

el ESCARABAJO de oro



di tu palabra y rómpete — Nietzsche

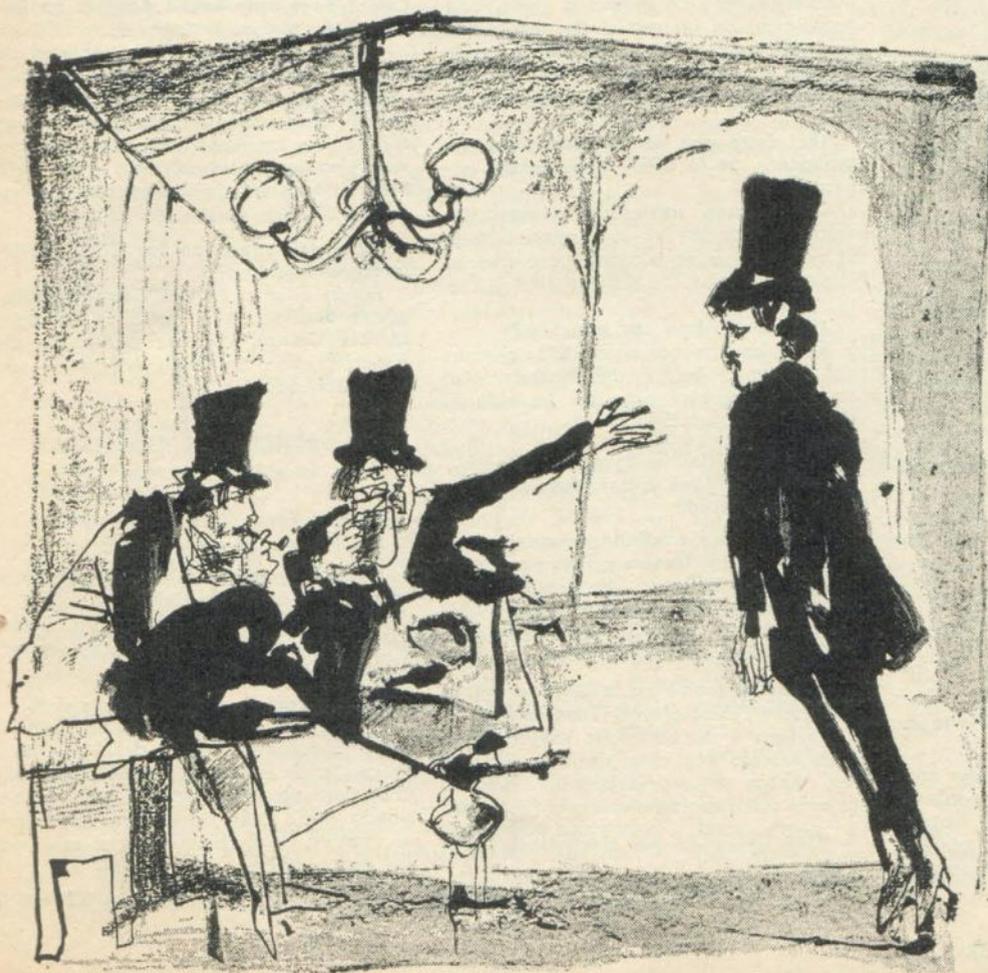
AÑO IV — Nº 20

OCTUBRE 1963

\$ 40.—

SUMARIO Nº 20. — FERLINGHETTI y AKSIONOV • Reportaje a SINE • Examen con VASCO PRATOLINI • CONSEJOS A LOS CENSORES, por JUAN GAYTISOLO • POLONIA 1963, por B. KORDON • INTERROGATORIO AL TEATRO ARGENTINO,

por P. Espinosa; contestan BETTI, DRAGUN, GOROS-TIZA y HALAC • Cuentos de FER-NANDO QUIÑONES, RAUL SCA-RI y MIGUEL A. BRIANTE • Poe-mas de A. LIBER-MAN • CINE OFI-CIAL Vs. TALEN-TO • HUMOR, por NAPOLEON • Gri-llerías • Editorial • Bibliográficas • IIº acto de ISRA-FEL, drama de A. CASTILLO • Dibu-jos de C. ALONSO.



1963



LAWRENCE FERLINGHETTI

¿No cree usted que el camino seguido por ustedes evade al escritor norteamericano de su responsabilidad histórica?

Yo no soy responsable ante la historia. Yo sólo soy responsable ante mí mismo y ante aquellos a quienes he disgustado.

Usted escribió un poema a Fidel Castro. ¿Se trata de un gesto aislado o existe un movimiento de opinión favorable a la revolución cubana entre los jóvenes escritores norteamericanos?

Es un gesto aislado... pero representa también a los jóvenes poetas y a un movimiento.

En Latinoamérica pensamos que el mac-cartismo no ha muerto. ¿No tiene Ud. temor de convertirse en una nueva víctima?

No. Nadie cavará nuestra tumba. Nosotros mismos la cavaremos.

¿Pueden los escritores norteamericanos escribir con libertad?

Somos libres. Publicamos en cualquier sitio. Nuestros textos no son censurados. Permanecemos sin compromiso.

¿Qué juicio crítico emitiría Ud. sobre su propia obra?

Un eructo, un ronquido, un bostezo, un pedazo de papa medio cruda, dos docenas de exclamaciones, cuarenta y tres sonoras carcajadas en hilera y el llanto de una canción mientras los imbéciles continúan cayéndose de los árboles.

rebeldes a diestra y siniestra

VASILIO AKSIONOV

Vasilio Aksionov, autor de la novela "Colegas" que sirvió de base a la película representante de la Unión Soviética en el Festival de Mar del Plata, es uno de los escritores más importantes de la joven promoción rusa. Médico como Chejov, desde hace tres años no ejerce más que la literatura; ha publicado cuatro novelas y un libro de cuentos; colabora en varias revistas literarias de Europa.

¿Por qué se lo discute?

No conozco razones definidas pero, actualmente, la juventud rusa discute todo, y eso, creo, es bueno. En principio, la polémica me alegra también por mis obras; es una de las formas de llegar al lector.

¿Cómo se expresan los nuevos escritores soviéticos?

El realismo es la forma de expresión que podría llamar generalizada, pero también hay muchos, y muy buenos, escritores que no hacen sino literatura fantástica y otros ciencia ficción. En mi última obra teatral todavía no traducida al castellano, se mezcla lo real con lo fantástico.

¿Qué opina del cine como medio de expresión?

Considero que el único medio de expresión es la literatura.

¿No cree que el cine es un arte?

Hasta cierto punto, sí; pero un arte peligroso: está demasiado vinculado al comercio. Además, es evidente que, aún las películas de jerarquía, no podrán lograr que se eternicen sus temas.

¿Qué función desempeña el arte en la historia?

Desempeña uno de los papeles más importantes en la era contemporánea. Sirve y sirvió para liberar al hombre de la standardización social. Su primera función es embellecer la vida, liberando al hombre.

¿Cree que la poesía puede satisfacer este requerimiento en la actualidad? ¿No hay una limitación de temas propia del lenguaje poético?

No, no hay tal limitación. Todo lo que el poeta quiere decir, puede, si es buen poeta, expresarlo en sus versos. En la URSS la poesía es el género que más influencia tiene sobre las masas. Yevtuchenco, al que se conoce aquí, no es un caso aislado; como él hay otros y la juventud los sigue y los lee continuamente; es, me animo a decir, casi patológico; en un recital de poesía que se hizo en el Palacio de Deportes de Moscú, se llenaron las 16.000 butacas y otras tantas personas quedaron afuera.

¿Es cierto que se ha producido, actualmente, en la URSS, una ruptura generacional?

De ninguna manera; los escritores maduros brindan a la juventud todo lo que está a su alcance para que se logren.

¿Quiénes fueron sus maestros?

Entre los más cercanos, de la década del veinte, Bavel, André Platonov. Un libro fundamental para mí ha sido *El Don Apacible*, de Sholójov.

¿Y los clásicos? Tolstoy y Dostoievsky, por ejemplo, ¿qué trascendencia tienen para la juventud?

La literatura tradicional rusa se lee, en las escuelas; *Guerra y Paz*, por ejemplo, es texto obligado. En general se lo quiere más a Tolstoy que a Dostoievsky. Tampoco hay que olvidar al que más influyó a los realistas actuales: a Gorki.

¿Cómo se recibe en la URSS a maestros como Proust, Joyce, Thomas Mann?

Se leen y se estudian; sentimos un gran respeto por estos grandes escritores, aunque yo, personalmente, me siento más cerca de Hemingway y Faulkner.

¿Qué opina de los objetivistas franceses?

No puedo juzgarlos porque sólo he

leído fragmentos y me aburrí. Cuando Sartre estuvo con nosotros dijo que eran interesantes, sí, pero no traían nada nuevo; constituían un eslabón más de la literatura francesa. Creo que no se equivoca.

¿Que repercusión tienen los nuevos valores soviéticos?

La juventud publica y se lee mucho. Mi caso puede, quizá, demostrarlo: además de las novelas, cuentos y teatro, publico con continuidad en una revista literaria moscovita que tira 550.000 ejemplares.

Sabemos que su novela "Billete al Cielo" tuvo muy buena acogida en Europa; ¿de qué se trata?

Quiero mostrar en ella la realidad de dos generaciones; sus personajes, muchachos de Moscú, de aproximadamente 17 años, son, de algún modo, un reflejo de los beat-niks norteamericanos. Uno de estos muchachos, y un hombre perteneciente a la generación anterior, son los personajes centrales.

¿Qué se conoce en la URSS de literatura argentina?

Puedo citar el *Martín Fierro*, *Don Segundo Sombra*, los cuentos de Quiroga, *El Río Oscuro*, algunas antologías de cuentos; ahora, también los poemas de Raúl González Tuñón.

APENDICE CON RESPUESTA OBLIGATORIA

En qué época le gustaría vivir?
Sin lugar a dudas en ésta.

¿Qué le preguntaría a Dostoievsky y cree que él le respondería?

—Sr. Dostoievsky, ¿quiere Vd. hacer un guión para cine?—; él, estoy seguro, respondería: "¡no!".

¿Que opina del ESCARABAJO?

Vi la revista en Mar del Plata. Por lo que pude entender me interesó mucho, pero no leo castellano así que no puedo decir más por ahora. Encontré el nombre de Erehmburg, y si está, ya ha de ser buena.

Intérprete LILA GUERRERO

Más de una vez (innumerables veces) se nos ha preguntado, desdichadamente, qué entendemos por "literatura comprometida": desdichadamente, porque no hay casi mesa redonda, reportaje, cursillo o polémica entre intelectuales, donde, junto a otros dos perpetuos interrogantes —lo argentino; Borges—, no aturda esta palabra, "compromiso". Que si Sartre, que si el realismo socialista, que si el arte puro. Exponer qué determina (a nuestro juicio) el sentido, el alcance del compromiso, fue el tema, bosquejado apenas, donde interrumpimos un editorial que hoy, de una vez por todas, queremos terminar. No sin antes repetir esto: siempre, refiriéndonos a la obra de creación, de ficción, nos hemos pronunciado por "literatura como testimonio". Testimonio de un escritor, comprometido o no. Que es otra cosa. Para Sartre, el compromiso sería una fatalidad de la literatura, del acto mismo de escribir. En este sentido contestó a Alejo Carpentier en El Grillo de Papel, en un ejemplo ya citado (ver editorial de "El Escarabajo de Oro", número 15). Lo mismo afirmaba años antes en Qué es la literatura. Etienne, aquella vez, recordando un párrafo de Les Temps Modernes ("el escritor no es una vestal ni un Ariel, está en el asunto haga lo que haga, marcado, comprometido hasta su retiro más recóndito"), objetó a Sartre que, según esto, el compromiso "perdía todo valor, quedaba reducido al hecho más trivial, al del príncipe y el esclavo, a la condición humana". Sartre le respondió que sí, que él no decía otra cosa. Y aunque de inmediato agregue que Etienne "se hace el loco", pues, como es natural, el hecho de que todo hombre esté embarcado no significa en absoluto que tenga plena conciencia de ello (Qué es la literatura, página 93), lo fundamental de la cuestión sigue en pie. Es cierto sí, que todo escritor está marcado, embarcado. Incluso puede admitirse que lo esté lúcidamente, que tenga plena conciencia de ello. Sin embargo, esto no basta para hacer de él un escritor comprometido, no, al menos, según lo que nosotros, aquí, hemos entendido por compromiso. Porque, embarcado dónde. En qué dirección. Asumiendo qué actitud. ¿Cualquiera? Según esto, bastaría a Larreta haber escrito La Gloria de Don Ramiro, o a la "generación mufada" tener conciencia de que su revista acabará por ser hondamente reaccionaria, para juzgarlos "comprometidos". Pero, si como nosotros queremos, compromiso implica algo más que una ambigua calificación, útil sólo para describir fenomenológicamente un hecho que, del Panchatantra acá, se venía llamando "escribir", y como además, entre los argentinos, el vocablo compromiso no se utiliza para consignar cualquier actitud, sino (por así decirlo) para mandarnos presos por determinada actitud, aprovechamos la ocasión para reactualizar la Semántica. Cosa que a partir de ahora, toda vez que Salvador de Madariaga afirme en el Pen Club que él también está comprometido, incurra en un arcaísmo. Dicho de otro modo: no es lo mismo estar comprometido que ser cómplice. Pero, en el orden estético, y regresando a lo dicho en "El Escarabajo de Oro" número 15, es imposible hablar de literatura comprometida —revolucionaria, testimonial, argentina, realista o cincuenta especialidades más—, si, primero, no se habla de literatura a secas. De buena literatura. Porque hay otra forma del compromiso, un compromiso con el arte; un pacto. Pacto que no han comprendido muchos escritores que exhibiendo una pretendida actitud revolucionaria quieren justificar, con estrépito, una obra mediocre. En una (ya aludida) respuesta personal acerca de un olvidable cuento aparecido en "Centro", alumbrábamos también esa cuestión. El compromiso, se me argumentó, nacía allí de haber

puesto su autor "la homosexualidad sobre la mesa". Respondí a eso que no por ponerla sobre la mesa, o sobre cualquier otro mueble, puede llamarse a un hombre escritor comprometido, si —en principio y puesto que se dedica a la literatura— no es un buen escritor. Escribientes a la moda, enfants terribles, señoritas literatas, periodistas de las miserias humanas, eso, sí hay a montones. Decía Tolstoy: "Estos autores están eminentemente convencidos de que así como su vida se consume imaginando diversas abominaciones sexuales, así debe transcurrir la vida del mundo entero. Y estos autores hallan imitadores sin número entre los "artistas" de Europa y de América" (León Tolstoy, Qué es el Arte, página 24). Hablar del sexo, ni siquiera es original. Tampoco es peligroso. Cualquier estudiante de Psicología, en primer año, cualquier barbudito del Coto tiene seguramente su relato de lesbianas, pederastas o curas desenfrenados. No creo tampoco que el compromiso literario se limite a "no tener coartadas con la burguesía" (Viñas); esto, ante todo, es definir las cosas por la negativa, y es olvidar de qué estamos hablando. Porque un panfleto, un editorial sin coartadas o un ensayo, también son formas del compromiso escrito. Pero no tienen nada que ver con la literatura, con el arte literario. Y una obra mediocre, por muy valiente que sea la actitud de su autor, tampoco tiene nada que ver con el arte literario. Habría que imaginar una pieza teatral donde los actores recitaran comprometidos párrafos del Manifiesto Comunista o, por aquello de "no tener coartadas", se pusieran a fornicar enérgicamente en escena. Todo será muy revolucionario, muy audaz; no lo niego. Pero nadie me hará creer a mí que eso es arte dramático.

Porque puede demostrarse sin ningún esfuerzo que la eficacia última del arte —su irrevocable utilidad—, reside, se lo proponga uno o no, en su belleza. Lo cual, sin embargo, plantea un grave interrogante, porque quién, y desde dónde, se atrevería entonces a condenar a un gran creador, a un artista cabal que no esté comprometido ni tenga la menor intención de arriesgarse y hasta pueda ser considerado, como muchas veces ocurre, conformista o negativo. Un artista, pues, porque la profundidad y belleza de sus obras participe, de hecho, en aquello que Tolstoy llamaba la tendencia de la humanidad: su marcha, desde lo más bajo y oscuro, hacia lo más luminoso y alto; la transformación revolucionaria del mundo, que le decimos nosotros. Pero, veamos. Quién determina la grandeza, la perdurabilidad de un contemporáneo, y desde dónde. Cómo sabe, un artista, que lo es. Resulta algo más sencillo afirmar de un hombre que sus actos son injustos, mezquinos, reaccionarios, y no que sus obras son inmortales. Ninguno de nosotros va a vivir lo bastante para ver qué opinión merece su obra dentro de 500 años —límite modesto, creo, a que deben aspirar un drama, un poema, un cuento, una novela—, y entonces: qué escritor va a salvarse, ahora, diciendo yo seré un sinvergüenza pero soy inmortal. No como creador, como hombre hay que justificarse acá. Lo apostamos todo a cada instante, a cada palabra. No hay otra cosa.

Esto nunca significó, por cierto, que se "deban" escribir fatalmente novelas sociales, dramas políticos, cuentos teóricos. Y por eso hablamos de literatura, a secas, antes de hablar de compromiso. Un gran creador puede, lúcidamente, plantear en una obra de ficción los problemas fundamentales de la sociedad, postular una tendencia ideológica: crear una obra políticamente comprometida, pues, y hacerla bella, perdurable. Pero, qué hacemos con el gran creador, también políticamente lúcido, también embarcado, a quien se le

(Sigue en la pág. 4)

(Viene de pág.3)

antoja (lo dilacera) escribir una tragedia de celos. Su libro podrá ser menos comprometido, e, incluso, según lo que entendemos aquí por comprometido —como una opción lúcida, riesgosa, por la revolución— podrá correr muchísimo menos riesgo: nadie, sin embargo, se atreverá a afirmar que un escritor comprometido “no debe” tratar el problema de los celos. Aquí aparece muy claro el barullo mental de quienes, justificando el título de esta página, confunden una cuestión temática con la doble cuestión de fondo: el compromiso inmediato del hombre que escribe; sus actos, sus opciones políticas, su lucidez frente a los problemas históricos, su coraje —que fatalmente, por otra parte, se reflejarán en su obra de ficción—, y lo otro: su testimonio como creador literario. Y esto, es lo único de lo que vale la pena hablar en literatura.

El creador comprometido, el hombre lúcido, justamente por serlo, es quien mejor ha comprendido esto: el arte es testimonio. El testimonio en su forma más perfecta y bella. No hablamos sólo del testimonio social. Las contradicciones económicas o las tempestades del alma son materia legítima para la creación artística. Transformadas en arte ayudan, siempre, a ennoblecer al hombre: participan de su tentativa; de su poderosa voluntad de transformar la vida. De transformarla en bella. Una silla de paja, unos zapatos pintados por Van Gogh, el fantástico apocalipsis de Durero, o los fusilamientos de Goya, son, en última instancia, expresiones de una misma realidad: la realidad humana. No la esquemática reali-

dad de quienes pretenden enseñar a un creador, por medio de ecuaciones, lo que debe irremediablemente escribir, pintar, o componer. Y lo mismo vale, en literatura, para el realismo maravilloso de Chejov o para el solitario horror de Poe. Puede un hombre estar loco, como Strindberg, o como Maupasant, o como Schuman, o como Akutagawa, o como Baudelaire, y encontrar en su desequilibrio motivos para agregar —paradójicamente— armonía al mundo. Lo que sí debe entenderse es que el arte NUNCA podrá tener como objeto algo que repugne a eso que hemos llamado el común proyecto de la gente: a su propósito instintivo de cambiar el mundo. El único requisito inevitable para que una partitura, un cuadro o una tragedia se justifiquen —como arte, no como intención— es que sean bellos, consecuentemente, el hombre que ama lo bello no podrá estar por la injusticia, la vileza o la cobardía, que son, por qué no, modos de la fealdad. Y el hombre comprometido, sabe, además, que no por el solo hecho de componer sinfonías o inventar cuentos se halla al margen de la especie. No. Está dentro del mundo, mucho más comprometido, quizá, de lo que él mismo sospecha, pues su justificación depende del uso que haga de toda su herramienta: la palabra. Dos veces comprometido, será juzgado dos veces. Por sus actos y por sus obras. Creemos, sí, en la revolucionaria utilidad de lo bello: pero no olvidamos que ahora, acá, la justificación del escritor depende, puesto que escribe, no solo de que se le ocurra un hermoso poema, una magnífica historia, sino de decir lo que haga falta, y como sea, cuantas veces se lo exijan la realidad y su conciencia.

A. C.

IV ANIVERSARIO IV

El “Escarabajo de Oro” entra en su 5º año de vida. Para festejar esa magna efemérides, se ha proyectado (entre otras cosas), la realización de nuevos Festivales de Cine y Teatro, Revistas Orales, reparto de escarpelas, la edición de un volumen de los cuentistas premiados en nuestro II Concurso interamericano, y la creación, a pedido de nuestros lectores del círculo de

AMIGOS DEL “ESCARABAJO DE ORO”

cuyos miembros recibirán, gratuitamente, dicho libro, firmado por sus autores, y participación en un sorteo que se llevará a cabo en la jugada de Navidad de 1963, debiendo (para ganar lo que se dirá en seguida) tratar de que su número (el modo de obtener el número se dirá en seguida) sea idéntico a los tres últimas cifras de los respectivos premios de la Lotería Nacional.

1º PREMIO: 2 óleos de Raúl Schurjin o los 5 dibujos originales de la serie “Israfel”, de Carlos Alonso.

2º PREMIO: La serie de 4 Carpetas (10 dibujos cada una), de Torrellardona, Seoane, Balán y Fekete, numeradas y firmadas por sus autores.

3º PREMIO: Colección especial, encuadernada y firmada, de “El Grillo de Papel”, con el original de las 5 láminas publicadas, en los números 1, 2 y 6 (Aniversario).

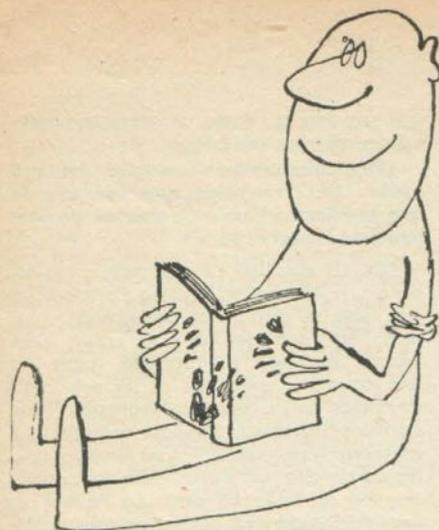
4º PREMIO: Absolutamente nada.

Requisito necesario: pertenecer al Círculo de “El Escarabajo de Oro”. CUOTA UNICA: 100 pesos, remitiendo nosotros, a su recibo, el carnet con el número de inscripción correspondiente. Los Amigos de “El Grillo de Papel”, podrán volver a suscribirse enviándonos sólo 60 pesos. Lo que no impide, miserables, que nos envíen 100. Dicho carnet permitirá asistir gratuitamente a todos los festivales, conferencias, revistas orales, organizados por “El Escarabajo de Oro”.

Nombre Dirección

Localidad T. E.

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



Siné
con "Las
Manos Sucias"

El famoso dibujante francés Maurice Sinet, conocido internacionalmente como SINE, fue entrevistado recientemente por Marc Pierret, de "France Observateur". Sometido a proceso por su última serie de dibujos, echado de las empresas publicitarias donde trabajaba, por su adhesión a la revolución cubana, sometido incluso a duras críticas por la izquierda francesa, SINE ratifica en sus declaraciones su inalterable línea contra el conformismo, contra el ejército, la policía, el clero y el colonialismo. Por creerlas de sumo interés para nuestros lectores, las reproducimos a continuación:

Sine habita en una casa de fines del siglo XVIII, en un bello rincón empedrado, rue de Clichy. Las piezas son vastas, amuebladas y decoradas con un gusto a la vez ingenuo y refinado por los objetos raros y los muebles gigantescos.

—He aquí hasta dónde lleva el "anarquismo de salón"...

—De ningún modo. Es la publicidad quien ha pagado todo esto, no son mis dibujos políticos... Por otra parte, nunca quise ser un especialista del dibujo político. Antes de entrar a L'Express, yo no leía ningún periódico. En aquel momento, sí, yo era totalmente anarquista. Fue el 13 de mayo cuando yo comencé a movilizarme contra los paras y lo que ellos simbolizaban para el francés medio: la fuerza, la autoridad, la audacia. Me puse a leer ocho periódicos por día. En conjunto, los encontraba a todos muy lagrimeros. Mi resentimiento contra la autoridad militar se exarcebó. Como los lectores de L'Express eran un poco inquietos, esto caía bien: yo los vengaba un tanto de su temor. Ahora cuando la guerra ha terminado, ellos encontrarían muy natural que retorne a mis gatos. Pero los tiempos han cambiado. He ido a Cuba, a Argelia. Y he aprendido lo que es una revolución y contra quién se hace.

Hoy me sirvo de mis obsesiones como de un arma contra el conformismo cada vez más pesado que reina aquí. Las gentes son todas un poco gaullistas. Aun cuando ellas se opongan al gobierno. Ellas respetan la religión. Aun cuando no la practiquen. La religión,

los films, la prensa femenina, el gaullismo, simbolizan para ellas los valores a los cuales pueden agarrarse. Toda crítica humorística de sus pequeñas rutinas mentales les parece naturalmente cínica y fuera de lugar. En la edición, la censura jamás estuvo más activa y sin embargo una docena de hombres es suficiente para formar lío, para que los autores se auto-censuren cada vez más, voluntariamente. Yo no me he desarmado y me he encontrado, son Sine-Massacre, ante 3.000 fanáticos del dibujo de terror, el décimo de lo que hubiera sido necesario para aumentar el diario y poder pagar a los compañeros que desean trabajar conmigo. A derecha y a izquierda hay demasiados bienintencionados. Si los cubanos me interesan, no es simplemente porque ellos se han rebelado, sino porque ellos tienen el amor a la rebelión. Ellos son más libres que nosotros. Esto no es exotismo.

