

el ESCARABAJO de oro



di tu palabra y rómpete — Nietzsche

AÑO IV — Nº 21

DICIEMBRE 1963

\$ 40

SUMARIO Nº 21 — MI CONCEPCION DEL CINE por MICHELANGELO ANTONIONI • POLEMICA CON GYÖRGY LUCKACS por G. DELLA VOLPE • En CUBA con IEVTUSHENKO • DIGO FIDEL, poema de ENRIQUE AMORIM • EL CUENTO en la REVOLUCION por JULIO CORTAZAR • INTERROGATORIO AL TEATRO ARGENTINO por P. Espinosa; contestan: CAVIGLIA, DURAN, PETRAGLIA y RODRIGUEZ MUÑOZ • LA BOMBA, poema de DRUMMOND DE ANDRADE • Cuentos de FELIX GRANDE, LILIANA HEKER y RICARDO PIGLIA • Poesías de HUMBERTO COSTANTINI y ALICIA TAFUR • Encuentro con BRUNO SCHULZ por B. KORDON • EDITORIAL • BIBLIOGRAFICAS • Teatro por Lelia Varsi.

VENEZUELA 1963



**HUMBERTO
COSTANTINI**

SUELE SUCEDER

Suelo morirme a las mañanas.
Justamente a la hora de guardar El Escarabajo
[de Oro en el portafolios,
cuando el andén de Constitución
recibe los últimos boqueos de mi subterráneo,
y el reumatismo, que ya me perdió el respeto,
me palmea confianzudamente la rodilla
al levantarme.

Suelo morirme a las mañanas,
casi sin odio le digo no va más
a tanta cosa ardiente que me brota ¿de dónde?
y un dos, un dos, un dos,
el viejo embozarse en molinetes,
el viejo insomnio trepando pasamanos
un dos, un dos, un dos,
un poco de fatiga y la bufanda
y la piel de aguantar
hasta el dedo del jefe en mis papeles,
y me muero.

Acudo al Equanil, recuerdo deudas,
me grito pobre tipo,
y ya me estoy tocando la calvicie,
y ya salgo a comprar bicarbonato,
me doy un tironcito a la mortaja,
y chau, me quedo muerto.

Pero ocurre que a veces,
a veces porque sí,
por Primavera,
por cuento por salir,
o por muchacha,
me vuelvo inteligente, solidario,
sé de pronto quien soy
y dónde piso.
Se me viene un pasado a la memoria
y me nace un futuro en la garganta,
crezco en el tiempo
y me circulo entero.
Y ya me nace la palabra hombre
y el prodigio de ser hasta el zapato
de puro estar cambiando el universo,
creyéndome y creyendo.

Creyéndome y creyendo
cuando le planto un no como una casa,
al jefe, al comisario, a Jesucristo,
cuando me doy en Cacho para siempre,
haciendo lo que hago, cosas, cuentos,
pateando la tristeza,
alborotando,
dando mi piel caliente,
mis dos manos,
éste soy yo venga una copa y cante
qué tanto fin de mes ni tanta cuenta
si el hermanito Zeus
me hace señas del as
y voy matando

y voy matando sombras
degollando
muñecos de aserrín que dicen donde
donde nos lleva este sufrir sufriendo
y hasta cuando

hasta cuando me saquen a tirones
de esta ciudad que es hembra
y me responde

que todo el aire es canto
y voy cantando.

Y entonces sí,
entonces sí compadre, resucito,
siento mis pies que pisan y prometen,
se me va el reuma, el hígado, el resfrío,
ando de Costantini hasta los pelos,
digo gran puta y lo que soy viviendo,
le aprieto la cintura a Buenos Aires,
le hago un hijo de sangre, canto y cuento
y salgo a caminar con tanta vida,
con tanta cosa ardiente aquí en el pecho.

ALICIA TAFUR

LA OTRA VIRGEN

Tengo de mi infancia
recuerdo de trapos sucios
un vestido manchado con mi sangre
y un pañuelo ahogándome la boca.

Un viernes.
Por la tarde.
Calor de soles quebrados
en los cielos calientes de verano.
Llegó con la piel dorada
y la espalda ancha de su hombría.
Doradas las manos fuertes,
dorado el cuello como tronco firme
sosteniendo su cabeza de centauro.
Veintisiete años en las piernas ágiles.
Veintisiete años en la sonrisa.
Pecho, músculo y tibieza.
Boca ancha
ojos como piedras.

Diez años yo,
con asombros en trayecto a la mirada,
el cabello soltando sueños,
los ojos indecisos de futuro,
las manos sujetando mi pollera
de arrugas puras.
Golpe en el pecho y en la sangre,
rodar de inocencia por el suelo,
besos quemándome la garganta,
grito ahogado
y un sudor manchándome la entraña.

Qué se yo de calles con soles,
de paseos a la plaza,
de juegos con rondas de pureza,
si de pronto una daga cavó mi bajo vientre,
un dolor compacto se apretó a mi pecho,
un cinturón de locura atenazó mi frente,
y el nombre primitivo de mi infancia
se revolvió en la lengua
aullando atroz dolor y desamparo.
Qué sé yo de juegos y de rondas
si el llanto,
desplomándose en mis ojos,
borró la luz,
y rodó en duelo.

abelardo
castillo

EDITORIAL

Hacia 1961, "Cuadernos de Cultura" publicó, en su revista y luego en volumen, cinco ensayos destinados a interrogar uno de los temas más vastos de la realidad político-cultural argentina: Qué es la izquierda. Dos trabajos, La "crisis" del Marxismo, de H. P. Agosti, e Intelectuales y Neoizquierda, de Samuel Schneider, hacían explícita referencia a la orientación ideológica de nuestra revista. Clausurados "El Grillo de Papel", "Gaceta Literaria", "Fichero"; requisadas editoriales, bibliotecas; encarcelados artistas e intelectuales, no era aquel (nos pareció) el momento más oportuno de iniciar una polémica como la que, por sus imputaciones, vaticinaba el contenido de "Cuadernos de Cultura". En un editorial de "El Escarabajo de Oro", se dijo: discrepamos totalmente con esos juicios, elaborados en base a ligeras apreciaciones cuando no, a simples conjeturas. No nos mueve, agregábamos, una actitud meramente polémica; pero, puesto que se cuestionó la validez de nuestra posición frente (junto) a la izquierda militante y el derecho, como lo hemos escrito mil veces, de ejercer, en cuanto escritores de izquierda, la crítica honesta, y puesto que fue "Cuadernos de Cultura" quien creyó oportuno iniciar este diálogo, vamos a explicar qué entendemos nosotros por crítica, por revolución, por coincidencia ("El Escarabajo de Oro", agosto de 1961). Causas obvias (policiales) y el desagrado que nos producía agregar en plena caza de brujas, otro desacuerdo al, ya de por sí, caótico panorama de la izquierda, postergaron dos veces nuestra respuesta. La coincidencia por encima de la discusión, escribimos, era el más irrevocable imperativo de la izquierda: agudizar la discrepancia, venga de donde viniere, jugar indignamente a ser amigos y ejercer el deleznable oficio de bufones intelectuales, no obstante, como en los últimos tiempos se ha falseado estúpidamente cada una de las palabras que, de buena fe, hemos escrito, queremos dejar muy claro que si nos parece, o cuando nos parezca oportuno, publicaremos lo que sea necesario y en los términos que juzguemos adecuado ("El Escarabajo de Oro", octubre - noviembre, 1961). Las circunstancias, en lo que hace a tergiversaciones y confusión, hoy, no ha cambiado. Una no muy lejana, y si algo inútil, mesa redonda en Filosofía y Letras; unas críticas a que hace alusión Liberman (1); unos argumentos de G. Rozenmacher, "quebrándose de sotiles", como el Licenciado Vidriera, pero en un periódico popular, lo que gravemente le fragilizó las ideas no en seso propio sino en cincuenta mil ajenos, y entre otras razones (que señalaremos), una decisiva: la de que "El Escarabajo de Oro" no puede, ni quiere, seguir arrastrando un malentendido que comenzó en "El Grillo de Papel", justificarían por sí mismas, hoy, la publicación de "Discusión crítica a La 'crisis' del Marxismo" si algún otro hecho, lamentable, no nos la impusiera como una exigencia.

La vasta polémica que desencadenó, dentro y hacia afuera de la URSS, el discurso sobre la literatura y el arte, pronunciado por N. S. Jruschov en marzo de este año; el conflicto ideológico chino-soviético, han vuelto a reclamar de la izquierda, de sus intelectuales y sus artistas, que asuman, una vez más, la incómoda responsabilidad de la opinión. Incómoda, porque a juicio de "El Escarabajo de Oro" ningún hombre lúcido de izquierda (que sea, realmente, ambas cosas) dejará de comprender, de "sentir" hasta dónde toda esta discordia facilita la mala fe, la irresponsabilidad. Pero si en casos como éste hablar es riesgoso, lo otro —el silencio—, ese paradójal compromiso con la nada, suele ser deleznable. Que se nos condene, pues, por lo que pensamos: no por lo que se conje-

tura (o se desea soñar) que una revista literaria —combinación repulsiva a ojos de mucho arduo paleontólogo de las ideas— debe andar pensando: ése, es el menor riesgo que "El Escarabajo de Oro" eligió correr, va para cinco años. Lo que sí, cuando lo hagamos, no vamos a admitir que se nos arda, teológicamente, la facultad de hacerlo: el derecho, o el deber irrenunciable de vindicar, nosotros, cuentistas o poetas, novelistas o dramaturgos, una prerrogativa que al presente, se dijera, sólo pertenece a un Gónclave de Expertos. La de afrontar las cuestiones ideológicas y estéticas. Porque, si bien se puede discutir al "teórico" su derecho de opinión para explicar a priori (como lo hace) la obra literaria, para imponer una estética o preconcebirla, resulta en cambio algo más hirsuto negarle, a un escritor, libertad para (deber de) expresar su visión filosófica y por lo tanto ideológica, no ya del arte: del mundo. Nada de lo cual nos será posible si, imitando "El Escarabajo de Oro" en el campo de las ideas lo que Poe recomendó para otros territorios, comenzamos este andamiaje por la cumbreira. Enunciar nuestros juicios, erróneos o no, pero sólo después de haber despejado todo equívoco que los contamina, y afirmarlos sobre la base de una muy clara exposición de principios, es, a esta altura, la menor responsabilidad que nos pueden exigir nuestros lectores. Y nos la suelen exigir. Demostrar, por lo tanto, que aquellas sombrías imputaciones de "Cuadernos de Cultura" —más que sombrías, algunas— carecieron de todo fundamento ideológico, eran caprichosas, torpes y hasta sórdidas, y denotan un método de "crítica" que viene perjudicando hace años el entendimiento de la izquierda auténtica, ése, es el propósito de "Discusión crítica a La 'crisis' del Marxismo" (2). Y es, en nuestra situación, el único primer paso de toda coincidencia o enfrentamiento, de toda posterior actitud. Clarificar, puntualmente, las argumentaciones de H. P. Agosti y de Samuel Schneider, no implica resucitar ninguna antigualla polémica, sino examinar, ahora y aquí, problemas que hoy traspasan, dilacerándolas, nuestra realidad y nuestra cultura. Que nos atañe resolver a todos y que, nomás son mirar al país, a latinoamérica, sentimos cómo, de qué modo nos complican a todos. No es casual que hoy, justamente, "Cuadernos de Cultura" esté preparando otro nuevo análisis de la izquierda y que hasta una revista católica, en su última edición, se haya creído en el deber de aportar algún curioso documento medieval al babélico legajo de los "grupos rojos" (3). Y entonces tampoco olvidaremos repetir que "rechazamos la fácil imputación de irresponsabilidad, de estar haciendo, según se dice, 'el juego a la derecha'. De lo contrario, teniendo en cuenta el momento político —la absoluta falta de oportunidad— en que los intelectuales del Partido Comunista creyeron adecuado principiar la 'crítica' a la izquierda, deberíamos admitir que, ellos mismos idearon este juego". Ya es hora, en efecto, de abandonar las fulminaciones divinas, el Verbo de las frases hechas. Máxime cuando más de un argumento demostraría (demostrará) que "hacer el juego" es zanjón al que no sólo nos desbarrancamos en la neo-izquierda. También a los ideólogos de partido, jugando, se les desmorona el "marxismo" entre los garabatos. Garabato en su acepción agreste, de caer rodando por los pinchos e ir dejando, al sol, el traperío colgado. Y en la otra acepción también: la de la mala letra. Que, en este oficio, es mala fe. Ni polemizar pues (no haciendo falta); ni estar al servicio de la Dirección de Investigaciones Políticas Antidemocráticas (dipa). Tampoco, como escribió con mucha justeza Liliana Heker "la intención pueril de 'absolver' a El Grillo de papel; intención, en todo caso, absurda: pues considerando que, de hecho, completó su ciclo hace tres años, toda su 'absolución' dependerá de esos seis números. Lo cual, dicho sea de paso, bastaría para justificar ideológicamente a cualquier revista. ¿Por qué entonces —se nos preguntará— publicamos, hoy, esta respuesta? La pregunta es superficial: supone que las cuestiones ideológicas se reducen a una anécdota; olvida que El Grillo de Papel

(2) "Discusión crítica a La 'crisis' del Marxismo" (respuesta a Héctor P. Agosti), de Abelardo Castillo, que, incluyendo trabajos de Liliana Heker, Ricardo Piglia y Arnoldo Liberman, se publica en separata.

(3) Revista "El Príncipe", nº 25.

EDITORIAL

(de pág. 3)

originó a **El Escarabajo de Oro** (...) No ignoramos que en **El Grillo de Papel** se han cometido errores. Errores, pero no porque se haya atentado contra el socialismo universal, el país, el materialismo histórico o alguna otra desmesura de las que suelen atribuir, a la izquierda, los intelectuales de partido" (sin embargo) "con 21 números de **El Escarabajo de Oro** en la calle (cambio de nombre que en el plano dialéctico significa más que una anécdota policial) muchos intelectuales de izquierda, y otros, de orientación misteriosa o extraordinariamente opuesta, siguen enquistándose en los mismos esquemas y hasta con la misma terminología, conque, en 1961, los desorientó 'Cuadernos de Cultura'. Por eso, porque no nos queda más alternativa que abordar aquellas cuestiones, asumimos también **El Grillo de Papel**. Ya que si es innecesario demostrar lo obvio —demostrar que son cuestiones actuales— aún nos falta probar que los razonamientos por los que se nos sigue juzgando, son falsos" (Liliana Heker, prefacio a "Discusión crítica a La 'crisis' del Marxismo"). Y además, y aunque ideológicamente nunca tuvimos la menor semejanza con "eso" que vislumbraron nuestros hondos exegetas, aún así, admitir hoy que (bien o mal) se nos juzgue por anteaer, equivaldría como actitud nuestra a festejar la más irrevocable parálisis: a admitir que hemos, no resucitado un grillo, en lo que de mejor tenía, sino que, excavando rocosidades, nos hemos traído al hombro un marsupial. Dice Liliana Heker: "una revista es, no, como lo pretendió «Cuadernos de Cultura» un 'programa': una cosidad estática y durísima sino un organismo que se va configurando, modificando dialécticamente y naciéndose a cada muerte, a través de su historia; y que se juzga como totalidad: a lo largo y a lo hondo. Por obra total, cuando acaba, y por praxis mientras vive. Y la praxis de un grupo de escritores es, también, la literatura. Pero, de literatura, jamás hablaron nuestros críticos" (en cuanto a las ideas) "**El Escarabajo de Oro** confirmó, toda vez que hizo falta, su posición: aún y sobre todo en aquellos puntos donde **El Grillo de Papel** pudo ser ambiguo, o hasta confuso. Y si dependiera nuestra claridad de ello, no vacilaríamos, incluso, en enterrar a esa primera revista, cuando fuera necesario" (Liliana Heker, ib.). Razones que, si como fundadores de "**El Grillo de Papel**" pueden escapársenos (emotivamente) a Liberman y a mí, me bastarían, como director de "**El Escarabajo de Oro**" —cuyos responsables, en su casi totalidad, no parte-

recieron a aquella revista inicial—, para exigirme hoy una definitiva explicación sobre lo que H. P. Agosti llamó nuestro "programa", nuestro ampararnos en la eticidad de Camus, etcétera; sobre lo que, mutilándonos una cita, también Samuel Schneider presentó, a los muchos lectores de "**Cuadernos de Cultura**", como nuestra *raison d'être*: la "determinación" de luchar contra el marxismo (!). Disparate casi sin igual. Casi, porque habiendo Schneider omitido la lectura de cuanto escribimos en más de un año, conjeturó, con inteligencia, que además teníamos el fornido propósito de hacer la revolución social "por medio del Arte" (Sic). De todo esto hablaremos, porque hace falta, en "Discusión crítica a La 'crisis' del Marxismo", nuestra respuesta a Héctor P. Agosti. Ensayo con el que —como paso inevitable que nos deje muy limpio el camino hacia toda ulterior toma de posición, no sólo ante los problemas del arte sino, en tanto escritores de izquierda, frente a los conflictos ideológicos que hoy, de Venezuela a China, conmueven a todos los hombres revolucionarios del mundo—, iniciamos bajo el nombre de testimonios de **TIEMPO AMERICANO**, una serie de publicaciones (ver página 24) que, en un futuro no distante, irán organizándose en un viejo sueño de "**El Escarabajo de Oro**" y de muchos escritores de América: la revista-libro **TIEMPO AMERICANO**.

Nos gusta resucitarnos. Estar vivos. **TIEMPO AMERICANO** continuará, cualquier mañana, la obra de "**El Grillo de Papel**" y de "**El Escarabajo de Oro**". Y estará dirigida, esencialmente, a reflejar la múltiple realidad continental, mediante la obra creadora de sus artistas; a través de ensayos de interpretación y polémica; con testimonios, y ancha risa cuando haga falta. Trataremos así de contribuir a la indagación de los rasgos peculiares del arte, la literatura y la historia de nuestros países; sin olvidar a Europa, pero replanteando sus problemas filosóficos e ideológicos en la búsqueda viva de una solución latinoamericana. En la que el arte y el intelecto recuperen el sitio rector que les corresponde, y el hombre, vindique para esta historia la libertad de asumir, íntegro, el riesgo revolucionario de su transformación económica, política y cultural. Nos gusta estar vivos. Nos gusta esta cita, de Fidel Castro: "Lo mismo que la revolución se preocupa por el desarrollo de las condiciones y de las fuerzas que permitan al pueblo satisfacer todas sus necesidades materiales, nosotros queremos desarrollar, también, las fuerzas que permitan al pueblo la satisfacción de todas sus necesidades culturales".

Nos gusta una revolución como se debe.



propiedad intelectual N° 774.707

EL ESCARABAJO DE ORO

revista sospechosa

DIRECTOR ABELARDO CASTILLO

SUBDIRECCION
LILIANA HEKER

Colaboradores Responsables:
Eduardo Barquín, Vicente Battista, Norma Bertol, Miguel Briante, Ricardo Piglia, Raúl Scari, Alicia Tafur.

Teatro: Lelia Varsi.

Colaboradores Permanentes:
Roa Bastos, Humberto Costantini, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Julio Cortázar, Beatriz Guido, Tejada Gómez, Pedro Orgambide, Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Ricardo Alventosa, Carlos Alonso, Marta Lynch, Iverna Codina, Fernández Retamar, Félix Grande, Susana Tasca, Fernando Quiñones, González León, Roque Vallejo.

Corresponsal: Alberto Lagunas.

