefónica, desmelenado como cuadro a un hombre sensible, con ojos de caos y catástrofe, pensando: "¡La mataré!" (El teléfono calla. Ella se calma, mira el reloj.) Sí. Segura-

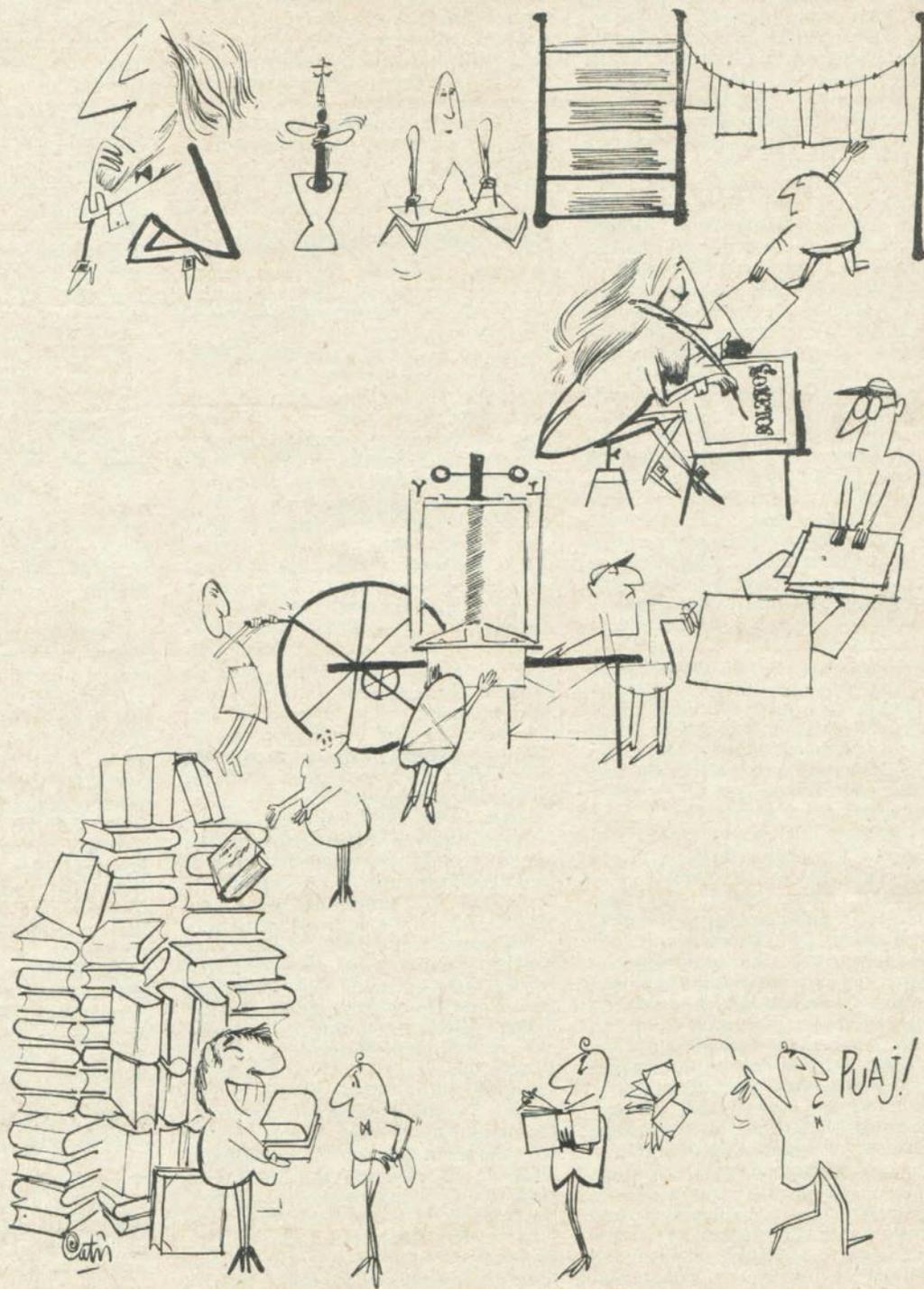
mente, a esta hora todavía piensa en matarme. (Pausa.) Más tarde, en cambio... Más tarde comenzará a reflexionar sabiamente, se tragará su orgullo y cuando yo levante el tubo, dirá: "Perdón, Adelaida, he sido una bestia". (Cambiando de tono.) Una sucia bestia. Pero antes es necesario que tengas miedo, miserable amor, que tu cochina imaginación invente las cosas más extravagantes, que me imagines a mí, sabe Dios cómo, y tengas miedo... para que después te sientas dulce y necesites venir. Inmundo. (En voz baja, con odio.) Hoy has hecho la más hermosa de tus bellas porquerías. Debí habérmelo imaginado: te temblaban las manos al tocarme. Y yo empecé a sentirme estúpidamente indefensa. Fue uno de tus maravillosos momentos. Entonces, acariaciándome, en voz muy baja me dijiste dulcemente: "Putá". (Pausa. Cambiando de tono.) No se debe decir la verdad de esa manera. Me asustaste, sabés: pensé que te habías enterado de todo. (Suspirando, con repentina, con forzada frivolidad.) Afortunadamente, no. Era otro de tus arrebatos geniales. (Pausa.) "Perdón, Adelaida, he sido una sucia bestia". Es extraño. Creo que hasta resulta encantador oírte decir cosas así. Y juraría que a vos también te gusta escucharte. Siempre supiste elegir las palabras justas, las grandes palabras que la hacían sentir a una... no sé... pequeña. Sí. Tus arreperimentos siempre fueron tan majestuosos como tus arrebatos. (Neutra.) Por eso empecé a odiarte. Eras demasiado chocante. Nunca te equivocaste además; ni siquiera hoy. Y eso es chocante. "Me traicionarás algún día". (Riendo.) ¡Mi carne maldita!... ¡Qué exageradamente literario fuiste siempre!... Por otra parte, amigo mío, cometiste un error: enseñarme que no eras el único hombre del mundo. Tanto hablar de ellos, bueno, comencé a fijarme. Y no son del todo desagradables, ¿querés creerlo? No lo son. Lo fundamental es no llegar a conocerlos; y hasta es preferible no conocerlos en absoluto. Cuando comienzan a ponerse familiares: adiós, hermoso mío, no estés triste. (El teléfono vuelve a llamar. Ella, con fatiga). He dicho más tarde. Te conozco, querida lagartija. Si levantase el tubo ahora, serías capaz de echarlo todo a perder. Siempre tuviste la virtud de estropearlo todo. El miedo a que las cosas se estropeen, eso justamente, es lo que las rompe. Conjura uno al Diablo. (Lo ha dicho hacia el teléfono; éste, calla). Llorabas de niño, Marcela lo cuenta. Dice que durante meses pediste un juguete. Era caro seguramente, y bello. Era el mejor, seguramente. Lo veías todos los días, en un escaparate, al volver del colegio. Cuando por fin te lo