—Es justamente lo que se le reprocha a menudo en la izquierda. De hacer estetismo revolucionario. Y también, de no tener conciencia política, de ser primario y limitado en sus críticas. De ser sectario, morboso, de buscar el desafío gratuitamente, de ser subjetivo y de amalgamar resentimientos personales, de ser perseguido por fantasmas decrepitos. Algunos dicen también, irónicamente, que con Castro usted ha encontrado al fin un padre respetable e irrespetuoso, un padre fraternal.

—Hay bastantes razones para admirar a los cubanos sin tener que apelar al psicoanálisis. ¡Aún en mi caso! Después de mi regreso de Cuba, nunca he deseado dejar de trabajar en Francia. Cuando yo quise hacer Sine-Massacre, Pauvert, mi editor, creyó que se encontrarían rápidamente 10 mil lectores. Yo he trabajado para nada (salvo por mis convicciones políticas) y todo lo que he llevado a casa es una serie de inculpaciones por ultrajes a las buenas costumbres, ofensa al presidente de la República y difamación de la policía. En todo caso, si la última inculpación concerniente a mis dibujos sobre Charonne es mantenida, tengo la intención de defenderme ferozmente. Haré venir testigos jamás escuchados. ¿Es exhibicionismo esto?

REPORTAJE A SINE

Si. Confiese que usted siente placer de meter los policías dentro y que usted se burla un poco de la política.

—En todo caso, cuando una gran compañía de petróleo no renueva mis contratos publicitarios porque yo soy procastrista, no se puede verdaderamente decir que la política se desinteresa de mí. Yo pago caro la expresión de mis convicciones. Y puedo pensar que ellas tienen una relativa eficacia, puesto que en Berlín Oeste, por ejemplo, han secuestrado un número de Konkret porque publicó uno de mis dibujos anti-gaullistas. Nosotros vivimos en un país fascista como España, sólo que con un poco más de dinero. Pero el clima moral es el mismo. El único lugar donde yo puedo expresarme es Cuba. Al menos cuando uno de mis dibujos es rechazado por los cubanos, sus razones —siempre políticas— yo las admito. No estoy contra la censura, y estimo que sería necesario prohibir la publicación de "Testimonio Cristiano" y "Madame Express".

—Todavía la amalgama... "Madame Express", "Testimonio Cristiano"...

—No me gustan los católicos. Los católicos progresistas mucho menos: ellos sirven de coartada para los otros. Prefiero mucho más a Pío XII que a Juan XXIII.

—Bien, bien. ¿Pero la huelga? Usted ha debido consagrar un Sine-Massacre a la huelga...

—¡Una huelga despolitizada justamente! Estimulada por los curas, la extrema derecha y la U. N. R.! Las revoluciones que se preparan en Africa y en América del Sur merecen más atención.

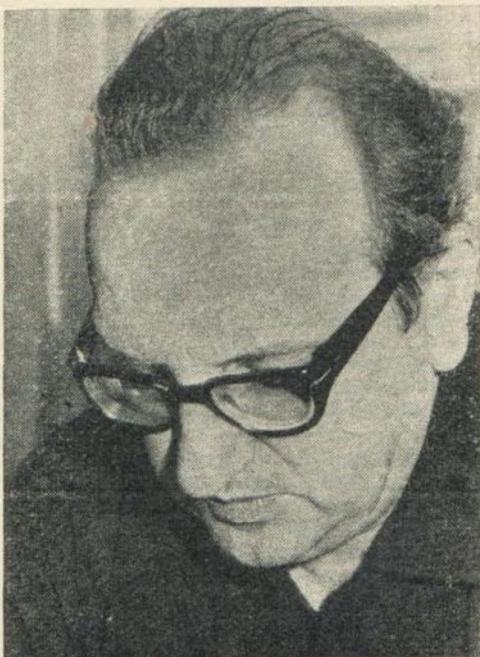
—¡Siempre la América del Sur! Yo creo que usted delira. Usted también ha perdido a Argelia, usted es una especie de "piednoir" desarraigado y un poco exaltado.

—...Sin mis compañeros subdesarrollados, yo estaría solo. Hoy ninguna persona desea mis dibujos, en la izquierda menos que en cualquier otra parte.

—Entonces, ¿no más dibujos políticos en Francia?

—No, porque voy preso. Antes yo trabajaré en La Habana, en Argel, en Angola y muy pronto en Venezuela y Brasil.

un examen con VASCO PRATOLINI



El ya lejano festival de Mar del Plata fue —junto a la brechtiana atmósfera y la poesía de **Tierra de los Angeles**, junto a la barroca, tal vez genial, pero discutible, versión de **El Proceso**— una presencia: silenciosa, prestigiosa presencia de un hombre que en el nublado otoño marplatense nos hacía recordar la última frase de un libro suyo: **"el sol es algo que también debemos conquistar en las barricadas"**. Hombre de gruesos anteojos, que sonreía a menudo y hablaba suavemente; que nos obligaba —sin saberlo— a una especie de gimnasia doble: buscarlo minuciosamente por pasillos de hotel; encontrarlo y agredirlo con preguntas, con teorías. Demostrarle, caramba, que aquí, en la pampa, también pensamos. En el fondo, un modo para adentro de dar examen. Disculpárnos por no haber nacido en Padova o Helsinki. En Adrogué y no en Milán. Nos contestó, nos escuchó. Nos dijo que Borges **le piaceva molto**, que no conocía a Arlt. Que Kafka le parecía "un gran realista". Que se sentía a la izquierda del PCI. Incluso nos pidió que le explicáramos que era todo eso que sucedía en la Argentina de las vísperas del abril azul. Sin embargo (y uno, como el provinciano que regresa al pueblo no tiene inconveniente en contar su asombro, porque su asombro es el mismo relato) en el fondo, lo positivamente importante fue el encuentro en sí mismo. La posibilidad de dar el

examen. De conocer al escritor concreto y al hombre, quien, además de haber escrito **Metello** y **Crónica de los Pobres Amantes**, nos oía. Una mañana subimos a un tercer piso, en una pieza desde cuya ventana (especie de naturalismo arquitectónico) nos agredió el oxidado paisaje de un techo de chapas. Allí, con un complicado grabador japonés, estuvimos una hora con Vasco Pratolini. Al día siguiente se había ido. (R. Piglia).

¿Narrar, significa para Ud., participar, describir u observar friamente la realidad?

Para mí es obvio que se narra sólo aquello que se conoce; para ser más claro: que no se narra más allá de lo que se conoce. De allí que la parte autobiográfica se pueda encontrar en cualquier novela, incluso la más realista. Una obra es siempre, de algún modo, una autobiografía intelectual del autor. Por otra parte una narración completamente objetiva, quiero decir una fría narración documental, dada en consecuencia en un restringido campo expresivo, me parece peligrosa, incluso imposible. Pienso —en estos tiempos por lo menos— que no hay una verdadera obra de arte que no esté —por fuerza— estructurada en una ideología. De allí la importancia del punto de vista del escritor que anima la obra; y de

que sea éste su modo de comprometerse e intervenir en sus hechos.

¿Este compromiso ideológico del que habla Ud. tiene algo que ver con lo que podríamos llamar "voluntad de probar una tesis"? . . .

No, en absoluto, si una novela atiene a una tesis, si se escribe para probar una tesis, no será nunca una gran novela; será, en el mejor de los casos, una buena obra de propaganda, pero no una novela. Pienso que existe una neta distinción entre tesis e ideología. Tesis significa introducir en una arquitectura narrativa una verdad para imponer, a través de ella, un punto de vista propio. No, no se trata de esto. La novela es uno de los géneros literarios que puede aparecer más impuro y, a la vez, más comprometido, conectado con la vida. Por eso hablo de ideología como "mundo moral", como mundo de las ideas. Es esto lo que debe resultar de una obra de arte. De allí que todas las grandes obras de arte han contenido siempre una ideología, estructurada en el curso de la historia, de los hechos privados, de los amores, como de las aventuras privadas de los personajes. No conozco bajo este aspecto obra más trabajada por una ideología (para tomar dos ejemplos de la literatura italiana, uno mucho más importante que otro, pero los dos obviamente representativos) que la de Dante y la de Manzoni.

Dentro de la significación que parece tener la obra de Lukacs en Italia (y en todo el mundo) se le ha criticado, entre otras cosas, su mecánica división entre realismo y decadentismo; el no diferenciar claramente entre el realismo entendido como método y como tendencia, etc.; ¿cuál es su opinión respecto de esto?

A mi modo de ver, los límites de la búsqueda de Lukacs —que, por otra parte, es una búsqueda realmente generosa y muy aguda, de gran utilidad en la elaboración de las ideas, en la clarificación del mismo realismo— son de otro orden, intrínsecos a su modo de pensar. Fundamentalmente son los límites en los que incurre en su generosa e inteligentísima tentativa de elaborar una estética marxista. Y una estética marxista no existe todavía codificada, del modo en que existe una estética idealista, a partir de las perspectivas observables, por ejemplo, en el Croce de los últimos tiempos.

¿En esa estética marxista en formación, cree Ud. que cabe plantear el arte —la literatura en su caso— como una literatura de clase?

No creo que se deba hablar en términos absolutos, drásticos, maniqueos de una literatura de clase. Se trata, en cambio, de revalidar los contenidos; llevar las clases populares a protagonistas de la historia literaria, así como se han convertido en protagonistas de la historia civil, de la historia social de cada país. Se trata —frente a las particulares tradiciones en las que los personajes burgueses eran los héroes, los protagonistas de la narración— de comenzar a investigar, a indagar en las clases po-

pulares, dado que son ellas las que se han convertido —en muchos países, en amplias zonas de la humanidad— en ideológicamente hegemónicas del momento histórico que vivimos. Esto, por supuesto, con la mayor responsabilidad de parte nuestra, con un mayor deber de conciencia, de penetración intelectual y fantástica, para no caer en el simple naturalismo o, lo que es peor en este momento, el simple populismo. Se trata de convertir en personajes, en héroes, a las clases populares, en su propio ambiente, con sus ideas, con su accionar en la sociedad contemporánea como clase hegemónica, condicionante de la historia de cada país.

¿En qué medida la literatura norteamericana de la década del 30 (tan importante en la formación de hombres como Pavese o Vittorini) influyó en Ud.?

No, en mí no hubo, pienso, la misma influencia; por lo menos en lo que tiene que ver con mi modo de escribir, con mi trabajo, con mi arte (para ser inmodesto). En cambio ha concurrido, marcadamente, la literatura americana en lo que hace a mi educación civil, como individuo. Vittorini y Pavese si no tuviesen otros méritos (y los tienen en un modo realmente importante) tendrían uno y fundamental para la cultura italiana: hacer conocer en Italia las obras de la moderna literatura americana, a través de un largo, fatigoso y generoso trabajo de traducción y divulgación. Para nosotros conocerlas, en los últimos diez años del fascismo —que coinciden con nuestra educación civil, moral e intelectual— significó una apertura hacia el mundo moderno y un modo de conocer escritores diversos pero realmente grandes, como Faulkner y Hemingway, junto al conjunto de los otros autores entonces de moda (ellos dos — y en particular Faulkner— nunca dejaron de estar de moda y supongo —sobre todo Faulkner— nunca dejarán de estarlo) que no sólo nos confortaban, sino que era un modo de ofrecer a la nueva literatura italiana una gran corriente de juventud, de libertad y de conciencia moral.

¿Que entiende Ud. por neorrealismo?

El neorrealismo no fue una escuela (como, incluso, tuve ocasión de ver que se cree aquí). No representó (como en los naturalistas) una verdadera escuela, con sus cánones estéticos, con sus reglas fijas. Se ha acumulado en la comprensión, en la definición del neorrealismo

el trabajo y la obra de las más diversas personalidades; a las que, en efecto, unía un común espíritu de libertad; aquella corriente de libertad de expresión, de carga moral, de democracia, que significó la liberación de Italia hacia fines de la guerra. El modo de definir un período neorrealista (período que, a grosso modo, se cierra, yo diría, con la muerte de Pavese; la crisis del neorrealismo comienza alrededor del 52-53 — Pavese se suicidó en el 50—) consiste en asociar diversas personalidades, distintas entre sí (y basta pensar en los dos nombres que se mencionaron recién: Pavese y Vittorini, no obstante ser los dos permeables a la cultura y a la literatura americana, sus personalidades y sus obras son totalmente diferentes) y analizar qué es lo que realmente tienen en común.

¿Y de qué modo entiende Ud. su propia experiencia neorrealista?

En lo que a mí respecta, yo comencé a trabajar sobre un material autobiográfico y no hubo de mi parte un pasaje al neorrealismo. Hubo, sí, una continuación sin solución de continuidad, un alargarse mi interés de una esfera limitadamente memorialística, a una esfera decididamente novelística.

¿Podemos llamarlo paso de la "crónica" a la "historia"; quiero decir pasar de los hechos cotidianos, inmediatos, de lo habitual, a una individualización de los elementos esenciales, típicos de la vida?

En este aspecto no creo que existan reglas. En el cuadro del trabajo de un escritor —de un narrador en particular que es de lo que estamos hablando— el problema se configura de un modo diferente. Existen historias, argumentos que exigen un tratamiento largo, un ir al fondo de la psicología de los personajes a través de la extensa narración de los hechos que se suceden. Podemos llamarla novela larga. Existen otros en los que la investigación psicológica aparece posibilitada por un tratamiento de ciertos hechos importantes, a través de pocos sucesos y en la novela corta. En lo que a mí respecta no hubo, digamos, un "pasaje". Y eso tendrán que verlo los críticos; pero de lo que yo estoy seguro —por aquello que intenté hacer— es de mi intención de seguir más allá de una zona memorialística en la que —en mis primeros libros— narraba mi infancia, mi adolescencia (era un poco, para usar un término fácilmente comprensible, andar a la búsqueda de mí mismo). Entonces en el tratar los hechos de la crónica hubo una especie de alargar mis intereses espirituales, ideológicos e intelectuales de mi sentimiento privado, a mi sentimiento y mi interés por los "barridos", por su gente. Este es el dato que se ha querido ver como meramente croniquístico, tomando literalmente —y quizás de un modo parcial— el título de mis libros. El librarse de la crónica para objetivarla en la historia estaba ya en "**Crónica de los Pobres Amantes**". El pasaje más directo y más decisivo fue este seguir adelante de la esfera de la memoria a la de la crónica y el pasaje de la crónica a la

historia. Pero no fue, incluso éste, ni voluntario, ni premeditado, fue —diré— espontáneo, el natural desenvolvimiento de un designio intelectual, de un designio, más precisamente, narrativo.

Además de esas razones psicológicas, personales, ¿qué papel jugó la realidad italiana en este objetivar la crónica en la historia?

Fue un modo de pasar de los hechos que teníamos frente a nuestros ojos, en nuestro inmediato presente en la realidad italiana, a las causas que lo habían determinado. Ver en el pasado el sentido de los hechos venideros, comprenderlos, para tratar de hacerlos advenir. Mostrar que estas épocas pasadas contenían en ellas los hechos históricos permutables en hechos actuales. Ir al pasado en busca del futuro.

De acuerdo a su experiencia como novelista, argumentista cinematográfico, guionista y espectador cinematográfico de sus propias novelas, ¿qué relación ve entre el cine y la literatura?

Pienso que el cine y la literatura están menos hermanados de lo que aparentan. Hablar de cine "literario" o de literatura "cinematográfica" es un modo de, por medio de esos adjetivos, limitar la autonomía y la capacidad expresiva de cada uno. Son dos artes y como tales, dos formas de expresión autónomas.

Sin embargo no cree que los una el hecho de que ambos "narran" una historia. Más concretamente ¿qué diferencia hay, para Ud., entre narrar en cine y en literatura?

El narrar cinematográfico tiene sus deberes propios y una capacidad de síntesis que, evidentemente, la obra literaria no tiene o, quizás, tiene, pero en términos diferentes. Distinto en ambas, sobre todo en el estilo. Decía Gramsci una cosa aparentemente obvia, pero que encierra una profunda verdad: "se mejoran los contenidos trabajando sobre la forma". Y así para las dos artes (cines y literatura) —como para cualquier arte— después de una elección de los contenidos y una individualización precisa del punto de vista del escritor sobre estos contenidos, hay una cuestión de estilo que distingue, caracteriza y posibilita e individualiza la posición sobre estos contenidos.

¿Y desde el punto de vista estrictamente literario, lo que se ha dado en llamar literatura cinematográfica u objetiva o, más explícitamente "école du regard"?

Quando Robbe-Grillet dice que lo importante para el escritor es, solamente, cómo cuenta las cosas, se puede, en principio, estar de acuerdo (y hace un momento yo hablaba de estilo) pero será su punto de vista sobre la realidad el que tendrá importancia. Se trata, en este caso, de una seudo escuela de vanguardia; y como tal, superada. (El nuestro, por otra parte, no es un tiempo de vanguardia, sino un tiempo de clasicismo, un tiempo de responsabilidad). Claro que, como en todas las concep-

(Concluye en la pág. 24)

PIGLIA VS. PRATOLINI



LA VUELTA DE CRISTOBAL

cuento de RAUL SCARI

Los pocos que lo vieron bajar del tren esa mañana dudaban si era él. No porque hubiera cambiado mucho, en realidad casi no había cambiado: el mismo traje gris; el mismo andar desacompañado, un poco torpe; esa cara de chico a pesar de sus veintisiete años, la misma que tenía casi cinco años atrás, cuando se lo llevaron. Parecía raro. No porque tuviera la cara tan joven como antes: es sabido que los locos son inconscientes y no sufren las consecuencias de la vida. Pero igual parecía raro.

Los viejos jubilados de la estación discutían seriamente todo eso, pero algo más profundo los molestaba, los irritaba casi: la incógnita. Porque Cristóbal no dió pruebas terminantes. Ni saludó, ni se quedó siquiera un instante parado en el andén para que pudieran observarlo. Nada de eso. Se encaminó derecho, sin mirar a nadie (tal vez justamente para que no lo reconocieran), hacia su casa de la calle Caseros, a una cuadra del café. Ni miró el pueblo, que como él tampoco había cambiado. O, si había cambiado, pero era un cambio subterráneo, invisible, como disimulado en la superficie de las cosas. Y prefirió ignorarlo.

La casa también estaba igual. Sacó el llavero de un bolsillo de su pantalón. Mucho tiempo que no hacía ese movimiento, casi había perdido la costumbre. Al entrar sintió esa frescura amable de las sábanas recién puestas. Como si entrara a un sótano. Los muebles traídos de la casa paterna, el reloj del péndulo que apenas apartó de su posición funcionaba como siempre, la cama tallada con colcha de crochet blanca: todo igual a entonces. Eso sí, no había cambiado.

Lo primero que hizo Cristóbal fue tirarse en la cama boca arriba; no estaba cansado, pero sentía una especie de sopor. Desde la calle llegaban lejanos, alguno que otro ruido somnoliento, indistinguible ahora para él, pero que seguramente reconocería al poco tiempo de vivir allí, de nuevo en esa casa. Como antes. Porque antes los distinguía con claridad. Sabía perfectamente el origen de cada uno: la tapa de un tacho de basura contra el suelo, la sierra del carpintero Nesi, un pie tropezando en la baldosa floja frente a la puerta de calle, el grito o la risa de cualquiera que pasaba, una palangana en la pileta de lavar. Todos. Los conocía a todos.

Y Cristóbal de un pensamiento cualquiera (de ése de los ruidos, por ejemplo) saltaba a otro muy distinto sin comprender en qué instante preciso ni por qué determinada asociación. Como cuando uno dice que no ha estado pen-

sando en nada y en realidad, casi sin saberlo, ha pensado las cosas más disímiles. Las más terribles. Porque de golpe, ahora en la duermevela, volvían sin quererlo esas escenas incomprensibles. Como si todo hubiera estado preparado para obligarlo a recordar. Justamente cuando volvería la normalidad, debía repetirlo constantemente hasta metérselo en la cabeza. Pero era inútil. La mesa aquella, por ejemplo, la que ahora está en el hall. Allí una noche estaban cenando tranquilamente, como siempre, y de pronto todos empezaron a mirarse alarmados y a comentar entre ellos, en voz baja. U otra tarde en el vestíbulo... pero para qué seguir: no valía la pena, y menos ahora que ya nada tenía que ver con ellos.

Al principio sí tuvo ganas de explicarles, coherentemente, con claridad. Pero a quién, si todos, absolutamente todos, pensaban igual. Como si de golpe el mundo entero hubiera enloquecido, se hubiera dado vuelta patas arriba. Quizá a los únicos que habría podido explicarles (y tal vez hasta lo comprendiesen) era a los locos, a esos locos de verdad entre quienes lo habían encerrado. Parecía paradójico pero sin embargo era así: hasta ellos parecían más sanos. Las cosas estaban muy claras: primero sin ningún motivo habían decidido encerrarlo (por loco, a él no se lo habían dicho pero ni falta que le hacía, no era ningún estúpido para no darse cuenta) y un buen día, también sin motivo, cuando menos lo esperaba, lo soltaban y podía volver al pueblo, a su casa, a rehacer su vida, como le habían dicho la tarde anterior, antes de marcharse para San Julián.

Ese día el doctor por primera vez le habló tan sensatamente que tuvo ganas de explicarle todo aquello. Pero vaya a saber cómo iba a reaccionar; lo mejor era callarse y darle la razón.

Gente rara aquella —piensa ahora Cristóbal. Sin embargo, el del comportamiento extraño era él. Así, por lo menos, le había explicado una tarde el psiquiatra que iba a visitarlo, según él, más que como psiquiatra como amigo. Amigo, un carajo. El jamás iba a ser amigo de gente semejante. En otras palabras, el que estaba loco era él, Cristóbal. Tan luego quien para decidirlo: el psiquiatra: la conducta personificada. Eso sí que tenía gracia.

Ahora de acordarse no más le causaba tanta gracia que termina por dolerle el costado, de la risa, como cuando era chico. Y se quedó dormido.

Las siete de la tarde. En verano era

una de las horas de más animación; casi la única. Como si el pueblo hiciese una excepción, abandonaba por un momento (y sólo en esa época del año) su somnolencia habitual, su ininterrumpida siesta. Las familias recorrían a esa hora de punta a punta el Paseo de la Esperanza, algunas hacían alto en la heladería de Pascual, y terminaban sentándose a tomar el fresco en la terraza del Odeón, frente a la plaza. Todos se conocían y al cruzarse saludaban con la cabeza.

Esa mañana Cristóbal al ver el pueblo después de tanto tiempo, pareció reconocerlo, y en verdad lo reconocía porque era (era necesario que fuera) el pueblo de siempre. Su propio pueblo. Porque allí había nacido, había tenido quince años, había ido entonces por primera vez a lo de Clotilde, una institución más del pueblo. Una verdadera tradición. Siempre relacionaba sus quince años con la ida a lo Clotilde.

Y allí una tarde, paseando solo, como ahora, por el bulevar, se sintió capaz de grandes cosas; importantes. No sabía exactamente qué, pero eso igual no importaba, ignorando tal vez (o quizá sabiéndolo oscuramente) que aquello no era más que una forma distinta, solapada casi, de su amor a una muchacha de la que ahora no recuerda el nombre, pero que sin embargo nunca pudo olvidar. Eso nada más: una forma distinta. Debía convencerse.

Pasó frente a una casa con arco de hierro forjado en la puerta del jardín y en la cúspide del arco una piedra redonda y blanca. Su primo le dijo una tarde que podía caerse en la cabeza de cualquiera; había sido un comentario estúpido, dicho al pasar, que no tomó en cuenta para nada y era asombroso que ahora lo recuerde con tanta precisión.

Iba pensando en esas cosas sin ocurrírsele que allí, a menos de media cuadra, estaba el café donde se encontraba siempre con sus amigos. Donde todavía ellos se siguen encontrando.

—Una tarde macanuda —piensa Cristóbal al cruzar la calle de la esquina del café. En la vereda hay mesas pero se ve que la gente prefiere sentarse adentro, en sus lugares habituales.

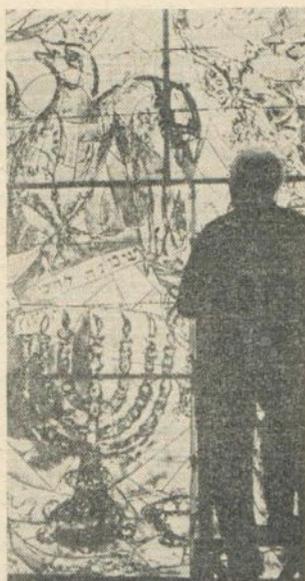
Cristóbal pasa por enfrente. El edificio también le dice algo, pero es un recuerdo muy vago y lo mira casi indiferente. De pronto, no sabe exactamente por qué, se fija a través del reflejo de los ventanales. Siente una especie de sacudida: de adentro lo están mirando y él los reconoce: el flaco, Alberto, el negro. Hablan entre ellos.

