



# el **ESCARABAJO** de Oro

di tu palabra, y rómpete — NIETZSCHE

AÑO IV — Nº 17

ABRIL DE 1963

\$ 35.-



"LA HERENCIA"  
de Ricardo Alventosa.

## SUMARIO

Nº 17

Ultimo reportaje a **FAULKNER** • dos poetas suecos: **LAGERVIRST Y BO BERGMAN** • **EL BOCHA, LE DICEN**, cuento de **V. BATTISTA** • **CESARE PAVESE**, por **R. PIGLIA** • **GRILLOMETRO DE HONOR CINE 1962** • **GRIGORI CHUJRAI** • **LA FIESTA**, cuento de **E. BARQUIN** • **OTRA HISTORIA MAS BIEN NEGRA**: a propósito de "LA HERENCIA", de **ALVENTOSA**. opinan: **E. SABATO, MARTINEZ SUAREZ, S. SAMMARITANO, TORRE NILSSON**, von **STENBERG** y **MINELLI** • en torno a **DAR LA CARA**, por **L. HEKER** • **MARLENE**, cuento de **A. LAGUNAS** con ilustraciones de **NAPOLEON** • poema de **M. COVIAN** • el ojo de la calavera • **GRILLERIAS** • **EDITORIAL**.



ricardo

piglia



## CESARE PAVESE

"...el obstáculo, la corteza que hay que romper, es ésta: la soledad del hombre, la nuestra y la de los otros. En ello reside todo el nuevo estilo, la nueva leyenda. Y, con esto, nuestra felicidad".

Cesare Pavese

Un estilo, una manera de vivir el mundo, una elección, su lucha, son un artista y su obra; allí (en esa lucha en ese estilo, en esa elección), estará el hombre. Con él —si el hombre es un artista— todos los hombres. En Pavese, obra y vida, son la búsqueda, agotadora y lúcida, de ese encuentro con todos los hombres.

La obra de Pavese no es más que el testimonio de esa dificultad suya de inscribirse en el mundo, de encontrar a los otros. La conciencia lúcida de esa dificultad: Pavese mismo. Así, en el hombre se dan las claves de su obra, y viceversa, en una relación dialéctica y creadora: su lucidez constante, su compromiso político, su responsable y laboriosa comprensión estética, su soledad, su suicidio.

En su obra se comprende la búsqueda de ese hombre total que "il compagno" apenas prefigura. Toda su verdad viene de su vida. El la testimonia y la justifica. Auténticamente, con un meditar sincero sobre la situación del hombre, asumiendo la responsabilidad y el cansancio. Comprendiendo que —profundamente— todo es un cansador oficio —de vivir, de estar solo, de amar, de crear—, porque la vida del hombre es un trabajo constante, que "stanca", que debe aprenderse todos los días, sólo para los otros; un trabajo que nos modifica y modifica el mundo. Comprenderlo es dejar la adolescencia, esa edad en que todo nos asombra, en que nadamos des-

nudos en el río, al sol, despreocupados.

Un día, el adolescente pavesano se irá en busca del mundo. Dejará la campiña, las colinas que han hecho su cuerpo, buscando la ciudad. **"Pero allí encuentra la soledad y allí la remedia con el sexo y la pasión que sirven para desarraigarlo y arrojarlo lejos del campo y ciudad, en una más trágica soledad que es el fin de la adolescencia"**. Cuando retorne, todo le será ajeno. Volverá para buscar en su propio país un acuerdo con el mundo que ha perdido, volverá hacia la memoria, a buscar esa armonía de la niñez, esa amistad, esos juegos que ha olvidado para siempre. Volverá a buscar algo que se ha quedado en las cosas y los paisajes de la niñez, en los amigos que tocaban música, en la misma colina, en esas fogatas de noche contra el cielo, en los viñedos. Los paisajes estarán, pero él será un extraño.

La temática de Pavese, en alguna medida, se organiza en torno a este regreso: de **Mares del Sur** (1936: primera obra de Pavese), en que el adolescente escucha admirado el relato de las andanzas del hombre que retorna a su pueblo rico en recuerdos y sabiduría, a **La Luna y las Fogatas** (1950: última obra), en que el hombre maduro y solitario vuelve a su tierra a buscar a los otros y a sí mismo y se encuentra solo, narrando su extrañeza. En ese retorno concebido en dos planos (memoria y presente) y en el descubrimiento de la relación humana a partir de la incomunicación se estructuran las temáticas y el mundo de Pavese. Ese, su mundo, poblado con **"figuras cuya ley interna es la soledad y que concluyen todas (con la lógica interna de la soledad) en la locura, el embrutecimiento, el suicidio o la muerte sin heroísmo"**.

En seguida, después del deslumbramiento y el dolor, la exigencia de comprender, en ese reencuentro continuo en el que viven. Reencuentro porque deben adecuarse a una situación siempre cambiante: en el confinamiento, en la cárcel, dejando la niñez o la ciudad o la adolescencia, siempre acomodándose, acostumbrándose al mundo, siempre desamoldados, como esos viajeros que duermen todas las noches en una ciudad distinta, viviendo cotidianamente la situación del desajuste, que los deja solos, extraños al mundo. Hablando con hombres a los que debe reconocer continuamente, siempre distintos, otros. Esos hombres que conocía y que vuelve —inútilmente— a buscar.

El desajuste, la incomunicación, la soledad y en torno: los trabajos cansadores que comienzan al alba, las mujeres terribles y aisladas del hombre (seguras, casi masculinas), y las otras, simples y primitivas, que exasperan y no comprenden nada. Los recuerdos. Es ir y venir entre la ciudad (el presente y la acción) y la campiña (la memoria y la contemplación), entre la niñez y la juventud. Esos amores violentos, feroces y agresivos; esas relaciones frágiles como de viaje, al final de las cuales está siempre la soledad. Esa guerra que parece no pertenecerle (como si quemaran la casa en la que estamos de visita). El suyo es el paseo de un turista por una ciudad desconocida. Desconocida y, sin embargo, la suya.

Y todo ese meditar sobre la relación humana es un meditar narrativo. Pavese narra su universo, no para demostrar una tesis, sino para encontrar en su modo de decir la razón de ser de sus hombres y de sus mujeres. Construye un mundo sensible, alejado de las conceptualizaciones, y en ese mundo simple y natural están sus búsquedas, su angustia, su verdad.

Narrar es construir un destino, es legislar una desgracia, engendrar una posibilidad. Estructurar un mundo que, en Pavese, se rige por **"la lógica interna de la soledad"**. En él, el estilo **"es un modo de entender la vida, no de imaginar sino de conocer: conocer qué somos en realidad"**. En Pavese (como en Hemingway) ese estilo es la trama y la acción.

Su obra nos revela las pautas de su estilo: el ritmo interno de la narración; la posibilidad de narrar el pensamiento; ese **"volver a llevar las palabras a la sólida y desnuda limpieza de cuando el hombre las creaba para servirse de ellas"**; la atmósfera narrativa de la que todo forma parte: los hombres, la nostalgia del mar, el sol, esos dramas privados y terribles, el confinamiento. Todo, contado por un observador que vive, indiferente, la acción. Sus relatos **son historias de un contemplador que observa acaecer cosas más grandes que él"**. Y con la **"viril objetividad"** de su relato va construyendo un clima detrás del cual viven los hombres, como en esas siestas de verano en que todo está callado y lleno de luz, adormecido por el sol; y sentimos el día a través

(Continúa en pág. 18).

"Como las mareas, uno se aleja a veces no del todo, y vuelve cualquier tarde, quizá, como las mareas, no del todo." **La frase es nuestra; o mejor, fue de Liberman: alude a su regreso y prosigue con lo que encontró al llegar: "el recorte increíble". Y nosotros queríamos encabezarla con ella esta página, pues ése fue el comienzo de este editorial. Editorial que Liberman, por derecho propio y aunque haya vuelto a la revista no del todo, como las mareas, le arrebató a Castillo, y que ahora nosotros le arrebatamos a los dos. Porque "El Escarabajo de Oro", hoy, somos nosotros. Lo que acá se dice ya no le atañe a quien lo dirige ni a quien ha vuelto y compartió con él, durante años, la firma al pie, la orden de detención de los fiscales, la carpeta de los recortes increíbles. Este editorial, por derecho de quiosco y de corrección de pruebas, porque estamos más cerca de la sorpresa y del engrudo de pegar recortes, lo vamos a firmar nosotros. El recorte, dice: "Abelardo Castillo, 27 años, nacido en San Pedro el 27 de marzo de 1935, director de **El Escarabajo de Oro**: Primer Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos, por su drama **Israfel** (4 actos sobre la vida de Edgar Poe) que, previamente seleccionado por concurso nacional, representó a la República Argentina en el Certamen del Instituto Internacional del Teatro, UNESCO, París, 1963. Jurados:**

- Eugène Ionesco - Francia
- Claude-André Puget - Francia
- Christopher Fry - Gran Bretaña
- Mac Connelly - Estados Unidos
- Mis Rosamond Gilder - E. Unidos
- Diego Fabri - Italia
- Alfonso Sastre - España
- Diego Rivera - Perú
- Arvi Kivinaa - Finlandia
- Jack Witikka - Finlandia
- Bohdan Korzeniewski - Polonia
- Heinrich Schnitzler - Austria

las piezas fueron leídas en inglés, francés y castellano. "**Israfel**", que compartió la máxima recompensa con "**La tragedia del Rey Cristóbal**", del colombiano Enrique Buenaventura, será tra-

ducida y difundida por cuenta del Instituto Internacional del Teatro en los principales centros escénicos de América, Norteamérica, Europa, Asia y Africa".

**Alguno, a lo mejor, dirá que seguimos hablando de nosotros. Cierto. Pero, esta vez: porqué no. Si hasta en París hablan. Porque "nosotros", de golpe, somos muchos: los veintitantos que hacemos esta revista, y los que la leen y les gusta como es, rara, medio a la que te criaste pero con traductor sueco, con página de humor y, atrás de Carlitos y del pibe, un vigilante. Y somos "nosotros", al menos por un rato y un poco a pesar nuestro, también los que no la leen ni la hacen, y hasta los que preferi-**

**rían que no la hiciera ni la leyera nadie. Por eso, como los diarios, ya se encargarán de la parte nacional de la noticia, elegimos esta página para festejar nosotros, sin comillas y por parte de escarabajo. Estamos del lado de acá del recorte. Sabemos, por ejemplo, que la insobornable magia —como diría Liberman— quiso que el 27 de marzo sea Día Universal del Teatro y cumpleaños del director de "El Escarabajo de Oro", quien inventó un drama, que ganó un premio, sobre la vida de un hombre que hace 121 años ganó un premio inventando un cuento que se llamó El escarabajo de oro, que es el nombre de esta revista. Que, a su vez, somos nosotros.**

EL  
ESCARABAJO  
de ORO



Secretaria de Redacción  
**LILIANA HEKER**

Responsable Inmediato  
**VICENTE BATTISTA**

Consejo de Redacción  
**EDUARDO BARQUIN**  
**RICARDO PIGLIA**  
**RAUL SCARI**  
**ALICIA TAFUR**

Sección Cine  
**ARNOLDO LIBERMAN**

Sección Teatro  
**LELIA VARSÍ**

Colaboradores  
**NELLY FIORETTI**  
**MIGUEL ANGEL BRIANTE**  
**RICARDO ALVENTOSA**  
**HUMBERTO COSTANTINI**  
**BETTINA DURET**  
**MARIO SABATO**  
**HUGO KUSNETZOFF**

Corresponsal  
**ALBERTO LAGUNAS**

Diagramó  
**LEANDRO HIPOLITO RAGUCCI**



## ULTIMO REPORTAJE A FAULKNER

—¿Qué nos dice de usted como escritor?

—Que de no haber existido, alguien habría escrito lo mío; lo mismo vale para Hemingway, para Dostoiewski, para cualquiera de nosotros. La prueba está en que hay tres candidatas a la paternidad literaria de las obras de Shakespeare, pero lo importante es **Hamlet** y **Sueño de una noche de verano**, no quien los escribió. El artista no importa. Sólo lo que él crea es importante, ya que nada hay nuevo que decir. Shakespeare, Balzac, Homero, han escrito sobre las mismas cosas. De haber vivido mil o dos mil años, los editores no habrían necesitado de nadie más.

—¿Y, de sus contemporáneos?

—Todos nosotros fallamos en aproximarnos a nuestro sueño de perfección. De manera que nos medimos sobre la base del fracaso espléndido de lograr lo imposible. En mi opinión, si pudiera escribir toda mi obra estoy convencido de que lo haría mejor, lo cual es la condición más saludable para un artista. Por eso sigue trabajando, intentándolo otra vez: cree cada momento que esta vez lo hará, que le saldrá bien. Claro, no será así: por eso esta condición es saludable. Una vez que lo logre, una vez que haya aparejado la obra a la imagen, al sueño, nada le quedará por hacer sino cortarse la cabeza, saltar del otro lado del pínáculo de la perfección al suicidio. Soy un poeta malogrado. Quizá todo novelista quiere escribir primero poesías, y descubre que no puede, y entonces intenta escribir cuentos, que es la forma más exigente después de la poesía, y, al fracasar, sólo entonces se dedica a escribir novelas.

—¿Existe alguna fórmula razonable para ser un buen novelista?

—Un 99 por ciento de talento, 99 por ciento de disciplina, 99 por ciento de trabajo. Nunca uno debe sentirse satisfecho con lo que ha realizado. Nunca es tan bueno como pudiera ser. Siempre sueña y dispare más de lo que usted sabe puede hacerse. No se preocupe por ser mejor que sus contemporáneos o predecesores. Trate de superarse a sí mismo. Un artista es una criatura empujada por demonios. No sabe por qué lo escogieron a él, y casi siempre está muy atareado para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que pedirá prestado mendigará o robará a todo el mundo con tal de terminar su trabajo.

—¿Quiere usted decir que el escritor debe ser absolutamente despiadado?

—El escritor es responsable a su arte. Será completamente despiadado si es un buen escritor. Tiene un sueño. Lo angustia tanto que tiene que librarse de él. No tendrá sosiego hasta que lo haya logrado. Todo lo tira por la borda: honor, orgullo, decencia, seguridad, felicidad, todo, con tal de escribir el libro. Si un escritor tiene que robarle a su madre no titubeará. La **Oda a una urna griega** vale un sinnúmero de viejas.

—¿Cuál sería el mejor ambiente para el escritor?

—El arte tampoco tiene que preocuparse del ambiente: no le importa dón-

de se halle. Si se refiere a mí, el mejor trabajo que jamás se me brindó fue el de propietario de un prostíbulo. En mi opinión, es el mejor **milieu** para el trabajo de un artista. Le brinda libertad económica; lo libera del miedo y del hambre; tiene un techo y nada en que ocuparse, salvo algunas cuentas e ir todos los meses a la policía local. El lugar es tranquilo por la mañana que son las mejores horas para trabajar. Hay suficiente vida social por la noche si quiere participar para no aburrirse; le da cierto rango en su sociedad; nada tiene que hacer porque la madama se ocupa de la contabilidad; todos los inquilinos son mujeres que lo respetarán y le dirán "señor". Todos los contrabandistas de licores en el vecindario le dirán "señor". Y puede usted tutear a la policía. De manera que el único ambiente que el artista requiere es aquel que le proporcione paz, soledad y placer sin grandes sacrificios. Un ambiente inapropiado, contribuirá a que le suba la presión arterial; pasará más tiempo frustrado y enfurecido. Por experiencia propia sé que todas las herramientas que necesito para mi profesión son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

—**Usted mencionó la libertad económica, ¿la necesita el escritor?**

—No. El escritor no requiere libertad económica. Todo lo que necesita es lápiz y papel. Nunca he visto nada bueno escrito que haya sido producto de un regalo de dinero aceptado. El buen escritor jamás apela a una fundación. Está muy atareado escribiendo. Si no es de primera, se engaña diciendo que no tiene tiempo o libertad económica. El buen arte puede ser obra de ladrones, contrabandistas de licores, o del robo de caballos. La gente tiene verdadero miedo de descubrir cuánta dificultad y pobreza es capaz de soportar. Tiene miedo de descubrir su propia resistencia. Nada puede destruir al buen escritor. Lo único que lo puede cambiar es la muerte. Los buenos escritores no tienen tiempo para preocuparse del éxito o del enriquecimiento. El éxito es femenino. Como una mujer: si se humilla usted ante ella, le pasará por arriba. De manera que la forma de comportarse con ella es mostrándole la palma de la mano. Entonces quizá sea ella la que se arrodille.

—**¿Puede perjudicar su obra el trabajar para el cine?**

—Nada puede perjudicar la obra de un hombre si es un escritor de primera. Si no lo es nada puede ayudarlo. El problema no tiene vigencia si no es un escritor de primera porque ya ha vendido su alma por una piscina.

—**¿Se compromete un escritor al escribir para el cine?**

—Siempre. Pues una película es por naturaleza una colaboración, y cualquier colaboración es una transacción, ya que eso es lo que la palabra significa: dar y tomar.

—**Usted dice que el escritor tiene que transigir al escribir para el cine:**

**¿qué me dice de su obra? ¿Tiene alguna obligación con su público lector?**

—Su obligación es hacer su trabajo de la mejor manera posible: cualquier obligación que tenga después puede cumplirla como mejor le plazca. Yo estoy demasiado ocupado para preocuparme del público. No tengo tiempo para preocuparme de quién está leyendo mis libros. No me preocupa la opinión de Juan Pérez o de ninguna otra persona. Mi meta es la que tengo que cumplir, que es algo parecido a lo que siento cuando leo *La tentación de San Antonio* o el viejo Testamento. Me hacen sentir bien. Así como ver a un pájaro volando, me hace sentir bien. No sé, si volviera a la vida en una reencarnación quizá me gustaría ser un aura tiñosa. Nadie la odia, la envidia, la desea ni la necesita. Nunca la molestan ni se encuentra en peligro, y puede comer cualquier cosa.