(Cont. en la pág. 22)

# LLEGAR AL LIBRO - Mallarmé

EL MUNDO HA SIDO HECHO PARA

dibujo de CATU



**samuel  
feijóo**

**conversando  
con**



# MARTINEZ ESTRADA

**Amigo Martínez Estrada: ¿cómo saltó Ud. del verso a la prosa?**

Dejé de escribir versos cuando tenía 40 años, y desde entonces no escribo más que prosa. Salvo en 1959, que arreglé una plaquette, "coplas de ciego", versos de viejo. Por ejemplo esta copla, en la dedicatoria:

**Estoy muy cansado,  
Antonio Machado,  
Déjame a tu lado.**

Y otras coplas, de viejo, de las que me estoy acordando. Esta, para Cristo:

**Le ofrecieron gloria, honores,  
poder, placer y riquezas;  
se fue con los pescadores.**

Y esta otra, también sobre Cristo:

**Después de resucitar  
a una niña recién muerta  
fue a caminar y a llorar  
por una calle desierta.**

**Eso tiene su pimientita.**

Claro, si son versos de viejo, por eso digo.

**Cuénteme de su poesía primera; de los años en que Ud. andaba entre versos.**

Eso era en 1912, 13, tenía en mí mucho Rimbaud, Baudelaire, Machado, Darío.

**¿Y cómo ve Ud. hoy a Darío?**

Lo quiero cada día más. Era un hom-

bre extraordinario, un hombre profundo. Después de las **Coplas** de Manrique no hay cosa comparable en profundidad a "Lo fatal".

**¿Lo conoció Ud.?**

No. Del que sí fui amigo fue de Leopoldo Lugones. También un hombre extraordinario en todo sentido. Tenía talento, conducta, sensibilidad. Su vida fue un suicidio que duró 20 años, años en los que trató de destruirse a sí mismo.

**¿Por qué?**

Es pregunta difícil. Creo que por la dificultad de vivir entre gente realmente inferior. Pero los estudiantes amaban sus versos. Era un poeta para gente culta. Y poco a poco se fue cerrando a sí mismo.

**¿Y cómo fue lo del "Canto a la Espada"?**

Mejor ni hablar de eso, porque se acaba ahí Lugones. Se equivocó lamentablemente. Para él Grecia era el ideal de la Historia. Y el paladín de la Iliada el superior. El pensó que el hombre que tomaba la carrera de las armas era superior. D'Annunzio lo influenció, no cabe duda, más que Mussolini. Yo pude comprobar que D'Annunzio era su Dios, y le llamaba "el divino Gabriel del ojo herido". Por no decirle tuerco.

**¿Cuáles eran sus otros dioses?**

Dumas, y Heredia, el francés.

**¿Y cómo fue su enredo con Herrera y Reissig? La disputa por saber quién to-**

**mó de quién "el procedimiento de los sonetos..."**

Ese fue un pleito fallado ya. Lugones apareció en sus 22 años por Buenos Aires como un torbellino. Lo recibieron como a un Dios. Darío lo reconoció, y él se sintió un poco Dios también. Era entonces un anarquista revolucionario que hablaba pestes del Clero, del Ejército. En 1901 fue a Montevideo y leyó sus versos. Grabó dos sonetos, en un cilindro Edison, primitivo... Por allí se enteró Herrera y Reissig...

**¿Cuáles fueron sus primeros contactos con la poesía cubana?**

Como yo actuaba de profesor de Literatura, era de los mejor informados de la poesía cubana, en la Argentina. Conocía a Casal, Mitjans, Martí... De niño, tenía devoción por Plácido. Lloraba mucho cuando recitaba la poesía de la despedida, antes que lo fusilaran. Todavía me acuerdo de algún soneto de Plácido:

**Basta de amor, si un tiempo te quería  
ya se acabó mi juvenil locura  
porque es, Celia, tu cándida hermosura  
como la nieve deslumbrante y fría.**

Este soneto me hacía temblar de dicha.