Composición Gráfica: Leandro Hipólito Ragucci.

número
próximo

l concurso de
poetas
americanos

MICHELANGELO ANTONIONI



MI CONCEPCION DEL CINE

especial para "el escarabajo de oro"
© cine-club mar del plata

Soy un director que ha comenzado hace diez años a hacer algunos films de largo metraje, y que se ha esforzado en seguir cierta línea, en tener una cierta coherencia. No digo esto a título de mérito, sino porque era el único modo en que me interesase hacer cine. Por consiguiente, hasta es un hecho egoísta, una suerte de defensa. Probablemente si hubiese cedido y hecho films diferentes, serían peores que los que hice. Ahora, si me pregunto cuáles fueron los motivos, las ideas por las cuales he llegado a hacer un cierto trabajo, creo poder decir —y esto es algo que digo, cumplo en precisarlo, "a posteriori", no lo he hecho antes de comenzar mi actividad en el campo del largo metraje— que me han producido dos órdenes de meditaciones. La primera se refería justamente a los hechos que estaban ocurriendo a nuestro alrededor en la inmediata post-guerra, y también después en 1950, cuando comencé mi carrera; y la segunda era un hecho más simplemente técnico, que tocaba más de cerca al cine. En la tocante al primer motivo puedo decir que es cierto que los llamados films neorealistas italianos, entre los cuales contamos algunos que son auténticas obras maestras, eran quizás en aquel particular período, la sola, la más genuina y la más válida expresión cinematográfica, y también la más justa. Era un período en que todo lo que ocurría a nuestro alrededor era anormal, la realidad era quemante; habían allí hechos y situaciones excepcionales, por las que las relaciones entre individuo y ambiente, entre individuo y sociedad eran quizá la cosa más interesante para examinar. He aquí porque (y esto lo he escrito otras veces, pero no me desagrada repetirme, pues son cosas, estas, de las que estoy profundamente convencido) tomar como personaje de un film, por ejemplo en "*Ladrones de Bicicletas*", un obrero a quien han robado su bicicleta y no puede trabajar más, y cuyo solo motivo es este, el motivo más importante del film, en torno al cual gira todo el film. No interesaba

saber cuáles eran los pensamientos, cuál la naturaleza, el carácter de este personaje, cuáles sus relaciones más íntimas —en el sentido más amplio de la palabra— con su mujer; todo esto era posible ignorarlo: importante era en cambio establecer sus relaciones con la sociedad, Aquél era el motivo predominante de los films neorealistas de entonces. Pero cuando yo comencé a hacer cine partí de otra observación. Yo llegaba un poco más tarde, en aquellos años alrededor de 1950, en los que aquella primera floración de films comenzaba a dar señales de un cierto cansancio. Fui pues inducido a pensar: ¿qué cosa, en este momento, es importante examinar, tomar como argumento de las propias historias, de los propios sucesos, del propio fantasear? Y me pareció que fuese importante no tanto, como decía, examinar las relaciones entre personajes y ambiente, como detenerse en el personaje, para ver qué cosa, de todo aquello que había pasado —la guerra, la postguerra, todos los hechos que aún continuaban ocurriendo y que eran tan importantes como para dejar una huella en las personas, en los individuos—, qué había quedado dentro de los personajes cuáles eran, no digo las transformaciones de su psicología o sentimientos, sino los síntomas de esa evolución y la dirección en la que comenzaban a delinearse los cambios y las evoluciones que luego sobrevinieron en las psicologías y los sentimientos y quizá también en la moral de estas personas. Y así he comenzado con "*Crónica de un amor*", en la que analizaba la condición de aridez espiritual y también un cierto tipo de indiferencia moral de algunas personas de la alta burguesía milanesa. Justamente porque me parecía que en esta ausencia de interés fuera de sí mismos, en este existir únicamente vueltos hacia sí mismos, sin un preciso contrapunto moral, sin un resorte que hiciese saltar en ellos el sentido de la validez de ciertos valores, en este vacío interior hubiese materia suficientemente importante para tomar

en examen. Fue lo que desgraciadamente los críticos franceses han querido muy benignamente definir como una suerte de neorealismo interior. Este, pues, era el camino que me parecía más justo, en aquel momento. Diré luego, también, cómo y porqué he utilizado una cierta técnica justamente referida a esta conclusión. El segundo orden de observaciones que me ha llevado hacia un cierto camino ha sido una fatiga instintiva que sentía desde hacía algún tiempo, hacia las que eran técnicas y los medios de narración, normales y convencionales, del cinematógrafo. He comenzado a advertir este vínculo instintivamente desde mis primeros documentales, sobre todo desde "N.U." yo sentía la necesidad de eludir ciertos esquemas que se habían venido formando, y que sin embargo eran entonces validísimos. El mismo Paolucci —que era uno de los documentalistas más conocidos— hacia sus documentales según determinados criterios, diría a bloques de secuencias, que tenían su propio principio, su propio fin, su propio orden; estos bloques puestos juntos constituían una cierta parábola que daba al documental su unidad. Era documental impecable también formalmente; pero yo sentía un cierto fastidio de este orden, tenía necesidad de romper un poco esa sistematización de la materia en el curso del documental. Fue así, sobre todo encontrándome con un cierto material en las manos, que busqué hacer un montaje absolutamente libre (digo quizá una palabra un poco gruesa, pero esto estaba más en mis aspiraciones que en los resultados; a estos no quiero juzgarlos), libre poéticamente, buscando determinados valores expresivos no tanto a través de un orden de montaje que con un principio y un fin diésa seguridad a las escenas, sino a relámpagos, a encuadres separados, aislados, a escenas que no tuviesen ningún nexo una con la otra sino que diesen simplemente una idea más mediata de lo que yo que-

(sigue en pág. 6)

MI CONCEPCION . . .

(de pág. 5)

ría expresar y de lo que era la esencia del documental mismo; en el caso de la "U. N.", la vida de los barrenderos de una ciudad. Cuando me dispuse a hacer "Crónica de un amor", me encontraba ya con estas observaciones adquiridas, con esta experiencia interior ya asimilada. Ahora, como decía antes, si he utilizado esa técnica hecha de encuadres largos, de travelling y panorámicas que siguen ininterrumpidamente a los personajes (el encuadre más extenso de "Crónica de un amor" era de ciento treinta y dos metros y era el del puente), lo he hecho quizá instintivamente, pero ahora, reflexionando en ello logro comprender por qué fui inducido a moverme en esa dirección. Consideraba, en efecto, que no era justo abandonar a los personajes en los momentos en que, agotados el examen que el drama interesaba expresar, las puntas dramáticas más intensas, el personaje quedaba solo con sí mismo, con las consecuencias de aquellas escenas, o de aquellos traumas o de aquellos momentos psicológicos tan violentos que indudablemente habían tenido sobre él una determinada función y lo habían hecho adelantar psicológicamente hacia un ulterior momento. Me parecía oportuno seguirlos también en esos momentos aparentemente secundarios, en los cuales parecería que no hubiese algún motivo en ver qué caras tuviesen o cuáles fuesen sus gestos, sus actitudes. Considero en cambio que justamente en los momentos en que los personajes se abandonan a sí mismos (y cuando digo personajes digo también actores, porque muchas veces yo seguía a los actores sin que se diesen cuenta, o creían que el encuadre había terminado. En "Crónica de un amor" he hecho muchas veces este juego con Lucía Bosé. Ella pensaba que había terminado, yo le decía de espaldas "continúa", ella continuaba y yo proseguía el rodaje), se me ofrecía la posibilidad de encontrar en la pantalla movimientos espontáneos que quizás de otro modo no hubiese logrado provocar (sobre todo en el caso de la Bosé, que no tenía sobresalientes dotes de actriz o por lo menos no tenía aún la experiencia y la técnica para poder alcanzar en frío determinados resultados). Todo este trabajo está en la base de los resultados de "La Noche". Desde aquel momento, quiero decir (y también esto es algo que puedo decir solamente hoy, porque solamente hoy me doy verdadera cuenta de cuál ha sido el camino recorrido, por bueno o malo que haya sido) creo haber llegado a despojarme, a librarme de tantas cosas, que entonces eran también preocupaciones formales. Digo formales no en el sentido de que yo quisiese alcanzar determinados resultados figurativos. No es esto. De esto no me preocupé jamás. En cambio siempre me preocupé en buscar de dar, a través de un particular empeño figurativo, una mayor sugestión a la imagen, para hacer que una

imagen compuesta en un cierto modo, me ayudase con ese encuadre a decir aquello que yo quería decir, y ayudase al personaje mismo a expresar lo que quería expresar, y crease además una relación entre personaje y fondo, vale decir lo que está detrás del personaje. Creo, decía, haberme realmente librado de todo esto. En un cierto sentido mi último film, "La Noche", ha sido para mí revelador. En una entrevista a un diario francés se me preguntó: "¿Cómo ha llegado a hacer este argumento"? Debo decir que jamás había pensado cómo llegué a hacer "La Noche". Porque jamás se piensa cómo se hace un argumento; se lo escribe, viene a la mente. Reflexionando una vez sobre esta pregunta he hecho un pequeñísimo y personal descubrimiento. Este: yo he comenzado a pensar en todos mis argumentos mucho antes de realizarlos. Por ejemplo, el argumento de "Crónica de un amor" lo escribí cuando aún estaba en la Saalera, esto es antes de ir a Francia con Carné, en 1942, y se titulaba "La casa sobre el mar". Lo realicé en 1950. El argumento de "El Grito" lo escribí antes de "La aventura", pero no estaba muy convencido de él. Era un argumento coral. Antes de este argumento había escrito otra historia, que era la historia de una fiesta y era, un poco transfigurada, la historia de una fiesta en la cual yo había participado. Era un argumento que se titulaba "Holgórico" y que Ponti quería comprar. No obstante me refusé a venderse justamente porque esta historia coral no me convencía plenamente, y la aparté. Volví sobre él algunos años después y escribí lo que luego sería "La Noche". También este argumento tenía un personaje central que era el de una mujer, pero era la historia de una mujer fea a la que más o menos sucedía lo que sucede a la protagonista de "La Noche". Empero el hecho de que fuese fea —y de esto me dí cuenta más tarde— cambiaba todas las relaciones con los personajes, porque dejaba suponer que el vuelco en los sentimientos del marido fuese justamente a causa de la fealdad de ella. Había muchas otras historias colaterales. Todo esto no me persuadía y dejé el argumento aparte. Luego hice "La Aventura", que había escrito hacía mucho tiempo, durante un crucero. También ese era un argumento en el cual había pensado mucho tiempo antes, precisamente por haber sido testigo de la desaparición de una muchacha que nunca más fue hallada. Este hecho, si bien no me dio entonces ningún motivo para inspirar un film, no me había dejado indiferente, también porque, repito, había participado en todas las indagaciones hechas sobre esta muchacha, que realmente desapareció en la nada, sin que se supiera más de ella. Pero la cosa en sí y por sí no me interesaba. Durante el crucero el episodio de la muchacha desaparecida me volvió a la mente y entonces los distintos motivos se combinaron y de eso resultó "La Aventura". Volví luego a la otra historia. Recuerdo que cuando era aún la historia de una mujer no bella la

propuse a Giulietta Massina y lo discutí con ella y con Fellini. Empero la Massina tenía unos compromisos en el exterior y por lo mismo no podía contestarme de inmediato. Entonces abandoné este argumento porque había dejado de interesarme. Volví sobre él luego de "La Aventura", precisamente porque me vino a la mente que podía ser no sólo la historia de una mujer, y por lo tanto quedar como un hecho limitado, sino algo que podía ser también la historia de una mujer y del marido. Reforcé pues el personaje del marido, de modo que hubiera esa intertematicidad. Estaban los motivos que se referían a la crisis profesional del marido, los que, unidos a esa crisis, se referían a sus crisis conyugal, y a la crisis conyugal y también intelectual de la mujer. Era toda una serie de motivos. Llegado a este punto me decidí a hacer el film. Quiero decir que, poco después, en el curso de las variadas fases de trabajo sobre este argumento, no hice otra cosa que despojarlo de todo lo que antes había; casi todos los otros personajes han desaparecido, sólo quedaron, así desnudos como los habéis visto, los dos personajes principales. También todos los hechos que antes enriquecían el argumento, que eran mucho más precisos, mucho más ligados, en un cierto sentido, los eliminé precisamente para dejar que la historia tuviese su curso interno y que directamente alcanzara, si era posible, un "suspenso" interior, que no estuviese ya ligado con el exterior, sino a través de los actos de los personajes, que se correspondían con sus propios pensamientos, con sus propias angustias. Este trabajo de selección creo haberlo hecho, repito, también en lo que respecta a mi trabajo en general. De film en film he ido eliminando primero cierto tecnicismo, ciertos preciosismos técnicos, de los cuales debo decir empero que no me arrepiento ahora, porque sin ellos no habría llegado quizás a alcanzar una mayor simplicidad. Ahora puedo permitirme hacer, y lo hago, errores gramaticales. Lo hago de propósito porque pienso obtener una mayor eficacia. Por ejemplo, cierto uso no ortodoxo de "campo" y "contracampo", ciertos errores en la dirección de miradas y movimientos. He eliminado pues muchas preocupaciones y sobreestructuras técnicas, he eliminado todos aquéllos que podían ser los nexos lógicos del relato, los nexos entre secuencia y secuencia, por las cuales una secuencia hace de trampolín a la sucesiva; precisamente porque me ha parecido —y de ello estoy firmemente convencido— que hoy el cine debe estar más unido a la verdad que a la lógica. La verdad de nuestra vida cotidiana no es mecánica, convencional o artificial como en general las historias, así como están construidas en el cine nos la muestran. El ritmo de la vida no es equilibrable; es un ritmo que ora se precipita, ora es lento, ora detenido, ora vertiginoso. Hay momentos de estatismo, hay momentos velocísimos y creo que todo esto debe sentir-

(concluye en pág. 11)

DESAGRAVIO

cuento de RICARDO PIGLIA

• JOSE SAZBON

Mientras los aviones pasaban, en formación y vuelo rasante, hacia el río, él —en medio de Plaza de Mayo— recordó haber leído, hacía un momento, en la pizarra de "La Prensa": "Hoy, 16 de junio, desagravio a la bandera". El cielo, blanco, ruidoso, con los aviones parecidos a barriletes allá al fondo, en el río, brillaba obligándolo a entreceerrar los ojos. Primero la quemaban y después le hacen desagravios. Es demasiado, pensó como si tuviera la obligación. Con la indiferencia de quien cumple un deber. Decir: "es demasiado", "¡viva la patria!". Tomar posición, indignarse. Aunque la verdad es que todos exageran. Todos, peronistas, antiperonistas. Todos. Este es un país de exagerados, creeme. Es el mal del país. Todos exageran. Te lo enseñan en la escuela. Como no tenemos nada, agrandamos. El río más ancho, la calle más larga del mundo. Y Cabral y Falucho y Gardel. Ahora Perón. Queremos que sea un Hitler, un Mussolini. Para poder ser importantes, te das cuenta. Se lo repitió más de una vez a Luis, el hermano de su mujer —Todos exageran. Y lo recordó mientras cruzaba Maipú, a las doce y cuarenta, apurando el paso porque en el Banco pagaban hasta la una. Caminaba, con la mano izquierda en el bolsillo, apurado. Caminaba, tendría que comprarse el coche, de una vez por todas. Un coche europeo, chico, que gaste poco. Pintado de negro, con radio, con un tigre de paño en la ventanilla de atrás. Y en ese mediodía gris, casi blanco, caminaba por Avenida de Mayo con una alegría molesta, en la boca del estómago, como si ya tuviera el coche, su coche, y pudiera verse —caminando por la vereda—, pudiera verse a sí mismo, pasando en su coche, con el codo apoyado en la ventanilla, tranquilo, sonriendo. Lo vió, el codo sobre la ventanilla, tranquilo, sonriendo, y tuvo un gesto de saludo, ganas de saludar al piloto rubio. Pero se contuvo porque, cuando quiso alzar el brazo, el avión se incrustó en el cielo gris, sobre el río, allá al fondo, pasando la Casa de Gobierno.

—La Casa Rosada, ahí la tenés.

—¿Y por qué la pintaron así, rosa?

—Mariconadas, mariconadas m'hijo. Color de señoritas. Cosa de gringos — le había contestado su padre, que lo llevó a conocerla. La casa de gobierno y el Cabildo. Y un día de estos te llevo a conocer la casa de Yrigoyen.

Con los dientes manchados. Siempre de negro, su padre.

—¿Mis hijos?: todos radicales, Sosa, radicales los cachorros. Ni uno falla.

Y lo subía en los hombros. Desde ahí arriba la cara del "Viejo" estaba a la misma altura, agitando el dedo, como si lo señalara a él, allí arriba. Y mientras todos cantaban, a coro, se divertía gritando cualquier cosa, lo primero que se le ocurría. Todos cantaban: ADELANTE RADICALES, pescado tuerto, gritaba él. ADELANTE SIN CESAR, dale Boca dale, haciendo bocina con las manos y se oía VIVA HIPOLITO YRIGOYEN que gritaban todos a la vez, toda esa gente, una al lado de la otra. Toda esta gente, aquí, en Plaza de Mayo. Se sienten seguros por eso vienen. Dueños del país. Fuertes, duros, concretos. Se agrandan. Pero los ves de cerca: las caras, el color de las corbatas, los zapatos, y es distinto. Todos juntos, mientras Perón les habla, asustan. Es como si no quedara nadie afuera, como si todo el país estuviera en Plaza de Mayo. Sin embargo, viéndolos uno por uno, de frente, cambian. Habría que verlos siempre así, de cerca, de adentro, para que no se agranden. ¿Para qué?, después de todo. Yo lo único que quiero es vivir tranquilo, Juárez, no quiero líos, por lo menos líos así, de andar de aquí para allá. Por eso no voy a los actos. Usted sabe que con el otro asunto no tuve problema. Llenó la ficha sin inconvenientes. Eso no cambiaba nada, él no iba a cambiar por eso. Quiero vivir tranquilo, no tener problemas. Como vacunarse. Hacía más de seis años. Ni se acordaba. Vivir tranquilo

—en paz de Dios— decía su madre, rezongándole a ese hombrón enorme de su marido, de su padre, que siempre andaba en asuntos "con el comité" y le daba a mano a Yrigoyen en la foto del comedor y una tarde lo llevó a la Cámara de Diputados

—para que conozca el país m'hijito— mientras le explicaba lo que es ser radical. Radical de Alem. Venir del pueblo, de la pampa. Estar del lado de adentro de la patria, eso es ser radical, decía.

Todo era un juego entonces. Algo sencillo, fácil; se podía estar seguro. Todo era más claro: una especie de pic-nic, al sol, en el campo. De aquí unos, de allá los otros. Tirando una soga, ganando una vez cada uno. Sabiendo bien quién estaba en contra: los radicales de los conservadores, los conservadores de los radicales. Y cada vez

que su padre hablaba a los gritos, o puteaba, eso era: "la política" y él se acordaba de los actos para el 25 de mayo, en la escuela, con los discursos y las ofrendas florales. Era así, antes.

Cuando murió el padre (hace diez años) el país, de golpe, cambió. Fué como si lo dieran vuelta. O lo hicieran girar muy ligero y las cosas se amontonaron una encima de la otra. Los radicales y los conservadores del mismo lado y esos que llegaban del interior. Se los encontraba en todas partes cada vez más prepotentes. Ofensivos, mirando de reojo, siempre gritando. No se podía vivir tranquilo. Una especie de confusión y había que defenderse. Pasaban cosas raras. Hace diez años, en el 51, aquello, inexplicable, que nadie sabe:

—el cuarto oscuro por allá—

Su aula de quinto grado: el cuarto oscuro, con ese olor dulzón a goma de pegar y los mamíferos en la lámina amarilla; la provincia de Buenos Aires como una p; San Martín, a caballo, mirando cómo todos empujan los cañones y cruzan los Andes. Allá me sentaba yo, y allá Norma Ricagno y Martínez y Barrios y Balbín-Frondizi. Estaba decidido. Antes de entrar estaba decidido. Le pasó de golpe. Sintió que lo miraban. Que alguno, que muchos lo estaban mirando y la cara de San Martín se parecía a la de Perón. 52-58. Reelección. Perón Presidente. Un gobierno sin contreras. Perón Presidente. Inútil oponerse. Perón Presidente. Algo que él solo, sin ayuda, no podría hacer. Lo decidió porque el país entero haría lo mismo. No quiero ser el único contra. ¿Para qué? Quiso sonreír. Era hacer algo imprevisto. Una broma, a toda la familia. Además eso, el cuarto oscuro lleno de sol, la ventana y afuera el patio con la campana sobre la pared del baño, los dos montoncitos de boletas que no tenían nada que ver con él. Otro estaba allí, votando por Perón. Mientras, él, parado frente al pizarrón, la miraba.

—Sí, a ver, pase — le contestó la señorita Silvia, tan alta, de blanco, la maestra.

—LA MARCHA TRIUNFAL de Rubén Darío, Olmos le hacía muecas, en el fondo. El banco de Norma Ricagno estaba vacío. Vacío. LA MARCHA TRIUNFAL, de Rubén Darío, repitió. Ni empezar supo. Parado, en silencio. Toda la tarde la estudié, yo la sabía. Mirándola. Frente al pizarrón, con esa boleta en el sobre, en ese sobre blanco, cuadrado. Parado ¿cuánto hacía? Llaman-

(sigue en pág. 8)

DESAGRAVIO (de pág. 7)

do la atención. (Me llamarán aparte, al salir.)

—Señor.

—¿Yo?

—Sí, Usted, venga. ¿Qué le pasó? ¿Por qué tardó tanto, estaba indeciso o qué? No leyó los diarios o es que no sabe por quién votar.

—Sí, sí, lo que pasa es que se cayó el sobre. Dentro de la caja, por la ranura y tuvo que empujarlo, rápido, muy rápido, con la tapa de la libreta para que no se quedara allí, sin entrar en el cajón marrón y se mezclara con todos, fuera igual a todos

—esos negros— dijo en voz alta.

—Van a tirar flores — le contestaron.

—¿Quiénes?

