

el ESCARABAJO de oro



"di tu palabra y rómpete" – nietzche

AÑO IV

JULIO - AGOSTO DE 1963

\$ 40.—

SUMARIO

N° 18-19



MARCELLO MASTROIANNI en "8 y medio" de Fellini

EN TORNO A UNA ESTETICA DEL CINE, por E. REVOL
● EL FIN DE OTRA AVENTURA, por A. MACLEISH
● EL POETA, EL DEMIURGO Y EL ROBOT, por CARLOS ASTRADA
● Reportajes a MANUEL ANTIN y MARTINEZ SUAREZ
● LA IMPO-TENCIA DE LOS INTELEC-TUALES, por J. P. SARTRE
● "8 Y MEDIO", LA ULTIMA CIFRA DE FELLINI, por MORANDO MORANDINI
● cuentos: de BERNARDO JOBSON, ARNE LUNDGREN, LELIA VARSÍ
● un capítulo de NOSTALGIAS DE UN SE-DUCTOR, de LEON S. PEREZ
● humor por CATU
● poe-mas de E. MARTINEZ ES-TRADA, MIGUEL HERNAN-DEZ, FIGUERA AYMERICH y FERNANDO QUINONES
● GRILLERIAS
● EDITORIAL.

RECLAME EL SUPLEMENTO BIBLIOGRAFICO

HERRAMIENTA DE TRABAJO

cuento de BERNARDO JOBSON

No había mucha gente por Florida y Corrientes a esa hora. Estaba a punto de cruzar la calle, cuando en una de las vidrieras, apoyada confianzadamente contra el vidrio, en una inédita melange de zapatos de 1.800 pesos y zapatillas en estado indescriptible, la vi. ¿Tiene que asombrarse uno? ¿Tiene uno que conmoverse, gritar, llorar, mirar los zapatos inalcanzables, seguir de largo, poner una bomba en la Casa Rosada, irse silbando "Yira Yira", darle un mango, hacer disquisiciones sociológicas o seguir hasta tomar el subte?

Me detuve antes de cruzar. La madre dormitaba. Ella jugaba vaya a saber uno con qué pensamiento insólito de niña que no entiende, que afortunadamente no entiende. Yo había decidido no comer nada hasta llegar a casa, previendo algún sobrante. No sé porqué sentí hambre al verla. La pizza a la piedra no estaba más allá que el cruce de Corrientes, y la llamé. La chica me miró como si no entendiera. ¿Quién puede ir más allá del simple gesto de conmiseración? ¿O será que ya entendés?

"No lamen el sudor de sus enfermos", pensé junto con Almafuerte cuando se acercó a mí y la facha de miseria y mugre fue algo tangible a primera nariz. "Tenés hambre?", le pregunté, al mismo tiempo que me imaginaba a mí mismo como un misionero desplegando el manto de su caridad incommensurable. Me dijo que sí, un sí que pudo ser respuesta a preguntarle si sabía algo de primas sobre seguros. Supuse que sólo mostrándole la pizza se daría cuenta. Le acerqué mi mano y ella la tomó, ausente.

El gallego me miró como si hubiera entrado con un tacho de basuras, el mismo que sacan los tipos que llevan las sobras a los criaderos de chanchos mientras en el local hay cincuenta personas comiendo. Este tipo tiene un muy extraño concepto de la higiene.

La senté frente a mí, al lado del mostrador. El dependiente no fue tampoco ningún símbolo de la fraternidad universal, porque está en la línea patronal, y no va a pasar mucho antes de que llegue su climax, la habilitación, que le permitirá rondar durante toda su vida de pizzería en pizzería, comprando, vendiendo, trabajando dieciocho horas diarias y las otras seis contando las entradas.

Refirmé el concepto de que sólo mostrándole mi intención se daría cuenta de las cosas. Sin decirme nada, comenzó a devorar la pizza con una espon-

taneidad que provocaba en mis ojos una increíble sensación de asombro.

Pedí una bebida y se la di. Antes de que me diera cuenta, la había terminado. Son muy interesantes los consejos del Instituto Nacional de la Nutrición, pensé.

Pude observarla con más tranquilidad. No estaba más allá de los siete años. Sucia hasta el hartazgo, "su cabellera le caía por doquier, desgredada y convulsivamente". Pensé que era linda, pese a todo. Los ojos pueden ser tristes o alegres, pero siempre son hermosos. Serán los del padre, supuse. El padre.

De pronto, escuché con atención un rumor de gritos y gente que se alarmaba, proveniente de la esquina. El gallego también inquiría. "¿Qué pasa?" —le pregunté. "No sé, esa limosneta de enfrente está gritando como una loca. Debe estar borracha. ¿Por qué no la...?" No escuché más. Agarré a la chica de la mano, pagué la cuenta y salí corriendo cruzando Corrientes. La madre, cuando me vió, pegó un grito y se abalanzó sobre mí, mientras la gente preguntaba, la gente que un momento antes no estaba y que yo no sabía de donde había aparecido. Quise evadirme, pero la gente me preguntaba qué había pasado, y la nena dónde estaba y porqué me la llevé. Hice un cálculo somero de las veinte personas que me rodeaban: ocho estaban por el rapto de un degenerado sexual, tres no se explicaban muy bien el asunto, cuatro apoyaban la tesis de que quizá la nena tenía la plata de la limosna y cinco para que te metés a redentor.

No tuve más remedio que detenerme y explicar lo que había pasado, máximo cuando un vigilante, que tampoco se sabía de dónde había aparecido se acercó a la esquina. La gente empezó a disgregarse poco a poco, hasta que quedamos solamente el agente y yo. "Mejor no meterse con esta gente", —me dijo. "Uno nunca sabe como van a reaccionar". En ese momento me acordé de la madre, y me acerqué con la vana esperanza de poder explicarle la situación. "Señora", —le dije, "la verdad es que pasaba por aquí y..."

Un odio llegado de siglos atrás era visible en su mirada. "¡Váyase de acá, porquería!" "Pero, señora, yo quería solamente..."

"Váyase de acá, le digo. Yo le puedo dar de comer a mi hija, ¿qué se cree?"

El agente se acercó y me tocó el hombro, dándome a entender con la

mirada que lo mejor era que me fuera. Me retiré hacia el subte.

Antes de entrar a él, pese a que no quería, me dí vuelta para mirar una vez más. Las cosas habían vuelto a su cauce normal. Casi nadie cruzaba la esquina. Los zapatos seguían contrastando con las zapatillas de ambas mujeres, ahora ya empeñadas nuevamente en su labor diaria, con la nena apoyada profesionalmente en el semi y seu-do regazo de la madre que pedía la limosna para dar de comer a su hija, que se cree.

EL ESCARABAJO DE ORO

REVISTA SOSPECHOSA



Director:
Abelardo Castillo

Secretaria de Redacción:
Liliana Heker

Responsable inmediato:
Vicente Battista

Consejo de Redacción:
Eduardo Barquín - Ricardo Piglia - Raúl Scari
Miguel Angel Briante.

Teatro: Lelia Varsi

Cine: Arnoldo Liberman

Colaboradores inmediatos:
Alicia Saboulard - Humberto Costantini - Alicia Tafur - Ricardo Alventosa - Bettina Duret - Hugo Kusnetzoff.

Corresponsal: Alberto Lagunas

Diagramó:
Leandro Hipólito Ragucci

Es cierto, Enrique Morales. Hay demasiadas cosas infames de qué hablar. Mucha indignación acumulada en los argentinos, para que quienes hemos dicho elegir como herramienta, como un modo del acto, la palabra, los collemos. Escribo esto porque, pese a lo que alguno desearía para sonreír por lo bajo —para justificar su elegida impotencia—, y pese a lo que otros, como vos, y porque les duele, acaso están temiendo, al "Escarabajo de Oro" no lo han cansado cuatro años de repetir, número a número, con distintas palabras pero en el mismo sentido de aquella vez, lo que escribíamos en el primer ejemplar de "El grillo de papel": "por eso hemos salido a la calle" —decíamos, y volvemos a repetir por eso—; a juntarnos con la voz del pueblo, que es la nuestra. Nosotros, escritores, dramaturgos, poetas, también esperamos el algún día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda: pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arminen a la Utopía; aportamos, pues, nuestra herramienta". Ni tampoco, cuatro años y mucha imbecilidad, y mucha malintención volviendo del revés nuestras palabras, nos han hecho olvidar quiénes son nuestros compañeros de esperanza, ni cuál es, y dónde está el enemigo real; no ya el nuestro, el del país, el de otras gentes como nosotros más allá del país; el de la cultura tal como la entendemos; el del hombre con vocación de asumir entero su revolucionario destino de hombre, libre, total, enamorado del porvenir. Por eso, este editorial, que eligió tu nombre para encabezar la página, no es sólo una respuesta a tu carta, sino, junto con ella, la respuesta a un hombre o a un muchacho como vos, en España ("te equivocas al juzgar más animado, más sólido al joven español de hoy que al joven argentino. ¿Allá estáis sin historia? Aquí nos estorba la historia. Nos obligan a masticarla, nos abren la boca con la navaja y nos meten a puñados la historia. Allí, a los 30 años, se ha disuelto la ilusión. Aquí nos han obligado a avergonzarnos de ella."), y a un hombre como ése, tan remoto como ése y tan muchacho, que nos envió una revista desde el fondo de su sangre y del país ("la revista que tenés en tus manos es uno de los primeros eslabones de la cultura provincial; largábamos lo que llevamos dentro y sólo escupimos a la cara del que lo mereció. Es lástima que el gran número de rostros salpicados haya esfumado nuestro dinero, nuestro ánimo, las ganas de luchar y llegar. Hoy seguimos como antes, en Salto. Domingo. Cine-matinée. Hojas de otoño. Vuelta del perro. Chicas. Coca-Cola. Bananas. Viejas. Pueblo. Nosotros, tras la sombra benéfica de algún rincón excecado, y moteados por lo que somos o dejamos de ser"); y, junto con la respuesta a él, y a vos, a un enorme muchacho de Villa Ramallo ("entonces vos tenés que olvidarte que en cierta y desdichada época fuiste un peleador respetado, que hasta llegaste a atropellar un revólver sostenido por un hombre, con las únicas armas que te dieron los viejos: las manos. Y tenés que olvidar que pegás una trompada y hacés un agujero en la pared. Hay que olvidarlo y al mismo tiempo decirte que hace falta mucho cerebro, y si el tuyo no llegara a alcanzar, recurrir, sin más, a otra porción ajena"). Recurrir, sí. Pero a quien. Y por eso este editorial es también una respuesta a nosotros, escrita por vos, y por ellos. Porque hay cosas que no se resuelven con la buena sintaxis de un señor que saca una revista, cosas que ni yo ni ninguno de los que hacemos esto, sabemos de qué modo —por qué camino— se resuelven; por más que todos sepamos, cómo, la historia, cuando no queda otro camino, impone el único modo de resolverlas. Nos dirán: "y mientras tanto, qué". Vivir, qué otra cosa. Pero vivir del único modo posible: en estado de rebelión, sin cansarse. Enterrados, hasta donde quepamos, en nuestro tiempo; esto es lo que hemos dicho antes y lo que decimos hoy. "No queremos avergonzarnos de escribir"; la frase, citada por mí en la "Revista de la Liberación", es de Sartre. Y es la que mejor expresa un estado de conciencia que hoy dilacera —entre la parálisis y la desesperación— a muchos hombres como nosotros: "Queremos vindicar nuestra antigua condición de legisladores no reconocidos, como exigía Shelley. Queremos jugarlos, comprometernos. Tan ostensiblemente algunos, que, para ser francos, da la impresión lamentable de que no lo estamos; de que no hemos integrado a nuestra "situación" de hombres cuyo oficio es escribir, la honda certeza de estar peleando por la vida, junto a los que pelean por ella y contra los otros. Ganándosela a los otros, a los que quieren dejarla como está, mezquina, sucia; los que ya no saben qué hacer para sujetar el porvenir. Convicción, eso, he pensado muchas veces, es lo

que a los argentinos nos faltó hasta ahora. El convencimiento profundo de estar trabajando, o queriéndolo —hasta el límite mismo de nuestras posibilidades, hasta el último desgarrón de nuestra conciencia—, en eso intransferible, pequeño o grande, pero suyo, donde cada hombre siente que de algún modo expresa y se juega por todos; en eso vital, lo que sea, pero hecho hasta el fondo y como quien barrena, como quien se va hundiendo en una especie de parto al revés, hacia la entraña de lo que hace. Ese fanatismo que sirve para inventar zapatos o para escribir nueve sinfonías, y por el cual, cada hombre, se justifica y da testimonio de los demás, se vuelve él mismo, total e irremplazable". (La voluntad de nacer: "Revista de la Liberación", marzo 1963). No queremos, y no vamos a avergonzarnos de escribir. Tu carta pronuncia esa palabra: vergüenza. "Es esa vergüenza del tipo que hincha todo el tiempo por "Escarabajo", y que cuando se equivocan (cuando ustedes se equivocan) tiene que esconder la cara y hacerse la rabona del café. Y es el enojo del que, ante una serie de miopes mentales, podía sostener que los intelectuales no eran una clase aparte, que arte revolucionario no eran forzosamente una novela mediocre o las ideas de un funcionario de partido. Que había otras cosas. Tan revolucionarias (mucho más), y además buenas. Es el enojo del que tiene que protestar por una falla grandota (...) la de ignorar, sabiendo, por ahí adentro, que se ignora. La de no mantener una línea (...) No digo que cambies tu línea. Digo que la has abandonado. ¿Dónde está el grillo-escarabajo del "lado de las vísceras"? ¿Dónde se ha metido el sargento que presidía la foto del colofón, sobre vos y sobre Heker? ¿Dónde está el escarabajo que se metía bien adentro de todo lo que nos duele a los argentinos? No me digan que no tienen temas, después les voy a dar varios (...). Me dejaste sin argumento frente a aquellos miopes mentales: ahora pueden hablar bien tranquilos sobre que el arte popular es lo que practican los mariconcitos bolches en La Comedia". Mucha respuesta, muchas palabras exige tu carta. Pudimos publicarla en una sección al uso, contrabalanceada por otras que certificaran nuestra coherencia ideológica o loaran nuestro quijotesco espíritu, y dormir en paz. No. Quiero (queremos) comprometernos con tus palabras; hacerlas nuestras en lo que, por sí mismas, al ser publicadas aquí, ya tienen de respuesta. En lo otro, discutir. El sargento, ahí está: al pie de página. La línea, es esto: repudiar la miopía intelectual y combatir a los farsantes de la literatura: pero no por mariconcitos o por bolches: por farsantes, cuando lo sean, y por miopes. La distinción, Enrique Morales, no es baladí. O mejor, esa distinción, distinciones como ésa, configuran la línea ideológica de la revista. No como actitud negativa apuntada hacia quienes, compartiendo nuestra convicción más profunda, la vieja convicción de que es necesario cambiar el mundo, pueden disentir apasionada y hasta violentamente con nuestra manera de ver el arte y la vida —"Seremos una revista de creación", escribíamos hace cuatro años, "pero sin soslayar nuestra responsabilidad de crítica; ni siquiera con aquellos que, de algún modo, esperan con nosotros el advenimiento de un hombre más justo, más libre, menos torpe y mezquino": Editorial, "El grillo de papel", número uno—; sino en tanto, hombres que escribimos —hombres que hemos elegido la literatura y el socialismo—, creemos haber comprendido cuál ha de ser nuestra lucidez primordial: "Hijos de burgueses, burgueses nosotros mismos, debemos aprender de la burguesía ciertas disciplinas. "Conocer al enemigo", en un momento como éste —en un país como éste, latinoamericano, es decir: literalmente partido en dos por un hecho catártico tan compulsivo como la Revolución Cubana—, y ante una sociedad que se asume en bloque para apuntalar, históricamente, las estructuras de un sistema que se cae a pedazos, no es tan difícil. Es una cuestión de sensatez elemental (La nublada inicial, "El escarabajo de oro", número dos). Por eso este editorial no es un Mea Culpa, ni una rectificación de propósitos, ni un regreso a nuestra línea. Es una profesión de fe. Un obsecamiento, el de siempre, y en lo mismo: en nuestra voluntad de nacer; de ir poniendo a nuestro modo, del mejor modo que sabemos, el hombre, el acto que ayude a desapuntalar esta bailanta que se viene al suelo. Para construir cualquier mañana, y sobre lo que quede, un sitio limpio y habitable. Humano. Tu carta nos recuerda: "un millón setecientos mil desocupados, por ejemplo, o un muchacho de 20 años condenado a 25 de cárcel, por el solo delito de ser peronista, contestando a los militares y a sus

(Sigue en pág. 4)

EDITORIAL

(De pág. 3)

comunicados grandilocuentes con poemas llenos de esperanza. O una madre a la que le traen el cadáver de su hijo envuelto en una bandera, porque "ha caído en defensa de la Patria". Una madre que rompe a pedazos la bandera, la rompe bien rota. Hay muchas cosas más, aquí, como las digo yo, son melodramáticas; pero la realidad está muy cerca de lo melodramático. Y hay que saberla decir muy bien para que no resulte melodramática. Hay que saberla decir muy bien para que, además de ser fuerte, sea hermosa. Esa es tu misión, ¿te parece poco? No me digas que está alejada de la literatura, de lo que a vos te interesa. No te creería. Saberla decir para que yo, y muchos muchachos como yo, muchos más de los que vos —supongo— creés, sientan que hay cosas que se integran. Que no es necesaria la disyuntiva entre libros y alpargatas. Y para mí, para los que como yo nos vemos obligados a la elección de alpargatas, todo esto sea más esperanzado. No digo que más fácil, pero sí más llevadero. Porque es muy importante para nosotros que haya gente que aparte de pegar a gritos las verdades, lo haga de una manera hermosa. Porque ustedes lo saben hacer. Y, además, tienen que hacerlo. Aunque tengan que cambiar cien veces de título".

Bien. Ya está, ya lo tenés escrito. Mejor, más bellamente, sería una afrenta.

Pero, y ahora: qué. ¿Y si yo transcribiera, por ejemplo, las cifras estadísticas de chicos caquéticos que mueren por día en el país?, ¿si consignara, número a número, el índice de analfabetos —de quienes aunque editáramos diez millones de ejemplares nunca podrían leer estas palabras, bellas o no—, que también son "nosotros" a lo largo y ancho del país y de América? Y la cantidad de alcohólicos, de prostitutas, de locos, de suicidas. Qué hacemos con todos. ¿Un editorial? ¿Diez? ¿Cien millones de editoriales en revistas literarias? ¿Nos conmovemos mucho, nosotros escribiéndolos, y el lector leyendo? El lector que puede pagar la revista, mientras en el Norte —a un paso de donde nosotros redactamos esto—, el otro, el que no lee y necesita de verdad cambiar el mundo para él, por hambre y no por lucidez —la distinción tampoco es baladí— no tiene ni para comprar yerba. O, por consolarnos, transcribimos una carta de España ("...alimentamos, quizá más que en ninguna parte del mundo, la contradicción de arrastrar una edad y tener que vivir con otra. Nos pegan en nuestra inocencia, y nos

pegan tan fuerte que comprendemos que la inocencia no nos sirve para defendernos de esos golpes. Entonces, nos sentimos obligados a vivir como hombres de cuarenta, de cincuenta años. Y no los tenemos. Y no tenemos resistencia. Y debemos tenerla. ¿Héroes? Todo eso ya no tiene sentido. La mayor parte de nosotros acabaremos siendo, y, lo que es peor, habiendo sido, simples y puros pobres diablos. Un día nos encontraremos maduros, echaremos una mirada al pasado y una oleada de pena nos empujará al baño de agua caliente y a la hoja de afeitar. O nos llevará a inventar una filosofía que autorice la destrucción, en nombre de reivindicaciones sociales, si tú lo quieres, pero una filosofía excesiva y enajenada, sin serenidad. O una filosofía de la tristeza, que no será más que una estéril tentativa de rescate. Pienso que si no se ha reído mucho y gozado mucho de joven, nunca ya se alcanzará la serenidad de vivir. Y ahora te estoy hablando de nosotros, los que gozamos y reímos muy poco, los que sentimos una ira profunda ante esta guillotina monótona que se ceba en nuestra juventud, y los que, al pesar esa ira, nos avergonzamos de ella, ante el peso de la caudalosa desdicha popular": o la otra, escrita a tres horas de esta esquina ("acá empezó la "Caza de Brujas". Es increíble, y al mismo tiempo era previsible. Previsible porque ya lo anuncié a mis amigos en un cuento que escribí hace tiempo, allá atrás, cuando empezábamos a conseguir de cualquier manera los libros que han escrito los "abominables" Sartre, Romero, Garaudy, Hikmet, Eluard, o grillos de papeles y corazones en el piso, para que los patearan a gusto (...). Tengo miedo de que me asusten a los muchachos y muchachas que van quitándose la venda de los ojos, al mismo tiempo que llegan a una toma de conciencia no conveniente a los viejos intereses que vos conocés. Se ha formado una especie de Junta de Notables y han tirado al aire un dedo gordo, que tiene una pezuña. Ese dedo lo van clavando en mi casa tantas veces como se les ocurre. Entonces vos tenés que olvidarte que en cierta y desdichada época fuiste un peleador respetado, que hasta llegaste a atropellar a un revólver sostenido por un hombre con las únicas armas que te dieron los viejos: las manos; y tenés que olvidar que pegás una trompada y hacés un agujero en la pared. Hay que olvidarlo y al mismo tiempo decirte que hace falta mucho cerebro. Y si el tuyo no llegara a alcanzar, recurrir

(Sigue en pág. 27)

EL ESCARABAJO DE ORO

próximo NUMERO

ENSAYOS:

Polonia, 1963 e Introducción a Bruno Schülz (con un capítulo inédito de su novela capital), por Bernardo Kordon.
La literatura norteamericana de hoy, por Granville Hicks.
Consejo a los censores, por Juan Goytisolo.

DIALOGOS Y REPORTAJES:

Vasco Pratolini y la Argentina. Una hora en cinta magnética.
Vasilio Aksionov (URSS) en Buenos Aires. Intérprete, Lila Guerrero.
Siné (Francia). Opiniones y Dibujos.
Julio Cortázar. Un argentino en París rumbo a La Habana.

CUENTOS:

España: "El traje de novia" y "El Noroeste", de Fernando Quiñones.
Suecia: "Viaje de 12 tíos", de Ralph Parland.
Argentina: "Capítulo I", de Miguel A. Briante.
"La Vuelta de Cristóbal", de Raúl Soari.
"El ronco Martín", de Ricardo Piglia.

Cine nacional y extranjero — Interrogatorio al teatro argentino — Poemas — Humor, por Catú, Napoleón y Siné — Lámina suelta de Carlos Alonso — Editorial: "Los charlatanes del compromiso" — Bibliográficas — Grillerías.

3 Testimonios sobre "Realismo y arte abstracto", de Fidel Castro, Eugene Evtusjenko, Nikita Jruschov.

Un acto del drama "Israfel" (Edgar Poe), de Abelardo Castillo. Con dibujos de Carlos Alonso.

EL ESCARABAJO DE ORO / REVISTA LITERARIA / SUSCRIPCION 12 NUMEROS 430 PESOS; 6 NUMEROS 220 PESOS / PARA EL EXTRANJERO 4 y 2 DOLARES RESPECTIVAMENTE / GIROS Y CHEQUES A MAZA 1511, 2º C / BUENOS AIRES, ARGENTINA.

EN TORNO A UNA ESTETICA DEL CINE

por ENRIQUE L. REVOL



Acaba de aparecer en Buenos Aires una traducción discreta del librito "Estética del cine" que originalmente escribió el conocido crítico católico Henri Agel para la colección "Que sais-je?" Agel, notable erudito en cuestiones de cine, traza con bastante ecuanimidad la historia de las principales corrientes de creación fílmica (tal vez bien sintetizables bajo estos tres rótulos: realismo, surrealismo, expresionismo) y luego emprende la síntesis, a veces muy apresurada, de las ideas axiales de los grandes teóricos del cine, a partir de Bela Balasz, Pudovkin, Eisenstein y Arnheim. Como la pequeña obra apareció en francés ya en 1957, se explica la ausencia del nombre de Siegfried Kracauer entre estos grandes teóricos, pues la obra básica del filólogo alemán residente en Nueva York, "La naturaleza del cine", recién se publicó en 1961 en Londres. No se justifica, en cambio, la poquísima atención que Agel presta a un punto capital de la estética cinematográfica, a saber, las relaciones entre la literatura y el cine. Bien es cierto que brevemente considera esa cuestión, ya de interés poco más que académico, que es la de la relación entre teatro y cine (cuestión muy resuelta desde hace años por Arnheim y Malraux, entre otros); pero, en cambio, nada dice virtualmente sobre la relación del novelista con el cine, que es hoy, tanto aquí en Argentina como en Italia o Francia, el tema candente, por antonomasia la cuestión de la estética del cine, sobre todo cuando se trata del plano inmediato de la elaboración fílmica.

A diferencia de Agel, hace apenas unos cuantos meses el gran narrador y

crítico tan sagaz de cine que suele ser Alberto Moravia daba de lleno en esta cuestión en su nota "Il registra ridimensiona l'attore", aparecida en el semanario "L'Espresso" y que puede servirnos como punto de partida para una serie de consideraciones sobre la narración literaria y la fílmica. Moravia se refería, ante todo, al abismo cada vez mayor que parece extenderse entre el cine comercial y el cine de valor artístico ("film d'arte"): "el 'film d'arte' tiende a asemejarse cada vez más a la literatura, la música, la pintura y, en suma, las artes tradicionales; es decir, se torna cada vez más un producto individual, un medio de descubrimiento y conocimiento de la realidad, una incursión experimental en la zona del riesgo y de lo ignoto".

Según Moravia, este nuevo cine con valores propiamente intelectuales se caracteriza por una mayor proximidad a la literatura, está asegurado por el "alto nivel cultural de los nuevos directores" y "estimula cada vez más la mente", a diferencia del cine anterior que "se dirigía sobre todo al corazón". Moravia juzga, al parecer, que para el cine ya está terminada su gran aventura, la de su organización estética, es decir, con las palabras del propio escritor italiano, "la búsqueda de un nuevo lenguaje a través de las imágenes".

En su opinión, al cine le corresponde ahora ponerse a la altura de la literatura en lo tocante a contenidos. Así escribe: "En el mejor de los casos, el cine estaba en retardo en comparación con la literatura y se limitaba a divulgar con medios expresivos originales y recientes los contenidos literarios de treinta o cuarenta años atrás. Hasta grandes directores como Chaplin o Eisenstein a veces no brillaban por excesiva novedad en las cosas que decían". Quiero desde ya oponer a esta afirmación de Moravia lo que un destacado investigador, compatriota suyo, el Prof. Galvano Della Volpe escribe en su "Crítica del Gusto" (Feltrinelli, Milán, 1960):

"La verdad es que lo que cuenta estéticamente aquí en el cine... es, por así decirlo, la renovación de las ideas-ímagenes verbales y literarias... en ideas-ímagenes fílmicas". Vuelvo en seguida sobre este punto, no bien deje señalado que, para Moravia, en su busca de temas profundos, de pureza intelectual, el cine se estaría individualizando: "Hoy el cine es hecho por los directores" asegura en tono triunfal. Tras lo cual añade: "Creemos que ha de resultar difícil sostener hoy que la película es un producto colectivo". "Las películas firmadas por los directores como los cuadros van firmados por los pintores y las novelas por los escritores". La verdad es que no se entiende del todo cuál es estéticamente la ventaja de esta "individualización" extrema que Moravia atribuye al cine actual y que, por otra parte, de hecho es hoy, como veinte o cuarenta años atrás, una imposibilidad material. En términos históricos, la novela es un fenómeno estético característico de la etapa de afianzamiento de la conciencia individual moderna (en este sentido, podría decirse que toda novela es burguesa); y el cine, en cambio, podría corresponder —aunque hasta ahora, por supuesto, sólo de un modo muy valiente— a una frase histórica en que ya se intenta reintegrar a los individuos, llegados como tales a un punto culminante de esterilidad, a una forma comunal de organización. En mi opinión siempre es válida, pues, aquella brillante comparación establecida por Erwin Panofsky entre la construcción de una catedral medieval y la producción de una película comercial. Siempre resulta fácil ver a Eisenstein como un Villard d'Honnecourt del siglo XX. Además, es perfectamente evidente que la relación del director de cine con el iluminador, el guionista o el especialista en sonido tiene que ser, necesariamente mucho más estrecha que la que guarda el novelista con el tipógrafo que imprime su obra.

(Continúa en pág. 8)



HEMINGWAY en Cuba

"LA ANCIANA: Debe ser entonces muy peligroso ser hombre. Lo es, en efecto, señora y, son muy pocos los que escapan. Es un duro camino y la tumba es su término."

HEMINGWAY

Hace unos años compuse un poema donde planteaba una pregunta sobre Ernest Hemingway y daba al mismo tiempo la respuesta:

("...el joven aquel de la Rue Notre Dame
[des Champs,
El de la bohardilla a mano izquierda, calle
[abajo,
El joven grácil como una pantera soñolienta,
¿Qué fue de él? Lo coronó la fama.
Veterano de guerra antes de los veinte años,
Famoso a los veinticinco, un maestro a los
[treinta,
Cincolé un estilo para su época con una
[vara de nogal
En su bobardilla sobre una calle de esa
[ciudad de Abril.")

Ahora, a raíz de su muerte, la pregunta vuelve a ser válida. ¿Qué fue de él? ¿Cómo responder ahora a esa pregunta? ¿Sigue siendo famoso? No creo que ningún escritor desde Byron haya sido tan famoso como Hemingway en su última hora, pero la fama es una pasión juvenil y poco tiene que decir ante la realidad de la muerte.

