

el ESCARABAJO de oro



di tu palabra, y rómpete — nietzsche

Año V — N° 25

NOVIEMBRE

Escarabajo Miseria Total
\$ 40.- + \$ 10.- = \$ 50.-

“a calzón quitado” por

ROBERTO ARLT

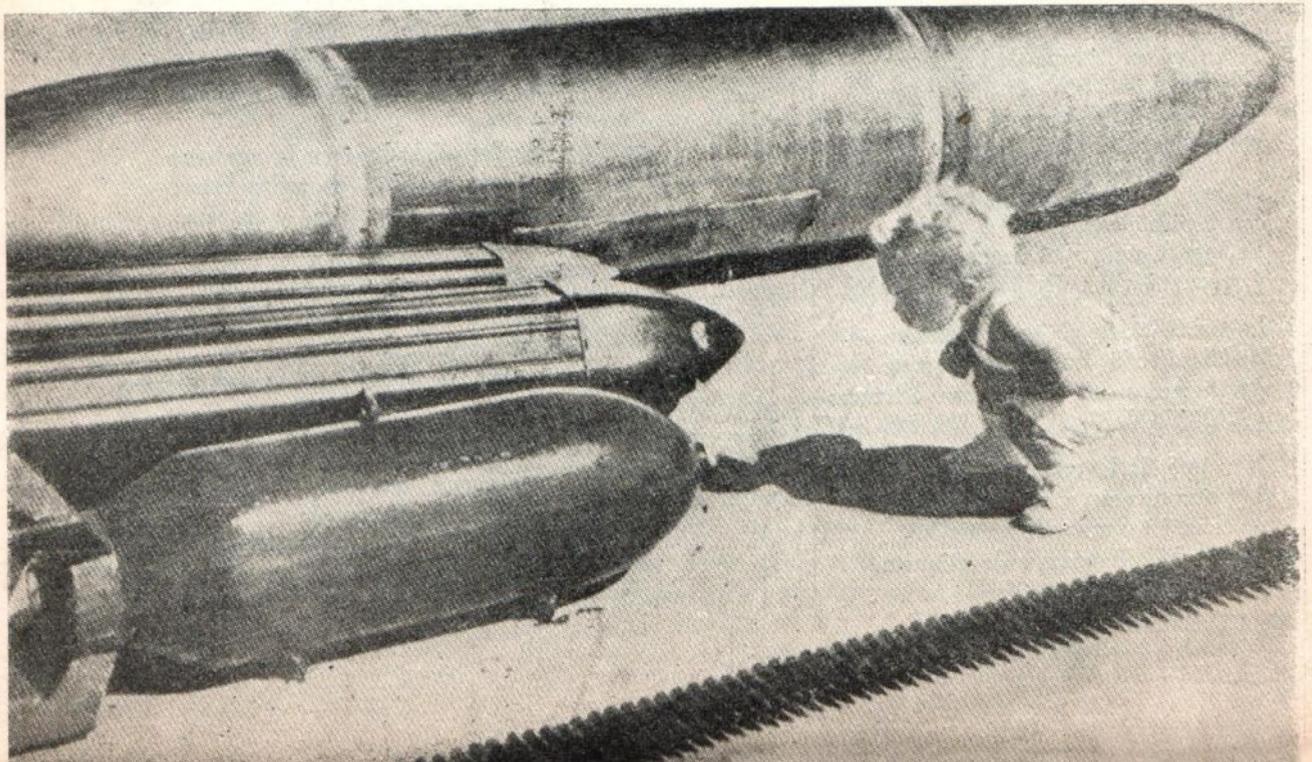
Si por cultura se entiende una psicología, nacional y uniforme, creada por la asimilación de conocimientos extranjeros y acompañada de una característica propia, esta cultura no existe en la Argentina. Aquí, lo único que tenemos es un conocimiento superficial de libros extranjeros. Y, en los autores, una

fuerza vaga, que no sabe en qué dirección expansionarse. De consiguiente, no hay una cultura nacional. En cambio, los países que más activamente intervienen en nuestra formación intelectual son, sin disputa alguna, España, Francia y Rusia.

La literatura inglesa y alemana no han encontrado, aún, traductores ni interés en los editores. De allí que casi desconozcamos uno de los filones más importantes de cultura, que ha elevado la civilización de esos pueblos.

Podríamos, entonces, dividir a los escritores argentinos en tres categorías: españolizantes, afrancesados y rusófilos. Entre los primeros encontramos a Cap-

(pasa a pág. 4)



Es fama que Gardel se negó a cantar un tango de Celedonio Flores (aquél de los guapos que amainaron, junto a las ochavas) por ese verso donde, en una esquina criolla, Celedonio lo nombró. Todos los argentinos, un día, llegamos a comprender que es más bien difícil parecerse a Gardel. Este poema fue escrito en 1960, fecha en que Gagarín abolió el cielo y, la policía, "El Grillo de Papel". Mi nombre, en algún endecasílabo, trabaja de mero artificio, de sonido, de excusa para que un grillo sea invitado a despedir la luna.

CASTILLO

anibal de antón

DESPEDIDA

A LA

VIEJA

LUNA

Se va, se va la luna de los libros;
se va la luna. Sin adiós se aleja.
Se va de la guitarra y de los versos.
Se va la luna de la guardia vieja.

Se nos va, sí, la luna, de las manos
como pelota fuera de la cancha.
La tatará un yuyal de fierro y portland
y quedará un partido sin revancha.

La cola de los viajes espaciales
ondulará con nueva rara gente.
Ya veremos las naves con letreros:
AMERICA DEL SUR, LUNA DE ENFRENTA

Hay que darle una "flor" de despedida;
hay que ofrecer, y nada de tarjeta,
un clericó cargado, de recuerdos,
a su salud. Y minga de etiqueta.

Invitaré a un león de viejo circo,
y a un caballo de antigua calesita.
Invitaré a Evaristo y a Florencio,
al ciego invitaré y al canillita.

Invitaré al finado Monteavaro,
a la demencia, a la mamúa, al frío;
invitaré a la furca y al escruche.
Y al cuento de Fray Mocho. Y al del tío.

Invitaré a la vieja mishiadura
y a los diarios de última tirada;
y al timbero que viene por la aurora,
y al obrero que va por la alborada.

Invitaré a la idea y al ensueño.
(Invitaré a Abelardo Luis Castillo
a que traiga una música lunera:
un grillo de papel. Su último grillo.)

Invitaré a los óleos rechazados
y a los versos sin techo de volumen,
y al vals que echó a patadas la Editora,
y al mármol en discordia con el numen.

Invitaré al soneto guardia vieja
y, ¿por qué no?, al poema nueva ola,
y al charquito de algún profundo ensayo,
y al drama graznador de hermosa cola.

Invitaré a un fotógrafo ambulante
y a la hambruna bohemia impenitente.
Invitaré a mis tarros de pintura.
(Invitaré a Felipe de la Fuente.)

*

Se esconderá la luna en la botella
barata de la noche de los tangos
y, en los bailes de sábado, su brillo
será lustrada luz en los tamangos.

(Vendrá a verla el violín del pibe Ernesto
y vendrá el bandoneón de Lalo Arolas.
El malevo Muñoz traerá su "crencha
engrasada" en fondines y gayolas.)

*

O irá la luna, acaso, por el campo,
a officiar de luz mala jubilada,
y parada en un poste del folklore
será vieja lechuza cascoteada.

*

Se llevará la luna en la mudanza
un piano tísico, de teclas rotas,
un cofre con postales y suspiros,
un baúl con polillas y gavotas...

Y la luna, desconsolada vieja,
surcirá trapos de su antigua gloria,
levantará quinielas en el día
y por las noches contará su historia.