—**¿Qué técnica emplea para lograr su meta?**

—Que el escritor se dedique a la cirugía o a poner ladrillos si está interesado en la técnica. No hay una forma mecánica para llevar a cabo la tarea de escribir: ningún atajo. El joven escritor sería un tonto en seguir una teoría. Usted aprende con sus propios errores; la gente sólo aprende cometiendo errores. El buen artista cree que nadie es tan perfecto como para darle consejos. Tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al viejo escritor: quiere superarlo.

—**Entonces, ¿negaría usted la validez de la técnica?**

—De ninguna manera. A veces la técnica ataca y se posesiona del sueño antes de que el escritor mismo lo tome en sus manos. Es un **tour de force** y la obra terminada consiste sencillamente en ordenar los ladrillos, puesto que el escritor se sabe probablemente todas las palabras, hasta el final, antes de escribir la primera. Esto ocurrió con **Mientras yo agonizo**. No fue fácil. Ningún trabajo honrado lo es. Se debió sencillamente a que todo el material estaba a mano. Me tomó alrededor de seis semanas, en mis horas de ocio, después de un trabajo manual de 12 horas diarias. Me imaginé a un grupo de personas y las sometí a sencillas catástrofes naturales, como inundaciones, y fuego, con una motivación natural sencilla que encauzara su desarrollo. Pero, sin embargo, cuando la técnica no interviene, escribir, en otro sentido, es más fácil.

## reportaje de JEAN STEN

En lo que a mí se refiere, siempre hay un momento en el libro en que los personajes mismos se rebelan, asumen la dirección y terminan el trabajo; digamos en algún punto de la página 275. Claro que no sé lo que ocurriría si terminase el libro en la página 274. La calidad que el artista requiere es objetividad para juzgar su obra, ade-

más de honestidad y coraje para no engañarse sobre ella. Como ninguna de mis obras ha llegado a satisfacer mis normas, tengo que juzgarlas sobre la base de aquella que más dolor y angustia me ocasionó, así como la madre ama al hijo que se convierte en asesino o ladrón, más que al que le salió cura.

—**¿Cuál es esa obra?**

—**El sonido y la furia**. La escribí cinco veces por separado, tratando de narrar la historia, de liberarme del sueño que seguía angustiándome, hasta que lo logré. Es la tragedia de dos mujeres perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos, porque es valiente, generosa, honrada y bondadosa. Ella es más valiente, honrada y generosa que yo.

—**¿Cómo comenzó a escribir "El sonido y la furia"?**

—Empezé con una representación de los pantaloncitos sucios de una niña encaramada en un peral, desde el que ella veía a través de una ventana el entierro de su abuela y le comunicaba a sus hermanos abajo lo que estaba ocurriendo. Cuando llegué a explicar quiénes eran, lo que hacían y por qué ella se había manchado los pantaloncitos, me dí cuenta que era imposible encuadrarlo todo en un cuento y que abarcaría un libro. Entonces comprendí el simbolismo de los pantaloncitos y la imagen fue reemplazada por la muchacha huérfana de padre y madre, que trepa por un alero para escapar del único hogar que había conocido, y en el cual nunca recibió amor, afecto o comprensión. Ya había comenzado a narrar la historia, a través del niño idiota, pues me pareció que era más efectivo describirla a través de alguien que sólo fuera capaz de saber lo que ocurría pero no la razón. Me di cuenta de que no había acertado esta vez. Intenté contar la misma historia de nuevo, a través del otro hermano. Tampoco dió resultado. La volví a contar a través de un tercer hermano. Tampoco dió resultado. Traté de recoger los pedazos y llenar los vacíos, haciendo de narrador. No la logré hasta quince años más tarde cuando escribí un apéndice a otro libro. Hasta entonces no tuve paz. Es el libro por el cual siento más ternura. No podía dejarlo tranquilo. Nunca pude contarlo bien, si bien traté muy duro, y me gustaría insistir, aunque probablemente no lo lograría.

—**¿En qué medida está basada su obra en su experiencia personal?**

—No puedo decirle. Nunca lo calculé. Porque, "en qué medida", no tiene importancia. Un escritor requiere tres cosas: experiencia, observación e imaginación; cualquiera de las tres, a veces sólo una de ellas, puede suplantar.  
(Continúa en pág. 6).

## FAULKNER

(de pág. 5).

tar la ausencia de las otras. En lo que a mí se refiere, una historia comienza generalmente con una idea única, un recuerdo o una representación mental. Escribir la historia es sencillamente elaborar las cosas hasta ese momento. Explicar por qué ocurrió o qué fue lo que motivó que las cosas siguieran ocurriendo. Un escritor trata de presentar personajes verosímiles en situaciones verosímiles, conmovedoras, en la forma más conmovedora posible. Evidentemente tiene que emplear, como uno de sus instrumentos, el ambiente que conoce. Yo diría que la música es uno de los medios más fáciles para expresarse, ya que surgió primera en la experiencia y en la historia del hombre. Pero como mi talento son las palabras, tengo que tratar de expresar torpemente con palabras lo que la música pura haría mucho mejor. Es decir, la música lo expresaría mejor y más simplemente, pero prefiero emplear palabras, así como prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras se da en el silencio. Es decir, el trueno y la música de la prosa, se dan en el silencio.

—¿Qué significación tiene, en la novela, el narciso que le entregan a Benjy?

—El narciso se lo entregan a Benjy para distraerlo. Era una flor que estaba a mano ese día 5 de abril. No fue un hecho deliberado.

—Dicen que como escritor usted está obsesionado por la violencia.

—Eso es como decir que el carpintero está obsesionado con su martillo. La violencia es simplemente uno de los instrumentos del carpintero. Para el escritor resulta tan difícil construir con un solo instrumento como para el carpintero.

—¿Podría decirnos cuándo comenzó a escribir?

—Estaba viviendo en Nueva Orleans y trabajaba en lo que podía, para ganarme un poco de dinero de vez en cuando. Conocí a Sherwood Anderson. Por la tarde solíamos caminar por la ciudad y hablar con la gente. Por la noche, nos encontrábamos otra vez y nos sentábamos a beber, mientras él hablaba y yo lo escuchaba. Por la mañana, nunca lo veía. Estaba recluido, trabajando. Al otro día repetíamos la misma rutina. Decidí que si esa era la vida del escritor, entonces lo que quería era hacerme escritor. De manera que empecé a escribir mi primer libro. Inmediatamente descubrí lo divertido que era escribir. Me olvidé que no había visto al señor Sherwood Anderson en tres semanas hasta que entré por la puerta. Era la primera vez que me visitaba, y me dijo: "¿Qué pasa? ¿Estás enojado conmigo?". Le dije que estaba escribiendo un libro. Exclamó: "¡Dios mío!", y salió caminando. Cuando termine el libro —era *La paga del soldado*— me encontré con la señora An-

derson por la calle. Me preguntó cómo iba el libro y le dije que estaba terminado. Ella me dijo: "Sherwood dice que hará un cambio contigo. Si no tiene que leer tu manuscrito, le dirá a su editor que lo acepte". Le dije: "Trato hecho". Y así fue como me convertí en escritor.

—¿Qué tipo de trabajo hacía para "ganar un poco de dinero de vez en cuando"?

—Lo que se me presentaba: podía hacer cualquier cosa. Manejar botes, pintar casa, volar. Nunca necesité de mucho dinero porque la vida era barata en Nueva Orleans, por aquel entonces. Y todo lo que necesitaba era un lugar donde dormir, un poco de comida, tabaco y whisky. Había muchas cosas en que podía ocuparme por dos o tres días, para ganar suficiente dinero e ir tirando el resto del mes. Por temperamento soy vagabundo y vago. No necesito dinero con tanta urgencia como para trabajar. En mi opinión, es una lástima que haya tanto trabajo que hacer en el mundo. Una de las cosas más tristes es que lo único que puede hacer el hombre durante ocho horas todo los días, es trabajar. Usted no puede comer o beber ocho horas diarias. Ni hacer el amor durante ocho horas. Todo lo que podemos hacer durante ocho horas, es trabajar. Por eso el hombre es, y hace a los demás, tan miserable e infeliz.

—¿Qué me dice de los escritores europeos de aquel período?

—Los dos hombres grandes de mi tiempo eran Mann y Joyce. Usted debe leer el *Ulyses*, de Joyce, como el predicador bautista analfabeto lee el viejo testamento: con fe.

—¿Lee usted a sus contemporáneos?

—No. Los libros que leo son los que conocía y amaba en mi juventud y a los que vuelvo como mis viejos amigos. El viejo Testamento. Dickens, Conrad, Cervantes —*Don Quijote*, que leo todos los años como algunos leen la Biblia—, Flaubert, Balzac —él creó un mundo intacto propio, una corriente de sangre que navega a través de veinte libros—, Dostoiewski, Tolstoy, Shakespeare. A veces leo a Melville, y de los poetas, a Marlowe, Campion, Jonson, Herrick, Donne, Keats, Shelley. Todavía leo a Housman. He leído estos libros tan a menudo que no siempre comienzo en la primera página y sigo hasta el final. Solamente leo una escena, o algo sobre un personaje, igual que usted se encuentra y habla con un amigo durante unos minutos.

—¿Y Freud?

—Todos hablaban de Freud cuando yo estaba en Nueva Orleans. Pero nunca lo he leído. Tampoco lo leyó Shakespeare. Dudo que Melville lo leyera, y estoy seguro que Moby Dick no lo hizo.

—¿Qué opina de la función de la crítica?

—El escritor no tiene tiempo para leer al crítico. Los que quieren ser escritores leen las críticas, los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas. El crítico también está tratando de decir: "yo estuve aquí". Su función

no va dirigida al artista mismo. El artista está por encima del crítico porque el artista está escribiendo algo que conmoverá al crítico. El crítico está escribiendo algo que conmoverá a todo el mundo, menos al artista.

—Los críticos alegan que los parentescos de sangre son un tema central en sus novelas.

—Esa es una opinión, y, como le dije, no leo a los críticos. Dudo que un hombre que esté tratando de escribir sobre alguna persona tenga más interés en los parentescos de sangre que en la forma de sus narices, a menos que sea necesario para ayudarlo a continuar la narración. Si un escritor se concentra en lo que él necesita estar interesado, que es la verdad y el corazón humano, no tendrá mucho tiempo para otras cosas, como las ideas y los hechos relacionados con la forma de las narices y los parentescos de sangre. En mi opinión las ideas y los hechos tienen poco que ver con la verdad.

—Los críticos también sugieren que sus personajes nunca deciden conscientemente entre el bien y el mal.

—A la vida no le interesa el bien o el mal. Don Quijote está constantemente escogiendo entre el bien o el mal, pero lo hacía en un estado de sueño. Estaba loco. Entraba en la realidad solamente cuando estaba tan atareado en habérselas con la gente que no tenía tiempo para distinguir entre el bien y el mal. Como las personas sólo existen en la vida, tienen que dedicar su tiempo sencillamente a estar vivas. La vida es movimiento y el movimiento está relacionado con aquello que mueve al hombre, que es la ambición, el poder, el placer. El tiempo que el hombre le dedica a la moral, tiene forzosamente que tomarlo del movimiento, del cual es él una parte. Está obligado tarde o temprano a escoger entre el bien y el mal, porque la conciencia moral se lo exige para poder vivir en el mañana. La conciencia moral es la maldición que tiene que aceptar a los dioses para obtener de ellos el derecho a soñar.

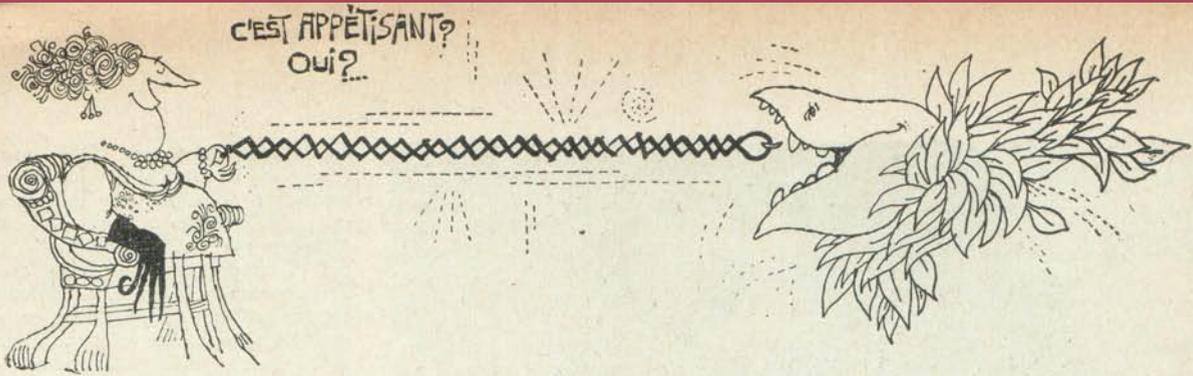
—¿Podría explicarnos mejor lo que usted quiere decir por movimiento, en relación al artista?

—El objetivo de todo artista, es detener el movimiento (que es la vida) por medios artificiales, y mantenerlo fijo de manera que dentro de cien años cuando un extraño lo contemple, vuelva a cobrar movimiento, ya que es vida. Como el hombre es mortal, la única inmortalidad que le es permitida es dejar algo detrás que sea inmortal, pues siempre estará en movimiento. Es la manera que tiene el artista de escribir "yo estuve aquí" sobre la pared del olvido final e irrevocable sobre el que debe pasar algún día.

—Usted dio un comunicado a la prensa cuando el asesinato de Elmet Till. ¿Tiene algo que agregar?

—No. Solamente repetir lo que dije con anterioridad: que si nosotros, los norteamericanos, vamos a sobrevivir será porque hemos decidido, escogido y defendido y presentado al mundo un frente

(Continúa en pág. 10).



# MARLENE,

por **alberto lagunas**

ilustró **napoleón**

Nuestra casa comenzó a alegrarse indudablemente, después de la llegada de Marlene.

Su presencia en el jardín de invierno, junto a los bustos de nuestros antepasados y la estatua del abuelo Matías con el traje de expedicionario al desierto, da una alegre y humana sensación de compañía. Como las visitas que vienen todas las tardes a tomar el té con mamá, o a jugar al bridge. O los huéspedes que periódicamente pasan una temporada en casa. Pero Marlene es mucho mejor que todos ellos. Porque Marlene, además, es una planta.

Todas las mañanas Eurípide se dirige en nuestro largo roll-royce a buscar alimentos para ella. Atraviesa casi toda la ciudad y luego llega a los llamados barrios de emergencia, o también como les dicen otros, las villas miserias.

Para nuestra desgracia, el alimento especial que Marlene necesita, lo tienen solamente los moradores de aquellas villas.

—Je veul votres insectes —insiste Eurípide— Ce pour Marlene, agrega luego.

—¿Ma qué Marlén ni qué Marlén. Y nosotros que morfamo? —grita la gente.

—Cett'imposible parler avec vous. ¡¡Comunistes!! —exclama siempre Eurípide. Pero luego de un debate casi siempre acalorado, nuestro chauffeur retorna con alimentos para Marlene.

Con el tiempo nuestra querida planta ocupaba ya todo el jardín de invierno. Y quizá por eso que llaman derecho de piso, Marlene había terminado con las demás plantas de la habitación, y con los pájaros embalsamados que alegremente se posaban en ramas de eucaliptus.

Algunas de sus hojas, incluso llegaron hasta una sala, y se apropiaron de Maximito, el hijo de la cocinera.

En esa época era muy bella. Y todos estábamos muy contentos con el perfume de sus flores y la gama interminable y variada del verde de sus hojas.

Pero a partir de un día, inexplicablemente Marlene comenzó a perder el apetito.

Rápidamente sus hojas acabaron con su proverbial lozanía. Y a la vista de todos, achaparraba sus flores y muchos de sus tallos morían sin que nosotros pudiéramos hacer nada.

Mamá, desesperada, llamó con urgencia a prominentes médicos dietistas. Pero con pocas variantes, todos coincidieron en que el régimen de Marlene era el más apropiado. A pesar de ello, Marlene continuaba sin comer, y sus alimentos sobrevolaban las habitaciones de nuestra casa y se posaban haciendo de las suyas en los Dalís auténticos que papá trajo de Europa.

Pero las más arruinadas eran las estatuas de nuestros parientes. Una turba negra y zumbante se había adueñado de nuestras salas, de nuestros corredores, de las escaleras y de los cortinados. Los mucamos no daban abasto con los matamoscas y mamá aumentaba sus crisis nerviosas día a día.

Decidimos entonces llamar a un psicoanalista. Pero ni conciente ni subconcientemente, Marlene poseía complejos.

Y su dentadura, según manifestó un odontólogo norteamericano traído de exproceso, era perfecta.

Mamá entonces dio la terrible orden. Eurípide ya no iría más a buscar alimentos para Marlene. La chusma podría guardar sus moscas tranquila.

Ya nos habíamos resignado todos a perder nuestra amada planta.

Nubes grises se cernían sobre nuestra casa. Ráfagas tétricas ululaban por nuestras habitaciones. Marlene se moría.