**¿Qué destino juega el poeta en estos días?**

Primero hay que entender qué clase de sociedad es aquella donde el individuo está actuando. El poeta hoy día es representante de uno de los sectores de la cultura. El poeta tiene dos aspectos. Uno, el individual, el conocimiento de su oficio. Otro: el social. Para mí un artista siempre sirve a la sociedad. También se da el caso del artista independiente; éste salva su poesía y su persona, pero no tiene lectores sino en círculos reducidos. Primero porque no tiene medios para difundir su obra. Por otra parte, las gentes a las que quiere llegar no leen libros. Yo opino que dentro de la libertad el artista debe conducirse libremente, él lo necesita más que nadie, pero hay un deber humano de no ser reaccionario. Hay artistas que se han vendido. Han perdido la conciencia.

**He conocido que son pocos los que conocen el pueblo y lo aman como él es...**

Sí. Ud. es un hombre que ha entendido al pueblo. Lo sé. He leído sus libros. Pero mucha, mucha gente no lo entendido. Ellos hablan de la poesía del pueblo... pero son literatos, filólogos, profesores, actores... y les falta el verdadero contacto con el pueblo.

Ellos tienen el instinto de la belleza y la libertad. Ello nos viene de generaciones en generaciones; de la fuerza animal del pueblo, que han engendrado hijos que han escrito. No hay que olvidar que no hay pan sin levadura. Y la levadura es el instinto del pueblo, su fuerza ciega.



## BRASIL

(de pág. 9)

clases altas de Sao Paulo han seguido el mismo proceso que las clases altas de Nueva York y Chicago, abandonan las zonas céntricas —que se deterioran y pasan a manos de las clases bajas—, en busca de barrios apartados, cada vez más en contacto con la naturaleza: Colina de Pacaembu, Jardín América, Jardín Paulista, Cambuci, Morombi. El idilio pastoril del siglo XVIII francés, se ha puesto nuevamente de moda entre la burguesía americana del siglo XX.

La rúa Augusta termina en la avenida Paulista, otrora residencia de la vieja burguesía y hoy invadida por nuevos ricos y arribistas, destinadas tal vez al mismo melancólico final de la avenida Angélica —cerca de allí—, donde las mansiones barrocas de comienzos de siglo se han convertido hoy en pensiones baratas y conventillos. Negros y blancos harapientos se pasean por sus jardines baldíos, descansan en sus escalinatas de mármol o se apoyan en las columnas que sostienen los peristilos en ruinas. Adentro viven hacinadas las familias pobres en cuartos suntuosamente decorados pero llenos de telarañas y de ratas.

Entre el centro populoso y las nuevas zonas residenciales quedan los barrios impersonales de clase media: Perdices, Agua Branca, los barrios de grupos étnicos, italianos, y el colorido barrio japonés con sus bazares y su cine Nipón.

Refutando las hipótesis a priori, sobre ciudades de negros, Sao Paulo resulta inesperadamente limpia, inodora e incolora. Sus habitantes son serios, formales y muy ocupados, no visten ropas llamativas ni bailan el samba. Los zapatos bien lustrados constituyen un verdadero rito —que por otra parte parece ser característico de todos los países de América Latina—, los lustrabotas se amontonan en todas las calles con sus aparatosos sillones. Ciudad dura, sin ocio ni diversiones, como todas las ciudades netamente industriales y comerciales, con intensa agitación durante el día y escasa vida nocturna. Ciudad casta, como Buenos Aires, no existe en ella bajo fondo. La prostitución y la homosexualidad tienen su centro en la Praça da Se —en una punta del triángulo— rodeada por la Catedral y varios cines decadentes convertidos en lugares de encuentros clandestinos. En el centro de la Praça, como en nuestra plaza Once, con la que tiene muchos puntos en común, se reúnen grupos de hombres solos a discutir política. El otro foco de la "vida alegre" es la Praça da República, con mingitorio oculto entre la arboleda y cuya secreta misión constituye el modesto equivalente sudamericano de los "baños turcos" de las capitales europeas. Desde la Praça da República, por la rúa Ipiranga hasta la avenida Sao Luiz, desfila la prostitución femenina y masculina, tan discretamente como por nuestra calle Lavalle. En Sao Luiz el "ambiente" se vuelve más sofisticado, mezclándose con la juventud dorada y círculos más o menos artísticos en el elegante Bar Azul.

## T. N. P.

(de pág. 24)

día concernir a un público popular, en el sentido "amplio", "liberal" de la palabra, ¿cómo pretender llevar allí a un público obrero? Los clásicos se han constituido en formas culturales, pertenecen hoy día a la herencia cultural burguesa.

Este nuevo argumento es quizá el más falso, el más hipócrita de todos (...).

De la puesta en escena depende hoy el prisma bajo el cual se ven las obras de teatro; en otras palabras, lo mismo que hemos visto obras llamadas revolucionarias en puestas en escena conformistas, es posible presentar una obra tradicional en una puesta que la ligue a problemas actuales, de este mismo año, problemas que nos afecten a los que actualmente vivimos. Por ejemplo, Arturo Hui, de Brecht, montada en 1960, concierne a los jóvenes de 1960 y no sólo a sus mayores de 1930/40. Idem para la Antígona, de Sófocles. Brecht, que junto a sus obras modernas puso en escena para su público de la República Democrática

Alemana, El Cántaro Roto, Durandot, Coriolano y Don Juan, lo sabía bien.

(...) Como director de escena nunca he hecho ni hago teatro únicamente para crear un "estilo". Hago teatro intentando devolver a éste, a pesar de las técnicas modernas, su aridez, su sequedad, su eficacia. Esto no es sólo un estilo. Es una línea de conducta que me ha llevado donde estoy. Línea de la que a veces me he apartado por error o fatiga, pero que siempre he vuelto a encontrar. No me interesa el arte, sino el público proletario. Para mí, hacer teatro, es poner al servicio del mayor número de gente, y en primer lugar de los menos ricos, el pan y la sal del conocimiento (...). El teatro que yo hago aspira a inscribirse en la historia social, nada más. Y si dentro de este inmenso terreno, donde se plantean los problemas del mundo, mi lugar es muy pequeño, a pesar de eso es en este lugar, únicamente en este lugar, donde quiero estar (...). Para el público popular, Teatro Popular significa aprender. Y aprender, liberar al hombre.