(Concluye en la pág. 10)



SONETO CHAGALL

por **ARNOLDO LIBERMAN**



**La fatal entenebrecida de un rabino
sementó descendiente, y fue la herida
que registra en la biblia del destino:
profeta Marc Chagall, de magia y vida.**

**Profeta Marc Chagall y peregrino,
violín azul, macabeo sin medida,
criollo ritual de samovar y vino,
parábola de luz, gallo suicida.**

**Collage de cabalista y desatino,
luna de aldea y de color sedienta,
mendigo con infancia y con camino.**

**Es mi niño, Chagall, el que lamenta,
no tenerte, tan zeide y campesino,
en amarillo sol y verde menta.**



EL ESCARABAJO DE ORO

revista sospechosa

número
próximo

Director:
Abelardo Castillo
Secretaría de Redacción:
Liliana Heker
Responsable Inmediato:
Vicente Battista

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

Teatro: **Lelia Yarsi**

Colaboradores Permanentes:
**Humberto Costantini
Ricardo Alventosa**

Corresponsal:
Alberto Lagunas

Colaboradores Inmediatos:
**Alicia Tafur - Norma Bertol - Bettina Duret
Hugo Kusnetzoff.**

Diagramó:
Leandro Hipólito Ragucci

aparece
en noviembre

propiedad intelectual Nº 715.352

EL ESCARABAJO DE ORO • 9



LA VUELTA (De pág. 8)

Cristóbal piensa seguir, hacer como que no los vio. "No se darán cuenta" —y en seguida se pregunta porqué, qué hizo de malo para no poder acercarse y saludarlos con efusión, después de tanto tiempo. Y hasta sentarse un rato con ellos a tomar algo.

Se detiene un momento, pero el negro parece hacerle una especie de saludo. Por fin se decide a cruzar, como cuando uno está largo rato sin atreverse a entrar al agua y de pronto, sin saber cómo, ya está adentro.

Les tiende la mano con decisión, pero antes de saludarlos ya la está retirando y siente que sólo le aprietan los dedos. Esto lo avergüenza todavía más y los mira confundido.

Oye al flaco invitándolo a sentarse y balbucea una excusa. Se despide: pero antes de llegar a la puerta les dice hasta mañana, como siempre. Como decía siempre.

Porque estaba apurado. El había salido apurado porque realmente estaba apurado. O tal vez no, pero igual era lo mismo, era como si lo estuviese. Porque ellos no podrían darse cuenta. Y además era sincero, tenía necesidad de moverse, de caminar mucho, de correr. El viento pegaba fresco en la cara. Parecía decirle que él, Cristóbal, volvía a tener cara, volvía a tener un cuerpo propio donde meterse. Volvía a ser un hombre con amigos esperándolo, amigos a los que se dice hasta mañana, a los que mañana seguramente encontrará a la misma hora, en el mismo lugar. Todo eso, por lo menos, se le ocurría. Pero de pronto se da cuenta que sus amigos aún siguen en el café, que seguramente en ese momento estarán hablando de él. Sería lo normal —piensa. Porque Cristóbal conoce el mecanismo del pueblo, vaya si lo conoce. Sabe perfectamente que aquella tarde que lo llevaron no se hablaba de otra cosa, como ahora seguramente no se hablará más que de que ha vuelto. Hasta le parece oír los diálogos. Dirán: "¿Sabés quién volvió? Cristóbal, Te acordás de él, el que estaba loco". ¿Cristóbal? Ah, sí. Cristóbal

Y después lo mirarán con esa mezcla de curiosidad y de temor con que se mira a los locos. Como miraban, de chicos a la loca de la estación. Había muerto, después —piensa ahora con nostalgia y sonrío acordándose.

Pero de pronto piensa que así, en esa forma, lo mirarán a él. Porque al fin y al cabo él ha estado encerrado. Eso es cierto. Y ellos no tienen porque saber que no estaba loco. Claro que no tienen porque saberlo. Entonces es lo más natural que piensen eso. Deberá explicarles, sin duda.

Al llegar a casa y por puro aburrimiento vuelve a tirarse en la cama a descansar.

Constantemente oye pasar gente frente a la puerta de calle. Es que muchos ya están volviendo para la hora de cenar.

El café —está pensando Cristóbal—. Porque no me quedé en el café con los muchachos. Porque no explicarles ahora mismo todo eso.

Y en la cama se pone a decir en voz alta lo que les dirá. Paso por paso. Hasta prevé las sonrisas o las caras de desesperación exactamente cuando es necesario que sonrían o se inquieten. Porque ellos entenderán. Tienen que entender. Además no se necesita ser demasiado inteligente. Ahora parece complicado porque tiene sueño; en cambio mañana. Va a ser muy sencillo; lo dirá tranquilamente. Mañana, claro.

Se despertó acordándose del viento. La tarde anterior había pensado que el viento le devolvía por fin su cuerpo. Era muy hermoso recordarlo. Nunca se le había ocurrido nada semejante.

Miró el reloj: las doce y cinco. El silencio era absoluto, parecía que de un momento a otro iba a ocurrir algo extraordinario. Pero no pasaba nada. Como si fuera el reflejo (el eco) de algo que ocurría en otras esferas, en otra parte.

O era él que estaba en un estado raro. Eso lo atemorizó y se puso a pensar en otra cosa.

"Me pongo la campera y voy un rato hasta el café. En este momento estarán todos". Era inútil. La había dicho en el tono más natural posible, en la forma más explícita, pero era inútil. Las palabras sonaban lejanas, como coloreadas de un gris blanquecino. Como un eco.

Tomó la campera de una silla y cruzó la sala pisando fuerte. También las maderas del piso. Crujían silenciosas, huecas, sordas.

—Me estaré quedando sordo— pensó. Tengo que ir al médico. Un tapón de cera, quizá.

Nada grave. Pero los médicos no le hacían ninguna gracia; enseguida le encuentran a uno otras cosas. Por ejemplo: apendicitis. Salió dando un portazo.

No, no iba a explicarles. Entraría al café como cualquier día. Ya se darían cuenta ellos solos que no tenía nada de raro. Cuando volvieran a tratarlo. Uno explica cuando hay algo de cierto, como esas mujeres que se pasan la vida hablando de su honestidad.

Mientras cruzaba la calle se dio cuenta, de pronto, porqué notaba rara la casa, por qué ese silencio: seguramente se había parado el reloj del comedor. Era eso, claro. No haberse avivado antes.

Cruzó. Sin embargo la calle también estaba rara, como si hubiera una presencia extraña detrás de cada cosa. Dentro de cada cosa. —Es un día húmedo— pensó mientras empujaba la puerta vaivén del café.

Sus amigos estaban sentados en una mesa del costado. Al entrar, Cristóbal había notado que se quedaron callados. Solo un momento. Porque enseguida siguieron conversando, como si no lo hubieran visto. —Estaban hablando de mí— pensó Cristóbal. Detrás del mostrador el patrón servía ginebra a dos desconocidos.

Se acercó a la mesa con naturalidad, haciendo como que buscaba algo en el bolsillo. El negro lo miró y dijo llegaste justo. El sabía lo que quería decirle; ellos eran tres y con él cuatro. ¿Jugás un truco? Eso quería decirle.

Entonces Cristóbal dijo macanudo, pero quizás con demasiado entusiasmo. Porque notó que todos lo miraban. Se volvió hacia el mostrador: los desconocidos también lo miraban.

Las cartas ya estaban sobre la mesa y empezaron a jugar. Como si no pasara nada. En realidad no pasaba nada: un simple partido de truco. Eso era todo y no tenía nada de malo, al fin y al cabo. Qué joder. Si seguían así él les iba a explicar, pero de otra forma.

El negro volvió a repartir y le hizo al patrón una seña parecida a la del siete bravo.

Cristóbal lo miró para ver si era cierto que lo tenía. Pero entonces comprendió. Recién en ese momento se dio cuenta contra quienes estaba jugando: contra todos. No solo contra Alberto y contra el patrón. Contra el negro, contra los desconocidos del mostrador, contra su hermano Marcos, contra toda la familia, contra los de allá, los de ese maldito manicomio. Si, si, ma-ni-co-mio. No tenía inconveniente en decirlo. Porque daba la casualidad que él no estaba loco y únicamente los locos no se atreven a nombrarlo. Contra todos. Iba a jugar contra todos. ¿A jugar? Qué digo: a romperles al alma.

—Jugá, querés— estaba diciendo el negro.

Las barajas todavía entre las manos y un grito seco, ahogado, en la garganta. Un grito que se confundió con la silla volteada de golpe contra la pared y el forcejeo de los que trataban de contenerlo. Alguien fue a llamar a un policía.

Las cosas que pasaron después no tienen importancia. El policía llegó casi enseguida y al rato dos enfermeros. Uno le puso una inyección en el brazo izquierdo. Pero ya Cristóbal se había calmado. Miraba a todos con aire bondadoso y los dejaba hacer, como esos padres que dejan gustosos que sus hijos, con tal que se diviertan, le tiren de la manga, le deshagan la corbata o le arranquen los lentes de un zorparo. Lo mismo.

Aquella tarde en el café se siguió jugango al truco, como siempre. Nadie habló de Cristóbal, ni ese día, ni los días que siguieron a ese día: todos sabían que una tarde cualquiera podía aparecer, casi esperaban su regreso.

Sin embargo, hasta ahora, ninguno se ha atrevido a confesarlo.

lea

NUEVA SIONperiódico sionista
de avanzada

política

literatura

novedades

EL TRAJE DE NOVIA

cuento de FERNANDO QUIÑONES

AURORA tenía dieciocho años, el Joaquín sólo dieciséis, y el otro no parecía más que un perrillo, eso es, un perrillo de veintinueve años, tranquilo y bien arreglado, con el pelo en una gran onda de fijador coronándole la cara cansada y menuda, siempre con el olor de los géneros pegado al cuerpo de un modo natural, socialmente solvente. Porque, perrillo y todo, el otro pertenecía a la serie de las personas con dinero, de la gente en condiciones y con pesetas para ir al cine y tomar café. Llegaba por la noche, cuando Aurora estaba ya harta de esperarlo y de hablar en la penumbra del pasillo con el Joaquín, su vecino, contándose películas y diciéndole **pero qué loco eres**, aunque él no le había tocado nunca a un pelo de la ropa. Y ella le miraba, a la luz polvorienta de la bombilla del patio, con sus ojos negros llenos de risa y los bajaba de pronto para levantarlos otra vez hasta su cara y repetirle **cómo eres**, sonriendo sin poderlo remediar. Y esto pasaba cada noche, desde las nueve y cuarto hasta las diez y media en que venía por todo el patio y la escalera arriba el pollo serio y endeble, ajustándose el reloj de pulsera, y franqueaba la puerta de Aurora y se ponían a cuchichear y a hacer planes en el pasillo descubierto, con grandes lagunas de silencio y no como con el Joaquín, con el que ella hablaba y se reía sin parar, incluso teniéndolo siempre, como lo tenía, al otro lado del tabique que separaba el pasillo de los dos pisos, y a cada uno de cuyos lados se pegaban los dos, sacando la cabeza para verse y que él pudiera oler un poco de su pelo mientras que del portal pasaba al patio ensombrecido el aire del verano que navegaba por fuera, por la calle estrecha y alumbrada a trozos, entre el tufo de las tabernas y los bares y los comercios cerrados en la noche de la provincia.

Todos decían que la hermana de Aurora era más guapa que ella, pero ese demonio de Joaquín no se lo creyó nunca y desde que Aurora llegó a los dos de una tarde en el correo de Sevilla y se la sintió por el pasillo y el Joaquín salía a saltos y la vió, nunca la encontró más fea que a la hermana, sino igual o mejor. El gran loco de Joaquín estaba obligado a saber, sobre todo, que aquella familia era de gente buena que le prestaba dinero a su gente, diez pesetas o quince y muchas veces, cuando ya no aguantaban más y se las pedían; que la hermana y la madre y Aurora y el marido eran los que podían vivir, y no los

suyos, que no tenían nada, ni para comer los más de los días, sino el valor de su grande y delicada y terrible pobreza. Pero el Joaquín no podía pensar en ello y ni siquiera entristecerse porque sólo tenía dieciséis años, aunque cuando vió a Aurora le pareció que tampoco ella pensaba mucho en el dinero, estuvo seguro de esto. Y aquella misma noche, cuando se lo habían presentado a ella diciéndolo **este es Joaquín, ten cuidado que está loco** y se habían mirado y sonreído, ya siempre se habían entendido igual de bien, y también cuando Aurora se echó o le echaron al novio, al hombre de las diez y media, maltrecho, bien vestido y honorable, que fué cuando el Joaquín y ella empezaron a hablar de noche en el pasillo, siempre, durante hora y cuarto antes de que llegase el novio, y ella le decía a su amigo:

—Cántame lo de esa orquesta.

Y el Joaquín:

—Hoy sé una mejor. Es de un músico americano, Glenn Miller; ese hombre trata las trompetas en la orquesta de este modo, topándolas, que suenan como si tuvieran mocos, pero con mucha dulzura y arte.

—Eres un puerco —le decía Aurora—, pero házmelo.

Y entonces él hacía todos los instrumentos de "Serenata a la luz de la luna" y luego hablaban un buen rato de "Amanda", por Fred Astaire y Ginger Rogers, que les había gustado tanto a los dos y que al novio le había dado igual y había dicho "Sí, es una revista simpática y bien presentada".

—A él, no —decía ella con tristeza—. A él esas cosas, no.

Y era peor cuando bajaba la cabeza con pena y enfado y se estaba un rato callada porque el Joaquín decía y hacía verdaderas tonterías, porque comprendía que era demasiado joven y además una calamidad y no se entendía qué podría hacer jamás en la vida, con la familia pasando hambre, pero en seguida sonreía y le empujaba tiernamente, "Anda", como reconviniéndolo y al mismo tiempo como pidiéndole perdón por haber dejado de quererle. Y todo esto ocurría cada noche, hasta que sonaban los pasos del otro por la escalera y el Joaquín saltaba hacia su casa, no tan pronto a veces como para que el otro no le alcanzase aún en el pasillo y pudiera decirle "Hola, Joaquín", con una voz borrosa, y Aurora hacía como que se salía de su cocina después de haberle apretado una mano al Joaquín diciendo "Vete, que ya está ahí", con

igual miedo y prisa que si hubieran estado besándose, que era lo que estaban haciendo durante todo el tiempo pero sin hacerlo y rozándose solamente, como por descuido, los meñiques temblorosos.

Una tarde, la suegra de la hermana de Aurora estaba en casa del Joaquín visitando a la abuela y el Joaquín estaba haciendo el caballo por todas las habitaciones, pero por fin se sentó a escuchar y oyó a la señora Carmen decirle a la abuela:

—A la Aurorita se la quiso traer la hermana porque en Iznalloz tuvo amores con uno que no le convenía y son también los padres que la han echado para acá, a que se le olvide, que es joven, como que a mi me parece que ya casi se le olvidó y que antes ha sufrido lo suyo. Creo que el otro, el de Iznalloz, era un locares perdido.

Y a la noche le dijo el Joaquín:

—¿Qué tenías en Iznalloz, Aurora? Estuviste enamorada y te trajeron a Cádiz por eso.

Y ella le dijo que sí, pero que había sido un capricho, una cosa imposible.

—¿Y no lo quieres todavía?

Y Aurora le dijo que quizás un poco todavía, porque se acordaba de lo que había sufrido, pero que ya era mejor no volver a verlo, cuando cuatro meses antes hubiera dado un brazo por ver pasar al otro, al de Iznalloz, por la calle.

La noche de verano giraba igual que un trompo, era como una gran sopa derramada de estrellas y de viento, que caía y caía sobre las azoteas y los miradores de la ciudad, y salía en silencio del mar que se estaba oliendo por todas partes, y a la una y media sonaban lejos los altavoces de los cines de verano junto al mar y se oían los pasos polvorientos y las voces con sueño de la gente volviendo con los zapatos llenos de arena, y los vendedores de tabaco se animaban otra vez por las esquinas clave de la Plaza de las Flores, y todo esto llegaba por el hueco del patio al sentido de aquel pedazo de loco del Joaquín, que lo amaba todo y que venía no saliendo de noche, o volviendo pronto, por merodear el pasillo y la cocina de ella.

—Aurora, ¿a ti te gusta Córdoba?

—Claro que me gusta mi Córdoba.

—Yo no la he visto. Cuéntame cómo es la Mezquita.

—Es muy grande —le decía ella— y cae por el Triunfo, cerca del río, con

(Sigue en la pág. 14)



INTERROGATORIO AL TEATRO ARGENTINO

a cargo de PEDRO ESPINOSA

I) LOS AUTORES

Característica fundamental de todo arte auténtico, es, ya se sabe, la íntima vinculación con el medio que le da origen y al cual se proyecta. La realidad, o si se quiere, la verdad humana, la verdad social, que el dramaturgo debe aprehender para expresar y, de tal modo, establecer con el espectador la trascendente cúpula, gravita en el fenómeno teatro de diversas maneras. El medio está presente tanto en el hombre que se sumerge en él, como en quien le rehuye; tanto en el autor que pretende dar a su obra profundidad esclarecedora, como en el que, olvidando, o ignorando, el sentido del arte, se extravía por caminos bastardos. Asimismo, esa realidad, encarnada en factores de poder, o no poder, en estructuras políticas, sociales y económicas, en élites, en grupos, coacción, disimulada o impudicamente, a quienes intervienen en el espectáculo, desde el director hasta el público. Nada de esto es una novedad, pero por todo ello es indispensable, antes de cual-

quier comentario que pretenda ser valorativo, observar y analizar la materia prima del teatro; ese elemento constante que es el hombre, pero el hombre auténtico no el abstracto, es decir el hombre en su medio. De allí este interrogatorio a los trabajadores de la escena: autores, directores, intérpretes, críticos y funcionarios. Estos, en el presente número y en los próximos, nos darán testimonio de su quehacer y pie para algunas consideraciones generales, al término de esta encuesta. Es necesario aclarar que he tenido, forzosamente (he aquí otra prueba de la influencia de la realidad), que limitar el número de entrevistados. Lo he hecho tratando de elegir a quienes representan distintas maneras de enfocar el teatro (en algunos casos con diferencias de matices), pero siempre con sinceridad. Reconozco las omisiones, pido perdón por ello, pero no hubiera sido posible incluir en este Interrogatorio, a todos aquellos que lo merecen.— (P. Espinosa).

para mí, testimonio de la vocación que siempre me ha asistido. Entonces, como hoy, me sentía lejos de todo afán de exhibición y aun de estreno. Digo, repito a quien quiera escucharme, que el arte es la misericordia de Dios para conmigo. Esta definición puede parecer excesivamente pretenciosa, pero yo, que conozco la hondura de mis faltas, me obligo a dar testimonio de esa misericordia, aunque no pueda ni deba medir la extensión de su alcance. No me siento especialmente tocado por la Gracia, pero reconozco la finalidad instrumental de la existencia. Ser autor de teatro, pues, significa para mí vivir en función de herramienta del Espíritu. Como tal, el valor que me asigne consiste, únicamente, en gastarme y porque sé que el Espíritu nunca se dispersa y siempre se acrecienta, amo servir desde mi posición y profesión de dramaturgo.

2. Por mala hierba entiendo "eso" que enriquece a los inescrupulosos envileciendo a los demás. También, aunque en otro nivel moral, considero hierba dañina al teatro preceptivo. Debe y puede existir el drama político, pero no en función de propaganda, sino de compromiso vitalmente artístico. Resulta torpe la confusión en que incurren ciertos autores cuando, olvidando que el teatro es de suyo social, se esfuerzan en convertirlo en sociológico y anteponen al personaje, al arte y la humanidad la peroración de sus "mensajes". En cuanto a esa clase de hierba, por más que yo la considere mala, no me compete atribuirle el derecho de arrancarla. Si nociva es a mi juicio y buena para los otros, que cada uno cultive su parcela y deje en paz al vecino trabajar la suya sin invadirla ni obligarlo a la defensa violenta. Las respuestas las dan los frutos, y no las semillas. Al respecto, me place expresar que, mientras coexistan diversas formas de vida, coexistirán, libremente, diversas formas de teatro. Lo que siempre está de más es la ortodoxia, que reduce a canon las iniciativas del alma. Cuando se repasa la lista de las herejías, se percibe

- 1) ¿Qué significa para usted ser autor teatral?
- 2) Se ha hablado, alguna vez, de la "mala hierba" en el teatro argentino: ¿Cuál es? ¿Dónde está? ¿Cómo estirparla?
- 3) ¿Qué opina del país? ¿De qué manera cree que influye en su obra?
- 4) ¿Qué es para usted lo esencial? ¿Aquello que un autor no debe perder nunca de vista?

ATILIO BETTI:

1. Cumplir con el designio que sobrepasa mi intención y hasta mi voluntad. Escribo diálogos desde que

aprendí las primeras letras. Mi comedia inicial la compuse a los trece años y, antes de "Farsa del Corazón", cuyo estreno señaló mi llegada al escenario, existen más de veinte piezas que son,

la anchura de esta palabra por la que circula toda la espontaneidad, la grandeza y la aventura de los hombres. Ser herejes en el teatro puede significar que —retomando la frase inicial— mientras coexistan diversas formas de teatro, coexistirán, libremente, diversas formas de vida. Como dramaturgo, en consecuencia, rechazo el teatro preceptivo y propagandista. Como hombre no le niego su lugar bajo el sol del escenario.

3. Hay varias maneras de opinar acerca del país. La pregunta me resulta, con perdón de usted, levemente capciosa. Incita a contestar en términos políticos, y yo no soy político sino artista. Si como hombre sustento mis ideas, como autor lo que tengo que decir está expresado en mis piezas. En cuanto a si la realidad o actualidad nacional grava mi obra, diré que no. Escribo para mí, en primer término. No por egoísmo, sino porque creyendo en la persona como substancia intransferible, colaboro hasta donde puedo en la afirmación de mi esencialidad. Entiendo que obra es, ante todo, labor creadora y en nada me preocupa las representaciones ni la edición. De ellas necesito, claro está, como complementos importantes pero no fundamentales. Factores que todos conocemos, frenan el acceso del autor al escenario. La economía frustra realizaciones...; pero mi intelecto y mis sentimientos, aunque sin permanecer ajenos a esos factores, viven para el arte en libertad que ninguna contingencia, por inmediata y cruel que sea, puede desvirtuar.

4. El amor al prójimo. Exponerse ante los otros con la alegría que da el valor, para que ellos, por efecto o repulsión, se acerquen al hombre por un hombre. Por parcial e individual que sea mi verdad, y sin propósito de ejemplificar ni de autodenigrarme, creo que el testimonio humano, veraz, del dramaturgo, puede incitar la sinceridad del espectador. El amigo, como el enemigo, configuran y confrontan. Repúdiase o acéptese mi teatro, con él quiero tocar el corazón de quienes, considerándome amigo o enemigo, son ante todo mi prójimo y los destinatarios de mi obra, que es mi vida. Afirmo que el autor teatral debe ser el primero de los promiscuos, Dios domesticado por las plegarias, las miserias, las violencias y las grandezas de los nombres. Proteico y a la vez indiviso, el dramaturgo debe volcarse sobre el inmenso tapete de la humanidad como el dado del azar: desnudo, y con la cifra de la ganancia ajena grabada en el hueso.

RICARDO HALAC:

1. Crear personajes que vivan, sobre el escenario, situaciones que expresen el malestar y la esperanza de su país y su época. Si estos personajes —sobre esta base tan sólo— crecen en dimensión humana, se podrá hablar de significación universal. Los personajes, por supuesto, crecen **particularizándose**. Al

ahondarse, son cada vez más ellos mismos, y cada vez más se proyecta en ellos todo lo que podemos ser nosotros. (¿Por qué, si no, Radomnikov, Carbone, nos erizan la piel?)

2) 30 autores nacionales, americanos y extranjeros, escriben obras donde hierven verdades. Mientras tanto, un funcionario de nuestra Comedia sostiene que hay que "revivir el teatro romántico". Por supuesto, en su cabecita no cabe la realidad y se rodea de quienes no se lo dirán. Muchos trabajan con esta gente porque hay que vivir, "seguir tirando", etc. El contagio sigue; mejor dicho, éstos se contagiaron de otros, tradicionales empresarios, autores y directores, que siempre tranquilizan al Poder por su inofensividad. Pero nosotros, los jóvenes autores, directores y actores, venimos con nuevas verdades, nuevos métodos de trabajo, nuevo rigor. Hay viejos hombres de teatro, empresarios, funcionarios, etc., que se pliegan. Ser joven, por supuesto, es un estado de ánimo, no una edad. El teatro seguirá adelante inevitablemente. Somos demasiado fuertes para que algunos obstáculos nos detengan.

3. Me acerqué a una canillita a comprar un diario. Me lo dio, pero sorprendentemente me lo quitó. "¿Eh, diga, no tiene monedas de un peso? Cambio chico no quiero". Era la una de la mañana. Hacía cuatro horas que voceaba el diario; sin embargo no me lo vendió porque le daba algunas monedas de veinte. "Hasta que no haya cinco millones de desocupados, no van a entender" —acotó uno que miraba.