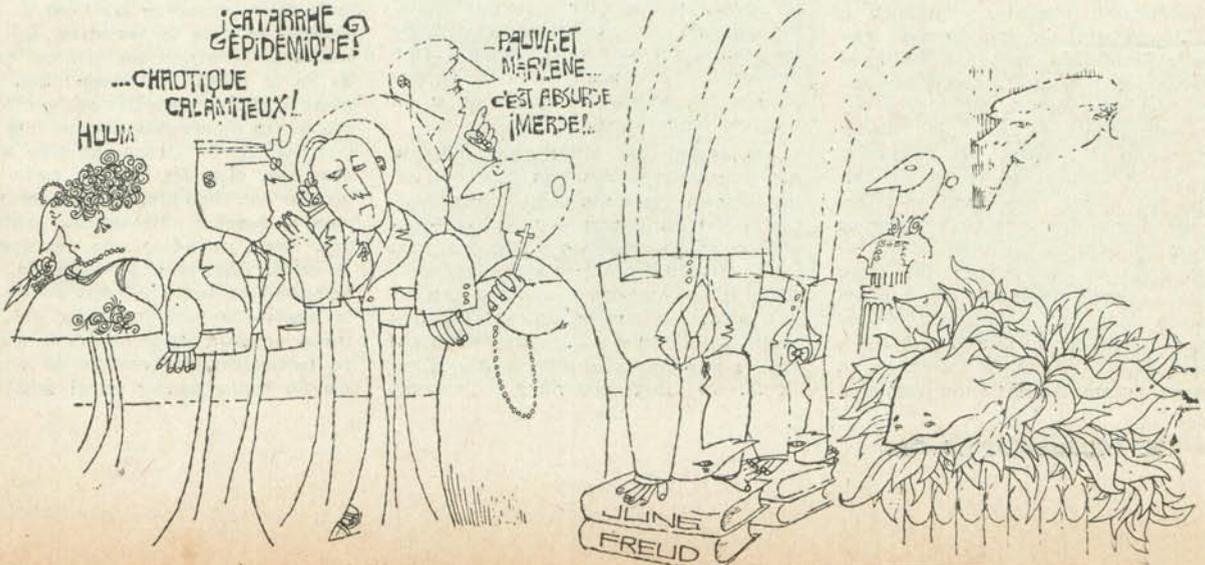
Empujada quizá por su piadoso espíritu, mamá se aproximó hasta la maceta y le dijo sobrecogida por el llanto: Oh hijo, hijo mía...

Como escuchándola, Marlene comenzó a enderezarse. Mamá se aproximó lentamente y despacio, empezó a acariciarle las flores marchitas y las hojas que ya desfallecían.

Entonces Marlene recuperó toda su perdida destreza y en un segundo se apropió de la mano derecha de mamá.

Nosotros gritamos alborzados, gracias Dios mío, Marlene es sólo corta de vista.

Desde entonces la alegría ha vuelto a nuestra casa. Mamá usa un largo guante de cabritilla negro hasta el codo. Y Marlene tiene unos lentes de contacto muy bonitos.





## dos cielos despejados

reportaje a

# GREGORI CHUJRAI

Gregori Chujrai tiene ojos de un azul claro, traslúcido, como entre nosotros —en Italia—solamente los niños pueden tenerlos: un color, una limpieza así. Azul infantil en su cara grande y de ángulos rectos, de estructura ósea notoria bajo la piel, también ella de un rosado infantil; hace pensar en los novelistas rusos (Tolstoi, Dostoiewsky), en la admirable tez rosada de sus personajes que son después hombres macizos, fieros, sombríos. Cabalmente, Chujrai hace pensar en Levin, el gentilhomme descrito por Tolstoi en *Ana Karenina*: Levin, que en su campo cosechaba trigo junto a los campesinos, y se interrogaba, se atormentaba con los problemas del socialismo naciente, y buscaba a Dios. Llegado casi un siglo después, luego de la Revolución, luego de Stalingrado —batalla a la que sobrevivió— este soviético de cuarenta y dos años parece precisamente el Levin de Tolstoi; el intérprete le traduce mis preguntas y los ojos de Chujrai se vuelven desconfiados; las manos enormes, macizas, que por cierto han cosechado campos de trigo en Ucrania (su lugar natal), se agitan antes de quedar inmóviles sobre la mesa, cuando hablamos de la interpretación dada por algunos diarios italianos a ciertas frases que él pronunció, primero en la Reunión de Escritores, en Florencia, y también en Roma poco des-

pués, en la Reunión italo-soviética sobre el tema "Cine y libertad".

—No está bien hacerle decir a la gente cosas que nunca ha dicho—, afirma, y la gravedad, casi la "terribilidad apostólica" con que pronuncia melodiosamente cada palabra, me hacen pensar de nuevo en las místicas, solemnes explosiones de ira de Levin. El misticismo, verdaderamente; en Gregori Chujrai, socialista, ciudadano soviético de 1962, el drama de la búsqueda religiosa ha sido, por cierto, superado como remoto material arqueológico: sin embargo el misticismo aflora, como es justo, como es natural en un ruso, en las palabras que dice y en sus films; por ejemplo, en algunas secuencias de *La balada del soldado*, cuando el tren descarrila y la desesperación de los pasajeros se integra en una especie de plegaria lenta, coral.

Un espontáneo sentimiento religioso continúa expresándose en hombres como Chujrai y permite a los críticos ubicarlos con demasiada —y dudosa— facilidad en la tradición narrativa rusa. Pero, atención: desde que los directores soviéticos comenzaron, aunque sea tímidamente, a romper con sus films la costra del stalinismo (Chujrai estuvo entre los primeros al dirigir *El 41*) y, todavía más, desde que films y directores

de la *nouvelle vague* URSS comenzaron a ser conocidos en Occidente, han provocado infinidad de comentarios y un gran asombro, casi un delicioso asombro por la "ingenuidad" técnica, por el candor sentimental de ese cine. Probablemente hubo una confusión de técnica, estilo y buen gusto; en el cine ruso los tiempos del relato son distintos, más lentos, más espaciados, graves aún cuando reconstruyen hechos menudos, cotidianos. Y puede discutirse el gusto, bueno o malo, de alguna composición: por ejemplo, el velo nupcial de Tatiana Samoilova en *Cuando pasan las grullas*. Sin embargo, para los soviéticos, ese gusto es tradicional.

En cuanto al candor sentimental de los films —o, más genéricamente, al candor, a la saludable rusticidad en la conversación de un intelectual soviético— sólo es preciso decir una cosa: estos hombres pertenecen a una sociedad joven, rechecha por los hombres —en el bien y en el mal— desde el principio (aunque hayan sido bastante sabios como para no privarla de raíces); por consiguiente, es una sociedad rica de arranques vitales, de contradicciones, de energía, de frescura: no enferma ni exangue como la nuestra.

—Yo no podría hacer un film como los de Antonioni o Pasolini, y creo que tampoco lo haría ningún director soviético. Nuestra sociedad es profundamente distinta de la reflejada en films como *L'eclisse*, *Accatone* e incluso *La dolce vita*. En este punto de las declaraciones de Chujrai nacieron las falsas interpretaciones del periodismo italiano, y también una polémica malévola en las reuniones de Florencia y de Roma: el director soviético se sintió herido, como víctima de una traición. *La amistad, para mí, es el bien más grande del mundo*; —dice Chujrai—, *yo tengo también amigos italianos, y cuando hago un film es como si hablase con un amigo; lo mismo ocurre cuando trato de expresar en público mis ideas: le hablo a un amigo.*

Ahora quiere explicar:

—Antonioni, Fellini, Pasolini —dice— son hombres honestos; yo amo sus films y sólo observo una cosa: ellos no pueden representar otro mundo que aquel al cual pertenecen, y ese mundo está enfermo. Es una enfermedad cuando el individuo —como en los films de Antonioni— se aísla de los otros, del grupo social; es lo mismo que el árbol separado de la tierra: no puede vivir. Antonioni ha dicho, hace tiempo, que hoy los problemas planteados por un film como *Ladrones de bicicletas* han sido superados: hoy, dijo, los peligros están en el interior del hombre. Antonioni no ve sino al hombre atrozmente aislado y aquí están, en mi opinión, los signos de la crisis. Accatone, por ejemplo, señala hasta que punto extremo puede llegar la separación del individuo del grupo social al que, por lo menos formalmente, pertenece; el personaje de Accatone me ha hecho pensar en el árbol sepa-

rado de la tierra. Franco Citti —su intérprete— no es más un hombre, no puede amar, no puede creer, ni siquiera nunca perteneció a la sociedad.

El individuo condenado, no rescata-ble por ninguna fuerza humana, como es Accatone, no le interesa a Gregori Chujrai: sólo puede admitirlo como invención artística y este tipo de invención, de personajes, están para él estrechamente ligados a las estructuras sociales de Occidente. Otros son los problemas para el artista y también para el hombre soviético; y esencialmente distinta es la forma como actúan: con esperanza, con fe.

—Algunos observadores occidentales —le digo a Chujrai— continúan escribiendo que soviéticos y norteamericanos, la URSS y los Estados Unidos se parecen cada vez más, que vivir como en USA es hoy vuestra máxima ambición. —La diferencia —responde Chujrai, lentamente— está en la vida espiritual del hombre: no interesa usar el mismo sombrero, interesa aquello en que uno cree. Y nosotros pese a todo, creemos.

Pese a todo, que es como decir: Stalin y luego, bruscamente, la destalinización, el trauma psicológico más grave, tal vez, que la gente soportó en la Unión Soviética desde el fin de la guerra hasta hoy. Chujrai hizo un film sobre este shock, *Cielo despejado*, y halla ahora que el juicio de los críticos es inexacto y burdo. *Cielo despejado* —dice— no es un film sobre la destalinización; es cierto, en todo caso, que fue suspendido en la mitad y reiniciado más tarde, con cambios, luego del terrible discurso de Krushev. Es la historia de un veterano de guerra: un hombre vuelve y, por el hecho de que aún vive (es un sobreviviente de Stalingrado, donde murieron unos dos millones de rusos), es considerado traidor. La gente a la cual vuelve —compañeros de trabajo, amigos, la esposa— cede al absurdo resentimiento; después, a algunos les cuesta poco sacárselo de encima; lo excluyen de los trabajos, la mujer lo abandona, y el clima de reciproca sospecha que caracteriza los años triunfales de Stalin —los diez primeros años de posguerra— conducen al protagonista del film a desear la muerte. Luego, imprevista, brutal, viene la destrucción del mito Stalin: todo recomienza, a partir de cero.

—Y no crean que ha sido fácil —dice Chujrai; su film no es autobiográfico— No, a mi no me ocurrieron las cosas que le suceden al personaje de "*Cielo despejado*". —Y la suya parecería una forma de obstinado, irritable pudor de adolescente: sus ojos se oscurecen, otra vez...

—Pero usted combatió en Stalingrado.

—Combatió en Stalingrado y en otros lugares, hice siete años de guerra.

—¿No siente que le queman esos años perdidos?

Nuevamente Chujrai reacciona con pasión:

—No los he perdido: odio la guerra pero esos no fueron años perdidos. Combati para poder continuar creyendo, y lo he logrado. Si hubiese muerto entonces, habría tenido, al morir, la sensación de no haber vivido en vano. Mi labor, mis films han sacado provecho precisamente de los años que usted llama perdidos.

Silencio, Chujrai pasa sus manos por los cabellos de un gris áspero, ferroso: —Odio la guerra. Me ha robado la juventud. ¿Sabe usted que tengo dos criaturas?. La última ha nacido hace pocos meses...

El director y su esposa, que enseña lengua y literatura rusa, viven en Moscú. Durante mucho tiempo Chujrai trabajó en Kiev; entre los jóvenes, de vuelta de la guerra, empezaba a fermentar la rebelión, crecían las dudas —siempre unidos sin embargo al remordimiento— y lejos de la burocracia moscovita era más fácil trabajar: en Kiev, los jóvenes directores tenían la protección de un "anciano" del cine soviético, Marc Donskoj. En los exámenes finales del Centro de Cinematografía, Gregori Chujrai fue aplazado. Durante años, no logró hacer ningún film. No obstante, él y sus amigos se destacaban por su falta de prejuicios: como recuerda un di-

#### CIELO DESPEJADO



rector italiano que lo conoció en Rusia, Chujrai y sus compañeros eran capaces de sacarlo de una conversación oficial —por ejemplo con el Vice ministro de Cultura— pronunciando una frase del tipo "no pierdas tiempo con este imbécil".

Le pregunto a Chujrai: ¿qué piensa de Evtuchenko?

—Es un honesto y gran muchacho.

—Sí, ¿pero también es poeta?

—Es un poeta, sí.

—Pero ¿usted piensa qué expresa ciertos caracteres dominantes de la juventud soviética de hoy?

—De una parte de ella, no de toda.

—¿Y esa poesía que habla del deseo de viajar de los jóvenes...

—Tengo mi teoría sobre los viajes: está el que viaja solamente para hallar la confirmación de sus teorías, digamos también, de sus prejuicios; está el que viaja para conquistar, y es muy peligroso, considerando naturalmente no al hombre común...

Sobre la mesa, abierto, hay un diario con gruesos titulares sobre la invasión a Cuba. Es inútil preguntarle a Chujrai qué ha querido decir.

—Y está el que viaja —continúa— para aprender. Espero contarme entre estos últimos. Una vez, en tiempos del zar, el viaje a Italia era fundamental para los rusos: se entiende, para los aristócratas y los artistas. ¿Que significado tiene Italia para el hombre soviético de hoy. ¿Puede interesarle algo que no sea su cielo azul, su sublime material arqueológico, etc.? En mi opinión, el ruso y el italiano son precisamente dos pueblos con muchos puntos de contacto. Juntos, estamos bien.

—¿Qué lecturas, entre los clásicos de su país, le han sido más útiles?

—Lermontov y Maiacovsky; entre los contemporáneos, el poeta Tiardovsky.

—¿Conoce obras de escritores italianos vivos?

—He leído *Crónica de los pobres amantes*, de Pratolini. Cuando estuve en Florencia, fui a buscar la calle del Corno...

—En Florencia, en el Congreso de Escritores, usted habló del erotismo del cine italiano. ¿Qué quiso decir, exactamente?

—Que un artista tiene derecho a representar lo que desee, sin dañar a nadie: el concepto de inmoralidad no puede aplicarse al arte. Mientras un director describa ciertas situaciones, aún brutalmente, pero sin complacerse, no puede ser corruptor. En cambio, quien elige el material erótico de sus films sólo para estimular el gusto morboso del público, es ciertamente un corruptor. Los no-artistas siempre lo son. Luchino Visconti, por mucho que puedan perturbar las situaciones descritas en *Rocco ei suoi fratelli*, es un artista. Aplicada a su film, la censura es monstruosa.

marcelo covian

**A UN HUELGUISTA MUERTO**

**Y OLVIDADO**

Camina en paz,  
bendita alma...  
FRAY LUIS

Vuelvo a través de esta noche  
hacia la suave despedida que se quedó en el  
[aire;

hasta tu cuerpo, ya inmóvil, ya árbol  
de tus raíces desparramadas.  
Vuelvo sin encontrar tu rostro desconocido,

tu lágrima de noticia escueta  
que floreció en la muerte.

Aún quedan girones desprendidos, banderas  
enlazadas a tu resplandor de estatua,  
a tu silencio de cigarrillo y alma  
inacabados.

Vuelvo para arrancar tus ojos de la tierra  
y más allá de estas palabras,  
cumpliar tu acento,  
tañer una mirada nuevamente.

Vuelvo y a solas,  
con tu cadáver misterioso dialogamos,  
y tú no sabes mi nombre  
ni hueles en mi sangre estos golpes  
de espanto que poseo.

Vuelvo, y en el humo de tu sombra  
estoy quebrando las dudas y el destierro:

Hubo que rescatar tu sonrisa de la muerte,  
para seguir la vida.

New York/62

**FAULKNER**

unido y homogéneo, ya sea de blancos, negros, morados, azules o verdes. Quizá el propósito de este error trágico y triste que dos hombres blancos adultos cometieron con un niño negro y desamparado es demostrarnos si merecemos o no sobrevivir.

Porque si nosotros, en Norteamérica, hemos llegado a un punto en nuestra cultura desesperada en que tenemos que asesinar a los niños, no importa porque razón o color, no merecemos sobrevivir, y probablemente no sobreviviremos.

—¿Qué significa para usted el distrito de Yoknapatawpha?

—Comenzando con Sartoris descubrí que valía la pena describir mi pequeño terruño y que nunca viviría lo suficiente para agotarlo, que sublimando lo actual con lo apócrifo tendría absoluta libertad para emplear el talento de que dispusiera su máxima capacidad. Me abrió una mina de oro de personajes, de manera que fui creando un cosmos propio. Puedo mover a esta gente de aquí para allá como un Dios, no sólo en el tiempo, sino en el espacio. El hecho de que haya movido a mis personajes en el tiempo con éxito, por lo menos en mi opinión, confirmó mi teoría de que el tiempo es una condición fluida, que no existe sino en las encarnaciones de los individuos, no existe el **era**. Solamente el **es**. Si el **era** existiese, no habría sufrimiento o dolor. Me gusta pensar en el mundo que he creado como una especie de arco en el Universo, sin el cual, por pequeño como sea este arco, el Universo se vendría abajo.

El último libro será el **Libro del Gran Catastro**, el Libro Dorado del distrito de Yoknapatawpha. Entonces romperé el lápiz y tendré que parar.

(Publicado en "La Gaceta de Cuba" (6-7), dirigida por Nicolás Guillén).

**LA FIESTA** (de pág. 14)

Ya está. He terminado al fin. Ha sido un día terrible cometiendo errores todo el tiempo. Por eso, no quise trabajar horas extras. Y este dolor. Por lo

menos si pudiera jubilarme. Pero con treinta y cinco años no es posible. En el libro de sueños decía... ¿pero dónde estará?

Salgo de la fábrica dispuesto a encontrar los sueños.

Después de pasar las vías, estoy desorientado. Las calles se parecen cuando tienen luz. Me decido andando por una y por otra. Hasta que llego a una plaza. Creo reconocerla en un suave olor a menta mezclado con el aire. Allí está el arbusto. No recuerdo si regresé por ahí. De todos modos...

—¿Qué le pasa?... ¿Está enfermo?

Es el guardián. Y yo estoy buscando de rodillas debajo de las ramas en medio del césped.

—No, no, buscaba...

—¿Qué?

Y se retuerce los bigotes, moviendo las piernas con un ligero temblor. Desde el suelo lo veo muy grande. Pero no me levanto.

—¿Qué?

—Los sueños.

—¿Cómo?

—Sí, sí, los compré anoche.

Me mira como si yo estuviera borracho. Me incorpora y me sacude el saco. Lo dejo hacer. Me mira otra vez. Luego me toma del brazo y me conduce hasta el sendero.

—Buenas tardes, amigo.

—Pero no —le grito— ¡los sueños! me vendieron los sueños y...