¿Estará acaso la respuesta en el es-

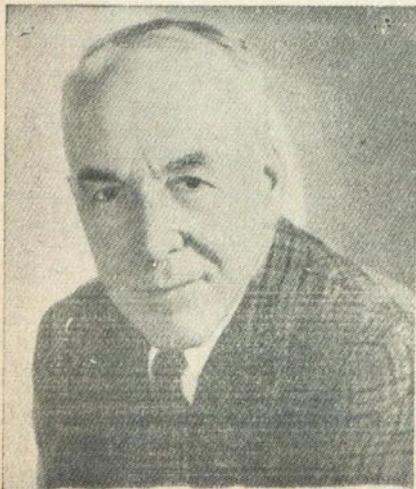
de acuerdo con la vara con que nuestra época mide al escritor. Suponemos que un escritor debe ser un testigo, un "esplá de Dios", al decir de Keats. Se supone que su misión es pasarse la vida observando el mundo, auscultando la historia y contemplando a la humanidad y a sí mismo, especialmente a sí mismo: sus pensamientos inexpresados, sus acciones y temores secretos.

Hemingway no fue un espectador, sino un actor. Tomó parte en su vida. Pero no lo hizo en la vida privada de Ernest Hemingway, ni en la historia social de Oak Park, Illinois, ni en la historia intelectual de sus compatriotas de la misma generación. En lo que tomó parte fue en la historia pública, y aún universal, de guerras, animales y peces gigantes. Y lo hizo a fondo. Nunca pudo embarcarse en una guerra —y participó en todas— sin comprometerse en ella. Se alistó en la primera guerra mundial como conductor de ambulancias y volvió con una rodilla destrozada por una granada en una

EL FIN DE OTRA AVENTURA

por **ARCHIBALD MAC LEISH**

Mc LEISH



tilo? Su estilo sigue siendo tan sólido como su fama. Ha sido alabado, imitado y ridiculizado durante treinta años y, no obstante, permanece; el único estilo intrínseco que haya producido nuestro siglo. Pero Hemingway era el último en desear ser recordado como un estilista y ninguno de sus críticos, por más que admirara o detestara su estilo, ha podido o querido limitar a tal punto su juicio.

Para dar una respuesta es necesario recapitular. No es la muerte de Hemingway, ni la forma en que murió, lo que actualiza la cuestión, sino su vida misma, el hecho de que su vida haya terminado y deba por ello ser analizada y ponderada. Y lo que dificulta la respuesta es que la vida de Hemingway fue una extraña vida para un escritor,

trinchera del frente a la que nadie le había mandado. Fue a España durante la guerra civil en busca de escenario para una película y allí aprendió a limpiar sin necesidad de agua una herida provocada por la deflagración de la pólvora. Fue a la segunda guerra mundial como corresponsal y preocupó al alto comando presentándose con herramientas que nada tenían que ver con máquinas de escribir (recuerdos, los llamaba). Y entre una y otra guerra hubo leones y elefantes. Y entre elefantes y leones, peces espada, y hasta osos.

Los escritores modernos, si nos atenemos a las novelas, andan con otros escritores o con las mujeres de sus colegas o con la gente que suele merodear en torno a ellos. Hemingway prefería en París a los ciclistas y los boxeado-



res, a Charlie Thompson y Old Bra en Key West, a los **habitués** de los **night-clubs** en Nueva York, a los toreros en España y a los pescadores profesionales y apostadores de riñas de gallos en Cuba. Tenía amigos escritores, como Scott Fitzgerald, que fue uno de sus mejores amigos, y Dos Passos que lo fue de a ratos. Pero los escritores hombres de letras, los escritores disfrazados de escritores, no le hacían mucha gracia. Cierta vez, hacia mediados de la década del veinte, almorzamos Hemingway y yo con Wyndham Lewis, el pintor que tuvo su cuarto de hora de dictador de la literatura en Londres. Cuando dejamos a Lewis y mientras cruzábamos el río, Hemingway me sorprendió comentando: "¿Se fijó? Comió con los guantes puestos". Y era verdad, aunque Lewis no había llevado guantes.

La mayoría de los escritores modernos son literatos más que nunca hoy que la mentalidad crítica ha hecho su agosto, pero Hemingway no lo era. Leía tanto o más que la mayoría de los profesores del idioma y recordaba lo que leía, sacándole provecho, sobre todo desde el punto de vista de su interés personal, pero rara vez hablaba de literatura. Ezra Pound, el más grande y fecundo de los maestros de literatura de nuestro tiempo, acabó por renunciar. "Ese hijo de perra tiene un instinto seguro", dijo. Y no se puede hacer pedagogía con el instinto. Hasta André



Gide, el más coherente de los críticos literarios de la Francia moderna, fue derrotado por aquel gigante de maneras simples y sonrisa encantadora. Un día en París arrastré conmigo a Hemingway a un tertulia literaria en la que Gide, Jules Romains y otros de su generación, sentados en grandes sitialos ante una estantería cubierta de libros, discurrían como si hubieran ensayado toda la mañana. Hemingway, a quien todos miraban, no sacaba la vista del piso. Gide no aguantó más, cortó la conversación y llamando a Hemingway a un aparte empezó a explicarle su sistema para castigar al gato: levantándole por el pescuezo y haciéndole **ppfff** en el hocico. No sé si Hemingway tuvo que hacer o no un esfuerzo para no pegarle. Estaba de espaldas a mí.

Extraña vida, en verdad, para un es-

critor y ardua de juzgar a su término. Vida, por cierto, no menos ardua de juzgar antes del fin, por lo que atrajo probablemente en vida el interés y la opinión de toda clase de críticos de las escuelas más dispares, a un punto no igualado por la mayoría de los escritores muertos desde hace siglos. Los escritores son juzgados generalmente por sus obras, pero la vida de Hemingway fue una constante amenaza para su obra, lo que hizo que sus críticos nunca acabaran de ponerse de acuerdo. Sus simpatizantes lo consideraban —y así lo hizo literalmente uno de ellos el día de su muerte— "un hombre que vivía como escribía". Sus detractores —y la mayoría de los críticos que le eran hostiles parecían serlo tanto emocionalmente como intelectualmente— lo tildaban de una u otra manera de farsante (impostor): un hombre que traicionaba su verdadera misión para disfrazarse de cazador de fieras, de héroe o de "duro". No sé qué dirán ahora; tal vez que llevó la farsa hasta sus últimas consecuencias y que la verdad lo frenó a las siete y media de la mañana de un 2 de julio.

Ambos puntos de vista se basan sobre un malentendido respecto de la relación que existe entre la vida y la misión del escritor. Uno y otro conciben la vida y la obra del escritor como términos diversos y hasta contradictorios. Quienes lo critican juzgan su vida una prevaricación; no es posible pasarse horas pescando peces espada o contemplando cómo se matan 1.500 toros y seguir siendo fiel a la propia vocación de escritor. Quienes lo admiran entienden que la obligación del escritor hacia su arte es una mera contingencia con respecto a la vida misma; se puede cazar osos grises y luego escribir sobre ello. Ninguno comprende el hecho simple y primario de que una obra literaria, una obra literaria auténtica, no es el subproducto natural de una experiencia aislada ni la creación autónoma de un individuo aislado, sino la consecuencia de una colisión entre ambos; así como no advierten que cuando se produce tal colisión, ya sea la experiencia en cuestión un león en la mira del fusil o un alemán apostado tras un seto en Normandía, puede representar para el auténtico escritor algo más que una emoción intensa o una mera evasión. Puede, ciertamente, representar una realización, precisamente esa realización que el arte de las letras en su plenitud es capaz de aportar: la comprensión del significado del hombre. El peligro no es el menos revelador de los espejos en los cuales nos contemplamos.

Que esta verdad obvia lo era para Hemingway, es un hecho comprobado. Mucho antes de que dispusiera de suficiente dinero como para pagarse un **safari** o de bastante tiempo como para elaborar una teoría estética, si alguna vez pensó en ello, ya había aprendido esta lección. Refiriéndose a la época en que sólo tenía veinte años y estaba

aprendiendo a escribir, Hemingway dijo: "Hallé que la peor dificultad, además de saber a ciencia cierta lo que se siente en realidad y no lo que se supone que se debe sentir... estaba en traducir fielmente lo que ocurría en la acción y las cosas reales que creaban la emoción experimentada". El problema estaba, pues, en gobernar la colisión entre hombre y evento, entre el escritor y la experiencia en **sus dos** términos: la percepción del evento en toda su realidad y el reconocimiento de la emoción convocada realmente por el evento.

Una observación posterior vino a agregar una nueva dimensión a su tarea. En una carta a un joven que le había enviado un texto en el cual le imitaba, aconsejó: "... vea las cosas sobre las cuales escribe no con mis ojos y mis oídos, sino con los suyos propios y con su propio lenguaje", ver "qué sucede en realidad en la acción" y reconocer "lo que se siente realmente, más que lo que se supone que se debe sentir", **a través del lenguaje**, era para Hemingway la misión del escritor. Creo que la mayoría de los escritores convendrán en que se trata de una buena definición de la tarea que compete al escritor y que el cumplimiento de la tarea tal como es definida podrá ser lo que se quiera menos una prevaricación de la responsabilidad que asume todo escritor. Expresar simultáneamente lo que ocurre "realmente" y lo que "realmente" se siente ante lo que está ocurriendo, es no sólo ver el león sino también entender la condición humana. El escritor que ha llegado a este punto, y Hemingway demostró claramente que ése era su caso, no es menos poeta de la experiencia humana —un espía de Dios— que el escritor que espía mundos más cercanos y familiares.

¿Qué fue de Hemingway? Lo coronó la fama, es cierto, y con ella algo más que la fama. Fue coronado por el arte, coronado en el más amplio y auténtico de los sentidos. Hablando del arte de componer versos, dijo alguna vez Rilke: no basta simplemente con sentir, es necesario también ver y tocar y conocer. Y aún eso no basta; se necesitan además recuerdos de amor, de dolor y de muerte. Y tampoco los recuerdos bastan: éstos deben convertirse en nuestra sangre, de modo que no se puedan ya distinguir de nosotros mismos. La experiencia, según Rilke, debe incorporarse al hombre antes de que éste pueda tener acceso al poema. La experiencia debe, pues, alcanzar tal grado de intensidad que contenga nuestro ser entero. Cuando ello ocurre, cuando el hombre y la experiencia se ayuntan de este modo, sólo entonces puede escribirse el poema, y cuando el poema haya sido escrito podremos descubrir nuestra propia identidad.

Hemingway se sometió a experiencias de esta intensidad, no una, sino muchas veces. Y lo que fue de él ha sido ese gran triunfo.

Reproducido de TEMAS Culturales.

ESTETICA DEL CINE. . .

(de pág. 5)

Pero, volvamos ya a la diferencia de opinión que señala a hacer un momento entre Moravia y Della Volpe en lo tocante al fenómeno que es más o menos lícito llamar **originalidad literaria de la obra cinematográfica**. Tal vez se entenderá mejor de qué se trata aquí si, por un momento, invertimos los términos y, en vez de atribuir, como lo hace Moravia, falta de originalidad (o senectud) literaria a los temas filmicos, atribuimos falta de originalidad filmica a ciertas grandes narraciones literarias. Así, se ha dicho que Hemingway, al crear las figuras del coronel Cantwell y Renata, en **"Across the River and Into the Trees"**, tenía la mente fijada en Hollywood y pensaba en Humphrey Bogart y Elizabeth Taylor. Del mismo modo —y acaso con más sólida base— cabe preguntarse hasta qué punto la figura de Cecilia en **"La noia"**, la última novela de Moravia, no está sugerida por el mito (¡y la realidad!) de Brigitte Bardot. Pero, por otra parte, ¿quién no ha de admitir que, a su vez, B. B. hubiera sido impensable sin el precedente de una serie de heroínas literarias como la Ivich de Sartre?

Para que una Brigitte Bardot se modele como mito es necesario el precedente de la ficción literaria. Y la actriz-mito está, a su vez, al comienzo de nuevas ficciones literarias, causando su estilo, al debido tiempo, una vasta constelación de figuras ancilares más o menos copiadas de ella. Pero si la Bardot no podría haber surgido sin el resorte de las ficciones literarias, también es cierto que estas ficciones hubieran sido poco menos que impensables sin precedentes en la realidad. A través de Simone de Beauvoir conocemos el nombre del "original" de Ivich. A través de B. B., ya convertida en ente mitológico, ese original, muy perfeccionado, mucho más opulento (¡no sólo en lo físico!) es devuelto a la realidad primaria en infinitos ejemplares.

La imaginación —sin excluir la del esquizofrénico— tiene al principio que hacer pie en la realidad. El proceso artístico, que es por así decirlo el de organización saludable de la imaginación, debe partir de la realidad y, tras un momento pregnante, devuelve a esa realidad una realidad segunda cuya singularidad consiste en hallarse aparte de todas las contingencias que gobiernan la realidad inicial, esa sustancia de todos los días.

Ahora bien, sin excepción las artes son por igual capaces, naturalmente, de llevar a cabo este proceso; pero no todas poseen, por lo regular, capacidades semejantes para, en primer término, imaginar claramente la realidad cotidiana y, en segundo término, para imponer la realidad imaginada a esa realidad primaria que es el mundo entero de cada uno como hecho que se da día a día. Así, la literatura, que trabaja con un material, las palabras, cuya estructura es dual (emotiva y racional) se halla, salvo cuando se trata de ciertas situaciones extremas que luego indicaré, en mejores condiciones que las restantes artes para crear imágenes-conceptos. Y del mismo

modo que es apenas concebible un Delacroix sin su Byron, su Walter Scott y su Goethe, también ha de resultar casi inconcebible un artista del cine sin precedentes literarios (en particular un artista del cine ocupado en representar la vida cotidiana). La palabra es el único material estético que se encuentra realmente, al menos en el mundo moderno, al alcance de todos. Porque es el único que ya está suficientemente sistematizado y acaso es el único que se presta para una cabal sistematización. La literatura es, por su parte, el único arte que cuenta realmente con una prosa, es decir con un poder expositivo. Por esto conviene, que una aprehensión conceptual de la realidad —por ejemplo, la de la mujer argentina de clase media— preceda a la captación visual por el cine. Es cierto lo que afirmaba Moravia: Chaplin o Eisenstein han sido a veces poco originales. . . pero tan sólo poco originales si a sus creaciones se las aprecia como material literario. Su originalidad —sobre todo la de Chaplin— ha consistido, precisamente, en llevar a cabo aquella faena ya indicada por Della Volpe: "La renovación de las ideas-imágenes verbales y literarias en ideas-imágenes filmicas". Pero, ¿en qué consiste esta renovación? Diríase que sencillamente en esto: en hacer más persuasivas emotivamente las imágenes, en establecerlas como valores para-míticos con esos recursos casi hipnóticos de que el cine dispone y de que las demás artes carecen por lo menos en medida tan elevada. En otras palabras, cabe atribuirle al cine una mayor eficacia mitopoética que a las demás artes. Y el cine no debe rehuir este don (cosa que tiende a hacer un Antonioni, por ejemplo); lo que le corresponde es saber aprovecharlo, esto es, proceder como lo hizo, entre otros, un Charlie Chaplin.

Claro está que en determinadas condiciones históricas, como ser cuando la literatura se encuentra sometida a una especial vigilancia, puede corresponder a las artes visuales (e incluso a la música) la conversión simbólica directa de la realidad primera. Así, en una situación como la de España o comienzos del siglo XIX, cuando las nuevas ideas y la crítica social a través de la letra son objeto de una persecución particularmente despiadada, es otra de las artes, no una verbal sino visual, la que se encarga de representar directamente en forma plástica la realidad epocal, reflejando la nueva ideología revolucionaria que irrumpe. Y es lícito decir que Goya el pintor es, a través de sus cuadros y sobre todo de sus grabados, el primer pensador español de la época contemporánea. Su pensamiento está perfectamente nítido en su obra plástica; y medio siglo después de Goya, la vasta empresa novelesca de Pérez Galdós será algo así como un traslado verbal de aquella. Pero, históricamente, casos como éste que apunto se dan muy pocas veces; la expresividad del medio verbal puede ser menos avasalladora, pero es por lo general más clara conceptualmente que la del medio visual. Así, Eisenstein ha podido mostrar en un magistral ensayo cómo el funda-

mento mismo de la técnica del montaje de Griffith se halla en las novelas de Dickens. Y un antecedente similar puede encontrarse en ciertas novelas de Balzac (entre ellas, **"La muchacha de los ojos de oro"**, ahora filmada).

Bien es cierto que puede argüirse que estos antecedentes se refieren única y exclusivamente al plano técnico y no conciernen a la sustancia temática, esto es, a personajes y situaciones. Pero conviene recordar que si una técnica como la del montaje está en germen en los grandes narradores realistas del siglo XIX es porque ya ellos sienten su necesidad para manipular artísticamente toda la vastedad y complejidad de las vidas de sus personajes en esos primeros conglomerados urbanos mastodónticos que son en sus tiempos Londres y París. Conviene tener presente, además, que esos narradores del primer realismo se declaran —implícita o explícitamente— impotentes para manipular las situaciones en que intervienen en primera instancia las masas. No les queda más remedio que hacer caso omiso de la psicología de masas porque, expuestas verbalmente, ésta carece de toda fuerza emotiva y sólo puede interesar desde un punto de vista científico (¡cuando en los hechos consiste en una feroz emotividad, no es nada más que pasión!). Así, en la enorme "Comedia" balzaciana faltan los episodios de batallas. . . y qué bien hubiera venido uno, en "La rabouilleuse" por ejemplo. Y es muy sintomático que en "La cartuja de Parma", Stendhal haga que su protagonista pase nada menos que por la batalla de Waterloo sin percatarse de dónde está. El cine —tampoco es esto casualidad— ha obtenido algunos de sus logros principales con escenas de violencia multitudinaria, por ejemplo en "El nacimiento de una nación" y "Potemkin". Los recursos narrativos del ojo de la cámara resultan ser, evidentemente, más eficaces que los de la novela cuando se trata de presentar grandes conjuntos humanos en situaciones que, para abreviar, se pueden llamar de tipo épico. El novelista no puede pasar rápidamente, a diferencia de la lente, por miles de rostros aterrizados o furiosos, por millones de movimientos corporales hacia la victoria o la derrota. Debe seleccionar mucho más su material; y el simple hecho de seleccionar se opone a la representación cabal de las situaciones más niveladoras que haya las de psicología de masa.

Asimismo como lo han puesto en evidencia desde Fritz Lang ("**M**", "**El testamento del doctor abuse**") hasta Luis Buñuel ("**Los olvidados**", "**Él**"), el cine cuenta con más eficacia que cualquiera otra de las artes —sin excluir la técnica de la corriente de conciencia ni la escritura automática, en el dominio literario— para representar la interioridad psíquica en sus estados anómalos. También esto se explica: si el medio visual es más apto que el verbal para captar artísticamente los desórdenes mentales esto se debe a que sus imágenes llegan más directamente al espectador que las literarias al lector. La palabra por un largo

(Continúa en pág. 28)

- 1 - MIGUEL HERNANDEZ
poema al hijo muerto
- 2 - ANGELA FIGUERA AYMERICH
culpa
- 3 - FERNANDO QUIÑONES
Pericles

Alguna vez escribíamos que Miguel Hernández, poeta al fin, se extasiaba frente a los árboles, pero que, español al fin, no podía evitar el pensamiento de cuál serviría para madera de su ataúd. Magia y muerte, sol y silencio, signaron su increíble vida. EL ESCARABAJO DE ORO quiere hoy publicar, en su recuerdo, un poema que olvidaron los antologadores de su obra. Un poema que no hemos visto publicado en ninguna de las antologías más completas de la poesía de Hernández. Que no sabemos, siquiera a que libro suyo pertenece. Valga pues el desconocimiento para justificar estos versos escritos por Hernández a la muerte espantosamente prematura del hijo tan esperado. A Miguel, pues, por aquello de "me llamo barro, aunque Miguel me llame".

Era un hoyo no muy hondo
casi en la flor de la sombra.
No hubiere cabido un hombre
dentro de su tierra angosta.
El cupo: para su cuerpo
aún quedó anchura de sobra,
y no la quiso llenar
1 más que la tierra que arrojan.

En la casa había enarcado
la felicidad sus bóvedas.
Dentro de la casa había
siempre una luz victoriosa.
La casa va siendo un hoyo,
yo no quisiera que toda
aquella luz se alejara
vencida desde la alcoba.

Pero cuando llueve, siento
que el resplandor se desploma,
y reverdecen los muebles
despintados por las gotas.
Memorias de la alegría,
cenizas latentes, doran
alguna vez las paredes
plenas de la triste historia.

Pero la casa no es,
no puede ser otra cosa
que un ataúd con ventanas,
con puertas hacia la aurora,
golondrinas fuera, y dentro
arcos que se desmoronan.

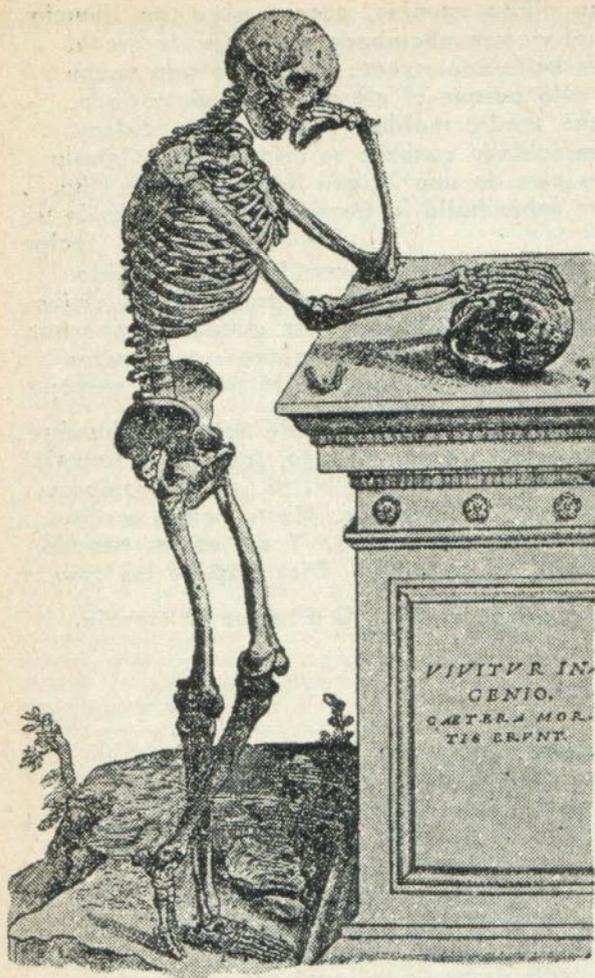
En la casa falta un cuerpo
que aletaban las alondras.
La alegría entre nosotros
es una ráfaga torva.
En la casa falta un cuerpo
que en la tierra se desborda.

2 Si un niño agoniza, poco a poco, en silencio,
con el vientre abombado y la cara de greda.
Si un bello adolescente se suicida una noche
tan sólo porque el alma le pesa demasiado.
Si una madre maldice soplando las cenizas.
Si un soldado cansado se orina en una iglesia
a los pies de una Virgen degollada, sin Hijo.
Si un sabio halla la fórmula que aniquile de un
[golpe
dos millones de hombres del color elegido.
Si las hembras rehuyen el parir. Si los viejos
a hurtadillas codician a los guapos muchachos.
Si los lobos consiguen mantenerse robustos
consumiendo la sangre que la tierra no empapa.

Si la cárcel, si el miedo, si la tisis, si el hambre.
Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gentes honradas. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y así vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía.

3 Pericles, príncipe, ya habría,
muchacho tú, aquello que ya amé
y amaré siempre, alguna vela
al fondo de la calle; oías
el vecino rumor del alfarero,
la plaza con pescados matinales
sobre las piedras, el bullir del pueblo.
Tú todo lo pudiste. Estabas
en medio de tu gente igual que un torreón
de amorosa energía y todo lo pudiste.
El pan lo preferías a la seda; así,
cuanto amabas fue tuyo unos momentos.
¡De veras, en un fulgor de carros y navíos
levantaban la frente popular! Fuiste, fuiste.
(Nada era tuyo y lo sabías.
Nada es nuestro.) Soñaste una ciudad,
vida, luces, comida para todos,
el derecho a vivir a manos llenas,
invalidar la ley de las espadas,
nuevas ciudades, días diferentes.
Era más que vivir lo que quisiste para ellos, jefe.
Luego, todo
regresó al hondo vaso del silencio,
el tiempo te empujó y cuanto hiciste fue contigo;
antes, después del crimen, los turbios centinelas
cayeron sobre el toro y la rama de olivo
y el tiempo te abolió y también a ellos:
cuanto creaste y cuanto te deshizo
se convirtió en olvido e inscripciones.
A dos mil años largos de tu nombre
alguien también de junto al mar te abriga,
confunde su sustancia con la tuya,
y quisiera arrancarte de la tierra
como un león de polvo al que ni el aire
reconoce y deshace ya. Hoy, en el nombre
de tu equidad sagrada,
arden el día y el tiempo como un
aceite funerario bajo el sol que fue tuyo.



EL POETA, EL DEMIURGO Y EL ROBOT

J' ai vu des archipels sidéraux! et des îles
Dont les cieus délirants sont ouverts au vo-
[gueur:
-Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors
[et t' exiles
Million d' oiseaux d' or, ô future Vigueur?
Rimbaud, "Le bateau ivre"

(¡Yo he visto archipiélagos siderales! e islas
Cuyos cielos delirantes están abiertos al
[cosmonauta:
—¿Es que tu duermes y te exilas en estas
[noches sin fondo,
Con un millon de pájaros áureos, oh futura
[gallardía?)

por CARLOS ASTRADA

Especial para EL ESCARABAJO DE ORO

"¿Qué es un poeta?", se pregunta Kierkegaard —en la primera de sus **Diapsalmata, adse ipsum**— y responde: "Un hombre desventurado, cuyos labios están conformados de tal modo que sus suspiros y quejas se transforman en bella música, mientras su alma se reuerce en secretos tormentos".

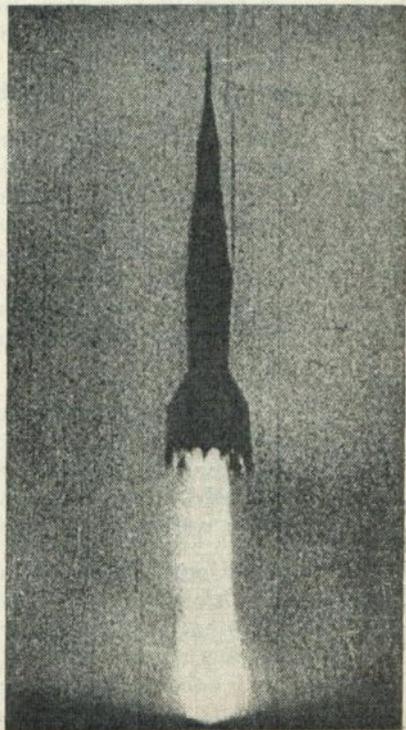
Esta es la concepción que el romanticismo se forjó del poeta, es la actitud que respecto a él emerge de la procela de las pasiones y sentimientos, y que devino no sólo una postura literaria, sino también vital. Tal actitud exalta y sublima los sentimientos, el dolor humano y el dolor del poeta, los que así se introducen de rondón en la poesía como asunto extrapoético. No decimos antipoético porque el dolor humano, las tribulaciones íntimas, recogidas en el verso, han sido categorizadas por grandes poetas de todas las épocas.

Pero el dolor y los sentimientos son asunto —diríamos privado— del yo del

(1) Traducimos **vogueur** por cosmonauta, pues consideramos que se trata de una idea anticipatoria de Rimbaud, para la que lógicamente no se había acuñado la palabra; y **Vigueur** de acuerdo a su procedencia etimológica (como también del vigor castellano) del latín **vigeo** por gallardía.

poeta, y este yo, en la poesía moderna, la que se inicia —y alcanza su despliegue en señeros paradigmas— con Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Poe, etc., desaparece, se desplaza a un último plano, queda, puede decirse, confinado en la esfera de lo "demasiado humano" con su nexo subjetivo con las cosas cotidianas, con la "realidad", la que pasa a ser mero trampolín para el salto a la metáfora que da el poeta, quien va a establecer una relación apenas alusiva con las cosas, en pos de lo medular de la realidad.

Baudelaire nos advierte ya que el alma de un poeta se delata en las palabras que él emplea o por las que está poseído. Y Mallarmé llega a experimentar el eclipse completo de su yo, como sintomáticamente explica en carta de fecha 14 de mayo de 1867: "He de comunicarte que soy ahora impersonal, y no ya el Estéfano que has conocido, sino una aptitud del universo espiritual para verse y desarrollarse a través de este que fui yo". También Rimbaud se impone el holocausto de yo para ser poeta, y así lo expresa: "Yo es un otro". Estamos, pues, ante un **objetivismo** poético, en el cual las palabras sólo sitúan a distancia —por



interpósitas imágenes— a las cosas en su verdadero y oculto sostén.

La nueva poesía —a la que señala su ruta la llamada poesía moderna— ha tomado el camino de la superación de lo sensorial, incluso de la sensorialidad del poeta. El mismo Mallarmé sentenció: "un poema no nace de sentimientos, sino de palabras". Y el poeta alemán contemporáneo Gottfried Benn, fallecido en 1956, nos dice: "colores y sonidos hay en la naturaleza, pero palabras no"; el propio Benn —en *Problemas de la Lírica* (1951)— rechaza radicalmente un "poema con separación y contraposición de objeto poetizado y yo poetizante". No es que la nueva poesía se libere de todo contenido enunciativo, sino que ella sólo lo alude metafóricamente —lo roza, diríamos, levemente con el ala de la metáfora—; tan sólo lo escorza, transformándolo y filtrándolo por la palabra. No otra, por lo demás, ha sido, en los grandes poetas, la función de la metáfora. Rainer Maria Rilke, en la novena de sus *Duineser Elegien*, sintetiza tal cánón poético. Con referencia a los poetas mismos, canta:

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fens-
[ter,
Höchsten: Säule, Turm... aber zu sagen
[versteht,
O zu sagen so, wie selber die Dinge niemals
[innig meinten zu sein...