Dirá de sus amores con artistas
y de su antigua palidez de cera;
y siempre, entre dos lágrimas gastadas,
su historia empezará:

"—Cuando yo era..."

San Pedro, 1960.

COSAS DE “EL VIEJO”



Nunca lo vimos. No sabemos con qué gesto habitual subrayaba ciertas palabras; de qué color era la piel de su cara. Apenas (a saltos) lo habíamos leído. No fue el maestro de nuestra generación; el que uno inaugura para su abombada Westalchuung, cuando los pantalones largos, junto al río de San Pedro. (O su equivalente metropolitano: la placita de don Pepe, en Barracas; el Parque Lezica, donde tocaba una Banda Municipal.) Ni fue, tampoco, el escritor predilecto; aquel que uno descubre para sí mismo, en uno mismo, y nos arroja solemnemente a la Literatura habiéndonos confesado, sólo a nosotros, todas las letras y las claves del arduo mundo. Sus libros no parecían hechos para el bolsillo del guardapolvo, para la complicidad con el acróstico, bajo el pupitre, en las dilatadas siestas de Matemáticas o de Química. Cuando hubo que animársele, lo leímos ya aleccionados de que resultaba antifilosófico, poco serio, dejarse fascinar por la poesía telúrica de su Pampa, que era trágica, lujosa de ancestrales tinieblas, sabia en Mitos y tempestades. Como de Biblia. Entonces nos fascinó lo mismo. Y a partir de ahí, estaba bien que el viejo estuviera. Y, aunque sonriendo, nos apoyábamos en él; a veces, sin saberlo. Nos autorizaba de lejos, con su remoto y algo mágico prestigio de refunfuñante padrino solterón que cae de tarde en tarde y conoce historias, que nadie sino él cuenta. Que a nadie, sino a él, se le creen. Su paradójal manera de sentirse argentino —su desarraigo— fue tan profundamente de él solo y, por sólo eso, tan argentina, que ahora nomás cruza uno a Montevideo, le pasa lo que a los caudillos con Sarmiento. Todos los argentinos, fuera del país, llevarán su marca. Y sí que se parecía a Sarmiento. Y a Unamuno. Y a Nietzsche. Se les parecía en eso de ser tan él que no se parecía a nadie. Un día, coincidiendo con su prosa, fue majestuosamente a exiliarse a México, y pronunció un discurso bello, que no nos gustó. Dijimos que eran cosas del viejo y continuamos hablando, enfáticos, de cómo cambiar el país y el mundo. Supimos, al otro día, que estaba en Cuba: cambiándolos. Y nos miramos imperceptiblemente de otro modo —contentos— y pensamos: “Cosas del viejo.” Y nos gustó respetar en él, en su arbitrariedad, lo que ya nos habíamos desacostumbrado a respetar bajo la aterida “coherencia ideológica” de tantos otros. Las entrañas; la sangre caliente. Su voz, sí la conocíamos: se nos olvidó. Ni sospechábamos que nuestra memoria, alguna vez, no atinaría a rescatar su sonido. Fue por radio, un reportaje. Le preguntaron qué opinaba del gobierno, y se asombró: ¿Qué gobierno? (dijo), porque un gobierno son hombres que organizan, que dirigen. Y agregó que nuestro presidente, en cambio, era un payaso. De puro sudamericanos, claro, se nos borró también a qué gobierno se refería: de cualquier modo, a partir de Sarmiento, y sin contar algún otro, va para un siglo que su respuesta es cierta. En Moscú, nos dijeron, hizo abrir para él solo, en día de fiesta, la casa de Dostoiewsky, hoy Panteón Nacional. La hizo abrir, y entró, y se postró ahí mismo, sin importarle un pepino que uno, al enterarse, se enojara de hombros y volviendo las palmas de las manos hacia arriba lo admitiese, con resignación. Y medio conmovido también. Dos veces publicó en El Escarabajo de Oro. Una tarde, alguien nos enteró de que la revista le gustaba; que estaba ofendido porque, antes de él irse, nunca se la enviaron; que había vuelto y nos quería conocer. Fuimos todos. Llegamos tarde, o equivocamos el café. La cara que habrá puesto. Él, que en La Habana, en plena invasión, era capaz de enojarse si alguno se olvidaba del día de su cumpleaños. Ayer se murió. En Bahía Blanca. Y medio tarde, como al otra vez, como suele pasarnos a los argentinos, nos dimos cuenta de que, puerilmente, lo queríamos.

EDITORIAL

(viene de tapa)

devila, Banchs, Bernárdez, Borges; entre los afrancesados a Lugones, Obligado, Güiraldes, Córdoba Iturburu, Nalé Roxlo, Lascano Tegui, Mallea, Mariani en sus actuales tendencias; y entre los rusófilos a Castelnuovo, Eichelbaum, yo, Barletta, Eandi, Enrique González Tuñón y en general casi todos los individuos del grupo llamado de Boedo. Me gustan ciertos poemas de Lugones, Obligado, Córdoba, Rega Molina, Olivari, aunque no me extrañaría, por ejemplo, de que Lugones saliera un día escribiendo una novela sobre el conventillo, tan íntimamente está desorientado este hombre que dispone de un instrumento verbal muy bueno y de unos motivos tan ñoños. Rojas, creo que únicamente puede interesar a las ratas de biblioteca y a los estudiantes de Filosofía y Letras. Lynch y Quiroga me gustan mucho. Este último tiene antecedentes de literatura inglesa y se lo podría filiar entre Kipling y Jack London por sus motivos. Pero eso no impide que sea, con su barba, una figura respetable. ¿Gálvez? ¡Yo no sé hacia dónde caminal! Me da la sensación de ser un escritor que no tiene sobre qué escribir. Comenzó queriendo ser un Tolstoi y creo que terminará como un vulgar marqués de la Capránica haciendo novelones históricos. Francamente, creo que Gálvez no tiene nada que decir ya. ¡Larreta! Un señor de buena sociedad, con plata, que tarda en escribir una novela mediocre (*Zogoibi*), lo que otro tardaría en escribir una novela. Su único libro, *La gloria de Don Ramiro*, no creo que autorice a este señor a hacerse festejar en todas partes como si fuera un genio. Hugo Wast se explica porque tenemos catorce provincias y, las catorce están habitadas por una colonia católica, lacrimosa e insulsa. Su público es de maestras sentimentaloides. Estos prosistas serían en España, Francia e Italia escritores de quinto orden. Les falta "Metier", inquietudes, problemas, sensibilidad y todos los factores nerviosos necesarios para interesar a la gente. Dichos caballeros, salvo Quiroga y Lynch, lo que podrían hacer es dejar la pluma. Y la cultura nacional no perdería nada.

Apenas si nos animamos a preguntar quién sería, a su juicio, la personalidad más completa.

—¡En nuestro país no existe ese espíritu! —contesta Arlt—. Candidatos a serlo, seríamos varios. Pero hay que trabajar y el que se va a poner las botas de potro aún no ha mostrado la uña.

—¿Y los que más se aproximan?

—Veán: como cuentista, Quiroga; novelista, Larreta; poeta, Lugones; ensayista, Rojas. Todo esto aquí, en la Argentina, ¡entendámonos! Y por el actual momento.

—Del presente, ¿quedará algo?

—Güiraldes con su *Don Segundo Sombra*; Larreta con *La gloria de Don Ramiro*; Castelnuovo con *Tinieblas*; yo con *El juguete rabioso*; Mallea con *Cuentos para una inglesa desesperada*. De estos

libros algo va a quedar. El resto se hunde.

—¿Escritores que tienen más fama de la que merecen? —Arlt parafrasea la interrogación—. Pues Larreta, Ortiz Echagüe, que no es escritor ni nada; Cancela que se ha hecho el tren con el suplemento literario de *La Nación*; Borges, que no tiene obra todavía.