—Los aviones, ¿no los ve? Van a tirar flores como cuando lo de... Empezó a caminar y dejó de oírlo. Miró el reloj (empezó a arrepentirse por no haber bordeado la plaza, por San Martín, tranquilo, en vez de estar aquí, durante diez minutos, pensando estúpidos, con todo lo que tengo que hacer. Quiso estar en otro sitio. Con otra gente. En su librería, a las 8 de la mañana, llena de sol, recorriendo los libros uno por uno. Esperando a sus clientes, tan cultos, serios, hablando bajo). Levantó la vista: una menos cuarto. Apuró el paso.

Entretanto los aviones doblaban sobre sí mismos en el río; caían hacia la Plaza, rozando la Casa de Gobierno, ametrallando, en picada, dejando atrás la cornisa que se desmorona y más lejos el río marrón. Quemaban el muñeco en junio; un año llegó a medir tres metros. Lo vistieron de azul. Todo de azul. Lleno de cohetes y de pólvora. Se quemaba de a poco y ellos corrían alrededor, dando vueltas. Tenía todos los cohetes y la pólvora en la cabeza. En la cabezota amarilla. El fuego subía y subía. Llegaba al cuello. Y estalló. Una explosión extraña, sorda y el trolebús se comprimió al recibir la bomba. La gente caía una sobre otra; se los veía por las ventanillas; moverse y gritar en silencio; una pecera. Los asientos vacíos, arrancados. Una mujer abría y cerraba los brazos, gritando. En silencio, del otro lado del vidrio. Un viejo arrodillado, apretándose la cabeza. Un hombre rubio, de pie, solo, el único de pie, tomado del pasamano con el brazo izquierdo, muerto. El avión flotaba, en picada. Una piedra cayendo. De la que salían más y más piedras. Que caían. Y de cada una de ellas, otras. Y otras. Cayendo. Sobre la izquierda. Tomados de la mano, miraban hacia arriba. Caminando para atrás, sin dejar de mirar. Retrocedían, como si remontaran un barrilete. Y la chica, de golpe, dió una voltereta. Un salto redondo, hacia atrás. Quedó acostada, entre el cantero y la vereda, llena de sangre. El muchacho, con la bufanda marrón, la miraba, agazapado, acariciándola. Después saltó, y empezó a tirar piedras hacia arriba. Una detrás

de otra. Corría, arrojándolas contra los aviones que, allá arriba, no dejaban de tirar. Corría. Se agachaba. Tiraba el brazo, todo el cuerpo hacia adelante, terminando en la piedra, sin dejar de correr. Agachándose. Corriendo. Tirándolas con fuerza.

Estaba así, todo el cuerpo un arco que terminaba en el brazo, cuando lo mataron.

Un vacío en el vientre y la boca pastosa, seca, amarga. ¿Por qué? Son aviones. Aviones. No se puede con los aviones. No se puede. Quiso serenarse. Mirar donde podía esconderse. Es imposible. Quieren matarnos a todos. Uno por uno. Quiso preguntar qué pasaba. Por qué. Qué era eso. Que le dijeran. No entiendo. No tengo nada que ver. La gente estaba allí. Llenando la plaza. Abriendo huecos; huecos blancos que terminaban en el río. O amontonándose. Una pared. Es con ustedes, conmigo no. Y quiso pedirles algo. A ellos. Una bandera. Un gorro. Un uniforme. Algo, que lo identificara en medio de todos. Que mostrara que él era distinto.

—No tengo nada que ver — gritó, corriendo, porque lo habían animado de pronto. Como si le hubieran dado cuerda. Un cochecito a cuerda. La camioneta que se estrelló contra el árbol. Y la manejaba un hombre rubio, partido en dos. Y siempre un avión lanzándose hacia abajo. El río. La casa de gobierno. Y siguen. Siguen. Buscando algo en medio de la plaza. Un ruido continuo, redondo. La música de una cale-sita. Girando. Girando. Cada vez más rápido. Más rápido. Se arrojaba al suelo, quería quedarse allí. Aquí. Aplastado contra el suelo. Tratando de meterse en la tierra. Esconderse abajo, adentro de la plaza. Y era el frío en el vientre. El ruido seco de las balas rebotando en el suelo, que lo hacía saltar. Irse. Volver a casa, mamá. Se despertaba de noche. Llorando. Mamá lo apretaba fuerte y él se dormía. Llorando. Después, por la mañana, lo despertaba suavemente.

—¡Viva Perón, hijos de puta! — casi se lo gritaba en el oído ese hombre cubierto con el piloto demasiado amplio, que le flotaba a los costados, al correr. Puteando. El avión contestó. Tres sacudidas cortas. El hombre saltaba, como jugando a la rayuela. Saltó con los dos piernas abiertas. Cayó de rodillas. Con la cabeza aparte. Sola, destrozada, a medio metro. Correr para no vomitar. Soy un cobarde. Y mientras vomita, corre hacia el árbol. Porque no puede ser. No le puede estar pasando eso. Estoy en el cine. Todo va a parar al prenderse las luces. Y la mujer apoyada contra el árbol, tenía una pierna a la altura del hombro. Un títere gritando de una manera rara. Con la nariz, sin llorar. Los aviones daban la tercera vuelta. Toda la plaza cubierta de humo. Las palomas giran. De un lado al otro. Y cada tanto una se estrella contra el suelo. Un ruido blando: ¡plaf!, golpeaba, la esquirla, haciendo un boquete. Todo un boquete. Un gran agujero en el que estuvo siempre. Corriendo. Sin

poder salir. Días allí. Corriendo. En esta plaza. Nací aquí. Quiso que eso parara. Por favor. Que parara un minuto. Por favor. Nada más que un momento. Para ordenarse. Para entender y correr hacia ese agujero negro, seguro, tibio, sobre Reconquista. Sentía los pasos de los que corrían con él, hacia la entrada del Banco. Allí. A cincuenta metros. Corrió. Corría porque el tren arrancaba. Para llegar antes a casa. Un rato antes. Se dió cuenta del salto en falso, de que el estribo no estaba allí, sino más adelante, lejos del pie, por el frío. Un frío duro en la nuca. En todo el cuerpo. Quedó colgado del pasamano. Y lo arrastraba. Lo arrastraba golpeándole las rodillas. Y no podía soltarse porque las ruedas giraban allí. Tan cerca. Girando y girando cada vez más ligero. Correr. Correr a la par. Y no daba más. Y lo arrastraba. Girando. Volver temprano a casa. Ponerme el pijama. Arrojarlo dentro. En ese lugar tibio, seguro, sobre Reconquista. Golpeó contra la puerta del Banco. Cerrada, de hierro, gris. Llegaron las manos y la puerta acababa de cerrarse. Se dió vuelta. La espalda contra la chapa de hierro. Contra la puerta gris. Cerrada. Quiso llamar a alguien. A los gritos. Pedir por favor a los gritos y parar a alguien. Que lo escucharan. Decirle. Contarle lo que le pasaba. Que le dijeran qué había que hacer. Qué hay que hacer

—yo no tengo nada que ver — gritó, corriendo con los brazos abiertos. Convertirse en un avión y volar. Volar, suave, hacia el río. Yéndose. Hacia el río. Desde donde se lanzaba el piloto que vió un hombre de gris, con los brazos abiertos. Lo vió, de espaldas. Lo eligió, en medio del vals que toda esa gente bailaba en silencio. Girando de un lado a otro. Allí abajo. Hace 18 segundos. Un hombre de gris, gritando su nombre. Gritando. Lo siguió. Un Glasters-Meteors. Sintió que lo ayudaban a correr. Que alguien lo empujaba de la espalda. Como cuando corremos a favor del viento. Bajando una pendiente. Y el viento, en la espalda, es una fuerza que ayuda a correr. Y el piso hace todo más fácil. Corriendo para el otro lado. En declive. Yéndose. El piso. Un envío duro, en la espalda, que lo ayudó a saltar y pensó que era mejor acostarse, dejar todo así, porque estaba cansado, muy cansado, y era un día especial, por eso toda esa gente llegó con los regalos, por el cumpleaños y por fin se habían ido, y apagaban las luces, una por una, con Mabel, su mujer, comentando si les habría gustado y criticando a alguien, sin malicia, por hacer algo, satisfechos, mientras los chicos ya duermen y todo está en silencio, a oscuras, en esa hora fuera de lo común, con el cansancio, el malestar en la espalda, el cansancio vacío, sin sueño, que viene en la madrugada, después de las fiestas y todas las mesas con restos de sandwiches y masas y botellas vacías y toda la casa parecía otra y él estaba aplastado, colgado del cordón de la vereda, con el brazo derecho doblado sobre la espalda como una V. Muerto.

**GALVANO
DELLA VOLPE**

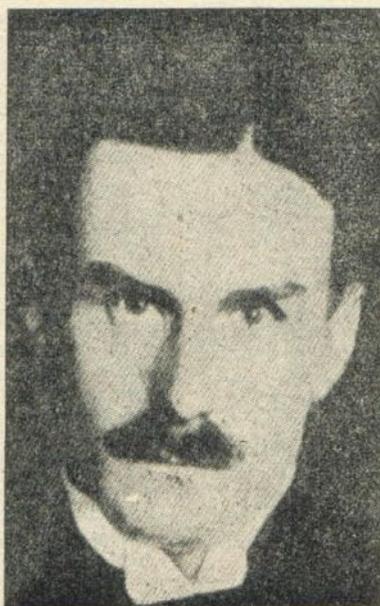
POLEMICA SOBRE EL REALISMO

refutación a LUCKACS

Si en las críticas de Plejanov y Lukacs consideramos la naturaleza de sus errores, constataremos que interpretaciones radicalmente erróneas, como por ejemplo la de Ibsen (Plejanov) y la de Flaubert (Lukacs), son la prueba más evidente de la incomprensión de aquella fundamental lección de Engels (aplicada por Lenin al caso Tolstoy), respecto de la poesía realista del reaccionario Balzac. Engels, también en esto de acuerdo con Marx, dice: "El realismo de que hablo puede irrumpir incluso a despecho de las ideas del autor. Concededme un ejemplo: Balzac, a quien considero un maestro del realismo más grande, por mucho, que todos los Zola..., nos da en la 'Comedia Humana' una excelente historia realista de la sociedad francesa, porque, a modo de crónica, describe casi año por año, desde 1816 a 1848, el progresivo avance de la burguesía en ascenso sobre la sociedad nobiliaria que después de 1815 se había reconstruido... El describe cómo los últimos restos de esta sociedad, para él ejemplar, van poco a poco cediendo al asalto del vulgar 'nuevo rico' o son comprimidas por éste...; y en torno a este cuadro central estructura una historia completa de la sociedad francesa, de la cual yo, hasta en las particularidades económicas —por ejemplo la redistribución de la propiedad real y personal después de la Revolución Francesa—, he aprendido más que de todos los historiadores, los economistas y los estadistas de este período puestos juntos. Ciertamente, Balzac fue un legitimista en lo político; su gran obra es una continua elegía sobre la ruina inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías son para la clase condenada a la extinción. Esto no obstante, su sátira no es nunca tan tajante, su ironía nunca tan amarga cuando hace actuar precisamente a los hombres y a las mujeres con los cuales simpatiza de manera más profunda: los nobles. Y los únicos de los cuales habla siempre con admiración no disimulada son sus más decididos adversarios políticos, los héroes republicanos del Cloître Saint Méri, los hombres que en aquella época —desde 1830 a 1836— eran los verdaderos representantes de las masas populares. Que Balzac entonces haya sido llevado a comportarse contra las sim-

patías de clase y sus prejuicios políticos, que haya visto la necesidad del ocaso de sus nobles dilectos y los describa como hombres que no merecían mejor suerte, y que haya visto a los verdaderos hombres del porvenir, precisamente donde, en aquel tiempo, se podían encontrar, es (todo esto) uno de los mayores triunfos del realismo..." (Carta a Miss Harknes, original en inglés). "Y realismo —agrega allí— implica a mi entender algo más que verdad en los detalles. Verdad en la reproducción de caracteres típicos en circunstancias típicas." ¿Y Lenin? Lenin resuelve la dificultad. Bien la advierte al comienzo de su artículo de 1908, audazmente titulado "Tolstoy, espejo de la revolución rusa". ("Ver el nombre del gran artista junto al de la revolución (de 1905) que él manifiestamente no ha comprendido y de la cual abiertamente se ha mantenido alejado, puede, a primera vista, hacer la impresión de algo extraño y artificioso"). Resuelve la dificultad al responder —inmediatamente— que "si tenemos que tratar con un real y gran artista, éste ha debido reflejar, en su obra, al menos

Thomas Mann



algún trazo esencial de la revolución. Y después, al indicar las subsiguientes razones de su audaz tesis: 1º) Las ideas del novelista Tolstoy son "el espejo de la debilidad y de las deficiencias de nuestra revuelta campesina"; son "la imagen del estado gelatinoso del villorrio patriarcal y de la arraigada vileza de los "campesinos económicamente fuertes". Y así Tolstoy "reflejó el odio bullente, el madurado impulso hacia lo mejor, el deseo vivo de liberarse del pasado —y la inmadurez de vivir soñando, de no estar políticamente preparado; 2º) Que, en efecto, "la historia y el éxito de la gran Revolución (de 1905) han mostrado que la masa— que estaba entre el clasista proletariado socialista y los decididos defensores del viejo régimen— estaba hecha así y no de otro modo (como la representaba Tolstoy)"; y que, en suma "con el estudio de la obra literaria de Tolstoy, la clase obrera rusa aprenderá a conocer mejor sus adversarios" (1910). Y confrontemos con los recuerdos de Krupskaja (mujer de Lenin) donde está dicho que para Lenin "toda la literatura rusa era una de las fuentes del conocimiento de la realidad".

Entonces, la respuesta engelsiana y leninista a la cuestión de la que depende "ser o no ser" de una Estética del Realismo y la consiguiente Poética del Realismo —la cuestión de la necesaria presencia, en la obra poética, de ideas en general, sin adjetivos que la delimiten y sobre todo de ideas "no falsas", o sea no reaccionarias y por tanto progresistas—, tal respuesta, doble y única a la vez, suena en este sentido: sean un artista francés de ideas legitimistas o monárquicos del año 1840 y siguientes, o un artista ruso de ideas místico-populistas de 1905, la conclusión es la misma. Es decir: se trata de creadores realistas ambos, no obstante la diversidad de sus lecciones de verdad (artística). Ya que, en el primer caso (Balzac) la verdad de su arte, que le hace merecer el título de realista, consiste en el "haber visto", contra sus propias simpatías ideológicas, a los "hombres verdaderos del porvenir": los adversarios burgueses; en el segundo caso —Tolstoy— la verdad consiste en haber visto hombres y cosas de manera correspondiente a las propias simpatías ideológicas, y, no obstante, en saber enseñar al proletariado revolucionario a "conocer mejor" sus "adversarios", precisamente por haber reflejado en su obra "al menos algún trazo esencial de la revolución", es decir, aquella "masa"— campesina "hecha así", rebeldé anímicamente pero no preparada, etc. En el primer caso, el realismo artístico consiste en ver el autor los adversarios (progresistas) con no menos, e incluso más verdad que a sus partidarios; en el segundo caso, en ver con la mayor verdad la propia parte y las propias ideas (ambas no progresistas); pero el resultado es el mismo: la verdad artística, y por ello el incalculable beneficio, especialmente para el revolucionario digno del nombre, de conocer mejor (incluso por el camino del arte y no científico) la realidad en sus antecedentes progresistas y reaccionarios: lo que

(continúa en pág. 22)



ENRIQUE AMORIM

Digo Fidel

Digo Sandino
y mi palabra crece
hasta los topes de la muchedumbre.

Digo Sandino
y flamean banderas en mis voces
bordeando los volcanes apagados.

Digo Sandino
y la selva repite con nosotros
destellos de lanzas
vengativas.

Digo Sandino
y pueblos arrodillados
escuchan el ejemplo de las mieses
erectas en la plenitud de la tormenta.

Digo Sandino
y los asesinos escondidos
ocultan el cañón ensangrentado
de unos abuelos criminales.

Digo Sandino
y crece el trigo sobre las tumbas.
América poblada de cadáveres
—El hambre

tiene sus ametralladoras
silenciosas.

Digo Sandino
y bajo la cabeza
en su homenaje.
No llevamos a su tumba
las flores doloridas
pero tejen coronas de metáforas
los poetas;
pero lloran su suerte
algunos hombres que no duermen
en las podridas oficinas con sillones de cuero.
Algunos hombres,
algunos hombres viejos
de verde memoria
y toda la juventud
que no puede callar.

Digo Sandino
y entra la luz en la cueva
hasta el cubil de la canalla.
Sandino nos amó sin conocernos

Digo Fidel
y metales recónditos,
ponen escamas en mi voz.

Digo Fidel
y soy sonoro
y la fuente de Juvencia
deja de ser un mito.

Digo Fidel
y arde la sangre;
vino de los viñedos generosos
nos invade la carne.

Digo Fidel
y me responden secretos guajiros
de esta mi tierra insomne.

Digo Fidel
y lagares y parvas marchan en guerrilla
en silenciosa gestación de auroras.

Digo Fidel
y me acompañan acerados
negros del MAU MAU,
y adolescentes de Indonesia
las sombras verticales de los argelinos,
y el mensú de Quiroga
y los muchachos que cantan con garganta de río
en el Mississipi.
Y la peonada de mis campos que ignora todavía
que por ellos escribo y para ellos.
Esta mi voz
esperará a sus hijos en el alba.

Digo Fidel
y siento una empuñadura
de lanza
en la palma de mi mano dormida.

Digo Fidel
y se yerguen los tallos
como espadas.
Levaduras de másculo optimismo
para los pueblos olvidados.

Digo Fidel
y no desafío:
soy una afirmación en marcha,
no más partículas de muerte en mi sangre.
Sé que no vivo en vano
y que no soy un saco de nervios
al borde del camino.

Digo Fidel

y el filo del entusiasmo
corta la cerrazón
de nuestros campos yermos.

Digo Fidel

y afirmo que maduran
los frutos,
que tengo amigos,
que tengo compañeros,
que vienen hasta nosotros
el impulso selvático
a encendernos el grito.

Digo Fidel

y me alimento de esperanza,
bebo el mañana y me descubro.

Digo Fidel

y soy cubano.

Digo Fidel

y a mis espaldas
el rumor de la ola
es maternal.

Digo Fidel

y se repiten los cañaverales
en un horizonte de razas
de hombres y de mujeres
hermanados.

Digo Fidel

y lueven estrellas
de todos los colores.

Digo Fidel

y los hombres son buenos
y caen los embusteros a la fosa,
cubiertos del lodo pestilente
de una tinta de imprenta ignominiosa.

Digo Fidel

y la plana del diario tiene clara caligrafía
y la metódica miasma imperialista
se pudre en los albañales

de la Historia.

Digo Fidel

y pasan cristales por el aire
recogiendo la imagen del trabajo
en un prisma de luz.

Digo Fidel

y los oscurantistas
los usureros
los negreros
los pesimistas
los que escriben
a sabiendas
para la confusión
y la mentira,
los que simulan ignorancia,
los que manejan el embuste,
los turbios
huyen con sus aviones,
con sus estilográficas
y sus mecanógrafas
hacia las moradas cavernarias.

Digo Fidel

y oigo su himno.

Digo Sandino

y soy feliz.

Digo Fidel

y soy leal.

Digo Sandino

y América tiene
su pedestal de carne,
su pedestal de músculos
para dar el gran salto
y vencer.

Digo Sandino

Digo Fidel

Digo Sandino

Digo Fidel

Digo Fidel

Digo Fidel!

MI CONCEPCION . . . (de pág. 6)

se en el relato de un film, precisamente para ser fieles a este principio de verdad. No digo esto para significar que deban seguirse servilmente los casos de la vida, sino porque considero que a través de estas pausas, a través de estas tentativas de adherencia a una realidad interna y espiritual determinada, y también moral, aflora lo que hoy va cada vez calificándose mejor como cine moderno, esto es un cine que no tome tanto en cuenta los hechos externos que suceden, como los que nos mueven a obrar en un cierto modo y no en otro. Porque este es el punto importante: nuestros actos, nuestros gestos, nuestras palabras, no son más que la consecuencia de nuestra posición personal con respecto a las cosas de este mundo. He aquí porque hoy día me parece más importante intentar hacer también cine literario, un cine figurativo. (Estoy hablando, evidentemente, por paradoja: porque absolutamente no creo que exista un cine literario o un cine figurativo. Existe el cine, que en-

cierra en sí la experiencia de todas las otras artes y de ellas se sirve como cree, libremente) Creo importante hoy en día que el cine se vuelque hacia esta forma interior, hacia estos modos absolutamente libre, así como libre es la literatura, así como libre es la pintura que llega a la abstracción. Quizás también el cine llegue un día a la abstracción, quizás el cine llegue también a construir la poesía, el poema cinematográfico rimado. Hoy nos parece absolutamente impensable, y sin embargo tal vez el público llegará poco a poco a aceptar este género de films, precisamente porque hay algo que se mueve, hay algo que afortunadamente también el público va advirtiendo y creo es la razón por la cual hoy ciertos films "difíciles" comienzan a tener también un suceso comercial, y no quedan ya en las cinematecas, sino que llegan a las masas, y aún más, debo decir, muy a menudo son, cuanto más profundos, tanto, más comprendidos.