—¡Ah!... ya sé, pero por acá no los va a encontrar, para eso tiene que ir más arriba, adonde hay aire puro, a las montañas...

**LIBRERIAS**

**FAUSTO**

arte

ciencia

literatura

libros técnicos

diccionarios

**CREDITOS**

**A SOLA**

**FIRMA**

Corrientes 1311 y 885  
T. E. 40-1222 - 35-6988



**EL ESCARABAJO de ORO**

Director

**ABELARDO CASTILLO**



vicente battista

## EL BOCHA, LE DICEN

Cuento premiado en el concurso

ROBERTO MARIANI 1962

Vivíamos en la esquina de Gaboto y Brandsen, a una cuadra del puerto; en una casa que tiene dos entradas, una por cada calle. Cada entrada da a un patio; en el de Brandsen, jugábamos a la tarde, después de salir del colegio, campeonatos de "cabeza". Siempre se interrumpían por los gritos del gallego José que trabajaba de sereno y quería dormir la siesta, o por la visita de algún vendedor ambulante: el contrabandista que ofrecía porcelanas recién traídas de la China o el viejito italiano, en compañía de su hija y una canasta de galletitas, gritando: "galletita imperiale de la fábrica nacional".

Los recuerdos se agolpan y todo parece que hubiera ocurrido ayer, sin embargo ya pasaron diez años. Todo resulta igual, hasta la noche que se llevaron al Bocha fue igual a esta noche. Estoy seguro que cuando lo mataron, también fue así; tiene que haber sido una noche como esta: calurosa, solitaria, con ese tufo envolvente que llega del Riachuelo, que trae olores extraños como venidos de otras tierras, con esa misma calle mojada que se une junto a un mástil en silencio, para perderse, después, en la oscuridad, en donde termina Brandsen y el País; "más allá —decíamos cuando de pibes nos parábamos en el muelle— más allá está Uruguay".

Hasta la casa sigue igual. Dos grandes bloques de madera y cinc donde viven más de veinte familias. Bloques rodeados de puertas y ventanas, con escaleras y patios, ahora oscuros y en silencio. En el fondo los baños, al lado los piletones. Adelante, ondeando como grotescas banderas, la ropa colgada en sogas sostenidas por cañas. Un barrio chico metido dentro de otro barrio, esa fue nuestra casa. La mía y la del Bocha.

Siempre vengo de noche, cuando todos duermen, y por media hora me quedo parado, en silencio, sin saber muy bien porqué estoy aquí. Esther, mi esposa, no sabe nada de esto; mi hijo tampoco. Nadie lo sabe. Sólo yo y esta esquina, y ni la esquina ni yo sabemos bien por qué estoy parado en silencio; mirando hacia ahí, hacia la que fue mi casa; el conventillo del que ocupábamos dos piezas y una cocina,

por Gaboto. En las piezas de al lado vivía el Bocha, en las de abajo Cachuzo, el hijo de la tana. En el patio que da a Brandsen el Flaco y Nelo. Todos eran mis amigos; pero yo andaba siempre con la Bocha. "Son como hermanos", decían en el conventillo.

El Bocha era más alto que yo, de pelo siempre revuelto; morocho, de ojos negros y hundidos; tenía algo de árabe, pero sus padres eran italianos, como los míos. Vivía con la madre y una hermana mayor, Laura. A su padre nunca lo conocí. Decían los vecinos que era un mal hombre. Después supe que estaba preso por una muerte en un boliche del puerto.

—Lo provocaron. Sino el viejo no hace eso.

Nada más me dijo cuando le pregunté si era cierto que su padre estaba preso. Fue la última vez que hablamos de aquello.

El patio del conventillo nos unió. Allí se juntaba toda la barra. Casi siempre a la tarde. Cuando nos cansábamos de jugar a la pelota, íbamos al corredor formado por nuestra casa y la casa de al lado. Ahí tirados y fumando zarzaparrilla o algún cigarrillo robado al viejo, hablábamos de un montón de cosas. Hasta que llegaba la noche.

En los días de lluvia no podíamos jugar en el patio. Los pasábamos en la cocina de casa leyendo "Piff-Paff" o "El Tony", soñábamos con ser el León de Francia. Las revistas se las sacábamos a Evaristo, el diariero de la vuelta, un viejo paralítico, siempre sentado en su silla de madera y paja, hojeando una revista o mirando la calle. Colgado de piolines gruesos y sostenido por broches de ropa, estaba el último "Tony", que todavía no habíamos leído; Cachuzo, el Flaco y yo entreteníamos a Evaristo; el Bocha, mientras tanto, metía entre sus ropas las revistas que más nos gustaban. Así siempre hasta una tarde que casi Evaristo se aviva de los robos. Cachuzo y el Flaco no quisieron ayudarnos más.

—Va a haber que hacerlo solos— dijo el Bocha y fue como un pacto sagrado, irrompible.

De ahora en adelante seríamos amigos hasta el final. Dueños del mundo. Iguales.

Las visitas a Evaristo aumentaron hasta el punto de querer dejarle una tarjeta de ladrones, colgada del broche que antes sostenía la revista. Nos sentíamos un poco Arsenio Lupín, pero pobres.

Una tarde, cuando estábamos tirados en el corredor vino corriendo Cachuzo con la noticia de que Yobelino, el bicicletero del barrio, compraba bronce y fierro viejo. El Bocha lo miró y siguió pitando; pero después, al quedar solos, dijo que por ahí podíamos conseguir unos mangos.

Pregunté cómo.

—Una pavada— me dijo.

Y también dijo que saldríamos por la noche. Esa noche.

Fue lindo salir en silencio del conventillo y caminar dando saltitos para entrar en calor. Buscar en las calles solitarias la chapa de médico o la verja media floja que al día siguiente se convertiría en unos pesos.

—Vos vigila— dijo.

Mientras tanto, él, con un martillo y un punzón sacaba las chapas.

Y también un ajedrez, en el Club Solis, y bicicletas y todo lo que se ponía a mano. A la noche íbamos al puerto, protegidos por la oscuridad, desvalijábamos los cajones que estaban para cargar. Volvíamos con bolsas repletas de verduras que escondíamos en el corredor del fondo. Al otro día las vendíamos en el mercado.

—Es hora que te busques un trabajo.

Me dijo mi viejo una tarde que venía del café. Y me llevó al Ministerio, donde él trabajaba. A la semana entré como aprendiz en la carpintería. El Bocha se metió de peón de lechero. El trabajo no nos cambió. Seguimos con nuestros asuntos. Nadie sabía nada. Hasta la noche de la denuncia nadie supo nada. Hasta esa noche nunca nos habían agarrado. Sólo una vez, cuando terminábamos de vaciar un cajón, nos vimos de pronto iluminados por una linterna. La voz del marinero de la prefectura sonó atrás nuestro.

—¡Quietos ahí!

Las piernas se me aflojaron. Sentí un frío seco que se me metía, atrás, por la columna. Miré al Bocha; estaba parado a mi lado, en silencio. El marinero se acercaba.

De repente el Bocha me apretó un brazo y empujándome gritó:

—¡Vamos, metele, rajá que nos chapa!

Sin comprenderlo bien, estaba corriendo por el puerto, atrás el marinero también corría, mientras gritaba: "paren o tiro".

Ya le habíamos sacado unos cincuenta metros pero el marinero seguía atrás nuestro corriendo y gritando.

"Paren o tiro" tenía, para mí, el efecto de un balazo. Cada vez que escuchaba el grito me sentía cayendo, cubierto de sangre; unos pasos más adelante me veía despatarrado en los adoquines del puerto. El marinero iba a tirar. No pude más, agarrando al

(Continúa en pág. 12).

## EL BOCHA

(de pág. 11).

Bocha por los hombros, le dije con voz suplicante:

—¡Paremos Bocha, este turro es capaz de tirar!

Se soltó de un manotón y siguió corriendo.

—¡Paremos Bocha, nos va a matar! Entonces se paró y mirándome fijo, gritó con asco:

—¡Corré cagón de mierda!

Volvió a correr y yo lo seguí. Después de unas cuadas el marinero se cansó. Cuando llegamos al conventillo teníamos las camisas mojadas de transpiración. Yo no miraba al Bocha, pero sentía su mirada en mi nuca. Creo que su mano me palmeó la espalda. Como de lejos escuché que decía:

—Andá a dormir, mañana nos vemos.

Subimos las escaleras en silencio. Mientras subíamos sentí una profunda admiración por el Bocha. Más tarde, solo en la cama, un profundo odio.

Entramos al café porque no teníamos nada que hacer. Todavía no habían puesto los billares; así que nos entreteníamos mirando la calle, sentados en la mesa de la ventana. El Bocha empezó a hacer girar una moneda sobre la mesa. Después de varias vueltas quería pararla con un dedo. Así, una y otra vez. Yo fumaba. Por fin consiguió parar la moneda, entonces la revolvió por el aire y me dijo:

—¿Qué pudredumbre, no? Vamos a tener que planear un trabajito.

Vamos, había dicho. Siempre hacía lo mismo; "vamos hacer esto" decía y después yo no sabía nada hasta unas horas antes de hacerlo. Siempre hacía así. De los dos se había convertido en el jefe. Nunca me lo dijo, pero desde el principio desde las revistas a lo mejor antes, él era el jefe. Por eso cuando dijo: "vamos a planear algo", dejé de mirar por la ventana, acerqué más la silla y dije:

—Macanudo.

Por costumbre.

Una mañana de sol, Esther se mudó al conventillo.

Al principio la familia de Esther Carletti vivió alejada del resto de los vecinos. Don Pancho, el padre, sólo cruzaba el patio para ir a la imprenta donde trabajaba. Doña Carmen, la madre para ir al mercado. Esther salía temprano antes de las seis de la mañana y volvía a las dos de la tarde. Después supimos que trabajaba en una fábrica de tejidos en Barracas.

Esther no era hermosa, ni siquiera linda, pero tampoco fea. Tenía "un no sé qué" que gustaba, decían los vecinos. A los mejor era su risa, que parecía metida de afuera para adentro, entre unos labios gruesos, en una boca demasiado grande; o sus ojos verdes, vivaces y verdes. A mí me gustó de entrada, creo que al Bocha también.

El le llevaba leche a la familia; por ese lado empezamos a hacernos amigos de Don Pancho y de Doña Carmen,

y después, cuando los padres nos tuvieron confianza, de Esther.

Un sábado la invitamos a bailar. Arriba

Cuando llegamos, hacía más de una hora que había empezado. Era una noche de mucho calor. Se bailaba rumbo. A Esther le gustaba. Al Bocha le daban bronca esos movimientos, "baila de maricones", decía.

El se quedó apoyado contra una columna de la pista; yo invité a bailar a Esther. Primero dimos unos pasos lentos, como para entrar en calor; al rato nomás nos movíamos igual que el resto. Esther se reía, yo también. Así, riéndose, me gustaba más. Pensé que se lo tendría que decir pronto. Esa noche o en la semana. Pero pronto.

Golpeábamos las manos, nos movíamos siguiendo el ritmo y, casi sin darnos cuenta nos vimos agarrados de la cintura. Se había hecho una rueda y todos juntos y agarrados bailábamos alrededor de la pista. Así, moviéndonos y riendo, pasamos por donde estaba el Bocha. Esther iba adelante, creo que no lo vio. Yo, que la seguía agarrado de la cintura, riéndome saludé al Bocha con un movimiento de manos. El me miró de arriba abajo, hizo una pequeña inclinación de cabeza, y en su boca se dibujó una sonrisa casi imperceptible.

No se por qué pero de repente dejé de moverme y de reír. Agarré a Esther de un brazo y simulando cansancio le dije:

—¡Madonna como cansa! Ya no estoy para estos trotes.

Me contestó con una carcajada, y así, riéndose, llegamos hasta donde estaba el Bocha. Nos recibí con un "ya se cansaron". Después se escuchó un tango. El Bocha que seguía apoyado contra la columna, se paró más derecho y tirando el pucho, dijo:

—Bueno, creo que ahora me toca a mí.

Y yo me quedé apoyado contra la columna, mirándolos bailar. Bailaban despacio, como paseando. Las dos caras juntas, casi formando una sola. El Bocha le hablaba al oído, Esther ya no se reía, escuchaba seria, apretada contra él.

Así pasamos toda la noche. Ellos bailando tangos, yo dije que estaba cansado y me quedé apoyado contra la columna, fumando.

Al día siguiente nos encontramos en el café. Mientras jugábamos al billar le pregunté si no tenía pensado algún asunto. Hacía más de un mes que no salíamos.

—¿Andás sin guita?— me dijo mientras ponía tiza al taco.

Contesté que no.

—¿Y entonces, que te preocupás?, si así estamos mejor.

Después jugué yo. Di un golpe seco a mi bola que fue contra una banda y giró muy despacio hasta quedar frente a la del Bocha.

—Dejaste paga.

Hizo dos carambolas más, tiró el taco sobre la mesa y mirando el reloj-marcador dijo:

—Gané.

Cuando salimos volví a preguntarle.

—Quedate tranquilo dentro de unos días te voy a dar una sorpresa.

Esther, pensé, pero solo le dije que se apurara, que estaba por llover. Empezamos a caminar más ligero. Yo iba en silencio, él silbaba un tango. Cuando llegamos a casa ya llovía.

Vino a buscarme a la semana, dijo que teníamos que hablar y fuimos al café. Después de fumar el segundo cigarrillo me habló de la sorpresa. Se trataba de un asunto para la noche siguiente. Como de costumbre ya tenía todo calculado; entonces yo también prendí un cigarrillo y me puse a escucharlo. Afirmando en silencio, con inclinaciones de cabeza.

—Un negocio de artículos del hogar, tenemos que entrar por los fondos. Una pavada— dijo y pidió otro café.

Sin saber muy bien por qué, empezamos a hablar de Esther. El Bocha dejó caer la pregunta:

—Y, ¿qué vas hacer con Esther?... no le pensás decir...

—No— contesté sin dejarlo terminar —sólo me interesa como amiga.

Tomó un sorbo de café, después dijo:

—Macanudo, entonces si sale bien lo de mañana le voy a hablar yo. A mí también me gusta.

Se me hizo un nudo en la garganta.

Pagamos y nos fuimos.

—El negocio de artículos del hogar de Almirante Brown al ochocientos.

Antes de que el policía dijese algo, colgué el teléfono. Eran las dos de la tarde y terminaba de denunciar el robo que esa noche cometería con el Bocha. Cuando salí del café me encontré con Esther que volvía de la fábrica.

—Te acompaño— le dije mientras me ponía a su lado.

Hablamos de la fábrica y del baile; al entrar al conventillo me preguntó por el Bocha.

—Hace dos días que no lo veo— me dijo.

—No sé, yo tampoco lo ví.

Y tuve ganas de decirle que por mucho tiempo no lo íbamos a ver, que a lo mejor no lo íbamos a ver más. Cuando la ví así, con el guardapolvo gris de la fábrica, con el pelo suelto y la cara sin pintura, me vinieron ganas de contarle todo, de decirle quien era el Bocha, de decirle que era un ladrón; que yo lo acababa de denunciar, que siempre tuve ganas de denunciarlo, de hacerlo caer. Decirle todo, decirle que quizás lo había hecho por ella; para ella y para mí. Estoy seguro que Esther me hubiera comprendido, sin embargo sólo le dije:

—No sé, yo tampoco lo ví.

Nos encontramos a las doce y media. Era una noche calurosa y solitaria. Empezamos a caminar hacia Almirante Brown, ninguno de los dos hablaba. Sólo después, cuando llegamos a la segunda cuadra, el Bocha, mirando hacia arriba y abriéndose más la camisa, dijo:

(Continúa en pág. 18).



COEXISTENCIA PACIFICA

PROYECTIL O MONUMENTO

Hace poco leí en esta misma sección las atinadas palabras de un lector sobre las ingentes sumas que se están gastando en remodelar plazas y jardines cuando no hay sábanas y alcohol en los hospitales. Ya eso sería un considerable argumento en contra de estos remodeladores impertérritos y autistas. Pero hay más: los resultados son repugnantes. Hermosos lugares, como el de la Recoleta, con sus modestos senderos de tierra y sus irregulares jardines, están siendo convertidos en cursis y abominables paseños. Entristecido, me acerqué a uno de los capataces, rogándole que hicieran la tarea lo peor que pudiesen, y el honesto y el lúcido hombre de trabajo me lo prometió, ya que comprendía mi punto de vista. No sé cómo andarán las cosas, porque últimamente no he vuelto a pasar por ahí. En cambio, he advertido que ya empezó la siniestra labor en el parque Lezama, quizá como venganza del urbanizador, enterado seguramente de que en mi novela "Sobre héroes y tumbas" intenté expresar, siquiera en alguna medida, la delicada belleza de ese lugar del viejo Buenos Aires. ¿Qué quedará de él? Por lo pronto, ya empezaron a instalar el misterioso, carísimo (¡lo que cuesta el kilo de bronce!) y pesadísimo artefacto que antes entorpecía los jardines que hay entre la Casa Rosada y el puerto. Especie de proyectil a Marte, enigmática combinación de obús antiaéreo, chasis de camión, chatarra y navío cósmico, nunca pude sospechar qué significa, ni en honor (o deshonor) de qué revolución, golpe de estado, colectividad extranjera, fiesta patria o convenio multilateral fue perpetrado. ¿Qué es, finalmente? Aprovecho la ocasión para hacer la pregunta en forma pública. Ya que quitarlo o destruirlo parece imposible, por lo menos que sepamos lo que representa.

Ernesto Sábato  
de "Clarín"

COMO EN ECO CONTEMPORANEO ¡LLEGO CARTA!