(Nosotros estamos aquí, quizá, para decir: casa, —Punto, fuente, portón, jarra, árbol frutal, ventana, —A lo más, columna, torre... pero decirlo, comprender, ¡Oh!, decirlo así, como las cosas mismas íntimamente jamás intentaron ser...)²

Este "estar aquí" del poeta nos remite, no a un lugar fijo del estar en el mundo ni a una supuesta apertura ontológica extática, sino a un ir inmerso en la temporalidad de la palabra; el tiempo es, pues, la topología de su tarea, de su *poiesis*. Entonces, cabe preguntar ¿cuál es la relación en que está la poesía, sobre todo, la poesía de nuestros días, con la temporalidad histórica? Provisoriamente, podemos afirmar que la poesía —el poema— resulta del diálogo del poeta con el tiempo, con su tiempo epocal. Cabe hacer notar, a este respecto, que toda poesía es histórica en un doble sentido: primero porque ella ya supone la temporalidad, y es por ello histórica en primer grado (un poeta, Antonio Machado, aconsejó reforzar, para su logro, la temporalidad del verso); y, en segundo lugar, porque el poeta, aún cuando su temática o su tónica se ciña a lo más "inactual", o a lo que es exclusivamente su más íntima vivencia,

o a la difícil ecuación algebraica de las metáforas, está y queda siempre adscrito a una situación histórica, que se delata de algún modo en su poesía.

Burn Norton ha destacado y poetizado sugestivamente la temporalidad de las palabras:

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Word after speech, reach
Into the silence...

(Solo en el tiempo se mueven las palabras, solamente en él se mueve la música, —Pero solo a lo que es viviente le está reservado el morir. La palabra, tras el discurso, se adentra en el silencio...)

Es misión, quizá, de la poesía verdadera recrear en su nuevo mundo dinámico, en su *habitat* cósmico, al hombre, a quien la ciencia y la técnica le van permitiendo cada vez más liberar tiempo para sus empresas específicas, para sus sueños, para sus audacias de Demiurgo. Entre estas empresas se contará siempre la poesía, que recrea constantemente el mundo en el ámbito del verso y refracta, tras haberlo captado sin rodeos discursivos, el ser histórico del hombre hacia otro mundo, hacia un mundo ingravido construido con las palabras en que los poetas han decantado la quintaesencia de las cosas y sus ocultas relaciones. A ellos incumbe, pues, nominar las cosas tales como éstas "jamás íntimamente intentaron ser".

La tecnización, la automatización, el aumento de los mecanismos que lo revelan de múltiples labores —resultado todo ello de las conquistas del saber tecnológico, del avance de la ciencia— han comenzado a liberar tiempo para el hombre. Es aquí, ante este *novum* trascendental, que se perfila la tarea anticipatoria de la nueva poesía: cantar al hombre liberado en dimensiones temporales, en las cuales él, al incrementar sus posibilidades, se enriquece en su ser. Su tiempo libre será —y lo está siendo ya— polivamente. El proceso del mundo en que vivimos está bajo el signo de una hasta ayer inusitada velocidad histórica. Todo cambia y se transforma, incluso el hombre mismo, que ya no sólo es un ente meramente telúrico, sino que también empieza a devenir un ente cósmico. El está nada menos que en el inicio de su viaje a las estrellas. La realidad que él ha comenzado a vivir supera hasta las más osadas construcciones de la imaginación. La poesía no quedará, ciertamente, a la zaga de tamaña empresa, en la que el hombre multiplica sus potencias y se acerca a los astros.

La poesía aspira a instaurar verbalmente, para darle morada temporal en el lenguaje, el ser, que es cambio y devenir. Heidegger, en su exégesis de la poética de Hölderlin, ha dicho que "la poesía es la institución verbal del ser", definición formalmente aceptable, siempre que entendamos el ser no como un "espectro metafísico", como un núcleo estático y supratemporal —tal cual lo ha mitologizado el propio Heidegger en la actual etapa de su filosofar—, sino como lo que debe cobrar presen-

cia metafórica, alusiva, porque él es lo fugaz, lo que pasa en el proceso cambiante y caleidoscópico de sus manifestaciones. El ser es aquello de que participa el hombre, puesto que en él va inserto su propio ser; es lo que lo lacera y euforiza, lo traspasa como una espada de hielo o como una espada candente, y le lanza el desafío de su riqueza multifacética, con sus fulgores y sombras laterales. Es, pues, también ese "Etre" de Paul Eluard:

Le front comme un drapeau perdu.
Je le traîne quand je suis seul
Dans des rues froides.
Des chambres noires
En criant misère.

(La frente como una bandera perdida. —Yo te arrastro cuando estoy solo —En las calles frías. —En las alcobas oscuras —Gritando miseria...)

Hoy, y en lo venidero, la tarea del poeta quizá no sea la que le asignaba Juan de Mairena, el *alter ego* de Antonio Machado: la de cantar la hazaña metafísica —imposible y sin sentido para los filósofos— de "pensar el ser fuera del tiempo"; lo que equivale, según el mismo Mairena, a pescar un pez, que siga viviendo después de pescado. Hazaña absurda, porque se trata de un pez —del pez— que se desliza en las ondas voraginosas del acaecer real con gran velocidad histórica, pues la ciencia y la tecnología —que están desintegrando hasta el último núcleo del átomo y han puesto en órbita los Sputniks, los Luniks y las naves cósmicas tripuladas— le han puesto a ese pez aletas siderales. Sólo a los poetas concierne donarnos en transcripción metafórica esencial —es decir en, poesía— la silueta esquiva, con sus luces y sombras, con sus vibrátiles escamas de acero, de este pez que, habiendo ascendido a las alturas casi con la velocidad de la luz, traza su periplo en los mares cósmicos y se comunica en lenguaje cifrado con los hombres. Con los ojos de ese pez, el hombre se ha asomado y visto la cara oculta de la luna, la que ha dejado de ser la "pálida y enigmática Selene" de la poesía sentimental y romántica. Tarea de los poetas es instituir en el lenguaje la revelación prospectiva de lo que los ojos fosforescentes y electrónicos del pez han reflejado para el hombre y, además, decirnos de la hondura del surco que en el espíritu humano ha abierto tal visión de futuro, y de la fertilidad de esta simiente estelar para las humanidades venideras.

Después, los cosmonautas —caballeros del *Padre Ether*, conjurado por Hölderlin— nos hicieron llegar, con su mensaje y estremecida sorpresa, la confesión de que, fuera de la atmósfera planetaria y a pesar del aguijón que los hacía sentir otros mundos y otros seres, sintieron la nostalgia de la gran patria *Tellus*. ¡Al fin, raigalmente telúricos y todavía no del todo cósmicos! Será ésta también la situación dramática del poeta entre dos fuerzas que lo solicitan; su poesía estará transida por agudas tensiones dialécticas, con-

(Sigue en pág. 12)

EL POETA . . .

(Viene de pág. 11)

tradictorias, en pos de la síntesis totalizadora. En el umbral mismo del gran salto, los cosmonautas, se descubrieron a sí mismos como entes fronterizos, pero urgidos por el más acá terreno, atraídos por la fuerza de una gravedad esencialmente humana, de esta tierra, de su **humus**, es decir, de seres forjados con la fragilidad de su arcilla.

La clave de la hazaña que hará del hombre un ser policéntrico —telúrico y extretelúrico, a la vez— la tiene, quizá, el poeta del porvenir. En este se encenderá un **Heimwechdel** —del cual el peticionado por Novalis para la filosofía va a resultar un pálido reflejo— que le sugerirá en un nuevo lenguaje, en una alusión tremenda y alucinante que su patria está en todos los mundos habitados, en todas partes donde un ser capaz de pensar y poetizar sea su propia meta, su propio e inmanente conato totalizador.

Tal vez esté reservado al poeta, al vate, al hombre del don adivinatorio, revelar a los hombres la imagen del futuro, furtiva y rielante en el bisel de las palabras. Y esto estará de acuerdo con su misión, que es, en el fondo, no otra que la de forzar el destino en la anticipación del canto. El poeta del porvenir y aún el poeta porvenirista del presente es el cosmonauta de la esperanza, llamado a realizar la apertura de todos los ámbitos en que él se reencontrará a sí mismo en la imponderabilidad de su esencia, esto es, en la dimensión hacia la que lo impele una nueva **poiesis**. Para aproximarnos a lo que entendemos de la misión del poeta de los tiempos nuevos, del poeta porvenirista —afiancado, sin duda, en el acervo de logros seculares— recordemos la imagen de un cuadro de Giorgio de Chirico, designado con el nombre de "**Il Trovatore**". A esta pintura se la ha llamado impropriamente "metafísica", aunque en realidad es un arte influido por la tecnología incipiente. Se trata, en el cuadro a que nos referimos, de un hombre situado en un escenario móvil, que representa el contorno, matemáticamente dispuesto, calculado. El piso del escenario, en el que aparece una casa, una torre lejana y arriba el cielo, gira hacia atrás y se destaca sobre el hombre, construido de ángulos, esferas, instrumentos técnicos de trabajo de forma esférica, todo adosado a un armazón, que es parte constitutiva del contorno. Sería, en la intención del pintor, el hombre que ha entrado en el mundo tecnizado, es decir, el hombre mecánico, **l'homme machine**, el hombre en que, según opinión corriente, vendría a rematar la era técnica o de la tecnización progresiva. Para nosotros, que vemos el cuadro con ojos actuales —y está es una interpretación personal—, de Chirico, a pesar de su propósito, no ha pintado un hombre, sino un **Robot**. Estamos, pues, frente a un Robot. Y el Robot supone al hombre, su creador, el que quizá desde la casa o desde la alta torre controla los pasos y los

movimientos del Robot. Este tiene su razón de ser, la que la razón finalista del hombre, que lo ha mediatizado, ha puesto en él. El Robot hace lo que el hombre necesita que él haga, realiza los movimientos precisos para alcanzar un fin determinado.

Montale, el poeta italiano contemporáneo, en su poema **Addi**, intuyó y transcribió sutilmente, dentro del esquemático marco de una estación ferroviaria, la precisión automática requerida por el hombre en ciertas circunstancias. Montale ve realizado por el autómeta lo que se reclama puntualidad en las habituales urgencias humanas:

**Addii, fiscri nel buio, cenni tosse
e sportelli abbassati. E l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come
appaiono, dai corridoi murati!**

(Adioses, silbidos en la oscuridad, señas, tos— y ventanillas cerradas. Es la hora. Quizá los autómetas tienen razón.— Tal cual ellos, apareados, aparecen por los corredores)

Por el Robot, por su puntualidad, se elimina al margen de contingencia que a un hombre puede hacerlo llegar tarde a la estación. El Robot pertenece a otro reino del ser, y el Demiurgo de este reino es el hombre. Estamos en el dominio de los autómetas, en el mundo de la técnica, que multiplican las potencias del hombre y liberan, en éste, tiempo. Los autómetas —y todos los automatismos operantes— eximen al hombre de múltiples tareas; las máquinas electrónicas, que realizan con más precisión y velocidad, complicados y difíciles trabajos —cálculos— para el cerebro humano, lo alivian y lo aliviarán cada vez más de intrascendentes fatigas y quehaceres. A éste respecto la cibernología tiene la última palabra. Todo esto permitirá al hombre, en el disfrute de un tiempo polivalente, ir al encuentro de su propia humanidad —de lo más valioso en ésta— por diversos caminos, incluso el del ocio productivo. No es que el hombre se automatice, se mecanice, como erróneamente piensan y sostienen los que han hecho **tabú** de la técnica, sino que, por el contrario, él interpone mecanismos entre su libre espontaneidad y la necesidad que lo aherroja, crea automatismos y pondrá a su servicio, un día no lejano, un ejército de Robots, para dilatar el reino de su libertad, de sus sueños, de sus audacias de sonámbulo cósmico.

Este hombre nuevo, liberado, y el mundo tecnológico maravilloso, del cual él es el Demiurgo, se ofrecen como una incitación y una cifra de ensueño al numen del poeta, el que a través del autómeta, del Robot, sabrá ver una faceta original en el afán innovador del espíritu humano. Sobre esta faceta del ser poliédrico y azogado del hombre quizá incida la luz de un astro remoto, que sólo al poeta le sea dable percibir, tal vez llegue en ella un mensaje cuya clave sólo el poeta puede tener. Todo este mundo de las innovaciones tecnológicas y de las aplicaciones de la técnica, y de todos los Robots que pulularán para realizar el trabajo que antes hacía el hombre con sus

manos y su cerebro, enfrascado en cálculos de meses y años; todo este mundo, que parece soñado, pero que es real, tiene su Demiurgo que lo ha traído a la vida, configurando ese nuevo reino del ser, al que ya aludimos. Ese Demiurgo es el hombre. Pero no hay ningún Demiurgo exterior al hombre, que haya creado a éste. El hombre, como ser viviente, no se hace a sí mismo, ciertamente; está consignado a la especie y a las posibilidades del desarrollo y avance de ésta sobre el planeta y en otros planetas, en el caso de su eventual emigración a éstos. Podemos afirmar, con los cibernólogos más lúcidos, que la especie es su propio Demiurgo. "**La especie —nos dice Pierre de Latil— es el artifice de sí misma**".

Detrás del Demiurgo, que es hoy el hombre, está el poeta, para recrearlo y estimularlo en sus más aventuradas empresas; el poeta que atisba la alquimia a que se ha entregado la fantasía descubridora de los sabios, y transcribe tales fantasmagorías fecundas —que están abriendo para el conocimiento y la acción nuevos sectores de la realidad— en la iridescencia de sus palabras, de clave a veces esotérica, pero con signo positivo antepuesto a una ecuación poética reveladora.

El hombre ha alcanzado ya un alto nivel en la naturaleza en la historia como pensador y creador, y también como realizador; en este último sentido, él está transformando el mundo. Las ciencias avanzan cada vez más hacia nuevos horizontes, aunque no les sea dable todavía explorar el universo entero. El conocimiento científico en esta tarea de develación infiere la total naturaleza —el proceso creador y multiforme de la **physis** como una totalidad deviniente. Comprueba, sin duda, intermitencias y lagunas en este proceso, el que paulatinamente nos va entregando a través de sucesivas contradicciones y antinomias, en escalonados planos de emergencia dialéctica, el secreto de eslabones antes ignorados pero, ciertamente, partes integrantes de ese todo. Las conquistas del conocimiento incrementan constantemente la **praxis** transformadora del mundo material y del mundo histórico. A esta empresa de los hombres de ciencia de nuestra época, movilizadas por una poderosa fantasía, los poetas, con su visión anticipatoria, tienen que prestarle sus alas y exaltar la poesía que entraña sus realizaciones.

Hay inventos dignos del homenaje de los poetas, como el homeostato del neurólogo inglés Ashby; el automatismo que, al igual que los seres vivos, es capaz, es capaz del equilibrio perfecto. El poeta, el visionario, el vigía, embarcado en la palabra, tiene también la misión de abrir horizontes, de avizorar remotas lontananzas, de familiarizarse con el ser en la perspectiva porvenirista de su proceso, de su devenir; a él le toca anunciar las insospechadas latitudes que a los hombres les es posible alcanzar en su marcha. Rimbaud, en sus **Lettres du Voyant**

(Sigue en pág. 14)

LA MINA Y EL PAJARO cuento de ARNE LUNDGREN

Arne Lundgren: Nació en la costa occidental de Suecia el 9 de junio de 1925, en Hovenäset, provincia de Gotemburgo y Bohuslän, lugar de pescadores y canteros. En 1960 obtuvo el grado de Filosofía Magister en inglés y en lenguas románicas en la Universidad de Gotemburgo. Ha viajado por España, Portugal, Francia e Italia en los años de 1953 y 1955. Su carrera literaria la inició en 1948 con una decena de poemas publicados en Ny Lyrik. Desde entonces hasta hoy, numerosas obras en verso y en prosa hacen que sea cada vez más conocido. *Sanger till havet, poesías, 1949; Havstulpan, poesías, 1955; Kustbilder, poesías, 1960. Novelas, a partir de 1947, en que aparecieron Bottnens klokor, Ornarna på kalvarberget y Man överbord en 1959. Profundo conocedor de las lenguas española y portuguesa, tiene numerosas traducciones de autores españoles e hispanoamericanos y de portugueses y brasileños. Ha aparecido recientemente, en edición de la editorial Norstedt de Estocolmo, una antología de 38 narradores iberoamericanos bajo el título de Latinamerikanska berättare (Cuentistas latinoamericanos) de 405 páginas, con la presentación y el estudio de cada autor hechos por Arne Lundgren y traducciones, de Erik Gyberg, el propio Lundgren, Erik Michaelsson y Per Rosengren.*

En la joven prosa sueca existe en la actualidad una tensión entre un acabado conocimiento del mundo y un notorio provincialismo, entre la peculiaridad nórdica y las incitaciones que vienen del extranjero. Esto es evidente en un autor como Lundgren. Algo del brillo de los escritores españoles e iberoamericanos que ha dado a conocer en Suecia, se ha hecho sentir sobre su propio mundo literario.

Tanto en la prosa como en el verso, Arne Lundgren demuestra predilección por los temas marinos del sitio donde es oriundo; El Escarabajo de Oro, siguiendo con su proyecto de difundir tanto a los ya consagrados como a los jóvenes narradores y poetas de difícil acceso en nuestra lengua, publica hoy su cuento "La mina y el pájaro", singular y quizá terrible alegoría de nuestro tiempo.

A veces desaparecía por completo en un hueco de la ola, se envolvía en una corona de aguas revueltas, en burbujas y espumas. Pero en el instante siguiente la cresta de una onda la alzaba de nuevo; por algunos momentos el agua dejaba ver un trozo del negro y panzudo cuerpo. Cuatro cuernos hambrientos se erizaban contra el cielo.

Cuatro dientes ralos en busca de algo que morder.

Gracia, no tenía ninguna. Se movía pesada, perezosamente y sin ton ni son, como un témpano de hielo. Y, lo mismo que un témpano, mantenía escondida la mayor parte de su cuerpo bajo el

agua. (Ambos se mueven sin voluntad, pero sin embargo de manera inexorable, cabalgan hacia adelante sobre un sombrío potencial que está bajo la superficie y siembran el terror dondequiera que avancen).

Había algo de diabólico en este mudo, inexorable deslizarse hacia adelante, decidido sólo por el paso de los vientos y de las corrientes.

A este movimiento alevoso de mecánica de silencio de muerte se unía otra mecánica igualmente caprichosa, la mecánica ciega del destino. Desprendiéndose de su sujetador de ancla anduvo a la deriva. Lentamente llevada por tormentas, corrientes y olas rabiosas, había rodado hacia adelante y hacia atrás por los mares del Norte y del Skagerack, empujada como una gallina ciega de un extremo a otro. Un tiempo permaneció tranquila cogida entre las garras de las algas de algunos arrecifes, pero de nuevo fue chupada por las corrientes.

Su oxidada y voluminosa cubierta estaba ahora revestida de franjas de bellotas de mar y de viscosas algas. Parecía un globo terráqueo en miniatura, con conos de volcán y bosques vírgenes, bosques extensísimos de algas, de donde emergían algunas cumbres nevadas. Encima colgaba un velo de luto, andrajoso velo de red color madera, que se había enredado en los cuernos y en la cadena para el anclaje y obstinadamente se mantenía. Cuando los hombres a bordo del barco pesquero descubrieron lo que habían capturado, no vieron otra salida en el encrespado mar, que cortar la red de arrastre casi en su totalidad. Y, debido a eso, un macabro tapiz de restos desgarrados se arrastraba hacia atrás en el agua.

Las bellotas de mar llevaban una existencia ideal en el voluminoso cuerpo. Abrieron sus pétalos divididos en dos y desplegaron sus brillantes cráteres de cáscara. Voluptuosamente extendían sus pequeños brazos cazadores en el agua y sorbían el agua y las substancias alimenticias. Se reproducían con rapidez y pronto cubrieron todo el áspero y negro cuerpo con luminosas Vías Lácteas en todas las direcciones; audaces y candidas como eran, ni siquiera vacilaron en trepar hasta la punta de los sensibles cuernos.

Las medusas habían encontrado al monstruo granuloso y enérgico y no se habían hecho a un lado a tiempo.

Los ásperos cuernos habían arañado

sus cuerpos de gelatina y ovillado sus tentáculos amarillo rojizos. Restos de madera habían chocado contra el casco de hierro y lo habían dejado atrás. Pájaros de tormenta pasaron en vuelo rasante, escrutando curiosamente. Una marsopa resbalaba hacia el oscuro objeto en el mar, tal vez en la creencia de que era una hembra; pero al llegar se había dado la vuelta y se había ido con un resoplido.

Una noche entera permaneció junto a un marino inglés que tenía el cuello desgarrado por un casco de granada y que se había desangrado en el agua. Se sostenía derecho en su salvavidas, con su cabeza echada hacia atrás. Los pájaros marinos le habían arrancado los ojos dejándole dos hoyos negro-violáceos. Todo el tiempo era como si su boca abierta hubiera implorado al cielo: "Nunca más guerra, nunca más guerra". Al alba, el mar los separó otra vez.

Había sucedido que peces salieron hasta la superficie para echar una mirada al oscuro planeta de su cielo. Asombrados, permanecieron algunos minutos con oscilantes colas y contemplaron el informe y redondo artefacto con cuernos. Mordisquearon un par de veces entre las algas o rondaron alrededor y desaparecieron de nuevo sin que hubieran llegado a ser ni una pizca más sabios ni a estar ni un poquito así más satisfechos.

Por debajo, en las profundidades, discurrían cardúmenes de macarelas como sombras vertiginosas, camino hacia la costa. Alcatraces de pico azul se zambullían en la oscuridad allá en lo profundo y gaviotas pasaban despreocupadamente, transportados por la fresca brisa de los días de sol, ya que a pesar de todo había centelleo y alborozo en el mar.

Una tarde de bonanza, cuando el rojo disco del sol se hundía en el horizonte y todo el mar estaba cubierto de una película de cobre que con lentitud se iba estratificando, una bandada de pájaros cruzó en dirección al noroeste. Se oían zumbir los golpes de las alas hasta en la superficie del agua y se reflejaba en el elástico espejo de cobre. Detrás los seguía otro pájaro en accidentado e irregular vuelo. Avanzaba inconsiderada y desmayadamente. A veces estaba a algunos metros de la sobrehoz del agua, a veces subía tanto que los rayos del Sol lo alcanzaban. Cuando llegó a ver

(Sigue en pág. 22)

EL POETA...

(de pág. 12)

—compenetrado como ninguno con la tarea del vate—, nos ha dicho: "El poeta llega a lo desconocido y aún cuando finalmente no comprende sus propias visiones, sin embargo él ha visto. Puede caer al abismo en su salto gigantesco a través de cosas inauditas e innominables; otros trabajadores sufridos y osados llegan y comienzan en aquel horizonte donde él mismo se ha desplomado".

Rimbaud hablaba no solo en el lenguaje del poeta, sino también en el de su época o contra el de su época. Lo "desconocido", a que él se refiere, no es el consabido "misterio" como relleno retórico. Hoy la ciencia y la filosofía están dando plena razón a Hegel respecto a los alcances que asignaba al conocimiento, a su progresión histórica incesante. Ellas han dejado de ser agnósticas. Lo desconocido es lo todavía no conocido, pero por conocer. El conocimiento irá iluminando las zonas que hoy aparecen recónditas en la naturaleza humana, en nuestro contorno exterior y en el cosmos. Aunque las posibilidades del hombre, como individuo, son limitadas en lo que atañe al conocimiento y a las realizaciones que se derivan de éste, a través de la vida de la especie estos límites se van desplazando en el tiempo y en el espacio, y correlativamente la zona de lo conocido y explorado se dilata.

En las palabras de Rimbaud está implícita la idea de que la poesía —en la sucesión de los grandes poetas, los que contribuyeron a que la corriente temporal del verbo no se estancase ni cuajara en témpanos—, es prospección visionaria concatenada con el devenir del ser y sus manifestaciones. Fiel a esta consigna, el poeta de mañana no será un mistagogo del "misterio", ni un beato de las penumbras sentimentales o de los deliquios místicos extra-poéticos, sino, que urgiendo el flanco del conocimiento con sus premiosas y deslumbrantes visiones, cantará las proezas del hombre —del demiurgo— en su *status nascendi*, en el orto de su génesis misma.

Hoy podemos pensar, sin aventurarnos en divagaciones al margen de toda posible realidad futura, que el poeta del porvenir, no solo desde un enfoque humano y telúrico, cantará a las cosas: al mar, al bosque, a la montaña, a la estrella, y a las peripecias de nuestro mundo; sino también a otras cosas menos familiares, pero no menos sugestivas y en otro ámbito de su acaecer. Las signará con su alabanza o su anatema en una escala de valores cósmicos, sin caer en groseras supersticiones o creencias gratuitas, sino anticipándose a hipótesis científicas y experiencias en ciernes, que ayer no más nos hubieran parecido absurdos o incontrolados delirios verbales.

Si desde nuestro pequeño planeta, que es un punto en el espacio cósmico, una mínima condensación de materia y vida entre la inmensidad de las gala-

xias, se intenta llegar a otros planetas, y eventualmente —mediante naves cósmicas más veloces que la luz— al antimundo, al espacio de los gases intergalácticos, —que parece ser el lugar de la perpetua formación de la materia— la ciencia admite, en teoría, la recíproca, es decir, la posibilidad que desde otros planetas habitados en nuestro sistema solar o en otros sistemas solares, o del antimundo, lleguen hasta nosotros otros seres vivientes, incluso los constituidos por anti-materia. Para comprender el alcance de esta aventura increíble (aunque lo increíble es hoy propiedad exclusiva de las religiones), trasladémonos por un minuto al laboratorio donde tienen lugar las extraordinarias experiencias del profesor Kyrill Petrowitsch Stanjukowitsch, que ensaya y experimenta —Fausto de la ciencia— quizá en pos de nuevo homúnculo, con partículas de substancia y anti-substancia, elementos antagónicos de elevadísima potencia explosiva. En una cámara de combustión somete su proceso a un curso tranquilo, transformándolos en campos electromagnéticos, en rayos de luz. Para ello, tras haberlas introducido en la cámara de combustión, transmuta partículas de materia y anti-materia en gases muy diluidos y en pequeñas dosis.

Sobre la base de estas experiencias científicas ha surgido y tenido ya formulación la posibilidad, inaudita y escalofriante, de que un ser viviente constituido por anti-materia y proveniente del anti-mundo, llegue a la tierra. Para evitar una catástrofe a su contacto con la materia terrestre y con la materia de que estamos hechos los humanos, ese

ser solo puede existir en nuestro planeta bajo una cubierta energética protectora, esto es, bajo una especie de velo que lo aisle de nuestra materia. Pues bien — y aquí comenzaría la incitación y el tamaño de la hazaña para el poeta—, ese ser, desde su transparente encierro, enamórase de una muchacha terrestre, o a la inversa (peripecia imaginada por los autores —Wassiljew y Guschtschew— de "Reportage aus dem 21. Jahrhundert"). Si en el paroxismo del amor entre un ser de materia y otro de anti-materia, él o ella, o ambos, por una atracción irresistible destruyen esa cubierta protectora para sellar su amor con un beso, éste, con una potencia superior a una bomba de mil megatones, produciría una explosión y destrucción de tal magnitud, que no tendría paralelo alguno, ni en el tropo poético más audaz, con los llamados "amores volcánicos". Aquí, el poeta del porvenir está hipotéticamente frente a la posibilidad de un amor imposible, no por las diferencias dramáticamente humanas, que separaron a Julieta y Romeo, sino por incompatibilidad de substancias. El poeta no podrá aludir a este amor y sus explosivas circunstancias en escala ente humana, sino con otra pauta, otro registro metafórico y en escala cósmica. Quede esta empresa demoníaca —quizá entrevista en un imaginado antagonismo de constelaciones— como un interrogante y un atisbo acerca de la difícil y tremenda misión de los poetas de la era, ya en su inicio, de los viajes interplanetarios y de la naves cósmicas.

(1960, revisado en 1961).



EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131

Buenos Aires

ISRAFEL

drama en 2 actos y 2 tabernas
sobre la vida de EDGAR POE
de ABELARDO CASTILLO

PRIMER PREMIO INTERNACIONAL DE AUTORES
DRAMATICOS LATINOAMERICANOS CONTEMPORANEOS, París 1963, UNESCO.



JURADOS: Eugéne Ionesco, Claude-André Puget (Francia) - Christopher Fry (Gran Bretaña) - Mac Connely, Rosamond Gilder (Estados Unidos) - Diego Fabri (Italia) - Alfonso Sastre (España) - Mario Rivera (Perú) - Arvi Kivinaa, Jack Witikka (Finlandia) - Bohdan Korzeniewski (Polonia) - Heinrich Schnitzler (Austria).

UNICA EDICION EN CASTELLANO
APARECE EN AGOSTO



escena de los VENERABLES TODOS

2 REPORTAJES:

Uno a MANUEL ANTIN...

Usted me ha enviado un cuestionario. Excúseme que me anticipe al mismo y que empiece yo por preguntarle: ¿qué se siente usted? ¿Dictador de derecha o de izquierda? ¿Está resuelto a perdonarme la vida si proclamo mi libertad de conciencia y de creación, mi amor a la soledad, mi anhelo de luchar contra cualquier clase de dictadura que pretenda hacerme decir lo que no pienso y que trate de convertirme de ser libre y pensante que soy en instrumento del ideario ajeno, aunque ese ideario sea profundamente respetable? ¿Me pregunta para saber o para criticarme, para entusiasmarme con mi sinceridad o para detestarme si no le contesto lo que usted contestaría en mi lugar? En mi lugar yo y, ya ve, pongo todas las cartas sobre la mesa. Estoy harto de escuchar "cantos de sirena" de confortables reformadores sociales de entrecasa. Estoy seguro que cuando llegue la hora de los hechos los primeros no serán los que más han hablado. Esos saldrán a ponerse la escarapela cuando ya no quede ni el olor de la pólvora (?).

Y ahora sí.

¿Qué es rebeldía y qué conformismo en el cine?

(1) Manuel Antin ha derivado la simple estructura de un reportaje a la menos inocente argucia de un enfrentamiento personal. Esta extraña lógica —campo en el que cada uno es absolutamente insustituible— me obliga a silenciar mi respuesta o postergarla para mejor ocasión. En cuanto a la disyuntiva histórica que me ofrece el director de LA CIFRA IMPAR, debe decir que, en última instancia, sólo acepto ser dictador de izquierda. (Arnoldo Liberman).