Del coloquio mantenido con profesores y alumnos del Centro Sperimentale de Cinematografía.

ediciones sticograf

**CREDO
POETICO
POEMA**

arnoldo
liberman

ediciones astral

**LAS OTRAS
PUERTAS
CUENTOS**

abelardo
castillo

TERCERA EDICION COMPLETA
SEGUN LA EDICION CUBANA

LUCES EN EL SUELO MOJADO

cuento de FELIX GRANDE

especial para "el escarabajo de oro", Madrid, 1963

Ahora miraba el suelo de la ciudad, mojado por la lluvia, y pensaba su vida, días y noches, gentes, mujeres, alegrías esporádicas y pequeñas catástrofes, recuerdos de rostros, los rostros, sobre todo los rostros, y las manos, y las palabras. Y amaba eso ahora, inundándose, caminando por la avenida. Las luces del alumbrado se reflejaban en los pequeños charcos del asfalto y les daban dimensión hacia dentro, y las luces subían desde abajo, y el suelo parecía una especie de pantano sobresaltado de claridades amarillentas y temblonas, un mar tímido sobre el que la ciudad se levantaba histórica y nocturna, emergiendo con una vieja gallardía y también con la triste ternura que imprime a las cosas el ser cobijo de los hombres. A él le parecía que también había amainado en un corazón, sonrió, por un momento, se dijo, media hora, media hora, se repitió, una pequeña eternidad de amor en medio de la eternidad desolada de una vida que hacía tiempo que no tenía sentido profundo. Pero ahora, el siniestro y sorordo clamor de una existencia de hombre que había nacido para nada e iba a morir sin gloria, la desolación de aquel que ha comprendido que no es más que la conciencia de un tránsito, bien, ha amainado, se dijo, estoy en calma, y paseaba por las aceras mirando las luces en el suelo mojado y comprobando cómo desde el mar tímido de su conciencia subían, como en los charcos de la calzada, lucecillas de ternura, pequeñas llamas de vela, amor, recuerdos, eran los rostros de las gentes, las miradas serenas de las gentes, los sollozos de las mujeres, las caricias, las preguntas sobre todo, ¿no es así?, el apretón de manos de sus auténticos amigos, todo esto era el lacónico lenguaje del corazón, y esas luces persistían en él con una estremecedora y sagrada insolencia.

Pensó que a un hombre de este siglo no le era permitido enternecerse, había trabajo duro que realizar, bocas hambrientas, organismos enfermos de hambre y de humillación, bultos encarcelados, hombres y mujeres embrutecidos por la tortura recobrando su vida áspera en los rincones de las celdas, sollozadores anónimos y avergonzados, simplemente pobres criaturas, había trabajo, el primero de todos ahogar el propio miedo dentro de la garganta, sofocar la visión de las muertes, limpiarse los pulmones de las adherencias del terror, arrancar de sus retinas la imagen de un amigo que temblaba contando un interrogatorio, expulsar de sus oídos las quejas, los gritos, los no que un compañero de pensión fabricaba en sueños mientras él, enajenado, se tapaba inútilmente la cabeza y resollaba de impotencia y de

rabia, siglo, siglo, a cualquier hora del día y de la noche crecía la epidemia de injusticia, demagogia e ignorancia mundiales, la soberbia y la cólera eran dos manos que se cerraban en la garganta de los desesperados, y unos niños nacían de vientres sin grasa y chupaban con furia pechos estériles, y cada hora se parecía más a esos gatos atormentados que se aferran a las paredes para huir, solo que apenas sin fuerzas para agitar las pierrecillas chupadas, mientras la madre seca, ésta, la madre del mundo miserable, miraba hacia adelante, miraba hacia su hijo, volvía a mirar el vacío, a su hijo, y se hacía vertiginoso el absurdo, y miraba, y el cuerpo entero, y la vida, y el exiguo futuro se le convertía en la gangrena de la infamia, ¿ternura? ¿no era una calumnia la ternura?, ese amor deambulando por el suelo mojado, ¿no era la ciega mentira del viejo corazón?, sí, eres un turbio carcelero que cierra silenciosamente las puertas, y poco a poco la vida se va quedando encarcelada, enrejada, vigilada por una mirada poderosa y centenaria: la mirada de un monstruo de cien años:

Un sentido, un sentido para esta ternura, una lógica para este reblandecimiento de la dureza de vivir y temer, una razón para esta puertecita pequeña, como de madriguera, que se abre lentamente y deja salir a la ternura: un animalillo que asoma el hocico, traspasado de temor y vergüenza; no, esa ternura no quería decir que todo estaba bien a pesar de todo, sino que todo estaba mal y, no obstante, las luces en el suelo mojado aún tenían el poder de rescatar al hombre de su terror por un momento, y torcerle su espanto clásico, y embellecerlo de memoria y serenidad, y dejarlo desnudo ante la ciudad que emergía con un gesto solemne, la misma ciudad que había visto desde el tren años atrás, sucia de humo, turbia de oposición, desconocida, hosca, inflamada de seres cuyos nombres aún no eran familiares, enemiga por eso. Y al pisar el gran andén, la desolación de incidir en un mundo ajeno, de pedernal, la nostalgia de un pueblo en el llano calcinado donde había abandonado su adolescencia para no recuperarla jamás, ¿esta ciudad?, aquel día era un oso negro, imponente y callado, que en cualquier momento podía avasallararlo con indiferencia, como se sacude la ceniza de un traje. Luego, el primer reconocimiento de las calles, la soledad ritual, el abandonado, y una puerta que se abre y alguien que le sonríe, el primero, el primero, y una mujer que le pregunta de dónde vienes y le da así la oportunidad de descansar en la mirada de una hembra, el regazo del mundo. ¿Ahora? Lar-

gos habían sido los años, lenta la transfiguración de la ciudad, y el intruso dejaba de serlo y esa transformación se traducía en la seguridad del albañil que levanta una casa para él y para su familia, y ya está colocando las tejas orgulloso, y el antiguo intruso puede nombrar cien calles, docenas de cafeterías, docenas de plazas y centenares de nombres nuevos, y ojea la agenda y ve en ella la pelea de la ciudad y del intruso, que ha acabado siendo un abrazo mortal de necesidad: años; aquí, las primeras canas, seguidas de otras; las canas de un amigo que ha ido encaneciendo sobre el mismo escenario, acaso mientras tomaban juntos un vaso de vino, y la memoria y la costumbre igualmente cubiertas de rostros, la figura grande y torpe de Eduardo, la cordialidad testaruda de Eladio (ahora compro pasteles, ahora compro naranjas, ahora compro barquillos, ahora le doy un duro a ese crío... acabarás con úlcera... cuando era niño, dice, nunca tenía diez céntimos, dice, tengo que llenar el estómago de entonces, dice, dice!) y tantos, y estos otros, la voluminosa humanidad de Luis, el brillo de sus ojos tras los lentes y su sonrisa creada por la inocencia y la sabiduría presente, recién naciendo a cada venia, mira, mira las palabras andar, y la densa tristeza de José Luis, su paso lento, sus ademanes lentos, vecinos de la catástrofe del amor y la muerte, ¿cuántos?, y todas las mujeres, a las que ahora, entre las luces del suelo mojado, amaba con idéntica angustia, y las amaba tanto que ni siquiera les deseaba la felicidad con los otros, y Manolo, en cuya casa ocurrían las fraternidades legendarias, te dejo la llave en casa de Joaquín, hay café en el armario de la derecha conforme se entra en la cocina, el azúcar está sobre el aparador, que venga quien tú quieras, por supuesto —sí—, rostros conocidos en casa de Joaquín, en Francia han detenido a, decimos, los cristionodemócratas italianos han determinado ayer, Joaquín se parece a un poeta que no olvidaremos, lee este libro, déjame ese libro, no se puede guardar este libro, es un caso de conciencia, un vaso de agua, ¿quieres té?, agua, tengo sed, y el intruso es ya hijo de la ciudad, hijo de estos amigos, hijo de esas mujeres a las que ha besado o deseado besar, hijo de la mujer a la que necesita y ama y que lo mira desde la historia de la alcoba, hijo de las casas cuyas puertas se abren y alguien sonríe, buenas tardes, pasa, ya ha venido Ramón, cuenta, ¿has visto...? ¿has visto todo esto, intruso? ¿lo has visto bien?, estas cosas, estos seres, todo esto que es tu padre y tu madre, ¿lo has visto?

(continúa en pág. 24)

JULIO CORTAZAR

Polémica

LUCKAS - DELLA VOLPE

En su discurso La desmilitarización de la cultura, Jean-Paul Sartre pedía (exigía) a los intelectuales progresistas de todo el mundo un barrenamiento hacia el centro de los problemas de la cultura, y, a partir de allí, su encauce en objetivos reales, deformados por la Guerra Fría. Ejemplificaba con la obra de Kafka; su desconocimiento prejuicioso, en países como la URSS; el oscurantismo reaccionario con que, la derecha, lo interpreta en Occidente. Los estudiosos marxistas, salvo excepciones contadísimas, no replantearon nunca la problemática kafkiana, su real significación. Hoy, no obstante, parece despertar una voluntad —que justifica nuestra insobornable idea de lo que ha de ser una Estética revolucionaria— de impugnar caducas actitudes y abrir desde el marxismo nuevos espacios para la postulación de una política cultural de izquierda. Amplitud de miras, justipreciación del hombre-escritor Kafka, honestidad, esto hace falta para recuperar la literatura kafkiana e inscribirla, junto con la de Thomas Mann (y no ya en su antípoda, como le pareció a Luckás, junto con la de Faulkner, Proust, Joyce, en este ancho lado de acá de la cultura. El trabajo de Luckás, si bien no respondía a esa exigencia, puede, quizás, servirnos de introducción a "la necesidad unitaria de tener a Marx, pero también a Kafka", que enarbó Sartre en aquel Congreso y que Della Volpe, el polémico teórico italiano, elucida vigorosamente en su ensayo, cuya traducción especial publicamos. El reciente estreno de *El Proceso*, de Welles, las violentas discusiones que esta película suscitó, la mesa redonda organizada por el Hashomer Hatsair, que "El Escarabajo de Oro" compartió con Augusto Roa Bastos y Lautaro Murúa, y los planteos e interrogantes de allí surgidos, nos llevan a este polémico acercamiento de Della Volpe al universo literario de Kafka. Opuesto en varios aspectos al fragmento del *Die Gegenwartesberdeutung des Kritischen Realismus*, de Georg Luckás, que ya publicamos en el número 16 con el más módico título de Kafka o Thomas Mann.

Capítulo para una HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO

Nuevo Teatro inaugura para nuestro país el espectáculo de repertorio. Espectáculo integrado, en la primera temporada, por una comedia: "Lady Godiva", un drama: "Sacco y Vanzetti"; pantominas, y un Festival de monodramas, poemas y cuentos dramatizados que justifica el título de esta página. Su primer estreno, *Lady Godiva*, es una alegre diversión, donde la célebre anécdota de la pudorosa dama histórica se convierte en atrevida aventura de una muchacha que, lo que pierde de mito, lo gana en desnudez. En humanidad. Su autor, Jean Canolle, no modifica los elementos de la tradición, es más: los conserva fielmente. Así, con un cura, cuya insobornable mala fe le permite canjear la "impudicia" por el "martirio (que le facilita la obtención de una campana), unido a un marido que no logra vencer el recato de su esposa, una criada con vocación histórica y un indiscreto mirón, construye esta *Lady Godiva* satirizadora del concepto moral que hace posible la aceptación de sacrificios tan penosos. Dios nos guarde. La interpretación es muy buena; citarlos en particular se nos hace innecesario porque todos han logrado sus personajes, pero, por importancia en la obra y trascendencia en el

(continúa en pág. 16)

EL CUENTO EN LA REVOLUCION

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y su interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ha sometido a Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años.

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos. Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen, me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi especial manera de entender el mundo. Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo. Por eso, si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátense de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que sólo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y sin embargo no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos.

Pero además de ese alto en el camino que todo escritor debe hacer en algún momento de su labor, hablar del cuento tiene un interés especial para nosotros, puesto que casi todos los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional, que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España. Entre nosotros, como es natural en las literaturas jóvenes, la creación espontánea precede casi siempre al examen crítico, y está bien que así sea. Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable; en segundo lugar, los teóricos y los críticos no tienen por qué ser los cuentistas mismos, y es natural que aquéllos sólo entren en escena cuando exista ya un acervo, un acopio de literatura que permita indagar y esclarecer su desarrollo y sus cualidades. En América, tanto en Cuba como en México o Chile o la Argentina, una gran cantidad de cuentistas trabaja desde comienzos del siglo, sin conocerse mucho entre sí, descubriéndose a veces de manera casi póstuma. Frente a ese panorama sin coherencia suficiente, en el que pocos conocen a fondo la labor de los demás, creo que es inútil hablar del cuento por encima de las particularidades nacionales e internacionales, porque es un género que entre nosotros tiene una importancia y una vitalidad que crecen de día en día. Alguna vez se harán las antologías definitivas —como las hacen los países anglosajones, por ejemplo— y se sabrá hasta dónde hemos sido capaces de llegar. Por el momento no me parece inútil hablar del cuento en abstracto, como género literario. Si nos hacemos una idea convincente de esa forma de expresión literaria, ella podrá contribuir a establecer una escala de valores para esa antología ideal

(sigue en pág. -16)

encuentro en
Cuba con

IEVTUSHENKO



Por el centro de la bahía de La Habana viene avanzando hacia la costa una columna gris de lluvia tropical. A los costados, el cielo y el mar siguen azules y el sol brilla sobre los altos edificios de la ciudad. En el centro mis-

IEVTUSHENKO en Cuba



mo de la lluvia, como sosteniéndola, desde el mar hasta la nube avanza también la franja casi recta de un arco iris. Una fragata entra en la lluvia y se pinta con todos los colores. "Un perfecto cuadro abstracto", me dice Ievtushenko, mientras vemos llegar la tormenta desde el balcón del piso diecinueve del hotel "La Habana Libre" Y luego: "¿Por qué no le preguntas al arco iris qué discusiones hay entre los ángeles y si en el cielo existe el culto de la personalidad de Dios? El poeta soviético tiene ojos claros y vivos, los rasgos más cortados de lo que aparecen en las fotos, un pantalón estrecho como para espantar a Markov, sandalias, la camisa fuera del pantalón, al estilo habanero, y en la muñeca un reloj triangular, al cual sólo le falta ser equilátero para que su dueño pueda ser acusado de masón. Habla español con soltura y habla con ganas de las actuales tendencias en la poesía y en el arte soviético:

—En nuestra literatura la poesía es hoy como un rompehielos. Va adelante, abriendo paso. Puede hacerlo, porque es más móvil, más pequeña, más corta, ¿me comprendes? Después vienen los barcos de tonelaje mediano, los primeros que pueden pasar por el camino abierto, los cuentos, algunas novelas. No, no tenemos todavía literatura rusa del pasado. Ya vendrán. Ahora tenemos barcos medianos y rápidos, como... como... —Ievtushenko busca la palabra.

—¿Torpederas? —pregunto mirando las que patrullan nuestra bahía.

—Sí —se entusiasma—; eso, eso mismo: tenemos buenas y veloces torpederas. En la prosa tenemos dos grandes escritores nuevos: Yuri Kasakov es uno de ellos. Kasakov tiene la ternura de un Chejov, es como un Chejov en esta época.

—¿De la época del socialismo?

—No, no es exactamente eso. Aún no hay socialismo mundial; en muchos países hay capitalismo. Es un Chejov de la época de la cibernética. Si, de la cibernética, —repite. (La cibernética, "seudo ciencia capitalista", según la Enciclopedia Soviética hasta 1950, parece tener un sentido desafiante en los labios de los jóvenes escritores de la Unión Soviética). Ievtushenko continúa— Kasakov refleja los sentimientos del hombre de esta época. La ternura. El amor. La tristeza. La alegría. Yo creo que nuestra obligación no es escribir alegre, sino profundo. Hay que reflejar al hombre de esta generación, que también es alegre, pero es profundo, lleva juntos la ternura y el odio. Mi último libro de poesías se llama "La ternura". Pero no te engañes con el título. La ternura pasiva no es ternura. Junto a nuestra ternura va el odio a lo injusto, como dos soldados hermanos.

El otro novelista es Vassili Aksionov. ¿Has leído "Il biglietto stellato" (El billete estrellado)? —me pregunta, nombrándolo en italiano. Le digo que sí.

—¿Qué te parece?

—Desigual —respondo.

—Sí, pero es muy difícil traducir el lenguaje de las calles de Moscú en

que está escrita. En la Unión Soviética tuvo un éxito enorme. Con ésta, Aksionov tiene dos novelas publicadas. Tu sabes, es muy difícil a un escritor, después de un gran éxito y de grandes elogios, mantenerse al mismo nivel. Sin embargo, luego Aksionov ha publicado dos cuentos extraordinarios. Es mejor que Salinger —me dice, como término de comparación.—. Salinger tiene mucho éxito en mi país.

Una nueva novela de Vassili Aksionov, "Las naranjas de Marruecos", está por aparecer.

En la Unión Soviética tenemos hoy extraordinarios pintores, abstractos, figurativos, realistas, pero realistas de veras. (No pregunto cuáles serán los realistas "de mentiras", pero me los imagino). —En Occidente hay una idea falsa de la pintura soviética. La nuestra es la patria de Kandinsky y de Chagall. ¿Cómo no va a haber pintores? Si yo pudiera organizar, yo personalmente, una exposición de la nueva pintura soviética y hacerla recorrer varios países, eso sería como un sputnik del arte para el mundo. Pero los pintores están en una situación distinta de la nuestra. En nuestra Sociedad de Escritores ha habido una renovación. La Asociación de Pintores está todavía dominada por burócratas, que quieren hacer pasar como ejemplo de nuestra pintura a obras horribles, academicistas. Eso es en realidad antipropaganda soviética. Eso sí ayuda a los capitalistas. ¿Sabes? Hace unos años la revista "Life" nos hizo un daño enorme. Publicó una serie de cuadros como "pintura clandestina" en la Unión Soviética. Entonces vinieron los dogmáticos triunfantes, enarbolando "Life", para demostrar que la nueva pintura era útil al capitalismo. Lo que no comprendo es cómo se puede haber dado a "Life" ese material para que lo use como propaganda antisoviética. "Life" actuó como aliado de los dogmáticos y éstos estaban muy contentos con el favor que les habían hecho los capitalistas. Todo eso de "pintura clandestina" son mentiras. No es cierto que no se conozcan esos cuadros. Se realizan exposiciones de pintura joven. Pero sí es cierto que duran poco. Los preferidos de los dirigentes de la Asociación de Pintores organizan exposiciones amplias, de varias semanas, que siempre están vacías. Las exposiciones de la nueva pintura duran pocos días. Pasan como un relámpago. Pero están siempre llenas de público.

Se pone más serio, que no es su modo habitual:

—En la poesía hemos reconstruido casi todo y tenemos una cantidad de buenos poetas. Pero en todo el arte soviético aún hay mucho que reconstruir. Eso requerirá cierto tiempo. En la época de Stalin los artistas de valor eran perseguidos; solamente los mediocres florecían. Stalin fusiló escritores, poetas, arquitectos. Fue un período terrible. Tú verás: en dos o tres años más aparecerá a los ojos del mundo un nuevo florecimiento del arte soviético que se está gestando en estos años, algo no visto.

levtushenko figura entre los nuevos dirigentes de la asociación de los escritores soviéticos, elegidos en abril último. En cambio, no fueron elegidos, a pesar de figurar en las listas, escritores como Sobolev o Kochetov, el novelista que criticó a los nuevos poetas y cineastas en el XXII Congreso y que caricaturizó a levtushenko en su discutida novela "El secretario del comité regional". En la época de Stalin, me dice levtushenko, las tiradas de los libros era determinadas arbitrariamente por los dirigentes de los escritores o de la edición, y las ediciones se cubrían. Me dice que su último libro, "La no tenía éxito. Actualmente, cuando un libro se va a publicar, aparecen anuncios para la suscripción, y según el número de suscriptores, se fija la tirada. Me dice que su último libro, "La ternura", tiró 100.000 ejemplares. Hubo 350.000 suscriptores. "La escasez de papel" explica. "Este ejemplar que tengo lo tuve que comprar en el mercado negro. Me costó diez rublos". El precio de tapa es de 30 kopeks, o sea 30 centésimos de rublo.