Hemos leído algunas de las publicaciones literarias aparecidas después de la caída de Frondizi y la intervención a las provincias. Se les nota, sin esfuerzo, una poderosa ausencia: no ya de juicios concretos, hasta de alusiones a la crisis política (cultural, vamos a probarlo) que cualquier día de estos, si alguien no la soluciona, nos va a estropear todo el país con una guerra civil —giro que en sudamérica se usa para designar lo que en realidad es una guerra contra el civil— y lo va a estropear, además, con los intelectuales dentro. Ausencia de opiniones que ubica a las revistas aparecidas en el mismo plano que a las desaparecidas, por aquello de que nadie puede leer lo que no está escrito. En este país somos todos literatos comprometidos, ya se sabe. Pero comprometidos con la historia de Panfilla. Lejanía que nos evita el problema de decir (por ejemplo) que uno de los grandes escritores contemporáneos, el guatemalteco Miguel Angel Asturias fue metido preso, a pesar de su enfermedad, y aquí mismo, en Buenos Aires. O que a Leónidas Barletta, ex-presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, lo han encarcelado ahora como en la época de Perón, e igual que entonces la noticia apareció en la Sección Policial de los diarios, pero en ningún otro sitio. O que el teatro "La Máscara" fue allanado, y todo lo demás, que es del dominio público: giro que en sudamérica se usa, humorísticamente, para designar aquello de lo que mejor ni enterarse, y de ahí que dominio público viene a ser lo que nunca se supo. Compromiso algo remoto, decíamos, que siempre y cuando no lo desperdiciemos en meras indignaciones de tres por cinco, nos infunde suficiente coraje para exigirle a Truffaut que se preocupe un poco por Argelia. Apoyamos, pues, abiertamente, la firme actitud de la S. A. D. E., al reclamar la libertad de los intelectuales detenidos; la del rector de la Universidad al demandar un poco más de respeto por los profesores y los estudiantes; la de los médicos que manifestaron su repudio ante esta disparatada "Caza de Brujas" que, de seguir así, acabará por convertir a Villa Devoto en una sucursal de la República de Platón, de llena que va a estar de personas inteligentes. Claro que para perder el prestigio ante el mundo, hay, primero, que tenerlo; pero no es cuestión tampoco de andar dando lástima, vergüenza o risa. La mayor paradoja de todo este injurioso asunto no es, no, que para enterarse de lo que pasa en la esquina haya que leer los diarios uruguayos, o que, en punto a críticos estadistas, lo más patético, por ahora, sea el dibujante Landrú. Hay otras paradojas. Porque la censura será todo lo vituperable que se quiera, pero entre nosotros lo que particularmente da bastante asco, seamos francos, es la auto-censura, la demasiada cautela, el andar con un vigilante en la cabeza.

CASTILLO - HEKER

## BIBLIO- GRAFICAS

Alberto Ciria

### ernesto sába- to / SOBRE HE- ROES Y TUM- BAS

ed. Fabril Editora

A diez años de la publicación de su primera novela **El túnel**, Ernesto Sábato reincide, y con agravantes, en **Sobre héroes y tumbas** para darnos una de las obras de ficción más sólidas y ejemplares de la literatura argentina.

No se trata aquí, por supuesto, de resumir el argumento (o los argumentos), los personajes, la idea (o las ideas) de la novela de Sábato, sino de expresar el convencimiento de hallarnos frente a la madurez del escritor Ernesto Sábato, del creador Ernesto Sábato.

Habrá que decir que **Sobre héroes y tumbas** es algo más y algo menos que una buena novela, con todo lo difícil que resulta en nuestro medio hablar de "buenas novelas". Es algo más que una buena novela, porque la riqueza temática, la riqueza formal y el entrecruzamiento de pasado y presente, la conexión con el ensayo, la interpretación y la historia; es algo menos, porque las buenas novelas suelen clausurarse y agotarse en sí mismas como un orbe cerrado (**El túnel** es una buena novela), y en cambio **Sobre héroes y tumbas** aspira más a encontrar vías que a abandonarlas definitivamente.

Sobre el fondo de la relación amorosa entre Alejandra Vidal Olmos y Martín del Castillo (ya sabemos, Sábato, que habíamos prometido no resumir argumentos ni personajes, y trataremos de cumplir la promesa), el autor construye su propio universo, sus propias criaturas, que repetidas veces coinciden con nuestra Buenos Aires y sus habitantes en forma mucho más vital que cualquier censo o rastreo sociológico. El escritor Bruno (que en ocasiones es también Bruno-Sábato, al teorizar sobre literatura nacional); Bucich, el camionero del TRANSPORTE PATAGONICO; el ilustré Humberto J. D'Arcángelo, porte-

ño merecedor de antologías; Molinari, hombre de negocios con tendencia al discurso; don Francisco, el viejo de D'Arcángelo, sólo con sus recuerdos y esperanzas; el "burdísimo" Quique, siempre a la page en el chisme y el dato; Hortensia Paz, en su fugaz encuentro con Martín; son algunos de los seres humanos (o inhumanos) que se nos presentan en el libro de Sábato, a niveles de comunicación que exceden de lejos la viñeta o el pintoresquismo, para afinarse en la zona de la "tipicidad" cara a cierta estética contemporánea.