San Nicolás (B. A.)  
Revista "El Escarabajo de Oro", Capital.  
Estimados señores coleópteros:  
S/D

(Por qué ponés su despacho, bestia. Ellos no venden ginebra detrás de un mostrador. Ellos son escritores. Mirá, si no sabés encabezar una carta) ¡Basta! Quiero agradecer, y agradezco con estas líneas, la Mención enviada a la guarida en la cual residí, aunque, a decir verdad, eso de guarida choca. Mejor pondré cottage. Queda mas chic. Agradezco inmensamente la Mención que ustedes enviaron a mi cottage. (No pongas cottage, no seas melón. Vivís en la ciudad y no en el campo. Dejá guarida nomás. Calza). Es para mí un honor que escritores de talla hayan hallado algo valdero en mis escritos. (Ojo con la sintaxis. Cuidala. Te machaca Battista y después se rien de vos, ganso. Y mejor tachá eso de que escritores de "talla hayan hallado". Es cocofonía. Queda mal. Seguí). Y también agradezco al director de ustedes el haber leído personalmente mi cuento en Nuevo Teatro. (Nombrá a Liberman también. Son carne y uña me dijeron). También aprovecho la ocasión para desearles un Feliz Año Nuevo. (¡No! que ya se termina marzo. Van a creer que es cargada. Les hubieras mandado una postal con tus buenos deseos en diciembre, miserable). Y los felicito por sus premios conquistados en diferentes concursos. (Nombrá la UNESCO y Praga. Castillo está chocho. Y no te olvidés de decir lo lindo que es Alejandro). Quizá, en algún día que

no creo lejano, saldrán de mi cerebro obras a la altura de las vuestras. (Tomá Nervigenol. Ayuda. La propaganda dice). También aprovecho para aplaudirles algunas Grillerías. (Decí todas. No seas envidioso). Y también el último editorial-machaque, por lo acertado y elocuente. (Deciles que te gusta Sábato. Deciles. Deciles). Lo que verdaderamente no me gusta de ustedes, es (¡zas! ya vas a meter las pezuñas. No hablés. Hablá más bien de Chaplin. Chaplin. Chaplin). No me suscribo pues Alberto Lagunas se encarga de entregarme El Escarabajo, pero igual les agradezco el haberme enviado el papel por el cual (más vale, cortá esta frase. No la vas a poder terminar). También es mi deseo (decí el versito que le dedicaste al Escarabajo. Dale. No seas tímido).

Grillo de Papel/Escarabajo de Oro  
Escarabajo de Oro/Grillo de Papel  
Vos sos un bichito de lo más kafkiano  
Hoy sos éste y ayer fuiste aquél.

(No lo hubieras tuteado tan asquerosamente. Después te suscriben. Seguí). Bueno, la verdad verdad, me hubiera gustado haberlo hecho mejor al verso. (Muy noble de tu parte. Pero aquí no se desdice a nadie. Sos tan bruto como lo insinuás). También me gustaria (ma, sí, ¡Terminala! O te pensás que a ellos les sobra el tiempo). Basta!!! Basta!!! Basta!!! Remaldito sea!!! Me lo pregunto día y noche: tendrán todos, como yo, otro desgraciado dentro del marote que se mete en todo? (Que pregunta, inservible. Y te advierto que has olvidado mencionar a Liliana, Eduardo, Alicia, Ricardo, Bettina, Mario, Raúl, Nelly, Ana, Hugo, Lelia, y también, porque de vos puede esperarse cualquier cosa, menos coherencia, a Catú).

Bang!!!

Jorge René Ayuso



GRILLERÍAS

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

leonardo da vinci

Nota de redacción. Sospechamos, entre otras cosas, que el joven autor de "Diecisiete años color perejil", mención especial II Concurso de cuentistas "El Escarabajo de Oro" nos lee, perdonando la metáfora, de cabo a rabo. Si bien, por aquello de que al mejor cazador se le escapa el ragucci, omitió la astuta maniobra de —orientando 90° nuestro colofón hacia la izquierda, o, en su defecto, ladeando 90° el pescuezo hacia la derecha, de tal modo que la revista caiga perpendicular al ayuso—, colocar, en posición de ser leído, el vertical nombre de nuestro cotizado —y recientemente galardonado con el 1º Premio de la crítica argentina como el mejor escenógrafo del año 1962— diagramador Leandro Hipólito Ragucci, cuyas tapas, rayas, excelsiores metro 12 cpo. 8, lo subrayado en negrita y títulos superimpresos en color, son, por así decirlo, el alma del equipo, el nido en el árbol, el rosicler en la nube, el heliotropo en el búcaro, la epilepsia en el dostoiowski, eso, en fin, sin lo cual esta revista no sería lo que debe ser, o, si no, no serás nada.

eduardo barquin

# LA FIESTA

cuento

del libro inédito homónimo

Estamos de fiesta en la fábrica. Como todos los aniversarios. Ya se han repartido las medallas de oro y los diplomas a los más antiguos, y los premios a la productividad. A los de mi sección, nos tocó quince mil pesos a cada uno. Tenemos el récord de horas extras. Tres de mis compañeros no vinieron. Están enfermos. Pero no importa porque les llevan la plata a la casa.

Toda la fábrica se agita frente a las mesas largas, repletas de platitos para todos los gustos. Flores, botellas de sidra, jarras con licores, para el gran festejo. Sube la efervescencia. Cariñosamente se empujan y se codean para echarse sobre los bocadillos y las botellas, ya con disimulo, ya con risa. Gerentes y obreros, empleados y capataces. Todos se encrespan por el alcohol y caen por el mismo efecto, para volverse a agrandar y luego descender para seguir bebiendo, arremolinarse después en murmullos que rompen vigorosamente en anchas risas, estridentes, largas, diminutas. Y entonces, bebo la primera copa.

Las risas rebotan en mis oídos. Las jarras de licor vienen y van. Se suceden los abrazos y los cambios de chistes entre obreros, mujeres, jefes, fumando y riendo. El humo y la risa llegan hasta el techo. Pasa la secretaria de cuentas corrientes y me dice que se sacará el pullover. Está un poco gordita. Pero se mueve livianamente. Tiene veinte años. Algunas corbatas se han aflojado. Llegan los fotógrafos. Mañana saldremos en los diarios y revistas. Entre chasquidos, fotografías y sonrisas, ellos también beben.

De pronto quiero ir al baño. En el pasillo, tropiezo tres veces con la de cuenta corrientes. Le ha causado una gracia enorme. No para de reír. Toda la blusa se mueve. Con la cara roja de risa me golpea el hombro. Pero no puede hablar. Al fin largo una carcajada que retumba en todas las paredes; y terminamos, abrazados, riendo. Estamos un rato así hasta que se acerca el gerente de Suministros. Ella deja de reír. Y yo, voy hacia el baño. Mientras bajo las escaleras oigo que hablan.

Cuando regreso encuentro el pasillo

desierto. Entro a la fiesta, y ya no quedan más que mesas largas y vacías. Permanecen todavía el calor y el humo.

Salgo de la fábrica. Camino en la noche fresca. Las imágenes del festejo andan conmigo. Con eso estoy cruzando las vías. De repente, un tren. Me arrojo a los golpes del corazón y los vagones pasan y pasan sobre mis estremecimientos. Siento la sangre caliente correr palpitante por todo el cuerpo, al lado, el brillo de las vías. Mi carcajada. La recuerdo resonando por toda la fábrica. Hace tiempo, años, que no río. Ocupado de una sola idea: hacer plata. Cuando levanto los ojos estoy en una calle solitaria, estrecha y mal iluminada. No tiene chapa indicadora. Camino varias cuadras buscándola, hasta que doy con una plaza. Está cubierta de árboles altos y frondosos que casi tapan las estrellas. Los senderos están abandonados: cigarrillos, rotos, largos. Papeles, fragmentos, ilegibles. Hojas, caídas, con flores. Un arbusto me llama la atención. Puntos brillantes como gotitas de rocío penden de sus ramas. Mientras cruzo hacia él, pienso en oír gritos de guardián: prohibido pisar el césped.

Al mirarlo de cerca, veo que son diminutas monedas de oro. Extiendo las manos. Y entonces un olor a menta. Intenso. Me envuelve trayendo el sueño olvidado. Un niño. Un niño con cuerpo de hombre que subía a las azoteas para encontrarse con hombres cargados de bultos. Y caminaban juntos por techos y cornisas hasta llegar al espacio hondo y extenso, donde se detenían a deliberar. Un alambre delgado servía de puente para el cruce. Se sentaban sobre los bultos para seguir discutiendo, y la noche avanzaba, mientras hablaban y hablaban. En eso, el niño tomaba las cargas y se desprendía de ellos para pisar el alambre. Y la oscilación hacía gritar a los hombres. El niño se equilibraba con todos los pesos y se alejaba, creciendo. Los hombres detenidos frente al espacio gritaban de miedo. El niño reía. Y daba saltos y saltos, a cada uno se elevaba más. En uno, parecía que iba a caer en el fondo, pero volvía a pisar el alambre, y ya saltaba otra vez. Los gritos estériles se oían más y más

lejanos. El seguía y seguía siempre en el equilibrio.

Ya no hay monedas. El arbusto ha quedado oscuro. Me duelen las mejillas. Pienso en la de cuenta corrientes. Un negocio. Al otro lado de la plaza, una librería. Volver a leer un libro. Volver a encontrar cosas nuevas. Volver a sentir pensamientos de otros hombres.

Me he detenido frente al lánguido local, lleno de olores viejos. En la puerta hay, colgadas, piezas de teatro y obras musicales, tal vez, éxitos en su tiempo. Sobre la entrada, un cajón con libros amarillentos. Los revuelvo. Y de entre todos, saco un libro que explica las significaciones de sueños, y horóscopos. En la tapa, un hombre barbudo de turbante blanco sosteniendo con las manos una bola mágica que mira fijamente. Leo: Modifique su destino. Sea Creador de Felicidad. UN MUNDO FELIZ DEBE SER CREADO. Más detalles en el horóscopo.

Me he levantado con dolor de cabeza y molestias en la garganta. No obstante, voy a la fábrica. No quiero perder puntos en asistencia. Me quedo un rato en la puerta porque he llegado temprano. Los compañeros pasan saludándome con sonrisas. Quiero responderles, pero me duele también la cara.

Al fin, subo. Mis compañeros me están esperando. Me reciben palmoteando la espalda y con burlas. Intento una sonrisa y siento un dolor ogudo. Por suerte, viene el jefe. Hoy no es fiesta. Las máquinas continúan su marcha. Hay que acelerar la producción. Esta mañana no encontré el libro. Sería una lástima que lo haya perdido. Me hacen señas los del bobinado. He parado la velocidad del engranaje mayor sin darme cuenta. Muevo la palanca y ya estamos otra vez a quinientos kilómetros por hora. No sé cómo me he distraído. Nunca me pasó. Soy técnico especializado en coordinaciones mecánicas. Tengo el diploma. Y medalla de honor. Claro, es la cabeza, esta cabeza. ¡Qué ruido hacen las máquinas! Mis compañeros de sección me gritan. Me aflojado la tensión del undécimo motor que se comunica con la realimentación central. Conecto. Ahora todo sigue bien. No se en que momento he sacado el conectivo. Ni para qué. Sólo tengo que observar el tablero. Mis manos deben estar quietas ante el funcionamiento. Únicamente si viene orden por el interno puedo cambiar algo. O si ocurre algún desperfecto.

El jefe me llama. Supongo que se habrá enterado de los errores. La suspensión por ese motivo me perjudicaría mucho.

Pero me pregunta si quiero intervenir en la lotería de los millones. Y entonces, suelto una risa. Me mira como si preguntara: todavía le dura lo de anoche. Tendría que explicarle. Sin embargo, no abro la boca. Siento miedo de volver a reír. Por fin, alcanzo a decir que sí moviendo la cabeza que me duele más aún.

(Continúa en pág. 18).

Entre las 50 películas presentadas ante el Instituto para su calificación, "La Herencia", basada en un cuento de Guy de Maupassant, primer largometraje del director Ricardo Alventosa ("Una historia negra", "Sin memoria"), fue, si hemos de atenernos a la resolución de los jueces, la única que careció de esas notorias virtudes según las cuales, un film argentino ("La burrerita de Ipacarai", "Lindor Covas, el cimarrón"), admite ser visto, sin escándalo, por nuestro público. Como no sólo dudamos de la ecuanimidad del competente Jurado, sino de que haya 50 películas mejores que "La herencia",

y también (por qué no) ponemos en tela de juicio nuestro propio discernimiento, contaminado de cercanía puesta por Alventosa honra el colofón de esta revista, hemos optado, para este caso, no por la vulnerable amistad sino por la objetividad más rocosa. Un novelista, que algo sabe de opinar; un director de los que no se sobornan con jazmines; un crítico a lo humano que ha soportado, a lunes firme, quintales de celuloide en el Cine-Club", varias personalidades que, quizá por extranjeros, no necesitan presentación; Torre Nilsson y el propio Alventosa, opinan por nosotros.

que estaba libre al iniciarse la película) para terminar: La Herencia es un film no totalmente logrado pero supera ampliamente las condiciones para ser un film "A".

## LEOPOLDO TORRE NILSSON

Considero "La Herencia" un film bien narrado con secuencias resueltas en hábil juego de imágenes. Alventosa tiene un seguro porvenir. Debería controlar mejor sus intérpretes y no permitirse ciertas discutibles concesiones temáticas. Pero notoriamente es un director.

## Von STENBERG

A mi juicio las tres mejores películas del festival de Mar del Plata fueron la española "Dulcinea", "El Proceso" de Orson Welles y "La Herencia" de Alventosa.

reportaje a Josef von Sternberg (De la audición radial Pantalla 70, emisión del 25/3/63, Conrado Diana, Jorge M. Cousella y J. Ramón Luna).

## a propósito de "LA HERENCIA"

# otra historia más bien negra

### ERNESTO SABATO:

Creo que Alventosa llegará muy lejos, si se tiene presente que éste es el primer largo metraje que realiza. Sorprende tanta seguridad de construcción, de ritmo, de dirección de intérpretes. El montaje es admirable, tiene verdaderos hallazgos. Lo que le criticaría a Alventosa es, quizás, exceso de contención, una tendencia a lo cerebral, que pienso está originada en un pudor por lo emocional muy frecuente en el argentino, pero que deberá vencer para lograr lo grande.

### JOSE MARTINEZ SUAREZ:

¿La Herencia? Una buena película argentina. El mérito es de Ricardo Alventosa, otro de los pocos a quienes no se podrá execrar por tibio. Evidente presencia de un director. No "director" porque haya filmado un largo metraje y figure como tal en los títulos. Director, porque ha dirigido.

¿Errores? Claro que los tiene. Títulos de presentación extensos (¡figuran hasta los directores de relaciones públicas!); el final no está conseguido; Verdaguer, "busterkeatonizado"; reiteraciones políticas (encabezamiento de diarios, inscripciones murales, frases, imágenes) en abundancia innecesaria, contraproducente.

¿Pero que importan estos detalles, al lado de los aciertos? Gran interpretación de Ernesto Bianco; buenos personajes secundarios (oficinistas); alto cine (secuencia relato paralelo baile/caminata); rápida y buena ("Pintelux" Alventosa) pintura de personajes y situaciones; banda sonora funcional; y una orquestación técnica al servicio de la película.

Farsa, sátira, humor negro, son difi-

ciles de manejar. Alventosa lo logró. ¡Si hasta se dio el lujo de poner el primer strip-tease lógico, intencionado y necesario (argumentalmente) en nuestro cine...!

### SALVADOR SAMMARITANO:

La Herencia está basada en un cuento de Guy de Maupassant. Una historia que por sus características argumentales, la psicología de sus personajes y su resolución final, bien puede suceder en nuestro país. Pero también puede suceder en Francia, Japón o cualquier país más o menos capitalista y con códigos, escribanos y hombres estériles y ambiciosos. Ahora bien. Alventosa ha ambientado su película en el Buenos Aires de hoy. El hoy y aquí está bien indicado: un Buenos Aires de macartismo, de "guerras" entre azules y colorados, tanques en las calles y dramáticos titulares de "La Razón". Pero todo este clima no influye en absoluto en los personajes del film, que siguen obsesionados con sus problemas particulares. Nada de lo que pasa en La Herencia se debe al medio ambiente definido en que se ha ubicado la acción. Es un film que queda descolocado. Toda la sátira de algo lamentablemente real falla por falta de sustentación, se hace postiza, no tiene convicción. Esa me parece la cojera fundamental de La Herencia, amén del desamor y la falta de humanidad con que han sido tratados sus personajes. En lo referente a la realización, el film tiene una buena factura, un ritmo sostenido, y demuestra calidades estimables en Alventosa. En este aspecto sólo desentona la labor del fotógrafo Américo Hoss, que es anticuada y académica (creo que es el único

### VICENT MINELLI

Encontré que "La Herencia" es una experiencia encantadora, un film completamente fresco y original, con pantallazos de humor brillante como así de profunda percepción. Mis felicitaciones al Sr. Alventosa y al Sr. Bellaba por estar en una buena tarea.

### RICARDO ALVENTOSA:

Elegí "La Herencia" para mi primer largo metraje porque creo en la validez de la traslación de la sátira de Maupassant, escrita hace cien años, a nuestra época. La despiadada crítica a la burguesía en esta "nouvelle", tiene vigencia hoy en cualquier país del mundo. Y más aún porque la sociedad industrial, que hizo posible la creación de una clase media fuerte, agudizó y amplió sus taras y egoísmos.

En la actualidad, los símbolos exteriores de prestigio que los individuos pugnan por conseguir para "situarse" en la sociedad, son mayores que en la mitad del siglo pasado. Es entonces que la lucha se agudiza y se hace más cruel que antes. Los valores éticos son sobrepasados por conquistas materiales, que en definitiva y desgraciadamente, son principio y fin de las mayores aspiraciones en la vida.

Mi mayor preocupación fue mantenerme fiel a la esencia de la historia y traducir cinematográficamente todo lo que de punzante tiene el cuento. Y sobre todo, narrar en un estilo irónico y mordaz, que es la forma más compulsiva de hacerse comprender, de sacudir, de alertar sobre una forma de vida tremendamente equivocada que nos llevará, a todos, a la pérdida de los valores del espíritu y de las más elementales normas de la dignidad humana.