—Antes de publicar su primer libro, generalmente, los escritores son conocidos por las revistas. Los poetas damos recitales.

La cuestión de los recitales le entusiasma.

—Es la tradición de Maiakovski. Desde entonces había desaparecido. Yo la retomé primero que otros. Al principio venían casi exclusivamente jóvenes, estudiantes sobre todo. Luego se fueron haciendo cada vez más amplios. Aquello empezó por 1954.

—¿Es decir, antes del XX Congreso?

—Los cambios ocurridos en mi país

la edad de los concurrentes fue creciendo más y más. También la cantidad. Y también la composición social se fue ampliando. En mi país encuentras tantos obreros después de sus horas de trabajo en las bibliotecas como estudiantes. En nuestros recitales es lo mismo. Pero lo más emocionante son los viejos. Ellos están viniendo ahora a los recitales. Es un fenómeno nuevo. Vienen y nos hablan, nos dicen que nosotros somos los continuadores de lo que ellos hicieron en los primeros años de la Revolución, que debemos seguir adelante. Ellos son nuestra verdadera tradición. La poesía soviética de hoy es una continuación de las mejores tradiciones de octubre.

levtushenko piensa ir a Italia en marzo. Se interesa por la difusión que tienen allá sus libros. Irá también a Alemania occidental. Antes, a Francia. Se divierte mucho al saber que en París me dieron uno de sus poemas mimeografiado. "Literatura clandestina", se ríe a carcajadas y lo traduce a su esposa: "literatura clandestina". Irá también a Estados Unidos. Piensa dar una conferencia sobre "la función del artista en la construcción del socialismo". "¿Y te dan la visa?" —en La Habana la pregunta es de rigor. "A una persona cuyo retrato apareció en la tapa de "Times" no se le puede negar la visa", me dice. (También Fidel Castro apareció en la tapa del "Times"). Antes de volver a la Unión Soviética quiere pasar por España. Yo vuelvo con la cuestión visa. "¿Por qué no? Yo soy un poeta, no llevo más que poesías, ¿por qué no?". Pero antes tiene que terminar su trabajo en Cuba. Junto con un escritor cubano, es el argumen-

levtushenko
con el
novelista
alemán
H. Böll



no son un resultado del XX Congreso. Al contrario, el XX Congreso es una resulta de los cambios que ya habían ocurridos anteriormente en la realidad de la Unión Soviética.

—En varios de tus poesías hay una relación entre los jóvenes soviéticos de hoy con sus abuelos de octubre. Y los obreros ¿qué dicen de la poesía de ustedes?

—Todo eso se ve en los recitales. Son algo extraordinario. Como te decía,

tista de una película sobre la lucha clandestina en la época de Batista, que dirigirá Mikhail Kalataxov, el director de "Pasaron las grullas" y "La Carta que no fue enviada". El director ya está en La Habana. En noviembre es el Festival de la Poesía en Moscú. También quiere estar allí. "Será algo extraordinario. El Gobierno nos ha cedido el Palacio de los Deportes, donde caben

(concluye en pág. 22)

EL CUENTO EN . . . (de pág. 13)

que está por hacerse. Hay demasiada confusión, demasiados malentendidos en este terreno. Mientras los cuentistas siguen adelante su tarea, ya es tiempo de hablar de esa tarea en sí misma, al margen de las personas y de las nacionalidades.

Para entender el carácter peculiar del cuento se lo suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede de las veinte páginas, toma ya el nombre de "nouvelle", género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha.

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las existencias más sólidas del aniversario. Tomen ustedes cualquier cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura" a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, porque en literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o mal tratamiento del tema. Tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando se ocupan de ella un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, el hecho de escoger un acontecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chejov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías, la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chejov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con la de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenernos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos —cómo decirlo— al margen de mi

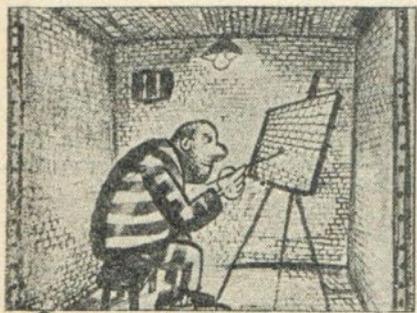
TEATRO . . . (de pág. 13)

público, hay dos menciones imprescindibles: la de Alejandra Boero, tan plástica, inoidiblemente graciosa; y la de Héctor Alterio, que en esta pieza compone un señor feudal, exacto en la voz y el rostro; y luego, en el Festival de Nuestro Pueblo, nos asombra poniendo a nuestra vista, el Santiago Santos de cualquier esquina, en el hermoso cuento dramatizado de Ricardo Piglia, y nos conmueve, otro día, con su tremenda interpretación de Vanzetti. La versatilidad de Alterio, además de admirable, nos sirve para señalar la eficacia del sistema de repertorio, que impide la tipificación del actor y demuestra su capacidad creadora. Esta versatilidad se da en todo el elenco. Las pantomimas nos parecieron logradas; no vamos a detenernos en ellas porque su principal mérito, a nuestro juicio, fue la armonía total de la puesta. Virtudes todas, que permiten a N. T. salvar la abrupta responsabilidad de montar Sacco y Vanzetti, drama que, naturalmente, por los mismos motivos que lo hacen uno de los más laceradores alegatos que hayamos visto en el teatro argentino, posibilita la exageración del actor, el enfatismo fácil del sentimiento. Nada de esto ocurrió en la puesta de Alejandra Boero —a quien resulta mágico suponerla dirigiendo este drama juego de imaginaria Godiva—, nada de esto, tampoco, en la actuación de Alterio y de Pedro Asquini. Si cabe un reparo, le cupo a Mario Fogo, (el fiscal) cuya efusión desequilibró un tanto el poderosamente sereno realismo de la pieza. Drama para ver y no olvidar. Sacco y Vanzetti, menos que un espectáculo, es un empeñamiento de los hombres, y por eso se siente casi un rechazo al analizarlo como teatro. Pertenece a la memoria colectiva de la humanidad: la que no olvida, como quería Einstein, la brutal infamia de un sistema que hizo posible el asesinato de dos de los seres más bellos que haya soñado el porvenir del mundo.



Según se declara en el programa, Festival de Buenos Aires es: "...el primer paso de un nuevo y prolongado esfuerzo por la búsqueda de nuevas formas de teatro". No creemos que se trate de una innovación, pero como sus méritos dependen de otras cosas —cosas que se llaman seriedad, estudio, talento, y un resultado más que aplaudible— las distinciones carecen de importancia. En "Festival" se presentan poemas, cuentos monologados, tangos, canciones y piezas breves. Vamos a comenzar por los poemas porque nos parecieron lo menos logrado de la noche. Se ha objetado su elección, pero pienso que corresponde hablar de lo que se dio, más que de lo que pudo o debió darse. El error fundamental de la puesta es haber exigido a los poemas característicos que no les corresponden; un poema no participa de una necesidad teatral; así, los coros, no así la desmembración de los versos en distintas voces, especulan en contra de su comprensión y también de su belleza. Los que fueron dichos por un solo actor convencieron más. Dos poemas en los que

se usó el coro, se lograron plenamente porque, su sentido en El Edificio de Pedroni, y el diálogo en Adiós Carriego de González Tuñón, permitían las voces y el movimiento. En cuanto a la interpretación, observamos que enfatizar un poema no lo mejora. Las canciones, de letras combativas, fueron muy bien cantadas por Norma Peralta, que posee una hermosamente extraña voz, y por la inagotable Alejandra Boero, gran señora de las tablas cuya presencia llena el escenario. Se escucharon: Mala Junta de De Caro, La Cachila de Arolas, Mi Refugio de Cobián, y otros tangos, que, acaso, no necesitan más comentario que aquel, nostálgico, de un señor en la platea: "¡Eso sí que eran tangos!". Diga algo, doctor, un buen cuento de Humberto Costantini se adaptó, se redujo muy inteligentemente: el resultado es un trabajo



magnífico de Rubens Correa quien, si bien se sobreactuó un poco, nos conmovió hondamente. Mi Amigo, de Ricardo Piglia (Primer Premio del Concurso de Cuentos de El Escarabajo de Oro, lo que nos exime de comentario), se hizo sin cortes ni agregados. Que Alterio es un excelente actor no necesita reafirmarse. Que es quizá el mejor actor argentino puede empezar a ser escrito. Enrique Wernike estrena cinco piezas cortas, que él llama sainetes y nosotros no, para evitarnos la historización de un género que, desde los mimos de Herondas a los entremeses y retabillos, viene haciendo uso de más nombres de los que conviene a su contenido. Vimos sólo cuatro y de esos hablaremos. Las Tres Rosas no es precisamente el mejor; el autor juega con elementos fáciles y de gracia confusa; sobre todo porque su sentido depende demasiado de la interpretación de los actores; si el director quiere transmitir lo patético y doloroso que hay detrás, el trasfondo de esas muchachas, todo marcha bien, pero si no, Las Tres Rosas es un bumerang. Examen de conciencia, nos impactó: es original, el absurdo está organizado, no hay la desarticulación de Ionesco sino la más pura esencia de las farsas breves, de las que nos vienen mil ejemplos pero citamos uno: El asno de Buster Keaton, de García Lorca. Pero la decantación nos plantea este interrogante: qué pasa con esta pieza fuera del escenario. Pierre Brisson, crítico francés, sostiene que el verdadero teatro es el teatro de biblioteca; y aunque no sea exactamente así, es así si se traduce: una obra debe poder leerse después de haber sido vista. Eficacia que se da total en La Plaza, donde, pensamos, el talento de Wernike logra lo que intentó en la otra. Un diálogo trivial, una situación más que simple, le permiten la pintura clara de sus personajes y un clima increíble. Por último El Mago, la mejor, una pequeña joya. En ella nos presenta a un hombre que salva para sí (o para nosotros) la otra cara de su vida, lo contrario de lo que hizo siempre. La pieza es demasiado contundente y poética para que nada la empañe; como no la empaña la actuación, que es enfática y poco convincente.

Festival de Buenos Aires deja un saldo muy positivo, con muchas cosas dignas de verse. Es un ejemplo que debiera imitarse y que debemos apoyar por su calidad, por la intención con que ha sido hecho, y porque sí, porque Nuevo Teatro se lo merece.

LELIA VARSÍ

voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado **hay tema**, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es defendible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes que ello ocurra, ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven conscientemente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre **excepcional**, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, no revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento los leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto; pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía y podría dar algunos nombres. Tengo "William Wilson", de Edgar Poe, tengo "Bola de cebo", de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está "Un recuerdo de Navidad", de Truman Capote; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges; "Un sueño realizado", de Juan Carlos Onetti; "La muerte de Iván Ilich", de Tolstoy; "Fifty Grand", de Hemingway; "Los soñadores", de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana.

Legamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. El cuentista está frente a su tema, frente a ese embrión que ya es vida, pero que no ha adquirido todavía su forma definitiva. Para él ese tema tiene sentido, tiene significación. Pero si todo se redujera a eso, de poco serviría; ahora, como último término del proceso, como juez implacable, está esperando al lector, el eslabón final del proceso creador, el cumplimiento o el fracaso del ciclo. Y es entonces que el cuento tiene que nacer puente, tiene que nacer pasaje, tiene que dar el salto que proyecte la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo más pasivo y menos vigilante y muchas veces hasta indiferente que llamamos lector. Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmovir a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Ninguno de ustedes habrá olvidado "El tonel de amontillado" de Edgar Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. "Los asesinos", de Hemingway, es otro ejemplo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converja esencialmente al drama. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de "El tonel de amontillado" y de "Los asesinos", los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James —"La lección del maestro", por ejemplo— se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde no vamos al final de este paseo por el cuento. En mi país, y ahora en Cuba, he podido leer cuentos de los autores más variados: maduros o jóvenes, de la ciudad y del campo, entregados a la literatura por razones estéticas o por imperativos sociales del momento, comprometidos o no comprometidos. Pues

(continúa en pág. 18)

EL CUENTO EN ...

(de pág. 17)

bien, y aunque suene a perogrullada, tanto en la Argentina como aquí los buenos cuentos los están escribiendo quienes dominan el oficio en el sentido ya indicado. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre de campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciese una Iliada o una Odisea de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas, que escribieron para el mero deleite de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir escuchando los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio —y me refiero también a la Argentina— hemos tenido a escritores como un Roberto Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos como un "Don Segundo Sombra", han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir, que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían tensamente, mostraban intensamente.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter; y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Por todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí dónde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible. Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación.

En este momento, estamos tocando el punto crucial de la cuestión. Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Jugando un poco con las palabras, Emmanuel Carballo decía aquí hace unos días que en Cuba sería más revolucionario escribir cuentos fantásticos que cuentos sobre temas revolucionarios. Por supuesto la frase es exagerada, pero produce una impaciencia muy reveladora. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, por eso es también un acto revolucionario, aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento

HUMOR por STEINBERG



—Me parece que nos hemos sentado arriba de tu marido, Clotilde.

LA METAMORFOSIS

Encontramos (¿o nos pareció?) un reportaje de Amalia Sánchez Sívori a la escritora Alicia Jurado. De Alicia Jurado se conoce su libro "La cárcel y los hierros", pero no su forma. La de ella, Amalia Sánchez Sívori, por ejemplo, la describe así: "La primera impresión que se tiene al acercarse a Alicia Jurado es la de estar ante una mujer". Calculamos, con inquietud, que la segunda sería la de notar la Pirámide de Mayo. Nos equivocamos. "La segunda, al conversar, —continúa Sánchez Sívori— la de estar frente a una inteligencia". Esto, pues, se complicaba, ¿qué se sentiría al encontrarse frente a un objeto y luego de charlar un rato con él, descubrir de pronto, que, en realidad, estábamos frente a una inteligencia? ¿Qué forma tendrá una inteligencia? La imaginamos ovalada. Leímos: "La tercera, a la que se llega por vía de una comunicación que ella facilita con cálida cordialidad, es la de estar frente a una sensibilidad". Sentimos un vahído. Con temor y recelo seguimos leyendo. La cuarta impresión, sospechamos, sería la de encontrarse con la humedad. No obstante Amalia Sánchez Sívori, cual un Heráclito ante fluyente río, pudo observar, todavía un "instinto de mujer". Y no hallando nada mejor (o notando, al fin, la paulatina desaparición de la que fuera Alicia Jurado) le hizo el reportaje. Leímos, y nada. Se trataba de un reportaje normal, contestado. Mirando las fotos tampoco se siente nada. Sin lugar a dudas habrá que estar frente a Alicia Jurado de carne y hueso (no sabemos si el giro corresponde) para experimentar todas las escalofrantes impresiones que Amalia Sánchez Sívori, vivió.

VIVA LA MUERTE

La guerra civil española se nos narró siempre fragmentada. Vino, lastimándonos una memoria de albahaca y cuchillos, una nostalgia de pena oscura, la que se canta hondo y duele aún más allá; un recuerdo que nos hicieron nuestro a fuerza de canto. Porque a España no se la cuenta: se la canta; a pedazos, pero única y terrible; trágica y hermosa como una Virgen de los Puñales, también en la lucha que empezó un dieciocho de julio de hace casi treinta años, y seguía partiéndonos el mundo en dos. Allí, en la tierra de Quijote, de un golpe más certero, más afilado, más español; como si ninguno de los episodios que configuran su historia concediera en quedarle chico a los poetas que engendró: los más grandes. Esta vez, fuimos a encontrarnos con Marcos Ana, no para presenciar al hacedor de versos: ahí no hace falta la con-

frontación: al poeta, lo arrebatan hace veintisiete años en una calle de Granada, o nos sigue hablando de la verdadera España, la prometeica, desde un vagabundo destierro; estuvo a la distancia de una línea telefónica y se llama Rafael Alberti, o es un cadáver más en las guerrillas y lo nombraban Miguel Hernández o Antonio Machado; la poesía está aquí, española, heroica, inexorable. Quisimos, ese día, rendir homenaje a un chico que, a los quince años, se inventó héroe, del mismo lance que había silenciado para siempre una cátedra en la Universidad de Salamanca, cuando Miguel de Unamuno, de setenta años, no pudiendo, ya, acallar con su brazo el grito que le enmudeció la clase: "Viva la muerte, muera la inteligencia", sólo supo reclamar contra la injusticia, muriéndose. Estuvimos unos minutos con Marcos Ana; cientos de personas que necesitaban el mismo veredicto, no permitieron más que un encuentro breve, repetido: nuestra entrega de "El Escarabajo de Oro", su promesa de poemas. Lo otro, evidencia de la fuerza casi extrahumana que permite a un hombre, prisionero a los dieciocho años, permanecer, en la cárcel, veintitrés. Y seguir burlándose desgarradamente: "Mi pecado es terrible / quise llenar de estrellas el corazón del hombre", esta grandeza que venía de siglos y esta vez no se quedó corta, se nos impuso por otro camino, que acaso es el mismo, Luis A. Quesada (diecisiete años preso; "sólo una vez condenado a muerte", nos dijo: "Macorro, dos veces. Este Macorro me gana en todo"). De él supimos un fragmento más de esa aventura inverosímil donde los generales tienen diecinueve años, y recuperan, a 5.000 de aquel otro que marcó el destino de otro pueblo, el milagro del Mar Rojo en los vados de España. Volvió a contarnos de este pueblo que vive, y va a la muerte, como quien teje la gran novela de la humanidad: violenta, digna, gloriosa.

McCarthy carea

A BERTOLD BRECHT



próximo
número

ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones válidas. Repitamos, aplicándolo a lo que nos rodea en Cuba, la admirable frase de Hamlet o Horacio: "Hay muchas más cosas en el cielo y en la tierra de lo que supone tu filosofía..." Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad, por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indesmentible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esa obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo. Al contrario, prueba que existe un vasto sector de lectores potenciales que, en un cierto sentido, están mucho más separados que el escritor de las metas finales de la revolución, de esas metas de cultura, de libertad, de pleno goce de la condición humana que los cubanos se han fijado para admiración de todos los que los aman y comprenden. Cuanto más alto apunten los escritores que han nacido para eso, más altas serán las metas finales del pueblo al que pertenecen. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, como cualquier otro cuento, a esa exigente y difícil mecánica interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla. Hace años tuve la prueba de esta afirmación en la Argentina, en una rueda de hombres de campo a la que asistíamos unos cuantos escritores. Alguien leyó un cuento basado en un episodio de nuestra guerra de la independencia, escrito con una deliberada sencillez para ponerlo, como decía su autor, "al nivel del campesino". El relato fue escuchado cortésmente, pero era fácil advertir que no había tocado fondo. Luego uno de nosotros leyó "La pata de mono", el justamente famoso cuento de W. W. Jacobs. El interés, la emoción, el espanto, y finalmente el entusiasmo fueron extraordinarios. Recuerdo que pasamos el resto de la noche hablando de hechicería, de brujos, de venganzas diabólicas. Y estoy seguro de que el cuento de Jacobs sigue vivo en el recuerdo de esos gauchos analfabetos, mientras que el cuento supuestamente popular, fabricado para ellos, con su vocabulario, sus aparentes posibilidades intelectuales y sus intereses patrióticos, ha de estar tan olvidado como el escritor que lo fabricó. Yo he visto la emoción que entre la gente sencilla provoca una representación de Hamlet, obra difícil y sutil si las hay, y que sigue siendo tema de estudios eruditos y de infinitas controversias. Es cierto que esa gente no puede comprender muchas cosas que apasionan a los especialistas en teatro isabelino. ¿Pero qué importa? Sólo su emoción importa, su maravilla y su transporte frente a la tragedia del joven príncipe danés. Lo que prueba que Shakespeare escribía verdaderamente para el pueblo, en la medida en que su tema era profundamente significativo para cualquiera —en diferentes planos, sí, pero alcanzando un poco a cada uno— y que el tratamiento teatral de ese tema tenía la intensidad propia de los grandes escritores, y gracias a la cual se quiebran las barreras intelectuales aparentemente más rígidas, y los hombres se reconocen y fraternizan en un plano que está más allá o más acá de la cultura. Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas: no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado "arte popular" que su noción del pueblo es parcial, injusta y en último término peligrosa.

No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cow-boys. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria. Para mí ha sido una experiencia reconfortante ver cómo en Cuba los escritores que más admiran participan en la revolución dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá trasmutado al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que debe plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.

INTERROGATORIO AL TEATRO ARGENTINO

a cargo de PEDRO ESPINOSA



ORESTES CAVIGLIA:

1) La revelación del contenido esencial de la obra. Poner en escena "es administrar los bienes espirituales del autor teniendo en cuenta las necesidades temporales del teatro". Jouvett.