La trama novelística entronca con el pasado argentino a través del episodio del traslado del cadáver (y luego los huesos y el corazón) de Juan Lavalle por la Quebrada de Humahuaca hacia el Norte, siempre hacia el Norte, para salvarlo de sus enemigos. Este fragmento es el hilo conductor que ayuda a entender a la familia Vidal Olmos (con sus héroes y sus opas) en su residencia desprestigiada de Barracas. Son unas pocas páginas de intensidad excepcional, que bastarían para consagrar a cualquier autor, si es que ese autor no hubiera escrito, además, el "Informe sobre ciegos".

El "Informe", relato atroz y en extremo desagradable (E. Sábato), es una novela dentro de la novela, con personajes propios (Celestino Iglesias, el anarquista español; la maestría Norma Pugliese; la señora Etchepareborda; el pintor real Oscar Domínguez, que alcanza la jus-

tificada categoría de personaje de ficción; y los ciegos, los vivos y terribles ciegos miembros de la Secta); relatos interiores (el magistral del español y la mucama, de pp. 285-290); reflexiones y teorías personales de Fernando Vidal Olmos, el psicópata narrador, que en ocasiones se disfraza de Ernesto Sábato (¿o es Sábato que se disfraza de Vidal Olmos?), como la de "Damas" y "Caballeros", la de Marie Curie o la de los anarquistas suizos; aforismos acertados ("Como si hubiera habido algo importante en la historia de la humanidad que no haya sido exagerado: desde el Imperio Romano hasta Dostoievsky", pág. 293). Pero el "Informe" es también el doloroso camino de un perseguidor perseguido por el "Ojo Fosforescente", que al final se cobrará su pieza.

La construcción de la obra que comentamos nos hace pensar en un corte geológico donde los distintos estratos de sedimentación no estuvieran respetuosamente el uno sobre el otro, sino entremezclados con furor, pero obedeciendo a un criterio general de exposición. Ello permite que coexistan tranquilamente los diálogos y las descripciones, la sátira y el **pastiche**, el ingreso de seres vivos como Borges a cumplir papelitos menores en el relato (pp. 161-162) y posibilitar meditaciones sobre problemas literarios, el discurso en primera persona (Bruno, pp. 338-390), los artificios técnicos diversos, las variaciones sobre un tema de tango ("Dónde estaba Dios cuando te fuiste", pág. 401), los trucos ingeniosos del **roman à clef** (el padre Rinaldini se parece muy sospechosamente al padre Castellani), etc., etc.

Sin embargo, creemos que todo lo anterior no hace sino resaltar la profunda ternura y la profunda crueldad que Sábato despliega en sus personajes, en los grandes y en los chicos (sabemos también que Sábato diría que la clasificación es falsa), ternura y crueldad que se parecen bastante a la imagen de la vida ofrecida por **Sobre héroes y tumbas**. Es posible que las líneas que estamos escribiendo no consigan transmitir nuestras impresiones de lectura, de participación, de convivencia con esta novela. Es posible —es seguro— que la única manera de referirse a **Sobre héroes y tumbas** consista simplemente en leer **Sobre héroes y tumbas**. Y que el resto, las "enumeraciones caóticas" que confunden más que aclaran, las citas de las páginas, el recuento de personajes, la transcripción de frases más o menos apropiadas, no sirvan para nada.

Sábato alcanza con este libro, prometido desde hace años, su puesto en la mejor novelística nacional que, desde la muerte de Roberto Arlt, inscribe títulos tan vigentes como **El río oscuro** de Alfredo Varela, **Adán Buenosayres** de Leopoldo Marechal, **Los dueños de la tierra** de David Viñas, y ahora **Sobre héroes y tumbas**.

Bastante lejos del existencialismo pesimista de **El túnel**, el autor une hoy a su vocación por los grandes temas de la

(Cont. en la pág. 22)



**SOBRE HEROES**

(de pág. 21)

condición humana, una integración viviente de los personajes con su medio, que hace presentir el logro cada vez mayor de sus propósitos creativos, en el sentido de lo que Bruno-Sábato manifestaba: "Cuando leemos a Dickens o a Faulkner o a Tolstoi, sentimos esa comprensión total del alma humana".

La simple comparación de los finales de ambas novelas justificaría nuestra opinión. **El túnel** se cierra con la confesión de "Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne": "Sólo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos" (1).

Sobre héroes y tumbas termina así: "Y entonces Martín, contemplando la silueta gigantesca del camionero contra aquel cielo estrellado, mientras orinaban juntos, sintió que una paz purísima entraba por primera vez en su alma atormentada.

"Oteando el horizonte, mientras se abrochaba, Bucich agregó:

—"Bueno, a dormir, pibe. A las cinco le metemos. Mañana atravesamos el Colorado."

(1) Ernesto Sábato, **El túnel**, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, página 150.