Las dos actitudes son hoy excepcionales. Por eso me chocaron. En la clase media y obrera, se cierra ya el círculo de la inmigración de los años 30, que hizo, en un momento, que hubiera tres extranjeros en Buenos Aires por cada nativo; culpables, en gran parte, de la incomunicación y el desarraigo. Los hijos de los inmigrantes —yo soy uno de ellos—, rompen las barreras de sus colectividades. También los hijos de los nativos rompen las barreras de su **colectividad** —el argentino de tradiciones estúpidas, el argentino de los 9 de julio, mate de plata y boleadoras, también culpables de la incomunicación y el desarraigo. Pero la realidad es la que golpea cada vez más duro sobre nuestras espaldas obligándonos a tomar conciencia. La niebla se disipa y nos encontramos codo contra codo, algo duros y todavía avergonzados, pero con una necesidad imperiosa de hablarnos y entendernos. La oligarquía vacuna solo gobierna por milagro. Eso, ahora **todos** lo sabemos. Su destartalado lenguaje será pronto reemplazado. **Nosotros forjamos uno nuevo.**

4. La **verdad**. Tiene razón Osborne cuando dice "maldita sea si un autor entiende **todo** lo que hay en su propia obra". Uno escribe como puede, no como quiere. Hay que conocer todas las verdades de la época —las sociales, las propias, las que uno esconde en su alma y sólo ceden y salen a la luz después de una dura pelea— y tener el coraje de decirlas, **integrando** en

uno mismo todo lo que es: rebelión contra la injusticia, anhelo de paz y libertad para todos, ansias individuales de poder, recuerdos, fracasos, odios, rencores, etc. "**Habría** que escribir una obra sobre el muchacho que de pronto despierta..." —me dice un autor; "**tengo** que escribir una obra revolucionaria, pero no sé por qué no me sale..." —me dice otro. Como soy algo maldito, sonrío para mis adentros. Para mí, todos estos autores son "el muchacho que se viste de novia en la oscuridad del ropero", como decía Lorca, y no quieren reconocerlo. Sí, esta época revolucionaria exige un teatro revolucionario. Pero no lo es una obra donde hay un coro con loas a Cuba, sobre todo si la **imagen de la sociedad que proyecta**, está dada por personajes de sentimientos y pensamientos convencionales. Donde no hay verdad, no hay convicción; de belleza, ni que hablar. Ahora entiendo —y me río— cuando Miller dice sarcásticamente que **La loca de Chaillot** es la mejor obra social del siglo. Teatro revolucionario es aquel donde explotan sentimientos y pensamientos que se hayan en germen en la sociedad, y que conducirán al ser humano a una mayor libertad e independencia. En **Recordando con ira**, en **Panorama desde el puente**, hay verdad. En **El jardín del infierno** hay verdad, en **Israfel**, en **Nuestro fin de semana**. Tres tipos de teatro pero un solo camino hacia una verdad honda; una etapa hacia el arte maduro que nuestra sociedad nos exige.

CARLOS GOROSTIZA:

1. Significa tener un púlpito, un balcón, un agujero en la pared o un micrófono conectado directamente a muchos otros seres humanos a través del cual trato, continua y pretensiosamente, de confesarme y confesar a toda la humanidad.

2. No sé a qué mala hierba se refiere. Si al teatro mercantilizado, éste no merece más que la indiferencia de aquellos preocupados por el teatro como medio artístico de expresión. Por otra parte... ¿dónde está el Gran Jardinero capaz de hacer tal limpieza?

3. Como usted se imaginara, del país opino mucho; pero no todo se puede exponer aquí. En cuanto a su incidencia en mi obra, pienso que mis temas nacen de él: de su gente y de sus problemas, es decir que mi país —o mi mundo— incide sobre mí en la medida en que yo formo parte de él.

4. Que escribe solamente respondiendo a una íntima y curiosa mezcla de necesidad y de placer. En el momento en que esto se convierta en una rutina o en una profesión, se acabará el placer, la necesidad y la razón de ser; o de escribir, que es lo mismo.

OSVALDO DRAGUN:

1. Mi única posibilidad de expresarme cómodamente. Esto, claro, desde el punto de vista íntimo. También signifi-

(Concluye en la pág. 24)

EL TRAJE (De pág. 11)

el Patio de los Naranjos dentro. ¿Tú no has visto fotografías?

—¿A qué cine ibas en Córdoba?

—A muchos. Al cine Góngora, de Las Tendillas, muchas veces.

—¿Te gusta mucho tu novio de ahora?

—Claro, idiota. Es muy bueno.

Y todo lo hablaban en voz baja, secretamente, como del uno para el otro y para nadie más, ni para el aire, según sucede en el ambiente que sólo empieza y termina en el amor.

El novio era buen muchacho y estaba endeble y tenía ganas y necesidad de casarse pronto porque vivía en una pensión, no tenía a nadie y vendía telas durante todo el día "shantungs" muy finos, popelines de la mejor clase, cretonas muy fuertes y de bonito dibujo, calcetines difíciles de comprar por ese precio, mantelerías inmejorables de Sabadell que se mandan hasta a Londres, y porque al novio, si todo iba bien y había suerte, como estaba Don Juan José El Rico detrás de todo el negocio de la familia, apoyándola, podía caerle encima la pequeña tienda de la calle de San Agustín y vivir bien de eso e ir al cine con Aurora, casados, con las ganancias que dejaban las corbatas tan finas y económicas, las medias "Magda", "Cinco Rosas" y "Cristalín", las camisas inecogibles de caballero, los calzoncillos como el hierro y los trajes de buen paño, que esas son las empresas de la gente de bien y no las tuyas, sí, las del Joaquín, con dieciséis años muertos de hambre y sin una mano fuerte que lo guiase, que es listo y tiene buen fondo pero que va muy mal y es una pena de muchacho, tan loco. Pero a Aurora le importaba todo eso tanto como la fuerza y la desbocada alegría del Joaquín y su entusiasmo por las cosas.

—¿Has visto "Capitanes Intrépidos"?

—Sí, Aurora, y lloré cuando se ahogaba Spencer Tracy, te lo juro.

—Yo lloré la mar y era una película estupenda — decía ella, y entonces era cuando el Joaquín sabía que lo estaba sintiendo de verdad, con la ternura asomándose por todas las partes de la cara y de los ojos de ella en la sombra, acordándose de Spencer Tracy que se ahogaba con la sonrisa en los labios, atrapado por la red, y el Joaquín la entretenía con sus ojos negros y su cabello negro recogido atrás, llena de algo ignorante, derramado y mundial que nada tenía que ver entonces con los tejidos ni con las ganancias, mientras la noche navegaba fuera.

Al novio, al hombre de las diez y media, ninguno de los dos lo quería mal porque, simplemente, se trataba de otro asunto, y ella sabía que era el buen hombre con quien iba a casarse, y el novio, alguna vez que había visto al Joaquín merodear por el pasillo y finjir como que cerraba muy cuidadosamente la cancela y ponía la llave debajo de la tapa de mármol, le decía, "Joaquín, toma un pitillo rubio", con una sombra de orden y de afecto en el gesto de alargarle la pitillero, como que ella le había dicho que el Joaquín fumaba y que nunca tenía tabaco.

Cuando pidieron a la novia, vinieron de Córdoba los padres. A la abuela del Joaquín, como no iba a ir, le mandó la señora Carmen una copa de vino y dos pasteles, acordándose de ella, y la abuela se los tomaba lentamente, sentada en el balcón de cristales y mirando hacia la calle con su pequeña cabecita blanca, y mordisqueando un pastel después de preguntarle a su hija si ella había tomado también de aquello, y "Ve, hija", con el jersey en confección sobre la falda descolorida y oscura, mirando a la calle con el pastel en la mano como si hubiera vuelto a la niñez que nunca había perdido realmente, a pesar de madrastra y madre por tres veces, y de haber conocido el alud del tiempo, y el dinero y la pobreza otra vez, al final, como en sus primeros años de Palos y de Alcalá de los Gazules.

Pero el Joaquín fué a casa de Aurora y estuvo allí, bebiendo un poco de vino y cantando para todos, sin importarle nada el hecho de que ya la estuvieran pidiendo, cosa que no le contaba, y ella no le hacía ningún caso, salvo en alguna mirada seria de vez en cuando, que él percibía y que quería prolongar peligrosamente a través de la gente en movimiento que lo separaba de Aurora, sentada junto al novio con su traje verde limón de verano y sus redondos brazos oscuros.

A las nueve y cuarto, como siempre, se hablaban por el pasillo.

—Aurora, ¿y te gustó esto?

—¡Mucho! La playa es preciosa. El domingo estuvimos todo el día.

—Y fuisteis a bailar al Cortijo, por la noche, todos.

—Sí —dijo Aurora—. ¿Tú no lo has visto?

Todo aquello del Cortijo Los Rosales, de la verja hacia dentro, contenía ya la inalcanzable maravilla para el Joaquín, las orquestas modernas con el negro Machín cantando delante y junto al mar vecino. Un sitio para las gentes con dinero.

—Sí —le mintió el Joaquín—. Una vez vi el Cortijo. Una sola vez. Pero, ¿qué importa, si sé cantar yo?

Entonces ella, como otras veces, le hablaba desesperadamente, igual que una madre a su hijo, diciéndole:

—Joaquín, tienes que estudiar, tienes que estudiar. O colócate, Joaquín, colócate.

Hasta la noche en que le dijo, casi sin hablar y aquietando más los hondos ojos tristes, que ella no quería casarse tan pronto, y el Joaquín le tomó una mano, ya sin disimulos, y se la tuvo un rato entre las tuyas hasta que ella la retiró temblando y se echó de pronto a reír puesto que cambiaba así, aunque siempre sabía él cuándo estaba sintiendo y cuándo, sencillamente, actuando.

A un mes de la boda, el novio fué a Cataluña a comprar telas, y un domingo, en la playa llena de gente, el Joaquín vió a Aurora que estaba bañándose con la hermana, y se puso lejos detrás de las dos, que ya tenían el agua por las rodillas, y corrió como una bala hacia el mar, **vaya bestia**

decían, separando en su carrera a las dos hermanas y tirándose en plancha contra una ola rota para después volverse y mirarlas teatralmente serio, chorreando agua y arena por el pelo, y ver que el ceño de las dos se cambiaba en una sonrisa al reconocerlo. Y cuando ya les llegaba el agua al pecho, el Joaquín fué para donde Aurora y le habló en voz baja, como en el pasillo, y se puso un poco a enseñarla a nadar, con la hermana casada mirándolos y sonriéndose con mucha intención porque a Aurora le faltaba nada para casarse y la veía sobrecogida y hablando en voz baja también, con un respeto y admiración como de estarse bañando con un potrero o un toro amigo suyo, y Aurora se tendía sobre el agua entornando los ojos y riéndose, mientras las manos del Joaquín la sostenían firmemente por la cintura, bajo el agua, y la estrechaban cuando ella empezaba a hundirse dando un grito, al tiempo que la hermana terminaba diciendo "Bueno, dejarse ya, vete ya, Joaquín, anda" y poniendo de pronto cara de corbata, de puño de popelín y de cheviot del más sólido, con el inoportuno recuerdo de su pequeño marido y del cuñado.

Cuando llegó la mañana de la boda, Serafo estaba en casa del Joaquín despertándolo. Al otro lado de los tabiques bullía ya un ruido de sillas y de vecinas, y el novio había vuelto cinco días antes en el barco de Barcelona. Serafo era el amigo más antiguo del Joaquín y sabía que aquel día sí que tenía que sufrir, que estaba ya sufriendo desde que empezaron a sonar los ruidos de la boda, y que lo necesitaba. Y así fué como Serafo entró en el cuarto hablándole como siempre de "El Ruedo" y de toros. Se pasearon por el Campo del Sur frente al mar encendido, y a las once, al Joaquín se le fueron otra vez los pasos para la casa, no vayas, Joaquín, y entre la gente, por las puertas del pasillo, sobre la mesa del comedor, se veía algo blanco y extendido que todas las mujeres tocaban, y Joaquín, odiándolo, supo en seguida que era el traje de novia, y luego hablaba como un muerto con Serafo, que le decía por la calle "No debiste volver", y ya no había Bienvenidas ni Vázquez ni Santacolomas ni pases de pecho, sino que el Joaquín, aquel loco, no hacía más que mirar al aire y repetir como un bobo todas las últimas palabras que su amigo decía.

a MATILDE SABATO

CINE HOY

una manera Rebelde
de hacer biógrafo



a \$ 50

casilla de correo 71 Suc. 3 (B)

POLONIA 1963

por **BERNARDO KORDON**

Varsovia me recibe con nieve. Una nieve interminable cae del cielo plomizo que termina de perforar el avión. Un atardecer de febrero, con 25 grados bajo cero.

Por la doble ventana del hotel Bristol no veo las luces de la ciudad, tampoco la oscuridad de la noche, simplemente no veo nada, pues el segundo cristal de la ventana es una opaca plancha de hielo. Debo lanzarme a la calle para conocer algo de la ciudad y su gente. Ya es noche cerrada y el termómetro se acerca a los 30 grados bajo cero. Los ojos relucen en las lágrimas cristalizadas, y las mujeres se ven bellas y ansiosas, huidizos los rostros bajo los gorros de pieles.

Con semejante frío cuesta prender una ciudad. Ahoga cada bocanada de aire helado y las imágenes se escurren bajo la nieve. El río Vístula es pura espuma petrificada, donde me asomo de puro curioso y masoquista. Muy cerca se desliza un tren eléctrico e iluminado, feérica aparición en medio de la desolación del río inmovilizado. Más que nunca me pareció que un tren que corre es lo mejor de cualquier paisaje. Seguro que bajo el hielo prensado del Vístula, la corriente fluye y la vida prosigue. Todos los polacos añoran la primavera —¿cómo se le ocurrió venir en invierno?—, pero no dejan de vivir intensamente este invierno de 1963, que define como excepcional. Yo en cambio no me quejo, lejos de ello estoy contento. Justamente porque para mí también todo esto resulta también excepcional: 30 grados y mucha vida y mucho calor bajo tanto hielo. Una Varsovia que termina de levantarse sobre su destrucción y que ahora presenta el mejor teatro que se pueda ver en una capital europea. En las dos primeras noches presencio dos extraordinarias representaciones: "La carrera vertiginosa de Arturo Wai", obra póstuma de Brecht, y "Los físicos" de Durrenmatt (1). Aquí interesa todo teatro de todo el mundo. En el Teatro Nowa Huta —un nuevo conjunto dirigido por una nueva directora, Cristina Skuzzan-ka, todo surgido en una nueva ciudad levantada muy cerca de Varsovia con los trabajadores de la nueva industria pesada—, pues en este ya famoso Teatro Nowa Huta presencia "O pagador de promesas", del brasileño Alfredo Días Gómez, la misma obra que llevada al

1) El público polaco es particularmente devoto de Durrenmatt. Aquí en Varsovia se conoció "La visita de la vieja dama" simultáneamente que en París y antes que Londres y New York.

cine obtuvo el gran premio de Cannes en 1962.

En la Unión de Escritores pregunto al conocido crítico Julián Rogzinski que tipo de literatura cultivan los jóvenes. Me explica que los jóvenes prefieren la "nouvelle", que pocas veces excede de 90 páginas, "combinando psicologismo y costumbrismo". Por mi parte, de acuerdo. Creo que nada mejor pueden hacer los escritores jóvenes, y también los viejos, que escribir poco y testimoniar mucho. Y bajo esa impresión de frío y calor (como un "charlot" bien servido), de hielo en las calles y de apasionamiento en su gente, siento que lo característico, o si se quiere el "mensaje" de Varsovia es justamente su vocación de evocar, su misión de testimoniar. Me dominó esta idea al visitar la Plaza del Viejo Mercado, donde arquitectos, artesanos, pintores, talladores, decoradores, orfebres, relojeros y escultores se aplicaron con pasión a reconstruir piedras, insignias, ángeles, relojes, formas y colores que venían del medioevo y borraron las bombas de Hitler.

La vista de esta vieja plaza reconstruida afiebradamente por la juventud de Polonia, ha dejado perplejos a muchos visitantes. ¿Por qué no se aprovechó el baldío producido por las bombas para construir algo completamente nuevo? Este planteamiento urbanístico hubiese resultado no sólo falso, sino particularmente injusto. Varsovia rehusó deberle a las bombas de Hitler otra cosa que sus sufrimientos. El pueblo polaco resucitó a Varsovia, y para lograrlo debió recobrar el rostro y el gesto conocidos. La muerte y resurrección de Varsovia en un periplo de pocos años, la marcó en su condición de ciudad testimonio, que por igual acusa a sus verdugos y señala la pasión creadora de sus hijos.

Recorro ahora las modernas avenidas empavesadas con blanco y rojo —los colores nacionales. Se festeja el aniversario de la Liberación de la ciudad mártir. Varsovia no olvida y es de desear que nunca deje de recordar. Hay veces que el olvido es el más corrosivo de los ácidos, tan aniquilador e injusto como las bombas que caen del cielo. Hay veces que el olvido es más cobarde que la artillería S. S. destruyendo piedra por piedra el ghetto sublevado. Olvidar a veces equivale a traicionar. Varsovia es un monumento vivo, un monumento que crece día a día. Fue heroica y ahora es justa. No olvida, ni deja olvidar al mundo.

Como parte de los festejos de la Liberación de Varsovia, presencio la proyección de un programa de 12 cortometrajes que documentan esta singular historia de Varsovia. Comienza con la visita del Mariscal Foch en Varsovia (1923), hasta llegar a la febril reconstrucción de la vieja Plaza del Mercado en 1954, pasando por secuencias polacas de la "drole de guerre" de un noticiero Paramount 1939, y la languidez de polorientas postales en cortos polacos de 1932 (sospechosa *belle-époque* de la cámara persiguiendo a los cisnes del zoológico de Varsovia, cuando los polacos se lanzaban a compartir la olla popular con los naturales de esta Argentina conmovida por la crisis del 30), y también la poesía vital de un extraordinario corto —"Spaceret staromiejski"— que filmó el talentoso Andrezej Munk en 1958, donde también surgen las cicatrices de la guerra en la ciudad, vista con los ojos de una niña que tiene la misma edad que Varsovia la nueva.

No faltó en esta muestra la "participación" alemana: documentales UFA secuestradas a los nazis, que registran con técnica minuciosa e implacable la no menos minuciosa destrucción de Varsovia por aire y tierra bajo la vigilancia personal del Führer.

Los cultores del Apocalipsis nunca pudieron llevar en obra alguna el horror en su expresión absoluta, tal como se muestra en "Powrót na stare miasto", documental de Jerzy Bossak. De pronto la destrucción y el genocidio adquieren categoría de extrahumano, tal como puede ser el paisaje inédito que espera al hombre que llegue por primera vez a un planeta extraño. Hay imágenes de Varsovia destruida que señalan la transformación de una ciudad hecha por los hombres en un paisaje donde el hombre ha sido expulsado para siempre. Así al menos lo creyó Hitler, así lo creyó casi todo el mundo. A ese territorio maldecido por el odio, irrespirable por las explosiones y los derrumbamientos, vemos llegar a hombres y mujeres (más mujeres que hombres, por causa de la guerra), refugiándose entre los pocos muros calcinados que quedaban en pie, e iniciando el asalto a los cerros de escombros, un cementerio vertical que todos los técnicos extranjeros recomendaron abandonar, pues remover esa cantidad fabulosa de escombros resultaría más onerosa que iniciar la construcción de una nueva capital en cualquier otra parte.

próximo
número

testimonios del horror encuentro con Bruno Schulz

capítulo de una novela
inédita de Schulz



REVISTA INDICE

Nos llega, de España, una colección de la revista "Indice". Superada la envidia unamuniana, que, por razones de tamaño, número de páginas, papel ilustración y muchos colores, nos dilacera el alma en estos casos, estamos en condiciones de señalar la otra impresión —más honda, menos imprentera— que nos deparó su lectura: la de vitalidad polémica, de apertura sin mojigaterías que, al parecer, delata una general actitud de muchos escritores, intelectuales y poetas españoles. Se discute allá sobre marxismo, catolicismo, trotskismo. Se habla de Cuba. No se ignora el discurso de Jean-Paul Sartre en Moscú. Se publica a levtuschenko, no en versión "Life", sino según el reportaje que se le hizo en La Habana. Se reivindica (al menos hasta donde se puede) la antigua prerrogativa del intelecto: su natural y antigua, y bien modesta, puesto que para eso se nos dio la cabeza, facultad de pensar, investigar, discutir y dar testimonio, luego, por virtud de la palabra. Discrepamos con algún artículo, claro, o con esas coletillas y notas de redacción que a veces amonestan u obstruyen un juicio, y que indican un espíritu distinto del nuestro. O una cautela, o quizás, una rebelde astucia. O tal vez una distinta circunstancia. Pero porque también eso es bueno —discrepar con honestidad, mostrar el desacuerdo, en "Indice" lo hace— queremos dejar impreso este saludo trasatlántico, este agradecimiento por devolvernos, ustedes, españoles, un poco de esa España

caótica y paradójal que se nos enseñó a respetar en las clases de literatura y que aprendimos solos, a abominar en las de historia, cuando la parte aquella de las conquistas y los jesuitas y la decapitación, y a querer, de nuevo, en su lucha por la República y nosotros naciendo, y a excecra, otra vez, cuando ustedes saben y excecra. Un poco de esa España volcánica y terrible que así como asesina a Grimau, o usa, aún, la medieval infamia del garrote para matar a dos anarquistas, se alumbra de golpe con un candil de poetas en rebelión como difícilmente se da por acá, y por reflejo, nos alumbra a todos. Por eso, por la parte que les reluce, saludamos a "Indice". Y que allá nos compadezcan, porque a veces envidiamos no sólo a "Indice" el papel, el número de páginas y los muchos colores, sino, a algunos españoles, la falta de autocensura. Esa plaga, ese vigilante en la cabeza que nubla a tantos intelectuales argentinos. Nos gusta agradecerles, también, las generosas palabras que encabezan los reportajes a Sábato y al director del "Escarabajo de Oro" (...) "revista que supone lo que Indice significó aquí en sus primeros años, sólo que nosotros hoy tenemos más edad y la circunstancia española es otra (...) vea el lector, en las preguntas y respuestas de abajo, los vientos que allá soplan y ya conoce de qué lado se inclina nuestra amistad. Con los amigos, siempre. Mucho más asistiéndoles las razones del corazón y la inteligencia" ("Indice", año XVII, número 173, julio de 1963). Que nos valga, y, porque los hacemos nuestras, que les valga.

La madre es el único Dios sin ateos en la tierra



**GRILLE-
RÍAs**

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

Leonardo da Vinci

**REFLEXIONES
MAXIMAS
SENTENCIAS**

"La Paz es la causa más noble de la humanidad" (Nikita Kruschov).

"Antes que la paz, la causa más noble y más pura de la humanidad es la lucha por el socialismo" (Mao Tse Tung).

"Nuestro objetivo es lograr el sistema social socialista, que al eliminar la división de la humanidad en clases, al eliminar toda explotación del hombre por el hombre, y de una nación por otras naciones, inevitablemente eliminará toda posibilidad de guerra en general (...) Sólo cuando hayamos derribado, cuando hayamos vencido y expropiado definitivamente a la burguesía, en todo el mundo, y no sólo en un país, serán imposibles las guerras" (Lenin).

"Es preciso que conozcamos todos nuestros deseos" (La Rochefoucauld).



césar bruto

DERIJENTE OBRERO

A mí me gustaría agarrar y ser derijente obrero para rejuntar a todos los trabajador adentro del sendicatO un día y desirles: "¡Lédis an yéntleman!, el día de hoy tiene que quedar marcado arriba del almanaquE con la marca de fuego de la libertá del obrero, ya sea tranbiario, ya sea picapiedrero o ya sea de lo que sea, porque cuando sale el sol de la libertá por arriba de la aurorA de la independenciA, nadie ni nadie tiene que quedarse incódnito de indeferencia, porque a la larga o a la corta todos aquellos que se quedan de incódnito son desenmascarados por el grito de la libertá y, como dise mi tío aquileZ, es más fásil que un rico pase por el ojo de una ahuja que un camelio agarre y entre adentro del cielo..."

Cuando se acababan los aplausos, yo me mandaba la otra parte del discurso: "Muchachos: yo les invito de ir a la güelga, pero no una de estas güelgas de faltar tres o 4 día al trabajo para despué ir a bajar la cabeza con omildá adelante del patrón, que entonces se abusa y agarra y le rebaja más todavía el sueldo y leaumenta lasoras de trabajo... ¡No, no, no! Lo que se presisa es una güelga de muerte, o sea hasta quel patrón salga de su fábrica orgullosa y lo venga a ver ensumilde cuartito al obrero noble, y le diga: "Vamo arreglar el pliego de condisión... ¡Lo asedto todo, pero venga a mi fábrica a trabajar, que de tanto estar paradas se me amojosan las máquina!" Entonces el obrero que no es ni corto ni peresoso, ni tiene de que abusar de su fuersa, agarra y sale del brazo del patrón cantando por la calie los dos junto, como tienen que ser los seres humanos. ¡Viba la soridalidad!..."

Otro asunto de la güelga, companieros, es la cosa de los carnero, o sea de los que van y cuando los obrero hablan de no entrar más adentro de la fábrica, ellos van y se ofrecen para trabajar. El patrón, que tanpoco es corto ni peresoso, les da trabajo, así los desmoralisa a los de afuera y él sigue ganando plata. ¿Me quieren desir alguno de ustede qué se tiene que haser con los carnero? Yo sé que no falta alguno que dise: "¡Al carnero hay que matarlo!...", pero a mí me parese que es un graso error: yo para mí creo que al que tenga la indiosincrasia de ser carnero lo mejor es agarrar y ir a verlo y desirle: "Che, viejo, ¿qué ganás con ser faluuto? ¿No

te das cuenta de que con tu abtítu parsimoniosa estás atentando en contra de las más noble ideaL de la vida, y que miles y miles de companieros del gremio podrían ganar la güelga a no ser por vos que andás hasiendo el papel de judaS y que a la larga lo único que vasasacar es que salga por ahí algún atrabesado y te dea tantos de esos golpes que te se quite para sienpre las ganas de andar traisionando a tus lindos camaradas..." Cuando el tipo carnero me sentía hablar así en fija que le venía el arrepentimiento y yo me lo traía al sandicatO y ya era otro elemento más para el día que salgamos a las calies a gritar: ¡O somos todo burgués, o que no sea nadie! ¡Nadie tiene porque trabajar en la fábrica de otro, pudiendo tener su fábrica propia! ¡Viba la revulución sosial y al que no le guste que raviente propio como un escuerso cuando le ponen un cigarro en la boca con la punta de un palo!..."