2) El ideal del arte dramático es un conjunto estable, suavizado y fundido por una disciplina metódica y continuada. Sólo así podrá lograrse una armonización, un estilo, una línea de conducta, un mundo funcional coherente. El empresario busca un éxito comercial y empieza por seleccionar la pieza que asegure ese éxito, que exija a la vez poco reparto y que éste sea de figuras de atracción popular, pero no constituye, ni con mucho, un elenco, un equipo, sino una unión circunstancial en función de los intereses de la empresa y no de los más altos de la vocación y arte escénico.

3) Ningún arte más que el teatro es producto del estado social reinante y su destino depende de la acogida y respues-

ta que le son dadas. La naturaleza del público, su cantidad, su disposición, sus exigencias: he ahí la base esencial y primera del teatro. Nuestro país viene padeciendo una larga enfermedad. Durante este doloroso trance crítico los valores morales y espirituales han sucumbido provocando una desjerarquización desoladora. Esperemos que este largo invierno haya llegado a su fin y alentemos la esperanza de un feliz restablecimiento.

4) La limitación de sus funciones. El divo-actor fue suplantado por el divo-director creando problemas graves para el arte dramático. La importancia de su papel en el teatro contemporáneo hace peligrosa e inquietante su ambición. El director tiene en sus manos la suerte de la obra. De él, de su maestría depende la última transformación, pues toda obra teatral sólo queda terminada en el escenario. Pero deberá cuidarse muy bien de dejarse tentar por la astucia del oficio, cuidarse de la deformación profesional; un mal de inmodestia muy frecuente. Su labor deberá permanecer invisible. La perfección de una dirección es su transparencia. No hay que despreciar al actor relegándolo al rol de instrumento al servicio de la dirección. El actor hace el teatro. Sin él no hay arte

teatral, es la vida y la salud del teatro. No hay que subestimar estos fundamentales. Un espectáculo es tanto mejor, claro está, cuanto mayor es la fusión armónica de los elementos que lo componen. "El director", como decía Baty, "tratará de realizar en el escenario el sueño de un universo expresivo y coherente, restituyendo a la obra todo lo que ha perdido en el camino del sueño al manuscrito", pero con un religioso respeto por el poeta y su obra y por el actor y su arte.

ROBERTO DURAN:

1) La elección de una obra implica desde ya un compromiso, pues entonces: mediante una puesta en escena pretendo expresar —con la mayor precisión y claridad— aquello con lo cual me siento comprometido. ¿Y con qué me siento comprometido? A través de mis otras respuestas se podrá advertir qué es lo que me inquieta y con qué me siento comprometido. Además, el público ya conoce algunos trabajos míos.

Recuerde que Jouvet decía, muy acertadamente, que **cada puesta en escena es una confesión**. Podría decirle, además, que es lo que **no haría o mejor dicho que es lo que no volvería a hacer**. No volvería a hacer lo que llamados el ejercicio de estilo. No tenemos mucho tiempo. Una vida muy breve. Y, sobre todo, muy pocas oportunidades se nos presenta para expresarnos, y éstas hay que aprovecharlas. Hoy yo quiero expresarme a través de lo que podría llamar la crónica diaria. Lo inmediato. Lo urgente. Lo apremiante. Casi lo periodístico. Y de la manera más directa, más simple, más franca y vigorosa.

2) Si al hablar de empresas se refiere a las que están en manos de los empresarios del teatro comercial, debo responder categóricamente que, con estos, me resultaría imposible trabajar. Los conozco muy bien. No tenemos nada en común. Tampoco aceptaría trabajar en nuestros teatros oficiales, porque los que están al frente de ellos son los mismos que manejan el teatro mercantilizado. La mentalidad y los intereses son los mismos. Por lo tanto, las pésimas condiciones de trabajo, son las mismas. E iguales los resultados. No los acepto. Pero aquí no termina el mal. Tenemos la obligación de desenmascarar a los que, amparados en el rótulo de "teatro independiente", continúan con idéntico sistema de explotación del negocio teatral. Estos últimos son los más peligrosos porque no dan la cara.

Todo esto no significa que debemos desterrar de nuestro vocabulario la palabra "empresa"... No, cuando nos referíamos a las empresas lo hacíamos pensando en las puramente lucrativas con un sistema indigno de explotación. **El teatro debe convertirse en una empresa y en una empresa de éxito**, como dijera Jouvet. Una empresa con hombres capaces de transformar la organización teatral. Hablo de una transformación profunda, sustancial. Debemos renovar hasta los cimientos la organización teatral. Sabemos, por supuesto, que no cabe una transformación esencial del Teatro como institución si no se ha transformado la sociedad. Esto último, inexorablemente, vendrá. Por ahora debemos mejorar nuestro instrumento: nuestro Teatro lo haremos con hombres capaces de transformar lo teatral y fundamentalmente la sociedad. Hoy los más capaces deben meditar. Hay que renovarlo todo.

El espacio es reducido y no podemos detenernos en los detalles. Lo lamento. Está de más decirle que prefiero trabajar con un equipo estable en una misma sala: ¿por qué? Ya está casi todo dicho.

3 y 4) El país...

El país vive en permanente frustración. Yo —como ciudadano del país— vivo así. Las mejores cabezas de mi generación, también. Y el **subdesarrollo** está ahí, como una hierba mala, en todas las manifestaciones de nosotros, los argentinos. Nada orgánico podemos emprender, ningún proyecto a largo plazo. Todo queda interrumpido, detenido, frus-

trado. Hospitales, escuelas, mercados. Diques. Sistemas de irrigación. Usinas. Etcétera.

Se me podría objetar que algunas obras importantes han sido, luego, concluidas. Macanudo, respondo. Pero, ¿qué pusieron dentro? (Ejemplo: teatro San Martín). Hubiese sido preferible el entubamiento del arroyo Cildañez, donde se ahogan chicos. En orden de prioridades: todo marcha al revés, el director del Nacional Cervantes, mesándose los cabellos, nos hablaba del incendio que afectó algunas dependencias de su teatro, como "una tragedia para la cultura nacional". ¿Y los millones de analfabetos?... Una hermosa autopista, un monumental aeródromo. La avenida General Paz, la avenida 9 de Julio. Parques y plazas de la zona norte constantemente remodeladas. ¿Y las Villas Miserias?... Provincias sin agua, sin caminos, sin trabajo. Jornales miserables, parias detrás de la próxima zafra; nada de asistencia médica. Nada de nada.

Y esto se viene repitiendo desde el comienzo de nuestra historia, como todos los países que siguen siendo colonia.

Subdesarrollo... en la cabecita del actor que me saludó en francés durante una representación en el Odeón.

El Teatro Argentino de La Plata, el Vera de Corrientes, el Rivera Indarte de Córdoba... Levantados como mangrullos en medio de nuestra pampa: el desierto... ¿Para qué? ¿y para qué tantas otras cosas inútiles? Como nuestro primer Coliseo. Para el pueblo, La Rural, y el anfiteatro del Parque Centenario. (No se vayan a estropear las hermosas alfombras.)

Subdesarrollo... en la pobre cabecita de aquel director escénico, que hablaba de nuestra incultura porque el público del interior no entendía el repertorio culto que él ofrecía.

Subdesarrollo... en las pobres cabecitas de aquellos que en el rincón más remoto de nuestras más miserables provincias se reúnen para discutir a los autores de vanguardia europeos, que Buenos Aires le ha arrojado, y miran con desprecio al pobre chango o al dopado y mamado coya que tienen a un metro (hoy el vanguardismo debemos encontrarlo en la lectura inteligente de los periódicos, en la crónica diaria).

Subdesarrollo... ese dar permanentemente la espalda a nuestro interior; estar más cerca de París que de Catarmarca; y esas élites de provincias, que miran deslumbradas hacia la ciudad portuaria: trampolín para dar el gran salto, a Europa.

Con un querido amigo solemos repetir: **"Todo es todo y todo es la misma cosa y todo se toca por algún costado..."**

De ahí el aparente desorden de todo esto que vamos diciendo.

Y podríamos seguir, pero "El Escarabajo" nos fijó un cierto espacio límite. Para terminar: **debemos trabajar, no sólo para lograr nuestra independencia política sino, también, nuestra descolonización, económica y cultural.**

JORGE PETRAGLIA:

1) Mi propia interpretación crítica del texto.

2) Por razones obvias prefiero trabajar con un equipo parcialmente estable.

3) Cualquier opinión que yo tenga de mi país, pienso que es en él donde debemos hacer todo lo posible para realizar nuestra obra. Personalmente, sería injusto si me quejase de las posibilidades de realización que mi país me ha brindado.

4) Tal vez, sobre todo, la autenticidad.

ALBERTO RODRIGUEZ MUÑOZ:

1) El pensamiento original del autor; sus ideas y sentimientos, sus imágenes; que me son comunicadas por el lenguaje (el lenguaje de la obra en su relación filosófica más amplia y con todas sus implicaciones), a través del cual se posibilita y estimula mi percepción de esas imágenes y gracias a cuya recreación estilística estaré en condiciones de comunicárselas a los espectadores, mediante el trabajo de los actores.

2) La trama del quehacer escénico es tan delicada y compleja, que sólo un equipo estable, debidamente organizado y preparado, como todavía no ha sido posible disponer en nuestro medio, puede garantizar esa recreación estilística a que hago referencia en la respuesta anterior.

3) Un país que no termina de hacerse. Pero el país somos nosotros, tan contradictorios: capaces de los mayores esfuerzos, de los sacrificios más intensos y de los conformismos menos disimulados. Con sus vaivenes de realizaciones positivas y frustradoras reacciones, el país incide en mi obra impulsándome a heroicas aventuras y desmoralizándome a mitad de camino. Igual que el país, uno no termina de hacerse, o de vencerse.

4) Que el lenguaje del autor, su pensamiento, su mundo interior categorizado y comunicable, es el generador de todas las acciones dramáticas, de las situaciones y relaciones patentes o latentes en el texto. Que nuestra obligación primera de animadores escénicos es restituirle a ese lenguaje (realmente a ése y no a otro parecido) su alma, su ánimo, su sentido entrañable, y proyectarlo en el tiempo por la fonética de los autores y en el espacio, por sus gestos y movimientos; ligados, aquélla y éstos, en la unidad rítmica original.

IEVTUSHENKO (de pág. 15)

17.000 personas. Pero muchos se van a quedar fuera, ya lo verás. ¿Por qué no vienes? Si estoy allí te presentaré a muchos amigos. Hay una gran discusión literaria y mucha vida de ideas en mi país".

—Tú me dices que ustedes continúan la tradición de los primeros años de la revolución de octubre. ¿Conoces íntegramente la polémica de aquellos años, la discusión entre Lunacharsky y Trotski sobre el "arte proletario"?

—Claro que la conozco —se ríe, y los ojos se le iluminan con malicia. Cree haber descubierto el por qué de tantas preguntas.— ¿Te gusta Trotski?

—En la librería central del Partido Comunista italiano compré hace unos meses revistas con artículos de Lunacharsky y también "Literatura y revolución" de Trotski —le digo—. ¿Se encuentran tan fácilmente en tu país?

—No hay ediciones nuevas. Pero se conoce. Yo he leído "Literatura y revolución". "La juventud es el termómetro de la revolución": eso está bien, ¿no?

—Sí, eso está bien. Pero no hay que sacar demasiadas conclusiones: Ievtushenko no es un trotskista, como algunos querían suponerlo. Es un poeta joven con mucho éxito en la Unión Soviética, que se interesa por todo, como la juventud a la cual atraen sus poesías, que cita una frase de Trotski como nombra a la cibernética, y buena parte de cuyo éxito se debe a que ha aceptado saltar por encima de unos cuantos tabúes de la época de Stalin.

—Tú tienes una poesía que se llama "A los mejores de mi generación" ¿Quiénes son ellos?

—Yo no estoy entre ellos: tengo defectos, tengo debilidades que ellos no tienen. Yo escribo para tres sectores. Critico a los peores, a los dogmáticos, a los burócratas stalinistas. Escribo para todos los jóvenes que son como yo en la Unión Soviética con cosas buenas y malas. Y canto a los mejores de nuestra generación, a los más puros: ingenieros, arquitectos, obreros, técnicos, que hay tantos y tantos.

En su gira no está América del Sur. Me dice que quisiera mucho conocerla, empezando desde el Sur: Chile, Argentina, Uruguay y Brasil. "Como hablo español, podría tener un contacto directo que no tengo en Gran Bretaña o Francia".

—Soy el más cubanista de los escritores soviéticos. La primera vez que vine a Cuba fue un deslumbramiento, veía todo de color azul (se refiere a "color de rosa" en español). Ahora veo más adecuadamente, veo que no todo es perfecto, que también aquí hay problemas. Pero ahora que veo las dificultades comprendo mejor a los cubanos y aún quiero más a Cuba.

reportaje de Adolfo

Gilly, "Tribuna Socialista"

POLEMICA... (de pág. 9)

es indispensable para la acción misma. El error de Plejanov y Lukacs es no haber entendido esto: el fondo de la lección de Engels y de Lenin. Error tanto más grave en el caso de sus interpretaciones, sustancialmente erróneas, de Ibsen y de Flaubert, dado que al liberal y demócrata inquieto que fue Ibsen, le debemos una representación insuperable de la hipocresía burguesa y, por lo tanto, de las **antinomias internas** en la moral individualista, ciertamente irresolubles desde dentro; pero, sin él, comprenderíamos muy poco a un dramaturgo socialista como Brecht. O mejor, sin Ibsen y el mundo reflejado en Ibsen, un Brecht, no se hubiera dado, no tendría sentido. Y al agnóstico en política que fue Flaubert debemos el descubrimiento de uno de los trazos más profundos de las costumbres burguesas: el vicio de la evasión romántica de la mujer que no trabaja: el bovarismo, en definitiva. Ambos (Ibsen y Flaubert) son, ciertamente, tan **instructivos** para el revolucionario socialista que un Balzac y un Tolstoi (mientras no lo es, de ningún modo, porque no es suficientemente artista, un Pasternak). La cuestión fundamental que venimos tratando —intuida por Engels y por Lenin— parece irresoluble, en el sentido de la necesaria presencia en la obra poética de ideas o ideologías, sin adjetivos; o, lo que es lo mismo, en el sentido de que es la **verdad** la que cuenta **incluso** en la obra poética: verdad, sabemos, que no se opone a la **tendenciosidad**, más bien coincide con ella y con la respectiva **tipicidad**: de Dante a Maiakowski. Cuanto se ha dicho no excluye —aunque parezca paradójico— una **Poética** (no una **Estética**) del Realismo **socialista**: por el contrario, la implica, y esto por el principio de que sin ideas en general (incluidas las nuestras) no hay poesía y por el principio de la **tendenciosidad**, o

sea, la inevitable **determinabilidad** histórica de cualquier idea: de modo que —en nuestro tiempo— no puede darse como **ideal artístico** práctico, realizable, más que un realismo, por el cual nosotros tenemos el **derecho** de batirnos, no por simple **pretensión**, sino, precisamente, porque hemos **debido** reconocer idéntico derecho a los ideales artísticos del pasado, en nombre de la **verdad sociológica** y **realista** de la poesía en general, reconocido en la **Estética**. No parece que haya otra vía para fundar —justificar rigurosamente— una Poética del Realismo socialista. Ciertamente, surge entonces un cúmulo de problemas: desde aquel de los "modos" de la verdad poética o artística, ("verdad" que, por ejemplo, no puede excluir el anacronismo, sentido exacto de expresiones como "poesía decadente", etc.): pero no parece que podamos contentarnos con el argumento de que son pseudo-problemas o sofisticaciones de filósofos contemplativos; lo impiden, aunque más no sea, las observaciones de Engels y Lenin a propósito de Balzac y Tolstoi: éstas, esperan, aun, que se **demuestre** que no se trata solo de felices observaciones críticas **particulares** y sí, como creemos, de observaciones a partir de las cuales pueda desarrollarse una propia y verdadera **ley** estética objetiva.

En cuanto al concepto metodológico de Lukacs de un "realismo crítico" predecesor del "realismo socialista", cuyo máximo ejemplo es Thomas Mann digamos que nos hace dudar a partir de ciertos resultados histórico-literarios negativos, a los cuales conduce: la valoración inadecuada de la originalidad poética de un Proust, de un Joyce, de un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, al confrontarlos con el arte burgués refinado, aunque de segunda mano, de Thomas Mann (epígonos, quizás genial, del realismo del ochocientos).

ediciones
EL ESCARABAJO DE ORO**ENSAYOS**

Jean Paul Sartre: "Ideología y revolución"

C. Wright Mills: "El fin de las ideologías"

Guido Aristarco: "Un cine para la edad de la sospecha"

CUENTO

A. Tafur: "Un gato de angora gris"
Narradores premiados II concurso de cuentos "El escarabajo de oro"

COLECCION TIEMPO AMERICANO

Discusión crítica a la crisis del marxismo (respuesta a Héctor P. Agosti), por Abelardo Castillo

Jean Paul Sartre y Albert Camus: **Polémica ideológica**
La historia del Tío Sam, con dibujos de Siné y textos de Ezequiel Martínez Estrada

ediciones
EL ESCARABAJO DE ORO

YOKASTA

cuento de LILIANA HEKER

Cuándo pasará la noche. Mañana me va a parecer tan idiota todo esto. Lo único que hace falta es que ya sea de día y él venga a despertarme (aunque, qué sé yo si voy a poder dormir hoy). Igual a cualquier chico del mundo; saltar de la cama apenas abre los ojos y venirse corriendo, apuradísimo, no vaya a ser que mamá ya se haya levantado y nos perdamos lo más divertido del día. Como cualquiera. Sólo de noche se puede creer algo tan monstruoso; sólo de noche y a mí me puede dar asco imaginarlo, ahora, dando saltos sobre mi vientre y cantando hico caballito, vamos a Belén que mañana es fiesta y pasado también; un ratito más, mamá. Cómo si alguno no pidiera un ratito más mamá cuando está jugando; como si existiera alguien con el coraje suficiente para negárselo después de haber mirado esos ojos que lo están esperando todo de uno. "No, ya basta, Daniel; es muy tarde". Ya basta porque esta noche tu madre ha decidido sentirse inmundada y piensa que nunca podrá volver a besarte como antes, arroparte en la cama, dejar que te trepes en sus rodillas en cualquier momento; desde hoy está mal exigirle a mamá que te atienda sólo a vos y no hable más que con vos, que te cuente historias, y te muerda la nariz, y te haga cosquillas para que te rías como loco, nos ríamos los dos con sus cabriolas de diablito. Las elige a propósito el muy pillo, para que no le saque los ojos de encima y me olvide del resto del mundo; yo hago todo lo posible, eso también les dije hoy, hago todo lo posible para que no esté todo el día encima mío, pero es inútil; no hay santo que lo haga cambiar. Ellos se reían; sabés, es gracioso verte rodeándome todo el día, vigilando cada uno de mis gestos, enfurruñándose como un amante en miniatura cada vez que le presto atención a alguno de mis amigos. Decían el pequeño edipito y hasta a mí me daba risa. "El pequeño edipito", les contaba, "hasta se enfurece porque me acuesto con el padre; es terrible". Pero no era terrible, Daniel; nada de lo que sucede bajo los árboles del jardín, en un hermoso día de sol, cuando hay un grupo de amigos pasando una tarde de descanso, es terrible; y hasta agrega encanto eso de que seas peculiar; podemos pasarnos la tarde hablándolo sin que se nos pase por la cabeza una idea sombría, aunque sea molesta. Por supuesto, mi cielo; está bien querer a mamá y que

nos guste estar con ella: es joven, es linda, adivina nuestras palabras, y nos sabe tener en brazos y hacer reír mejor que nadie en el mundo; y es tonta, muy tonta de sentirse una porquería esta noche, de pensar, cada vez, que ya no volverá a hacerte una caricia, ni dejará que te trepes en sus brazos, te va a meter en un colegio y cuanto menos te vea mejor. Mentiras, Daniel; es la noche, sabés; lo transforma todo, hasta lo más puro; hasta que yo te quiera como te quiero se vuelve repugnante. Pero mañana va a ser como siempre; ya vas a ver cuando vengas, hico caballito, vamos a Belén, a jugar como cualquier vez; nunca, antes, me importó, y mañana tampoco. Te dejaba saltar en mis brazos aunque los muchachos dijeran: "Pero este chico, Nora; no te deja ni a sol ni a sombra"; "ya lo ves"; pero igual podías seguir rodeándome el cuello y tapándome los labios con los dedos; "no quiero que hables", decías, mi pequeño tirano; entonces yo me reía y les explicaba: "Ya lo ven; es mi pequeño tirano". "No te parece que tendrías que hacer algo". "Hago todo lo posible, te juro, pero no hay caso", y te empujaba despacio, "vamos, Daniel, tesoro mío", tratando de bajarte. Pero era tan en broma como todo lo demás; como llamarte edipito bajo los árboles del jardín, cuando la tragedia está tan remota y sólo existen palabras divertidas; como comentar "este chico está enamorado de vos, Nora"; o repetirles "hasta está celoso del padre, el muy depravado". Todo ocupando su sitio, aún decirte: "Pero bajate Daniel; no ves que mamá tiene que hacer otra cosa; anda a jugar con Graciela, querido". Hasta lo que tenía que venir después hubiera estado en su sitio. Porque, sabés, al final yo misma te hubiera llevado, te lo juro; en algún momento pongo voz de enojada y te digo: "Bueno Daniel, se acabó", y te llevo en brazos a donde está Graciela. "Gracielita, acá te dejo a este bandido para que me lo cuides". No sé si para ella es un regalo: antes jugaba sola, lo más tranquila, y ahora tiene que preocuparse por vos, hacer fuerza para retenerte porque el caballero, claro, quiere venirse conmigo pero al fin, gracias a Dios, se queda quieto y yo puedo volver con mis amigos que aún comentan lo excepcional que sos. "Viste; me tiene preocupadísima, no sé qué hacer; trato de que juegue con otros chicos pero en seguida se me viene detrás, rodeándome

como un loco; notaste de qué modo me besa; se diría que me está haciendo el amor el muy libidinoso, y te diré que para la edad que tiene lo hace a las mil maravillas". Y todos nos reímos porque lo estamos pasando magníficamente esta tarde. Menos vos, mi pobre Daniel; mientras conversamos te espío: Graciela, a duras penas consigue entretenerse; no me sacás los ojos de encima; "este demonio, te creés que se va a quedar tranquilo con Graciela; si no me quita los ojos de encima". Por supuesto; estás forcejeando para zafarte y por más que Graciela hace esfuerzos para retenerte no hay caso: te soltaste y venís corriendo; duró poco el descanso; ya te has trepado en mis brazos y ahí te quedás, es inútil volver a bajarte. Estarás conmigo, cada vez más quieto, hasta que te venza el sueño y sea necesario subir con vos en brazos, medio dormido, y arroparte en la cama. Buenas noches Daniel. Buenas noches mamá.