**A PARTIR...**

(de pág. 17)

compraron, también lloraste.. "Se me va a romper", dijiste. "Algún día se me va a romper". Fue lo único que se te ocurrió. Marcela lo cuenta, y cuenta cómo, al día siguiente, lo hiciste pedazos vos mismo. (Pausa brevísima. Lo que va a decir es una consecuencia absoluta, pero oscura, inconsciente quizá de lo anterior). Me dejabas a solas con tus amigos, puerco. Para espiarme. O quizá ni siquiera eso: para imaginarme, y sufrir en silencio, y atormentarte. Era imposible soportarlo. Adivinarte, peor que si estuvieras detrás de una puerta o con el oído pegado a la pared; adivinarte imaginando mis gestos, mis palabras; volviendo sucesos mis menores gestos y mis palabras. No se puede acostar una con otro hombre en tales condiciones. Eso entra dentro de tus posibilidades y lo echa todo a perder. No sirve. Tus delfines, en cambio. El primero fue uno de tus muchachitos. Te admiraba tanto. Lo mandabas a casa con cualquier pretexto. (Riendo.) Un ángel de la guarda, con su mirada transparente y su carita de andar per-

dido... Se asustaba en mi presencia... "Usted es tan hermosa", dijo. Y después: "Perdón, señora". Tan frágil, tan indefenso. No sabés lo importante que es eso: tener algo, alguien para proteger, temblando como un pájaro. Tenías demasiada confianza en tus muchachitos: eso era aún más insultante que tus celos. Confianza en vos. Vieras su turbación después, y la de todos los otros; vieras sus ojos desolados. Engañarte a vos, al hombre admirable. Acostarse con la mujer del hombre admirable, ellos, en la propia cama del hombre admirable... Uno solo no se atrevió. Fue el único que no se atrevió. Nunca más volvió luego... Se te parecía tanto. (El teléfono llama; ella, sentándose, habla con voz repentinamente gastada.) Sí... Sí... (Tiende la mano sobre el teléfono, casi con dolor, y allí la deja.) Ahora, la próxima vez, amor. Yo levantaré el tubo y escucharé tu voz apagada, de niño bueno, tu arrepentimiento un poco solemne, y te diré palabras bellas de consuelo y perdón, y todo, durante un segundo, será hermoso. (El teléfono ya no llama. La mujer, que ha ido abandonándose, cierra los ojos, sacudida por una nerviosa convulsión que, poco a poco, da paso a una risa triste, monocorde, y acaba rompiéndose en un sollozo largo. Pausa. El teléfono vuelve a llamar; ella se rehace. Su expresión cambia. Levanta el tubo. Antes de que tenga tiempo de oír la voz del otro lado, dice con tristeza.) ¿Por qué has llamado?... (Pequeña pausa. Su actitud, súbitamente, cambia: evidentemente no escucha la voz que esperó oír.) Oh, Marcela... Perdoname, creí que... No. Andrés no ha vuelto... ¿Qué estás diciendo? (Mira el reloj. En sus ojos hay una mezcla de perplejidad y sospecha: una premonición repentina, aun inconcreta, pero horrible. Con voz cortante casi histérica) ¿Desde qué hora estás llamando? (Vuelve a mirar, mecánicamente, el reloj; con el tubo en la mano, sin importarle ya lo que del otro lado están diciéndole, da vuelta lentamente el rostro hacia la puerta.)

Mientras la puerta se abre,  
cae el TELON  
1959/61.

son ediciones



Biblioteca de  
**EL ESCARABAJO DE ORO**

**NUESTROS LIBROS**

**ALBERT CAMUS**

el argelino

silencioso,

por JEAN DANIEL

prólogo de

SARTRE

\$ 15

**EL OTRO JUDAS**

tragedia en un acto,

de

**ABELARDO**

**CASTILLO**

\$ 40

acaba de aparecer

**UN GATO**

**DE ANGORA GRIS**

cuentos

de **ALICIA TAFUR**

\$ 68

y de inmediata aparición el notable ensayo póstumo del autor de **ESCUCHA YANQUI**, el recientemente desaparecido sociólogo norteamericano

WRIGHT MILLS

**EL FIN DE LAS IDEOLOGIAS**

única versión castellana

\$ 20



Vicente Battista

adolfo pérez ze-  
laschi / LA PUERTA  
AMARILLA

ed. Luar

El autor ha reunido en esta colección diez cuentos, divididos en dos partes: la que da título al libro y **Cuentos sin País**.

Es evidente que Pérez Zelaschi conoce su oficio: encontramos en los cuentos una trabazón perfecta, aunque predomina a veces la retórica o el amor por la adjetivación; observamos también, y esto es muy importante, que los relatos de Zelaschi carecen de trampa; sus finales, sin embargo, se recargan algunas veces por una explicación innecesaria.

Lelia Varsi

ana o'neill / CUEN-  
TOS QUIETOS

ed. Goyanarte

"El crítico puede ser un intérprete, si quiere serlo, pero, con todo (escribió Oscar Wilde) su objeto no será siempre la explicación de la obra de arte": por eso, esta crítica, tiene quizá mucho menos de atareado análisis que de aceptación directa, parcial, nacida como de un parentesco secreto que en ocasiones se establece —por parte de estado ánimo, de obsesión, o de porque sí, hacia adentro— entre el lector simple, desprevenido, y el remoto autor de un libro. De Ana O'Neill, en estos cuentos, nos importó que hablara de soledad. De su "Pequeño Mundo" —mundo de muchacha pobre, de pupila sin juguetes, de casas de pensión— hemos recogido la idea de estar frente a un Retrato de la adolescencia, de cuya ausencia, y con razón, la literatura se duele. Quién de nosotros alguna vez, una vez de guardapolvo, no comprendió dolorosamente que la definición de líneas paralelas no era, solamente; un enunciado geométrico: quién no tuvo conciencia indefinida de la esclavitud, en las tardes, siempre iguales, de un reglamentado colegio interno. Quién, "empujándose el hombre", ante el padre o la madre, no dejó