"Me dicen que el primero que habló de individualismo murió en una epidemia junto con otras cuarenta mil personas. Manuel Antin".

También en materia de cine, rebeldía es hacer lo que a uno le da la real gana. Y conformismo bien podría ser, naturalmente, lo contrario.

¿Puede considerarse al autor de un film tan creador como al autor de una novela o al responsable de una sinfonía? ¿Por qué?

Reitero una vez más que la literatura cine no difiere ya de la literatura escrita desde que la incorporación del autor-personaje, del tiempo mental y de la existencia del otro en la interioridad de los personajes coincide con los aportes de Joyce o de Pirandello a la literatura. El cine es literatura en cuanto es relato y sólo no se parecen en que el lápiz, en el cine, ha sido reemplazado por la cámara. Los que afirman lo contrario (hago más palabras ajenas) confunden cine o literatura con un momento del cine y de la literatura. Pero no me pregunte por qué. No me siento absolutamente consciente de lo que hago y entiendo que la lucidez total sólo puede ser buena receta para idiotas. Presumo de mi inconsciencia porque el día que presuma de mi lucidez será viejo. Tal vez por esto siempre quedan rincones vacíos en las obras (y en las respuestas). Lo perfecto por serlo deja de ser obra de arte. Reduce el arte, de búsqueda que es, a una mera exteriorización de la belleza, lo cual me parece ya demasiado anacrónico. Trato de sobrevivir, no de exta-

siarme, de encontrar mi verdad, no de adularla ni de usarla.

¿Qué piensa usted de Dios? ¿Qué de la muerte?

No contestaré esta pregunta, ni otras parecidas de este reportaje, porque entiendo que el mismo debe ser destinado únicamente a la averiguación de posiciones estéticas o más directamente relacionadas con mi obra, y nunca las de índole personal. Mi idea de Dios, si la tengo, o de la muerte, carece en este momento para mí de importancia histórico-cinematográfica y juzgo inútil su cabida en esta página. Podría contestarlas sólo en el caso de que mi sentido del humor se sobrepusiera al respecto que siento por "El escarabajo de oro".

¿"La cifra impar" es muestra de un cine que podríamos llamar, aproximativamente, ético. Un cine de tinieblas, entretelas, pesadillas y culpas, marginal de lo "realista". ¿Por qué prefirió esa temática?

Creo que tenemos ideas distintas so-

bre "La cifra impar" y sobre lo "realista". Pero le re-pregunto: ¿por qué piensa que yo "preferí" esa temática? He aprendido de mi propia experiencia que las temáticas no se "prefieren", duelen, no se las elige por el color o el gusto como si fueran caramelos, estallan irracionalmente y cuando se las descubre ya están en medio de la calle, ya no se las puede rechazar o impedir; entonces empiezan los por qué y apenas se pueden contestar. Porque la posición de preguntar es fácil, lo difícil es llenar el silencio que viene después. Y ese silencio no debe suplirse con inteligencia, ni con conveniencia, se suple con verdad, sea cual sea. Lo contrario, lejos de servir, defrauda el cuestionario.

¿Qué piensa usted de Chaplin, Visconti y Lautaro Murúa?

Casi generalmente, nada.

¿Qué piensa usted de "dar la cara"? El film de Martínez Suárez, naturalmente.

La aclaración que acompaña a su pregunta me obliga a penetrarla sutilmente. Puedo contestarle lo que pienso de cada una de las formas posibles de "dar la cara", pero insiste usted en que me limite al film de Martínez Suárez y seré obediente: no soy crítico.

¿Cree usted que existe la censura en este país? ¿Y la autocensura?

No, no existen. Lo que podría confundirse mucho con ambas es esa intolerable mediocridad que —claro que sí— existe.

Críticos no desdeñables dicen que su cine es "formalista". ¿Qué es eso? ¿Mero brillo formal o forma expresiva?

(Sigue en pág. 18)



GRi- lle- RiAs

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

Leonardo da Vinci



SENTENCIA

—La opinión de que el sol está en el centro del mundo e inmóvil es absurda, falsa filosóficamente y formalmente herética, porque está expresamente contradicha por la Santa Escritura.

ABJURACION

—Yo, Galileo Galilei hijo del difunto Vicente Galileo, florentino, de setenta años de edad, personalmente presentado al juicio y arrodillado delante de vosotros, eminentísimos y reverendísimos cardenales de la república universal cristiana, inquisidores generales contra la malicia herética, y teniendo delante de los ojos a los santos y sagrados Evangelios a los que toco con mis propias manos, juro que siempre he creído, que creo actualmente y que con la ayuda de Dios, creeré en el futuro todo lo que sostiene, predica y enseña la santa Iglesia católica, y apostólica romana. Como ese Santo Oficio me había jurídicamente conjurado a abandonar enteramente la falsa opinión que afirma que el Sol, es el centro del mundo y que es inmóvil, que la Tierra no es el centro y que se mueve, y que yo no podía sostenerla, ni defenderla, ni enseñarla de ninguna manera, en forma oral o escrita, y como después que me fué dicho que la susodicha doctrina es contraria a la Santa Escritura he escrito y hecho imprimir un libro en que trato de esta doctrina condenada y aporato razones de gran eficacia en favor de esa doctrina sin agregar ninguna solución, es por todo eso que he sido juzgado, gravemente sospechoso de herejía, por haber sostenido y creído que el Sol era el centro del mundo y era inmóvil, y la Tierra no era el centro y se movía.

Por eso, queriendo borrar de los espíritus de vuestras Eminencias y de los de todo cristiano católico esta grave sospecha concebida con justicia contra mí, con corazón sincero y fe no fingida, abjuro, maldigo y detesto los susodichos errores y herejías, y en general todo otro error cualquiera o secta contraria a la susodicha santa Iglesia; y juro que en futuro no diré ni afirmaré de viva voz o por escrito nada que pueda autorizar contra mí semejantes sospechas; y si conociera algún herético o sospechoso de herejía, lo denunciaré a este Santo Oficio y al inquisidor o a su representante en el lugar donde me encuentre. Juro además y prometo que ejecutaré y cumpliré plenamente todas las penitencias que me son impuestas o que me serán impuestas por ese Santo Oficio; que si me llegare a ocurrir de pronunciarme contra alguna de mis palabras, de mis promesas, reconocimientos y juramentos, de lo que Dios quiera salvaguardarme, me someto a todas las penas y suplicios que por los santos cánones y otras instituciones generales y particulares han sido estatuidos y promulgadas contra similares delinquentes que Dios me ayude y sus Santos Evangelios que toco con mis propias manos.

Yo, el suscrito Galileo Galilei, he abjurado, jurado, prometido y me he obligado de acuerdo a lo anteriormente dicho; en fe de lo cual, con mi propia mano, suscribo el presente documento de mi abjuración que he recitado palabra por palabra en Roma, en el convento de la Minerva, a 22 de junio de 1633. Yo, Galileo Galilei abjuro como se expresa arriba y firmo con mi propia mano.

GALILEO GALILEI.



Mujer al uso nostro

"PEACE" (pis)

Edmundo Rivero, quien por solo su voz habría merecido un lugar en estas páginas, acaba de grabar un tango que (pese a no disimular su cuantiosa deuda con algún memorable desencanto existencial de Discépolo, o quizá por eso) lo hace sentir a uno patriota, montonero, sanmartiniano, dame otro mate vieja, y cargame la escopeta. El tango no carece del título "Bronca", y aunque es desaconsejable escucharlo luego de Mesa redonda sobre Función Histórica de los Intelectuales Argentinos, resulta aventurado oírlo cuando, habiéndose uno avenido a la sintaxis que floreció en "Eco Contemporáneo" (Nº 5), ya comienza a albergarle el alma una sensación, no sé: indescriptible. Como una gárgara de luceros del alba. Como de haber triscado, cual cabritillo en celo, por las cataratas del Niágara. Como estornudar arcángeles. Como hacer inhalaciones de gofio o darle un mordiscón a la Virgen de San Sixto. Mariposil, digamos. "Nos rige un concepto de CALIDAD HUMANA que nada tiene que ver con la Política", leímos, "esperamos que seres tiernos, pacíficos e insobornables, liberen sus voces". The Tangou, do libera su voz Edmundo Rivero, también llamado Juan el Tierno, se escucha así: (...) **ya no se respetan canes / Ni las leyes ni el poder / La decencia la tiraron en el tacho e la basura / Y el amor a la cultura / Todo es grupo, puro blef. / ¿Qué pasa en este país? / ¿Qué pasa, mi Dios, que nos venimos tan abajo? / Qué tapa que nos metió el año 62 / ¿Qué pasa? (...) Que si falta la guita, que si no hay más lealtad / Y nuestra conciencia: ¿ya no se usa eso más? / Pucha, qué bronca me da / Ver tanta injusticia de la humanidad. / Refundir a quien se pueda es la última consigna / Y ninguno se resigna / A quedarse sin chapar / Se trafica con las drogas, la vivienda, el contrabando / Todos ladran por el mando / Nadie quiere laburar. / Los ladrones van en coche / Satanás está de farra / Y detrás de la fanfarra / Salta y baila el arlequín / Es la hora del asalto: "Sirvansé, que son pasteles" / Y se morfan los laureles / Que supimos conseguir.**

Tango, permítasenos la digresión, que acaba de ser prohibido.

MISOGINIA o FILARMONIA

«—¿Es usted misógino?
—No. Soy filarmónico.»
(de un reportaje)

Las evoluciones de Valya Tereshkova: sus palabras, al pasar sobre Norteamérica: "paz y felicidad al pueblo de EE. UU." y "cordiales saludos al heroico pueblo de Cuba y a las gloriosas mujeres cubanas" —esto, claro, al pasar sobre Cuba— asombrosamente recogidas, tal cual, por el diario "El Mundo", habían conseguido inundarnos, en estos tristes momentos, de sana alegría y de coexistencia pacífica. La semilla, reflexionábamos con Gide, no muere. O cual decían los antiguos, el Papa ha muerto, viva Rusia. Y que nazcan cien flores, como expresaba Mao Tse Tung, no no, que eso es otra cosa. Valioso, queríamos decir, valioso es el vuelo de Valya. Y en un plato de trigo comen tres tigres trigo, te gané. No, imbécil, no era un destrabalengua, sino un concepto: el vuelo de Valya es valioso, para la humanidad toda; pero no hay que confundir el suceso, amigos míos, con el seso de su sexo. Sí, señores: el sexo. Porque vean, que una mujer haya dado unas circunvoluciones en una especie de zepellín de fierro, y atada (porque a los cosmonautas, debemos decirlo de una vez por todas, se los ata al asiento, por no hablar de la nave espacial en sí, que ni hay necesidad de saber manejarla, pues uno sube, da la vuelta y baja, le guste o no); que una señorita, decíamos, y con todo el respeto que nos merece su actividad, lo haya hecho, no es razón suficiente para confundir, a todas las del mundo con Aristóteles: "Nada separa a los dos sexos. En lo que respecta a la inteligencia, la naturaleza no hizo distinción alguna, y de esto tenemos sobradas pruebas. En su último encíclica lo dijo Juan XXIII: el mundo se mueve bajo el signo de la igualdad. ¿No es así?". O, "lásti-

ma no estar en el lugar de ella. El vuelo de la cosmonauta rusa es otra demostración irrefutable de que la mujer (...) ya no vive frivolamente. No me cabe duda de que pronto mujeres norteamericanas también saldrán a competir por el espacio (...) Acaso las mujeres también estén llamadas, pronto, a intentar edificar un mundo mejor". O, "me siento orgullosa, como mujer, de que una de mi sexo realice esta hazaña. Con esto se demuestra que el valor de las damas corre parejo con el de los hombres y que su físico se adapta a cualquier esfuerzo, sea éste mental o físico"; algarabías de las señoras Nélide Baigorria (política), Fanny Navarro (actriz), Elsa Irigoyen (esgrimista), recogidas por "El Mundo". Gina Lollobrigida, reafirmando estos conceptos, sostuvo también que "la mujer es igual al hombre". Física y mentalmente. Vamos, señores. Los norteamericanos enviaron un mono al espacio, los rusos, a Laika. Y cualquier día mandan una bestia de ésas que pesan 1800 kilos y tienen un cerebro de tres gramos. O una caja con moscas, o un frasquito de picles. Y adónde iríamos a parar si alguien sale con que "los rinocerontes son iguales al hombre", "se ha demostrado que no hay la menor diferencia física o mental entre un abejorro y un filósofo": "las bebenjenas están llamadas a construir un mundo más llevadero". Por favor. Confiamos en que ésta, si breve no menos asquerosa ojeada al mundo futura lès devuelva la cordura. Y retornemos, del brazo, a la hermosa desigualdad del tiempo de nuestros abuelos, que tan alegres combinaciones permite y sus buenos frutos da. Así en la Tierra como en el Cielo.

ECO DE LAS PROVINCIAS,

(de la serie "Hablando en Chino", de NAPOLEON).



* NAPOLEON/63

Rep. a ANTIN

(de pág. 15)

La discusión sobre el fondo y la forma se ha puesto ya demasiado vieja y es lástima que, no habiéndose llegado en tanto tiempo, a un acuerdo, esos críticos insistan con la calificación. Yo, para mí, le he puesto término hace mucho sin haber encontrado la diferencia. Considero que la forma es un tema y el tema una forma y no sé dónde empiezan y concluyen los dominios de una y otra. Ya ve que he llegado al estado límite de la confusión.

¿Por quién votará en julio?

— . . .

¿Cree usted que existen esencias humanas invariablemente inmodificables desde el comienzo del hombre (desde aquel día que Dios, aburrido, nos brotó a la vida?) ¿Cuáles?

— . . .

Nombre tres film y tres directores argentinos que hay que salvar del olvido.

Viendo por ahí tanta estatua absurda, ¿no cree que salvarse del olvido es idiota?

El amor de hoy y el de ayer ¿es sustancialmente el mismo?

— . . .

¿Qué entiende usted por materialismo dialéctico en el cine y libertad sartreana en la vida?

— . . .

¿Tiene usted automóvil? ¿Por qué?

— . . .

¿Qué le preguntaría usted a Antin y qué cree que el respondería?

— . . .

¿Qué cree usted que dirán los críticos del futuro sobre su obra: que "en esos momentos y bajo esas circunstancias no dejó de tener, quizá, una relativa importancia" o "fué la obra de un creador indiscutible"? ¿Por qué?

No hago mi obra para los críticos sino para mí mismo. La hago porque no puedo no hacerla. La crítica descubre para los otros lo que el artista ya ha descubierto para sí mismo. Ella sabrá, entonces, lo que en el futuro pueda decir sobre mi obra. Ese futuro no cuenta para mí. No creo en él. Para mí no existe.

¿Usted opina que Beatriz Guido le hace bien o le hace mal al cine de Torre Nilsson?

— . . .

En fin, Antin. ¿Qué es el cine?

Un edificio sombrío con una pantalla blanca delante. Medítelo bien y tal vez coincidamos en pensarlo.

vagamente: "A usted también", había dicho.

—Sí, a mi también. —Y no volvimos a hablar.

Al día siguiente le pedí a Julio que viniera a buscarme a la pensión.

Hasta ese momento había logrado mantener perfectamente separados los dos mundos donde se desarrollaba mi vida. Pero ahora las cosas se desequilibraban, no podía dominarlas. Necesito —pensé— que Julio venga a la casa, que vea el cuadro, necesito enfrentar su normalidad con tus fantasmas, perdida casa de las magnolias.

Cuando esta mañana llegué a la oficina, fui directamente al despacho de mi jefe. Le dije que iba a dejar el empleo: "un viaje urgente, —expliqué— muy largo". Ahora, en el café al que

veníamos todas las tardes, en la misma mesa de siempre, estoy esperando a Julio. Le imagino el gesto de fastidio que tendrá al entrar, y su sorpresa cuando le diga que no quiero volver a verlo, que lo nuestro fue un error. Pero primero lo dejaré hablar, enojarse conmigo porque anoche recorrió Belgrano de punta a punta —dirá— y no encontré esa maldita casa, ni existe ninguna cortada con ese nombre. Decir lo que ya sé, porque, cuando vi que no llegaba, subí a mi cuarto e hice lo que hace tiempo, creo que desde el primer día, tenía ganas de hacer: di vuelta el cuadro. Detrás se leía: Cristina Klapenbach, Bres-tal, Alemania, 1785.

Por eso estoy esperando a Julio, para decirle que me voy, o mejor, que regreso, que por fin encontré la respuesta.

acaba de aparecer



EL OTRO JUDAS, segunda edición, Primer Premio, por unanimidad, del Concurso "Gaceta Literaria", 1959

**ediciones de
EL ESCARABAJO
DE ORO**

dirigidas por Liliana Heker

de inmediata aparición

**CUENTISTAS PREMIADOS
EN EL SEGUNDO CONCURSO
DE CUENTOS AMERICANOS,
"El Escarabajo de Oro"**

Cuentos de: VILLEGAS VIDAL - RICARDO PIGLIA - MIGUEL ANGEL BRIANTE - OCTAVIO GETTINO - GERMAN ROZENMACHER, y de JULIO CORTAZAR - BEATRIZ GUIDO - AUGUSTO R. BASTOS y un relato de: PROSPERO MERIMEE.

VALHALLA

(de pág. 29)

¿Qué era ésto? ¿Qué me pasaba? No podía ser una coincidencia, ya no. La señora Inés me preguntó si a mi también me gustaba la mitología. Como en un relámpago, junto al asombro, me di cuenta que era la primera vez que me relacionaba con Cristina, aunque tácita,

Libros formato 20 x 11, en papel obra primera, diseñado especialmente para esta colección.

MAZA 1511, 2º C — T. E. 21 - 8782 — 87 - 2609 — 922 - 2986



¿Querria decirnos cuál es —según Ud.— el puesto que ocupan los intelectuales en el mundo contemporáneo?

¿Cuál es su papel en tiempos de desarrollo tan tempestuoso y de peligro para el mundo?

Antes de responder a la pregunta quisiera hacer algunas reflexiones sobre qué se entiende por intelectual y cómo se entiende al intelectual. Quisiera evitar aquí el equivoco fundamental en que se incurre muy a menudo cuando se habla de la gente de cultura. El intelectual debiera ser independiente, decir la verdad, representar la realidad tal como ella es, sin posiciones apriorísticas acerca de su significado. No todos comprenden que es necesario dejar al intelectual esta posibilidad, una posibilidad que consiste simplemente en el observar, mostrar y representar y por esto mismo criticar, seriamente. No porque se haya establecido que él deba decir cosas críticas, sino simplemente porque ver, mostrar es ya de por sí crítica. Y aunque estamos de acuerdo sobre estos puntos —entre muchos escritores soviéticos y polacos y yo no existen discordancias bajo este aspecto—, corremos el peligro de caer en ciertos equívocos e incomprensiones. ¿Cómo se deviene intelectual? ¿Por qué el hombre llega a ser un intelectual? A menudo nuestros pareceres sobre tal tema son discordantes. En Oriente se preocupan antes que nada de la función del intelectual, de lo que él debe hacer y se olvida lo que él es, como piensa. En Occidente, en cambio, a quien es intelectual se lo considera sólo "como tal" y en mucho menor medida se reflexiona sobre su función social. En Occidente el intelectual es un "loco inspirado". Y así como en alguna sociedad se respeta a los locos y hasta se les atribuye las funciones de los magos, por el mismo principio, la sociedad respeta al intelectual, lo escucha. Me remito al ejemplo del libro del siquiatra Jean Delay sobre la juventud de André Gide. El nos describe las fases de la vida de Gide de la infancia a la madurez, basándose en todos los documentos y los testimonios de que ha entrado en posesión, nos muestra —lo que parece verdad— que la situación social y familiar de Gide era tal que no podía dejar de conducirlo a cierto grado de obsesión. Sin embargo, gracias al talento de que estaba dotado, llegó a encontrar un equilibrio, a convertirse en un hombre normal, a condición de escribir. Escribir era de alguna manera una terapia, lo ayudaba a reencontrarse consigo mismo y a reintegrarse en la sociedad. Si no hubiera escrito hubiera sido simplemente un enfermo mental. Es evidente que Gide es un ejemplo atípico. No todos los escritores son neuróticos que buscan en la literatura la salvación de la demencia. Pero todos, cuando sentimos crecer dentro de nosotros la necesidad de escribir, sufrimos una especie de inadaptación a la sociedad. La escuela, las condiciones de vida, las relaciones con la gente, con la familia, a menudo algún recuerdo terrible de la guerra (como en vuestro

pais), hay siempre alguna cosa que impide una inserción armoniosa en la sociedad. Se trata en general de gente que no tolera la sociedad en que vive y esa extrañeza la acrecienta su alejamiento para mirar el mundo desde cierta perspectiva. Imaginémos un formidable equipo de fútbol. Se puede apostar a priori que un gran atacante, el mejor marcador del equipo, no escribirá ni interesantes memorias de su vida deportiva ni tampoco un libro interesante sobre el deporte. Supongamos, en cambio, que haya en ese equipo un mal arquero, preocupado por evitar los goles, amenazado diariamente con ser separado del equipo. Semejante individuo tiene ya cierta predisposición para poder escribir un día un buen libro sobre el fútbol.

Nos ha hablado hasta ahora de las condiciones (antes que nada sociológicas) que crean un intelectual, o mejor un artista, individualizándolos en la insatisfacción, en la obsesión. Pero insatisfacción y obsesión pueden igualmente conducir a inútiles manías.

Evidentemente. Diría más: no es un gran escritor aquel que no expresa —a través del prisma de su propia individualidad— los problemas de su sociedad. Las contradicciones fundamentales que sufrimos son de origen social, por ésto las obras de arte son un testimonio tan importante de una época. Soy un marxista o por lo menos —aunque muchos afirmen lo contrario— me creo tal; soy marxista porque el fin de mi lucha —aunque no estoy afiliado al partido comunista— es el socialismo. En esta perspectiva, se comprende bien porque no puedo dejar de pensar en escritores que sean útiles a la sociedad. El escritor que no sirve a la sociedad es un mal escritor. Estoy plenamente de

deber lo ayudan los escritores que lo han precedido. El problema de una cultura revolucionaria en los países de Europa oriental es bastante difícil y complicado, a pesar de lo cual se ha llegado a resolverlo aún en periodos en que los escritores se encontraban en una situación bastante difícil. Me refiero a la unión con la tradición cultural, con el patrimonio del pasado.

En Cuba, el problema es más difícil. Allí el pasado es la cultura española. No existe, en cambio, una vieja cultura cubana que pueda servir de base a la contemporánea. Substancialmente, el escritor sueña un lector exigente, tiene nostalgia de un lector que tenga la doble característica, masculina y femenina; es decir, que no solamente reciba, sino también reaccione activamente. El escritor aspira a expresar aquellos problemas y aquellas cosas que cualquier otro podría estar en condiciones de escribir; por supuesto que si tuviese talento.

En Occidente existe libertad intelectual. Pero esta libertad el intelectual la debe únicamente a la confusión, a la competencia entre editores, diarios, revistas, etc. Un editor rechaza Genet, porque teme ser criticado y perseguido; otro, en cambio, piensa: bienvenido el escándalo, yo salgo ganando.

En Oriente, en cambio, existe una especie de ley sobre la totalidad del hombre: todo lo que es del hombre interesa al Estado. Para decirlo con una exageración, se puede afirmar que el dirigente es considerado responsable hasta del hecho de que haya caído granizo. Si se edita a Genet, significa que el Estado edita a Genet. Y en eso reside la dificultad. Pues si bien se aceptan las obras que no desmoralizan la so-

JEAN-PAUL SARTRE: cuba, áfrica y europa en 10 respuestas

acuerdo con la literatura comprometida. Pero de la eficacia del compromiso decide no sólo el talento, sino también la relación con la sociedad, que debe ser sentida por el artista muy personalmente, en su interior. Para que la acción sea válida es necesario que el escritor encuentre lo que llamaré "un público total": una comunidad de lectores que comprende la sociedad entera, que él debe servir con su obra. El escritor debiera facilitar al número más vasto posible de lectores, que todavía no han tenido modo de elevarse, la posibilidad de dar un paso adelante. En este

ciudad, no se editan, por ejemplo, aquellas que podrían parecer una apoteosis de la pederastia o del robo.

Me parece que todo buen escritor es útil y necesario, porque todo buen escritor llega a decir, de su sociedad, por lo menos un poco de verdad. Por otra parte, él debiera poder hacerlo en su propio nombre o en el de un determinado grupo social y no comprometiendo ni la autoridad del Estado ni la del editor. Debiera encontrarse una salida a esta situación.

Es frecuente la opinión según la cual

(Sigue en pág. 20)

SARTRE

(de pág. 19)

los intelectuales son impotentes frente a ciertas ideologías que amenazan con la destrucción del mundo: por ejemplo el fascismo, el nacionalismo, el militarismo. ¿En relación con la década del 30, la época de Romain Rolland y de Barbusse, los intelectuales tienen hoy un peso mayor o menor?

Me parece que su peso ha quedado tal cual y debo decir que, a mi juicio, no es mucho. El intelectual renueva continuamente su esfuerzo por obrar a breve plazo sobre la opinión pública, pero, al mismo tiempo, constata continuamente su impotencia. Romain Rolland condenó la guerra en 1914, pero no obstante no llegó, con su protesta, a evitar a la humanidad la amarga experiencia de una guerra. En la situación actual, los intelectuales no llegan a cambiar en nada el destino de los pueblos. Me parece que hoy como hace cien años la actividad intelectual puede provocar ciertos cambios sólo a largo plazo. El intelectual podría evitar el sentirse impotente e inútil si pudiese apreciar su influencia a lo largo de una serie de generaciones. Para tener sentido, para que su actividad tenga valor y utilidad, se necesita una situación completamente particular en la sociedad, digamos, por ejemplo, una situación como la que existía en el siglo XVIII en Francia. Surgió allí una clase revolucionaria y se formó entonces la concepción unitaria de la clase de la cual surgían los intelectuales. Los intelectuales sentían profundamente como grupo, entonces, lo que estaba ocurriendo en Francia y de ello escribían. Me parece que la actividad de los intelectuales en estas situaciones puede tener significado también a corto plazo.

Recordamos siempre los años terribles que se iniciaron en 1930. Es cierto que los intelectuales no llegaron a impedir lo que se avecinaba, pero la época del Frente popular no ha pasado sin dejar huellas. El surgimiento de corrientes democráticas durante la ocupación y después de la guerra deriva también ciertamente del fermento del pensamiento humanista.

El fortalecimiento de la fuerza de izquierda fué debido antes que nada al temor de la guerra y sólo en segundo plano a la influencia de los intelectuales.

¿Cuál es actualmente, en su opinión, la influencia efectiva de la ideología humanista, antibélica, anticolonial? ¿En Francia, por ejemplo, tiene alguna influencia sobre la sociedad? ¿Llega a reaccionar la izquierda francesa frente a la ideología de la OAS? ¿Está la actividad intelectual de la izquierda a la altura de los deberes que la sociedad francesa tiene por delante, deberes que derivan de la tensión política de estos últimos meses?

Habéis recordado la ideología de la OAS. Tal ideología no existe, es un endiosamiento. Y no puede ser peligroso lo que no existe. En Francia hay decenas de ideologías que parecen un globo que se ha soltado de su hilo. Hay

en ellas alguna cosa, pero nunca se sabe cuál es la dirección que llevan. Las nuevas ideologías, aunque contienen sólo un mínimo porcentaje de verdad, constituyen una atracción para el individuo y desde este punto de vista representan un peligro. En efecto, ellas atraen al individuo y lo penetran de la enorme oscuridad de su turbulencia. Y es aquí donde yo veo el papel importante del marxismo. Entre nosotros reina una confusión loca. Cuando aparece alguna idea nueva, por ejemplo un libro, una publicación, no se sabe bien cual es su origen. No se sabe si es una idea basada en principios marxistas o bien en otros principios ideológicos. La confusión deriva del hecho de que hay muchas doctrinas no definidas, turbias, muchas escuelas de pensamiento. Yo imputaría al marxismo francés el no cumplir con lo que es la principal función ideológica, la de atacar. En el seno de la ideología burguesa se advierte la influencia de la doctrina psicoanalítica y de otras doctrinas. Tales doctrinas pueden ser positivas en el sentido de que pueden tener el valor de instrumento, instrumentos de trabajo que permite comprender mejor ciertas cosas y ciertos problemas. Por ejemplo la cibernética: ella ha creado una serie de doctrinas. Si el marxismo rechaza instrumentos semejantes, capaces de facilitar el conocimiento del mundo, estos instrumentos crearán por sí mismos su filosofía. En sentido más amplio, esto se refiere a la fisonomía del capitalismo en general. Ella existe aunque es falsa, existe precisamente porque el capitalismo por sí solo se ha creado una filosofía. Pienso que el marxismo, para seguir adelante, debiera acoger lo que hay de racional en las nuevas técnicas y rechazar lo que en ellas hay de absurdo. De esta manera, podrá llegar a ser verdaderamente la ideología de toda la izquierda. Entonces tendremos verdaderamente un punto de vista ideológicamente compacto y unido, para oponer a la niebla. El verdadero marxismo debiera acoger todo lo que es justo. Cada vez que el marxismo en Occidente rechaza alguna tesis justa, ese rechazo constituye un daño para la izquierda, un daño para el marxismo y para la misma teoría de que se trate. Porque ésta continuará viviendo por sí misma, provocando solamente confusión en las ideas. Cada vez que surgen nuevos métodos, disciplinas o técnicas la derecha se los apropia y los transforma en sus propios instrumentos. Sería un gran bien para Francia que tuviéramos ideólogos marxistas fuertes, vigilantes y eficientes. En otras palabras, que supieran mirar sin temores, casi diría con simpatía, en todo caso con objetividad, lo que se crea de nuevo en el mundo, reflexionar sobre lo que merece y es útil hacer propio. No se puede perder lo que es o puede ser verdadero. Estas son las condiciones reales para una victoria de la izquierda. Por ahora, existe una enorme desorientación en el seno de la izquierda.

¿Piensa Ud., sin embargo, que hoy el marxismo constituye en mayor medida

que ayer la base para semejante integración?