Si yo fuera derijentE obrero, a mí todo el pueblo me seguiría con gran amor y respecto, porque yo de la maniana a la noche me lo pasaba recorriendo las casas de los trabajador y nunca me faltaría en los bolsilios un paquete con caramelo para darles a los niños de los obrero, o sea los obrero de maniana y a los que hay que cuidar más, no sólo porque son chiquitos, sino porque si en el día de hoy no cuidamos los obrero de maniana, ¿maniana qué corno de obrero vamos a tener, me lo quieren desir? Otra cosa es acabar con el visio del juego y de la cantina, porque el pobre obrero que trabaja toda su semana de cuarenta y 4 horas semanal es un crimen que vaya y deje lo que cobró de su quincena adentro de un hipódromo; la cantina es otro lugar de visio, sienpre que uno no entre a tomar un vasito y salga enseguida, pero eso es difisil, porque una vez que uno entró adentro, nunca falta un conpadre o un amigo que le conbide con una vuelta, y vuelta para un lado y vuelta para otro, cuando quiere acordar está bien curda, o sea que poco a poco pierde el carápter y el patrón de la fábrica enpiesa a abusar dél y lo explota infamemente.

¡Companieros y companieras! Ya falta poco para que suene el día de que todos salgamos a la calie a matar patrones, y una vez de que no quede arriba del mundo ni tan siquiera un patrón ni para remedio, cuando cada cual se comande solo, entonces sí que los obrero irán a trabajar contentos cada cual a su fábrica. Demientra no sea así, que cada cual lebante su punio apretado al aire y grite con migo ¡La unión hase la fuerZA!

victoria ocampo



max aub

UNA HISTORIA BODSKAD

Esta historia fue traducida del bodskad (idioma monosilábico) por el misionero Bourry. Se piensa que la historia pertenece al

reinado de Guyan-Ctsan, de Lha-tho-tho-ri, a mediados del siglo V de la era vulgar. De Ti Kappur Maitili sólo queda el nombre, sin que se sepa a ciencia cierta —¿hay alguna?— si corresponde al autor de lo que sigue:

(Continúa en la pág. 18)

UN AUTO EN CITY BELL
EMBISTIO A UN PEATON



Por el camino Centenaria, conducía Eloy Lorenzo Mandri, le, de 32 años, quien vive en el bulevar 84 Nº 464, un automóvil, alrededor de la una y media de la madrugada. Al trasponer la calle 13 de City Bell, por causas que personal de la comisaría 10ª trata de establecer, embistió al peatón Vicente Oscar Battista, de 23 años, vecino de Isabel La Católica 373, de Barracas, capital federal.

La víctima fue conducida sin conocimiento al hospital de Gonnét, donde los facultativos de guardia determinaron que había sufrido traumatismo de cráneo; herida contusa en cuero cabelludo; escoriaciones en la frente; hematomas en el ojo derecho y contusión en la pierna izquierda.

MOTOCICLISTAS LESIONADOS

Una motocicleta pilotada por Luis Antonio Tolosa, de 22

UNA HISTORIA... (De pág. 15)

El rey, al recibir la súplica de Ti Kaapur Maitili, le hizo llegar a su presencia para preguntarle si, ya que sabía tanto del futuro, le podía profetizar la fecha de su muerte. Ti Kappur Maitili improvisó la siguiente respuesta:

—¿Crees que un árbol sabe cuantas hojas tiene?

—¿Crees que un árbol sabe cuándo nacen, cuánto tardan en caérsele?

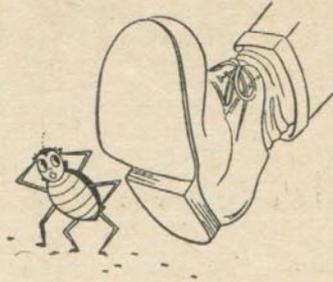
—Si no sabe un árbol cuánto tardar en quedar desnudo, ¿cómo quieres saber lo que tardarás en morir?

Dice la leyenda que el rey contestó:

—Esa es la diferencia entre tú y yo.

Y lo mandó a ajusticiar a la mañana siguiente.

Más



lle-

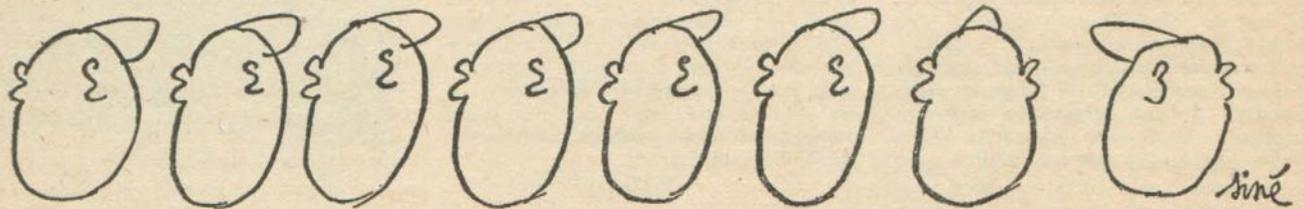
GRi  RÍAs

REQUIESCAT IN PACE

B. E. Korembliit, que, en ocasiones, todavía, merece ser citado en nuestras páginas, ideó un anagrama de Bomarzo ("bromazo"), que, como el de Colón —no el anagrama, el huevo— tiene su picardía. Al Premio Nacional de Literatura, precipitado hace poco sobre el musculoso libro de Mujica Láinez, tampoco le falta. ¡Qué decimos picardía! Es la gracia misma; el gracejo andaluz al estado de pureza; la vindicación beaudeleriana de lo Cómico; la revancha de la alegría en nuestra Academia de Letras. Es jocundo. No negamos a Mujica Láinez, al autor de La Casa; al contrario, más de una vez, en ruidosas polémicas e incluso dentro de "El Escarabajo de Oro" —dónde, para que sepan y no anden por ahí con infundios, no sólo hay quien piensa distinto de uno, sino hasta de dos, y de tres, y a decir verdad lo único que se hace es pensar distinto y lo que el lector habrá advertido, la honda coherencia de nuestras ideas fundamentales, es, en realidad, la supervivencia de los más aptos, "La Simulación en la Lucha por la Vida" de los que

llegan antes a la imprenta; razón de velocidad por la cual concluiremos esta digresión no sea que en la máquina de al lado terminen la grillería sobre el Premio Nacional de Literatura, tema de redacción que, al irse casi para siempre, nos dejó Battista quien fue atropellado por un automóvil en la madrugada del sábado 18 de agosto, en la ruta a City Bell, como habrán podido leer en los diarios, lo que casi nos obliga a cambiar el editorial y hacerlos llorar a todos, como la otra vez, cuando quien se había ido era Liberman, aunque por su propia voluntad y no porque viniera velozmente un automóvil que, tomándolo desprevenido a Battista por la espalda, lo desalojó del sitio hacia el cual, hablándole en la noche, se dirigía Castillo y le amonestaba por no acabar de pasar en limpio esa crítica de Bomarzo, pero no es necesario, hombre, que de golpe te pongas a saltar de ese modo, ¿Vicente?, pregunta o búsqueda a la que respondió Battista cinco días más tarde y en una sala del Hospital de Gonnét, en City Bell, localidad a la que habíamos ido, después, a verlo, pero antes, el 18 aciago de agosto, a una

agradable Revista Oral de la que volvíamos, caminando por la ruta, en momentos de hacer su aparición la Muerte Implacable en forma de un Fiat a ciento veinte kilómetros por hora, según lo demostraron el peritaje del forense y lo lejos que fue hallado el cuerpo de nuestro responsable inmediato, casi sin vida y con un traumatismo cerebral con fisura, pero en zona muda, gracias a Dios, del que reaccionó cinco días más tarde preguntando quién, qué, cómo, a lo que respondimos, con ternura, vos quedate tranquilo que de Mujica Láinez nos ocupamos nosotros—, en ruidosas polémicas donde sostuvimos que La Casa es uno de los libros que merecen haber sido escritos. Pero, darle el Premio Nacional, ¡y por Bomarzo! Quién es, nos preguntamos, el responsable de tan distinguida hoplomacia, de este calembour, de este bromazo. La pregunta es retórica. No aceptamos carta de Enrique Morales, carta de Ernesto Morales, cartas morales, apología o encomio de la novela. Ver página 31, crítica a Bomarzo, de Vicente Battista (Obra Póstuma).



lea
ZOO lógico

amor
arte culinario

misterio
edad de los integrantes del Escarabajo

tapas (2)

misterio
**COMPRESA,
AMARGADO**



TEMAS DE LA NOVELA NORTEAMERICANA DE HOY

por GRANVILLE HICKS

Hace unos días, una adolescente, hija de uno de mis amigos, me embarcó en una discusión profunda y minuciosa sobre *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, que me abrió los ojos respecto de la vigencia que esta novela, editada en 1951, sigue teniendo entre los lectores más jóvenes. He disertado sobre ella en una media docena de colegios en estos últimos años y siempre he advertido un vivísimo interés. El libro de Salinger no es menos admirado entre los lectores adultos, pero lo cierto es que para la juventud se ha convertido en la novela de la última década.

Nada hay de sensacional o melodramático en ella. Holden Caulfield, el protagonista, relata su vida. Fue expulsado de la escuela preparatoria, por tercera o cuarta vez, y tiene algunas moderadas aventuras en Nueva York. Eso es todo y, sin embargo, Salinger traza allí una vasta pintura de la juventud rebelde contemporánea que los jóvenes de hoy consideran auténtica. Por añadidura, el estilo es fascinante y reproduce con sorprendente fidelidad el idioma mediante el cual los jóvenes se expresan o querían expresarse.

Ahora bien, no puede decirse que la novela en sí sea un mero entretenimiento. Plantea un problema de fondo, como lo reconocen todos los jóvenes con quienes he conversado al respecto. Holden se rebela contra todo cuanto considera "falso" y contra todas las falsedades que están minando, en su opinión, la mayoría de las instituciones y, al mismo tiempo, está lleno de simpatía por la gente, por **todo tipo de gente**, aun para quienes halla culpables de falsedad, y quiere ser bondadoso con ellos. Su problema estriba en hallar la manera de conciliar sus exigencias éticas e intelectuales con el amor y la tolerancia hacia el prójimo.

Salinger ha reiterado su planteo de estos problemas en muchos cuentos largos que ha venido publicando en "The New Yorker" desde la aparición de *The Catcher in the Rye*. En cada una de esas narraciones, en las cuales sus personajes se preguntan por enésima vez cómo el individuo podría ceñirse fielmente al alto concepto que tiene de sí sin incurrir en "snobismo" y complacencia consigo mismo. Salinger halla en principio la respuesta en la religión,

así genéricamente, no en una religión en particular.

El autor de *The Catcher in the Rye* es el ejemplo más característico de los novelistas más serios de esta última década, que tienen en común una profunda preocupación por los problemas del individuo como ente singular antes que por los problemas sociales. Su aspiración es internarse en los meandros del corazón humano.

Veamos, por ejemplo, el caso de Saul Bellow, un novelista más fecundo y versátil que Salinger y de mayor estatura literaria. En la más difundida de sus novelas, *The Adventures of Augie March*, Bellow plantea el problema de la identidad y bajo una forma emparentada con el género picaresco, pasea a su héroe por muchas regiones de América y Europa, desde las capas sociales más altas a las más bajas. A través de todas estas experiencias, Augie está preguntándose constantemente quién es y qué es y aún cuando consigue hacerse una idea bastante clara de su identidad, sigue persiguiéndola angustiosamente.

En obras posteriores, Bellow ha transferido el nudo de sus intereses de los problemas de la identidad a los de la salvación (en esta vida, por supuesto); y donde ha encarado con más intensidad esta temática ha sido en su "nouvelle" *Seize the Day*, donde nos entrega el patético retrato de un hombre perdido en su confusión.

Otro de los autores de esta nueva constelación de novelistas que plantean el problema de la salvación humana es Wright Morris, aunque nunca con la intensidad de Bellow. Natural de Nebraska, Morris ha escrito a menudo sobre la gente del Medio Oeste, lo que no impide que figuren en su repertorio de personajes más universales madres de familia suburbanas, uno o dos escritores, algún maestro, un compositor de canciones populares. En una larga serie de novelas que van desde *My Uncle Dudley* (1942) a *Ceremony in Lone Tree* (1960) nos ofrece una teoría de personajes que llevan su carga lo mejor que pueden. No obstante, en algunos de sus libros, tropezamos con caracteres que parecen haber triunfado sobre las circunstancias, aunque se trata en definitiva de personajes **heroicos**,

ya que el mundo de Morris es intrínsecamente pesimista.

Carson McCullers publicó su primera novela, *The Heart is a Lonely Hunter* * en 1940, cuando apenas contaba veintitrés años de edad. Es una de las figuras cardinales de la literatura norteamericana de los últimos veinte años. Su temática es el poder transformador del amor, aun cuando se trate de un amor indeseado o rechazado o inmerecido. Esta teoría del amor desmesurado y poderoso, desarrollada en *The Heart is a Lonely Hunter* y *The Member of the Wedding*, vuelve aunque con una variante fundamental en *The Ballad of the Sud Cafe*. Aquí, Carson McCullers parece decirnos que, por su misma naturaleza, el amor está condenado de antemano a concluir en desengaño: "Ahí están, el que ama y el amado, pero estímulo para todo ese amor que ha uno y otro vienen de distintos lugares. A menudo, el amado constituye sólo un ido acumulándose en silencio y por largo tiempo en el que ama. De una u otra manera, todo amante lo sabe. En lo profundo de su alma, tiene conciencia de que el amor es una cosa solitaria. Por último, el amado llega a temer y a odiar al amante". Tal la triste conclusión irónica: sólo el amor puede transformar a hombres y mujeres, pero el amor no es duradero.

Herbert Gold también ha buceado en los problemas del amor, pero su concepción es menos melancólica que la de Carson McCullers. En sus tres primeras novelas exalta el poder transformador del amor que, aunque precario, no está exento de esperanza. Lo que le interesa primordialmente es la relación existente entre el amor y la autocomprensión, y en *The Man Who Was Not With It*, su mejor novela sin lugar a dudas, vemos que ambos polos colaboran y se fortalecen mutuamente. En *Therefore Be Bold*, publicada con posterioridad, analiza el amor incipiente en su relación con el principio de la conciencia de sí.

En cuanto a William Humphrey, el tema de su primera novela es el problema de la adolescencia y su escenario la región rural de Texas. Este joven escritor sureño, en quien se advierte la influencia de Faulkner tanto en su concepción legendaria de la historia como en su sentido de la complejidad de las relaciones humanas, revela no obstante, amén de una segura personalidad, una gran maestría en el análisis e interpretación de los esfuerzos de su joven héroe en busca de una identidad propia, independiente de la de un padre dominante, aunque teñida siempre de su influencia.

Es probablemente la naturaleza misma de nuestra época la causa radical de la cualidad profundamente controvertible y polémica de la mejor literatura novelística contemporánea de los Estados Unidos; la tensión característica de nuestro tiempo parece exigir al escritor que se interne más allá de la superficie de los hechos y las instituciones de la sociedad en que vive, para encarar los problemas fundamentales del ser humano.



ISRAFEL

drama en 4 actos de Abelardo Castillo sobre la vida de Edgar Poe

dibujos de Carlos Alonso

IIº ACTO

Poe llega a Filadelfia en 1838. Richmond y Nueva York, antes, también le habían visto llegar, tomar respiro y proseguir su égriga desesperada, siempre acompañado por dos mujeres: una de ellas es su madre, o su tía, o su suegra (María Clem, "Muddie", tía de Poe y madre de Virginia) y la otra —nadie comprende bien esto—, su hermana pequeña, o su prima, o su novia. Ella, asombrosamente explica ser la señora Poe, sonríe, y tiene ojos color de violetas. Pero hay también un cuarto personaje, que, pertinaz, lo sigue a todas partes: la miseria. Entonces comienza el más memorable período de las letras americanas, porque Poe necesita comer, y escribe; a capotazos, como quien trata de ahuyentar lo irreparable: la tos de Sissy, ahí, tabique por medio. Virginia tiene ahora 21 años. Apenas se diferencia de la chiquilla que, en 1835, correteaba por la casa de Baltimore; sin embargo, se ha operado en ella un cambio fundamental, secreto: hay en su rostro cierta resignada serenidad, cierta grave belleza, que oscuramente prefigura la muerte. Edgar ha cumplido 34 años. Larga melena, pañuelo de tres vueltas alrededor del cuello, chaleco prendido en el primer botón, es, cada día que pasa, más exacto a sí mismo. Se halla en la plenitud de su fuerza creadora. Mientras tanto, como no tiene zapatos que ponerse, Muddie irá a golpear por él la puerta de las redacciones, y a Poe ya no le bastará ser el más grande escritor de su tiempo: de pronto no es nada más que un marido frustrado, un hombre que no puede mantener a su familia. Entonces pierde el ritmo. El lo advierte, acaso, en algún temblor subrepticio de sus manos: se está volviendo loco. Muddie lo encontrará una noche, en los bosques de Jersey City, dialogando con los árboles. "Durante esos arranques de absoluta inconciencia, yo bebía... sólo Dios sabe cuán a menudo o en qué medida. Corrientemente mis amigos atribuyen la locura a la bebida, más bien que la bebida a la locura". Hay que comer; hay que escribir. Es necesario emborracharse ferocemente, de un trago, y recuperar el tropezante equilibrio. Al otro día volverá a sentarse en su escritorio de redactor. Gana 1 dólar diario.

ESCENARIO

Dividido en 3 planos. 1) Cuarto de Lippard: un ruinoso cobertizo de los suburbios de Filadelfia, entre el atardecer y la noche, en 1843. 2) Casa de Poe, en Filadelfia, un año antes; por la mañana. 3) Interior de la Casa Blanca, en Washington. A principios de 1843. Al levantarse el telón, sólo está iluminado el cuarto de Lippard. En escena, GEORGES LIPPARD y RUFUS GRISWOLD. El primero, escritor de novelas negras, bebedor empedernido y gran amigo de Poe, es un tipo singular. De fogoso temperamento, su aspecto exterior, descuidado pero bello, es del más acabado romanticismo. Está ebrio desde hace varios días; conserva, sin embargo, su lucidez. RUFUS GRISWOLD, escritorzuelo de infima categoría, es un resentido sin talento. Exteriormente revela, sin concesión al tipo folletinesco del malvado, sus bajas cualidades. Expastor, dedicado a la literatura, aun conserva algo de clérigo: cierto aspecto jesuítico, villano. Es el Rufus Griswold, que, nombrado por Poe su albacea testamentario, cometió contra su memoria lo que alguien llamaría "una infamia inmortal". Baudelaire, refiriéndose al discurso leído por aquél en la tumba de Poe, escribió: "¿No existe, pues, en América, una ley que prohíba a los perros la entrada en los cementerios?"

El cuarto permanecerá iluminado durante todo el acto. LIPPARD, siempre en escena. De tanto en tanto, sacará la vela que tapa la botella, y echará un trago.

ESCENA PRIMERA

GRISWOLD. — Me marchó. Ya no vendrá.

LIPPARD. — Lo habrá detenido algún fantasma por el camino. O algún bandido. Estos arrabales están llenos de ambas cosas.

GRISWOLD. — Yo tengo otra idea acerca de "qué" pudo haberlo detenido.

LIPPARD. — ¡Narices! ¿Tú, también tienes ideas, Rufus Griswold? ¿Y qué ideas son esas?

GRISWOLD. — Hay demasiadas tabernas en Filadelfia. Tú lo sabes.

LIPPARD. — ¡Qué si lo sé! Las conozco a todas. Las más bellas, las más sórdidas, y las mejor provistas tabernas del País de las Tabernas, están en Filadelfia! (Secamente.) Eres un infame.

GRISWOLD. — Como quieras. Pero te digo que si continúa así, perderá su puesto en el Graham. Un redactor borracho no es lo más indicado para una revista.

LIPPARD. — En cambio, tú, Rufus, si eres el hombre indicado. ¡No lo niegues! Eso piensas. Te sobran motivos para odiarlo: el talento, siempre es chocante.

GRISWOLD. — Su talento. Lo tiene, sí. Me apena que lo desperdicie en resolver problemas de criptografía. (Con sorna.) ¡Ha lanzado un desafío al mundo! ¡Se atreve a resolver cualquier frase en clave, en siete idiomas! "Lo que el genio humano cifra, puede ser resuelto por el genio humano". Se siente un semi-dios.

LIPPARD. — Eso apena, tienes razón. Apena que, siendo el mejor escritor del país, se quemé la inteligencia jugando a los acertijos, para no morir de hambre. También apena que, hasta la fecha, lo haya resuelto a todos. Lo odias, dilo.

GRISWOLD. — Estás borracho. (Con intención.) Y tú no tienes excusas.

LIPPARD. — Es cierto: no las tengo. ¿Sabes?, cuando uno es sólo el Hombre de la Multitud, un mero animal de la especie, carne pura, entonces no tiene excusas. Como tú, como yo. Nosotros solo tenemos biografía: nuestros actos son los que cuentan. Los Diez Mandamientos están hechos para ti y para mí... ¡Pero ellos! Cuando el día del Juicio se les pregunte: "Y ustedes, ¿qué han hecho?", ellos mostrarán la Capilla Medicea, o la Virgen de las Rocas. O un soneto. Y al Buen Dios ya no le importará cómo se han portado. Te contaré un secreto: prefiero ser Shakespeare —debiere ponerme de pie al nombrarlo, pero estoy demasiado borracho— prefiero ser Shakespeare, y tener el esfinter roto, a ser virgen llamándome Georges Lippard.

GRISWOLD. — Sin duda estás borracho. Pero no me refería a esa clase de excusa, suponiendo que el genio sirva de excusa a la anormalidad.

LIPPARD. — El genio es, por sí mismo, una anormalidad.

GRISWOLD. — No hablaba de su genio, sino de Virginia. La enfermedad de ella es su excusa. Se embriaga para olvidar que está tísica: eso, al menos, trata de hacer suponer...

LIPPARD. — Tienes razón, también apena que haya encontrado una esposa como Virginia... ¡el eterno ideal de los poetas! Ni mujer, ni niña, una ondina, una imaginaria de amapolas. Una moribunda. Si no conociera el carácter de Edgar, me enamoraría de ella. (Saca la vela de la botella y echa un trago.) ¡Brindo por la belleza efímera!

GRISWOLD. — Tú brindarías por mí, pese a que me odias.

LIPPARD. — ¿Odiarte? No te lo mereces. Eres una consecuencia de la Democracia; un número triste. Te desprecio, apenas.

GRISWOLD. — Poe no opina lo mismo. (Despreocupadamente.) Me ha pedido que sea su albacea testamentario. (Ambiguo.) Deja su inmortalidad en mis manos. (Mira largamente a Lippard y sonr.)

LIPPARD. — Tienes nombre de villano: Rufus.

GRISWOLD. — Debo marcharme. Dile a Poe que otro día me contará su "aventura en Washington". (Ha recalcado con cierta malevolencia esto último. Ahora, extrañado, pregunta.) Oye, ¿no tenías un espejo aquí?

LIPPARD. — Lo tenía. (Divertido, señalando las botellas.) Vidrio por vidrio prefiero éstas... Fue una sugerencia de Poe. Odia los espejos.

GRISWOLD. — Es natural. Uno se ve en ellos.

LIPPARD. — "Non omnis moriar", lo dijo Horacio. Tú tampoco morirás entero, lo digo yo. (El otro lo mira sorprendido.) A las víboras les sobrevive la piel.

GRISWOLD. — Ahórcate. (Sale.)

LIPPARD. — ¡Después que tú, Iscariote! Serías capaz de jurar sobre mi tumba que fui abstemio (Lippard se queda solo. Destapa la botella y bebe un largo trago. Sonriendo, murmura.) Beber o no beber; ¡he ahí el dilema!...

(Pausa. Entona, con destemplada y grave voz, alguna canción de escabrosa truculencia. Momentos después entra Edgar. Está sobrio.)

EDGAR. — ¡Salud!, deleznable temulento. Tus mugidos se escuchan desde el Infierno.

LIPPARD. — ¿Cómo lo sabes?

EDGAR (Sin énfasis). — Vengo de allá. (Se sienta.)

LIPPARD. — Ahora me explico tu tarzanza.

EDGAR. — Las ratas, los vagabundos y los borrachos que tropecé en la escalera, no me dejaban llegar. ¿Cómo puedes vivir en esta casa?

LIPPARD. — Di más bien, cómo puedo vivir.

EDGAR. — Lo sospecho. (Alza una botella.) ¿Cuántas semanas hace que estás en tan buena compañía?

LIPPARD. — Lo ignoro. De todos modos, no recuerdo haber estado sobrio nunca en mi vida. ¿Sabes?: tuve una madre tan borracha que mi primera orgía fue tomar la teta. Y tú, Caballero de la Templanza, ¿cuántos minutos llevas en ese vergonzoso estado de continencia?

EDGAR. — No volveré a beber.

LIPPARD. — Me asqueas. ¡Traicionas a nuestros antepasados! Embriagarse, para un anglo-sajón, es una cuestión racial. ¿Olvidas que somos el pueblo más alcohólico de la tierra? Aquellos bárbaros que ingerían tazones de miel fermentada, te contemplan con lástima. (Pausa.) Menos mal que mientes.

EDGAR. — Es cierto; miento. (Bebe.) Oye; pero al menos yo recuerdo cuándo empecé. Empecé el 20 de enero de 1842.

(Se apaga la luz. Sólo queda Lippard, iluminado por la vela. Vuelve a encenderse en el cuarto de Poe.)

ESCENA SEGUNDA

EDGAR (entrando, viene de la calle). — ¡Virginia!... ¡Muddie!... ¡Seré aduanero!... ¡Tendré mi revista propia! ¡El presidente de la República será mi mecenas!

MUDDIE (sale del interior). — ¿Qué estás diciendo?

EDGAR. — Escucha. Pero mejor, siéntate. ¡Siéntate, digo! ¿Sabes quién es el

presidente de la República?

MUDDIE. — John Tyler. Pero...

EDGAR. — ¿Sabes que su hijo se llama Robert, y que Robert Tyler admira a Edgar Poe?, y que de esa admiración pueden surgir un puesto de recaudador de aduanas y una revista que se llamará...

MUDDIE (con leve tono de reproche). — ¿Qué dices, hijo?