Tras prolongadas conversaciones de nuestros críticos



sobre la producción cinematográfica argentina y extranjera,



salvando estremecedoras tentaciones,

repudiando estúpidos censores,

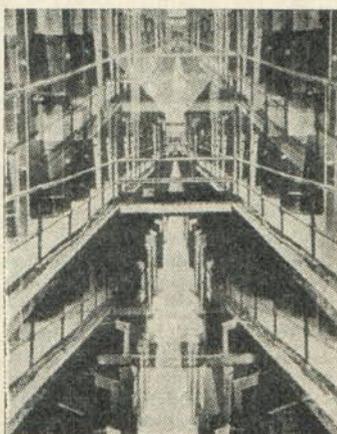
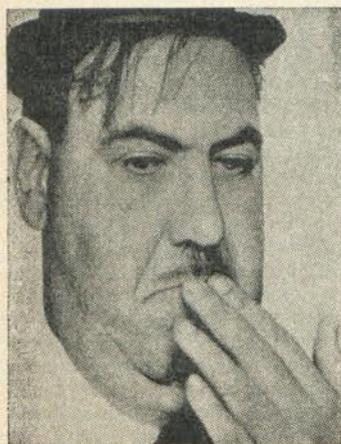


y meros cortesanos de la imagen,



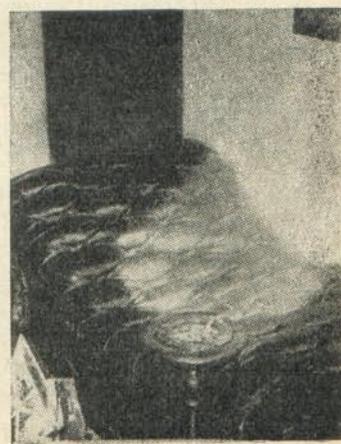
desoyendo murmurados reproches,

meditándolo profundamente, a lo hondo,



a través de todos los laberintos del pensamiento,

pero sin la ayuda del psicoanalista,





hemos elegido, entre todos los candidatos, el siguiente

## GRILLOMETRO DE HONOR 1962

**GRILLO DE ORO AL MEJOR FILM: DAR LA CARA,** mérito intransferible del director José Martínez Suárez.

**GRILLO DE ORO A LA MEJOR REALIZACION: Manuel Antín,** por LA CIFRA IMPAR.

**GRILLO DE ORO A LA MEJOR INTERPRETACION: Lautaro Murúa,** por LA CIFRA IMPAR.

**GRILLO DE ORO AL MEJOR FILM EXTRANJERO: UNA VIDA DIFICIL,** de Dino Risi.

**GRILLO DE ORO A LA MEJOR REALIZACION EXTRANJERA: Luis Buñuel,** por NAZARIN.

**GRILLO DE ORO A LA MEJOR INTERPRETACION EXTRANJERA: Alberto Sordi,** en UNA VIDA DIFICIL.

### REPORTAJE ULTRAVELOZ DE NUESTRO CRITICO REY SHADHOW A NUESTRO CRITICO REY SHADHOW

#### 1) ¿Qué le falta a DAR LA CARA?

Mayor claridad ideológica y una penetración más honda en cada una de las psicologías expuestas, defecto éste, quizá, de una trama diversificada. Martínez Suárez, indiscutible.

#### 2) ¿Qué le falta a LA CIFRA IMPAR?

Una justificación mayor, a lo hondo, de su brillo formal. Cortázar extendido no es lo mismo que Cortázar cuentista. En cuanto a Antín realizador, no recordamos otro igual en el cine argentino. Ojalá sepa elegir argumentos de validez.

#### 3) ¿Qué le falta a Bergman y Antonioni y qué le sobra a Dino Risi?

Esa imponderable fuerza de espíritu que hace de un film como UNA VIDA DIFICIL un conmovedor documento humano. Sí, ya sé, es arbitrario. Pero hoy queremos serlo en este aspecto. Menos brillante que otras, menos trascendente en lo metafísico, pero unitariamente perfecta. Un director, hasta hoy, de frivolidades, dando ejemplo de grandeza. Que valga.



Dar la cara

**PAVESE**

(de pág. 2).

del calor. Una atmósfera que desplaza la clásica trama, que no se preocupa por "crear personajes" ("los personajes son, para mí, un medio, no un fin"), en la que una colina o un bar son tan significativos, a veces, como un hombre o una mujer.

En la opresión de la cárcel, en la Sicilia seca y antigua del confinamiento, en el Piamonte con sus colinas amarillentas, en la ciudad —Turín o Roma— con las noches y los bares y las calles desiertas, viven sus hombres. Detrás de esos sitios —como si los lugares estuvieran situados en primer plano y a través de ellos se viera todo— suceden bruscamente los dramas que quiebran el fluir casi monótono: la guerra, los bombardeos de **La casa en la colina**; las luchas políticas en **El compañero**; la iniciación sexual en **El hermoso verano**; la muerte de Gisella (herida en el cuello con una horquilla por su hermano) en **Allá en tu aldea**; el suicidio de Rossetta en **Entre mujeres solas**; el hombre que mata a su familia, incendia su casa y se suicida en **La luna y las fogatas**.

Sus historias (casi todas en primera persona) parecen contadas —sobre todo el admirable **Allá en tu aldea**— por alguien muy anciano que se divierte detallando, que se divierte —con su antigua sabiduría de viejo piamontés— sugiriendo, atrayendo, engañando. Y todo parece estar detrás del relato, todo parece insignificante en ese transcurrir cotidiano, sin importancia, pero con una tensión interna, casi sobreentendida (como un combate de ingenio entre campesinos astutos, intuitivos, sutiles), que es el tono del relato; como si se intuyera —como si el viejo lo dejara vislumbrar— que algo está pasando en medio de la historia.

Un estilo, una manera de narrar que —por sí misma, en cuanto manera de narrar— permite comprender (conocer) al hombre que narra. Ese intelectual lírico y sentimental que se pasea, melancólico, con las manos a la espalda, por las colinas alumbradas, junto a las viñas de su niñez, solo y dialogando pausadamente, casi callado, oyendo, con "hombres de pueblo, obreros, cosechadores, prostitutas, presos, muchachos". Es el escritor que "pie en tierra —como dice José Ma. Castellet— ha mezclado su vida con la de los demás hombres. Uno más, ha empezado a vivir la cotidiana y vulgar existencia, hasta que, un buen día, decide relatarnos una historia que será la suya".

A partir "del drama del hombre en su ambiente", Pavese nos recrea su mundo: seco, monocorde, coloquial en **Allá en tu aldea** o **El hermoso verano**; rítmico, cadencioso, en **Trabajar cansa** o **La luna y las fogatas** (como Whitman, Pavese no diferencia prosa de poesía). Un mundo y una obra que no son, profundamente, sino el drama del hombre buscando un lugar en la vida, buscando a los demás, comprendiendo que "el único misterio verdaderamente intolerable es el contraste de las voluntades".

Algunos no resisten solos esa búsqueda. Son los que viven, hasta el final y sobre sí, todos los conflictos. Para ellos, hay días en que ser hombres es lo más difícil, días en que todo es inhumano y riesgoso, en que estamos solos. Esos son los días que eligen los hombres como Pavese para desfallecer y abandonar. Como lo dijo de sus personajes, un día, él, no resistió: "lo que tememos más secretamente, siempre ocurre", escribió el último día de su vida. Y después: "Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más". No escribir más era uno de los límites de este hombre que comprendía aquello de Sartre: "escribir es la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo". De este hombre que entendió que "todo el problema de la vida es pues este: ¿cómo romper nuestra propia soledad, como comunicarnos con los otros?"

Había dicho: "es hermoso escribir porque reúne las dos alegrías, hablar uno solo y hablarle a una multitud". No escribir más era, para él, inaguantable; pero dejaba de escribir porque todo era inaguantable. No resistió. "Como Cortés, me he quemado las naves. No sé si encontraré el tesoro de Moctezuma, pero sé que sobre el altiplano de Tenochtitlan se hacen sacrificios humanos", dijo en su última carta. Y se mató.

Su lucidez y su soledad: su suicidio pudoroso. Los hombres como él no se matan por algo o por nada, sino por todo. Condenarlos, nos excede. Alguien lo dijo para Hemingway: "bastante tiene un hombre con su muerte para que además le prediquemos moral".

Algunos hombres no resisten, y eso también enseña.

**EL BOCHA**

(de pág. 12).

—¡Pucha que hace calor!

Contesté con un gruñido y seguimos en silencio. Media cuadra antes de Almirante Brown, me palmeó la espalda y dijo sonriendo:

—Te acordás, como cuando de pibes afanábamos bronce.

—Sí, como cuando de pibes— dije. Y unas gotas me corrieron por la cara hasta llegar al cuello. Estaba sudando, pero no sentía calor.

Y no hablamos más hasta llegar a la pared. Ahí el Bocha tiró el cigarrillo y me dijo:

—Vos quedate aquí, vigilando, yo vengo enseguida.

Era lo que esperaba. En cuanto saltó la pared salí corriendo por Brandsen derecho. Estuve esperando en esta esquina hasta que amaneció. Cuando empezaron a pasar los obreros del Ministerio, subí a cambiarme para ir yo también. Me puse otra ropa y estuve tomando unos mates, me refresqué la cara una vez más y salí. Al bajar encontré dos policías parados en el patio, golpeando las manos.

Me acerqué para preguntarles que querían y sólo me dijeron si el Bocha vivía ahí.

—¿José Ferrando vive aquí?

Contesté que sí y señalé la puerta de al lado de mi pieza.

—Vive ahí— dije, y también pregunté si había pasado algo.

—Casi nada— me contestaron mientras subían las escaleras.

Después todo fue muy rápido. A Esther le dije que la quería una noche de invierno, cuando salíamos de casa, camino al cine. Nos casamos en seis meses, y nos mudamos a un departamento cerca de Plaza Italia.

Pero antes, mucho antes de declararme a Esther, mucho antes de nuestro casamiento; la noche siguiente que se llevaron al Bocha acompañó a Laura, la hermana a la comisaría. Fue idea de Doña Carmen, decía que no podía creerlo, que era imposible que el Bocha hiciera algo así. Yo movía la cabeza despacio, como diciendo no. Esther estaba en la cocina preparando café para todos. Laura lloraba sentada en el borde de la cama, y de pronto, entre gritos, dijo que tenía que ir a verlo. Y entonces se metió Doña Carmen: "Vos la podés acompañar", me dijo; dije que sí, y a la media hora, todavía con el gusto a café en la boca, cruzábamos la puerta de la veinticuatro.

Estaba incomunicado pero igual nos dejaron verlo. "Cinco minutos, nomás", había dicho el comisario y sólo eso duró la visita. El Bocha tuvo tiempo de decirle a Laura que no se preocupen, que todo se solucionaría. Yo, lo miraba en silencio, se acercó a mi lado y dijo:

—Quedate tranquilo, no voy hablar.

Me lo dijo con esa sonrisa casi imperceptible, con esa misma sonrisa con que me miró aquella vez, cuando pasó frente a él, bailando con Esther. Así me lo dijo, con esa sonrisa.

Y a lo mejor es por esa sonrisa que vengo, de noche en noche, a pararme aquí, frente al conventillo, frente a los patios que me unieron al Bocha. Pararme y mirar, callado, así, como estoy ahora.

Después me doy vuelta y dejo atrás las escaleras y los patios. Todo atrás, a mis espaldas. Camino hacia casa. Allá me esperan Esther y mi hijo, Enrique se llama. Los pibes del barrio no lo llaman así. Bocha. El Bocha le dicen.

**ECO  
CONTEMPORANEO**

dirección: Miguel Grinberg

**Homenaje a Raúl González Tuñón****El escándalo Gombrovicz  
Entrevista a Vasco Pratolini  
Henry Miller desafía****Antología de Poesía Argentina**aparece  
a fines de abril

**liliana  
heker**

# dar la cara

novela de  
**DAVID VIÑAS**

Esta novela de Viñas viene precedida, acompañada y difundida por una confusión primordial: ser la novela de Buenos Aires; el libro de ahora y aquí. El hecho histórico es irrefutable; **Dar la Cara** transcurre todo el tiempo en la ciudad, en el año 1958; lo discutible es la importancia que este acontecimiento, por sí solo, pueda tener. En el comienzo de la solapa leemos: "**Buenos Aires con sus problemas, sus hombres y sus lugares ya es un tema fundamental de la literatura argentina**". Es cierto, sí; sólo que excluyendo hombres, lugares y problemas no hay nada con lo que pueda hacerse literatura; abordarlos, pues, no es una opción y en cuanto a la otra, es más riguroso hablar de libros fundamentales que de temas fundamentales; existen asuntos más frecuentes y que los relativos a Buenos Aires lo sean se explica en un país donde la quinta parte de su población habita la capital y más o menos tres cuartas partes la conoce. Y es esta vastedad, justamente, la que hace imposible hablar de "novela de Buenos Aires". Esteban Dedalus, Leopoldo Bloom, hurgando hasta el fondo de su existencia, delatan, de una vez y para siempre a Dublin; este es un camino único: realidad se le llama. El proceso inverso —el que sugiere esta novela—, una ciudad engendrando elementos típicos para que la cuenten, para que la descubran hasta lo hondo, no puede,

pues, resultar convincente. La tarea va más allá de la posibilidad humana. O se es Balzac y se muere de ella. El fondo de Buenos Aires más que un vórtice, escondido, sí, pero agresivo y único, es una masa confusa e inabarcable que se nos traduce en malestar, en desolación inconfundible y trágica. Eso es lo novelable, lo literario. **Los Siete Locos** y **El Juguete Rabioso, Sobre Héroe y Tumbas** y también **Fin de Fiesta** y **El Túnel** configuran la inagotable, desaparece e imprevista novela de Buenos Aires. Un ahondamiento masivo, a lo ancho, es físicamente irrealizable. Se puede —se acostumbra actualmente, se hizo con **Dar la Cara**— hablar de "gran fresco", de mural: no deja de ser una analogía poco explícita; una obra de arte empieza a ser testimonial cuando es bella. Mural, bueno, si se está hablando de "**La Dolce Vita**", que no deja resquicio, que desnuda hasta la vergüenza una sociedad; pero justamente porque no es el retrato detallado y completo de la sociedad; va de acá hasta allá; es el descubrimiento hasta la raíz de un sector excepcionalmente crítico, excepcionalmente enfermo. Compulsivamente real. Y es así, al descubrir lo raigal de su enfermedad, de su crisis, al sentirlo profundamente verdadero, que lo sabemos nuestro, el mismo que explica nuestra cotidiana desesperación, nuestro miedo, la urgente necesidad de algunos de transformar el mundo. Lo otro, el afán de reproducirlo minuciosamente todo, puede conducir, con peligro, a considerar un "gran fresco" de la ciudad el plano del Distrito Federal.

En la novela de Viñas no encontramos —como en **La Comedia Humana**, como en las verdaderamente grandes y vastas obras testimoniales— una identificación a pesar nuestro; sólo puede hablarse, en la mayoría de los casos, de una coincidencia anecdótica: para nosotros, porteños, habitantes de esta época, existen, en el libro modismos, costumbres, ambientes fácilmente reconocibles; existe también el esbozo, un acercamiento a numerosos problemas que sabemos fundamentales. Lo demás, lo que va de elegir una cuestión esencial a decir de ella algo esencial no lo tiene en cuenta el autor. Un lector que desconozca el escenario, un lector situado unas leguas o unos años más allá y para el que quede excluido el impacto de la asociación directa, estará impedido de reinventar, a partir de su connotación, nuestra realidad; de hacerla suya. Si dejamos de lado por poco válido, por poco universal, el primitivo entusiasmo del reconocimiento —algo así como ponerse contento porque una en el noticioso la vió a Marta— si lo dejamos de lado, no hay pretextos para la connotación. Digo no hay pretextos porque no quiero, por respeto a los lectores, por respeto a la literatura, considerar como elemento compulsivo la euforia sexual que aflora en casi todas las páginas del libro. Acá no tiene sentido hablar de "audacia narrativa". Seré clara desde que existen el ma-

cho y la hembra, los escritores, preocupados por llegar hasta el fondo de la condición humana, no tuvieron mayor reparo en ser audaces; pero les resultó tan natural y poco distinguible en su creación que hasta el momento nadie hizo hincapié en las brutales descripciones de Otelo ni consideró insólito que Goethe le haya hecho decir a Mefistófeles durante la Noche de Walpurgis, dirigiéndose a una vieja: "**Vi un día en un sueño horrible, un árbol todo rajado. Enorme era su orificio, pero en él encontré agrado**". A lo que la vieja accedió. Esto, pues, viene ocurriendo. Contarlo otra vez, sin otro fin que ese: contarlo, no produce un beneficio demasiado claro. No se nota aquí la determinación de Sartre de explicar existencialmente al hombre hasta sus más ocultos recovecos. No hay la violenta fuerza poética de Henry Miller cuando el narrador de **Tropico de Cáncer** describe con entusiasta desparpajo su falo prodigioso, de seis pulgadas (dinamitando prácticamente el útero de Tania: "(...) Después de mí, bien podrás soportar padrillos, toros, carneros, cisnes, San Bernardos. Puedes rellenarte de sapos, murciélagos, lagartos, hasta el fondo del recto. Puedes evacuar arpegios si lo deseas o encoradar una citara a través de su ombligo. Te estoy poseyendo, Tania, de manera que quedes poseída. Y si tienes miedo de ser poseída públicamente, te poseeré en secreto. Te arrancaré algunos pelos de tu sexo y los pegaré en la mejilla de Boris. Te morderé el clitoris y escupiré dos monedas de a franco..."). Ni la sensualidad perfecta con que Proust reinventa los hechos comunes de la vida y habla, por ejemplo, durante páginas enteras, de las comidas en Combray. En **Dar la Cara** no se hace siquiera honor a la realidad; en el mejor de los casos, se hace naturalismo. El autor, empeñado en justificar la inclusión de descripciones que nada tienen de literarias —de necesarias— agranda un hecho corriente hasta transformarlo en una especie de formidable Circo Romano. Esto tiene un solo nombre: sensacionalismo. No puede encontrarse, en tal sentido, un solo dato que diferencie a Viñas de Dalmiro Sáenz. Lo ideológico, en ambos, no tiene nada que ver con esta minuciosidad narrativa. Si en Viñas hubo, como uno supone que debió haber, la intención de derrocar tabúes, y en Sáenz la de instaurar a Dios, el resultado fue absolutamente contraproducente. La insistencia en narrar situaciones, crear analogías, fotografiar episodios, formular comparaciones relativas al Sexo, da al sexo un cariz tan anormal y enfermizo que de rebote, viene a justificar la existencia de Tabúes y la inexistencia de Dios.