Hay otros escritores que merecerían ser odiados por nuestra juventud, uno de estos es Lugones.

Los hay sobre los que pienso gratuitamente mal, a saber: Fernández Moreno, que no es poeta, además. Samuel Glusberg, que es el más empedernido "lacayo" de Lugones. Y Capdevila, que es un tío gordo.

Discutimos un poco sobre los muchachos.

—De las nuevas tendencias, que están agrupadas bajo el nombre de Florida, me interesan estos escritores: Amado Villar, que creo encierra un poeta exquisito, Bernárdez, Mallea, Mastroiardi, Olivari y Alberto Pineta. Esta gente por todo lo que hasta ahora ha hecho, con excepción de Mallea y Villar, no se sabe adónde va ni lo que quiere. Los libros más interesantes de este grupo son *Cuentos para una inglesa desesperada*, *Tierra amanecida*, *La musa de la mala pata* y *Miseria de quinta edición*. De Bernárdez podría citar algunos poemas y de Borges unos ensayos. En el grupo llamado de Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi y yo y Barletta. La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quintacalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y los salvará del olvido. Cuando las nuevas generaciones vengan y puedan leer algo de todo lo que se ha escrito en estos años, se dirá: "¿Cómo hicieron esos tipos para no dejarse contagiar por esa ola de modernismo que dominaba en todas partes?" Entendería como escritores desorientados, aquellos que tienen una herramienta para trabajar, pero a quienes les falta material sobre el que desarrollar sus habilidades. Estos son Bernárdez, Borges, Mariani, Córdoba Iturburu, Raúl González Tuñón, Pondal Ríos. Esta desorientación yo la atribuiría a la falta de dos elementos importantes: la falta de un problema religioso y social coordinados en estos hombres. ¿Pruebas? Mariani es un escritor en los *Cuentos de la oficina* y otro tipo de escritor en *El amor agresivo* y finalmente muy diverso en los cuentos que ha publicado últimamente en *La Nación*. De Córdoba Iturburu podemos decir lo mismo. *El pájaro, el árbol y la fuente* completamente distinto a *Las danzas de la luna*. Igual de Raúl González Tuñón. *El violín del diablo* parece ser obra de un escritor distinto al autor de *Miércoles de ceniza*. Bernárdez se halla frente a una serie de problemas estéticos, que no sé cómo resolverá. Pero desde ya me creo con derecho a afirmar que Ber-

nárdez no cree en la nueva sensibilidad. Borges ha perdido tanto el tino que ahora está escribiendo... un sainete. ¡Imagínese cómo saldrá eso! Si me preguntaran por qué ocurre esto, yo contestaría que lo atribuyo a que estos hombres tienen inquietudes intelectuales y estéticas, y no espirituales e instintivas. Esta gente, a excepción de Mariani, no cree que el arte tenga nada que ver con el problema social, ni tampoco con el problema religioso. Y entonces trabaja con pocos elementos, fríos y derivados de otras literaturas de decadencia.

—¿Qué opina de Roberto Arlt?

—¿Qué opino de mí mismo? Que soy un individuo angustiado por este permanente problema: ¿de qué modo debe vivir el hombre para ser feliz?, o mejor dicho: ¿de qué modo debo vivir yo para ser completamente dichoso? Como no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayos por la falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble, de mis deseos, personajes imaginarios que trato de novelar. Al novelar a estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz. Para realizar esto no sigo ninguna técnica, ni ella me interesa. Mariani, mi buen amigo, me ha aconsejado siempre el uso de un plan, pero cuando he intentado hacerlo, he comprobado que, a la media hora, me aparto por completo de lo que proyecté. Lo único que sé es que el personaje se forma en lo subconciente de uno, como el niño en el vientre de su madre. Que este personaje tiene a veces intereses contrarios a los planes de la novela, que realiza actos tan estafalarios que uno como hombre se asombra de contener tales fantasmas. En síntesis, este trabajo de componer novelas, soñar y andar a las cavilaciones con monigotes interiores, es muy divertido y seductor.

—¿A qué público de hombres y mujeres se dirige?

—Al que tenga mis problemas, es decir: de qué modo se puede vivir feliz, dentro o fuera de la ley.

—¿Le interesa un número amplio o reducido y selecto?

—Eso es secundario. Ni muchos ni pocos lectores me harán mejor ni peor de lo que soy. Tengo una fe inquebrantable en mi porvenir de escritor. Me he comparado con casi todos los del ambiente y he visto que toda esta buena gente tenía preocupación estética o humana, pero no en sí mismos, sino respecto de los otros. Esta especie de generosidad es tan fatal para el escritor, del mismo modo que le sería fatal a un hombre que quisiera hacer fortuna, ser tan honrado con los bienes de otros como con los suyos. Creo que en esto les llevo ventaja a todos. Soy un perfecto egoísta. La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesan un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente, que siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma

(pasa a pág. 16)

juan rulfo

EL DIA

DEL DERRUMBE

cuento

Esto pasó en setiembre. No en el setiembre de este año, sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón?

—No, fue el pasado.

—Sí, sí yo me acordaba bien. Fue en setiembre del año pasado, por el día veintiuno. Oyeme Melitón, ¿no fue el veintiuno de setiembre el mero día del temblor?

—Fue un poco antes. Tengo entendido que fue por el dieciocho.

—Tienes razón, yo por esos días andaba en Tuxcacuexco. Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha, no más se retorcián así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo. Y la gente salía de los escombros toda aterrorizada corriendo derecho a la iglesia dando de gritos. Pero espérense: Oye Melitón, ¿se me hace como que en Tuxcacuexco no existe ninguna iglesia? ¿Tú no te acuerdas?

—No la hay. Allí no quedan más que unas paredes cuarteadas que dicen fue la iglesia hace algo así como doscientos años; pero nadie se acuerda de ella, ni como era; aquello más bien parece un corral abandonado plagado de higuierillas.

—Dices bien. Entonces no fue en Tuxcacuexco donde me agarró el temblor, ha de haber sido en El Pochote. ¿Pero El Pochote es un rancho, no?

—Sí, pero tiene una capillita que allí le dicen la iglesia, está un poco más allá de la hacienda de Los Alcatraces.

—Entonces fue allí ni más ni menos donde me agarró el temblor ese que les digo y cuando la tierra se pandeaba toda como si por dentro la estuvieran rebullendo. Bueno, unos pocos días después; porque me acuerdo que todavía estábamos apuntalando paredes, llegó el gobernador; venía a ver que ayuda podía prestar con su presencia. Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal que la gente lo mire, todo queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no que se esté allá metido en su casa, no más dando órdenes. En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido. ¿O no es así, Melitón?

—Eso que ni qué.

—Bueno, como les estaba diciendo,

en setiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto. Traía geólogo y gente conocedora, no crean ustedes que venía solo. Oye Melitón, ¿cómo cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador?

—Algo así como cuatro mil pesos.

—Y eso que nomás estuvieron un día y en cuanto se les hizo de noche se fueron, sino, quién sabe hasta qué alturas hubiéramos salido desfalcados, aunque eso sí, estuvimos contentos: la gente estaba que se le revantaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajolote y de que si había chupado los huesos y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándola con salsa de guacamole; en todo se fijaron. Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose en los calcetines para no ensuciar la servilleta que sólo le sirvió para espolvorearse de vez en vez los bigotes. Y después, cuando el ponche de granada se le subió a la cabeza, comenzaron a cantar todos en coro. Oye Melitón, ¿cuál fue la canción esa que estuvieron repite y repite como disco rayado?

—Fue una que decía: "No sabes del alma las horas de luto".