Sí, este es uno de los motivos de mi optimismo. Confirman este optimismo las conversaciones que he mantenido en Italia con los intelectuales italianos miembros del partido. Hemos tenido una reunión en Milán cuyo tema demuestra por sí solo la vecindad de nuestros puntos de vista. Tema de la discusión era la "Subjetividad" y lo que por este término es necesario entender. El hecho de que también en Francia haya tenido lugar una discusión con la participación de Garaudy y Hippolite⁽¹⁾ es igualmente positivo. Quiero decir, con referencia a esto, que yo acepto los principios del materialismo histórico, y no comparto, en cambio, el punto de vista de los comunistas sobre la dialéctica de la naturaleza.

¿Cuáles son, según Ud., la posibilidad y la plataforma de una colaboración y discusión entre los intelectuales del mundo contemporáneo, entre Oriente y Occidente, entre Europa y América?

Con Oriente hemos iniciado un diálogo que tal vez no siempre resulte, tal vez no llegue siempre a resultados, pero la idea misma de un diálogo existe, tiene alguna posibilidad de salida. No existe, en cambio, diálogo alguno con los escritores americanos. En América es bastante reducido el número de intelectuales comprometidos. Cuando hablo de compromisos, no hablo solo de gente comprometida en la izquierda. En los Estados Unidos se puede constatar el sentido de absoluta impotencia de los intelectuales. Es cierto que tenemos numerosos amigos entre los americanos, pero en general se trata de gente privada de todo interés social. He tenido frecuentes conversaciones con Hemingway, pero siempre hemos hablado solamente de la vida privada, de literatura, de técnica literaria. Y ello no porque nos detuviese alguna censura interna, sino simplemente porque los otros problemas no le interesaban. Los pocos escritores con los cuales nos entendemos, por otra parte, no tienen todavía mucha influencia, porque tienen la boca tapada, no por la censura oficial del gobierno, sino simplemente por los editores, los diarios y las instituciones culturales.

¿Y el nuevo mundo que se está liberando del colonialismo? ¿Qué papel tienen las ideas europeas y los hombres formados en Europa en este proceso? ¿Piensa Ud. que ante las transformaciones del mundo actual la cultura europea conserva su posición tradicional?

Los dirigentes de los ex territorios franceses han recibido la cultura francesa, pero podrán rechazarla y servirse de ella al mismo tiempo. Los más radicales, como Franz Fanon, por ejemplo, querían en su momento rechazar la cultura francesa como ideología de los opresores y retornar a la vieja cultura negra. No es un problema simple. Es ciertamente peligroso porque nos encon-

(Sigue en pág. 22)

(1) Ver *Escarabajo de Oro*, nº 7.

...OTRO a MARTINEZ SUAREZ



DAR LA CARA

—¿Qué es rebeldía y qué conformismo en el cine?

CONFORMISMO: Dice Sainz de Robles en el Tomo I de su "Ensayo de un Diccionario de la Literatura", que **conformismo** es "...una tendencia (religiosa) que (en Inglaterra) se manifiesta de acuerdo con la religión oficial del Estado".
Acá también.

REBELDIA: Lo que no.
—Puede considerarse al director de un film, tan creador como al autor de una novela o el responsable de una sinfonía?

Puede, pero no basándose en los paralelos que se indican. Más bien tomando como comparación un grupo escultórico o un fresco renacentista, obras que fueron hechas no por un artista, sino por varios, pero sí bajo la dirección y responsabilidad de uno solo.

—¿Qué piensa usted de Dios, y qué de la muerte?

¿Dios? No sé su verdadero nombre. Pero esa duda no impide la creencia de un comienzo, una creación.

¿La muerte? Me interesa en su proyección futura. Tal vez El Eterno Retorno... no sé. En el concierto del universo somos pequeños, insignificantes. Saber contestar sobre Dios y la Muerte sería demostrar que no somos innecesarios.

—"Dar la Cara", puede considerarse como muestra de un cine de testimonio ¿Por qué prefirió esa temática?

—Lo he explicado muchas veces. Creo que el cine debe ser un elemento al servicio del hombre. Ahondar en los problemas generales, contra esteticismos menores. Esa es mi meta. Para no ser nunca acusado de tocar la lira mientras se incendia el país. Mi país. Nuestro país.

—¿Qué piensa usted de Chaplín, qué de Visconti y qué de Murúa?

—Chaplín, siempre sí. Visconti, aún no. Lautaro, sí.

—¿Qué piensa usted de "La Cifra Imper"?

—Interesante pero innecesaria. En un país donde falta vidrio para envases de penicilina, es peligroso usarlo para construir floreros—.

—¿Cree que existe la censura en este país y la autocensura?

—Existe censura de tipo macarthista. Alguién, por ejemplo en una reunión oficial, acusa a determinado film de estar impugnado por el (o la) SIDE. Macanudo. Todo el mundo acepta la presencia del fantasma, sin levantarle la toga y ver que usa medias de nylon. Los interesados averiguan y descubren que "fué una suposición, un comentario personal" ¿Y eso es todo? ¿La discreción, la honestidad, el deber, todo aquello que nos enseñaron en el colegio, dónde quedó? ¿Fueron sólo palabras? ¿O es que la época actual ha modificado tanto los valores morales? ¿Ahora hay que temer mas a la (y pasamos a la segunda parte de la pregunta), autocensura? Que también existe, en forma peligrosa e indignante. Se lleva a límites inimaginables como: "qué dirán los miembros del Instituto; que le va a parecer al distribuidor, al exhibidor, al público, al crítico, al jurado de los premios, a la mujer del productor, a la hija del productor, a la amante del productor, al vecino del productor, a las derechas, a las izquierdas, al centro, al comisario de la seccional, etc., etc., etc." Una vez consideradas éstas posibilidades, se filma la "realidad argentina" desde un Comet a 8000 metros de altura.

—¿Cree usted qué un film, para ser cine de testimonio debe molestar a alguien?

—Mas bien diría que "puede" molestar a alguien. No sé si llegará el día en que se entienda que el deber que tiene uno de decir lo que considera su verdad sea reconocido como un derecho y no como iracundia.

—¿Por quién votará en Julio?

—Si hay elecciones, votaré por alguno de los partidos que reúna tales caracte-

rísticos que, de permitírsele actuar (duroso) y triunfa (posible), no se le entregue el poder (seguro). Aunque ¿no sería más inteligente ahorrar los 3000 ó 4000 millones de pesos que demanda una elección, construir con ellos caminos, hospitales, escuelas, pagar a los jubilados, y que las FFAA elijan el partido al que dejarán gobernar. Mientras no se advierta que el fuego sigue encendido, y la marmococ tiene la válvula tapada...

—El amor de ayer y el de hoy ¿son substancialmente, el mismo?

Ha evolucionado. Ahora sufrimos más.
—Nombre tres films y tres directores argentinos que hay que salvar del olvido.

Fuera de la Ley, La Vuelta al Nido, Apenas un Delincuente. Romero, por su intento de aproximación a lo popular. Torres Ríos por su amor a lo cotidiano. Borcosque por precursar un cine de forma y contenido.

—Tiene usted automóvil ¿Por qué?
Es una de las cosas que vendí para no venderme.

—¿Beatriz Guido le hace bien o le hace mal al cine de Torre-Nilsson?

No ví las últimas dos películas estrenadas de Torre-Nilsson. En las anteriores, advertí por primera vez en nuestro cine un real entendimiento de realizador y libretista.

La pregunta, con variantes, es continuo tema de conversación entre los que andan por el cine para bromear a los demás. Que hagan algo similar a lo que hicieron Torre-Nilsson y Beatriz Guido, y después critiquen, aprueben, comenten. Mientras tanto, que aprendan.

—¿Vamos: díganos quiénes son el mejor fotógrafo y el mejor escenógrafo de nuestro cine?

¿Por qué me apura con ese "vamos"? ¿Cree que me voy a ir por las ramas? ¿Desde cuándo hay que acuciarme para que conteste con claridad? Aníbal González Paz, sin duda. Por sus amplios conocimientos que lo hacen estar al servicio de la película y no la película a su servicio. Segundo, cerca, Humberto Peruzzi.

¿Escenógrafos? Gracias, no usó. Apenas ambientadores. De entre ellos, Federico Padilla y Hugo Haberl.

—¿Qué es el cine?

Lo que la lengua para Esopo: un elemento de comunicación, bueno o malo, de acuerdo a cómo se utilice.

—Hay críticos que opinan que sus colegas cayeron, respecto de "Dar la cara", en la conspiración del silencio por falta de virilidad ¿qué opina usted?

Tal vez nacieron sin ella. Tal vez no quieren adorar a sus castradores, aunque no supieron qué hacer con lo perdido. Tal vez efectivamente no les haya gustado mi película. Tal vez no convenga a sus intereses que le guste. Esperemos diez años para saber quiénes quedan, si ellos o yo.

—Proyectos, Perspectivas. Ideas. Labor. ¿Por qué?

—Proyectos, varios. Perspectivas, pocas. Ideas, muchas. Labor, nula ¿por qué? Porque sí. Vivimos en Argentina, en mayo de 1963.

MINA...

(de pág. 13)

el objeto erizado a flor de agua, frenó y aterrizó entre las protuberancias.

Era una paloma blanca, muerta de cansancio después de un agitado vuelo. A su alrededor, todo estaba solitario. Surgió desde la soledad; probablemente desaparecería en la soledad de nuevo.

Toda la noche permaneció el pájaro acurrucado, inmóvil. Sus fuerzas daban la sensación de estar por entero agotadas. Cuando el sol se elevó sobre el horizonte, abrió, confundida, un par de ojos de ópalo reluciente y medio velados: la luz parecía haberle dado una sorpresa. Ningún nuevo día mostraba haber tenido en sus cálculos, o estar en condiciones de afrontarlo. Si la mirada reflejaba algo, era sólo un suave asombro.

Poco a poco, sin embargo, la paloma empezó a arreglarse las plumas; picoteaba en los cálces de las bellotas de mar, por aquí y por allí o daba picotazos en las algas bajo las mallas de red.

Ya siguiendo el movimiento de las olas hasta lo alto, hacia el sol naciente en el encrespado mar, se alza la mina, ya se hunde otra vez hacia el valle de la sombra de la muerte.

Se levantó entonces la paloma y tomó primero un prudente y tieso tranco por entre las mallas de red, algas y bellotas de mar.

La brisa de la mañana alborotó su plumaje blanco como la nieve. La luz del sol atravesaba las tenues y revueltas plumas. En torno a todo el cuerpo del pájaro había una aureola de diáfana transparencia.

A medida que el calor de vida se ramificaba por el cuerpo, llegó a estar el pájaro más vivo. Comenzó a mostrar un casi impertinente interés por las bellotas de mar de los cuernos, picoteó, pescando el contenido con el extremo del pico y con energía atacó los cuernos una vez más.

Trozos de cáscara salpicaron los lados con los ataques del pico y, abajo, desde el panzudo cuerpo de la mina, se emitieron pequeños, pequeños llamados, pesados y concéntricos llamados que de inmediato fueron borrados por las ráfagas de la brisa de la mañana.

Tan afanosa estaba en su ocupación de proveerse de comida, que ya no se preocupó de dónde ponía las patas. Y de repente una pata se le atascó, trabada en las mallas de la red.

En su desesperada tentativa por librar la pata, se le enzarzó pronto la otra.

El día pasó y la mina avanzaba. El mar la bañaba, el sol quemaba el cuerpo de la mina con cálidos y conmovedores rayos. Pero no se hallaba ésta en condiciones de reaccionar ante semejante arte seductor; sus tentáculos permanecieron mudos, inmóviles. Estaba sordamente taciturna en su oscura capa de hierro y sólo podía reaccionar con la violencia.

La mina avanzó más lejos. Y en su extraña máscara de algas marinas y re-

des de pescados, se arrastraba ahora una muerta y blanca paloma. Las alas colgaban desplegadas en el agua, como si quisiera volar hacia otro rumbo. Se veía casi como si la paloma, hasta en la muerte, hubiese deseado frenar esta negra, escurridiza y ciega locura.

(Traducción del sueco Jaime Peñalta.)

FELLINI...

(de pág. 25)

neana; es también innegable que en la parte final —precisamente después de la escena de las pruebas— el film pierde potencia, como acusando una indecisión y un cansancio; puede legítimamente afirmarse que, frente a la fuerza innovadora y experimental del film, la conclusión señala un regreso, una recuperación apresurada y un poco cómoda de los aspectos más fáciles de la poesía fellineana.

Todo, sin embargo, se resuelve, se funde, se sublima, por el talento visionario y el exaltante vigor de su estilo. Lo triunfal en el film —casi en el límite del virtuosismo—, con una sospecha de excesiva destreza a la luz festosa y fastuosa de *La dolce vita*, sobre todo en dos secuencias (el harém y la pasarela final), es el transfigurador ritmo de ballet que era la clave musical de su film precedente.

Si el sueño inicial no es ni sorprendente sobre el plano figurativo ni sugestivo sobre el de la lógica onírica, toda la parte de la infancia es del Fellini más inspirado con un acento de canto alto, de encantado lirismo en la escena de la casa romana como, sin caer nunca en lo extravagante ni en la alegoría, son dignas de su talento visionario la secuencia de las termas, sobre toda esa suerte de descenso a los infiernos entre los vapores de los baños.

A pesar de la perplejidad ante el resultado general, no puede dejar de admirarse la fuerza inventiva y la eficacia de los particulares. Si se quiere constatar como se inventa una actriz, basta con seguir a Sandra Milo y su divertidísimo personaje. ¿Y qué decir de Mastroiani, todavía más sutil, dúctil e insinuante que de ordinario, aunque menos "diabólico" que su modelo? (Ya delineada en *La dolce vita*, su semejanza con Fellini es aquí en algunos momentos impresionante, casi el resultado de una simbiosis). Los elogios no terminarían nunca: la figurativa presencia de la Cardinale, la patética y a la vez digna escualidez de Mario Pisu, la terrorífica histeria de Madelaine Lebeau, los arañantes diseños de los filmados y el bellísimo personaje femenino de Anouk Aimée.

Magistral, y no obstante irreconocible, la fotografía en blanco y negro de Gianni Venanzo; si se tiene en cuenta que es el operador preferido de Antonioni y que ha filmado, entre otras, la fotografía de *Salvatore Giuliano*, se puede tener una idea exacta tanto de su inteligente docilidad como de la extraor-

dinaria capacidad de asimilación de Fellini, capacidad que es mucho menos instintiva de lo que se cree y de lo que él mismo deja creer.

El porvenir dirá en que medida "8 e 1/2" es una auténtica obra de arte o sólo un extraordinario ejercicio de estilo y voluntad. Es cierto, de todos modos, que da un vigoroso sacudón hacia adelante a la narrativa cinematográfica y, probablemente, no sólo a la cinematográfica.

SARTRE

(de pág. 20)

tramos aquí frente al "pasatismo". Es necesario reconocer, sin embargo, que los intelectuales africanos han superado esta fase. Hace diez años escribí una introducción para una recopilación de poetas negros. Todos ellos se empeñaban en subrayar su característica de raza. Hoy semejante concepción está absolutamente superada. Hoy los habitantes de África no son negros sino africanos. Hemos tenido últimamente una reunión con algunos escritores africanos en Francia, nos hemos dado cuenta de que el concepto de "negritud" y la reivindicación de esta característica ha sido para la mayor parte de ellos un slogan pasajero. Los intelectuales africanos buscan hoy el camino de una nueva cultura revolucionaria que nace durante las luchas revolucionarias. A veces, a mi juicio, sus búsquedas son demasiado radicales. No se puede negar que los intelectuales negros deben a la cultura francesa su formación cultural, su modo de pensar: no todo es despreciable en nuestra cultura, pero este es un problema que interesa solamente a los africanos. Querría decir, sin embargo, que toda tentativa de ofrecer nuestra cultura como cosa bella y terminada puede ser tomada por los países que han alcanzado la independencia como una nueva tentativa de presión y de opresión. ¿Cuáles son las soluciones que yo veo para un contacto más directo entre nosotros y los intelectuales africanos? ¿Comencemos por aprender de ellos qué es su revolución! Ciertamente: podemos hablarle de nuestra cultura, pero sólo cuando hayamos comprendido bien cuál es el contenido de la revolución colonial. Ofrecámosle nuestra cultura sólo en la medida en que ellos mismos nos soliciten ciertos valores, ciertas técnicas que nosotros podamos darle. Pero, lo repito, esto debe ocurrir sólo ante su reclamo. No se puede imponer ni ofrecer nada. No hay lugar para la filantropía bajo forma alguna. Estas ideas las he recogido muy claramente en las conversaciones que he tenido con Fanon. Tay vez sea precisamente porque las he comprendido y me han encontrado plenamente solidario con ellos que se ha podido establecer un buen contacto entre nosotros. La revolución africana es un hecho cultural y sólo cuando hayamos entendido este hecho ella podrá a su vez entender lo que tenemos para ofrecerle.

capítulo de la novela inédita: NOSTALGIAS DE UN SEDUCTOR de León S. Pérez

La lujuria es un oficio. Cualquier tentativa de utilizarla como diversión o amateurismo termina mal. La lujuria requiere vocación, concentración, aprendizaje, técnica. La gran cantidad de amores que no perduran deben su lamentada y prematura desaparición a déficits insalvables de lujuria técnica.

No, caballeros. No estoy exponiendo una desorbitada vinculación con el cinismo. No. Simplemente, experiencia. Analicen la precaria solidez de la mayoría de los matrimonios que conocen. Analicen la solidez incontestable de muchos amores extramatrimoniales, largos, densos, angustiosos, pero imbatibles. Entren a los hechos, salgan de los dogmas. Crean en lo que ven y no en lo que creen. Lo que creen, inclusive, no es siquiera ustedes. Ustedes son distintos a lo que creen.

El gran fracaso se halla en que un matrimonio es una plenitud para asumir la existencia, con los hijos, suegras, parientes, dificultades económicas y complejos de culpa. Una relación de amantes es un estado de amor especializado, cuya finalidad única es no mencionar nada de lo demás, salvo como una queja sobre las obstrucciones al goce del amor. Un amante y una amante frecuentemente tienen poco tiempo. Se aman, frecuentemente. Por lo tanto, resuelven sin meditarlo o expresarlo, que ese tiempo no debe ser imbecilmente dilapidado en disputas. Se concentra en amor y ternura. De allí se vuelve al mundo hostil de la rutina matrimonial donde el amor juega tan escaso papel.

Una gran cantidad de matrimonios gozan de excelente salud gracias a los amores extramatrimoniales. Dulcifican el carácter, liman la arista de los debates, porque interiormente el infiel o la infiel van o vienen hacia el amor. Soportan mejor. Sus cónyuges se sienten más queridos. Tanto que a veces sospechan. Siempre tienen razón, pero es demasiado duro tener razón en ciertas cosas y la evidencia es borrada.

Esta introducción es muy breve pero necesaria. Anteriormente había anunciado varias de mis actividades y virtudes. Ahora me veo en la necesidad, para mantener la imposible coherencia de esta historia, de declarar que mi verdadera vocación es ser corruptor. Corromper es lo que me apasiona. Nada me estimula tanto como la virtud intacta. Me siento honrado con la agresión posible, directamente llamado por el brillo de la virtud intacta, al asalto, interminablemente, hasta que ceda. Cumplí mi tarea con fervor. Por ello me defendí vocacionalmente de cualquier clase de aversión que se me pudiera

prodigar. Creo en lo que hago. Está bien para mí, hago felices a los que corrompo y no lastimo a nadie. Es la regla. Si alguien se lastima entonces nada sirve y el juego termina.

Ahora bien, la corrupción es flexible, plástica. A diferencia de la inexorable virtud la corrupción no es rígida; contempla las necesidades y debilidades del ser humano, su infinito desamparo y soledad. Los corruptores hemos llegado a comprender que si algún tipo de socialismo es urgente, ese es el del amor: "Dad a cada uno la cantidad de amor que necesita y que dé la cantidad de amor de que sea capaz". Pero que todos tengan. Los corruptores creemos que habrá que luchar mucho para conseguir que los poderosos que detentan la casi totalidad del amor den a los que no poseen casi nada. No se trata de dinero repartible, cualquiera lo puede ver en seguida. Es mucho más sutil lo que es preciso distribuir. No se trata de bocas a llenar. Se trata de almas. Y el alma no está, bien se sabe, totalmente conocida.

La corrupción es amable. La virtud jamás lo es. Los corruptores perdonamos a los virtuosos sus desvaríos moralistas. No saben lo que hacen.

Comprendemos cuán difícil les resulta vivir con su carga de culpas a crédito, por los pecados que temerán siempre cometer. Les es difícil. Por eso, somos tolerantes. Frecuentemente el espectáculo de un corruptor que aguanta las inyectivas de un moralista me altera los nervios. Hay límites para cualquier paciencia. Se trata sólo de un niño —el moralista— sin experiencia. Si la tuviera no hostigaría a los corruptores, cuya salud psíquica, por otra parte es excelente, salvo alteraciones provocadas de antiguo por pérfidos vibriones o diminutos resortes microscópicos.

En cambio, la salud moral del virtuoso es lábil. Casi todos requieren psicoterapia. Llamo virtuoso inclusive al pecador culpable. Llamo corruptor inclusive al que nunca ha pecado pero que no teme hacerlo, aun cuando reconozco que esto echa una mancha sobre su aptitud.

En general, los corruptores no tienen conflictos de conciencia. Sus problemas son todos de rendimiento, nunca de moralidad, naturalmente; sin embargo, existen códigos a los que aludiré más adelante.

Por ejemplo, yo estaba en falta como corruptor; me cercaba el hastío al principio y al final me había enamorado. Un corruptor maneja el amor. Si el amor lo maneja a él el oficio ha terminado y puede buscar otro lugar de labor.

Al principio me gustaba, como siempre, mi mujer. Y además media docena

de otras mujeres que no eran la mía. No había conflictos, salvo de horarios. Mi rendimiento era casi perfecto. Leves deficiencias pasaban desapercibidas en el total de la producción. Cada una necesitaba de enconada manera estar segura que yo la quería. Repito que esta declaración no puede ni debe ser jamás formulada por un corruptor avezado y sensato. No es de la esencia de la corrupción utilizar la mentira y mucho menos la mentira de amor.

Comprendan que con ambas armas todas las victorias son asaltos, verdaderos crímenes contra mujeres indefensas. Nada de eso es lícito si es mentira. Y si es verdad que existe amor, entonces, la corrupción ha terminado. Ya lo dije.

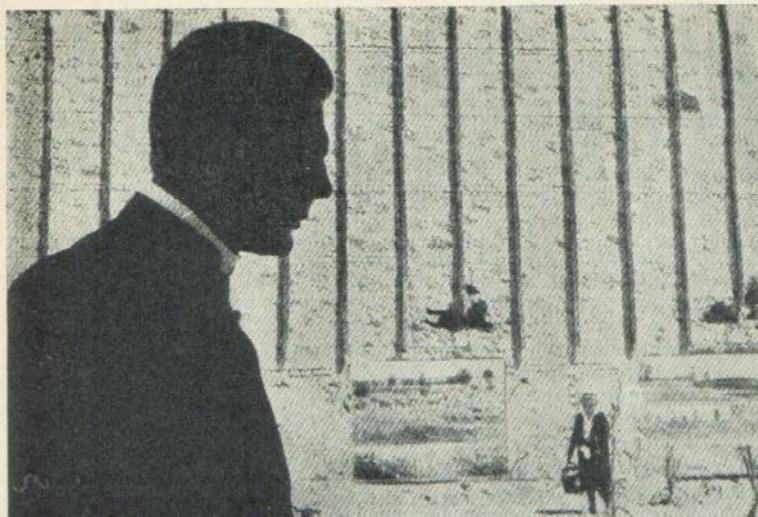
Bien. Mi mujer era virtuosa, fiel. Además me quería. Era fiel por su virtud y complicaba la situación el hecho de que me quería. Con la jactancia de que dispongo casi siempre quiero insistir en el hecho de que hubiera sido fiel a cualquier otro hombre, aun cuando lo hubiera querido mucho menos que a mí. Hay gentes, que además de nacer fieles, se mantienen fieles. Ella era sí. Pero mi espíritu corruptor la hubiera preferido corrompida. No dejo de admitir que era suerte que me fuera fiel. Nada tan negativo puede pertenecerme. Pero un poquitín corrompida (flexible, como eufemismo) me hubiera gustado horrores. No ocurrió así y relataré la historia tal como ocurrió, ya que no tengo más remedio.

Mi deseo secreto era demostrar también en ella la corrupción bajo la máscara de la virtud. O, si prefieren, los mismos gérmenes morales e inmorales vistos como microbios o batracios, a la luz del microscopio psicológico. Traten de asignar carácter ético al bacilo de Koch cuando ataca al pulmón o al gonococo cuando viaja por la uretra. No se puede. Mi intención era que ella llegase a comprender que las motivaciones humanas son como los bacilos. Amorales, absolutamente amorales. Escuchen.

—¿Por qué hay que mentir? —dijo ella—. Si no se quieren se separan y se terminó. No hay necesidad de ensuciar todo con la hipocresía.

Yo me acodé en la cama y miré por la ventana. Ese panorama me apasiona. El cielo baja hasta las manos. Un piso alto en la noche es infinitamente más alto. Ahora lo veía surcado de cohetes interplanetarios. Es curioso: no puedo ya ver el cielo estrellado o nuboso. Siempre lo veo surcado de cohetes fulgurantes. Abrí los ojos cuanto pude. Sentía algo así como la paz rondando en mi cabeza, golpeando los huecos de las

(Sigue en pág. 26)



8 Y MEDIO

la última cifra de FELLINI

por MORANDO MORANDINI

Especial para EL ESCARABAJO DE ORO

En toda su obra Federico Fellini ha reafirmado el derecho de afrontar los problemas de grupo y de sociedad exclusivamente a través de la mediación de su propia experiencia, sus propios sentimientos, su propia fantasía.

No obstante sus límites, la carga de denuncia moral que *"La dolce vita"* aprisionaba en su confrontación de la sociedad italiana, el vacío es su verdadero protagonista, era un testimonio ejemplar del coraje de un artista que, trabajando lo informe —la historia de nuestro tiempo "por hacer"— se ponía al descubierto y, aún hablando en nombre de experiencias personales, reflejaba el mundo en el cual vive.

Frente a *"8 e 1/2"*, su último film, la mayor tentación es la de llegar rápidamente a una definición. El mismo autor ha probado de hacerlo: "es algo entre una descoyuntada sesión psinoanalítica y un desordenado examen de conciencia, en una atmósfera de limbo...". ¿Es una reflexión sobre el oficio del realizador, sobre el misterio de la creación artística? ¿El diario de a bordo de un autor durante la composición de un trabajo? ¿La tentativa de un autorretrato de formas fantásticas y múltiples dimensiones? ¿El testimonio de una crisis personal que hace de espejo y de eco a un tema central de nuestro tiempo, de la cultura de nuestro tiempo: la neurosis de impotencia? ¿Un catálogo de obsesiones? ¿Una confesión? ¿Una auto-defensa? *"8 e 1/2"* es todo esto y algo más todavía.

Con *"La Dolce Vita"*, Fellini había comenzado a dar su personal contribución a la renovación de los medios narrativos, a la rotura de las formas cerradas de la dramaturgia tradicional mediante las cuales el cine se inscribió en la querrela literaria entre vieja y nueva novela. Con *"8 e 1/2"*, derribando

el frente, Fellini va hacia delante, mucho más adelante: es un film sin una historia definida, sin una situación cerrada en la cual se alinean, se alternan, se entrecruzan hechos reales y fantasmagorías, sueños y recuerdos, presentimientos y pesadillas.

Despejemos rápidamente el campo de un doble equívoco. Existen, frente a *"8 e 1/2"* dos actitudes, en apariencia opuestas pero en definitiva análogas: la del espectador medio, el hombre de la calle, desprovisto, y la del intelectual exigente y altanero. Si el primero tiene muchas posibilidades de quedar desconcertado frente a una obra difícil de leer e interpretar, el segundo puede entonar el único lamento sobre el cine que llega con retraso en relación a la literatura y que, en vez de crear, arrima el oído, asimila, y vulgariza. El primero podría fundar su rechazo mediante una acusación de cerebralismo, el segundo justificar su indiferencia con las cartas de la cultura y el juego de los precedentes. Ninguno de ellos tendrá razón.

No obstante su complejidad, en realidad, *"8 e 1/2"* no es un film difícil. Aún para el espectador poco habituado a las modernas técnicas narrativas, sobreponiéndose a la momentánea desorientación se rendirá rápidamente ante la evidencia de un calculadísimo desorden, al encanto de una límpida heterogeneidad, a la fuerza torrencial de un talento visionario. Fellini, mago moderno, también se ha preocupado de sí: de tanto en tanto, de secuencia en secuencia, entre barriles y fuegos de artificio, ha tratado de explicar y explicarse. En definitiva, si a toda costa quiere hacerse un reproche a *"8 e 1/2"*, él puede consistir en su excesiva claridad, en su excesiva explicitud, en su excesiva insistencia (y pensamientos sobre todo en la última parte), y no lo contrario. Tal

vez, un margen mayor de misterio en vez de perjudicar habría favorecido al film. Pero, con todo lo mago y mistificador que se quiera, Fellini es ante todo un hombre de espectáculo y siente su deber para con el público sin renunciar a sus prerrogativas de artista.