Voy, pues, a la otra cuestión, la fundamental en cuanto a lo que Viñas importaría como testigo lúcido, como escritor comprometido: a la novela en lo que tiene de documento, de denuncia. La trama, un grupo de muchachos —distintas extracciones, distintos pro-

(Continúa en pág. 20).

## DAR LA CARA

(de pág. 19).

blemas— que acaba de salir del servicio militar, contiene como elección, los elementos necesarios para acomodarse a lo que el autor cree importante que se diga. Una novela así programada no siempre se logra dramáticamente, como totalidad, como estructura perfecta, inmodificable. Este es uno de los casos: la novela es desordenada, las situaciones, prescindibles, canjeables. Aunque esta inarmonía no sea una falla para Viñas, ya que en la solapa se dice que **"el autor no practica una literatura-literatura"**, el desequilibrio, la falta de precisión, siguen resultando desventajas en una obra literaria (Claro que yo sí hablo de literatura-literatura, no por terquedad, sino porque no puedo dejar de imaginar que una literatura no literatura seguramente no será literatura, y este libro vendría a ser una especie de eslabón perdido). El propósito de crear situaciones, más por requerimiento ideológico que por urgencia dramática, no es, a priori, criticable. La novela seguiría siendo válida en su aspecto polémico, esclarecedor, inquietante. En lo que tiene de histórico. A eso voy. Bernardo Carman, uno de los personajes centrales, dirigente universitario, judío, provinciano, contradictorio, es, en esquema, lo que podría ser el esquema de un personaje; no pasa, sin embargo, de ser una acumulación de conflictos; sufre algunas veces como universitario, y otras como judío, y otras como provinciano, y otras como tipo solo que tiene ganas de acostarse con una mujer. Cada problema por su lado; su verosimilitud no hubiera variado si Carman hubiese sido cuatro o veintiocho sujetos que, a su tiempo, sufrieran la angustia correspondiente. Su conflicto universitario, estar ideológicamente identificado con los partidarios de la huelga y hallarse convencido de su inutilidad, de lo vano de todo entusiasmo, no es nuevo; todo estudiante, todo hombre, hasta el más ferviente revolucionario, padeció, alguna vez, una incertidumbre parecida. El desgarrón insoluble de la duda no ha variado mucho de Shakespeare acá. Un dirigente de hoy podrá historizar su lenguaje y apelar a otras potencias, pero no sufrirá menos o será más superficial que Hamlet en su interrogante. Carman no reactualiza un problema, no lo enriquece; se limita a decir frases, a narrar una y otra vez su encrucijada. No existe como individuo real: sufriente; de allí que la cuestión circundante, la Universidad, tampoco alcance a inquietar. Este no es un hecho superfluo. El problema universitario aún no ha sido abordado en la literatura argentina; un escritor como Viñas, en su condición de universitario, pudo ser uno de los más indicados para tratarlo, para remover las conciencias. El momento histórico, 1958 (conflicto laica-libre): un período crucial para el movimiento estudiantil. Todo, pues, estaba dado. Siendo absolutamente realista no se podía menos que ser po-

lémico. Hay en la novela una asamblea en la que se discute la medida a tomar (esquemáticamente: ir o no a la huelga). Y es en este caso donde mejor puedo hablar de la mera coincidencia anecdótica a que me refería al principio. Todo lo ocurrido en este episodio puede recordarse. Cierto: los estudiantes se llaman compañeros, gritan huelga, las palabras que usan uno y otro grupo son las que resultan de un común denominador en estos debates. Más que esto, más que esta especie de caricatura de una asamblea universitaria, no se dice. No niego la posibilidad de que algo tan intrascendente pueda ocurrir; lo que sí niego es la necesidad de transcribirlo con tanta prolijidad para no profundizar en absoluto la realidad universitaria. Y aún más: de haber querido el autor analizar hasta el fondo la contradicción de Carman, de haber comprendido el problema de un ex dirigente que, aún conociendo —previéndolo— la reacción de sus compañeros, decide oponerse, hubiera tenido que lograr una situación límite, únicas esclarecedoras en literatura. Es evidente para cualquiera que conozca el ambiente universitario o haya profundizado en el alma humana, que este debate debió ser conflictual, definitivo. Pero el hecho literario sólo llega a esbozar un confuso pandemio, no por fallar Carman humanamente; por fallar el autor en conducir la situación hasta sus últimas consecuencias. Carman cumple, en esquema, con el esquema de su carácter. Nada más. El planteamiento de la cuestión judía a través de su personaje, también está desaprovechado. Esta ambigüedad la señaló Castillo en su artículo sobre la película (Ver ESCARABAJO Nº 15). A lo dicho entonces hay que agregar la protesta final de Carman, al terminar el libro, y que si bien es convincente como actitud humana, como desahogo circunstancial, no tiene, como alegato, como análisis, la coherencia que le haría falta para evitar el equívoco. **"Bernardo no abrió. Pero en la pared del fondo, encima de su cama, habían escrito eso: judío andate (...). No era algo especial para él, pensó Bernardo, no decía Carman judío andate, sino simplemente judío andate (...). Para los que habían escrito eso, judíos no eran los pobrecitos rabinos quejosos y barbudos. No. Ni los judíos de sábado ni los judíos rubios de las colonias ni los judíos sagaces, opulentos y complacidos. No y no. Los que pensaban demasiado, esos eran judíos. "Sí", recapacité Bernardo, qué duda había; los que vacilaban pero terminaban en contra de los que pegaban y de los que humillaban, también eran judíos, asquerosos judíos. Los que no se conformaban con lo que le habían enseñado los viejos o en la escuela, y los que tampoco se quedaban tranquilos con lo que habían descubierto, eran judíos, judíos de alma. Váyanse. Los que sentían los ojos calientes cuando defendían lo que creían válido, eran judíos. Los que discutían enrojenciado y dando manotazos en el aire también eran judíos, judíos piojo-**

**sos. Judío andate. Váyanse judíos (...). Rebelarse, era ser judío para éstos; indignarse, ser judío. Y judío denunciar los infamias. Judíos y judíos. Querer cambiar el mundo: apestosos judíos (...). Y judíos inmundos, judíos todos, absolutamente todos los que no fueran como ellos satisfechos y dueños, distintos y puros y despiadados. Váyanse judíos"** (Dar la Cara, página 600). Pero esto sí que es "literatura", retórica. Esto es una manera de negar, no ya el problema judío, sino el del antisemitismo. Sólo que como lo demostró Sartre, al referirse a la "dialéctica de la inautenticidad", todos esos esfuerzos por fundirse en una subjetividad colectiva, todos esos arduos de evasión, son reducidos a polvo por la presencia universal del no judío. Del antisemita. "El judío" no son todos, ni para el judío, ni para el racista. Y es bastante probable que para un nazi, "el judío", pese a la reflexión de Carman, se parezca mucho a "los pobrecitos rabinos quejosos y barbudos o a los judíos de sábado o a los judíos rubios de las colonias". Las bombas de alquitrán en los templos, el asalto a un campamento, los balazos contra un restaurante de la calle Corrientes, parecen demostrarlo. **La discriminación racial, el linchamiento de negros, el incendio de sinagogas, las swásticas grabadas con navajas, ha escrito Castillo, no sólo tiene que ver con su grado de inteligencia o con su actitud política: al judío se lo persigue, en principio, por judío. Como al negro, por negro. Sin pedir cuentas de otra cosa que no sean su nariz, sus orejas, el color de su cuerpo, o su prepucio. E inventándoles, si hace falta, un olor abominable. No creo en el disparatado argumento de quienes postulan que, para el nazi, judíos y comunistas son la misma cosa. Sostener esto, aparte de olvidar que el antisemitismo se da, incluso, entre comunistas, como sucedió en la URSS o en Polonia, es olvidar algo más considerable. Treblinka, Bergen Belsen o Auschwitz refutan cualquier teoría. Los alemanes no exterminaron a seis millones de revolucionarios. Allí había explotadores siniestros y comunistas, canallas y muchachos poetas, chicos que no tuvieron tiempo de ser de ningún modo, de elegir nada, y filósofos; mujeres prostitutas y Ana Frank. Allí se mató a judíos. Se los mató nada más que por ser judíos. El judío, por lo tanto existe. Existe puesto que se lo puede matar. Y se lo mata. El que no quiera reconocer esto, aún siendo judío: el judío que diga: "yo soy un ser humano, los judíos son los otros" tiene razón, para él y para mí, pero se arriesga a que Himmler, poniéndole una pistola en la cabeza, le responda: "Como argumento, es correcto, pero a mí no me importa". Y le dispare un balazo en la nuca. Porque el antisemita está afuera, en la otra vereda. Y él decide la cuestión, no el judío (Abelardo Castillo, "La otra cuestión judía").**

Una confusión similar a la de Carman, aunque más imperdonable, discurre otro personaje al hacer una es-

(Concluye en pág. 22).

# el ojo de la calavera

Ilya Ehrenburg

## STENDHAL

He aquí la insólita reunión de dos grandes autores pertenecientes a épocas y culturas lejanas: Ilya Ehrenburg, uno de los escritores vivos con mayor autoridad en la Rusia soviética de hoy, intenta trazar un breve retrato de Stendhal, una de las cumbres inalcanzables de la novela decimonónica francesa —caudaloso río donde navegan los nombres eternos de Balzac y Flaubert, al encuentro de Proust—, último dios verdadero de la narración en su lengua. En este cóncave de maestros, la obra de Stendhal —increíblemente no bien conocida o postergada en el recuerdo— representa quizá el más sabio, hermoso y perfecto estudio de las pasiones, mezquindades y quimeras del alma humana, plasmado en términos de arte. Pues bien: ¿qué viene a decirnos Ilya Ehrenburg del autor de *La Cartuja de Parma* y *Rojo y Negro*, máximos testimonios novelísticos de la Europa burguesa en la época de la Santa Alianza y la reacción monárquica? La ocasión anterior en que el escritor ruso se acercó al tema de la burguesía francesa, había escrito un excelente *Citroën 10 HP*, violenta sátira contra el capitalismo a costa del imperio automovilístico de aquel nombre; esta vez, ha escrito un sencillo testimonio de devoción literaria.

Pero, como era previsible, Ehrenburg prefiere darnos una visión ética del hombre Henri Beyle, más conocido como Stendhal, frente a su sociedad, antes que una interpretación estética de su obra frente a la herencia novelística del XVIII. "Yo he releído muchas veces *Rojo y Negro*", confiesa el autor de este retrato. "Me parece que he aprendido mucho en Stendhal —más como hombre que como escritor— (¿pero se puede oponer el escritor al hombre?). Cuando una novela nos transforma, uno no piensa en la manera en que fue hecha. Leyendo *Rojo y Negro* se vive con Julián Sorel. Pero ahora yo pienso en la manera como está hecho este libro extraordinario. Yo no pienso en Julián, sino en Stendhal y como consecuencia pienso en Enrique Beyle, pienso con el reconocimiento de un alumno". Para explicar el alcance de la deuda que reconoce tener con él, Ehrenburg presenta abundantes testimonios del desacuerdo en que vivía Stendhal con la burguesía de su tiempo; principalmente, el fracaso y la postergación que sufrió como escritor dentro de la época que le tocó vivir. Es evidente que esta imagen —un Stendhal antireaccionario, perseguido por "jacobino" e "intrigante"— lo fascina de manera extraordinaria; al declararse humildemente su alumno quiere señalar que la aspiración máxima de la cultura soviética —arte universal como instrumento de lucha— tiene sus mejores fuentes en las mismas grandes obras de la literatura occidental producidas en los siglos más burgueses. En realidad, su afirmación de que la novelas de Stendhal, aunque "lleven el sello de la época" no están identificadas con ella, coincide con la de Thibaudet, para quien Stendhal "es la expresión de su tiempo, pero no de la sociedad de su tiempo", como lo prueba el haberse hecho ciudadano milanés.

Ehrenburg cree que la grandeza de su

obra reside no sólo en la notable capacidad del escritor para "observar los corazones humanos", sino su "experiencia moral" de las emociones propias, la viva conciencia de sus pasiones, sobre todo del amor y la política. En *Rojo y Negro* o en Lucien Leuwen se refleja ese intenso vivir la política de su pueblo, su condición de novelista "comprometido". Sin usar esta palabra, Ehrenburg sugiere la idea de que así sea: "El éxito de sus novelas muestra que el hecho de tomar partido no puede perjudicar a una obra de arte si ésta es engendrada por una pasión auténtica unida a la libertad interior del artista". Aquí, más que un comentario pensado para Stendhal, debe leerse una aclaración personal de la posición intelectual de Ehrenburg dentro de la realidad soviética contemporánea. La obra "comprometida" del autor de *Armancia*, le aclara muchas cosas; por ejemplo, el final de *Rojo y Negro* —la muerte de la señora de Rénal a manos de Julián—, que para muchos es fortuito e ilógico, resulta —según Ehrenburg— esencial para el sentido de la novela porque en ese epílogo Stendhal se "transforma de acusado en acusador; la responsable es la sociedad, que exige la hipocresía, que castiga la verdad, y para cometer una multitud de convenciones, pisotea los grandes sentimientos".

Al tratar su técnica novelística, hace un paralelo entre Flaubert, paradigma del novelista prolijo y perfeccionista, y Stendhal, que no tenía la superstición de la exactitud, que escribía a grandes rasgos, dejando amplios márgenes para que fluyese libre la imaginación del lector. Considera su estilo admirable porque renuncia voluntariamente a la pseudopoesía, la grandilocuencia y el patetismo fáciles, porque posee el arte del ritmo, la gracia musical de la palabra oral, la maestría para componer rápidamente ambientes y lugares.

La fidelidad del arte que profesó Stendhal, concluye Ehrenburg, lo acerca a los maestros de la narración rusa del XIX (Gogol, Tolstoi, Chejov) y lo convierte en "uno de los portadores más luminosos del genio francés" para los escritores modernos de la Unión Soviética.

JOSE MIGUEL OVIEDO (Perú)

Juan Goyanarte

## FARSA

Cinco ediciones de *Lago Argentino*, varias veces traducida, un permanente contacto con la literatura a través del libro, de *Ficción*, y sobre todo, la paciencia de esta nueva novela, hacían esperar de Juan Goyanarte por lo menos un trabajo comparable al de *Lago*. A nuestro juicio, no resultó así. La prosa de Goyanarte es clara: es, si se quiere, amena. Lo primero, salva al autor de *Kilómetro 25* de ese malentendido frecuente que confunde burla con complejidad, o audacia con criptografía. Lo otro, lo de ser ameno, no nos parece una virtud demasiado apasionante. Decir que Moisés, ponemos por caso, fue un poeta "ameno", es una blasfemia atroz, complica al Pentateuco con Cronin, y seguramente sólo se arregla en el Infierno. *Farsa* pudo ser una magnífica tomadura de pelo, una sátira: no lo es. La realidad

americana admite (o merece) el "castigat ridendo mores" que en vez de agrandar a injurias a nuestros tiranos de corso vecinal, les abrevie la estatura, los muestre en su verdad petiza: el error de Goyanarte, no obstante, también es la hipérbole. No la de Almafuerite o la de Mármol, que pecaron por abundancia de espanto y anatema, sino la de Gutiérrez González o Andrés Bello, a quienes les protuberaban Silvas y Odas más fecundas que toda la Zona Tórrida, más considerables, en peso, que maíces hubo nunca en Antioquia.

Esta inadecuada extensión de lo que pudo ser un buen relato costumbrista, hace que *Farsa*, visto de canto, sea más ancho que Perón. Escojo a Perón por costumbre. Goyanarte, explícitamente, se propone no situar la narración en un perímetro reconocible de América: el mapa que sirve de proemio a *Farsa*, confunde, con toda claridad, cualquier geografía habitual. No obstante, Angel Bueno (el líder) abre los cortitos brazos, pone su nombre, y el de su mujer, a las avenidas y las plazas, y, de algún modo evoca a Perón. Pero *Farsa*, además es un libro impreciso en otro sentido. El que su autor haya ubicado la acción en una isla, donde hay lugares que se llaman Rimpimpinga, y Mongo —lo que implica cierta brutal lejanía— no importa tanto: menos existe el Paraíso, o, en todo caso, no se arregla a las matemáticas de Ptolomeo, pero por allí anda la Divina Comedia, y los amigos de Dante, en el cielo, y sus enemigos crepitando en parrillas, con nombre y apelativo y señas particulares. La vaguedad que decimos, viene de otras neblinas. Símbolos contradictorios (la isla: que sugiere a Cuba, fenómeno social que ni el disparate de la mejor novela bufa podría situar en el plano de nuestros cuartelazos; Gaiga, la esposa del líder, arrollada por el "monstruo innumerable", su propio pueblo, que sin querer, la pisa y la mata), algunos de los cuales podrán no ser símbolos, pero que están; otras analogías: cierta minuciosidad erótica; el detalle conspirando contra la rigidez temática (se advierte, por ejemplo, un brusco diapasón entre el pasado y el presente de los personajes, incluso en Gaiga, criatura ésta la única que Goyanarte, ganado por ella, parece haber amado como creación suya, en profundidad); todo ello hace que *Farsa*, como las fotografías exageradamente ampliadas, en vez de delatar, implacable, hasta los poros, termine por diluir la imagen. Hay escenas divertidas, de buen cuño; hay, inclusive, alguna como la de la Chola-chola persiguiendo a Javier, contando luego su desesperación de hembra barbaramente en celo, que explican aquello de *Lago Argentino*. Hasta hay ciertos arrebatos de apóstrofes reumbrosos que nos recordaron, de golpe, la raíz española de Goyanarte. Pero sobran paréntesis con aclaraciones en francés, lujuria tropical "ad usum" lectores: simbologías eclécticas. Una menos detallada historia nos hubiera hecho divertir más a nosotros, leyéndola, que (como seguramente ocurrió) a Goyanarte mientras la escribía.