EDGAR. — Lo que oyes. Iré a la mismísima Casa Blanca. ¿Comprendes? ¡A la mismísima Casa Blanca! (Muddie sacude la cabeza, pero luego, a medida que Poe atropelladamente habla, comienza a maravillarse.) El presidente se ha interesado por mí. ¿No entiendes el milagro? ¡Oh, madre, madrecita! Tendré mi revista. Un tal Clarke invertirá sus dólares en ella: en Washington lo han dispuesto todo. (Llamando.) ¡Virginia!... Mientras tanto seré recaudador de aduanas. ¿Parece absurdo? ¡Es absurdo!, pero permite vivir, y deja tiempo. Escribiré madre, escribiré hasta que mi nombre se estrelle contra el cielo! En Washington haré suscripciones. Cientos. Miles de suscripciones: suscribiré a todos los ministros, a todos los escribientes, al edecán, a los secretarios, a la Primera Dama, a los porteros...!

MUDDIE. — ¡Jesús me ampare! Tu ropa. Es necesario preparar tu ropa... Ay, pero cómo no me has avisado con tiempo. No puedes ir vestido así. Habrá que recurrir... ¿Pero, a quién?

EDGAR. — Bueno... en realidad, no hay tanta prisa. En fin: no es, digamos, tan inmediato.

MUDDIE. — Eddie...

EDGAR. — Madre, madrecita: lo importante es que es cierto. Esta vez, sí, ¿entiendes? Podremos vivir en otra casa, donde haya luz, aire. (Llamando) ¡Virginia!... No tendré que escribir más en una revista ajena, a capricho de un patrón necio. Nadie volverá a engordar con mi talento. Recogeré a todos los poetas hambrientos de América, y les pagaré sus versos como nunca se imaginó nadie...

MUDDIE (con ternura casi dolorida). — Eddie. Eddie...

EDGAR. — Esto no fracasará, Muddie. Esto no puede fracasar... Pero, ¿y Virginia?

MUDDIE. — Ha salido a dar un paseo: ya tendría que estar aquí. (Mira por la ventana.) Ahí la tienes.

EDGAR (acercándose). — Una de esas mujeres, ¿no es la señora Graham?

MUDDIE. — Sí.

EDGAR. — No me gusta que salga con ella.

MUDDIE. — Es la esposa de tu patrón, Eddie.

EDGAR. — Por eso. Virginia, vestida como un huérfana; y ese espantapájaros, con aires de gran dama. Y con mi dinero.

MUDDIE. — Eddie...

EDGAR. — Con mi dinero, sí. Con el dinero que gana su marido a mi costa. A costa de mi cerebro. ¡Resolver criptogramas! ¡Lapidar a cuanto poetrastro y chupatintas anda suelto por allí! (cambiando de tono.) Madre: tengo miedo.

(Sigue en pág. 22)





ISRAFEL

(de pág. 21)

MUDDIE. — No hables así. Eres el crítico más grande de los Estados Unidos: todo el mundo lo dice. Eres temido. Eres respetado.

EDGAR (*secamente*). — Soy un pordiosero. ¿Hasta cuándo puede ser respetado un pordiosero? (*Anhelante*.) Yo no nací para esto. Yo quería ser poeta, madre.

MUDDIE. — Lo eres. El mejor de todos.

EDGAR. — Y el más grande cuentista también, ¿no es verdad? ¡Responde! (*La voz de Edgar ha sido una torturada súplica. Muddie, desgarrada asiente en silencio. Edgar se rehace. Murmura amenazante.*) Algún día.

(*Pausa larga. Entra Virginia, cuya encantadora sencillez hace resaltar la serenidad que ahora tiene su belleza: con ella, las dos damas; ambas visten con extrema elegancia.*)

VIRGINIA (*dirigiéndose derechamente a Poe*). — Ha sido un paseo maravilloso. Mira: las he juntado para ti.

(*Le da un ramito de Violetas, acercando su frente a los labios de él.*)

Sra. GRAHAM. — Lo mimas demasiado. (*A la otra dama que está junto a Muddie.*) ¿Quieres creerlo, Zenobia?

DAMA. — ¡Es tan romántica la juventud! (*Mientras la señora Graham saluda a Muddie.*) Ah, Mister Poe, Mister Poe... (*Ríe con aturdimiento.*) Siempre he pensado que los poetas como los colibríes, debieran alimentarse con zumo de flores. (*Con un tono entre estúpido e intencionado.*) Libando hoy aquí, mañana allá...

EDGAR. — ¡Bellísima imagen! (*Con leve ironía.*) Y además, resultaría más barato que un buen guiso. ¿Verdad madre?

DAMA. — ¡Bromista!

MUDDIE (*sonríe forzadamente*). — Pero, tomen asiento. Deben estar fatigadas.

EDGAR (*a Virginia*). — ¿Y tú? (*Ella hace un gesto negativo.*)

DAMA. — ¿Lo ves? (*Con afectado reproche.*) Nadie pensaría que ese dulce palomillo es el nocturno buho de los aterradoros cuentos.

Sra. GRAHAM. — Mi esposo me ha dicho que su último relato, Mister Poe, es aún más impresionante que los anteriores.

EDGAR. — Debe serlo. Me ha aumentado medio dólar.

MUDDIE (*con prisa*). — Eddie... Virginia y yo, digo, prepararemos algo para las señoras. (*Con intención.*) Mientras tanto, ¿quieres tú ser cortés con ellas?... Ven, hijita.

(*Muddie y Virginia salen. Pausa.*)

DAMA. — Desfallezco de un deseo, Míster Poe.

EDGAR. — Diga usted, señora.

DAMA. — Quisiera saber cómo pudo ocurrírsele a usted esa escena de Arthur Gordom Pym.

EDGAR. — La de antropofagia.

DAMA. — ¡Qué horror! Sí.

EDGAR. — Pues verá... (*Larga pausa. El tono de Poe será deliberadamente escalofriante. Se está burlando de ellas.*) Fue una noche de hace diez años: tal vez, algo más... Yo era cadete en West Point... Era una noche helada, tenebrosa, de tormenta. Una noche especial. En nuestro cuarto, el 28 del Cuartel Sud, la botella de aguardiente estaba vacía: se hizo menester ir en busca de otra, para lo cual, y como ocurre en Gordom Pym, propuse tirar la suerte de las pajitas... Eramos cuatro. La suerte recayó sobre mi compañero de habitación... Con él salimos, a la hora de retreta, llevando —aún lo recuerdo— mi última manta. Pasados los límites del cuartel, nos separamos; él siguió solo hacia la casucha del tendero: yo me quedé a la espera merodeando por las inmediaciones, bajo la llovizna... No sé por qué, acaso un presentimiento, pero aquella noche el camino se me antojó más áspero, más sombrío que nunca... Cuando mi amigo regresó de la tienda —el dueño era un viejo extraño, Benny, se llamaba—, cuando regresó, digo, trayendo la botella, traía además las ropas ensangrentadas, y algo, algo horrible, sanguinolento, colgado de su mano, algo como una cabeza. (*Pausa. Las damas han hecho un gesto.*) Corrí a mi cuarto y fingí enfrascarme en la lectura de un libro. El llegó después. Venía bamboleante, desencajado... (*Dramático.*) Y yo lo sabía. Lo sabía todo.

DAMAS. — ¿Qué es lo que sabía?

EDGAR. — Lo que había sucedido. No obstante, pregunté: "¡Dios mío!" "¿Qué es lo que ha sucedido?" Y él, en medio del horror de todos, gritaba furiosamente: "¡El viejo... El viejo!". Pero no se refería a Benny: hablaba —y yo lo sabía— del viejo... Perdonen que omita su nombre.

DAMA. — ¡Siga usted, por favor!

EDGAR. — "¿Qué hay con el viejo?", pregunté. El me respondió: "¡Que ya no volverá a interponerse en mi camino!", y, al decirlo, sacó de entre sus ropas un largo cuchillo. "¡Lo maté!".

DAMAS. — ¡Oh!

EDGAR. — "¡Disparates!", alcancé a murmurar. Y él, ¡ah!, yo sabía su respuesta, gritó: "Imaginaba que no me creerían, por eso he traído su cabeza. Aquí está". Y la arrojó sobre la única vela que había en el cuarto. (*Silencio. Las damas están como petrificadas.*) Cuando volvimos a encender la luz, uno de nuestros compañeros se había arrojado por la ventana: el otro, parecía muerto en vida. (*Despreocupadamente.*) Después, y de ahí surgió la escena de Gordom Pym, nos comimos la cabeza del viejo.

DAMA (*cubriéndose la boca*). — ¡Ah!

Sra. GRAHAM. — Pero... ¡Oh!...

EDGAR. — Pues la cabeza del viejo no era otra cosa que un ganso. Un ganso degollado que Benny nos cambió por nuestra manta.

(*Pausa azorada de las damas, al cabo de la cual entran Virginia y Muddie. Esta trae una pequeña bandeja con un juego de té. Todo vuelve a ser normal.*)

VIRGINIA. — Madre me ha contado que irás...

EDGAR. — Después hablaremos de eso. (*con ternura.*) Tú y yo, solos.

MUDDIE (*sirviendo a la dama y luego*

de mirar con reconvención a Edgar se dirige a la Sra. Graham). — Pienso en su esposo, digo, en caso de que todo siga marchando bien...

Sra. GRAHAM. — Hablaré con él, no se preocupe. (*Sonríe.*) Claro que usted sabe, ¡hay tanto gasto! El diagramado, las colaboraciones.

EDGAR. — Tiene razón, madre. Longfellow, por ejemplo: es un poeta mediocre, pero hay que pagarle bien. Y yo conozco un autor al que no se le puede pagar lo que se merece. ¿Saben ustedes por qué?; porque tiene demasiado talento. Eso le han dicho, al menos. Su estilo, sus ideas, están por encima de lo que se puede permitir una revista leída por norteamericanos.

DAMA. — ¡Qué horror!

Sra. GRAHAM. — ¿Le conoce mi marido?

EDGAR. — Lo ve todos los días. Soy yo.

DAMA (*mientras Muddie y la Sra. Graham parecen un tanto azoradas*). — Siempre ocurre así. Mire usted que Nathaniel Hawthorne... (*De pronto.*) ¡Usted! (*Se cubre la boca.*)

EDGAR (*jocoso*). — Pero tendré estatua, no se preocupen. Hawthorne también. La estatua es el sueldo atrasado que la Humanidad paga al genio.

(*Todos rien, aliviados.*)

DAMA. — Se burla usted de mí, diablito... Pero le perdono. Con una condición: quisiera que la pequeña cantase algo. Sé que lo hace divinamente.

EDGAR (*repentinamente molesto*). — Si no está muy fatigada... Quieres, ¿Sissy?

VIRGINIA. — Si tú lo deseas.

Sra. GRAHAM. — ¡Claro que lo desea, querida! Y tocarás el arpa también. ¿Verdad? (*A la dama.*) Se acompaña como un angel.

VIRGINIA. — Edgar me ha enseñado.

DAMA. — ¡Qué románticos! (*Suspira.*) Aún parecen novios.

VIRGINIA. — La niña fue por el agua,

aire y alhelí sus labios.

Salió a buscar lunas frías

que se han perdido en el lago,

Príncipe Hamlet de sombra:

¿qué buscas, llora llorando?

A la niña que cantaba,

cisne de espuma y de nardo.

Entre guirnaldas de orquídeas

dicen, ay, que la encontraron.

Dormía bajo la luna

un sueño de algas sin pájaros.

(*De pronto al llegar a una nota aguda, la voz de Virginia se quiebra y, ante la alarma de todos, se lleva un pañuelo a los labios. Muddie sale de la habitación llevándose a Virginia. Edgar permanece largo rato junto a la puerta, rígido. Gran pausa.*)

Sra. GRAHAM. — ¿Ocurre algo?

EDGAR. — No. Nada importante. (*Se desplaza con movimientos medidos. Lerdos; su calma es exasperante. Va hacia un mueble, toma una botella y se sirve un vaso. Lo hace con naturalidad, sin violencia. Aún no bebe. Habla con voz normal.*) Por la prosperidad del Graham. Porque puedan ustedes sentarse, cada año, a contemplar satisfechos el progreso.

Sra. GRAHAM. — Míster Poe...

EDGAR. — Mientras yo me siento a redactar artículos, diariamente, a un dólar y medio por día. (*Alza la mano suave-*

(Continúa en pág. 28)

CAPITULO PRIMERO

cuento de MIGUEL ANGEL BRIANTE

del libro "LAS HAMACAS VOLADORAS"
(ediciones FALBO)

No había esperanzas: lo había dicho mi abuela, mientras comíamos. Mi tío se había limitado a mover la cabeza, en un gesto ambiguo, casi torpe. El efecto de esas palabras había resucitado recién al rato, en un sollozo de mi tía. Intentó disimularlo con otro ruido semejante, que partió de su nariz; hasta utilizó el pañuelo. Pero fue inútil: yo advertí que luchaba por no llevárselo a los ojos. Y en ese momento comprendí: hubiera necesitado saber qué pensaban. Salí al patio: de pronto, las escenas volvían, una a una, mientras mi tío, al pasar, me acariciaba. Traté de apartarlas, retrocediendo hasta el lugar donde se acumulaba mi rabia. Sobre todo, me enfurecía que no se atrevieran a decírmelo, y anduvieran con gestos o palabras que no entendía, como cuando jugaban a las barajas. Tu papá —había dicho la abuela— está muy mal. Pero nada más. Nadie me decía por qué ahora dormía y comía con ellos. O por qué a cada rato volvían las escenas: papá que tardaba en llegar; mamá que me decía: Vamos a buscar a tu padre. Pero no, no era así. Había dicho: andá a buscar a tu padre. Y yo había salido. Era la una de la tarde, en verano. Nadie, por la calle. El pueblo, a esa hora, permanecía siempre quieto: seguía así hasta las cuatro. Antes, estaba ese pequeño mundo de la siesta: la payana en el umbral del negocio, los viajes en el carro de Don Juan, o las charlas en el vagón del ferrocarril, sobre la vía muerta. Caminé dos cuadras: en el bar, tras la vidriera, vi a papá, tumbado sobre una mesa. Entre. Papá —dije—, vamos. Le toqué el hombro. Más allá de la mesa, no había nadie. El dueño quería cerrar: Llévatelo de una vez, estaba diciendo, con la mirada. Vamos, repetí. Entonces, papá levantó la cabeza. Nunca supe cómo, por qué, pero en los ojos había algo, una especie de señal o de aviso. Miraban con una intensidad distinta, tan distinta que yo tenía miedo. No —dijo con voz decidida, una voz que nunca había usado al hablarme—, no, dejame, no voy. Y me rechazaba con la mano, con los mismos ojos que volvían a ocultarse, mientras se derrumbaba sobre la mesa, hundiendo la cara entre las manos.

Qué tenés —me preguntaron—, nene, que tenés. Había vuelto a entrar en la cocina: mi abuela y mi tía lavaban los platos. Tuve ganas de contarles todo: sentí que enrojecía rápidamente, que

estaba a punto de llorar. Salí: caminaba hacia la quinta, mientras recordaba como, después de haber sacudido una vez más a papá, este había repetido que lo dejara, mientras Don Pedro decía, saliendo de atrás del mostrador: está bien Vicente, es hora de comer, hacele caso al pibe, andate. Y eso también me había dado rabia: que ese hombre le volviera a decir Vicente andate, y lo agarrara por los hombros, como mamá hacía conmigo, y lo arrastrara hasta la puerta. Rabia, que papá no se parara solo y le dijera que se iba porque quería, que no necesitaban arrastrarlo. Pero papá no decía nada: salían de su boca gruñidos, palabras que no podía entender. Después papá se había dejado resbalar hasta el suelo, apretando la espalda contra la pared. Y yo sentía un dolor extraño, en algún lugar de mi cuerpo. Pero no el mismo dolor de siempre, no esa especie de vergüenza que debía soportar todos los mediodías, cuando lo ayudaba a volver a casa. Lo demás —el pueblo, la gente en la ventana— no existía, se había ido borrando hasta quedar nada más que yo, ahí, sobre papá, que era un ovillo desarmado, en el suelo. Yo tenía medio y buscaba, sin saber por qué, sus ojos.

Y ahora, para colmo, eso: me habían traído a casa de la abuela, ya hacía tres días que no veía a papá. Mamá había venido una sola vez. Además, en la mesa, todos estaban serios: cuando hablaban, era para decir cosas que no entendía del todo. Y me miraban, todo el tiempo me miraban. Después, mi abuela y mi tío me hablaban suavemente, me decían mañana vas a ir a casa; me decían: andá a jugar a la quinta. Pero de papá, nada. Como si no existiera, como si no me acordara de que tres días antes yo estaba repitiendo: Vamos, papá. Y él contestaba: No, Miguel, andá a casa, dejame. Andá con mamá, a casa. Y yo decía: vos también tenés que venir a casa, la comida está lista y mamá está esperando. Y lloraba. Como lloraba, también, cuando volvía, solo, y después, cuando veníamos con mamá y lo vimos, de lejos, acercarse tambaleante, apoyándose en las paredes y haciéndonos señas con las manos: un ademán grotesco para señalar que lo esperaríamos. Pero seguimos caminando, corriendo cuando lo vimos derrumbarse en mitad del asfalto, al cruzar la primera calle. Tenía sangre en las manos cuando lo levantamos. Quise decir algo; mamá tenía la misma cara apagada de siempre, sólo un temblor

en los labios y apenas los ojos un poco más abiertos, un poco más asustados. Pero no hablaba. En el umbral de casa papá había vuelto a caerse. Se había quedado ahí: seguía hablando. Al bajar los ojos, encontré los de mamá: sus dos rostros unidos debajo mío, tenían una mueca parecida, casi idéntica. El mismo gesto: volví a tener miedo y ese dolor inexplicable, en algún lugar de mi cuerpo. La mirada de papá era la misma que había visto antes, en el bar. Y ahí estaba, otra vez, esa sensación extraña.

Caminaba por la quinta. Tenía ganas de contarle todo eso a alguien, en voz alta. Decirle que mamá me había mandado a comer: la mesa estaba detrás del negocio, oculta por un tubique. La comida se había enfriado y el ruido de los cubiertos, cada vez más lento, más apagado por mi propia angustia, tenía algo de triste: como a la noche, cuando sonaban las campanas de la iglesia. Lentamente, todo había ido achatándose, reduciéndose al silencio. Las cosas habían resuelto inventar una nueva calma. Me sentía flotando, envuelto en una capa transparente que no dejaba pasar ningún ruido, como en los sueños. Y de pronto sucedió eso: Mamá dijo —y su voz fué repentina, como un latigazo sólo atenuado por la distancia—: Vicente, por qué tomás. Y en seguida, como si comprendiese que había sido demasiado dura, agregó en tono dulce otras palabras. Pero ya estaba hecho: papá había estallado y pude adivinar que intentaba pararse. Mientras, gritaba que lo dejara tranquilo y yo sentía, detrás del tubique, cómo ella quería calmarlo; sentía la lucha que estaban entablando casi en la puerta del negocio, mientras los gritos crecían, los insultos roncós, las voces que yo no quería escuchar. Y me tapaba los oídos, presionando sobre mis orejas con los dedos, continuamente, hasta que llegó un ruido más fuerte que los otros. Cuando aparecí, papá estaba en el suelo: en el primer recuadro de la puerta, por sobre su cabeza, había un hueco y sangre, deslizándose por el vidrio astillado. Mamá le sostenía el brazo: en el brazo, bajando desde el puño todavía apretado, también había sangre. Y él decía que lo perdonara. Ella decía sí, está bien, Vicente, ahora vamos, tenés que dormir. Y él decía eso: Perdoname.

Estaba sentado sobre el pasto. Las cañas se movían lentamente; aleteaba un viento silencioso en la siesta. De

(Concluye en la pág. 24)

BOMARZO (De pág. 31)

primera fundación de Buenos Aires, y, en dos líneas, nos sumerge en su atmósfera brutal: el drama de Baitos, luego, se arranca del tiempo, es nuestro porque es humano. La patricia familia y la época que Mujica Láinez pintó en la admirable novela *La Casa*, también están a años luz de nuestras vivencias. Pero qué importa la coincidencia temporal para entender —asumir— la desintegración de esta familia argentina, las características esenciales de una época, todo aquello que hace de *La Casa* un libro auténtico, necesario. En cambio, las interminables descripciones de Bomarzo, que a veces ruedan al más burdo naturalismo, y que acumulan guerras, orgías, casamientos de Orsini, no tienen nada que ver con nuestro habitar la tierra. No importan. La novela, inhumanamente alargada, empieza, con prolijidad, en el nacimiento de Pier Francesco, y culmina en su minuciosa muerte. En el medio, le pasa de todo. Paracelso lo cura, Benvenuto Cellini le regala un anillo y se hacen grandes amigos, Lotto pinta su cuadro, Miguel Angel no puede cumplir un encargo suyo pero lo manda a del Duca, don Miguel de Cervantes le salva la vida en Lepanto, y, como escapándose de un libro de piratería, el mismo Barbaroja es abordado por la novela. Esta (incompleta) lista de celebridades que asiste a Bomarzo, es bastante asombrosa: de pronto, no se sabe bien si Bomarzo es una novela, la *Historia del Arte*, una contribución a los orígenes de la medicina o *El Corsario Negro*. También se nota que, salvo Cervantes, todos tienen inclinaciones homosexuales.

Nos ha parecido que Bomarzo se dilató unas quinientas páginas. Lo único realmente

válido son algunas situaciones de cuento, al principio de la novela: la humillación de Pier Francesco, escarnecido por sus dos hermanos; las charlas con su abuela; su solo momento de felicidad: el padre, acariciándolo apenas, con un dedo, notando su presencia; su encierro luego, con el esqueleto. Después de las primeras cien páginas, esto, que podría haber sido un buen libro de cuentos y se pretendió novela, pasa a ser una ópera. ... Mi superficialidad mundana me hizo sacrificar al gusto de la época, y envolver el asunto en una armazón alegórica, de pintados cartones, bajo cuyo enfatismo era imposible captar la belleza de Bomarzo", anota el duque de Orsini ante su imposible de escribir el poema Bomarzo. Cuando Mujica Láinez decide reencarnar al duque, y escribir la novela, tropieza con idéntico problema. Si existió grandeza, se le murió en el parto. En la página 471 dice: "... Bomarzo estaba bien construido pero no valía nada", se refiere al poema y es significativo consignar un dato: la novela, ni siquiera bien construida está. Su prosa cae envuelta en preciosismos, o, como ya dijimos, la derrumba el naturalismo más agresivo. En la página 51 se lee: "... Y mientras los cuarenta hombres voceaban a compás, tirando de las cuerdas, como si izaran un inmenso velamen, y las vigas giraban con pesados crujido y, entre pausas de encantado silencio, golpeaban las armas de los alabarderos, ladraban los canes, pregonaban los vendedores, retrocedían locas las cabalgaduras, desgarrábanse las comadres, sonaba aquí y allá un laúd, una lira, un clavecimballo, una viola de gamba, una aguda, hiriente trompeta, a la que hacía coro el estridor de los gallos". Lo que nos ha dejado atónitos en esta estruendosa construcción, realmente, son las "pausas de encantado silencio". Pero esto sólo es forma de lo que, como contenido, señala el error grave del libro: su edición.

CAPITULO PRIMERO (De pág. 23)

pronto, una calma conocida, anterior, había ido rodeándome. Tenía ganas de llorar y lo hice silenciosamente, hundiendo la cara entre las manos, esperando que alguien viniera y me encontrara así. Pero no pasó nada: comprendí que ya no podía esperar explicaciones de nadie. Me levanté: nadie me vió cruzar el patio, abrir la puerta de alambre. Cuando pasé frente a la casa de mi tío, que vivía al lado, sentí que hablaba. Me quedé quieto. Tenía miedo de que saliera, de que volvieran a encerrarme. Sí, decía, está peor que otras veces. Y volvió a repetir que ya no había esperanzas. Después, las voces se alejaron, hacia el interior de la casa. Seguí caminando: había barro, en la calle; había un rostro de mujer asomado a una ventana del colegio de monjas. Pero, también, estaban ahí las escenas, mostrándome cómo papá volvía a levantarse pesadamente, mientras lo ayudábamos. Y después, la siesta. Yo trataba de simular que dormía: papá, vestido, se había tirado en la cama grande. Habían pasado algunos minutos, largos, vacíos, y también yo dormitaba. Como en sueños, oía a mamá entrar y salir de la habitación. Había abierto los ojos: ella estaba mirándome, silenciosa y triste, como si quisiera decirme algo. Vino hasta mi cama y cuando abrió la boca comprendí que había ocurrido algo extraño —una especie de trampa—, porque dijo que tenía que vestirme, que me iba a llevar a casa de la abuela.

Ahora volvía. La abuela, mis tíos, todo estaba atrás: faltaba poco y nadie me había detenido. Al llegar a la cuadra de casa vi el carro de Don Juan, avanzando lentamente, como si viniera a mi encuentro. Después, un grupo de gente, parada en el cordón de la vereda y rodeando algo, frente a casa. En el mismo instante en que empezaba a correr sentí el ruido de un coche que se ponía en marcha. Recordé, de golpe, las palabras de mi tío, los ojos de papá. Seguí corriendo y me metí entre la gente. Un coche blanco, alargado, tal vez el mismo que yo había visto muchas veces, frente al hospital, había llegado a la esquina, doblaba: se perdía de vista. Entonces vi a mamá: estaba en medio de la calle, con los brazos apretados al cuerpo. Avanzó hacia mí y me puso la mano en el hombro. Sobre el ruido del motor, que se alejaba, el sonido de la sirena, vertiginoso, comenzó a crecer en la distancia.

INTERROGATORIO (De pág. 19)

fica que he hallado mi segundo oficio, y que mi primer oficio actual es el desocupado. Y no quiero hablar de la "responsabilidad de ser autor teatral" porque se parecería mucho a una mesa redonda sobre la responsabilidad. Escribo teatro cuando tengo algo que decir, y no cuando tengo tiempo. Algo que decir significa que escribo de acuerdo a mis ideas. No soy "objetivo".