—Eres bueno para eso de la memoria, Melitón, no cabe duda. Sí, fue esa. Y el gobernador nomás reía; pidió saber dónde estaba el cuarto de baño. Luego se sentó nuevamente en su lugar, olió los claveles que estaban sobre la mesa. Miraba a los que cantaban, y movía la cabeza, llevando el compás, sonriendo. No cabe duda que se sentía feliz, porque su pueblo era feliz, hasta se le podía adivinar el pensamiento. Y a la hora de los discursos se paró uno de sus acompañantes, que tenía la cara alzada, un poco borneada a la izquierda. Y habló. Y no cabe duda de que se las traía. Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquel. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos

su función. Hasta que el catrincito aquel nos vino a decir que se trataba de don Benito Juárez. ¡Y las cosas que dijo! ¿No es verdad, Melitón? Tú que tienes tan buena memoria te has de acordar bien de lo que recitó aquel fulano.

—Me acuerdo muy bien; pero ya lo he repetido tantas veces que hasta resulta enfadoso.

—Bueno, no es necesario. Sólo que estos señores se pierden de algo bueno. Ya les dirás mejor lo que dijo el gobernador.

La cosa es que aquello, en lugar de ser una visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se convirtió en una borrachera de las buenas. Y ya no se diga cuando entró al pueblo la música de Tepec, que llegó retrasada por eso de que todos los camiones se habían ocupado en el acarreo de la gente del gobernador y los músicos tuvieron que venir a pie; pero llegaron. Entraron sonándole duro al arpa y al tambora, haciendo tatachum, chum, chum, con los platillos, arreándole fuerte y con ganas al Zopilote mojado. Aquello estaba de haberse visto, hasta el gobernador se quitó el saco y se desabrochó la corbata, y la cosa siguió de refilón. Trajeron más damajuanas de ponche y se dieron prisa en tatemar más carne de venado, porque aunque ustedes no lo quieran creer y ellos no se dieran cuenta, estaban comiendo carne de venado del que por aquí abunda. Nosotros nos reímos cuando decían que estaba muy buena la barbacoa ¿o no, Melitón?, cuando por aquí no sabemos ni lo qué es eso de barbacoa. Lo cierto es que apenas les servíamos un plato y ya querían otro y ni modo, allí estábamos para servirlos; porque como dijo Liborio, el administrador del Timbre, que entre paréntesis siempre fue muy agarrado, "no importa que esta recepción nos cueste lo que nos cueste que para algo ha de servir el dinero" y luego tú, Melitón, que por ese tiempo eras presidente municipal, y que hasta te desconocí cuando dijiste: "Que se chorrié el ponche, una visita de éstas no se merece". Y sí, se chorrió el ponche, esa es la pura verdad; hasta los manteles estaban colorados. Y la gente aquella que parecía no tener llenadero. Sólo me fijé que el gobernador no se movía de su sitio; que no estiraba ni la mano, sino que sólo comía y bebía lo que le arribaban; pero la bola de lambiscones se desvivía por tenerle la mesa llena que hasta ya no cabía ni el salero que él tenía en la mano y que cuando lo desocupaba se lo metía en la bolsa de la camisa. Hasta yo fui a decirle: ¿No gusta sal, mi general? y él me enseñó riendo el salero que tenía en la bolsa de la camisa, por eso me di cuenta.

Lo grande estuvo cuando él comenzó a hablar. Se nos enchinó el pellejo a todos de la pura emoción. Se fue enderezando, despacio, muy despacio, hasta que lo vimos echar la silla hacia atrás con el pie; poner sus manos en la mesa;

(sigue atrás)

EL DIA DEL DERRUMBE (de pág 5)

agachar la cabeza como si fuera a agarrar vuelo y luego su tos, que nos puso a todos en silencio. ¿Qué fue lo que dijo, Melitón?

—“Conciudadanos —dijo—. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnimodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente del idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones y de certidumbre.

—Allí hubo aplausos, ¿o no, Melitón?

—Sí, muchos aplausos. Después siguió:

“Mi trazo es el mismo, conciudadanos. Fui muy parco en promesas como candidato, optando por prometer, lo que únicamente podía cumplir y que al cristalizar, tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos. Hoy estamos aquí presentes, en este caso paradójico de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno...”

—¡Exacto, mi general! —Gritó uno por allá—. ¡Exacto! Usted lo ha dicho.

“... En este caso, digo cuando la naturaleza nos ha castigado, nuestra presencia receptiva en el centro del epicentro telúrico que ha devastado hogares que podían haber sido los nuestros, que son los nuestros; concurrimos en el auxilio, no en el deseo neroniano de gozarnos en la desgracia ajena, más aún, inminentemente dispuestos a utilizar munificamente nuestros esfuerzos en la reconstrucción de los hogares menoscabados por la muerte. Este lugar que yo visité hace años, lejano entonces a toda ambición de poder, antaño feliz, hogar enlutecido, me duele. Sí, conciudadanos, me laceran las heridas de los vivos por sus bienes perdidos y la clamante dolencia de los seres por sus muertos insepultos bajo estos escombros que estamos presenciando.”

—Allí también hubo aplausos, ¿verdad, Melitón?

—No, allí volvió a oírse al gritón de antes: ¡Exacto, señor gobernador! Usted lo ha dicho. Y luego otro de más acá que dijo: ¡Callen a ese borracho!

—¡Ah, sí! Y hasta me pareció que iba a haber un tumulto en la mera cola de la mesa, pero todos se apaciguaron cuando el gobernador habló de nuevo.

“Tuxcacuences, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia, pues a pesar de lo que decía Bernal, el gran Bernal Díaz del Castillo: ‘Los hombres que murieron habían sido contratados para la muerte’, yo, en los considerandos de mi concepto ontológico y humano digo: ¡Me duele con el dolor que produce ver derruido el árbol en su primera inflorescencia. Os ayudaremos con nuestro poder. Las fuerzas vivas del Estado desde su faldistorio claman por socorrer a los damnificados de esta hecatombe nunca precedida ni deseada. Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros...”

—Y allí terminó. Lo que dijo después no me lo aprendí porque la bulla que se soltó en las mesas de atrás creció y se volvió retedificil conseguir lo que él siguió diciendo.

—Es muy cierto, Melitón. Aquello estuvo de haberse visto. Con eso les digo todo. Y es que el mismo sujeto de la comitiva se puso a gritar otra vez: ¡Exacto! ¡Exacto! con unos chillidos que se oían hasta la calle. Y cuando lo quisieron callar, sacó la pistola y comenzó a darle de chacamotas por encima de su cabeza, mientras la descargaba contra el techo. Y la gente que estaba allí de mirona echó a correr a la hora de los balazos. Y tumbó las mesas en la caída que llevaba y se oyó el rompedero de platos y de vidrios y los botellazos que le tiraban al fulano de la pistola para que se calmara, y que nomás se estrellaban en la pared. Y el otro, que tuvo todavía tiempo de meter otro cargador al arma y lo descargaba de nueva cuenta, mientras se ladeaba de aquí para allá escabulléndole el bulto a las botellas voladoras que le aventaban de todas partes.

Hubieran visto al gobernador allí de pie, muy serio, con la cara fruncida, mirando hacia dónde estaba el tumulto como queriendo calmarlo con la mirada.

Quien sabe quién fue a decirle a los

músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba; pero aquello siguió igual. Y luego resultó que allí afuera, en la calle, se había prendido también el pleito. Le vinieron a avisar al gobernador que por allá unos se estaban dando de machetazos; y fijándose bien, era cierto, porque hasta acá se oían voces de mujeres que decían: ¡Apártenlos que se van a matar! Y al rato otro grito que decía: ¡Ya mataron a mi marido! ¡Agárrenlo!

—Y el gobernador ni se movía, seguía allí de pie. Oye, Melitón, ¿cómo es esa palabra que se dice?

—Impávido.