Todos los personajes de Zelaschi tienen vida propia: existen con absoluta ubicuidad dentro del ambiente que el relato requiere. En la primera parte del libro, notamos una marcada diversidad de temas y situaciones; es así que de la trágica huida de un hombre a un pueblo serrano (tema, el de la huida, que parece apasionar a Zelaschi), pasamos, de pronto, a la casi ironía de **El Niño**, cuento que se nos ocurre de menor calidad comparado, por ejemplo, con **Los dos Gollán**. Escrito con absoluta justeza, es éste el relato más corto; en él, el tono irreal —fantástico si se quiere— se da mediante una síntesis perfecta. Eso es un paso a lo extra terreno, aquí Pérez Zelaschi emplea todos los elementos necesarios para lograr un clima fantasmal, envolvente, gravitando sobre la soledad de un burgués que habita un fantástico castillo. Se produce en este relato una sorprendente trastocación de valores: el personaje desciende por una interminable escalera, hasta encontrarse con Dios; incalculable sorpresa que Zelaschi explica utilizando los versos 97/99 de canto XXXIII del **Paraiso**, para ir luego más lejos aun: diciendo: "... como si mirase a Dios y a Satanás unidos en una sola e imposible pieza de pavor

de verlos de su lado, "como si él —o ella— hubieran extraviado el camino de regreso": y, ya frente a sí mismo, quién para reencontrarse, no dependió alguna vez de la casualidad de un espejo. Y esto, para nosotros, es lo que en cierto modo impide juzgar al libro; puede, quizá criticársele a la autora alguna facilidad técnica, algún error de construcción; pero todo ello queda, en el ánimo de quien lee, equilibrado por su reconocible humanidad. La segunda parte del volumen se llama "Los Otros". Y se nota. Esto, de ninguna manera, pretende ser una sutileza: es un hecho. Siempre es más fácil hablar de uno que inventar personajes. En "Año Nuevo", una historia caótica, atiborrada de anécdotas, Angela, sin embargo, nos golpea hondamente, y la profunda ternura con que la narradora trata a ese pequeño ser humillado, salva el relato. Carmen ("Nubes Bajas"), y Fiera ("Los Lunes de Javier"), se parecen. Con la auto-inventación de un romance, la primera, y creándose un nuevo por qué vivir, la segunda, tratan desesperadamente de no tomar conciencia de la soledad. Siempre, la soledad: personaje de Ana O'Neill, o nuestro. "Una señorita de buena familia", en cambio, señorita que prostituye su dignidad por la posible influencia de sus parientes: la que piensa si no es absurdo tratar de enseñar algo a una puestera, que se justifica con un "no te metas, qué hubieras podido hacer", Inés Monteiro, decimos, es la única cuya miseria de espíritu disimulada tras el fino encaje de su jabot (recuerdo de otros tiempos) no se acerca, siquiera, a nuestra piedad. Porque las Inés Monteiro están solas por elección, por pequeñez. Sumariamente: Ana O'Neill, nos gusta. El riguroso calificativo de "cuentista", pue-

y felicidad últimos". Integran también esta primera parte. **El Hermano y Otro**, perfecto el primero, hasta el final —quizá demasiado explícito—, y de menor calidad el segundo. En la segunda parte, **Cuentos sin País**, no nos explicamos el secreto por qué del título; ya que si estos cuentos tuvieran país —verbigracia: el nuestro— serían "comprometidos", riesgo que, siendo apátridas, desdichadamente no corren. El problema de la persecución se acentúa en esta segunda parte. De las cuatro narraciones, tres (**El Condenado**, **Los Camiones**, **La Fuga**) vuelven a plantear la situación de la **Puerta Amarilla**. Creemos que es en estos relatos donde Zelaschi muestra mejor sus dotes de cuentista; las cuatro anécdotas están perfectamente logradas y sus finales que, como dijimos más arriba, carecen de trampa, se integran al ritmo patético de la narración. En **El Héroe**, la ironía,, levemente manifestada en **El Niño**, se agudiza hasta dar un relato humanamente mordaz, de cuya propia crudeza surge la sátira. Nos encontramos, en síntesis, frente a un cuentista de garra, que nos muestra un mundo algunas veces realista, fantástico otras, pero fundamentalmente suyo. Y eso importa.

de, tal vez, discutirse —Incluso "Pequeño Mundo" da la impresión de ser una "nouvelle" en sí misma— pero,, que otros, los que indagan remotas influencias, enseñan puntuación, dictaminan adverbios, se encarga de "eso" que suele llamarse crítico.

EL ESCARABAJO  
DE ORO  
REVISTA LITERARIA

Director / Abelardo Castillo  
Secretaria / Liliana Heker

# BERTOLD BRECHT

por

Jorge Amado

Recuerdo a Bertold Brecht sentado en una habitación de la casa de Lejbers, cierta noche de 1954, en los alrededores de Berlín. Ilya Eremburg estaba presente. Hablamos de las cosas más diversas. Los cabellos cortados al rape, la túnica ajustada, había en la austera silueta de Brecht algo de soldado. Cuando él intervenía en la conversación un silencio respetuoso lo rodeaba; para todos nosotros, para el ruso, para el francés, para el brasileño, él significaba mucho. Nosotros le estábamos ya debiendo todo aquello que él podía decirnos. Se parecía o un combatiente un poco fatigado por la lucha, pero firme en su trinchera. De tanto en tanto, en medio de la conversación, sonreía casi tímidamente, era su manera de decir que estaba contento. Pocas obras de escritores contemporáneos están tan impregnadas en la idea de la paz. Por la necesidad de servirle, fue la obra de este gran poeta alemán, de este genial dramaturgo. El fue el soldado de la causa del hombre, del hombre simple luchando por el bien, por el porvenir, por la vida. Es curioso notar que de esta Alemania militarista de barones prusianos y generales bárbaros, de esta Alemania de Hitler y de la anticultura, surgieron algunos de los mayores humanistas de nuestra época, Enrique y Thomas Mann, Ana Lejbers, Arnold Levey, Bertol Brecht. Son ellos, sin duda alguna, quienes representan la verdad más profunda del pueblo alemán.