No estamos de acuerdo, sin embargo, tampoco con quienes quieren, si no quitar, limitar el valor y la importancia de *"8 e 1/2"* remitiéndose a los antecedentes literarios. La novela sobre la novela o directamente sobre la imposibilidad de escribir la novela no es una novedad. El *Diario* de Gide sobre los *Faux-Monnayeurs*, el comentario de Mann sobre *Doktor Fausto*, *La storia di un romanzo*, de Thomas Wolfe sobre *El río y el tiempo*, son sin embargo, poco más que fragmentos de diario, pequeños apuntes, diarios de abordo, balanceándose entre la autobiografía y la confesión y la crítica. Citaremos, sobre todo, *Lettera all'editore* de Gianna Manzini el cual es un auténtico ejercicio sobre una "novela para hacer". Además de Pirandello, sobre el cual volveremos, han sido citados también el inevitable Ingmar Bergman y los dos Alain, Resnais y Robbe Grillet, de *El año pasado en Marienbad*. Para Bergman se ha puesto delante *Cuando huye el día*, y se podía, en cambio, remitir a *Fangelse (Prisión, 1948)* que, como *"8 e 1/2"*, es el film de un film, en el cual un viejo profesor de matemáticas, salido de una clínica psiquiátrica, propone a un director cinematográfico, ex alumno suyo, realizar un film sobre el mundo considerado como infierno dominado por el diablo; finalmente el realizador renuncia al proyecto por la imposibilidad de encontrar una conclusión. *Fangelse*, sin embargo, que por otra parte es un film retorcido, oscuro y sustancialmente no resuelto (Bergman estaba todavía lejos de su madurez...), es

poco más que un expediente narrativo mientras en Fellini es el motor del film, su corazón.

"8 e 1/2" es el film de un film (¿o el sueño de un sueño?) o sea la historia de un realizador que no alcanza a hacer un film. En síntesis, la historia de una crisis. Nosotros prestaremos mucha atención en dar una importancia muy grande a la profesión del protagonista. No carece de significado, como lo revela una carta del autor que en principio Fellini no tuviera bien claro en su mente la fisonomía del personaje: **"Ahora bien un tipo (¿un escritor? ¿un profesional cualquiera? ¿un empresario teatral?) está obligado durante quince días a detener su ritmo de vida común por una enfermedad carente de gravedad. Es la campanilla de alarma: algo se ha atacado en su organismo. Así es que no carece de significado la preocupación de Fellini que, luego de haber terminado el film, se preguntaba si un espectador, turbado por problemas graves y urgentes, no podría irritarse, "sin alcanzar a insimismarse con las angustias de un tipo como el protagonista que, en definitiva ejerce un oficio que le gusta, gana mucho dinero, y además es afortunado con las mujeres"**.

Es verdad, como escribe Alberto Moravia, que **"el realismo es o debería ser más fuerte que cualquier impotencia. En efecto: cuando no tiene más nada que decir, el realista puede todavía preguntarse como y porque no tiene más nada que decir"**. Leído a un cierto nivel, el final de **"8 e 1/2"** consiste en la decisión del protagonista de hacer un film sobre el hecho que no alcanza a hacerlo. A esta luz la parábola de **"8 e 1/2"** aparece coherente. Comienza con el sueño-pesadilla del protagonista: quiere evadirse pero, mientras vuela feliz y liberado hacia el cielo, advierte que tiene ligada la pierna a una cuerda que va a parar a algo, allá sobre la tierra. Y lo tiran a tierra, lo precipitan. Era una evasión ilusoria: debe volver a la tierra porque allí está su destino de hombre y de artista. Todo el resto del film es una serie de interrogantes que el protagonista plantea a los otros y al mundo en que vive para resolver su propia crisis: la fe (el cardenal), el amor (Claudia), la familia (la mujer), el sexo (Carla), la razón (el crítico). Ninguna de las respuestas es satisfactoria, cada camino le parece sin salida. Su camino es otro: se lo indica el ilusionista. Aún elegido a último momento, después de muchas perplejidades, renunciado a la del guión, la conclusión del film es elocuente: la imagen última es el protagonista niño, vestido de blanco, en el cono de luz de un reflector que sigue soplando su píffero, a los cuatro clowns. Es la refirmación de una fidelidad a su propia vocación de artista. No hay otra solución para el artista, ningun otro consuelo, más que aceptarse a sí mismo, aquí y ahora: su trabajo es también su vida.

Pero el significado de **"8 e 1/2"** es más vasto, no limitado al oficio del ar-

tista. Su verdadero contenido, en efecto, es la dolorosa trama de las relaciones y vínculos del protagonista: con la mujer y la amante, con el ambiente de trabajo y con los extraños, con el propio pasado y con las posibilidades del futuro, con sus personajes reales o probables, aceptados o rechazados.

Después de haber aceptado la confusión, la turbación, de su personaje, la náusea, o la pena, o la angustia con que siente esas relaciones, el esfuerzo por poner orden y descubrir un sentido, ¿adónde lo hace arribar Fellini? ¿Cuál es la verdad que descubre? **"L'enfer c'est les autres"** ha escrito Sartre. Fellini invierte la afirmación: la vida son los otros: los vivos y los muertos, los seres reales y las criaturas de su fantasía. Es necesario aceptarlas a todas, con amor, gratitud y solidaridad.

A quien reprochase a esta conclusión un valor demasiado estrecho por genérico e irracional, se podría objetar que la de Fellini es la conclusión de un artista. En todos sus films ha expresado sus juicios a través de una profunda participación en la humanidad de sus personajes, aún en los más abyectos, poniéndose en su lugar, testigo y cómplice al mismo tiempo, y descubriendo razones que en definitiva son suyas. Hasta ahora había alcanzado el punto más alto de esa participación con **La Dolce Vita** en el cual su fantasía se asoma a la realidad para anexársela y reconocerse en ella. En **"8 e 1/2"** el procedimiento es el opuesto: es la fantasía que se derrama sobre la realidad para cubrirla, modificarla, plasmarla.

Inevitablemente, en este punto la narración cae en la sinceridad, más todavía, en la autobiografía. ¿Conviene repetir que toda obra creativa es autobiográfica? También en **"8 e 1/2"** como, y más aún, que en **La Dolce Vita**, la sinceridad de Fellini parece tocar la impudicia y la complacencia pero, en especial si se tiene en cuenta la naturaleza mistificadora de su talento, no se puede hacer coincidir, sino en el fondo, autor y personaje: Fellini no es Guido Anselmi, es decir, es lo contrario de una crisis creativa. Su sinceridad es la de un prestidigitador, de un hombre de espectáculo que utiliza ciertos trucos y ubica las luces de una cierta manera.

Por eso hablamos de un calculadísimo desorden: **"8 e 1/2"** se parece a esas cajas chinas. Llenas de cajitas, falsos fondos y hornacinas en las que la materia narrativa está sabiamente dispuesta en varias secciones y en distintos planos, rica de alusiones y sobreentendidos, llena de impertinencias y de mofas.

Como, y más que en **La dolce vita**, Fellini demuestra ser el más dialéctico de los realizadores italianos. Su film es riquísimo en antinomias: melancólico y también fúnebre, no obstante divertido, tierno y cruel, cambiante pero inmóvil, consumido y angustioso, satírico y elegíaco, un monólogo lleno de personajes.

Se han citado Alain Resnais y Pirandello. La primer referencia nos parece

bastante improbable y, de todos modos, limitado a una solución técnico-expresiva, la de la fotografía sobreexpuesta para la secuencia de la estación termal. El segundo parece más pertinente, al menos si se considera **"8 e 1/2"** sobre todo, como una reflexión sobre el misterio de la creación poética. Tiene razón Alberto Arbesino, entonces, cuando afirma que la escena de las pruebas cinematográficas es el corazón del film: **"Sobre la pantalla [dentro de la pantalla] pasan imágenes ya vistas, idénticas, imágenes vistas un poco distintas, imágenes nunca vistas sino meramente probables. Cuando Fitzgerald anota un nombre o un color o un título de canción que le podrá servir en el desarrollo de una obra narrativa. Pero en el momento de la máxima disgregación aparente, cuando parece que los materiales más heterogéneos se nos van por su cuenta desmenuzados y expulsados, imprevistamente nace la nueva novela, reconducida a la unidad estructural por una suma de no-coincidencias probables que no son las leyes de la [forma cerrada] tradicional sino aquellas por las cuales El hombre sin cualidad resulta perfectamente concluido en la medida que materialmente inconcluso, en cambio las novelas convencionales escritas actualmente se revelan incompletas en el momento de llegar a la última página"**.

En definitiva, en **"8 e 1/2"** es fácil ya sea sentir los ecos de las últimas experiencias cinematográficas, ya sea individualizar los antecedentes literarios y figurativos; se notan ciertas torpezas y remasticaduras, los humores demasiado privados y los resabios filosofantes, toda aquella escoria que ha justificado la definición de "poesía impura" fellini.

(Concluye en pág. 22)

Claudia Cardinale en **"8 y 1/2"**.



NOSTALGIAS . . .

(de pág. 23)

sienes, las más duras formas del cráneo, mesando mis cabellos, deslizándose en mis ojos lágrimas puras, largo tiempo olvidadas.

—No es sencillo, —contesté—. Pienso en la gente que es infiel. Son muchos los que conoces. Muchos más los que no conoces. ¿Son todos ellos canallas, crápulas por nacimiento o vocación? No puede ser. Deben ser parecidos a nosotros, tipos horrorizados por lo que deben hacer, sufriendo por lo que hacen. Cumplirlo es un esfuerzo. Negarlo a su mujer o marido es una tortura. ¡Tantas veces querrá saltar a la boca, rodar en el día y gritarlo!

—Debieran hacerlo . . .

Aquí me volví sádico, una tarea que conozco bastante bien. Consigo torturar a los que quiero. Además creo que me gusta.

—Vamos a hacer historias falsas —dije—. Hacer historias falsas es mi pasatiempo favorito; además de la infidelidad habitual en que vivo, pocas cosas me entretienen y animan tanto.

—Imagínate que se trata de nosotros dos. Pero tú no estás casada conmigo. Yo soy ese tipo alto y moreno que a veces, muchas veces, pensaste, debía ser como el que debería casarse contigo. Pero tu marido es otro, de cualquier tamaño y color. Lo quieres. Lo quieres más, como es natural, al casarte. Ahora hay ligerísimas brechas, incomodidades. Estás demasiado tiempo sola, o demasiado tiempo junto a él y sus amigos. Tienes demasiado trabajo dependiente de él o demasiado trabajo independiente de él. El se preocupa por tí, ya llega a irritarte. Quisieras ser más libre. O se preocupa tan poco por tí que piensas si todavía te sigue queriendo. Sería bueno saberlo, consultarlo con alguien . . .

—Entonces apareces tú . . . ¿No es así? siempre el mismo ángel. Siempre providencial.

—Miré y ví, como en la Biblia —contesté—. Miré y ví que eras la mujer que a mí me gustaba siempre. En realidad, si no fueras mi esposa y te encontrara en mi camino trataría de hacerte mi amante. Querría que me quisieras.

—Sé que es un elogio en tu boca. Pero sigamos.

—Comienzas a conocerme. Evidentemente te gusta. Puedo verte en diversos sitios. Empezamos a concurrir a los sitios en que puedo verte. No pasa nada malo. ¿No pasa nada malo?

—Evidentemente. No pasa nada malo.

—Me interesa todo lo que haces. Te preocupas por lo que hago. No puedo acercarme sin sentir que tiemblos o transpiro. Una noche . . .

— . . . estoy acostada con mi esposo y tú apareces rodando en mi cabeza.

—Aun no pasa nada. No puedes decirle a él que me quieres. No es rigurosamente cierto. Debe ser probado. No es baladí decirselo. Puede hacerle mucho mal y arruinar inútilmente todo lo

que va bien hasta entonces . . . Luego, nada . . . Esperar, encontrarme, saber si es cierto . . .

—Por fin, es cierto.

—Es cierto, Pero ahora . . .

Me detuve. Mi corazón no es de madera. Lo sé. Cada vez que me deslizo hacia los recovecos donde duermen estos monstruos me estremezco. Yo soy algo de ellos. Quizás no sólo el padre. Me horroriza pensar que puedo ser el hijo. Si así fuera, sería un esclavo de cosas que me anulan. No quisiera despertar engrillado por fuerzas que desconozco. Amo lo que soy. Por eso quiero saber bien qué soy.

Confío, sin embargo, en que lo más hondo de mí clame por bondad, por amor, por contacto humano limpio. Confío en mí.

—¿Y ahora qué? —La voz de ella, en la noche era lejana. Algo impersonal me pareció. Hablaba desde la sombra.

—Ahora hay que saber si lo que existe es importante o pasajero. Si se puede prescindir de ello o no se puede prescindir.

—¿Cómo averiguarlo?

—Tienes miedo. Nunca tuviste miedo. Pero sientes que él es la amenaza en tu existencia. Eres feliz con tu esposo. Conmigo —es decir con "él"— puedes serlo más aún. Quizás si lo conocieras bien podrías amarlo del todo o despreciarlo como una alternativa. Pero ahora es terrible: la mitad de todos los caminos.

—Es cierto; querría saber bien cómo eres antes que todo.

—Sin embargo, ¿no pasa nada? ¿Nada que deba ser comunicado a tu marido?

— . . . Creo . . . creo que no, aún.

—¿Por qué no? ¿No hay peligros, ningún peligro?

—Hay peligro, pero nada serio. Abrir el debate es hacer crecer un monstruo bajo nuestras miradas sin que sepamos ciertamente si está vivo o no.

—Luego, callar todavía.

Estaba claro que la confianza de ella en sus fuerzas comenzaba a vacilar. La historia falsa era trampa corruptora, con la más verosímil de las apariencias de la virtud. Tal como el arte lo exige.

—Entonces, —dije— una tarde, mientras discuto contigo una teoría sobre los primitivos pobladores de Iberia, te tomo la mano. Impensado, naturalmente. Pido disculpas, ya que soy un caballero. Pero ahora tú sabes lo que debes saber: estoy cargado de electricidad y tengo el polo contrario al tuyo. Puedo pulsarte como a una lira. Sabes que responderás con el sonido adecuado a mi presión. Volver a tocarme es la catástrofe. Y el deseo de volver a tocarme.

—Estás muy seguro . . .

—Además, no soy neutral. Te miro para que me veas. Me ves. Cierta forma mía de hablar te vuelve a través de las horas. No me abandonas aún cuando te voyas. No acabas de irte más que para saber que no debieras volver. Sabes eso sólo para comprender cuan

duro es saber que volverás. ¿No hay nada aún?

—Ahora yo debería decidir.

—¿Decidir qué? . . .

—Seguir con mi marido o contigo.

—¿Estás segura que lo tuyo no es sensual y dura un año? ¿Estás segura de que es amor y dura dos años? ¿Estás segura de que lo que hay en mí es tan importante como para que te arriesgues a una ruptura con tu esposo?

—Pero ya no puedo seguir en la incertidumbre . . .

—Lo otro es peor. Pone en juego todo: la familia, los hijos, el esposo a quien quieres todavía . . .

—¿Lo quiero? No puede ser . . .

—¿Por qué no? ¿Qué ha ocurrido para que no sea así?

—Apareciste tú . . .

—Me quieres tanto como a él, o acaso más. Pero a él también lo quieres aún.

—Sin embargo, aun no miento a nadie . . .

—Tu marido te pregunta ¿qué te pasa? ¿Estás preocupada? Le respondes: "Me duele el hígado, voy a tomar boldero como el año pasado. Me hizo bien". Pero esta vez el boldero no te hace bien. ¿Cómo llamas a eso?

—De todos modos . . . nunca admitiría una relación física contigo.

—¿Qué importancia tiene? La forma en que hieres a tu esposo es más profunda y sencillamente no lo ves, aún cuando te abraza. No lo reemplazaste. Sólo me comparas con él, superpuesto. Me estoy volviendo incómodo.

—Una cosa es clara. Si te quiero, no puedo seguir con mi esposo, aún cuando me lleve bien con él. Debo romper.

—¿Para hacer qué? Yo no he hablado una palabra sería aún contigo. Sólo entre los dos sabemos algo, nada más. Pero además están los hijos. ¿Los dejarías sin padre sólo por tus escrúpulos, en una etapa tan temprana, cuando aún, hablando como moralista, "no ha pasado nada"?

—Pero ¿cómo puedes tú crecer si yo lo quiero a él, a mi marido?

—No soy como él. Soy una sombra, una inquietud, una comprensión diferente, un estremecimiento que hace mucho tiempo no sentías. Volver a sentirlo es hermoso.

Es hermoso volver a sentirlo, —me dije—. Un cielo lleno de cohetes, viajando a la Luna. Estación Aurora. Refrigerio. Nuevo cohete a Marte. Yo viajando. Mis hijos, quizás. Yo, quizás no. Pero está en mi tiempo. Abominable y maravilloso siglo, donde existe una cárcel increíble en las historias —trampas y donde corriendo con el hilo de mi ansiedad, cínico, pero de opereta, remonto lo que puedo sobre mi corazón transido y subo a la ventana y miro el mundo y vuelvo el rostro a mi mujer en la sombra y veo que me mira y misteriosamente siento fría su mirada en mitad de la noche de estío y me acuesto y su mano me busca y yo, sin darme vuelta, la aprieto y me respon-

(Concluye en pág. 28)

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA

balada pascual

para Nicolás Guillén,
poeta de amor, dolor y valor

Nicolás Guillén: recibe esta flor
en tu cumpleaños, que es pascua florida,
por tus treinta doble, por tu noble vida,
como es la de todo trovador de amor.
Tú también has sido bravo trovador
de Cuba y sus gentes, que quisiste bien,
en su cautiverio y en su angustia y en
sus tribulaciones. Cantaste su gloria
y hoy a ti la Isla te canta y te gloria,
trovador sinsonte, Nicolás Guillén.

EDITORIAL

(De pág. 4)

sin más a otra porción ajena. Porque entre Kafka y Mann, entre el lobo de Hesse y el Neruda de "yo me complico con el crimen", elijo, demasiadas veces al año, este consancio que baja directamente de una cicatriz que tengo en la cabeza"), o escupimos esa moneda de la que habló un poeta en nuestra revista, una moneda de veinticinco centavos sobre todos los planetas y sus gentes. O golpeamos la mesa. O nos ponemos a lloriquear dándole, puntapiés a las Pirámides.

O, de lo contrario, elegimos que sí, que es cierto: que somos irremplazables. Especie única. Y recuperamos, para nosotros, y cada uno de nosotros, la locura de Prometeo. Porque sí, porque tenemos derecho y porque, justamente, de reinventar lo prometeico se trata. Un derecho, porque el solo suceso de vivir implica una elección que, en primera instancia, basta para legitimarlo. La vida, el haber nacido puede, en el parto, y desde el punto de vista de nuestra voluntad, ser un acto contingente. Pero, como cualquier hombre tiene la más absoluta libertad para matarse en el momento que lo desee, y

Cuando, peregrino, como un trovador
por tierra extranjera llevabas tu pena,
sóngoro cosongo, cuando en tierra ajena
cantabas tu pena como un ruiseñor,
tu amada, la Isla, la hermana mayor
de las Cuatro Hermanas, talada a cercén,
con sus campesinos y obreros en rehén,
seguía tus pasos en la lejanía,
y en tu voz de cedro y caoba oía
su propio lamento, Nicolás Guillén.

Cuando otros buscaban dinero y honor
en locas faunalias de ceroferrarios,
por países amigos o inhospitalarios
ibas tú cantando tu dolor de amor.
La patria, cautiva de un embajador,
fue amada lejana que te dio sostén.
Tú, laúd y espada puestos al borrén,
ya François Villon o ya Martín Fierro,
lágrimas cantabas, coplas del destierro,
Martí, el gibelino, Nicolás Guillén.

Ya la Isla está en fiesta. Toda Cuba es flor
como la quisiste: libre, fuerte, hermosa.
Manda a tus natales una culta rosa
y un baile africano con güiro y tambor.
Para ti es la fiesta, para el trovador
que la amó cautiva y la quiso bien.
Con Jesús Menéndez y con Jacques Roumain
yo vengo a tu fiesta, corazón y mano,
corazón martiano, corazón cubano,
corazón hermano, Nicolás Guillén.

ENVÍO

En esta sagrada tierra de valientes
se da el dulce mango y el rudo henequén,
la flor, el acero y el verso también.
De esas cosas juntas son estos fervientes
sóngoros del monte, Nicolás Guillén.

como nosotros estamos aquí: hemos optado. Queremos la vida. Y si hay gentes empeñadas en arrojarnos de la existencia contra nuestra voluntad, todo acto que no sea una afirmación contra esa gente, es un acto de traición. O una forma irresponsable del suicidio.

Ya podés entrar tranquilo al café, Enrique Morales: ya retomamos la línea. Recuperamos la memoria. Podés entrar y decirles, a los miopes y a los farsantes, que "El escarabajo de oro" publicó, para no sentir vergüenza de seguir escribiendo que, mientras en el país y el mundo pasa todo eso, además, cuatro poetas argentinos —que seguramente tienen una idea distinta de la nuestra acerca de cómo debe ser el arte y, acaso, otro sentido inmediato de la vida— acaban de ser metidos a la cárcel nada más que por querer lo mismo que nosotros: otro mundo, y otro país, pero en la misma tierra. Gelman, Navalesi, Sicardi y Mangieri, se llaman. Y si exigir su libertad desde aquí desde una revista literaria, no fuera un poco ridículo, también podrías decirles a los farsantes y a los miopes que "El escarabajo" exigió su libertad, para no avergonzarse de amarla.

NOSTALGIAS... (de pág. 26)

de, porque quiere saber y, de golpe, estoy muy triste.

Cierro los ojos, pero no me duermo. No hay ninguna razón para que ahora duerma, ya que no puedo relatar lo que siempre me sucede y volver a sober esa amargura y saludar a las estrellas como antes. Ya nada es ahora como antes.

No era el sueño. No podía serlo. Más leve que el indescriptiblemente lento rumor de la arena llenando las nuevas brechas sobre la piedra, volvía una vez y otra esa penetrante desazón. El estornón suena en la noche cuando lo golpeo. Quizás es una puerta que debe ser interrogada, constantemente.

—Entonces, —dijo ella— como regresando a un sitio perdido entre la bruma —la infidelidad ya ha ocurrido, la mentira ha ocurrido y estoy en la trampa.

—Sí, —dije—. Me parece claro.

—Una mujer que piensa como yo no puede admitirlo. Algo falla, es débil o fracasa en este razonamiento. Hombres, mujeres y principios son meros juegos de palabras. Existen cosas como la voluntad y el deber que no pueden deshacerse con argumentos.

Tenía razón. Un argumento no puede deshacer una moral. Sólo el contacto de una mano cuyo caricia se espera puede deshacer una moral. O varias. Una voluntad no puede torcerse, sólo si otro germen de la voluntad se instala en ella y la paraliza. La voluntad es también una fuerza compleja.

Para mi mujer los argumentos son blanco o negro. Ustedes conocen esta clase imbatible de personas. Tienen la virtud de hacernos sentir mal cuando nos miran fijamente. Si las engañamos tiene el poder de hacernos sufrir por ello. Si les somos fieles despiertan en nosotros la seguridad de que cometemos con esto una tontería, ya que su razonamiento es tan sencillo que no puede llamarse maduro.

¿Qué es ser maduro? ¿Quemar todo y quemarse? ¿Puede hacerme eso feliz?

—Para tí todo es sencillo porque ser feliz es querer lo que quieres y tenerlo. Pueden existir otras situaciones, creo. Me fascina pensar que sean posibles.

—¿Es la suerte de los otros la que debe variar mi moral?

—Tu moral es la suerte. Tu particular suerte es la base de una ética, que no puede pasar a la comprensión de los actos de los demás.

—Bien, que así sea. Tengo la moral, que me conviene como todos. No me conviene ser infiel. Luego, soy feliz siempre. Sería idiota que procediera de otra manera.

Quería corromperla, advertirla de la existencia de fuerzas cuyo desconocimiento es peligroso. Quería hablarle de mí. Pero sólo conseguía esa suerte de dialéctica ágil y agresiva, capaz de demoler y de agrietar y cuyo engranaje se vuelve hacia el obrero que utiliza la dialéctica y como una máquina de inabarcables tentáculos acaba por perderlo, colocándolo al borde de todos los

caminos posibles. A veces, es cierto, para volver a mí, pensaba en mi mujer. Me avergonzaba avanzar bajo su mirada hacia fronteras de sucia, agria lava de inquietud. Afrontar de una vez el rumor de la violencia en mí, cerrar los ojos a su rostro que sufre y hablar. Imposible. Todo adulterio es una trampa. Toda infidelidad arrastra su propia jaula. El amor no es bastante y hay demasiados pájaros sometidos al clima de esa cárcel. No se respira en ella libertad alguna...

—Una mujer rubia, de ojos aguzados, me persigue a través de la vida y terminará por alcanzarme.

—Lucharé por retenerte hasta donde pueda.

La voz de mi esposa era tranquila, pero siempre al borde del llanto. Súbito, con la explosión con que en los niños es cuando al pozo de la boca y la inunda y todo el rostro se conmociona y participa y los ojos entran a una máscara que obliga a desviar la cara hacia otro sitio. Llorar así es terrible para quien mira. Nunca pude soportarlo con indiferencia, o mantenerme al borde de ese desgarramiento como quien ve una simple herida. No. Se parece al llanto de la cólera y la absoluta pérdida. Nadie como ellos para hacernos sentir culpables, lo sabemos.

El lecho quema. Reviso minuciosamente un espacio entre las sábanas. Su cuerpo salta en la sombra tibia. Macizo, tenso, turgente; suave piel girando en torno de los relieves de los senos, bajando justamente hacia los muslos, subiendo a hallar los pechos donde asumo la doble virtud de un universo de placer infinitamente fiel a mis recuerdos. Siento que es preciso callar. Que acabo de encontrar ese lenguaje a partir del cual comienzan otra vez las palabras. Me inclino a besarla y veo detrás suyo, sobre la almohada, otro rostro esperándome. Cierro los ojos. Ahora soy yo descendiendo en esa bruma donde hiervo hacia su sexo, su infatigable movimiento reptatorio.

Desde muy lejos la noche entra en la casa y en la cama. Está con nosotros, me transpira. Oigo una música. En algún sitio una trompeta de jazz estira hacia la sombra un "St. Louis Blue" ensortijado, saltarín y melancólico. Oigan conmigo, ya que el cuerpo de luna que me baña la espalda, mientras mi mujer me besa, es adorablemente tibio y no quiero estar solo ahora.

De todos modos queda tiempo. Siempre queda tiempo. Algo pasa en el tiempo mientras espero. Lejos de mí surran violines y parece que voy a dormirme y antes que el párpado, más pesado y pesado y pesado, llegue de veras a bajar, escucho una lágrima, una sola, rodar —yo nunca lloro— en mi cuello y ese rumor creciente que se asemeja a veces, pero quizás es nadie preguntando, preguntando por nada.

No soñaré esta noche. Todo está por decirse todavía. Alguien —debe decirle— alguna vez, seguramente... yo... ¿Yo?... ¿Por qué yo?... ¿Qué me importa a mí todo esto?

ESTETICA DEL CINE

(de pág. 8)

ta muy fácil —¡con tal que posea la suficiente dosis de fantasía!— llevar a cabo una tarea así.

Siempre hay algo que suena a falso, algo que se diría declamatorio, en el esquizofrénico de la literatura. El lector siente ante una narración como "El hola" de Maupassant la tentación de decirse: éste no es un genuino demente sino alguien que simula estar loco ¿Quién podría, en cambio, reaccionar de la misma forma ante el asqueante y aterrador "Él" de Buñuel?

De modo que sería muy lícito decir que el cine supera a los demás medios artísticos cuando se trata de expresar las dos situaciones-límites que son más características del hombre contemporáneo, a saber, la alineación prácticamente absoluta a que se llega en el campo de batalla bajo una disciplina férrea, y el otro extremo de la absoluta soledad en el comportamiento puramente artístico del demente. Pero el cine tiene que competir (hasta ahora, sin excepción alguna, en inferioridad de condiciones) con la literatura cuando se trata de todo el resto de la experiencia humana en el intrincado mundo actual, de cuanto es una vida cotidiana calificable de normal (tanto vida erótica como vida política, entendidas ambas en sus términos más amplios). El novelista, cuya misión es observar todo el tiempo a todo el mundo, descubrir las relaciones más profundas entre los seres y crear prototipos mediante la combinación de rasgos humanos diversos en un solo personaje, tiene aquí que preceder a la cámara, cuyo funcionamiento es necesariamente ocasional, e incluso al cineasta cuya misión específica —en la deplorable pero inevitable división de trabajo que implica nuestra era tecnológica— será ante todo la de saber como concretar en imágenes visuales los hallazgos conceptuales del novelista.

foto - estudio**NANY ROITMAN**

paraguay 886

t. e. 32 - 4251

LA FIESTA

cuentos

eduardo barquín

editorial

américalee

APARECE EN AGOSTO

VALHALLA

cuento de LELIA VARSÍ

Al finalizar el verano decidí cambiar de pensión. Estaba cansada del centro, nerviosa, tenía extrañas pesadillas. Era mi propósito encontrar una pieza en una casa de familia. Creo que he vivido siempre sola. Mi mundo se compuso de tías solteronas a las que nadie quería tener; viejas señoritas con olor a alcanfor, cuyas conversaciones, cualquiera sea el tema comienzan indefectiblemente con: "en mis tiempos"...; militares retirados, matrimonios sin hijos —de esos que uno nunca imagina de jóvenes, de novios, como si hubieran nacido juntos, y así: fríos, amargos, grises—; y algún estudiante del interior, casi siempre tímido y feo.

Busqué en el diario durante varios días. Al fin lo encontré; el alquiler era mínimo y el barrio (Belgrano) me gustaba. Pero lo que atrajo especialmente mi atención, aquello por lo que falté a la oficina para evitar que alguien se me adelantara, fue el nombre de la casa: Valhalla, se llamaba; y no sé, no sé porque secreta magia me hizo acordar de Brestal, la pequeña aldea alemana del norte, donde nunca había estado.

Encontré la casa cerca de las barrancas, en una cortada. La rodeaba un alto paredón cubierto de hiedra; me gustó eso. Detrás se asomaban dos enormes patriarcales árboles de magnolias. Parecía fuera del tiempo, pero no como esas antiguas casonas que Buenos Aires todavía defiende, con las ventanas enrejadas, el aljibe y los malvones, que despiertan una nostalgia familiar; sino realmente fuera del tiempo, como en un sueño: lejana.