—Eso es, impávido. Bueno, con el argüente de afuera la cosa de aquí dentro pareció calmarse. El borrachito del “exacto” estaba dormido; le habían atinado un botellazo y se había quedado todo despatarrado tirado en el suelo. El gobernador se arrojó entonces al fulano aquél y le quitó la pistola que tenía todavía agarrada en una de sus manos agarrotadas por el desmayo. Se la dio a otro y le dijo: “Encárgate de él y toma nota de que queda desautorizado a portar armas”. Y el otro contestó: “Sí, mi general”.

—La música no sé por qué, siguió toque y toque el Himno Nacional, hasta que el catrincino aquel que había hablado al principio, alzó los brazos y pidió silencio. Pidió un minuto de silencio por las víctimas. Oye, Melitón, ¿por cuáles víctimas pidió él que todos nos asilenciáramos?

—Por las del epifoco.

—Bueno, pues por ésas. Después todos se sentaron, enderezaron otra vez las mesas y siguieron bebiendo ponche y cantando la canción esa de las “horas de luto”.

—Ora me estoy acordando que sí fue por el 21 de setiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy de noche a mi casa más bien borracho que buenisano. Y ella no me habló en muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso. Ya cuando se contentó me dijo que yo no había sido bueno ni para llamar a la comadrona y que tuvo que salir del paso como Dios le dio a entender.

leyó

“LOS QUE VIERON LA ZARZA” ...?

en marzo lo leerá

cuentos de
LILIANA HEKER

JORGE ALVAREZ EDITOR

6 • EL ESCARABAJO DE ORO

apareció



ISRA F E L
ABELARDO CASTILLO

Drama en 2 actos y 2 Tabernas
sobre la vida de Edgar Poe

PRIMER PREMIO INTERNACIONAL AUTORES
CONTEMPORANEOS - PARIS 1963 - UNESCO

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

Buenos Aires

marcelo
covian



Queridos muchachos: Leía hoy un viejo artículo del Escarabajo, aquel de Rodolfo Izaguirre; y leía hoy el estuendo prefacio de Sartre al libro de Fanon, *Les Damnés de la Terre*, y me vino a la cabeza de pronto la tentación de escribirle al Escarabajo estas líneas sobre Harlem y Mississippi, sobre blancos y negros: el mundo en el cual hoy vivo y respiro y el mundo que hoy me parte el alma.

Porque no es fácil vivir acá, nunca es fácil respirar en un mundo de perpetuo sofocamiento. Cuán distinta es América Latina, nuestros problemas, nuestras luchas. Allí nos sentimos depositarios de la verdad, tenemos la posibilidad de hacer historia, y ante todo, no barajamos utopías. Como dicen los patriotas venezolanos, "nos podrán derrotar cien veces, nos basta con triunfar una vez". Aquí se cuenta sólo con el efecto frustrante de una derrota sabida de antemano, una derrota amarga, sin salida, un continuo circular en la periferia de la historia.

El hombre negro es un nativo colonizado y explotado en un país cuya mayoría es colonizadora y blanca. Este nativo negro es miembro de una minoría que apenas alcanza el 10 por ciento de la totalidad de la población norteamericana, y presenta, por lo tanto, un caso casi único en la historia de los pueblos colonizados. Y si bien este nativo ha respirado los nuevos vientos de este siglo, aquellos vientos dolorosos pero embargados de gloria que llevaban al fellah argelino hacia su muerte y también hacia una nueva vida, a él, a este negro norteamericano, estos vientos únicamente muestran una sonrisa cruel y las desventajas de un lento suicidio en masa. Porque aquí el negro no puede morir en las barricadas, sintiendo el calor de la historia, abrazado a su hermano; aquí sólo consigue una muerte pequeña, aislada, de pequeño delincuente. El cuerpo es llevado a las morgues policiales o a las cárceles, y en esos lugares, el negro, el rebelde molesto, ese hombre "beat", vive o muere. No hace la menor diferencia.

En las calles de Nueva York en estos días se dice que reina el terror, las "black hordes" se mueven estruendosamente, hay heridos, hay gritos, y hay un tremendo aparato de represión puesto en movimiento. El ghetto explota como un pequeño volcán sin consecuencias y ya la ley y el orden retornan. Algunos negros hasta se sienten avergonzados, las miradas que caen sobre ellos camino al trabajo traducen profundo desprecio y severo juicio. Este negro es libre únicamente dentro de los límites del ghetto.

Nosotros vivimos cerca del ghetto, tenemos amigos negros, trabajamos con negros. Y es mi privilegiada situación de ser latinoamericano —la de no pertenecer al grupo W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestant)— la que me abre posibilidades de real comunicación con ne-

(sigue atrás)

carta desde el

GHETTO NEGRO

Nueva York, agosto, 64.



EL GHETO NEGRO (de pág. 7)

gros, es decir, de poder llegar a ser amigo de un muchacho negro, de ser aceptado en reuniones, y en definitiva, de poder tratarnos de hombre a hombre, sin prejuicios ni inhibiciones. Por esta razón, yo he podido conocer las mortificaciones de esta gente desde un ángulo mucho más íntimo que la de cualquier ciudadano norteamericano común. Y es por esta mismísima razón, que las tribulaciones, las dudas y preguntas que los mismos negros se hacen diariamente, han tomado por asalto la atmósfera en que vivo. Y la pregunta que quisiéramos responder, la de si hay alguna posibilidad de salida histórica a la situación del negro, es algo que casi ni nos atrevemos a exponer porque cualquier conclusión que tratemos de dar es utópica y fuera de la realidad. El P. C. ha hablado por quince años y continúa hablando de la situación negra como el ejemplo de la lucha de clases en este país, otros elementos de izquierda toman al negro como el ejemplo del hombre alienado, y así, hay innumerables teorías que sitúan al negro. Pero el hecho real, el hecho político, es que el negro necesita urgentemente soluciones y no teorías, que necesita que le dejen de golpear en la espalda y no ideas, que necesita una salida revolucionaria a su situación.

¿Cuáles son las posibilidades reales para una salida revolucionaria a la situación del negro? Las posibilidades son prácticamente nulas. El negro, hoy por hoy, no puede hacer otra cosa que darse cuerda, enardecerse, indignarse, meterse hasta los huesos en el suceso del día. Anteayer, la captura de Bill Epton, ese negro alto y delgado, que en su Harlem, camina despacio hacia la policía mirándolos largamente. Veinte años de cárcel y 10.000 dólares de multa por incitar a la rebelión. Ayer, el encuentro de dos torsos en un río de Louisiana, dos torsos negros, anónimos, testigos de aguas silenciosas. Hoy, el asesinato de Jimmy Powell, 15 años de edad, rodeado de sus compañeros de escuela, con sus libros bajo el brazo; el oficial de policía Gilligan lo mata, al mediodía, en la calle 77, en la ciudad de Nueva York. Gilligan es suspendido de la fuerza policial. ¿Y mañana? El negro espera, nosotros esperamos al próximo acontecimiento.

Sí, es difícil respirar en este mundo. Y es difícil escribir sobre él, tratar de usar palabras y conceptos. En este país el lenguaje es usado como una máquina para producir Coca-Colas: mientras sirva cualquier palabra es permitida, cualquier burrada es consagrada. Así Johnson, ofreciendo alto ejemplo, puede decir ante el mundo: "Los Estados Unidos irán a la guerra, si es necesario, para defender la PAZ..." Perfecto ejemplo de este idioma de computadoras que todo lo inunda. Allí florece en las leyes del Senado en ese algo que se llama The Civil Rights Bill, aquí reaparece para proclamar a Goldwater general del republicanismo, más allá comenta los últimos episodios de Vietnam. Y

los negros no hablan este lenguaje, por eso ellos no entienden lo que sus líderes "blanquizados" les tratan de inculcar. Rustin, King, Farmer, el N.A.A.C.P. dejaron Harlem, dejaron Mississippi hace muchos años para irse a Harvard, a Columbia, a Yale, a los centros de cultura colonial a aprender el idioma capitalista. Hoy están de vuelta en Harlem y en Mississippi y nadie los entiende.