ABELARDO CASTILLO

lubrano zas

## MI CASA ESTA LEJOS

¡Qué lindo libro es "Mi casa está lejos"! Dan ganas de volver a leerlo. Creemos que, sobre todo, para encontrarse de nuevo con ese maravilloso tipo que es Lubrano Zas. Con ese que, palabra a palabra, cuento a cuento se nos fue mostrando entero, nos fue dejando ver su vida, su pasado, su increíble ternura, su alma.

Uno tiene la sensación, al terminarlo, de que una voz muy suave, muy apagada, voz de haber vivido mucho, de haber querido mucho, nos estuviera diciendo con

(Continúa en pág. 22).

## MI CASA

(de pág. 21).

un dejo de melancolía o de cansancio: —Bueno, éste soy yo—. Así, con humildad, con un poco de tristeza, casi como disculpándose por no poder ser de otra manera.

Ocurre frecuentemente (a nosotros por lo menos nos ocurre) que al volver a encontrar, reunidos en una colección, cuentos que aisladamente nos habían gustado, la colección en sí nos defrauda un poco. Quizás porque esperábamos encontrar, a través de ese febril entretenerse de personajes y de situaciones —de símbolos— que suele ser un libro de cuentos, el dibujo lento, trabajoso y por supuesto inacabado de un hombre, es decir su visión del mundo, su actitud vital, su particular manera de entender la realidad y de enfrentarse con ella. Y cuando a ese hombre no alcanzamos a verlo o cuando se nos desdibuja a cada rato, entonces, aunque algunos cuentos puedan habernos gustado mucho, el libro, todo el libro, nos deja una especie de vacío.

Con el de Lubrano Zas ocurre todo lo contrario. No eligiríamos, pensamos, ningún cuento de "Mi casa está lejos" para figurar en una antología, por ejemplo. Incluso cuando leímos algunos de ellos sueltos, en revistas, nos parecieron simples, lineales, un poco ingenuos. Adolecían (adolecen) de ciertos lugares comunes expresivos, de cierta facilidad formal, refiada, en algunos casos, con el rigos de la prosa artística. Sin embargo al verlos ahora reunidos en un volumen percibimos claramente su música interior, ese tono de recuerdo impregnado de melancolía que los envuelve a todos.

Como en un sueño vemos desfilar la infancia del autor, sus primeras y definitivas conmociones, la imagen del padre, evocada muchas veces en los cuentos: "Encorvado sobre una minerva, los brazos arremangados, entre cajas y resmas de papel. Así se agotó su salud. Era lo que yo soy ahora: una sencilla figura menor. Un poco solitaria".

Y después el Rosario de su juventud, el de la década del treinta, con sus cafés, sus desocupados, sus muchachos vagando por el puerto, soñado quizás con Buenos Aires como una remota esperanza, "y siempre el río, ancho, ondulado, misterioso, lamien-do sin cesar la madera de los viejos muelles". Y la tristeza que surge de todo aquello. Y la ternura que de pronto nos sale al encuentro en una frase, en una palabra haciéndonos olvidar de nuestras ideas sobre el cuento, obligándonos a creer en ese pequeño mundo, ingenuo y mágico de Lubrano Zas.

Creemos que Lubrano Zas ha elegido un buen camino en esa extraña aventura que es la creación: el de zahondar en su infancia, buscando allí, en ese tiempo lento, extraordinariamente lento a fuerza de riqueza, el origen y a veces la explicación de actitudes y creencias que seguramente marcarán toda una vida.

Lo otro, lo que son a nuestro juicio, deficiencias que quitan vigor a algunos de sus relatos, puede ser superado. Tal vez desconfiando de la espontaneidad, luchando sin tregua con la palabra hasta dar con la frase justa, insustituible, que, con seguridad, ha de ser también la más auténtica, la que mejor ha de definir su estilo, su personalidad.

HUMBERTO COSTANTINI

andrés rivera

## SOL DE SABADO

Andrés Rivera, novelista ("El precio" y "Los que no mueren") presenta ahora su primer libro de cuentos: "Sol de sábado". Lamentablemente los nueve cuentos que hacen el libro no alcanzan a mostrarnos un cuentista. Relatos simples, en su mayoría directos, y, al modo de Hemingway, profusamente dialogados, son sólo al modo, pues ese diálogo, aparente-

mente banal, que en "Los asesinos" da el clima adecuado para un cuento de antología, en los relatos de Rivera, deja de ser aparente y se convierte en reiterativo y monótono. El libro está dividido en tres partes. En la primera encontramos: "Sol de sábado", "El apóstol" y "La marea", los tres tienen por fondo inmediato una fábrica. Allí vemos al obrero militante soportando otro despido, su lucha silenciosa, su problema familiar. Barán y Laura, personajes de "Sol de sábado", a causa de tanta charla innecesaria, no consiguen transmitirnos el problema. "El apóstol" es la fotografía de un cobarde dirigente peronista. Recurriendo al recurso fácil de la muerte de Tito en el bombardeo a Plaza Mayo, Rivera desvalorizó este cuento. El problema hubiese existido igual a pesar de esa muerte. "La marea", último de la trilogía, es, sin duda alguna, por su drama humano, el mejor de los tres.

La fábrica queda momentáneamente de lado en los cuatro cuentos que componen la segunda parte. "Páginas de un diario", "Otro adiós", "Día de fiesta" y "32 grados", de alguna manera ligados entre sí, pretenden mostrar cuatro facetas de la vida de un escritor. No lo consiguen en ningún momento. El escritor con su novia, con una amante, de visita al padre preso o paseando con su hijo, es sólo escritor porque lo insinúa o lo dice Rivera, como personaje no se diferencia en nada de los obreros mostrados cuentos antes. Hay un monólogo al final de "32 grados", pero por lo convencional, no alcanza tampoco a darnos la imagen de un creador.

En la última parte, en "Los libertadores", encontramos la mayor objeción del libro. Formalmente, es un buen cuento. Tenemos que lamentar que desde el título hasta las palabras finales haya una extraña atmósfera antisemita. Rivera, a través de Samuel Weldman, nos muestra sólo una parte de la realidad. Weldman es el judío dueño de la fábrica en donde transcurren casi todos los cuentos del libro. Weldman tiene un hijo. Este, obediendo la contradicción dialéctica, niega a su padre repudia su conducta. Pero lo niega al revés. Con aire aburrido, milita en un comando presuntamente nazi, que entre whiskey y whiskey se dedica a perseguir comunistas y peronistas. Aquí no se salvan ni el padre, ni el hijo; anécdota que, no niego, puede ser absolutamente real. Pero, resulta que también está la realidad a la que el cuento de Rivera contribuye, irresponsablemente, con un nuevo matiz para el esquema del judío, esquema (caricatura) que de algún modo le da la razón a Goering. Y es peligroso, máxime cuando, como en este caso, viene de un escritor de izquierda.

Dijimos que Rivera no se nos mostraba como cuentista, no es casual, entonces, que lo mejor del libro sea: "El que siempre llega" y "El que siempre pega" es una nouvelle. Perfecta crónica de un amor (el de Elsa y Alejandro), unida a la inevitable decadencia de Roberto, esposo de Elsa, de fondo otra vez la fábrica. Encontramos por fin personajes con vida propia, llegamos a comprender la angustia de Roberto, la entrega de Elsa o la desaparición de Alejandro. Un buen cuento (o nouvelle) no hace un libro de cuentos, mucho menos un cuentista. El crítico de "Clarín" en el comentario a la novela de Rivera "Los que no mueren" dice: "...muestra un novelista avanzando decididamente hacia la posesión total de sus elementos expresivos...". "Sol de sábado" nos demostró que Rivera a través del cuento no consigue alcanzar esos elementos.

VICENTE BATTISTA

## DAR LA CARA

(de pág. 20).

pecie de Etksmion de los homosexuales, estableciendo una confrontación (!) entre los negros, los judíos, y los invertidos. "Ser homosexual, pensó Pelusa, era tener a todos en contra. Y era peor

que ser judío: los judíos habían llegado a pegar puñetazos sobre la mesa y tenían fusiles, los Macabeos y mujeres que andaban bajo el sol luciendo sus muslos y sus caras de muchachos. ¿Y los negros? Los homosexuales estaban peor que los negros. A un negro se lo reconocía desde lejos, su piel brillaba o de cerca echaba un olor distinto y tenían un cuerpo macarvillosa que se arqueaba como una goma cuando tocaban jazz. Y ya era imbécil atacar a los negros, demasiado evidente e inútil. "Además, aquí no hay negros", se dijo. Los homosexuales, en cambio, servían para que cualquiera se sintiera superior... (Dar la cara, página 232). Mezcolanza con tan poco asidero en la mente humana que salva toda posibilidad polémica.

No quiero acá contaminar el modo de razonar de los personajes con el del autor. Pero como las 600 páginas restantes no plantean ninguna tesis que reduzca el alcance de esta y además es Pelusa, uno de los personajes más lúcidos, y la que actúa como crítico dentro de la novela, quien argumenta, la confusión queda en pie. Este no es un hecho aislado: hay una tendencia general a formular proposiciones intrincadas, frases aparentemente colmadas de significado oculto y que, en el fondo, son absolutamente inconsistentes. La raíz de esto es la escasa inteligencia de los personajes, aún de alguno que, como León, tiene características esquemáticas de persona inteligente. Es en estos últimos, por el desequilibrio que se produce entre el querer y el poder, donde más se nota la carencia. Por eso la parte más innecesaria, y la más aburrida también de la novela, es la mesa redonda: como situación dramática, no tiene ninguna finalidad y como recurso para exponer ideas resulta inocuo; nada de lo que se dice tiene importancia: no indigna, no inquieta, no aclara, no interesa. No se justifica pues, extenderse durante 10 ó 15 páginas para transcribirla. En general entonces, el libro falla en los planteos: no hay planteos. Para decir las verdades que se dicen sobre cine, por ejemplo, verdades que hasta Leoplán proclama, no se necesita el coraje intelectual de Viñas. Sólo en muy pocas oportunidades se lo reconoce, al escritor, al novelista de **Los Dueños de la Tierra**. Es el creado de Beto Cattani, un personaje que se explica a sí mismo, que lleva consigo sus contradicciones, y su realidad. La escena que tiene con su padre, después de terminada la primera carrera es la mejor del libro. Otro personaje coherente es Celia, una estudiante, compañera de Carman. Y no opino acá sobre la actitud humana de estos personajes; opino sobre su humanidad. Ellos sí, viviendo a su modo, equivocándose y luchando a su modo, explican el mundo que los circunda. No alcanzan a explicar, sin embargo, una novela de 600 páginas. Demuestran, sí, que la **Literatura** (literatura) no es una pose. Determina hasta el momento, el único modo de decir las cosas, cuando de escribir un libro se trata.

**CONCIERTO  
PARA  
CABALLERO SOLO**

Dos bongoleros baten sus parches como en una enloquecida jamsession. Bajo los reflectores y entre los cables y los micrófonos de grabación, el maestro Reissig, en mangas de camisa y fumando un cigarrillo, toca en el piano el ballet de los buenos empleados, un pasaje de la partitura que compuso para el Concierto para Caballero Solo, la tragicomedia de Pedro Orgambide que se estrena en el Teatro de los Independientes. En un escenario funcional —escaleras, planos, plataformas— Gastón Breyer da las últimas indicaciones a Don Pepe, el maestro carpintero. Un flautista y una muchacha con guitarra ensayan el vals de la madre, mientras los bailarines entran en el escenario de Breyer para realizar las coreografías de Haydeé Padilla. Entretanto, Fasulo discute el vestuario con Onofre Lovero, responsable de la totalidad del espectáculo.

En medio de todo esto encontramos a Orgambide, sentado en una de las plateas con un psicoanalista amigo. "Operación Locura", llama el autor a los ensayos. Pero su amigo agrega: "Locura es vida".

—El asunto de mi obra es muy simple, casi nada: un tipo se transforma en Don Quijote, aquí, en Buenos Aires, y ahora, en este mundo de la publicidad, la TV, la alienación organizada, la música funcional, la cibernética. El hidalgo del siglo XX es Angel, un exgerente de empresa que abandona las buenas costumbres, su *status* y se transforma en un vagabundo peligroso. En

su aventura lo acompaña Pancho, limpiador de mingitorios, hijo de la picaresca española y el sainete criollo, proletario de la última escala. Hay otros personajes: el asesor psicotécnico, los señores importantes, el coro de los compadritos, los iracundos aburridos, el joven psicoanalista (el "bachiller" de nuestra época) los policías y otra gente. La aventura de Angel es la del inadaptado, la del disconforme en la sociedad contemporánea. Es mi prójimo, como diría mi amigo Liberman, mi desolado hermano. Por eso lo quiero y quiero a mi obra, como a cada uno de estos hombres y mujeres que transforman mi fantasía en el gran rito laico y popular del teatro.

**TIEMPO DE  
CINE**

Número  
de marzo - Nº 13  
dedicado a **LUIS BUÑUEL**

Suscripciones:  
Gaona 2907, 3er. P. 4º  
T. E. 59 - 7990

**Temporada 1963**

**NUEVO TEATRO**

suipacha 927

"LADY GODIVA", comedia satírica de Sean O'Casey. Traducción de Manuel Barberá. (En cartel en Broadway desde 1959).

"SACCO Y VANZETTI", crónica dramática de Mino Roli y Luciano Vicenzoni. Traducción de P. Asquini.

"PANTOMIMAS"

"FESTIVAL DE NUESTRO PUEBLO", espectáculo compuesto por obras cortas, trozos dramáticos, poesías, cuentos, prosa varía, canciones, corales, música, etc.

"POLVO PURPURA"

Extranjeras aceptadas. (Ya con los permisos respectivos):

"LA COCINA", de Arnold Wesker.

"EL DIABLO Y DIOS", de Jean Paul Sartre.

"LA GUERRA Y LA PAZ" de Tolstoi, adaptación E. Pizcator.

"HISTORIA DE PABLO", Adapt. de "Il compagno" de C. Pavese, por C. Velitti.

"DESDE LOS TIEMPOS DE EVA", comedia de J. B. Priestley, traducción de Manuel Barberá.

"BOULEVARD DURAND", crónica dramática de A. Salacrou, traducción de A. Romeo y C. Chac.

Otros festivales:

BERTOLD BRECHT. (En segundo turno).

DE NUESTRA AMERICA.

GARCIA LORCA.

MAIACOVSKI.

BERNARD SHAW.

ULTIMOS  
EJEMPLARES



concesionario  
exclusivo  
quiosko  
PEDRO SIRERA,  
corrientes 1557  
(junto al cine  
lorraine)

APARECE  
EN ABRIL



quido aristarco

**UN CINE PARA LA  
EDAD DE LA SOSPECHA**

Números atrasados de El Escarabajo de Oro

# DOS POETAS SUECOS

## BÖ BERGMAN

a un artista

## PÄR LAGERVIRST

lo más bello  
es el atardecer

Pär Lagerkvist, nacido en Växjö en 1891 y Premio Nóbel de literatura en 1951, inició su extraordinaria carrera como poeta. El lector argentino, que sólo conoce sus novelas "Barrabás", "La Sibila", "El enano" y los cuentos de "El verdugo", ignora quizá que, de los 36 volúmenes que componen su vasta obra de cuentista, dramaturgo, novelista y poeta, diez tomos corresponden a la poesía. La esencia de su estética: "Presentar los conflictos humanos típicos y siempre actuales, de un modo sencillo", que signan toda su obra, están presentes en el bello poema que transcribimos. Menos pesimista que Bö Bergman, ha renovado el estilo literario de su país, y, como Bergman, pareciera que alienta en su obra una empecinada tentativa de claridad, un hondo y desgarrado optimismo que está debajo, en la entraña de las palabras. Bö Bergman, eslabón que une dos épocas, el final del siglo XIX con el XX, nació en 1869. Actualmente sigue escribiendo con increíble vitalidad. (Tomamos estos datos del libro "Poetas Suecos Contemporáneos", y agradecemos a la Ibero-Amerikanska Biblioteket Och Institute, Handelshögskolan, de Estocolmo, y al señor Jaime Peralta, del Instituto Iberoamericano de Gotemburgo, traductor del cuento "Matar a un niño" publicado en nuestro número anterior, su inapreciable colaboración con "El Escarabajo de Oro".) L. H.

**Te digo: tienes que llegar lejos,  
caminar sobre piedras,  
mientras otros andan por el llano.**

**Tienes que vacilar, caer, sufrir  
tu propia vida y cien más en ella.**

**Tienes que arrancar el corazón de tu pecho  
dar tu sangre, andar con barro hasta la rodilla.**

**Tienes que luchar, eso es, luchar  
por la lucha misma y no por el laurel.**

**Y el amigo te dejará y la amante  
se cansará de combatir sombras en tu alma.**

**Tienes que alejarte de los dos.**

**Arco iris fugaz en la mirada:  
ésta es la dicha que vas a perder —como todo—,  
mientras sueñas en la llama del amor cuando  
[la vida esté fría.**

**Lo más bello es el atardecer.  
Todo el amor que contiene el cielo  
se ha reunido en luz sombría  
sobre la tierra,  
sobre las casas del suelo.**

**Todo es ternura, todo es acariciado por manos.  
El Señor mismo oculta orillas lejanas.  
Todo es cerca, todo es lejano.  
Todo es dado  
al hombre como préstamo.**

**Todo es mío, y todo lo perderé;  
en poco tiempo todo lo perderé.  
Arboles, nubes, tierra donde ando.  
Caminaré solo,  
sin pisadas.**