No hay buenas noches para mamá, Daniel. Nunca más buenas noches. Nunca ya besarte y morderte la nariz y contarte historias y esperar que sea mañana para que te trepes sobre mí y cantes hico caballito. Es inútil esperar el día: hay cosas que no se borran ni de día ni de noche. Y hoy, quizá sólo un segundo antes de que yo te llevara a donde estaba Graciela y todo empezara a ser como debió, Graciela, mocosa diabólica, estuvo parada lejos de nosotros y yo pensé eso: mocosa diabólica. Eso Daniel, toda la vergüenza que se siente al pensar una cosa así, el odio que se tiene cuando se la ve hacerte muecas desde lejos, no se borra con luz. Porque yo sabía que vos también la estabas mirando: los ojos perversos y maravillosos, las mechadas negras que le caían por cualquier lado, la nariz respingada, las piernas desnudas hasta sitios prohibidos. Te gustó, Daniel. Dios mío, por qué pensé semejante atrocidad, cómo se me ocurrió descubrir que te estaba provocando con su adorable desparpajo. Supe que era maligna y me estaba desafiando. Te disputábamos, Daniel. Y ella estaba tan lejos, tan libre y desnuda; sola y envidiable diciéndote yo muestro las piernas hasta donde se me antoja, te como a besos, y si querés, nos revolcamos los dos sobre el pasto, ahí, delante de todo el mundo, total yo soy una nena y hasta se me pueden ver las bomba-

(continúa en pág. 24)

YOKASTA . . . (de pág. 23)

chas sin que la gente piense porquerías; van a decir: qué lindo, cómo juegan, dichosa edad en que uno puede hacer cualquier cosa; y vos me tirás del pelo, te me enredás entre las piernas, y te levanto en vilo, y nos caemos rodando, los dos, total, yo tengo nueve años y lo hago para que te entretengas. Estaba tan invulnerable, tan en ventaja sacándote la lengua desde lejos y diciéndote con los ojos: vení, Daniel. Le sonreíte. Los otros todavía estaban diciendo "esta criatura, Nora, tiene un metejón bárbaro con vos" pero yo vi cómo le sonreías; supe que de algún modo secreto, inalcanzable para mí, ustedes se entendían. Vos conocías la manera de decirle que bueno, si ella aceptaba que fueras su tirano, y ella de contestarse que sí, que sos tan hermoso con tu pelo rubio, tus ojos azules y tu desvergonzado modo de ser mimoso. Entonces allá voy, Graciela. Somos semejantes y nos amamos.

Te fuiste Daniel. Te deslizaste de pronto de mis brazos sin siquiera mirarme; como si hubieras estado trepado en algo así como un cerco y ver pasar a Sebastián entre el ligustro: saltás y vas a buscarlo. Qué sencillo resulta todo cuando no se sabe de traiciones, no es cierto Daniel. Uno está en brazos de mamá, que es lo mejor del mundo, quiere pasarse toda la vida así, acurrucado, dejándose mirar, moriría si alguien quisiera arrancarlo de allí; más tarde aparece Graciela que tiene ojos de diablesa, saca la lengua hasta el mentón, y se revuelca en el pasto, que es lo más hermoso del mundo, se podría vivir así, dando vueltas y sintiendo los tréboles mojados, jamás nadie podrá impedir que juguemos juntos, que le tire del pelo hasta hacerla gritar, que venga corriendo desde lejos para que me haga volar por los aires; que me ría a carcajadas de sus muecas que nadie como ella sabe hacer. Nunca conseguirán arrancarme de su lado; es inútil, mamá, que mires todo el tiempo; es inútil que no puedas despegar los ojos de mí y a duras penas logres disimular ante tus amigos aunque todavía les sonrías cuando dicen: "te traicionó, Nora". "Sí, todos los hombres son iguales", y ponés voz de estar diciendo algo gracioso pero no los mirás siquiera; seguís esperando mis ojos, una sola mirada mía que te diga que todo sigue igual, que te quedes tranquila; puedo estar jugando con Graciela pero igual te quiero a vos más que a nadie. Y si no fuera así. Si a lo mejor la quiero más a Graciela que puede levantar las piernas. Y vos no podés. Puede dar alaridos como Tarzán. Y vos no podés. Puede pelearse conmigo sobre el pasto. Y vos no podés. Puede embadurnarse la cara con naranja. Y vos no podés. Puede matarse de risa de todos ustedes que están sentados como estúpidos. Y vos no podés. Así que no sirve de nada que sonrías cada vez que te parece que voy a dar vuelta la cabeza; y que pongas caras que te parecen cómicas, para conquistarme. No me divierten esas muecas; ni siquiera las veo. No te veo aunque vuelvas a pasar a mi lado. Ya pa-

saste tres veces; y me tocaste; yo senti como me tocaste pero no me di vuelta. Y sé que hacés ruidos para que te escuche y cantás la canción de la hormiguita porque es la que más me gusta. Ya no me gusta más, para que sepas; Graciela sabe mucho más lindas, Graciela linda, nadie me va a arrancar de tu lado aunque sea la noche y haya que acostarse. Va a venir, hoy antes que todos los días, con más mimos, con más promesas. Pero no quiero y no quiero. Hay que resistir hasta el último momento; hay que gritar y patear cuando mamá te quiere sostener en brazos. Sí, querés, Daniel, cómo no vas a querer que mamá te acueste. Ya es de noche, no ves. Tenés que acordarte que nos queremos tanto, Daniel. Que yo soy lo mejor del mundo para vos. No podés subir las escaleras chillando y pateando de este modo; no te das cuenta que me estás traicionando, mi pequeño monstruo que no entiende de traiciones. No sabías que mamá sí entiende y le duele el corazón y no podía permitir que esta noche te durmieras llorando, recordando a Graciela. Odiándome porque te arranqué de su lado. Yo no quería hacerte daño, hijito querido. No te hice daño, no es cierto. Te dormiste tranquilo y estoy segura de que ahora soñás cosas lindas. Sólo yo no duermo. Sólo yo tengo miedo por los besos que te di, por las caricias que te hice, por el modo terrible con que jugamos los dos en la cama hasta que quedaste agotado y contento y te dormiste, pensando en mí, estoy segura. Y es inútil que me repita una y mil veces que te beso siempre, y te acaricio siempre, y siempre jugamos los dos porque es necesario que el pequeño Daniel esté contento. Es inútil decirse que ahora el pequeño Daniel está contento y tiene hermosos sueños; que nada sabe de la piel inmunda de su miserable mamá. Es inútil repetirse que es la noche la que lo vuelve todo tan horrible; que mañana va a ser distinto. Que vos a venir corriendo a despertarme y será hermoso como todos los días. Hico caballito, saltando sobre mi vientre, hico caballito vamos a Belén que mañana es fiesta y pasado también. Como todos los días.

LUCES EN EL . . . (de pág. 12)

¿has visto a tu padre, a tu madre, la ciudad, el universo? ¿has visto las conversaciones, que también son tu padre?, ha hablado, has hablado, habéis hablado, habéis sido hijos y padres y la ciudad acunaba palabra sobre Kafka, sobre la política internacional, sobre la geografía del hambre, una estadística de enfermos por desnutrición era el documento de un futuro sobresaltado al que temíais y necesitábais, una tortura era el símbolo de vuestro pánico y vuestro propósito, estábais unidos en la sinrazón y en la pena y en el asco y en el temor, hablabais con codicia y de pronto el odio os parecía una calumnia y sufríais porque esa calumnia existe como un pulpo abrazado a la imponente esfera del siglo, aquí, aquí, entre el terror y la herman-

dad, la justificación y la autculpa, las tazas de café barato y un libro abierto junto a la lámpara, las melenas de estas mujeres y la palidez de estos muchachos, hijo de todo esto, pariente profundo en el ansia y en el desastre, familiar de miradas familiares, ahora, pariente, había llovido hacía rato y al amainar habían quedado charcos en la calzada, y brillaba el suelo, y él sentía amor a la ciudad, a los hermanos muros, y toda su vida se transformaba en hijo, y paseaba por la acera abriéndose paso contra la infamia del siglo y el absurdo de morir y ver morir y saber que se mueren y se matan, y vivía su media hora de desnudez provisional, bloqueado entre su historia, que ya estaba mezclada a la historia del tiempo anónimo y del anónimo resuello universal, y sorprendía en la monotonía de la ciudad llovida un sobresalto de familiaridad indeleble, y las lucecillas de su conciencia, que eran seres vivos, saludaron cariñosas la noche de su alma, y continuó todavía caminando por las aceras hacia el anónimo y el olvido, amando con ternura, con muletos, al rostro achacosos y conmovedor de las edades del mundo, que lo saludaba a través de las luces en el suelo mojado, y cargado su viejo corazón de agradecimiento y de agonía.

TIEMPO AMERICANO

Cualquier mañana, como se ha dicho, aparecerá TIEMPO AMERICANO, revista-libro, paralela (o que ha de integrar) a "El Escarabajo de Oro". Desarrollaremos, en ella, vastamente, la temática que sólo hemos podido plantear en parte desde nuestra revista. "El Escarabajo de Oro" ha solicitado, y obtenido ya en la mayoría de los casos, las conformidades para formar un Consejo de Redacción y colaboraciones independientes de quienes, por su obra y su juventud, representan el pulso de nuestro tiempo y, desde el plano creador o ideológico, señalan, de algún modo, una dirección ante la múltiple encrucijada que es, hoy, esta parte levantisca del mundo. Dos motivos nos imponen un rumbo que, en el principio, estuvimos lejos de prever: uno, la posibilidad de repercusión que tienen, no sólo en el plano nacional, revistas como la nuestra. El otro es, quizá, fundamentalmente el mismo. La necesidad, para una precisa juventud americana —y aquí, la palabra juventud abarca a algunas vetusteces, hermosas y rebeldes, y ya quizá inmortales—, de un órgano que exprese su pensamiento, y su obra. Los de quienes, en la acción, ya están dando (o han dado) sobradas razones de que existen. Hay, pues, hacia los hondones raigales de América, una imagen aún imprecisa, pero nuestra, una realidad que si bien en la literatura, y a veces en la pintura, ha logrado definirse unívocamente, universalmente; que si en su proceso revolucionario asume características peculiares y concretas, anda a lo ancho y desencontrándose por el mapa, sin dar con un reflejo, más o menos coherente, de su obra y sus ideas. De a poco, pues, iremos viendo el modo de visitarnos, de intentar una síntesis. Así debe entenderse lo que hoy, con la colección testimonios de TIEMPO AMERICANO, inauguramos en "El Escarabajo de Oro". Al ensayo "Discusión crítica a la 'crisis' del Marxismo" la respuesta a H. P. Agosti, ya en la calle, seguirá "Venezuela 1963", documento fotográfico y literario tomado de la testimonial obra editada por la Universidad Central de Venezuela (Facultad de Economía), la crucial polémica entre Jean-Paul Sartre y Albert Camus, completa; "El verdadero cuento del tío Sam", de Ezequiel Martínez Estrada con dibujos de SINE; "La otra cuestión judía", de Castillo; "Ideología y Revolución", de Jean-Paul Sartre (2ª edición).

Miguel Briente

La poesía de TEJADA GOMEZ

"Porque un hombre que escribe un libro no puede pretender que se lo comprenda por sus buenas intenciones o por sus dotes morales, penetra en un campo donde se trata de la palabra escrita y es conveniente tener en cuenta esto, (ahora que la literatura está asaltada con tanta saña por los entusiastas)", escribió Joyce hace tiempo, en Dublín. La frase, en esta u otras formas, ha pasado a ser uno de los hábitos de nuestra crítica; las buenas intenciones han sido, siempre, uno de los hábitos de nuestra literatura. Particularmente, en el caso de la poesía, no pasa semana sin que aparezcan dos o más libros, a los que se les adivina un fervor que pocas veces llega al verso. Por eso —por que no conocíamos casi libro de poemas de este último tiempo donde las intenciones no le quedaran chicas a los versos, donde los versos y las intenciones tuvieran el tamaño justo de la belleza—, nuestra sorpresa, esa sensación de estar descubriendo algo, de estar viviendo un acontecimiento importante en nuestra poesía, al conocer el último libro de Tejada Gómez: "Ahí Va Lucas Romero". Como siempre, el reconocimiento vino de afuera y fue premiado, en el II Concurso Hispanoamericano por su anterior libro, "Los Compadres del Horizonte", que acaba de ser publicado aquí. Y del que "El Escarabajo de Oro", adelantando, en aquella oportunidad, el poema "La Verdadera Muerte del Compadre".

Desde su primer libro, "Pachamama", Tejada nos inaugura no un universo, sino un sentimiento de ese universo. Estamos acostumbrados a que el interior sea "folklore" en ese sentido especial que damos a la palabra: una forma musical de la rareza. El hombre de Buenos Aires (sobre todo) se ha asomado al interior, y a la poesía del interior, como quien va a un museo, rescató ponchos, chala, vino y changos que cantan "a capella", a tres o cuatro voces. Hubo, entonces, que inventar peñas, restaurantes con fogones como calestas y mozos vestidos de gauchos, tacuaras. Momento en que el patriotismo, como dijo Jonshon, comienza a ser el último refugio de los pícaros. En Tejada, en cambio, lo primero que nos sorprende es esa forma distinta —y a la vez reconocible, cercana, como echando raíces en ese territorio donde todos nos parecemos— de aprehender la tierra, de reinventarnos un legítimo sentimiento de la tierra. "Pachamama" inicia este gran poema que Tejada está construyendo; nos apabulla la vastedad, eso cósmico que habita sus versos. Mientras trata de internarse en el "corazón de lo simple y elemental" el poeta se asume cantor desde el principio e interroga —relata el origen. Dice: Vengo desde el primero, / desde el hombre de piedra", explicando su total penetración, su antigüedad: Se parece al recuerdo, / como si lo supiera, / Tal como si tuviera su misma edad, / recuerdo, / la tierra ya en la tierra. Dejándonos, de pronto, la impresión de haber asistido, nosotros también, a ese volcánico origen del mundo que nos emparenta con la libertad, de donde nos viene la libertad, cuando: Todo país la tierra, / me absorbe hasta su entraña. Escribió León Bloy: "Los Profetas fueron testigos que recordaban el porvenir"; Tejada, casi como tocándose con el tono bíblico, nos profetiza un pasado en el que de algún modo nos encuentra, se encuentra él mismo, para volver del fondo de un sueño remoto a la realidad cercana —sueño, por otra parte, como una pesadilla que nos trabajara durante el día, que no dejase de marcar nuestra existencia—, y es como si propusiera indagar el origen para desentrañar el presente: Por mis venas América, extendida a mi muerte, / invasora en mi carne. O si no: Estoy / estoy aquí, / como si fuera un clavo que tuviera raíces / ahí, aquí / viviendo todo el fondo con la mano en la greda, / con los pies

anegados de existencia y latidos / y la nuca despierta.

Como vemos, el escenario, es el mismo que intentan descubrirnos algunos pretendidos folkloristas, bombachudos cicerones del interior. Sin embargo, en Tejada todo suena a realidad impuesta, aceptada. Palabras como "Pachamama", o "Cusillas" nos suenan familiares, se integran a nuestra historia, son una parte de la mitología Americana a la que ha ascendido Tejada, en sus versos, yendo a buscar la realidad más lejos, menos desintegrada. En ese único paisaje inmenso coloca al hombre y lo enfrenta con el silencio, con la distancia que oprime hasta el grito; descubre la primera soledad, el canto. "La epopeya", escribió Víctor Hugo, "solemniza la historia"; en la poesía de Tejada, la historia —rodeada, también, de un tono épico— descubre algo más entrañable que la solemnidad: la necesidad del canto; otra constante en Tejada Gómez. Ya "Pachamama" se cierra con una "Raíz del Canto": Recordar los orígenes: / que la piedra es la piedra; el árbol es el árbol / y la tierra es la tierra. Y en ese mismo poema, una especie de definición de su lucha, de sus interrogantes, de sus propuestas: No me nombren las razas. / Pregunto por el hombre que se quedó en la muerte"; la poesía, en Tejada —como la imagen para aquellos pintores primitivos que cumplían su ritual demiórgico en las cavernas— deja de ser un simulacro: es un extraño poder mágico con el que el hombre ordena el cosmos, de pronto, desarma los siglos o le cambia el sentido a la realidad más inmediata, entre las cañas, con el machete en la mano; o por las noches, hacia las fiestas, cuando el vino. Escribe de la tonada, "Es como remontar un río turbio. Como ir de hombre en hombre preguntando, averiguando fechas de dolor enterrado; penetrarse sin asco, mirar fondo, tocarse el territorio con un clavo". Motivó, él de la tonada, el de su esencia, que va a persistir —a florecer, en los demás libros: "Déle hurgarse la copla, el cancionero / donde amontona asuntos la tonada", como explica en "Los Compadres del Horizonte". Un 10 de octubre Favese anotaba en su diario: "¿Serán todas mis imágenes no más que una múltiple y diversa elaboración ingeniosa de una imagen fundamental: tal es mi país, tal soy yo? El poeta sería una imagen encarnada, inseparable del término de parangón paisajista y social del Piamonte". Tejada, preguntándose por el origen, por la raíz del canto, anota en versos, algo igual. El guitarrero-cantor, inquilino de todos los versos de Tejada, es también el patrón, el que construye la casa.

Una constante afirmación —un constante apresar y elaborar— de la realidad es la poesía de Tejada, siguiendo esas premisas fundamentales que podríamos resumir en los primeros versos de "Tonadas de la Piel", poema "América Ancestral": Traigo las voces gruesas / como un abrazo de hombres / y la canción rotunda / que hace sombra en el suelo. Reconociéndose, desde el primer instante, en la voz de los hombres cuya vida va ir integrando a la poesía en libros sucesivos. En su tercer libro, "Antología de Juan", poemas como "Antiguo Labrador", o "Petróleo Enarbolado", tornan la realidad en combate, en manifiesto: Golpeó esta guitarra elemental: América, / hasta cavarle al medio un pozo de sonido, / hasta ponerle adentro una zamba furiosa, / mi percusión de sangre, señor, este latido / tan pariente del aire, / tan sol, / tan repartido / entre una antigua música de azúcar en nosotros, / para que desde el hombre continental subamos, / almibar solidario, familia amanecida, / a empujar la esperanza pobrecita, / mestiza, / a desatar las manos de América nativa. O se asoma a las ciudades y se roba la imagen de una muchacha, devolviéndola con un: amor mío, muchacha, territorio de pájaros. O escribe: A esta hora, exactamente, / hay un niño en la calle, asumiendo, en el verso, esa antigua actitud que Vallejo expresó en otra forma: "Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / Innovar, luego, el tropo, la metáfora". Esa cualidad de integración va a ser más

notoria en "Los Compadres del Horizonte", libro que se abre con una proposición del Martín Fierro: esa de cantar cosas de fundamento. Hay una zona donde la poesía es vecina de la prosa: la épica. Tejada asume esa actitud de contar cantando en una permanente tendencia a lo épico. Utiliza, incluso, esos elementos típicos del Ramayana, La Eneida o el Káleva, y que tampoco desdeña el Martín Fierro: la presentación inicial, el desarrollo narrativo. El comienzo de "Los Compadres del Horizonte" adelanta lo que va a relatarse: "Retomemos el viento, la distancia / esos cuatro horizontes, galopándose". Y después: "Ahí comienza el país con otro rostro / con otras vejaciones, huye y nace / y soledad escupiéndose y olvido (...) pero con otro rostro y otro rastro / pero con otra extraña lejanía; / con otra biografía acumulada.