La forma de expresión negra, la forma de darse al mundo, el jazz, Marian Anderson, la poesía de Hughes, los gritos de Jimmy Baldwin, es una catarsis única que hoy el mundo entero conoce. Pero hoy también este lenguaje tiene que acomodarse a una circunstancia específicamente política, y por lo tanto, todo negro expresándose expresa una realidad social y económica. Dentro de la estructura en que vive, abajo de la estructura que lo aplasta, el negro rechaza los clichés del sistema, los valores por los cuales el blanco norteamericano vive, sus instituciones y sus goles. El negro trata de alcanzar otros valores, otros goles. Y es esta específica realidad donde él vive y lucha, esta búsqueda, la que hace participar al negro de los goles y valores del mundo contemporáneo, pues el negro norteamericano es básicamente socialista. El no necesita elegir entre dos ideologías, es socialista aún cuando él no quiera serlo. Su situación es la que lo define. Y esto ni implica ni quiere decir que el negro sea —hoy por hoy— un socialista convencido, un admirador de Karl Marx, o un asiduo lector de periódicos de izquierda. Lo interesante es que él no necesita profesar una ideología de izquierda, pues lo que a él lo determina son sus urgentes necesidades económicas y su lugar en el orden social. Porque él es el único elemento en los USA —con la excepción de pequeños grupos, como los mineros de ciertas partes de Kentucky— cuyas vitales necesidades sólo pueden ser solventadas por otro sistema: un sistema socialista.

Aún más: el hombre negro de hoy es el único ser humano en Estados Unidos que no está solo. La vieja, pero potente tradición capitalista que pone a un hombre en referencia con el mundo a través del patrón dinero, este mundo definido por los valores del dólar, ha destruido el orden "social" en el cual el hombre se relaciona con sus semejantes a través de valores comunitarios. El negro es extremadamente conciente de su pertenencia a un grupo social y rechaza toda práctica de la cruda filosofía individualista. Hacer esto es su única defensa. Por lo tanto, el negro John Smith antes de ser John Smith es un negro. Cada negro es un símbolo de la negritud, y la negritud es, fundamentalmente, un hecho social.

Estos dos mundos encontrados, estas dos actitudes ante la vida, son las que están en cuestión en el mundo que nos ha tocado vivir. Estados Unidos no es una excepción a la regla aunque aquí la balanza está tan inclinada para un solo lado que las soluciones y esperan-

zas que en otros países se presentan como posibilidades reales, aquí no existen, aquí las dos fuerzas son dispares hasta el punto de ser trágicas. Un joven intelectual negro dijo hace poco, estas amargas palabras: "Lo único que podemos hacer es molestar a los blancos". ¡Pero a qué precio!

Una semana atrás, en un café de la calle 50, me despedía de un amigo negro que se iba al Africa a forjarse una nueva vida entre aquellos que él abandonara hace 150 años. Este muchacho me dijo: "En este país he sufrido miseria, discriminación, cárcel; en este país he participado en cuanto movimiento hay para mejorar las condiciones de mi gente; he gritado por las calles, he pegado. Y ahora me doy cuenta que estoy por hacer la primera acción revolucionaria de mi vida, porque este viaje, este reencuentro con mi Africa, tiene porvenir."

LA PROSA (de pág. 20)

res —ya desde los italianos o Heminway o Faulkner, ya desde Kafka— sino, mucho más positivamente, en encontrar su propio modo de expresión. Así, en Raíces, el libro termina de adquirir su innegable importancia dentro de la cuentística actual. A pesar de que el cuento se resiente, a mi juicio, por una falla —descuido— estructural, (Juana, apenas nombrada antes, aparece, sobre el final, como empujada para terminarlo) el tema está desarrollado con una destreza y un conocimiento verdaderamente notables, moviéndose Rozenmacher en una zona pocas veces frecuentada de nuestra presente problemática nacional. El hijo de un comerciante de pueblo, que estudia en Buenos Aires, que termina siendo forastero en los dos lados, enfrenta la rutina y el desarraigo, se ve precisado a optar: irse, o atarse indefinidamente a los parlantes de "la vuelta del perro", a todo ese mundo en el que aparecen, como relámpagos, personajes como el muchacho que toca el órgano, o el que lee enciclopedias para asombrar a los vecinos, todo ese marco frustrante que Rozenmacher objetiva desde adentro, muy lejos de ese esquematismo a que nos tienen acostumbrados ciertos "descubridores" del interior, que solo han sido capaces de ver la rareza y no los conflictos; turismo que, también con respecto a Buenos Aires, suele molestar nuestra literatura. Cerrar Cabecita Negra es, a pesar de todo, como dije antes, encontrarse con la persistencia de un clima fundamental donde sufren, conflictuados seres que pertenecen a nuestra realidad, la de Buenos Aires, la de Tartagal, la de esa selva en cuyo cielo acechan pájaros salvajes; haber leído el libro, es haber confrontado una actitud, actitud responsable, voluntad de transformación que nos une a Rozenmacher, genuino representante de lo que podemos llamar generación del sesenta. Generación —no en el sentido orteguiano del término sino en la coincidencia de perspectiva conque objetivamos la realidad común— que ya aporta libros como este de Rozenmacher, en el que —por aquello que escribió Gramsci: "Sin duda para juzgar a un escritor del que se examina el primer libro, será necesario tener en cuenta su edad, ya que el juicio será siempre un juicio de cultura"— se intuye perfectamente todo lo que aún puede dar su autor. Generación en la que andamos, empeñados en encontrarnos en esta realidad que nos duele, deshechando esos esquemas que arrastráramos, para tratarla, en este acto de "historizar nuestros fantasmas", tan contradictoria y compleja como es.

MIGUEL BRIANTE

Alumnos Secundarios:
PROFESORA UNIVERSITARIA - CIENCIAS EXACTAS, LITERATURA Y CASTELLANO
87 - 2609

El texto que "El Escarabajo de Oro" publica a continuación, transcrito de una mesa redonda celebrada en Casa de las Américas, entre estudiantes de EE. UU. y artistas cubanos, es un luminoso testimonio de la trascendencia que tiene, para nuestra concepción del arte y de la cultura, lo que hoy vienen realizando, en Cuba, los jóvenes intelectuales y creadores revolucionarios. Trascendencia, por su amplitud ideológica; por su inconformismo polémico y creador; por la altura insobornable de todos sus postulados. Estas páginas, versión de la copia taquigráfica de "Casa de las Américas", son, también, la mejor (la más bella) afirmación de nuestra propia terquedad tantas veces cascoteada, de sacar esta revista. Por decirlo con lindas palabras de Aragón, no sólo "quienes no saben, no entienden todavía y quizá nunca entenderán que, esos hombres, luchan por ellos", sino, además, varios que suponen esquemáticamente haber entendido, podrían alumbrar a la luz de amaneceres como éstos, que van a leerse, sus enmohecidos e inmóviles catálogos sobre qué es un artista rebelde y, cómo, una revolución.

Dos reflexiones últimas nos distraen: lo remoto del período prehistórico en que han caído muertos algunos de nuestros teóricos. El susto que se va a llevar la derecha el día que comprenda que hasta con el Humanismo nos vamos quedando.



LA REVOLUCION REBELDE

Pregunta (a Lisandro Otero): Deseo saber si hay una marcada diferencia entre el modo de composición literaria de la época prerrevolucionaria y el de la Revolución. Y si hay una tendencia de lo individual a lo colectivo.