Brecht nos lega la herencia de una obra de pensamiento, de grandes ideas, de sentimientos elevados y, al mismo tiempo, de una audaz originalidad de forma. Yo creo que en su obra, más que en cualquier otra de nuestro tiempo, podemos ver con antelación aquello que, en verdad, será el arte de los días venideros. Negador de todo esquematismo en la obra de arte, antidogmático por excelencia, Brecht busca, y encuentra en su búsqueda terrible y sin concesiones, nuevas formas artísticas para un nuevo contenido, que se impone a nuestra época; una nueva vida, que se transforma en el rostro de la humanidad. Y pocos han contribuido como él a forjar esta vida y transformar ese rostro:

El nos muestra, con el ejemplo de su trabajo, cómo una obra que se destina al pueblo, a ser el arma de un pueblo, no tiene ninguna necesidad de limitarse, de reducirse o formular esquemas, de mediocrizarse para golpear a los hombres, para influir en ellos. Nos muestra cómo unir, en una perfecta totalidad, el contenido más popular y la forma más original. Prueba que lo popular y

lo intelectual no son paredes opuestas. Nos enseña cómo podemos ser escritores del pueblo conservando los más altos niveles intelectuales.

El no confundía jamás simplicidad y simplismo, popular y populachero. Nunca aceptó la tesis, en cierto tiempo de moda, según la cual, para tocar las grandes masas humanas y para ser por ellas comprendido, es necesario descender en la escala intelectual, abandonar la búsqueda de nuevas fórmulas o limitar los sentimientos y la realidad. Fue un ejemplo espléndido del verdadero escritor realista, leal con su pueblo y fiel a sí mismo. Era una pasión ardiente, la boca del pueblo sobre los escenarios del mundo, una voz poética que interrogó los vórtices de la tempestad y supo apaciguarse en una melodía de amor; el amor que lo consumía, su amor por el ser humano. Yéndose, él nos ha dejado más capaces de milagro. Fue un soldado. No de los que conquistan las tierras y saquean las ciudades. El ha conquistado para nosotros algo más valioso y durable. De él heredamos un mayor conocimiento del hombre, una fe todavía más grande en el hombre. El se ha ido, pero Oelena su mujer, continuará gritando "Madre Coraje" sobre los escenarios de Berlín. Y Brecht estará presente en todas partes donde un hombre lucha.

El escribía:

**La luna brilló toda la noche  
y la barca se ha deslizado, sin  
[ruido, sobre el agua.  
Hemos venido desde lejos.  
Es necesario, alguna vez, aban-  
donarse,  
olvidar la cabeza, perder la ra-  
zón.]**

## T. N. P. el otro ejército secreto

Por  
Lelia Varsi

No es un misterio que en Francia, hoy, el teatro es (como dice Poirot-Delpech) uno de los últimos lugares donde los franceses pueden ejercer el derecho de libertad de reunión, derecho que, si recordamos nuestras carteleras —hablamos de calidad— usan asombrosamente bien. Pues si las exigencias de orden estético podrían disimularse ante situaciones críticas, en las que el compromiso es ineludible, nos complace señalar que, para tomar partido, el teatro francés se valga de Aristófanes, Calderón o Anouilh, por ejemplo.

Así, de Anouilh, se estrenó **La Foire d'empoigne**, donde tras el pretexto de una situación ubicada en el pasado histórico (reinado de Luis XIII), el autor nos en-

trega una sátira política que es válida para todas las épocas, y especialmente (quizá demasiado, pues abusa de alusiones y juegos de palabras de difícil comprensión fuera de Francia) para la actual. Jean-Louis Barrault puso en escena **El Rehén**, del autor irlandés Brendan Behan. Aunque la acción transcurre en Irlanda, en 1958, el público no puede dejar de captar en este alegato contra la esclavitud y el terrorismo, la similitud del problema con los acontecimientos en Argelia. **Tres veces al día**, de Claude Spak, se desarrolla en tres épocas distintas —la Inglaterra isabelina, Francia durante la Revolución y EE. UU. hoy—, unidas por la común idea de condenar el fanatismo, ya sea político, racial o religioso. Pero no basta encarar grandes temas para escribir grandes obras. Spak se encontró con que sus mejores intenciones se estrellaron contra una acción dramática floja, donde lo que debía ser doloroso y aleccionador pasa inadvertido.

Lo más importante de la cartelera francesa, sin embargo, y lo más comprometido, es el espectáculo del **Teatro Nacional Popular**.

Jean Vilar, que había comenzado la temporada con **La Paz**, de Aristófanes, adaptándola a la época y a la situación actual (llegando, incluso, a parodiar frases de De Gaulle), montó **El Alcalde de Zalamea**, de Calderón de la Barca, cuyo revolucionario e inmortal texto, respetado palabra por palabra, sirvió para demostrar que si hoy ya no se trata de militares españoles pretendiendo imponer su fuerza, los otros, los que luchan por su libertad, son siempre los mismos. Jean Vilar ha declarado:

**Fuera de las obras de Brecht, que ya hemos montado; de las de O'Casey, que vamos a montar, y de otras que algún día tendremos quizá ocasión de descubrir, lo más "liberador" del repertorio francés y extranjero que he podido encontrar es . . . Corneille y Hugo, Molière y Marivaux, Buchner y Beaumarchais. Y hablo también del contenido político de estas obras. En cuanto a la forma . . .**

**Si los clásicos, dicen, pueden aún hoy**  
(Cont. en pág. 20)