De modo admirable, sus versos, en "Los Compadres", reconstruyen la llegada del inmigrante, su soledad, la formación de nuestros arrabales, en contraste con esa otra parte del país que escribía, entretanto, sonetos, y se inventaba la profesión de la palidez y la tristeza. En medio de toda esta realidad más vasta, más general, Tejada descubre la otra, la individual y cotidiana. Así, comienza a manifestar, ya en "Los Compadres", lo que va a culminar en "Ahí Va Lucas Romero". En "Pachamama" asistimos al origen de la tierra, a lo cósmico. En el último libro conocemos a Lucas, desde que nace: vemos a los hombres profetizarle un destino, lo vivimos en su pueblo peleando con el capataz, encabezando una huelga, yendo preso y entrando a la libertad entre una coral de comadres. En "Los Compadres del Horizonte", anterior, la historia general está como subrayada de personajes: Pedro Changa, Matilde, un guitarrero, el Porfíao. La historia general irrumpe en la vida de estos personajes; o vemos a estos personajes, a veces, encarnarse en lo general. Esa habilidad, ese exorcismo que en Lucas Romero le va permitir a Tejada convocar en poesía una asamblea sindical en la que todos hablan, ya está en "Los Compadres"; baste, como ejemplo, este final de cierto fragmento donde asistimos a una manifestación: Quien va a privarnos quienes avanzemos cantando / porfíao vos entregue la flor y el petitorio / qué pasa no se paren los milicos carajo / asesinos no tiren basta ya vuelvo madre.

Analizar "Ahí Va Lucas Romero" rebasaría este artículo. Bástenos decir, por ahora, que en él, toda esta experiencia anterior se sintetiza para dar la visión total de un gran poeta.

Quedan, lo sabemos, apuntados algunos caracteres de esta poesía; encontrarle los parentescos, las influencias, definir lo estético en ella nos llevaría muchas más páginas. A Tejada Gómez lo vimos una noche —no hace mucho— haciendo un Lucas Romero que nos había sido presentado poco antes, en el libro. Después, estuvimos todo un día con él, cuando hablaba de Mendoza con el verso justo a mano, como uno de esos compadres del truco a los que la flor y el enviado le salen en cualquier momento, para definir cualquier cosa. Quedamos con tanta metáfora puesta, que durante un tiempo —mientras escribíamos esto, incluso— podían entrar al papel burlándonos esa intención de prosistas que nos rondaba, afuera, para vigilar.

enrique sverdlick en el país del Kibutz de H. DESROCHE

Poca es la literatura conocida en nuestro medio acerca de la experiencia colectivista israelí. Prácticamente se reduce al ensayo "Utopía y Experimento" de Henrik Infield, al capítulo que le dedica Martín Buber en su "Camino de Utopía" y a éste trabajo, traducido por Alberto Bianchi. Henri Desroche, Secretario General del Consejo Internacional

de Investigaciones de Sociología de la Cooperación con sede en París viene investigando desde hace quince años los distintos experimentos cooperativos en cada uno de los lugares que se dan. Si el kibutz interesó al autor, se debe a las peculiaridades características del mismo. ¿Qué lo caracteriza? En primer lugar, representa para el pueblo judío el regreso a la tierra. La anómala situación en que debieron desarrollarse los judíos a través del trabajo agrícola. El Kibutz es la primera manifestación práctica del deseo de normalizarse. Agreguemos que la redención del árido suelo israelí sólo podía concebirse mediante el esfuerzo colectivo mancomunado, esfuerzo que posibilitaba asimismo, la defensa frente a los saboteadores nocturnos.

En esta célula colectiva se han recorrido todos los caminos del socialismo, cumpliéndose la premisa de aportar cada uno según su capacidad y recibir según su necesidad, señalando como única limitación los casos de fuerza mayor en que la juventud del kibutz no permite el pleno cumplimiento del principio. Pero el integrante de la colonia no se considera plenamente realizado con sólo llevar a la práctica lo que pregona. Cada compañero es un firme militante por el mundo futuro, un mundo sin explotación ni privilegios. Por eso considera el kibutz al mismo tiempo un fin y un medio. Por eso lucha en marcos partidarios, a través de las federaciones kibutzianas, en el seno del sindicato.

Desroche se ha interiorizado de las características que particularizan a cada una de las federaciones que agrupan políticamente a la mayoría de los 225 kibutzim (el autor da como cifra 219). Pero su espíritu investigador lo ha llevado a confrontar la experiencia colectivista más avanzada con las otras formas de vida cooperativa (Moshav Shitufi, y en cierto modo el Moshav Ovdim) dadas en la conformación de Israel.

La otra faz de éste interesante ensayo es la puntualización del papel que cumple la Histadrut (Central Obrera Israelí) en la economía del país. Para comprender su importancia basta recordar que retiene en sus manos buena parte de los medios de producción y consumo, aportando y participando en las obras de mayor envergadura.

En definitiva, un libro bien armado, con amplia documentación y cuya única y esencial limitación estriba en el punto de partida utópico de Henri Desroche.

LIBROS RECIBIDOS

EUDEBA: **Breve Historia del Teatro Argentino (II)**, selección de Luis Ordaz; **Juan Soldao, Cuentos Folkloricos de la Argentina**, selección, prólogo y notas de Susana Chertudi; **El Médico de San Luis**, Eduardo Mansilla; **Recuerdos de Viaje y otras páginas**, de Alberti; **Bandung**, de Odette Guillard; **El Panafricanismo**, de Phillippe Decraene; **Historia de la India**, de Pierre Meille; **Las Religiones del Africa Negra**, de Hubert Deschamps - LOSADA: **Detrás del Grito** (novela), de Iverna Codina; **Unos cuantos días** (novela), de Luis Pico Estrada; **Los secuestrados de Altona** (teatro) de Jean-Paul Sartre; **Nekrasov, Kean** (teatro), de Jean-Paul Sartre; **Moral para Intelectuales**, de Carlos Vaz Ferreira; **Fermentario**, de Carlos Vaz Ferreira - LOS INSURGENTES / Méjico: **Kafka**, de Paul Louis Landsberg, Georges Luckas y D. S. Savage - LA RAMA FLORIDA / Perú: **Negro y Rojo** (poemas), de Manuel Moreno Jimeno - Ed. LIBROS DE MEXICO / Revista de Guatemala: **Espumas de la Sombra** (poemas), de Henry de Lescüet - ALTAMAR: **Tiempo Pasado** (poemas), de Jorge Vazquez Rossi - FONDO EDITORIAL DE LA MUNICIPALIDAD DE SANTA FE: **Las Fuerzas Opuestas** (cuentos), de José Luis Vittori; **Venticinco Poemas** (poemas), de Hugo Gola - DIRECCION DE INVESTIGACIONES FOLKLORICAS, UNIV. CENTRAL DE LAS VILLAS / Cuba: **Folklore del Niño Cubano (I)**, de Concepción Teresa Alsola - Ed. DE LAS AMERICAS: **Quinteto para Piano y Sangre** (cuentos), de Juan Carlos Distéfano - SEIX BARRAL: **El Barril Mágico** (cuentos),

de Bernard Malamud; **Tiempo de Silencio** (novela), de Luis Martín Santos - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LITORAL; **La Literatura Autobiográfica Argentina**, de Adolfo Prieto - PROYECCION: **La Inquisición en Hispanoamérica**, de Boreslao Lewin; **Requien para un campesino español** (novela), de Ramón Sender; **El Zorro y las Camelias** (novela); Ignazio Silone.

REVISTAS Y PUBLICACIONES RECIBIDAS

ARGENTINA: **Eco Contemporáneo** - **Hoy en la Cultura** - **Señales** - **Nueva Sion** - **La Gaceta de Tucumán** - **Palabra** - **Boletín Argentores** - **Boletín de Literatura Hispánica** (Universidad del Litoral) - **Aathos** - **Para Hoy** - **Córdoba** - **Ficción** - **El Independiente**, de San Pedro, **La Palabra**, de San Pedro, - **El Arremangado Brazo**, de Rosario - **Quipu**, de Hurlingham - **Vuelo**, de Avellaneda - **Dimensión**, de Santiago del Estero - **El Litoral**, de Santa Fe - MEXICO: **La Gaceta** (Fondo de Cultura) - **Estaciones** - **Cuaderno de Bellas Artes** - CUBA: **Casa de las Américas** - **Pueblo y Cultura** - **Cuba Socialista** - **Obra Revolucionaria** - UNESCO: **Word Premieres Mondiales** (Publicación mensual de L'Institute International de Theatre, - I. T. I.; **Creations Mondiales** - ITALIA: **Sipario** - ESPAÑA: **Primer Acto** - **Indice**.

CONCURSO HISPANOAMERICANO de la

CASA de las AMERICAS

La Casa de las Américas, convoca a un concurso en el que podrán tomar parte escritores americanos, naturales o nacionalizados, de habla española.

Cuento (libro) - 100 páginas.

Poemas (libro).

Novela.

Ensayo (libro de ensayo) - 100 páginas Teatro (obra de teatro).

1. — En poesía, novela, cuento y teatro, no se exige que el tema se ajuste a características determinadas. En cambio, el ensayo se limitará a un tema de carácter social y estrictamente americano.

G y tercera, Vedado: La Habana

ediciones

LA ROSA BLINDADA

ACABAN DE APARECER

EN SEPTIEMBRE - 3ª Serie

Raúl González Tuñón: **Demanda contra el olvido** / Juan Gelman: **Gotán** / Carlos González: **Corazón de pan** / Armando Tejada Gómez: **Los compadres del horizonte**. Ilustraciones de Nani Capurro, Carlos Gorriarena, Helio Casal y Norberto Onofrio.

EN OCTUBRE - 4ª Serie

El Pan Duro (muestra colectiva)

Bignozzi, Ditaranto, Gelman, Harispe, Mase, Navalesi, Negro, Silvain, Wainer. Ilustración de Oscar Díaz.

EN PRENSA

5ª Serie

Attila József: **Poemas escogidos** / Bertolt Brecht: **Breviario de estética teatral**. Ilustraciones de Picasso y Oscar Díaz.

1ª Serie (segunda edición)

Raúl González Tuñón: **La rosa blindada** / Hugo Acevedo: **En estos días** / Carlos Alberto Brocato: **La sonrisa del tiempo** / José Luis Mangieri: **15 poemas y un titere**.

Ilustraciones de Pablo Obelar, Carlos Alonso, Norberto Onofrio y Carlos Gorriarena.

YA APARECIDO

2ª Serie

España a tres voces (volumen colectivo)

Marcos Ana: **Te llamo desde un muro. Poemas en la noche** / Luis Alberto Quesada: **Muro y alba** / Jesús López Pacheco: **Pongo la mano sobre España** / Ilustraciones de José Ortega.

CORRIENTES 2565

PISO 9 - OFICINA 11

LA FIESTA

24 cuentos y una revolución, de

EDUARDO BARQUIN

AMERICALEE

LAS HAMACAS

VOLADORAS

MIGUEL BRIANTE

FALBO EDITOR



BERNARDO KORDON

encuentro

con

BRUNO SCHULZ

También el invierno de 1942 fue excepcionalmente riguroso. En el ghetto de una pequeña ciudad provinciana llamada Drohobicz, un oficial S. S., posiblemente para desentumecerse los dedos, sacó el revólver e hizo puntería sobre un judío. Por cierto un hecho banal, tanto que la crónica no registró el nombre del oficial alemán, aunque la historia debe recordar la muerte de uno de los más extraordinarios escritores polacos. El S. S. dió en el blanco y Bruno Schulz cayó en la nieve con una bala en la nuca.

Surgido de la vanguardia literaria, junto con Witold Gombrowicz, Schulz creó un fabuloso mundo sin apartarse nunca de su ciudad natal, allí donde también lo esperaba la muerte. Viajó, sí, a Viena (donde estudió bellas artes), a Varsovia y, ya escritor consagrado, a París. Pero las calles de su vida y de arte fueron las de su infancia, en la exacta visión de un niño alucinado, todo un mundo portentoso en una calle de ghetto que colmó de substancia y delirio su obra literaria, la conocida y la perdida para siempre, pues desaparecieron los originales de la novela "El mesías" que trabajaba cuando fue asesinado.

Tanto en Polonia como en Francia, se ha comparado muchas veces a Bruno Schulz con Kafka, e inclusive se le llamó el Kafka polaco. Los mismos orígenes, la misma cultura alemana. Debe señalarse que Schulz fue el introductor de Kafka en Polonia, y es el mismo Schulz quien señala determinadas coincidencias en el prefacio que escribió en su traducción polaca de "El Proceso".

Pero existe entre ellos diferencias fundamentales. Al contrario del mundo kafkiano, el mundo de Schulz es rotundamente real, corpóreo, sensual. Es el mundo cotidiano, personajes descritos con tensa precisión de seres vivientes, que de repente echan a volar en el delirio y la poesía como los campesinos y las vacas de un cuadro de Chagall.

Pero en todo momento transitamos con Schulz por una ciudad provinciana que es Drohobycz y ninguna otra, y sólo se recorre determinadas calles donde existe la tienda de su padre, Jacob Schulz, comerciante de paños. Allí está Bruno Schulz, en su vida y en su literatura. Allí lo fue a buscar el crítico Arthur Sandauer (que sería su amigo y apologeta) y lo describe así: "Después de atravesar la cocina, donde trajinaban

varias viejas desgreadadas, penetré en una amplia habitación con los muros tapizados de libros. Una especie de gnomo, desmedrado, con la cabeza inmensa y ojos afiebrados, me esperaba sentado en un canapé...".

Ocurre que esta realidad tan tangible como mediocre de lo cotidiano se inflama de magia, de erotismo, de condenaciones bíblicas. Hay literaturas donde la realidad y la fantasía se saludan de lejos, o simplemente se desconocen. En Schulz batalla cuerpo a cuerpo la realidad y la evasión —ese acoplamiento que vibra en toda obra de arte. Esto se produce sin proponérselo a priori el escritor. Prueba de ello es que Bruno Schulz, oscuro profesor de dibujo de Drohobicz, se inició en la literatura escribiendo cartas a un amigo de Varsovia, dando cuenta de su vida de solitario y recordando hechos de su niñez. Estas cartas, reunidas por su destinatario, pasaron por manos de curiosos.

Una escritora famosa, Zofia Nalkowska, tuvo ocasión de leerlas y las hizo publicar. Así apareció en 1934 la obra más conocida de Schulz: "Las tiendas de canela", traducida al francés y publicada en 1961 por Julliard.

abelardo castillo

**DISCUSION
CRITICA A
"LA CRISIS
DEL MARXISMO"**

respuesta a **HECTOR P. AGOSTI**

BIBLIOTECA EL ESCARABAJO DE ORO

Quiosco de

PEDRO SIRERA

en el centro de Buenos Aires y de la cultura
TODAS LAS REVISTAS LITERARIAS DEL PAIS

números atrasados de "El Grillo de Papel" y
"El Escarabajo de Oro"

EL FIN DE LAS IDEOLOGIAS, Wright Mills. — **UN CINE PARA LA EDAD DE LA SOSPECHA**, Guido Aristarco. — **ALBERT CAMUS**, Jean Daniel, prólogo de **JEAN-PAUL SARTRE**.

nuestros libros

UN SEÑOR ALTO, RUBIO, DE BIGOTES, cuentos de Humberto Costantini. — **EL OTRO JUDAS** (teatro) y **LAS OTRAS PUERTAS** (cuentos), de A. Castillo. — **SONETOS CON CARACOL**, y **CREDO POETICO** (poemas), de Arnoldo Liberman. — **UN GATO DE ANGORA GRIS** (cuentos), de Alicia Tafur.

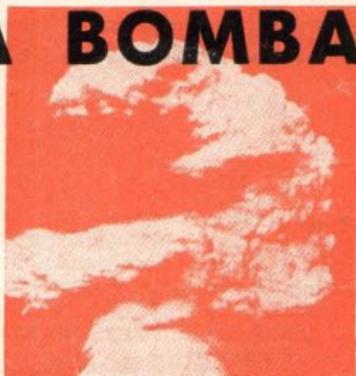
acaba de aparecer

"DISCUSION CRITICA A LA 'CRISIS' DEL MARXISMO" (respuesta a **HECTOR P. AGOSTI**), de **Abelardo Castillo**, con prólogo de **Arnoldo Liberman** y ensayos de **Liliana Heker** y **Ricardo Piglia** - EDICIONES "TIEMPO AMERICANO"

junto al cine Lorraine
frente al San Martín
a la cabeza de los quioscos.

DRUMMOND DE ANDRADE

LA BOMBA



- La bomba es una flor de pánico empavoreciendo a los floricultores
- La bomba es un producto quintaesencia de un laboratorio fallido
- La bomba es miseria confederando millones de miserias
- La bomba es estúpida es feroztriste está llena de rocamboles
- La bomba es grotesca de tan terrible y se soba la pierna
- La bomba duerme el domingo hasta que revolotean los murciélagos
- La bomba no tiene precio no tiene lunar no tiene domicilio
- La bomba promete ser mejorcita mañana pero se olvida
- La bomba no está en el fondo del cofre, está principalmente donde no está
- La bomba miente y sonríe sin diente
- La bomba va a todas las conferencias y se sienta de todos lados
- La bomba es redonda pero no tanto como una mesa redonda, y cuadrada
- La bomba tiene horas en que siente la falta de otra para encontrarse
- La bomba robó y corrompió elementos de la naturaleza y robara y corrompiera más
- La bomba se multiplica en acciones al portador y en portadores sin acción
- La bomba llora en las noches de lluvia y se enrolla en las chimeneas
- La bomba hace week end en Semana Santa
- La bomba baila bien bailado el carnaval
- La bomba tiene 50 megatonnes de algidez por 85 de ignominia
- La bomba industrializó las termitas convirtiéndolas en proyectiles interplanetarios
- La bomba sufre de hernia estrangulada, de amnesia, de mononucleosis, de verborragia
- La bomba no es seria, es conspicuamente tediosa
- La bomba es una inflamación en el vientre de la primavera
- La bomba tiene a su servicio música estereofónica y mil sotas de oro, cobalto y hierro más allá de la comparsa
- La bomba tiene supermercado circo biblioteca escuadrilla de feligreses, etc.
- La bomba no admite que nadie la despierte sin motivo grave
- La bomba quiere mantener expectantes a nerviosos y sanos, atletas y paralíticos
- La bomba mata sólo de pensar que ahí viene para matar
- La bomba vierte todas las lenguas a su turbia sintaxis
- La bomba saborea la muerte con marshmallow
- La bomba eructa impostura y prosopopeya política
- La bomba cría leopardos en el jardín, eventualmente en el living
- La bomba es podredumbre
- La bomba quisiera tener remordimientos para justificarse pero eso le está vedado
- La bomba pidió al Diablo que la bautizase y a Dios que le validase el bautismo
- La bomba declárase balanza de justicia ángel de amor arcángel de fraternidad
- La bomba tiene un club privatísimo
- La bomba pondera con ojo neocrítico el Premio Nóbel
- La bomba es russamericanenglish pero le agradan los efluvios de París
- La bomba ofrece en bandeja de uranio puro, a título de bonificación, átomos de paz
- La bomba no tendrá trabajo con las artes visuales, concretas o tachistas
- La bomba dibuja señales de tránsito ultraelectrónicas para proteger viejos y criaturas
- La bomba no admite que ninguno se dé el lujo de morir de cáncer
- La bomba es cáncer
- La bomba va a la luna, rechifla y vuela
- La bomba reduce neutros a neutrinos y se apantalla con el abanico de la reacción en cadena
- La bomba está abusando de la gloria de ser bomba
- La bomba no sabe cuándo, dónde y por qué va a explotar, pero pregusta el instante inefable
- La bomba hiede
- La bomba está vigilada por centinelas medrosos en torreones de cartulina
- La bomba con ser una bestia confusa da tiempo al hombre para que se salve
- La bomba no destruirá la vida
- El hombre (tengo esperanza) liquidará a la bomba.

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

Concesión Nº 568
FRANQUEO PAGADO
TARIFA REDUCIDA
Concesión Nº 7259