Inés Klappenbach me explicó que, desde la desaparición de su hija, se sentía muy sola. La casa era demasiado grande para Isolda y ella. Isolda —dijo— es mi dama de compañía. Vino conmigo desde Alemania y es lo único que me queda de todo aquello. Podía mudarme cuando quisiera; no quiso saber nada de mí, ni me pidió ningún adelanto. Tampoco yo pedí ver la habitación, no sé porqué, pero no lo hice. Isolda me acompañó hasta la puerta. No pudo imaginarse nada tan ajeno a ella, a su figura de aldeana de Rubens, como aquel dramático y hermoso nombre. La desvinculación era tan evidente que invitaba al juego. Le inventé historias donde malvados magos encantaban a la pálida Isolda, convirtiéndola en una arrugada viejecita hasta que alguien rompiera el hechizo. Cuando la puerta se cerró detrás de mí, me alejé hacia las barrancas sin volver la cabeza. Temí que si volvía a mirar, la casa de las magnolias, hubiera desaparecido.

Tengo una enorme memoria visual,

recuerdo los lugares que sólo visite una vez, las calles, los caminos, con absoluta precisión, como si los almacenara en correctas fichas. Por eso no me asombró, esa noche, en el comedor de la pensión, describir la casa tan detalladamente. Sobre todo porque era tal como había soñado una hipotética casa mía: antigua, señorial, austera. Quizá la imagen del colegio de monjas donde pasé mi infancia, lo más parecido a un hogar que conocí nunca, influya en ello. O una vaga nostalgia que me invade a veces, que me obliga a visitar remotas iglesias, donde los cantos gregorianos me hacen añorar lugares imprecisos. Entonces tengo la seguridad de haberme equivocado, como diré, de época, de siglo. Romanticismo supongo, quién sabe.

En los últimos meses todo esto se me había agudizado. Para ser exacta, desde la aparición del sueño. En realidad no era un sueño, no pasaba nada en él, no se decía nada. Era simplemente una imagen que se repetía, idéntica, durante largo rato. Como una fotografía fija frente a mis ojos. Me veía sentada, junto al fuego, en un sillón de madera tallada, con un largo traje de terciopelo, en las manos un libro que no leía, y el cabello recogido en una trenza, sobre la cabeza. La visión no tenía nada de terrible, ni podía relacionársela con mi vida; sin embargo, cada vez me despertaba más angustiada. Sentía oscuramente que debía responder de alguna manera.

Dos días más tarde me mudé. Por la mañana la casa tenía un aspecto menos fantasmal. Isolda se alegró de verme. La señora Inés bajará en seguida —dijo—, y se llevó mi equipaje hacia el piso; donde me condujo Inés Klappenbach luego. Cuando la puerta del cuarto que me estaba destinado se abrió, quedé balanceándome en el umbral, por el impulso que había tomado al entrar; movimiento que no terminé, porque allí, frente a mí, una muchacha rubia, junto al fuego, con un libro en las manos que no leía y un pesado traje de terciopelo, me miraba.

—Esa muchacha, la muchacha rubia, ¿quién es?

Mi voz tembló y por un segundo tuve la fantástica idea de que la señora Inés diría: "usted". Pero ella estaba hablando, mientras descorría las cortinas: "Cristina —dijo— mi hija". Y la luz de la ventana iluminó totalmente el inmenso cuadro de Cristina Klappenbach.

¿Cómo se llama eso?: ¿premoniciones, reminiscencias? Ignoro cuál será el nombre científico —si la tiene— de un hecho tan curioso. Descartemos, por supuesto, toda suposición mágica o irreal. En

1963 y aunque una sea romántica, no es posible creer en brujerías. Se trataría de una coincidencia más o menos asombrosa. Después de todo la figura, el libro, la actitud melancólica, eran comunes en los retratos de esa época. ¿Esa época? ¿Qué época? La señora Inés no representaba más de 55 años, la muchacha del cuadro tendría dieciocho o veinte; aunque hubiera muerto diez años atrás, en el cincuenta y tres nadie usaba largos trajes de terciopelo, ni trenzas. Podía estar disfrazada. O la habrían pintado imitando el cuadro de alguna antepasada. Claro, eso podía ser.

El sueño no apareció esa noche, ni las siguientes. No me extrañó, para qué ahora. Estaba ahí, todo el tiempo, inmóvil, esperando no sé qué signo, qué palabra que yo no lograba encontrar.

Me extrañó, en cambio, el silencio de las dos mujeres. Porque yo me parecía a Cristina notablemente. Llegué, incluso, a forzar el parecido: ahora, por ejemplo, me peinaba igual a la muchacha del cuadro. Creo que trataba de llamar la atención de la señora Inés o de Isolda. Si ellas hubieran dicho algo tan natural como: "se parece usted a Cristina", o "me recuerda a mi hija", entonces todo hubiera sido normal, diurno, sin importancia.

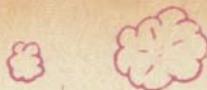
En esos días conocí a Julio Zabala. Julio es abogado y el prototipo de hombre que, después de la reproducción de los panes y los peces, hubiese dicho: "muy bien, muy bien, pero ahora enseñéme el truco". Por algo relacionado con su trabajo comenzó a visitar la oficina. Al principio se quedaba unos minutos, después empezó a esperarme a la salida. Un día me dijo: "Te quiero", y yo le contesté: "Sí, Erik". Tuve que explicar mil veces que no entendía cómo pude equivocarme así, que estaría distraída, que, seguramente, es el nombre del protagonista de alguna novela, de alguna película. El se olvidó pronto, fue simplemente una equivocación. En su mundo no cabían cosas inexplicables, no se recuerdan los gestos de Erik, la voz de Erik, de un Erik desconocido.

—¡Valhalla! Es un hermoso nombre. Creo que fue lo que me hizo venir aquí. No se ría, no sé explicarlo, pero cuando leí el aviso en el diario, me pareció oír como un llamado.

—Valhalla, la morada del dios Odin —dijo ella y agregó— El dios que desde el cielo decide la suerte de los hombres. Aquél que resucita a los que ama.

—Odin —dijo— que robó el hidromiel a los poetas y distribuye desde entonces la poesía. Odin, el mago.

(Concluye en pág. 18)



La editorial norteamericana "The Greystone Press", ha arrojado un objeto mortífero, que bajo el nombre de **The home doctor** ("Enciclopedia Médica del Hogar"), fue construido por los doctores Herman Pomeranz e Irving S. Koll, y cuya peligrosidad mayor reside en el hecho de que, oculto en una librería, adopta con astucia el aspecto de una enciclopedia. El artefacto tiene un apéndice donde se explican las precauciones que deben tomarse cuando explota sobre usted, o sea en sus alrededores —como ser: barrio, ciudad, piernas, piso de arriba, columna vertebral, plataforma submarina o nación vecina hasta un radio de tres o cuatro mil kilómetros— una bomba atómica. Leemos en la página 631: **Después de una oleada de calor se produce una tremenda onda de choque. Acompañan a esta onda vientos de 1.200 kilómetros por hora, decayendo (¡) hasta los 160 kilómetros por hora. Varios segundos después se produce otra corriente de viento, hacia el centro de la explosión, de 600 kilómetros por hora. Después de 10 segundos, el peligro inmediato pasa. Las personas que se encuentran bajo el nivel del suelo —como ser topos, lombrices, civilizaciones perdidas, el diablo, el pitecantropus erectus o cualquiera de sus contemporáneos: austrolopitecus, neardentalianos, hombre de Java, etc., y las famosas ruinas de Pompeya, por aquello de que quien ríe último ríe mejor, y también la Atlántida— tienen buena posibilidad de sobrevivir siempre que no se encuentren casi directamente bajo la zona de la explosión.** Ejemplo explicativo: en caso de que un señor o señorita se encuentren varios metros bajo tierra, en la zona correspondiente al partido de Temperley, no corren ningún peligro si la bomba fue arrojada en el Mar Adriático. El libro dice: **En un radio de 800 metros la devastación es completa. En un radio hasta 1.600 metros, todos los edificios quedan destruidos. La ola de calor es más intensa, pero disminuyen las radiaciones. En un radio hasta 2.400 metros, la mayoría de los**

edificios de ladrillo, de construcción o estilo antiguos, quedan destruidos. Los escombros constituyen un grave riesgo y las radiaciones dejan de constituirlo (?). El calor es todavía peligroso, pero no letal. Estallan centenares de incendios dispersos, causados por la rotura de caños de gas, tanques de petróleo, cortocircuitos. Todos los artefactos de la vida diaria — a saber: plancha, niños de ambos sexos, lamparitas, el portero, mantelería fina y compatriotas— quedan destruidos y con daños de importancia. Media hora después de la explosión corre un viento intenso hacia el centro de la zona dañada, difundiendo los incendios que ya se habían producido. Indicaciones útiles en caso de ataque por sorpresa: **La llamada ennegecedora de la explosión constituye la primera advertencia. Una persona que se encuentra al aire libre, debe dejarse caer al suelo (o ser arrojado contra él, siempre que el viento de 1.200 kilómetros por hora no lo estrelle contra un país limítrofe) boca abajo y cerca de una pared, si es posible, para protegerse de la caída de piedras y ladrillos.** (No así de la caída de la pared, la bomba y otras precipitaciones exteriores). **Las personas que estén en la calle deben correr hacia un zaguán, si éste se halla a uno o dos pasos. Los que están en su casa deben resguardarse bajo una cama o mesa, o detrás de un sofá u otro mueble grande, que pueda servir de protección contra los vidrios rotos que caen. (...)** Si está manejando un coche, hay que estacionar en el menor tiempo posible, pero no donde se pueda obstruir una esquina o calle. Se dejan las llaves en el coche y se trata de buscar refugio a la brevedad. Si está viajando en ómnibus, tranvía o taxímetro, hay que descender y resguardarse. (...) Si hay sótano, hay que bajar a él. Se lleva una linterna y, si es invierno, una provisión de ropa de abrigo. (...) Hay que cuidar de no verse atrapado por un incendio pero tampoco hay que escapar y dejar que una pequeña conflagración (sic) quemara toda la casa si se puede contro-

lar fácilmente con arena o con agua. O también: "Qué pecado pecar por pecosa / pudiendo con Pecol ser tan hermosa". Si hay que abandonar el edificio, conviene recordar que en el exterior hay nubes de polvo o rocío, y cubrirse la boca y la nariz con un pañuelo. El polvo se debe, por lo general, a los derrumbes, y es inofensivo, pero igual conviene ser cuidadoso; una explosión baja puede haber difundido suciedad o niebla radiactiva por el aire. Una vez que el enemigo se ha retirado de la zona, hay que cambiarse la ropa en la primera oportunidad, bañarse o ducharse, cepillándose bien —pero teniendo cuidado de no arrancarse las partes flojas—, con abundante jabón. Contra la niebla radioactiva, creada por una explosión en el aire, no hay medios ciertos de protección, pero es aconsejable resguardarse en un lugar cerrado, en la forma más hermética posible. Hasta encontrarse fuera de la zona contaminada, hay que mantener tapadas la boca y la nariz. Cosa que produce la ya tradicional muerte por asfixia. El apéndice termina así:

QUE SE DEBE HACER: 1) Mantenerse tranquilo. 2) Si hay tiempo, ir a un refugio. 3) Si no hay refugio subterráneo próximo, introducirse en la planta baja de un edificio o en un zaguán, si no hay oportunidad mejor. 4) Si se presencia el estallido de la bomba, y no hay ningún tipo de refugio a uno o dos pasos de distancia, dejarse caer (muerto) al suelo o a una acequia. 4) Dar la espalda a la explosión y cerrar fuertemente los ojos. Cubrirse la cabeza, la cara, el cuello, los brazos y cualquier otra parte expuesta del cuerpo. **QUE NO SE DEBE HACER:** 1) No hablar por teléfono. 2) No abrir el agua después de la explosión, si no es para combatir un incendio. 3) No comer o beber en zona contaminada. 4) No usar instrumento de metal en zona contaminada. 5) No tocar objeto alguno después de la explosión. 6) No tratar de viajar en auto: es inútil. 7) No excitarse ni asustar a los demás. Si no se nota mejoría, conviene llamar al médico.

... como en el ESCARABAJO de oro

UN CONCURSO

El Centro de Estudiantes de Medicina, de la Universidad de Buenos Aires, auspicia un nuevo Concurso de Cuentos, Ensayo y Poesía inter-universitario. Jurados: Pedro G. Orgambide, otros, cuyos nombres sabíamos hasta hace un momentito; qué feo cuando se forman estas lagunas y justamente tenía que venir a pasarnos ahora que habíamos empezado con tanta seriedad, lo que nunca, y para peor en esta columna, que debe entrar en prensa ya mismo, lo cual, obvio es decirlo, requiere que seamos sintéticos, virtud —la síntesis— como expresaría Ernest Hemingway, a quien en este número (ver página 6) rendimos homenaje, que es, metafóricamente hablando, aquella virtud o, para no repetir virtud, el don, el secreto artificio, el huevo colombino que permite a un cuentista narrar un huracán, terremoto, catástrofe ferroviaria o del alma, en cincuenta palabras. Y además de Pedro G. Orgambide (decíamos), otros, que seguimos sin recordar, y también uno de nosotros mismos. Aunque, en realidad, todos. Porque los cuentos y los ensayos —no así la poesía, pues, como habrá notado el lector, la poesía no es nuestro fuerte, y para qué vamos a negarlo) serán leídos en multitudinarias reuniones de la revista para mejor juzgar y, por ende, decidir con tino. Con Tino Garayo, vecino de la otra cuadra. Y no crean, Garayo para estas cosas tiene un no sé qué, algo así como lo que dice Proust, en aquel párrafo que empieza "La idea de un arte popular", etc. (En busca del tiempo perdido, pág. 1446, T. VII, Janés) y que se refiere a los obreros electricistas. En fin, Garayo es, para decirlo todo, un intuitivo. Las bases, fecha de cierre para la recepción de trabajos y el jurado, porque será cosa de brujería pero no nos acordamos, pueden retirarse en la sede del Centro de Estudiantes de Medicina. Nos parece.

UN CURSO DE MIERCOLES

El Colegio Libre de Estudios Superiores "Martin Buber", amenaza, para el mes entrante, infundirle a quien se inscriba un ciclo cultural cuya apertura le fue propinada a nuestro director en presencia de la familia de Castillo por algunas alusiones de pésimo gusto aparecidas en el "Escarabajo de Oro" y que hasta ha llegado, dando muestras de comprensión, a ofrecer, eh, loca, pará, que me estás dictando un curso de apertura sobre el tema "La literatura en el siglo XX", título que no lo impedirá hablar de oPe, ni, por así decirlo, discutir en el terreno de las letras. Esto último lo leí en otra parte, fijate bien que me parece que es plagio. Las clases, contrariamente a lo que podía esperarse, serán una síntesis de las ya dictadas por Castillo —quien ha vuelto muy emocionado con un curso que le asestó a Rosario— en el Instituto "Abramit". I) Panorama de escuelas y corrientes literarias. Poe. II) Literatura norteamericana y rusa. Poe. III) Sartre: del existencialismo al marxis-

por nosotros mismos

mo. Su polémica con Camus. Poe. IV). Nosotros mismos y también la generación del 80, Poe, Arlt, Quiroga, Poe, Sábato, Borges, Julio Cortázar. Rápida lectura de "Israfel". Las clases se debatirán con el público y con nosotros mismos, que allí estaremos pero sin pagar el arancel de 100 pesos fijado por el Instituto, en Sanabria 2487. Informes en T. E. 69-8731 (Enrique Gutman). Los cuatro miércoles de agosto, a las 21 horas. Dedico este aviso a la memoria de mis padres.

OTRO CONCURSO

El Centro de Estudiantes de Humanidades de la Universidad de La Plata, organiza un Concurso de Cuentos para escritores platenses. Serán jurados: Ricardo Piglia, tráfuga, en delegación del Centro; la dirección y el consejo de redacción del Escarabajo, es decir, nosotros mismos, y el veterano Humberto Costantini. Los trabajos, en original (o plagio) y tres copias, se recibirán en el Centro de Humanidades de La Plata. O en algún sitio de éstos. Mejor cerciorense, porque lo que es hoy, verdaderamente, no le aconsejamos a nadie que ponga las manos en el fuego por nosotros, no me explico, debe ser la impresión, por lo del Papa: vaya a saber uno cómo será el que viene. Ahora que todo iba tan bien, tan de acuerdo todos, católicos, soviéticos, telegrama de felicitación de acá, telegrama de felicitación de allá, Franco fusila a Grimau, le pegan un tiro por la espalda a Medgar Evers, la princesita de Kent prima carnal de la reina Isabel milagros del amor que perfuma de coexistencia las almas se casó con un plebeyo tierno y pacífico e insobornable amigo de los niños, préstame el sahumero, Mike, los peronistas no pueden votar para presidente, pero en cambio los socialistas de vanguardia tampoco, aunque, fuerza es señalarlo, los comunistas menos, y el frente popular es lindo, Barquín publica su primer cuentulario, Mater et Magistra para ti, desestalinización para mí, Pace in Terra, para Juan, terra, mucha terra para José, en algún lado había que decirlo vos hacete el otario que si pasa pasa, y todavía falta la fecha de cierre del Concurso, y lo de los chinos que, si bien cierra el 31 de agosto, parecen tener otras teorías en la parte de la agresión a Cuba y los cohetes, lo que es la mentalidad oriental ha de ser (conjeturamos) por aquello del Tao Te King y todo eso, fijate que ya de antes eran así, rarísimos, pero son 650 millones, muchos, ¿no? y la verdad la verdad qué opinás de Mao, yo argentino, viejito, escritor, jurado insobornable del concurso de cuentos del Centro de Estudiantes de Humanidades, y bastante tenemos con lo del Vaticano, que ahora que todo empezaba a andar bien se nos viene a morir este hombre.

El domingo 21 de julio, a las 10.30, nosotros mismos, y por un precio, francamente, que ni merece la pena de ser consignado en una revista como ésta, juvenil —todo lo que se quiera—, pero sería: una revista donde publica Sartre, amigos míos, y cuyos artículos, editoriales, dibujos de Catú, cuentos (no así los poemas, seamos sinceros), son traducidos al polaco, reproducidos, para hablar con propiedad en lo que hace a la esencia del arte pictórico, plástico, o mejor le llamaríamos visual, reimpresos en Polonia, y también en Suecia, y en Cuba, organizamos nuestro VIII Festival, Teatral y Cinematográfico, en "Nuevo Teatro", Suipacha 927 (Galería de las Américas), el domingo 21 de julio, a las 10.30.

Generalidades respecto del

PROGRAMA

- Proyección de cortometrajes premiados, argentinos y extranjeros.
- Monólogos teatrales del ciclo "Festival de Nuestro Pueblo", a cargo de Alejandra Boero y Héctor Alterio.
- Presentación de tres libros. Que no será divertido, pero bulto hace, y hay que estimular al creador, también. 1) Libro de Cuentistas Premiados en el II Concurso de Cuentos "El escarabajo de oro", que incluye las cinco primeras distinciones del certamen y, además, cuentos de Roa Bastos, Beatriz Guido, Julio Cortázar y uno increíble ("Mateo Falcone") de Próspero Merimée, pues los gustos hoy que dárselos en vida. En vida de nosotros, se entiende: porque, Merimée, va a ser difícil que suba a ver el libro. No así el resto de los autores, quienes estarán —salvo noticia repentina que yendo a constatarla nos haga decir: "si parece dormido", o dormido en el caso de Beatriz Guido, ya que las mujeres habrán ido al espacio pero también dejan de hablar— autores y autora que firmarán libros. 2) Segunda edición de "El otro Judas". 3) Último libro de Humberto Costantini: "Un señor alto, rubio, de bigotes" (Editorial Sticograf). Y como siempre

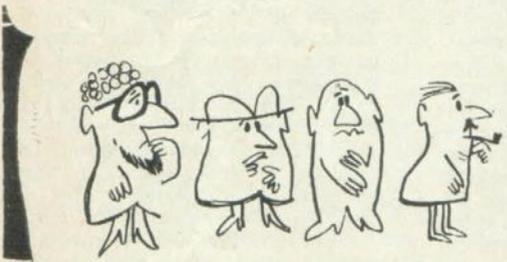
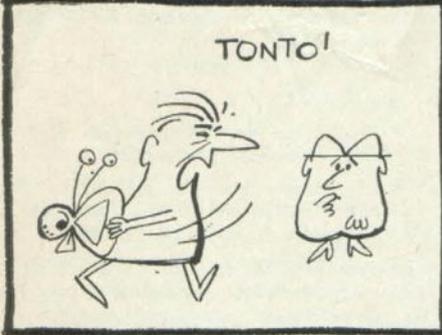
VIII FESTIVAL
CINEMATOGRAFICO
Y TEATRAL

DEBATE LIBRE

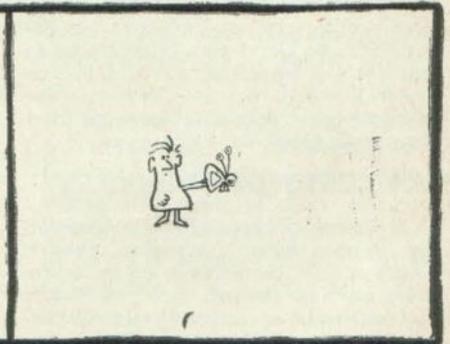
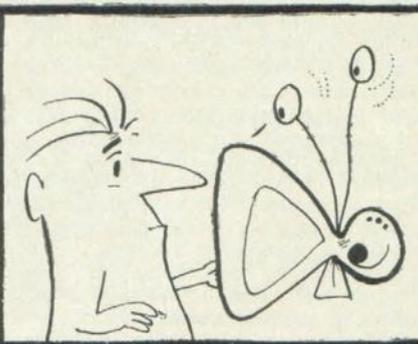
Tema, optativo. Los asistentes interrogarán, y, pudiendo, responderemos. La experiencia demuestra que soportamos, a pie firme, tópicos así: literatura, política, estamos o no influidos por Sábato, teatro isabelino o realismo crítico, astrología, con sinceridad qué embajada paga la revista, existencialismo y marxismo, de dónde sacan dígame un poco esos poemas, y a propósito Castillo es judío o qué, los manuscritos de 1844, África despierta, o, en su defecto, qué pasó con Arnoldo Liberman. Y mil posibilidades y combinaciones.

Entre los asistentes sortearemos 50 suscripciones a "El escarabajo de oro" y, si de side, qué side, sos loca vos, si de nosotros depende, ah, si de nosotros depende haremos otras 50 más. Precio de la entrada, pero no. Nos da vergüenza. En fin, por cualquier cosa, traigan sesenta pesos. Las butacas son numeradas, las localidades no, para qué.

SÍ, PERO...



ME TRONCHO EN EL ORUJO!

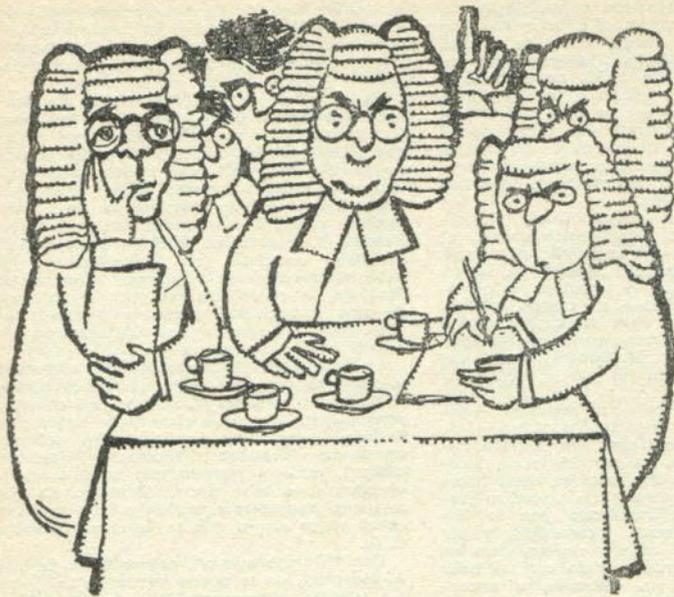


SÍ PERO...



Catín





el santo oficio

suplemento
bibliográfico

AÑO IV

"ya que escribes en verso, podrías hacerlos un poco más hermosos" — carlos marx

Nº 1

SUMARIO

Un señor alto, rubio, de bigotes, de
Humberto Costantini.

Tiempo nuevo, de
Luis A. Navalessi; **Montaje del sueño, de** Alberto Wainer; **Detrás de cualquier puerta, de** Julio C. Silvain; **El fuego lúcido, de** Héctor Negro.

La alfombra roja, de Marta Lynch.

Cuentistas Iberoamericanos.

Cursos de Ernesto Sábato.

vicente battista

cuentos para ser leídos



Aquel español maravilloso que se llamó Unamuno, y que, entre otras cosas grandes, también fue un gran cuentista, dijo alguna vez hablando del cuento: **todo relato tiene un sentido trascendente, tiene su filosofía, nadie cuenta nada sin otra finalidad que la de contar.** Humberto Costantini cumple este precepto. Lo comprobamos de nuevo ahora, después de leer **Un señor alto, rubio, de bigotes.** Su filosofía, su sentido trascendente, continúan siendo los mismos de **De por aquí nomás** (su primer libro). Tanto en los cuentos logrados, como en los no logrados, la constante humana que caracterizaba a los personajes de Costantini, sigue imperando: el torturador o el director de murga, los oficinistas o la demente, el desocupado en busca de trabajo o la familia consumida por la miseria, siempre signados por la fatalidad, tratan, a cualquier precio, de encontrar (ahora y aquí) su sitio en el mundo. Hasta Burjer, el personaje fantástico del libro, clama por su lugar en la tierra. Una prosa envolvente, de atmósfera a veces pirandelliana, campea en sus mejores creaciones. No obstante, en algún caso, que señalaremos, esta atmósfera se debilita por repeticiones (y conjunciones) innecesarias. Para su mejor estudio, haremos un rápido esbozo de cada uno de los cuentos. Comenzaremos como comienza el libro, por **La Promesa.**

La historia de Oscar y Raúl, amigos de pibes —con los años, policía de la Sección Especial, el primero; y presuntamente revolucionario, el segundo—, es el tema de este admirable relato. Demostrando un perfecto dominio del tiempo, Costantini hace girar la narración entre el ascenso de Oscar y la detención de Raúl. Oscar es, no obstante, el verdadero personaje de la historia: Policía cobarde, abyecto torturador, tiene —y éste es uno de los datos que hacen notable al cuento— humanidad. Es, a pesar de todo, un hombre: con su mujer y el guiso por la noche, con su revista de historietas y sus inquietudes por ascender. Es, como cualquier torturador, una bazofia con piernas: pero una bazofia de hombre. Y no un ogro de cuento de hadas. La historia tiene un final exacto, inevitable y terrible.

La promesa, que fue el Primer Premio (por unanimidad) del Primer Concurso de Cuentos "El escarabajo de oro", es, por encima de un reparo formal que luego le haremos, una de las mejores creaciones de Costantini y, quizá, el mejor cuento del libro.

El negro Barraza, una sombra más en la ciudad durante todo el año, encuentra su

(Continúa en pág. II)

UN SEÑOR ALTO . . .

(de pág. 1)

razón de existencia —"hace lo recto en ojos de Jehová", cita en el acápite Costantini—, en Carnavales. Una vez al año, y durante cinco días, deja de ser "el negro Barraza" para transformarse en Ovidio Barraza, el director: director de la murga "Los Divertidos". Barraza, el personaje de **Un bombo que suena lejos**, agoniza en Carnaval. Muere como corresponde: en su ley.

Hasta aquí, el tema. Pero bien: pese a la opinión de Castillo acerca de la versatilidad formal de Costantini —quizá debió escribir "versatilidad temática"—, debemos señalar que el defecto mayor de este cuento, y de este cuentista, es, a nuestro juicio, justamente la reiteración técnica. Ejemplo: "... por la espalda, por abajo la pata. ¡Dale Coco! ¡Más fuerte Coco! ¡Más ligero! ¡Dale Coco! Pero yo soy el director. Yo siempre fui el director. ¿No es cierto Coco? Este año, y el año pasado, y el otro, y el otro, siempre...". Este mismo párrafo, o con escasas variantes, párrafos similares a éste, se repiten innecesariamente a través del relato, debilitando la narración de la triste agonía de Barraza, al punto de hacerle perder su intensidad dramática. Los puntos aparte, que abundan, y dividen a muchos cuentos como en versículos, sin que quede muy claro por qué, y el uso desmedido de la "y", son otros "vicios sintácticos" de Costantini. Esto último, lo advertimos en **La Promesa**: "... y un carrito de rulemanes que Raúl acomodaba continuamente y la hoja del cuaderno con la formación del cuadro —Oscar Cecilio Ferrero, back derecho, Raúl Casas: centreforward— y las figuritas de Raúl... y las dos tazas enlozadas con el café con leche humeante encima de la mesa, "a tomar la leche ahora, después siguen jugando". "Ya vamos doña Cata" y las manos hábiles de doña Cata sobre los trajes de murga, "Decile a tu mamá que me compre un metro de satén si quiere que le haga el disfraz a la pochita" y la enredadera y la balaustrada y el ruido de la máquina de coser y la radio con la novela de las cinco y la alegría de estar allí tirado en la frescura del patio...". Etcétera. En el cuento **Media hora** todos los párrafos empiezan con "y".

Otro cuento, el que según opinión del propio Costantini vertebró el libro, **Un señor alto, rubio, de bigotes**, esa extraña solicitud de empleo que termina en Dios o en la muerte, presenta el mismo defecto de **Un bombo que suena lejos**. Los dos están estructurados en forma de monólogo; pero no son monólogos interiores, no son, si así pudiéramos llamarlos, cuentos monologados; y tampoco, monodramas teatrales. No hay forma posible de nombrarlos, lo cual, es claro, no importaría mucho: cuando el frecuentemente citado en estas páginas, Unamuno, necesito inventar "la palabra aquella de nivola", la inventó. La justificación fue "Niebla", la obra consumada como hecho artístico. No pasa lo mismo con **Un bombo que suena lejos** y **Un señor alto, rubio, de bigotes**: no alcanzan, estéticamente, a justificar su forma. No es éste, en nuestra opinión, el Costantini del inolvidable **Cielo entre los durmientes**, el de **La Promesa**, o el de **Esa niebla lejana, inalcanzable**: porque aquí, en esta historia, aunque tampoco sea "formalmente" un cuento —pero qué importa ahora—, volvemos a encontrar al narrador Costantini; vivimos con **Esa niebla lejana, inalcanzable**, la desesperada parábola de doña Elvira; entramos, de pronto y para siempre, en la familia Damiani; respiramos el aroma de los jazmines y los geranios: somos testigos mudos e impotentes del drama, la miseria y el hambre que Costantini, palabra a palabra, implacable, pero sufriendo con los Damiani y con nosotros, nos va contando a lo cuentista entero.