Lisandro Otero: Yo siquiera hacerle a él una pregunta: ¿qué período prerrevolucionario quiere abarcar? ¿La novela realizada en Cuba inmediatamente antes de la Revolución? ¿O la que va de este siglo?

Pregunta: Inmediatamente antes.

Lisandro Otero: Para responder hay que explicar un poco cuál era la situación del escritor. En Cuba no existía un negocio editorial formalizado. Los escritores tenían que sufragar los gastos de edición de sus propios libros. Naturalmente, esto limitaba mucho las ediciones, que eran de quinientos a mil ejemplares. Nunca más de eso. En Cuba la novela siempre ha vivido en la indigencia. La poesía, por ejemplo, ha disfrutado del favor público y de los autores. Creo que el esfuerzo más importante está comenzando ahora, si exceptuamos la generación del 30, Carpentier, Enrique Serpa, Labrador Ruiz, Novas Calvo, etcétera. Estimo que el escritor cubano de ahora tiene un gran arraigo en su medio ambiente, y es un individuo interesado en su circunstancia. Eso no quiere decir, desde luego, que no se produzcan, tanto en poesía como en novela, tendencias individuales o individualistas. Sin embargo, yo creo que el proceso revolucionario ha producido una mayor identificación entre el escritor y la sociedad en que vive.

Pregunta: He notado que en Cuba existe libertad para el arte, a no ser el arte contrarrevolucionario. Yo quisiera saber si un escritor que por ejemplo, tuviese la idea de escribir sobre una familia burguesa que, después de mucho pensarlo, decide irse a Miami, podría describirlas de manera que aparezcan como personas buenas, que no sean malas. ¿Esto sería permitido?

Lisandro Otero: Quiero decirle que, desde luego, no es cuestión de permitir o no permitir. En Cuba no existe censura al escritor.

Pregunta: ¿Se consideraría contrarrevolucionario a un escritor si presentara a una familia burguesa como buena?

Lisandro Otero: Eso es una concepción simplista, que está fuera de consideración por nosotros. Sería un maniqueísmo idiota. El bien y el mal no están repartidos en estratos sociales.

(sigue atrás)

LA POESIA

Por VICTOR
GARCIA ROBLES

I. Autorial de las horas, 1958/60; Poesía unida, 1963; Cartografía del trigo, 1963, de Néstor Alberto Sofía.

Escribí un tal Fernández Castro en "La Prensa" (26/7/64), sobre la poesía de Sofía: No dudamos que este modo de poetizar permite inalcanzables posturas, pero si establecemos que la demasiado condimentación anula el verdadero placer de paladear y gustar algo sustancioso. Superando las "inalcanzables posturas", no queda sino sonreír ante la valoración de los poemas con terminología tan gastronómica: "condimentación", "paladear" y "algo sustancioso" conciden mejor con un "patito saltado a la parisienne" que con el celestial lenguaje de Caliope. Sí corresponde señalar en estos libros que: 1º) La yuxtaposición gratuita de vocablos no favorece imágenes afortunadas: v. gr. "... y le irrumpe el rubio de sus calcios de trino". 2º) La creación de voces compuestas (vegetal-mineral, acantilidades, entempadas, etc.) aunque no considere la reglamentación académica (los poetas recrean el lenguaje, por supuesto) debe definir su propósito: función o belleza; tratándose en poesía siempre de ambas, que ninguna de las dos quede menoscabada. 3º) La alteración lógica de los períodos debe también atender al fundamento expresivo pero sin quedarse en el camino: v. gr. "una práctica de sustituirte cubre de esquinas tus prosegures / clave de no aproximarse has emanado en tus quedares", "conmemoración de tierra para tus acostares", "una calle numerada de no la conozco", etc. 4º) Comentar con el jardinero cómo se siembra y se poda el jardín, no quiere decir sino que hay jardín y jardinero. Los hay. Hay aquí poesía y poeta. A veces profundo, sugestivo, personal, como en el caso de "la luz vate su espuma en el corazón de los hombres".

Falta dominar toda catarsis emotiva, todo ludismo externo, para conseguir, como el mismo poeta dice, que "siempre trascienda un páj".

II. Canto a los míos, Córdoba, 1962, de Miguel Angel Piccato.

Menciona con acierto Piccato en el prólogo que "seguramente la intención no es prosaica. Cuando más, pueden serlo las poesías, pero eso también es accidental". Y es cierto, prosaísmo y accidentes [Nucho (p. 16) es completamente accidental] se dan a veces en este libro, pero ocurre que es un libro cálido. Su intimismo (anota bien Colombo en sus solapas, sobre la analogía con Pedroni) pide mucho a nuestra infancia para ser sentido. Esto se aprecia, por ejemplo, en "Tachuela": "Pero este perro nos tomó de sorpresa / lo encontramos tan frío, tan tirado" y "Tachuela, no es verdad, a veces lloro". Otro aspecto destacable es la ironía (impalpable pero muy cordobesa) de Piccato. En "El pueblo", consigue formal, temática y armónicamente el mejor poema del libro. Pero prefiero, tocado por no sé qué exceso bien obtenido, las "Palabras al abuelo herrero", cuya cuarteta final queremos reproducir:

Metal, entonces, para tu buen recuerdo;
duro y salado corazón del hierro,
y el ronquido de un fuelle remendado
sobre el carbón que calentó tu sueño.

III. Pedradas con mi patria, Buenos Aires, 1964, de Roberto J. Santoro.

Es una manera de gritar. Me gusta el libro, a pesar de sus deslices surrealistas ("la nota buenos aires memorándum señor jefe", "una nota de amor al escritorio de senos de muchacha"); de sus prosaísmos desdichados ("y un funcionario se masturbaba al pie de su secretaria"), y de sus facilidades retóricas (Poema I). Me gusta en primer lugar precisamente porque grita. Y después porque dice: "Mi patria está viva cuando escribo, / mi patria es joven como yo / tiene sus dudas"; "Hoy, exactamente hoy / tuve que tirar el corazón por la ventana", y especialmente por el poema IX que, aunque tal vez en exceso enumerativo, sintetiza la intención del libro en un logro feliz. (Como verás, Santoro, aunque tarde, acusamos recibo; y te damos las gracias no sólo por el envío del libro, sino también por tu poesía.)

LA REVOLUCION REBELDE (de pág. 9)

Pregunta: Si una novela presentara a las fuerzas armadas de Batista como fuerzas de bondad heroicas, ¿sería considerada contrarrevolucionaria?

Fernández Retamar: Sería considerada como una tontería. Sería considerada como algo muy irreal.

Lisandro Otero: Sin embargo, que un soldado de Batista pudiera tener condiciones de bondad está contemplado en nuestra literatura. Y le puedo mencionar casos específicos. Un cuento de Onelio Jorge Cardoso, donde un soldado de Batista, al cual se le pide que torture a un campesino, no desea hacerlo.

Pregunta: ¿Ha habido algún ejemplo de arte que se haya considerado contrarrevolucionario y que haya sido discriminado, impedida su publicación, o que los artistas hayan sufrido alguna clase de problema?

Lisandro Otero: En general, eso no ha sucedido. Han existido discusiones, en casos de disparidad de criterios. Por ejemplo, el cuento de Onelio Jorge Cardoso, fue llevado a una revista, y el editor no quiso publicarlo. El editor fue llamado por un grupo de escritores y se discutió el cuento; incluso, el propio autor lo leyó para los demás. Y terminó publicándose. En ningún momento, desde luego, hubo el menor problema con el escritor. Fue una cuestión de opiniones, en la cual el editor había tenido un criterio muy esquemático para manejar un material literario; al fin, después de una larga discusión, él mismo hubo de aceptarlo así. Y publicó el cuento.

Pregunta: La segunda parte de la pregunta no ha sido contestada.