2. No sé qué quiere decir "La mala hierba". Durante mucho tiempo, en el teatro independiente, sostuvimos que la mala hierba era el actor de teatro comercial. Y entonces confundimos una herramienta tan apta como Tita Merello, Luis Sandrini, José Marrone y otros estupendos actores, con quienes los explotan (aunque ellos no lo sepan). ¿La mala hierba es el empresario? Bueno, quitémoslo. Y de paso quitemos a la Shell, a la Esso, a los prestamistas, al Fondo Monetario Internacional. Muy simple. ¿La mala hierba es Abel Santa Cruz, Meyrille, Migré? Quitémoslos también. Y de paso quitemos a los periodistas que usan su talento para escribir sobre el contrabando o la cochinchina, pero no se animan a hablar de Vallese. Sigue siendo simple. Resumiendo: quitar la "mala hierba" en el campo teatral es un hecho absolutamente extra-teatral. Y cuando ese hecho se haya producido, ¡oh milagro!, muchas malas hierbas se sentirán felices de poder ser hierbas buenas.

4. El país. Mi país. No puedo escribir fuera de mi país. Puedo hacer muchas cosas, pero no escribir. Mientras estuve fuera, para poder escribir, necesité de Gardel, de los poemas de Gel-

man y Huasi, de las cartas que me hacían llorar de rabia, de "Dar la cara" y Viñas que me decidieron a regresar. Entonces sí escribía. Como si estuviese aquí. ¿Qué opinó de mi país? Que me gusta. Y que habrá que tomarlo entero. Incluido el obelisco.

4. "No escriba cuando tenga tiempo sino cuando tenga algo que decir" "Ser profesor de gramática, retórica y estilística, no implica la obligación de escribir teatro" "Ser realista no significa ser un especulador de la miseria, y pronto se quedará sin temas". "Búsquese un primer oficio útil". ¡Por favor, escriba! Nos necesitan.

Ediciones

EL ESCARABAJO DE ORO



los cinco

PREMIOS IIº CONCURSO DE CUENTISTAS AMERICANOS

y cuentos de

**Roa Bastos
Beatriz Guido
Julio Cortázar**

en todas las librerías y en
QUIOSCO DE PEDRO SIRERA
Corrientes 1557

PRATOLINI . . . (De pág. 7)

ciones artísticas importa donde hay un verdadero escritor, un verdadero artista que supera las contingencias de la moda, que supera los cánones de una estética acuñada a propósito por un movimiento literario, la obra del cual subsiste y supera la moda de la misma escuela. En este caso —junto a la Sarraute— el escritor que me parece importante y representativo de esta escuela, no es Robbe-Grillet, sino Butor.



CONSEJOS A LOS CENSORES

por JUAN GOYTISOLO

especial para EL ESCARABAJO DE ORO

Las recientes disposiciones del nuevo equipo encabezado por el señor Fraga Iribarne anunciando una liberalización progresiva de la censura —y las conversaciones emprendidas al respecto con algunos de los escritores madrileños más destacados— constituyen el reconocimiento público del fracaso de la política ordenancista aplicada desde los orígenes del Regimen por el Ministerio de Información. En el pasado mes de mayo, los escritores y editores extranjeros tuvieron ocasión de comprobar —a raíz de los premios de Formentor primero y el Congreso de Editores de Barcelona después— las condiciones precarias en que actualmente se desenvuelve la vida cultural en España. Impresión unánime de los observadores fue que, tras veinticinco años de silencio, el malestar e impaciencia de los intelectuales había alcanzado su punto de saturación. Al prometer una reglamentación nueva con respecto a la prensa, la edición y los espectáculos, el equipo del señor Fraga Iribarne intenta resolver con una urgencia inusitada entre nosotros un estado de cosas que en puridad se había ido deteriorando de año en año.

En varias ocasiones las figuras más representativas de las artes y las letras de nuestro país elevaron su voz de alarma. En diciembre de 1960, doscientos diez intelectuales, encabezados por el presidente de la Real Academia, don Ramón Menéndez Pidal, expresaban su "zozobra próxima a la exasperación" ante el sistema de censura previo tal y como se concibe y practica en España,

sistema que obliga a numerosos escritores, investigadores y científicos de valía a buscar refugio en las editoriales, universidades y centros de estudio extranjeros, con la consiguiente pérdida de talentos y energías para el país. A guisa de respuesta, el Ministerio de Información se limitó a desempolvar viejas tesis según las cuales, "todo escritor moral se autocensura" y "lo que es permisible y hasta bueno para una selección, puede ser dañino y hasta gravemente nocivo para la mayoría" que, con constancia verdaderamente ejemplar, repite desde hace un cuarto de siglo. Según el anónimo autor del editorial publicado en el semanario *El Español*, "la censura previa existió en todos los países del mundo durante los siglos XVI, XVII y XVIII". Lo que el editorialista parecía olvidar era que, al cabo de tantos años de vigilancia cuidadosa, escritores y lectores empiezan a preguntarse cuándo alcanzarán la mayoría de edad que les permitirá liberarse de una vez de la tutela bienhechora del Ministerio. En un momento en que el gobierno español aspira a integrarse económicamente en Europa es natural que unos y otros quieran saber en virtud de qué principio lo que es válido y deseable en el campo de la economía no lo es en el de la política ni en el de la cultura.

Me parece inútil detenerme a contestar uno por uno los argumentos expuestos en aquella oportunidad por *El Español* en favor de la censura. El que esta institución de tan honda raigambre en nuestro suelo existiese durante el llamado Siglo de Oro de las Letras Es-

pañolas, no significa en modo alguno que la literatura de entonces fuese grande gracias a ella, sino que lo fue a pesar suyo: numerosas obras de la Picaresca tuvieron que imprimirse en Amberes o Amsterdam —como ahora en París o Buenos Aires— y sus autores fueron perseguidos por la Inquisición, con el agravante de que, mientras en la actualidad queman los libros, en el XVII quemaban a quienes los escribieran. Por lo que respecta al "bien común" que tanto preocupaba al editorialista, creo que la inmensa mayoría de mis compatriotas renunciaría gustosamente a él a cambio de obtener en casa, por ejemplo, el trabajo y pan que por el momento se ven obligados a buscar afuera.

Para condenar la censura previa basta examinar sus resultados, no ya desde el punto de vista de la literatura que ha impedido circular —la lista de títulos prohibidos, desde *El discurso del método* a *La condición humana*, rebasa la cifra de tres mil—, sino del de la literatura que indirectamente ha originado, es decir, *del de su eficacia en cuanto censura*. En un país donde las cuestiones políticas y sociales, el adulterio, el suicidio, la religión, son temas tabús y no pueden tratarse de otro modo que de acuerdo con el dogma político-religioso defendido por el Ministerio, al cabo de veintiocho años de vigilancia rigurosa se podría esperar que la literatura española fuese conformista y aséptica, alejada de las asperezas y problemas del universo real; en otras palabras, una literatura neutra, no comprometida.

(Concluyen en la pág. 26)

Un hipo negro,
de generales. Una ola
de sotanas rabiosas
rompió entre tus rodillas
sus cenegales aguas.
Sus ríos de gargajo

PABLO NERUDA



CONSEJOS... (De pág. 25)

Una somera ojeada a nuestra producción más reciente nos autoriza a afirmar, por el contrario, que las mejores novelas y libros de poemas publicados en España se sitúan en las antípodas de dicha concepción. Nuestro gran Larra, al analizar las letras españolas del Siglo de Oro, había observado con gran ocuidad: **"Géneros enteros de la literatura han debido a la tiranía y a la dificultad de expresar los escritores sus pensamientos francamente, una importancia que sin eso rara vez hubieran conseguido... La lucha que se establece entre el poder opresor y el oprimido ofrece a éste ocasiones sin fin de rehuir la ley, y de eludirla ingeniosamente"**. La anotación es perfectamente aplicable a la literatura española de hoy. Si algún mérito hay que reconocer a la censura es el de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando en su obra la ideología o temática "prohibidas". Bregados por la experiencia de nuestros fracasos, los escritores hemos aprendido el manejo de la astucia. Numerosas novelas y poemas que salen a luz en España rehuyen la ley y la aluden ingeniosamente. Quien el día de mañana pretenda estudiar las innovaciones formales de los novelistas y poetas españoles, deberá tener en cuenta la existencia de la censura que las originó. Sin ésta, por ejemplo, el objetivismo, behaviorismo y otros procedimientos narrativos de despersonalización del autor no hubieran obtenido la aceptación que han tenido —y tienen aún— en los últimos años. Para enfrentarse mejor al obstáculo, la literatura ha adoptado las armas del enemigo y, a la postre, ha salido fortalecida de la prueba. Si, como decía Gide, la obra clásica nos emociona en virtud de un romanticismo dominado, la presencia invisible de la censura impregna las creaciones literarias de nuestros autores de una tensión secreta que constituye la clave de su dinamismo e interés.

Esta astucia, como es lógico, no engaña a nadie. Los censores se dan perfecta cuenta del ardid y su segundo fracaso radica en el hecho de que no puedan impedirlo. Una vez más, cuando Larra escribe: **"La represión... no basta a contrarrestar la fuerza de la opinión; el escritor de cada época se hace respetar hasta de sus enemigos"**, su observación ilustra claramente el dilema que se plantea a la censura de un tiempo a esta parte. El contenido de muchas obras autorizadas, imaginamos, no debe ser precisamente de su agrado y satisfacción. Si las aprueba —después de haber cernido en su tamiz las más "audaces"— lo hace, pura y simplemente, **porque no tiene otra cosa entre sus manos**. Frente a la tónica general de nuestra literatura no caben, en efecto, más de dos actitudes: prohibirla en bloque, o intentar limitar sus desperfectos. Rindiéndose a los imperativos económicos de la industria editorial, los censores optan por la solución más fácil.

Los autores hemos aprendido también

la lección a este respecto y —después de largos años de resignación bochornosa, durante los que la resistencia, nos parecía imposible— un día comprendimos que nos equivocábamos. La polémica entre "posibilistas" —ante quienes la censura aparecía como un muro contra el que era inútil darse de cabezadas— e "imposibilistas" —según los cuales, para que las cosas fueran posibles un día, había que reivindicarlas antes, cuando todavía eran utópicas— se saldó con la victoria de éstos. "En la censura —concluía un novelista de la nueva promoción—, ocurre como en los toros. Antes de Belmonte los terrenos del toro y del torero estaban teóricamente limitados. Eran los terrenos "posibles". No podía el matador al decir de la cátedra, meterse en la zona del toro. Pero llegó Belmonte y cambió el panorama: el torero se metía en terrenos hasta entonces vedados. Y, ante el estupor de la cátedra, no solamente se podía torear en ese terreno, sino que, tras Belmonte todos ya fueron achicando el campo del toro. Así en la censura. ¿Dónde está el campo de ésta y dónde el de los escritores?

Hace algunos años Michel Leiris, en un ensayo titulado **La literatura considerada como una tauromaquia**, opinaba que la obra literaria carecía de valor —o representaba un valor anodino y trasnochado— si su autor —al realizarla— no aceptaba correr un riesgo semejante al del torero en el ejercicio de su arte. Leiris hablaba de la necesidad de introducir el cuerno del toro en la obra literaria y, poco a poco, a medida que yo reflexionaba acerca de los deberes que me imponía mi condición de escritor, y de escritor español y de escritor español de la actual España, llegué a la conclusión de que su teoría encerraba una profunda verdad para nosotros. Escribir en España es practicar un arte parecido a la lidia: hay que capear al toro dentro de un campo establecido, conforme a ciertas reglas y, como en la arena, el peligro corrido no basta para consagrar al escritor. Esto tardé algún tiempo en descubrirlo. Obsesionado por la idea de enfrentarme al toro no advertí hasta más tarde que el coraje del escritor —como el del espada— era tan solo un requisito —importante, es verdad—, pero que exigía a su vez, un valor más elevado. En otros términos: **que no era suficiente lidiar al toro, sino que había que lidiarlo bien**. Y así supe que nuestra literatura consistía en una creación de belleza en el peligro, bajo la amenaza perpetua del toro que un día, tal vez, acabará por cornearnos.

Llegados a este punto podemos explicar por qué motivo los escritores del país más retrógrado de Europa producen la literatura más realista y comprometida del momento: originariamente creada para impedir ésta, la censura ha actuado de modo involuntario como catalizador. Mientras los novelistas franceses, pongamos por caso, escriben sus libros independientemente de la panorámica social en que les ha tocado vivir —hasta el extremo de que puede ha-

blarse de divorcio entre la obra de sus autores más representativos y la sociedad francesa actual—, los novelistas españoles —por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraz respecto a los problemas con que se enfrenta el país— responde a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstituir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.

Víctimas del mecanismo que ellos mismos pusieron en marcha, los aprendices de brujo de la censura han tenido que pedir socorro a un equipo nuevo. El remedio, sin embargo, está a la vista de todos: la "subversión" es y ha sido siempre directamente proporcional a la intervención del Estado en actos que, normalmente, deberían escapar a su control. Cuando el Estado fiscaliza todos los órdenes de la vida cultural de un país, cualquier poema, ensayo o novela literariamente inconformista, se convierte de manera automática en obra "subversiva". **Al politizar los hechos más nimios el aparato montado por los censores se vuelve implacablemente contra ellos**.

Si, renunciando al empleo de la violencia, se avinieran a razones, les daríamos un consejo infalible: marcharse. Entonces, únicamente entonces, la literatura volvería a ser literatura, y no política y, entregados a ocupaciones más útiles que la que ahora ejercen, dejarían medrar, al fin, las obras intrascendentes y evasivas —los cuentos de hadas, los poemas bucólicos— que su infortunada gestión ha asfixiado.

LA FIESTA

24 cuentos

y una revolución

de EDUARDO BARQUIN



Editorial AMERICALEE

CINE ARGENTINO OFICIAL VS. TALENTO

Hace algunas semanas, en el Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, el film de José Martínez Suárez **DAR LA CARA** obtuvo un resonante triunfo. Nuestros diarios oficiales, amigos del estrépito y del bombo que suena cerca cuando de premios a films europeos se refiere o en cuenta a inflar comercialmente un bodrio nacional, fueron esta vez suscintamente prolijos, económicamente breves. Apenas algunas líneas de información sobre los premios, sin siquiera especificar la constitución del jurado y la resonancia de la muestra. Líneas tan infinitesimales ellas que entre líneas mediante, la imaginación se daba un banquete de interpretación fantasmagórica o de gastronomía sui generis. Días más tarde otra novedad sacudía nuestro reposo cinematográfico: el

Festival de Venecia había rechazado los 3 films que el Instituto Nacional de Cinematografía pre-seleccionó para dicho festival. Luigi Chiarini se explicó así: "Ello se debe simplemente a que, entre los tres títulos que el I. N. de la Cinematografía Argentina nos propuso, no había ninguno con el interés suficiente como para merecer la participación en la muestra. No quisimos este año caer en el mismo error que se cometió el año pasado, cuando cedimos a la insistencia argentina y aceptamos la inclusión de "Homenaje a la hora de la siesta". Hasta aquí Luigi Chiarini, presidente del Festival de Venecia.

Quiero ahora transcribir palabras del crítico francés Robert Bonayoun reproducidas por José Antonio Méndia, corresponsal especial de la Prensa, en la



edición del día 29 de agosto de este año: "La Argentina parece querer esconder sus buenas películas como si fuesen una culpa. Pude ver en Mar del Plata dos obras muy estimables: **Dar la Cara** y **La Herencia**, que hubiesen seguramente hecho mejor papel representativo que **Las Ratas**, **Los Venerables Todos** o **La Cigarra no es un Bicho**, aportes oficiales argentinos a sendos festivales internacionales". Nosotros, los escarabajos, no podemos menos que festejar hondamente estos triunfos de Martínez Suárez y el estreno de **El Crack** decíamos (ver crítica (1) al respecto) de la capacidad creadora de Martínez Suárez y volcábamos en sus espaldas una esperanza que el premio de Sestri y el juicio europeo vienen compulsivamente a revalidar. De **la Herencia**, los juicios transcritos en nuestras páginas lo decían todo. Tenemos en nuestras manos las críticas que **Dar la Cara** mereció el día de su exhibición en Sestri Levante: es unánime el aplauso de los cronistas fundamentando en serias argumentaciones ideológicas y formales. Dejamos constancia, otra vez, de la inversión de la fórmula clásica: son los europeos los que nos miran a nosotros con ojos de serena valoración y rigurosa justicia. De ellos debemos aprender. (A. L.)

(1) "Onomatopeya en Cine Mayor", **El Grillo de Papel**, número 3.

Las siguientes líneas de diálogo fueron seleccionadas como las más abundantes y características de los libretos de Hollywood:

- 1) —**Esto es una locura. Ud. nunca debió venir acá.**
- 2) —**¿Por qué hace todo esto por mí si apenas me conoce?**
- 3) —**No, mi amor, no vas a morir. Pronto estarás bien y volveremos a ser felices, como antes.**
- 4) —**Ud., Slade, compró la opción sobre la hipoteca del rancho de Lulu Belle porque le dijeron que el ferrocarril iba a pasar por acá. No sé lo que pretende, pero no se va a salir con la suya.**
—**¿Oh, no?**
—**No, Slade. (BANG, BANG).**

SONETOS
con

C
A
R
A
C
O
L



ARNOLDO L'BERMAN (leyendo), durante la presentación de su último libro "Sonetos con Caracol" (Ed. "El Escarabajo de Oro"), realizado en FALBO LIBRERO

LIBERACION

Sociología
Política
Libros

c. c. 66, Suc. 34 (B)

FIESTA AJENA

novela de
Mario Ferdman

Junio - Septiembre, 1955, el otoño que conmovió al país



ISRAFEL (De pág. 22)

mente, como para no ser interrumpido. Luego, con la punta de los dedos, toma una de las cintas del traje de la Sra. Graham. El ademán es casi delicado.) Hermoso vestido. Mi madre y mi mujer cosen sus propias ropas, y también ropas ajenas. (A la otra dama.) Usted lo dijo: "siempre ocurre así" (bebe con tranquilidad.) Ahora tendrán que marcharse. Ya hemos narrado historias, hemos cantado, y ahora tendrán que marcharse. (A media voz.) Fuera de aquí.
Sra. GRAHAM.—Mister Poe... Pero ¿qué ocurre?

EDGAR.—Nada. Una hemoptisis. Nada del otro mundo: mi mujer se ha vuelto tuberculosa.

DAMA.—¡Oh! Habrá que buscar un médico. (Poe la mira con ferocidad.)

EDGAR.—¡Fuera de aquí, mamarracho! ¡A los enfermos de esta casa no puede curarlos un médico! Aquí se muere uno de miseria.

ESCENA TERCERA

LIPPARD.—"¡Fuera de aquí, mamarracho!" Eso estuvo bueno, ¿sabes? (El gesto de Poe es torvo, y, ahora también el tono de Lippard.) Y ella, ¿cómo sigue?

EDGAR.—Muriéndose. (Pausa. Bebe largamente. Cambiando con brusquedad de tono.) ¿Y el maldito Fray Mecardo?

LIPPARD.—¿Griswold? Acaba de bajar al mismo sitio de donde tú vienes. Se ha ido al infierno. (Pausa.) Oye: ¿es cierto que has pensado hacerlo tu albacea?... (Edgar asiente.) ¡Estás loco! Te odia.

EDGAR.—Justamente. El me hará justicia. Dirá: fue un miserable. (Violento.) Un hombre que no puede mantener a su familia, ¿sabes?, es un miserable.

LIPPARD.—Cuéntame de Washington.

EDGAR.—Un miserable degenerado que se emborracha como un cerdo mientras su mujer se muere. (Con extravío.) ¿Crees en augurios?

LIPPARD.—Háblame de la Casa Blanca.

EDGAR.—¿Crees o no crees?

LIPPARD.—Verás. Cuando sueño con whisky, sí.

EDGAR.—Yo sueño con cuervos. Con un cuervo. Un cuervo de ojos centelleantes y alas majestuosas.

LIPPARD.—¡Mátalo a botellazos! (Bebe.) ¡No hay criatura, con plumas o sin ellas, que resista eso! (Le pasa la botella.) Y, vamos, cuenta cómo te las arreglaste en Washington. Cómo es la democrática jeta de nuestro presidente.

EDGAR.—No la vi.

LIPPARD.—Malo, malo. Cuando ataca a la vista...

EDGAR.—No es eso. No llegué a hablar con él. Antes hubo una recepción, ¿comprendes? (Pausa.) Dow, un tal Dow, fue el encargado de hacerme los honores. Le decían: Dow "el bullanguero".

LIPPARD.—Un tipo como quien dice apropiado, ¿eh? Cuáquero, sin duda... Debiste haberme llevado contigo. Dow el bullanguero... ¡Ja! Envidio tus amistades.

EDGAR.—Al día siguiente, anduve merodeando por la Casa Blanca.

LIPPARD.—Con la capa vuelta al revés.

EDGAR.—¿Cómo lo sabes?

LIPPARD.—(mientras la luz decrece). — Ya casi es célebre.

(Lippard, siempre visible a la claridad de la vela, queda solo. Comienza a iluminarse el pasillo de la Casa Blanca.)

ESCENA CUARTA

(Poe algo tambaleante pero con gran dignidad, viene avanzando desde el fondo del pasillo. Trae bastón y una enorme carpeta bajo el brazo. Los escribientes que, a cada llamado de Poe, salen de las oficinas ubicadas tres y tres, a ambos lados de la galería, son idénticos, es decir, el mismo.)

ESCRIBIENTE.—Buenos días.

EDGAR.—Buenos días, caballero. Soy Edgar Poe, de Filadelfia. Se trata de una revista, la suscripción a una revista literaria. Colaborarán en ella...

ESCRIBIENTE.—Por escrito, en papel de oficio sellado.

(Cierra la puerta. Poe se encoge de hombros, llega a la segunda oficina y golpea, menos cautamente que la vez anterior.)

EDGAR.—Edgar Allan Poe. Buenos días. He sido director de diversas publicaciones literarias y, al presente redacto el *Graham Magazine* de Filadelfia. El caso es que estoy buscando suscripciones para una futura revista. El profesor Lowell, Nataniel Hawthorne...

ESCRIBIENTE.—Por escrito, en papel de oficio sellado.

(Cierra la puerta. Poe, frunciendo el entrecejo, se queda mirándola. Hace ademán de volver a golpear, pero se dirige a la tercera oficina. Resueltamente, llama.)

ESCRIBIENTE.—Buenos días.

EDGAR.—Soy Edgar Allan Poe Arnold, nieto del general David Poe, que combatió junto a Lafayette, por la Independencia de los Estados Unidos.

ESCRIBIENTE.—Para pensiones militares retirados, debe dirigirse al segundo piso. Allí le informarán. (Cierra la puerta.)

EDGAR (a la puerta cerrada).—¡Y he venido a Washington a entrevistarme con el Presidente; para conseguir un puesto de recaudador de aduanas!

(Diagonalmente cruza la galería y se detiene ante la primera oficina de la otra pared, al fondo de la escena. Golpea violentamente.)

ESCRIBIENTE.—Buenos días.

EDGAR.—Oye, pelón; soy el cuentista más grande de los Estados Unidos y quiero tener una revista propia. Y no me digas que necesito un papel sellado, porque te ahorco.

ESCRIBIENTE.—No sé de qué me habla, señor.

EDGAR.—Hablo de mí. ¿Sabes quién soy?

ESCRIBIENTE.—Creo haber oído...

EDGAR.—El más grande cuentista de los Estados Unidos. ¡Del mundo! Pero necesito comer. En mi casa todos necesitan comer.

ESCRIBIENTE.—Lo siento, sin embargo...

EDGAR.—¿Debo dirigirme al segundo piso? ¿O al sótano? ¿O al cielo? ¿Hay que pedirle audiencia a Tyler, o a Dios? ¿Quién distribuye la ración en este cochino planeta? ¿Cómo hay que hacer para llegar a recaudador de aduanas, si quiera?

ESCRIBIENTE.—Para asuntos aduaneros, el trámite...

(Edgar, plantándole la mano en la calva, lo empuja hacia adentro y, el mismo, cierra la puerta. Se para en mitad del pasillo, deja la carpeta en el suelo y da vuelta del revés su capa. Extrae del bolsillo trasero de su pantalón una botella y bebe. Golpea la otra.)

ESCRIBIENTE.—Buenos... (Se interrumpe al advertir el estado del poeta.)

EDGAR (con calma).—Presumiblemente...

te descendiendo del abominable Benedict Arnold, el más tenebroso traidor a la patria, el que en 1780 entregó la fortaleza de West Point a los ingleses. De todos modos, el Presidente de la República, me ha prometido una entrevista. Mientras tanto, y por hacer algo, he pensado suscribirte a una revista literaria que no existe, que nunca existió, que no existirá jamás. ¿Qué me cuentas?

ESCRIBIENTE.—Yo creo, mister...

EDGAR.—¡Mister Cristo! Tú crees que Mister Cristo está borracho, ¿verdad? Pero no, está loco ¿No ves que llevo puesta la capa del revés? ¿No sientes mi mirada de maniático? (Confidente.) Todos estamos locos.

ESCRIBIENTE.—Debo prevenirle, caballero...

EDGAR.—¡Prevenirme! ¿Prevenirme qué? ¿Qué aún no se ha abierto el Registro de Locos? Pues, bien; yo vengo a la Casa Blanca a inaugurar la locura. Anota: Edgar el Mesías; profesión: aprendiz de milagrero. Estado: loco. (Reflexionando.) Hay muchas maneras, ¿sabes?, muchas maneras de ser Cristo... (El escribiente, espantado, cierra la puerta. Edgar, grita:) ¡Hay muchas maneras de ser Cristo!