Después de leer **Media Hora**, descubrimos, en principio, dos cosas: Costantini odia La Oficina; Costantini, quizá, no conoce las oficinas. **Media Hora**, especie de estampa "daumieresa", con cuatro personajes: la pobre chica lectora de fotonovelas; la otra, la que esperará siempre; la vieja loca —y no precisamente de la cabeza—; y Aristides Fabiani, el que sueña con la oficinita de representaciones y comisiones; a

estas criaturas, auténticas y de ficción a la vez, las encontramos sólo sugeridas por Costantini en esta media hora de oficina irreal. El mismo Mariani, a pesar de las condiciones sociales de 1930, no alcanzó a dar una oficina tan oscura y terrible. Estos cuatro personajes, o por lo menos Aristides Fabiani, están necesitando un cuento donde sean profundizados de verdad. En **Media Hora**, ahogados en un clima demasiado sombrío, aplastados por las palabras del narrador, sólo se intuyen.

Y de pronto, un cuadro. Desde él, mirándonos, la locura. Para mostrárnosla, el largo soliloquio de una increíble extraviada que relata, cuerdamente, como lo haría un loco, las causas que la impulsan a ofender —con un desnudo— su cuerpo a Dios. Aquella costante de que hablábamos, esa necesidad de los personajes de permanecer incólumes, llega, en **El Cuadro**, hasta las últimas consecuencias. El precio, la ejecución de un crimen.

De la locura, al odio; al recuerdo —durante un frenético pedaleo nocturno— de una guerra, allá, en Italia. **Un molesto ruido a sus espaldas**, es eso: el febril, incoherente pedaleo de una criatura débil hacia su muerte, nunca sabremos si casual o premeditada. Pedaleo impulsado por la humillación de un insulto (¡cornudo!), y por el recuerdo de una carrera similar, pero en Europa, y mucho antes. Pudo ser un bello cuento. Volvemos, sin embargo, a encontrarnos con las reiteraciones ya señaladas, y ahora no sólo gramaticales. Quizá con la intención de prolongar la historia, Costantini, sin necesidad, repite ideas, giros, frases de párrafos anteriores. Se plagia a él mismo y en el mismo cuento. Esto hace que el relato pierda la sensación vertiginosa que nos arrebató en las primeras páginas, disminuyendo el valor de lo que, como hemos dicho, pudo haber sido una hermosa obra. Nobleza obliga: el final, espléndido.

Por último hablemos de **Diálogo con un tal Burjer**. En lo que a forma e intención hace, un cuento redondo. Ahora Costantini abandona la realidad cotidiana para entregarnos "su" tema fantástico: el diálogo de un creador con su personaje. Costantini, alquimista de lápiz y papel, crea su propio "homunculus": se llama Burjer y pretende engañar a su hacedor, apareciendo con tapujos en todos sus relatos. Los mismos elementos utilizados para conjurarlo, sirven para acabar con él: Burjer morirá entre adjetivos y verbos. A balazos.

Terminamos con esta bella simbología de Costantini el panorama de **Un señor alto, rubio, de bigotes**. No fue causal que concluyéramos con este "diálogo", queríamos recordar con él, con **Esa niebla lejana, inalcanzable** con **La Promesa** al autor de **De por aquí nomás** que hoy, después de cinco años, vuelve a darnos una nueva prueba de su voluntad creadora.

La segunda obra de Humberto Costantini, a pesar de sus altibajos, es la obra de un escritor auténtico, visceral, que no borrea papeles para pasar el rato, que se pone del revés —entrañas afuera— en cada uno de sus cuentos. En definitiva: un libro con hechura de libro. Escrito para ser leído.

luis di
paola

NOTICIA SOBRE POESIA DE HOY

"El Pan Duro" constituye uno de los movimientos poéticos más serios de la actualidad. Es la unión de diversas individualidades que siente como deber ineluctable cantar la vida en todo su esplendor y crudeza, en todo su estupor e incertidumbre, con la esperanza de un día mejor para el hombre. Gente que ya sabe que la primera condición

de la estética es la honestidad, según lo quería Mallarmé; y que la honestidad es, asimismo, saber situarse en el mundo, estar en él, con todo el desgarramiento que implica.

En el nº 2 de "**El Escarabajo de Oro**" hablamos de un poeta indudable: Guillermo B. Harispe, y de su primer poemario: "Trinchera del asombro". Estos ejercicios dan la pauta de una sensibilidad hondamente emotiva y apta para lo bello.

En todo momento aparece la nota definitoria: el hombre y su entorno, desde el Rosario Tala natal al Buenos Aires caótico, sin dejar de decir con la belleza de los auténticos creadores. Aunque todo primer libro de un poeta sea un poco el catálogo de una sensibilidad alerta y dispersa, en este caso es notorio una densidad y un caudal poético generoso.

La otra vez señalamos lo que a nuestro juicio eran pasos en falso: p. ej. el poema "A una madre soltera", que no nos satisfizo porque entendimos que el tema no había sido llevado al verso con fidelidad. Sin embargo en otros: "Siembra", "Poema", "Hermano amigo", está el hombre que sabe sentir y el poeta que sabe decir. El hecho de que a veces necesitemos volver a sus trabajos es el mejor elogio que se le puede hacer a G. H.

Con "Tiempo nuevo", primer libro de Luis A. Navalesi, no se puede hablar de una poesía madura, plenamente lograda. Hay sí un real intento de comunicación, ligeramente chirle en virtud de las lógicas vacilaciones de alguien que recién empieza a caminar por el verso. Pensamos que cuando Navalesi dice: "Busco en la tipografía / de la palabra clara / que me llega", y cuando agrega: "Después, esta santísima costumbre / de perseguir la imagen / que se niega", está definiendo de algún modo su propia poesía. Porque hay, en efecto, un dominio de la palabra en función poética, pero a veces la hallamos huérfana en razón de que define imágenes un tanto imprecisas, disgregadas de la idea central. Lo primero, es una virtud: y pensamos que si Navalesi insiste en ser un poeta de la palabra, va a llegar sin duda a encontrarse a sí mismo en cuanto a estilo, y a desarrollar su máximo potencial. Donde resalta, por el clima del poema y su concreción afortunada es en "Laura"; pero en otros —especialmente en "Balada de la muchacha rebelde"— decae asombrosamente no sólo por falta de rigor arquetónico, sino de lenguaje poético denso, menos disipado.

Lo que sí nos parece importante y prometedor en Navalesi es ese mundo interno entrañable, esa vida mágica a fuerza de tragasables y saltos mortales, que lo empuja al reclamo humano de "Pasen y vean que esta función / ya pronto se termina". Ese pensamos que es el filón, y L. N. el buscador de esa riqueza.

Por "Montaje del sueño", de Alberto Wainer, desfila una poesía de luz y de color, olorosa como la rama de un laurel, que aún sin disponer de un lenguaje estrictamente propio, en ningún momento deja de agradar. Y es que una juventud poética que sabe crear un universo policromático, diríamos hasta "tropical", no puede menos que prometer una madurez rigurosamente equilibrada en lo bello, en sus términos vida-fondo-forma.

Pensamos que lo que atenta ahora contra ese equilibrio son los giros demasiados tras-pasados de surrealismo, lo que nos quita Wainer y nos agrega (por ejemplo), Apollinaire. Creemos que asimilar una escuela literaria no es impregnarse de sintaxis, sino comprender la actitud de ciertos escritores ante un momento histórico particular, que requería una estética determinada. En otro orden, es como interpretar la historia. Asimilar a Esteban Echeverría no es salir a dar serenata con una guitarra, sino comprender el fenómeno contemporáneo con la extraordinaria lucidez de que aquel era capaz. Y la poesía, como nosotros mismos, no puede pecar nunca de incongruencia.

Pero a pesar de eso, los trabajos de Wainer salen airoso, en virtud de que quien los escribió es poeta. Esto es lo positivo: el fresco caudal de imágenes, la calidez humana: "Hay números telefónicos / con orejas precisas / Hay fechas en carne viva...". "...Yo huelo a todo esto / y en mis días feriados / Me recorro sonámbulo / Buscándome". Sin ánimo de jugar a ceñudos catones,

nos parece un poco repetido eso de: "El poeta descubrió el combustible / De un solo salto se colgó de la luna". Giros, reiteramos, no sólo hallables en el surrealismo francés, sino en algunas poetas de la revista "Martín Fierro": Norah Lange, por ejemplo. Wainer sin duda no desconoce esto: nosotros creemos que como poeta cierto hallará los ritmos de nuestro tiempo, pero en hondura. Y ese está prefigurado cuando dice: "Puedo mirarlo todo con mirar hacia adentro / Soy un himno muy viejo son un himno al desuso / Con olor a cementerio de barcos".

Tengo la edad del miedo y la edad de la

audacia.

El poeta nació un día antes del acontecimiento.

Y está prefigurado porque —por encima de todo—, sabe hablar en verso.

Cuando "El Pan Duro" publicó "El tiempo es un barrio", de Julio César Silvain, asistimos al estallido de una poesía fresca, de hallazgos indudables. La edición del segundo libro de Silvain —"Detrás de cualquier puerta"—, muestra ahora a un poeta conciso, más lleno de ideas que de metáforas, que sabe darle a cada ejercicio el armazón sólido, la palabra clave. Hablamos de una poesía nada convencional, de la que emerge el desgarrón, la magia, la esperanza:

Con la sombra cansada sobre el brazo vamos andando, así degollando caminos en cada encrucijada.

Alguien dijo una vez que lo maravilloso está en lo cotidiano, en saber hallarlo. Silvain, a cada paso, lo demuestra. Desde vivir, que es "... como un grito / que se escucha de pronto, inevitable..." y no "ver pasar", como propuso un filósofo algo ciego. Desde "... decir el mundo / el llanto y la alegría / y todo lo que cabe entre ambos: el mundo". Desde "poner el pan en su sitio / aún así, con estas manos sucias".

A través de cada trabajo encontramos lo más auténtico que se le puede decir a un poeta: no la palabra recortada en moldes señoritos, abracadabrantés, ni la imagen a todo trapo, sino pasión: requisito indispensable (como diría Neruda) para no quedar fuera de la casa de la poesía.

Entonces es cuando comprendemos: "El mundo. / Porque todo el canto posible del mundo / cabe en una mano / es posible el mundo. / Y el mundo puede estar naciendo / detrás de cualquier puerta / ahora, en este instante / para siempre".

Héctor Negro, que esta vez publica su segundo libro: "El fuego lúcido", confirma la principal virtud que denotó el primero. Esta virtud pensamos que es saber cantar con el corazón, pero con la responsabilidad de aquel que nunca olvida que es artista. (Otros —y pedimos perdón por la humorada un poco inoportuna—, en casos análogos parece que cantaran con la vejiga).

Pero cuando leemos "Zapatos vacíos", o "Los bolsillos", o "Nosotros", no sólo vemos al poeta que dispone de un don arquitectónico acaso innato, sino al hombre, al hombre mismo viviendo en la letra, como lo quería Walt Whitman.

Esto no es exaltación: es justicia. Pensamos que ante una poesía que conmueve, sobre la lente profesoral, frío. Cierta que hay, considerando el libro todo, algunos altibajos, pero son pocos en la densidad sanguínea de este poeta. Uno podría ser "Ilegalidad del beso": "La calle arroja en nosotros / su marejada de estrépito. / Cruzándola, voy buscando / sombra para darte un beso". Lo cual nos parece un chiste, bello por cierto, pero que a Negro no le hace falta: hasta le queda chico. Esto considerando al hombre que sabe arrancarle al mundito cotidiano de los bolsillos un canto grave, hondo: "Son los tremendos pozos / donde se cae el mundo".

Mucho nos quedaría por decir si no lo impidiera la falta de espacio. Cada libro (una vez Borges), es semejante a un ángel de fuego, y lúcido, cabe esperar una prole generosamente bella.

Por último, no podemos dejar de constatar la presencia en "El Pan Duro" de dos poetas: Rosario Masse y Juan Hierbas, y las ilustraciones fotográficas de Nanni Raitman, una de las cuales —la que hace portada del libro de Silvain— nos gustó particularmente por su armoniosa distribución del claro-oscuro y el exacto enfoque en perspectiva.

alicia saboulard

CASI UN DOCUMENTO

LA alfombra roja, primera novela de Marta Lynch seleccionada en el concurso de Fabril Editora, y Faja de Honor de la SADE, retoma una historia ya conocida en la literatura argentina, de Payró acá: la del caudillo político en busca de su mayor anhelo, ser presidente, llegar: por despiadada fuerza de voluntad, sin importarle la existencia de los seres que lo rodean o que lo aman. Pero en literatura lo que importa no es el tema (Otelo, como "argumento" en sí, esquemáticamente, no es otra cosa que la angustia de un moro atormentado por los celos), sino la forma en que ese tema está tratado. Digamos, en principio, que Marta Lynch conoce el problema humano que narra. De ahí que nos lo cuente con absoluta verosimilitud. Verosimilitud, debemos aclarar, en lo que atañe al carácter del personaje, no a su obsesión vital: la política. Ya que Aníbal Rey (el protagonista), si fuera ingeniero o escritor aceptaría la misma hechura psicológica. La realidad política que narra Marta Lynch, en cambio, se esfuma a causa de la ambigüedad del mundo que describe. Porque está claro que una novela, por más reconocible que resulte su temática, debe suceder en un lugar, en una fecha, o, por así decirlo, estar ambientada: situada. Esta falta de contorno histórico, hace que La alfombra roja debilite lo que pudo ser una comprometida anécdota.

La estructura, el monólogo alternado de cada personaje (estructura que nos recuerda la clásica novela epistolar) ha permitido a la autora, describir, no siempre ahondar, la psicología de cada uno de sus narradores. Ya en la primera carta (llamémosla así) se nos presenta al Doctor —Aníbal Rey—, el hombre que habiendo triunfado puede ya sentirse poderoso, absoluto, hasta el grado de menospreciar, incluso, a su propia masa: "Desde arriba, desde el amplio tablado, parecían eso (...). No parecían hombres ni mujeres, y no quería reducirlos a la idea de ganado. Me limito a determinar que los veía desde mi lugar como módulos de una estrella de mar disecada, con sus tentáculos irregulares y fluctuantes". Después vendrá Sofía, la muchacha provinciana, ajena a la política, enamorada del doctor —que es el centro de todos los conflictos—, la mujer sola, frustrada por la vida. La

que queda en el pueblo venerando una foto del que fue su amado. "Pocas veces he sentido esa sensación de soledad. Un ser humano como yo no tiene razón de existir". Cree que la vida es emboracharse, no ser, seguir el ritmo de la gente; sin rebelarse, pero implacablemente, "sin siquiera llorar". Otro módulo de esa estrella: Millán. El hombre humillado, el que uno siente débil. "Era tímido, macilento, estragado por su hígado, dotado de una madurez atroz". Hombre atormentado por su relación con los otros, los que tratan de escarnerlo; su vida, llena de conflictos, se mueve en el resentimiento y la desconfianza que lo condenarán al fracaso. Otro, el gordo Chávez: individuo orgulloso —guardaespalda del doctor—, ahora, cuando Rey sube al poder, se siente por fin tranquilo: ya nadie lo llamará cornudo. La palmadita en la espalda, que Rey le da quizá por distracción o por piedad, la paradójica vanidad de que el caudillo se acueste con Corina, son, ahora, parte de su justificación: Corina tendrá que tomarlo como a hombre serio, importante. Y Chávez, por supuesto, abandonará a Corina. El presidente lo ha mandado llamar, y ahora es Chávez quien humilla: "¿Puedo ir con vos?", pregunta Corina. "Y la veo tan mujer, tan despeinada y maltrecha al borde de la cama, que le escupo algo de mi permanente rencor: el presidente no quiere saber nada de hembras, digo antes de salir". La constante del fracaso y la humillación, se manifiesta también en Rinaldi. Antiguo opositor del caudillo, cuando sabe que la campaña de aquél es la que va a triunfar, se le une; tendrá luego que soportar la brutal ironía de contener a la gente ante el señor Presidente. Esa misma gente que, quizá, debió aclamarle a él. Llegó sin embargo a asimilar tanto su nuevo estado, que dice: "Pero el caso es que trotando como pude, despacito o siguiéndolo de cerca, he llegado hasta el momento de su triunfo. Lo lindo es que ese triunfo lo siento mío". Otros personajes. Bugni —que en alguna época fue comunista y acaba como los otros, siguiendo a Rey—, el Pelirrojo y Abraham, son piezas menores del drama; elementos novelísticos, necesarios al equilibrio interno de La alfombra roja, aunque, igual que muchos de ellos, y por esa ambigüedad que antes apuntáramos, esfumados como documento de una realidad política. Existen para contar a Rey.

Los capítulos son directos, lineales. De todas maneras cuesta al principio diferenciar a los narradores: usan el mismo idioma, parecen pertenecer a idéntica categoría intelectual. Narran como Marta Lynch, y esto es lo objetable: la falta de matices. Pese a que Marta Lynch, escribe bien. Hay dentro de la novela una quizá profusa cantidad de temas sexuales: algunos, ligeramente morbosos. Los más, no molestan sin

(Continúa en pág. IV)

curso de ERNESTO SABATO

El curso se realizará todos los miércoles, en la SADE, a las 20 en punto, consistirá en una exposición breve de media hora y un diálogo de una hora con las personas que deseen intervenir. Estará destinado sobre todo a escritores que se inician y, en general, a aquellas personas que se interesan seriamente por el carácter y el destino de nuestras letras. No está destinado, en suma, para simples curiosos o para personas que escuchan conferencias porque no tienen otra cosa que hacer. El curso durará tres meses. Si luego los alumnos y en especial si el disertante tiene ganas, podrá proseguir.

El Temario será aproximadamente como sigue:

Por qué se escribe: la literatura como evasión, como catarsis, como forma de conocimiento, como experimento metafísico.

Los personajes como hipótesis del creador. De dónde salen, qué relación guardan con la realidad externa. Observaciones sobre las curiosas teorías de la señora N. Sarraute, que no son sólo desmentidas por las grandes novelas sino por las propias novelas de la señora N. Sarraute. ¿Ha desaparecido el personaje de la novela de hoy?

Otras extrañas doctrinas de moda en París (y, como consecuencia en todos los países subdesarrollados): la prescindencia del autor, la desaparición del autor, el "objetivismo". Curiosas manifestaciones de esta moda en la Metrópoli y en las colonias.

Más extrañas doctrinas: los personajes no deben pensar. Por lo que a esta clase de delirio se llama objetividad. Las ideas en la literatura de ficción desde Cervantes hasta Sartre. La concepción del mundo y la "visión" o "sentimiento" del mundo en el gran creador de novelas.

Objetividad y ciencia. De dónde vienen todas estas protervas doctrinas. Influencia del cine sobre la literatura. ¿Escribir como si fuéramos camarógrafos? Consecuencia de esta concepción.

Otros "realistas": los sociales. Sentido y jerarquía de lo social en la literatura. ¿Fueron escritores sociales Tolstói, Shakespeare, Dante, Kafka, Faulkner, Dostoievsky, Stendhal, V. Woolf?

¿Cuál es la misión, en fin, de toda gran literatura de ficción? El examen de la condición humana, el experimento metafísico, el testimonio trágico de su tiempo.

Acaba de aparecer, en edición de la Editorial Norstedts de Estocolmo, la antología de narradores iberoamericanos, Cuentistas iberoamericanos (Latinoamerikanska berättare), Estocolmo 1963, que en 405 páginas de lectura, incluye 38 autores de los países que a continuación se indican:

Argentina: Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada; Bolivia: Augusto Céspedes; Chile: Enrique Campos Menéndez y Marta Brunet; Colombia: Hernando Téllez y Pedro Gómez-Valderrama; Cuba: Enrique Serpa, Alejo Carpentier y Lino Novás Calvo; Ecuador: Jorge Icaza y José de la Cuadra; Guatemala: Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo; México: Mariano Azuela, Francisco Rojas González y Carlos Fuentes; Paraguay: Augusto Roa Bastos; Perú: José María Arguedas, Ventura García Calderón y César Vallejo; Puerto Rico: René Marqués; República Dominicana: Juan Bosch; El Salvador: Salarrué; Uruguay: Horacio Quiroga; Venezuela: Rómulo Gallegos y Arturo Uslar Pietri; Brasil: Machado de Assis, Monteiro Lobato, Castão Cruls, Graciliano Ramos, Mario de Andrade, Anival M. Machado, José Lins do Rego, João Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles y Dalton Trevisan.

La selección, presentación y estudio de cada uno de los autores han sido hechos por el escritor sueco Arne Lundgren y las traducciones, por Erik Gyberg, Arne Lundgren, Erik Michaëlisson y Per Rosengren.

cómo nos ve europa

que el cuento ocupa un lugar mucho más importante en la literatura americana que allende el Atlántico y que el modelo iberoamericano es bastante más complicado, rico de contenido y abigarrado. La materia es sobrecabundante para una antología de esta clase y Lundgren ofrece una aceptable motivación de por qué una serie de los conocidos escritores que nombra, se han omitido y de por qué se ha otorgado tanto espacio al Brasil. Ha estimado que es también importante tener presente a escritores no tan conocidos de la literatura de los países respectivos, lo cual es digno de encomio; y el Brasil, en representación del mundo de habla portuguesa y que a menudo ha sido desatendido en ocasiones similares, ahora ocupa mejor puesto. Esto contribuye, a la vez, a iluminar semejanzas y peculiaridades en ambos íntimos mundos idiomáticos. Los escritores son representados de manera ejemplar, con datos y características e indicaciones de sus trabajos más valiosos. Estas apretadas presentaciones completan a su modo el prólogo y juntos, exhiben un interesante panorama de la literatura iberoamericana.

Como primer escritor de la antología, está el original argentino Jorge Luis Borges, con su *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*, apenas cuento en el sentido tradicional, pero característico del escritor. Borges, que nació en 1899 en Buenos Aires, es cuentista, poeta y ensayista y estos diversos aspectos se vislumbran en el cuento sobre Tadeo. Habrá oportunidad de renovar el contacto con este interesante escritor, cuando dentro de un par de semanas aparezca en traducción sueca su colección de cuentos *La biblioteca de Babilonia y otros cuentos-*

extraordinariamente bien lograda de la naturaleza y de los hombres. Un medio tan fuera de lo corriente, como la Tierra del Fuego, halla en el corto relato del chileno Enrique Campos Menéndez, *El misionero*, un drástico retrato del encuentro de una tribu indígena con la cristiandad: sus componentes toman la promesa del paraíso tan en serio, que matan al misionero para que éste, como guía, vaya primero a la espera gloria. Otro tema fuera de lo común —y de éstos hay muchos—, es el asunto colombiano del colombiano Pedro Gómez Valderrama, *Tierra*, una imagen violenta del terror y de la necesidad sexual, vestida con traje histórico, pero con forma moderna. Con pintoresca fantasía y vuelo lírico, cuenta Miguel Angel Asturias, Guatemala, una fabulosa *Leyenda del Volcán*; el cubano Enrique Serpa ofrece una amarga descripción social en *Aletas de Tiburón* y *Un zapato para Pedrito*, del brasileño Dalton Trevisan, es una conmovedora historia acerca de la existencia de los pobres. Se pueden tomar otros ejemplos, como la narración de incesto de José de la Cuadra, *Calor de Yunca* y el cuento de Salarrué, *Somos malos*, que describe cómo cuatro asesinos llegan a estar contritos y sentimentales cuando por primera vez oyen un gramófono.

Hay continuamente motivos cambiantes y variada técnica cuentística, desde la tradicional hasta la surrealista, lindando ésta alguna vez con el ensayo. Hay grandes diferencias de temperamento y de concepción de la vida, a pesar de aquello que tienen en común. De ese algo que no es tan fácil apresar, porque entra en la mentalidad iberoamericana, en su propia atmósfera. Alguna vez el tema puede parecer sobrecargado en la descripción, un poco excesivamente cálido, o de colorido chillón con arrebatos de sentimentalismo. Pero se olvidaría entonces demasiado fácilmente, que es una realidad desde muchos puntos de vista, por entero diferente de la nuestra, y esta diferencia es más evidente en el campo y en los despoblados. Por otra parte, se encuentran artísticamente bien equilibradas descripciones, con dibujos de gentes que hacen pensar en distinguidos narradores norteamericanos y europeos. Una antología de tan gran extensión como *Cuentistas iberoamericanos*, debe depender, naturalmente, en cuanto a la selección, de la orientación y de la visión literaria del autor. Arne Lundgren, me parece, ha logrado hacer la colección representativa y variada, aunque uno que otro autor más o menos conocido falte. Lundgren ha sido por sí mismo diligente traductor y ha tenido buenos colaboradores en la traducción en Erik Gyberg, Erik Michaëlisson y Per Rosenfren. El libro merece tener un gran número de lectores. (del "Göteborgs-Posten". Traducción: Jaime Peralta.)

NARRADORES LATINOAMERICANOS EN LENGUA SUECA

Con su antología *Cuentistas iberoamericanos* (Norstedts), Arne Lundgren ha abierto la perspectiva hacia un grupo literario que ha estado representado muy tacañamente en nuestras listas de libros. Un número reducido de novelas ha llegado hasta aquí, pero pasaron bastante inadvertidas, y ha aparecido uno que otro cuento. Por raro que parezca —si se piensa en las dificultades de interpretación—, han sido los poetas a los que se ha prestado más atención. Primeramente Gabriela Mistral, a través de las interpretaciones de Hjalmar Gullberg y el premio Nobel, y luego Pablo Neruda, al que el ocucioso introductor Artur Lundkvist concedió gran interés. Ambos poetas son de Chile. Lundkvist ha dirigido su mirada también, como se sabe, a otros poetas sudamericanos, y Arne Lundgren publicó anteriormente una pequeña antología lírica. Martín Rogberg pertenece asimismo a los que han tenido puestos sus hojas en este grupo literario. Pero aún así, hay que incluir a este grupo entre aquellos que no han sido considerados en nuestras ediciones.

Los 38 cuentistas agrupados por Arne Lundgren en su antología, representan a todo el mundo de lengua iberoamericana, tanto portuguesa como española, con gran predominio numérico para el Brasil, que recibe diez escritores, mientras Argentina, Cuba, México y Perú, tres cada uno y el resto, uno o dos. La distribución y selección pueden siempre discutirse, pero en el caso actual, una crítica supondría un conocimiento tan profundo de la literatura iberoamericana, y en especial de la cuentística, que el crítico prefiere renunciar a ello. Por otro lado, se ha de confesar que la selección no sólo en variada, sino que también nos permite trazar conocimiento tanto con los más viejos como con los más jóvenes escritores y con muchos medios diferentes. En un prólogo orientador, que testimonia la erudición del introductor, se pone de relieve

Los otros dos argentinos del libro, Eduardo Mallea y Ezequiel Martínez Estrada, muestran en *Conversación* y *La inundación*, dos temperamentos cuentísticos totalmente diferentes. La primera historia da una penetración psicológica del peso de la monotonía sobre dos personas que se han unido la una a la otra; la segunda, es una vívida descripción de una reunión de personas que en una difícil inundación, buscan su refugio en la iglesia y allí viven un tiempo de prueba.

No se trata de nombrar aquí a todos los escritores, aunque lo merezcan. Por supuesto que puede variar el valor literario y hay motivos que no se ligan por completo al medio ambiente, pero apenas se puede afirmar que sean indiferentes algunos de los cuentos antologados. Tenemos que contentarnos con algunas muestras. Arne Lundgren indica cómo las principales figuras del arte cuentístico iberoamericano, son Machado de Assis y Horacio Quiroga, del Brasil y del Uruguay respectivamente, representados por dos tan atractivas contribuciones como *Misa del gallo* y *A la deriva*. El cuento del boliviano Augusto Céspedes, en forma de libro diario, *El Pozo*, se relaciona con la guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay en los años de 1932 a 1935 y narra cómo un pequeño grupo de soldados en una parte del árido desierto del Chaco, recibe la orden de cavar un pozo y los sufrimientos tremendos que soportan mientras el pozo llega a ser cada vez más ancho y profundo, sin que se encuentre agua alguna.

Pero al fin llega a ser el pozo la salvación de los soldados que cavan, cuando los guaraníes perseguido por la sed van hacia el ataque, por haber oído que detrás del frente boliviano había un pozo. Es, en la forma cocentrada, una pintura

LA ALFOMBRA...

(de pág. III)

embargo: están en función del tema. No sabemos bien qué es lo que interesa más en *La alfombra roja*, si el ascenso de Rey, la humillación de Millán, la soledad de Sofía, la caída abyecta de Rinaldi o la obscurencia del gordo Chávez. Los personajes que la autora describe, cuando les da vida, cuando los graba en la mente del lector —cosa que sabe hacer—, dejan de ser ficción para transformarse en seres posibles, hasta desgarradores —como en la relación entre Corina y Chávez—, seres que, buscándose, deambulan una realidad llena de fracasos y mentiras. Marta Lynch sabe comunicar un clima, meter al personaje y al lector dentro de él. La trayectoria que recorren estas criaturas frustradas, hombres en busca de su meta, es auténtica: culmina, como muchas veces en la vida, con la angustia, con la soledad, de las que tampoco podrá escapar el propio Rey. Por su drama humano, por su vigencia psicológica, por esa autenticidad, *La alfombra roja* es sin lugar a dudas, una buena novela. Un aporte evidente a nuestra narrativa; un dato para rastrear esa realidad, que, desde Sara Gullardo a Iverna Codina, de Syria Poletti a Beatriz Guido, está demostrando la (ya innegable) inserción de la mujer en nuestra República de las Letras. Tan maltrecha, quizá, como la otra.