(Se detiene indeciso ante la última oficina, parece dispuesto a golpear, pero luego renuncia a hacerlo. A punto ya de marcharse, la puerta se abre sola. Sale del interior un joven cadete de escribanta, casi un niño, se diferencia notablemente de los anteriores: apenas puede dar crédito a sus ojos maravillados. Se miran un instante.)

CADETE.—¿Usted no es?... ¡Pero, claro que es usted! ¡He visto su retrato en los periódicos!

EDGAR (desconfiado).—¿Dices que me conoces?

CADETE.—¡Cómo no conocerlo! He leído todos sus cuentos. Es usted... es usted admirable!

EDGAR (agresivo).—Nómbrame.

CADETE.—Poe, Edgar Poe.

EDGAR.—Y me conoces...

CADETE.—¿Quién no conoce a Edgar Poe? Sé todas sus anécdotas... aquella vez que adivinó como terminaría la novela que Dickens no había acabado de escribir... ¿Es cierto que él le preguntó si usted tenía tratos con el Diabolo?

EDGAR.—Es cierto.

CADETE.—¡Y el crimen de María Roger! Ese también lo descubrió usted. Dicen que la verdad era igual a la que Dupin adivinó en su cuento. Y el Jugador de Ajedrez de Maezel.

EDGAR.—Y el Viaje a la Luna...

CADETE.—Y El Escarabajo de Oro

EDGAR.—Y La Caída de la Casa Usher...

CADETE.—Y aquel del hombre perseguido...

EDGAR.—¡Ese no!

CADETE.—Sí, y que una noche se encuentra con el otro, con el perseguidor...

EDGAR.—¡No se encuentra!

CADETE.—Se encuentra, y lo mata. Y recién entonces comprende.

EDGAR (interrumpiéndolo).—William Wilson.

CADETE.—¡Ese! Después que lo lei no podía dormir. ¡Y El Gato Negro! ¿Cómo hace para que todo parezca tan real?

EDGAR.—A veces... miento.

CADETE.—Y sus poemas. Nunca lei nada igual.

EDGAR.—Mis poemas. También conoces mis poemas...

CADETE.—Los aprendo de memoria.

Yo... yo escribo versos. (Apresuradamente.) Son muy torpes, claro. Pero algún día... ¿Sabe?, yo quiero ser como usted: un gran poeta.

ESCRIBIENTE.—Buenos días.

EDGAR.—El más grande. Escucha... Fundaré una revista. Una hermosa revista. (Con ansiedad:) Quieres... ¿quieres enterarte? (Abre nerviosamente la carpeta.)

CADETE.—Oh, sí...

EDGAR.—¡Escucha! (Al decir esto, Poe se ha puesto de espalda, como si buscara luz. Comienza a leer: su voz, pese a lo impersonal del texto, o tal vez por eso, es de un desgarrado patetismo: voz de hombre que, fracasado, sueña el más hermoso sueño de su vida. Miente, lo sabe, pero se justifica ante un semejante. Lee pausadamente.) "En el primer número, el director iniciará la publicación de una obra en la que ha estado trabajando toda su vida... Todas las ramas de las Bellas Artes, y el teatro, y la crítica, tendrán cabida en ella..." (Leyendo, el bastón colgado de su brazo y la carpeta abierta, avanza hacia el fondo de la galería: su figura es casi chaplinesca. La luz comienza a decrecer.) "Ya se han hecho los arreglos convenientes, en nuestro país y en el mundo entero..."

(Ha llegado al extremo del pasillo y la escena —salvo por la vela de Lippard— está a oscuras. La voz del poeta sigue escuchándose. A medida que el cuarto de Lippard se ilumina, Poe entra en él: no trae la carpeta ni el bastón, pero hay "continuidad" entre ambas escenas —una especie de coda musical—; es como si, realmente, volviese de la Casa Blanca.)

Voz de EDGAR y

luego EDGAR.—"...El Presidente de la República, destacados hombres públicos, nos han prometido su apoyo. En todas las materias está asegurada la colaboración más efectiva..." (Ha llegado a la mesa; sentándose dice las últimas palabras.) "...El más grande ilustrador de Filadelfia..."

(Deja caer la cabeza sobre los brazos. Solloza. Larga pausa.)

ESCENA QUINTA

LIPPARD.—Nada más bello que un poeta en la miseria ¡Menesterozo que

sueñas, brinda conmigo! (Pausa.) No. El aguardiente te da lloronas. No sirve para ti. Oye... yo conozco algo. (Se da vuelta en su silla y busca entre los libros. Edgar, sigue en la misma actitud. Lippard apoya ahora los codos sobre la mesa; aprieta algo en un puño: la otra mano, extendida, sostiene una pequeña tableta del tamaño de una nuez: haschich. Sus movimientos son, casi, los de un presdigitador.) ... ¡El antiguo secreto de los Escitas...! (Sopla sobre la tableta y mira hacia arriba, como quien sigue las evoluciones del humo.) ¡El vapor alucinante...! Bangie, se llama; pero también se llama Teriaki. Y se llama sueño. Los árabes felices lo nombran a media voz: Madjud, y significa Imposible. Incale el diente y verás: tiene el sabor dulzón del almizcle, pero es el alma venenosa del cáñamo florido... ¡Mira! El misterio.

EDGAR (levantando a medias la cabeza; hace un gesto, como de rechazo despreciativo).—Es poco. Eso puedo hacerlo yo solo.

LIPPARD (sonríe. Acerca su mano al rostro de Poe, como tentándolo, y luego la cierra de improviso: abre lentamente el otro puño; sobre la palma hay un diminuto frasquito de opio).—¿Y esto? El zumo enloquecedor de las adormideras verdes, ¡el espíritu de las rojas amapolas! Y se parece a una botella. ¡Mira! Pero no entorpece la razón como el aguardiente. Es la pequeña botella del naufragio, portadora de todos los mensajes... (Mirando a través de ella.) El caleidoscopio de todos los prodigios. ¡Bebe! Y sentirás como te crecen las alas que escondes bajo la chaqueta...

EDGAR.—¿Alas?

LIPPARD.—Y te remontarás lejos, por encima de los tabacales y los presidentes: las aduanas y los escritorios de redacción; los collares de las damas bobas y los pañuelos ensangrentados de las moribundas.

EDGAR.—Calla...

LIPPARD.—¡Bebe!

EDGAR.—¿Y después?

LIPPARD.—La abyección, la locura y la muerte.

TELON DEL
II ACTO



EDITORIAL LOSADA S. A.

Alsina 1131

Buenos Aires

ISRAFEL

PRIMER PREMIO INTERNACIONAL AUTORES CONTEMPORANEOS, París 1963; UNESCO.



JURADO: Eugéne Ionesco, Claude Puget (Francia - Christopher Fry (Gran Bretaña) - Mac Connely (U.S.A.) - Diego Fabri (Italia) - Alfonso Sastre (España) - Mario Rivera (Perú) - A. Kivinaa, Witikka (Finlandia) - B. Koszeniewski (Polonia) - Heinrich Schnitzler (Austria).

UNICA EDICION EN CASTELLANO

En los últimos tiempos, esclarecer el concepto "novela" se ha vuelto un aburrimento dominante. Esto, a priori, no tiene nada de condenable, simplemente, corresponde a una tentativa ordenadora que abarca todas las inferencias humanas: necesidad de historizar. Canalizada en la novelística permite establecer constantes, marcar diferencias, sacar conclusiones que pueden o no importar, pero, al menos (por su naturaleza puramente fenomenológica) tienen la virtud de no hacer daño. El hecho cambia cuando, de tal análisis, se extrapola lo que debe ser una novela. Superticiones de este tipo dan elementos para saber por qué falló Proust en algún párrafo de "Por el camino de Swann", en cuáles errores incurrió Balzac, y cómo Dashiell Hammett es inobjetable (1). O pueden resolver que, a partir de Joyce, la pérdida de la rectilínea en la narración, la simultaneidad, son características de nuestro tiempo; pero no pueden evitar que, Thomas Mann, disculpándose con parsimonia al comienzo de cada capítulo por su excesivo conversar en el anterior, escriba genialmente "Doktor Faustus"; y son incapaces, sin Faulkner, de inventar el tiempo falkneriano. Limitaciones que son razón de sobra para concluir una estos estudios, que sirven quizá por su valor informativo, pero no por su eficacia en prever novelas de nuestro tiempo. **Rayuela**, de Cortázar, es un ejemplo concreto. Todo lo que en ella es preconcepto, declarado intento de innovar, teoría novelística o aplicación inmediata de esta teoría, sobra, no es literatura: se aparta automáticamente de lo válido del libro. Voy entonces a considerar **Rayuela** no como lo ha querido Cortázar, dividida en una parte imprescindible y otra que no —dos libros, o muchos—, sino como una novela: con su vieja estructura reconocible y personajes a quienes les suceden cosas, que piensan, que están posibilitando en cada capítulo, un capítulo siguiente. Novela según la más elemental asociación de ideas, en la que leída como se quiera hay 200 páginas de reflexiones, notas, poemas, teorías, canciones, etcétera. Dejo para un análisis posterior la gravitación que estas interpolaciones a ese epílogo puedan tener.

Esquemáticamente, un tema esencial, antiguo como el mundo e inagotable: dos relaciones —una en París, otra en Buenos Aires—, entre hombre y mujer. La historia en París ("Del lado de allá"), el encuentro desencontrado e irrepetible de Horacio Oliveira y la Maga, pudo, sola, ser una de las "nouvelles" más importantes de nuestra literatura. La Maga, maravillosa, capaz de engendrar, a través de su asombro y su inmutabilidad, todas las preguntas, toda la tristeza, todo el desorden indescifrable del mundo, inventa a París para nosotros, argentinos, a fuerza de vivirlo ella en las entrañas; realiza la desesperación de Oliveira, porque se da de boca contra su desesperación; nos con amina (y esto sí es literatura) por su magisterio de metérsenos en la vida sin que lo podamos evitar, con un dolor que no buscábamos pero que está ahí, y nos com-

**liliana
heker**

RAYUELA

promete. Y no sólo esto. La muerte de Rocamadour, la carta de la Maga, el encuentro de Oliveira y la clocharde: verdades así, hay muchas en la primera parte. Allí se juega Cortázar, hasta sus límites; el Cortázar que nos vulneró hace tiempo. Cuentos casi, en lo que esta palabra tiene de perfecto, de bastarse a sí misma, son los hermosos mosaicos de una "nouvelle". Círculo que al considerar **todo** el libro, ya no es una virtuosidad: es un componente más, en una figura desequilibrada. Un bello anacronismo.

La primera y la segunda partes de **Rayuela** son absolutamente independientes la continuidad de Oliveira es mera apariencia. Las situaciones, alabeadas, imponen dos personajes distintos en quienes lo único invariable es el nombre. Creer que el final ambiguo y angustiante de la primera parte puede prolongarse en una historia concreta, resulta, digamos, tan nublado como pretender que, a Madame Bovary, le hace falta, para mejorar, una segunda parte donde se narre la vida de Berta Bovary. También "Del lado de acá", por lo que tiene de conflictual, pudo valer en sí misma. El tema: la obsesión de un hombre, Oliveira, que busca, que necesita fatalmente identificarse con su amigo, Traveller. Que le impone una Maga o Talita (mujer de Traveller); que se mete en la atrincherada realidad de estos dos, inventando, para los tres, una "gestalt" a pesar suyo, nacido para destruirse. Pero lo profundamente humano del conflicto, la indagación que caracteriza a las grandes obras y la diferencia hasta siempre de la letra "escrita para qué", se da sólo en raras ocasiones. En el enfrentamiento de los dos hombres, por ejemplo, en una pieza entrecruzada de hilos, como entre los frágiles alambreados de una realidad que amenaza desbaratarse catastróficamente en cualquier momento. Ellos dos en medio del caos, hablando, tratando de establecer un orden, una lógica, una convivencia o una eliminación. En la mayoría de los casos, sin embargo, toda posibilidad de situación definitoria (dramática) se trivializa metódicamente; las trivializa, por método, Cortázar. Oliveira, Talita y Traveller sostienen su conversación fundamental en condiciones tan complicadas, tan llamativas, que todos las palabras se contaminan de irrealidad. Este estrambotismo no tiene nada que ver con lo grotesco, que es patético, con lo fantástico o con la locura: simplemente, no existe. ¿Ingenio? A veces sí. Ionesco también. Pero no es eso lo que hace falta; no es para eso, al menos, que se escribe como sabe Cortázar. Quien inventó a Mauro, a Celina, a Medrano, a veces al Pelusa, o restableció a Justo Suárez, a Charlie Parker, no tiene

derecho (peor: no puede, del verbo "saber"), no le sale divertírnos con caricaturas que, fundamentalmente, no mejorarán la ya inventadas por Abel Santa Cruz u Horacio Meyrillie, y son notoriamente inferiores de las que ya dieron un máximo, estableciendo el género, con Wimpi o César Bruto; pero, **un máximo** por eso (lo otro), porque se ciñeron a esta superficie nuestro de andar como divirtiéndonos con nuestras limitaciones. Eso ya está. Una novela, o va más lejos, o no va a ningún lado. Claro que, si quiere, se queda en un divertimento más. Pero ¿quién la rescata? O va al fondo, a la causa borrosa —patética— de esta risa que nos damos los argentinos, o el tejo en la azotea.

Cortázar, sin duda, sabe bajar a los hondones (los monólogos de Persio, por ejemplo, en "Los Premios"), a esa raíz del juego, que existe y se documenta quizá en la necesidad de reducir la vida a los 10 escaques de una rayuela, de achicarla porque puede hacer falta a nuestra desesperación una realidad de tiza que empieza en una tierra rectangular y termine en un cielo cierto, esperándonos, allá, con la sola condición de haber acertado (acá) una parábola de mandarina. Somos triviales. En efecto: Pero Julio Cortázar, que a veces es lúcido —terriblemente—, que lo es cuando se mira en Oliveira o en Traveler, o aún en sí mismo, no lo es bastante como para (objetivando **Rayuela**), entender que la profundidad de un libro no depende de que su autor sepa cómo y dónde es vulnerable, lúdico, qué capítulos son prescindibles, sino de haber anulado estas lucideses hasta ese límite en que, el libro que resulte, sea (para él) absoluto: el único que pudo escribir. Hasta que, equivocado, lo crea perfecto, de tanto ignorar dónde está lo baladí, el juego, lo accesorio. Voluntad de perfección que no se diezma ni con un prólogo ("este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros", cosa que no se dice, se hace, y le pasa solo a las grandes obras), ni con negar, o estar harto de la Perfección. Teoría que **Rayuela** registra en alguna página, pero que, por el solo (paradojal) hecho de haber sido planteada, evidencia la tentativa de "otro" tipo de perfección, digamos contemporáneo: la sistematización del caos. Vuelta de tuerca que tampoco se dice: mejor, se crea. Y a eso voy. Cortázar no innova en la novela. Lo que compulsiona sigue siendo lo mismo que nos conmueve desde el Quijote: situaciones humanas. Lo otro, es sólo álgebra barata, o un procedimiento insospechado de publicar anécdotas, poemas, canciones, teorías que, solas, pudieron justificar un libro como "Historia de Cronopios y de Famas" —aunque no, claro está, a Cortázar—, y que, dentro de **Rayuela** no se justifican. De ser intercalados en el orden que sugiere Cortázar, no haría más que comprimir, a veces hasta teóricamente, la sensibilidad del lector, impresionarlo. Marcarle una dirección, válida sólo para el autor. Leídas a posteriori, tampoco legitiman la originalidad

estructural de la novela: las curiosidades, la miscelánea, no son el mejor material para epilogar (u obstruir) un libro. Máxime cuando abarcan 99 capítulos. Quien se detiene a leer un libro de 600 páginas ya sabe encontrar rarezas, si quiere, en otros textos. Lo anecdótico de **Rayuela**, en cambio, cuando es necesario, como la historia de Pola, se integra solo: no hacía falta, para mostrar la parcialización de la realidad, nuestra humana imposibilidad de aprehenderla totalmente, inventar una diagramación rarísima. En cuanto a la teoría expresa —los papeles de Morelli—, es, francamente, inadmisibile. Aun haciendo abstracción de que el recurso ideado por Cortázar para introducirlos, en una tontería(2), los papeles en sí tampoco se sostienen con nada en última instancia, lo único que hacen es **justificar la concepción de una novela que sólo tiene de asombroso los papeles que la justifican**. Lo otro, es clásico; menos revolucionario que el "Ulyses". Lo otro, nació para ser juzgado con el mismo rigor, con la misma urgencia por lo perfecto con que, el propio Cortázar, cuentista irreprochable, juzga el cuento (ver **Algunos aspectos del cuento**, revista "Casa de las Américas", febrero, 1963). Escenas hermosas, inolvidables de esta novela, nos dan razón para ello. Ser Cortázar el inventor de la Maga, razón para juzgarlo uno de nuestros más altos narradores, alto a lo hondo. Oximorón aparente, que, de paso, permite acabar esta crítica por el principio.

En "Del lado de allá", hasta aquellos personajes que no se han logrado como personajes, Etienne, Rolland, Babs, Ossip, que sólo llenan un espacio, y una anécdota sin trascender una situación humana, salvan, a veces, su existencia, por el sólo hecho de pesar sobre la Maga. Basta una noche, por ejemplo. Todos ellos hablando en la penumbra de una pieza, agobiada de lluvia y de cigarrillos y de bultos multiformes; basta su conversación banal que ahora está postergando, cubriendo ridículamente la frialdad de un chico, su muerte, que de un momento a otro, sin escapatoria, desgarrará a la Maga. Basta su frivolidad, en esos momentos, para que se justifiquen; justamente por ella, porque esa frivolidad lastima; se vuelve contra

nosotros y nos impreca. También Oliveira, dilacerado en su intento de atrapar una realidad que se le escapa en todas direcciones, encandilado por un orden que no va poder atrapar nunca, marcado para siempre con una empedinada conciencia que lo distancia, lo enfría, le impide sentirse vivo, también él se define unívoco y absoluto en su desesperada relatividad, con un sólo gesto que hiere en la Maga. Se va. Irrevocablemente cínico y calculador, se va, en un momento en que lo único legítimo sería lo cotidiano, la caricia inútil pero necesaria; lo sabe. Pero se va. Y se determina para siempre en su dolor, más intenso, quizá, que el desguarrecimiento de la Maga, peor que todos los otros, por este despiadado ilusionismo de la lucidez, que multiplica el dolor por millones de seres, por millones de instantes, por una gigantesca impotencia. Escenas como esta, perfectas, donde se llega al centro de la angustia, donde se da, hasta el límite, el Cortázar raigal que nos esperanzó hace tiempo, hay muchas (lo dije ya) en esta primera parte. Las más memorables, se dan cerradas como cuentos: la aventura de Oliveira y Madame Trepát, único, melancólico modo de la intrepidez, cuando ya no se está a tiempo de ser Robin Hood, o Dick Turpin; o la carta de la Maga a Rocamadur; o aquello de la clocharde. Cuentos, dije por allí. Grandes cuentos, quise decir: cosa de gran escritor. Lo demás, como decimos por "el lado de acá", pura tipografía.

NOTAS DE REDACCION

(1) La ejemplificación no es un puro chiste. Figura, seriamente, en el libro de Castellet "La hora del lector". Noé Jitrik, autor argentino del mismo libro, también la consigna.

(2) En esquema, es así: señor atropellado por un auto, que resulta ser literato (Morelli) y que redacta teorías explicativas de Cortázar acerca de la propia novela de Cortázar, de su estilo, de lo bestial que será el lector si no advierte la profundidad abismática de un libro construido según esas teorías, las cuales, obvio es decirlo, permiten incluir la anécdota de un accidente callejero que, a su vez, posibilite la inclusión de esa teoría. Algo así como explicar el "nevermore", del cuervo, por la "Teoría de la Composición", de Poe, pero intercalándola en el poema y recitada por la señorita Anabel Lee.

**vicente
battista
BOMARZO**



"Yo Aureolo Felipe Teotrasto Bombat von Hohenheim, también llamado Paracelso, teniendo delante de los ojos a los Santos y Sagrados Evangelios, a los que toco con mis propias manos, juro que nunca ejerceré mi profesión ante Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, cuando contraigo éste el mal de la sífilis; y agrego a lo anteriormente dicho que tampoco tuve vínculos con él, antes ni después de la citada dolencia". Así, o con parecida sintaxis medieval, tendría que haber empezado esta crítica, dado que, después de la petición de principio que Mujica Láinez inserta en la página 649 de Bomarzo (nos enteramos que es, ni más ni menos, la reencarnación del giboso duque de Orsini), casi me atrevería a inventar, para mí, el ánima del célebre Paracelso. Pero el Premio Nacional de Literatura que, hace poco, inmerciera Bomarzo, me obliga a dejar a Paracelso en la paz de su sepulcro y a juzgar como un atropellado crítico de la era interplanetaria, de las revoluciones y los pactos de no agresión.

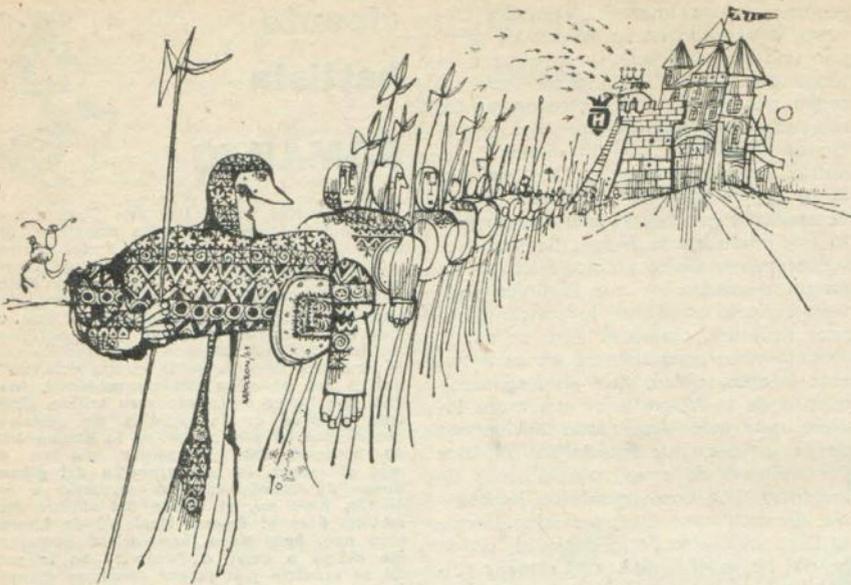
La reconstrucción histórica, en una novela, puede depararnos un Barrabás, un enano, la huida de un rey francés, las provisiones de José o el cruce, de Egipto a Canaán batallando a Og, a las huestes de Amalec y no sin haber derribado carros egipcios en el medio bermejo de la mar. Maravillas, todas, reconstruidas por Lagerqvist, Aragón, Thomas Mann, Sholem Asch o Dios. Cuando esto no ocurre, cuando no se dan, por ejemplo, La Iliada o la Biblia, es muy posible que se cometa biografía. Con Bomarzo, sucede. Otra falla resulta de que Mujica Láinez, que no es el duque de Bomarzo, consigue una novela narrada en primera persona por el duque de Bomarzo. La contradicción obliga a Mujica Láinez a introducir un fino artificio: la metemencosis. Habilidad, que, al parecer, le permitió narrar la historia como un escritor de ahora y aquí, intercalar nombres de personajes posteriores al Renacimiento y aún contemporáneos, o palabras dichas al pasar —como fascismo o comunismo—, pero no le dejó, en cambio, disimular un absoluto divorcio con la realidad. Y creó la impresión de que más, que el novelista fantástico que pretendió ser, y que evoca cosas sucedidas cinco siglos atrás, Mujica Láinez fue un escritor anacrónico del siglo XVI. Y anotamos, entonces, una defecación importante de Bomarzo: su inexistencia. Las dificultades de Pier Francesco Orsini, no interesan para nada. Nuestro desentendimiento de lo que le pasaba, sin embargo, no puede atribuirse sólo a su distancia histórica; a carecer, nosotros, de vivencias renacentistas. No. El propio Mujica Láinez, un hermoso cuento suyo, fortalece esta sospecha. Su relato El Hambre, transcurre durante la

(Concluye en la pág. 24)

Sociología - Psicología
Ciencia Política
Antropología

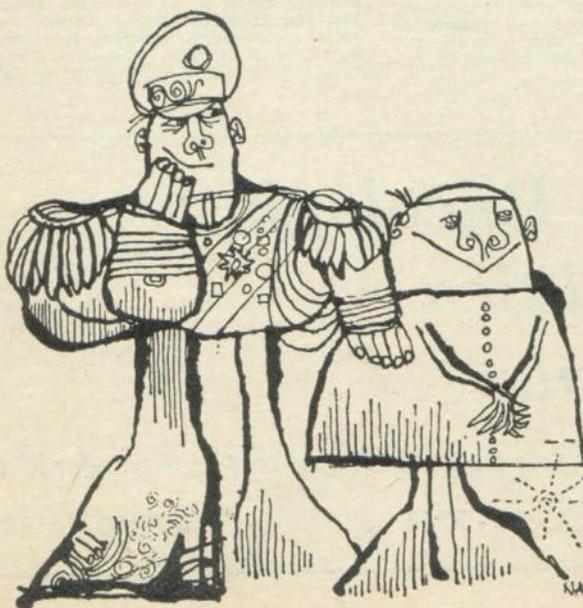
y también las novelas y las poesías de sus autores preferidos

TUCUMAN 764
32 - 3263
BUENOS AIRES



NAPOLEON

LA GUERRA Y LOS MILITARES



NAPOLEON 1963

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I. - Córdoba 2240 - Buenos Aires (República Argentina)

Correo
Argentino
Central (B)
Suc. 23 y
34 (B)

Concesión Nº 568
FRANQUEO PAGADO
TARIFA REDUCIDA
Concesión Nº 7259