Fernández Retamar: Yo creo que hay una cuestión que conviene aclarar, y está vinculada a lo dicho sobre la situación general de nuestra literatura y nuestro arte antes de la Revolución. Después de la Revolución de Octubre, en Rusia, una parte considerable de escritores y artistas abandonó su país. Por ejemplo, el caso de un gran escritor, que obtuvo el Premio Nobel en 1933: Ivan Bunin. En Rusia existía una clase burguesa, una especie de aristocracia, que tenía a su servicio, por así decirlo, a un sector considerable de la inteligencia que, como consecuencia, realizaba una labor contrarrevolucionaria. Y en algunos casos se trató de escritores de calidad. En Cuba, en vísperas de la revolución, no había absolutamente nada comparable. No había una alta burguesía culta. Se trataba de la burguesía de un país semicolonial, una burguesía que, aunque estaba en Cuba, y obtenía beneficios de Cuba, se sentía integrante de otros países. Ustedes han visto, por ejemplo, como los barrios residenciales ni tenían nombre en español: eran el Country Club, el Biltmore, así como los clubes: Havana Yacht Club, Vedado Tennis Club, etcétera. Esta burguesía, ni cubana ni norteamericana, era analfabeta en dos lenguas. En consecuencia, no sólo ignoraba la literatura norteamericana sino, también, la literatura en español. Y no existían escritores "para" esa burguesía. Llega la revolución. Hay un éxodo grande de la burguesía cubana, que abandona el país. Junto con ella lo abandona la servidumbre. No sólo hay familias que se llevan sus choferes, sus jardineros y sus cocineros, sino también sus abogados y sus médicos, pero no tenían escritores ni artistas que llevarse. No existe el Ivan Bunin de la contrarrevolución cubana. Por el contrario, los escritores, los grandes escritores cubanos que se encontraban en el extranjero, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, un número crecido de escritores jóvenes, regresan al país y, por primera vez, encuentran dentro de Cuba un público amplio. Los escritores y artistas en vez de abandonar el país han entrado en el país. Si hubiera un Ivan Bunin de la contrarrevolución, lo pondríamos en nuestras antologías.

Pregunta: La crítica más común de la sociedad socialista, sobre todo en pintura, es que, en la mayoría de los casos, la pintura y el arte son tan complejos que la población no los comprende, y, en general, los que más aprecian esta clase de trabajo son los intelectuales y los artistas que pasan la mayoría de su vida estudiando arte. Mi pregunta es: ¿Ustedes escriben o pintan para las masas o para las personas que comprenden su trabajo?

Fernández Retamar: Yo creo que el "Hombre" no existe: existe una infinita pluralidad de hombres a lo largo de la historia; no una "naturaleza humana". Nadie nace sabiendo apreciar la Novena Sinfonía de Beethoven. Felizmente, nadie nace gustando de Norman Rockwell. Hay que enseñar a gustarlos, lo mismo la Novena Sinfonía que una obra de Schönberg. La mitad de nuestra población es analfabeta. De lo contrario hubieran leído Selecciones del Reader's Digest, y nos encontraríamos ahora con que tendríamos que enseñar una cosa para enseñar otra; pero, como vamos a enseñarles de primera intención, no vamos a enseñarles el Reader's Digest, sino Homero, Esquilo y Shakespeare. Todas las artes son difíciles; por naturaleza a nadie le es fácil un arte u otra; todas suponen enseñanza. Y el criterio cultural de la Revolución es enseñar todo lo de primer orden que el hombre haya creado a lo largo de la historia, lo mismo Leonardo que Picasso, lo mismo Maquiavelo que Steinbeck, quienes acaban de ser publicados en ediciones populares, para las masas. Desde luego, partimos del criterio de que no todo el mundo es artista. Yo no sé nada sobre la circulación de la sangre, por ejemplo, pero la sangre sigue circulando, y los doctores saben qué hacer con eso. Lo que se ha hecho es poner el trabajo del arte y la literatura en manos de escritores y artistas, lo cual me parece particularmente sabio.

Pregunta: ¿Ustedes escriben de acuerdo con sus propios criterios, escribiendo de la mejor manera que, según piensan, pueden escribir? ¿O lo hacen para las masas?

Fernández Retamar: Escribir "para" las masas, ¿en qué estado de desarrollo de las masas? Si las masas no saben leer, escribir para ellas es una falsedad. Vuelvo a citar esta idea marxista, que me parece excelente: el hombre es, antes que nada, una posibilidad. Nosotros escribimos para la mejor de esas posibilidades.

Lisandro Otero: Yo quería añadir algo. El pueblo cubano fue tomado por la Revolución al nivel educacional en que lo dejó la burguesía. Pretendemos elevar ese nivel, no que el pueblo se mantenga indefinidamente en él. Eso quiere decir que hay que hacer una obra de calidad. Al mismo tiempo, promover las condiciones que permitan al pueblo apreciar un arte más complejo. Es necesario un determinado tiempo. ¿Qué se hace mientras tanto? Se trata de hacer una obra de calidad, seria, profesional. Todo escritor cubano realiza otro tipo de trabajo que es una obra de divulgación, de combate, accesible. Por ejemplo, en el caso de los poetas. Han creado textos para himnos revolucionarios, cuya música ha sido escrita por compositores sinfónicos. Los dramaturgos, aparte de hacer su obra, elevando el nivel, han hecho pequeñas obras de un acto, muy sencillas, que pueden ser llevadas al campo y a las industrias. Los pintores, al mismo tiempo que siguen desarrollando su pintura, afiches revolucionarios y carteles.



Maestros en la Sierra Maestra

Juan Blanco: Yo voy a hablar de esas mismas cosas desde el punto de vista musical. Es claro que en Cuba el pueblo tiene una gran simpatía por la música y el baile y las canciones de tipo popular. Siempre estuvieron a su disposición, porque él mismo las creaba, y podemos decir que, cuando llega la Revolución, ya el pueblo tiene una experiencia de ese tipo de música. Por eso respeta y quiere tanto a esos viejos compositores creadores de música de bailes y canciones populares cubanas. Sin embargo, conocía muy poco de la llamada música culta. Ni a la cubana ni la extranjera. Por eso tuvimos experiencias muy peculiares cuando la Orquesta Sinfónica, por el interior del país, ofreció conciertos a los obreros y campesinos. Notamos que mostraban la misma perplejidad ante una obertura de Von Soupé, que ante una melodía de Tchaikovsky, un concierto de Béla Bartók o un cuarteto de Anton Weber. Es decir, no tenían aversiones ni predilecciones en relación con esta clase de música. Ni siquiera abrigaban prejuicios contra la música contemporánea, como sucedía en nuestras clases aristocráticas, que sólo aceptan la música más llorona del romanticismo finisecular. En una ocasión ofrecimos una audición a obreros, en la que incluimos fragmentos que abarcan casi todas las épocas y estilos. El orden de predilección por la música que escucharon fue el siguiente: primero, Mozart; después Petrushka, de Stravinsky; les siguieron Bach, Falla, Tchaikovsky, etcétera. Quizás la brillantez sonora de Petrushka atrajo más que el aspecto pausado y subjetivo de la Sexta Sinfonía de Tchaikovsky. Todo esto nos ha hecho pensar mucho en lo peligroso que resultaría que un grupo de personas, reunidas en un despacho, se pusieran a determinar qué música prefiere el obrero. Los compositores seguimos trabajando en cuanto al empleo de las nuevas técnicas, sin volver hacia atrás. Esta actitud nuestra está respaldada, enteramente, por las bases de la política cultural asentadas por Fidel Castro y por el presidente Dorticós. En cuanto un compositor

(pasa a pág. 14)

IV. Canto sin destino, de Máximo Fresero.

Siendo el 5º libro que Fresero edita, no vamos a pasar por alto las influencias que ya debió superar. Lubiez Milosz domina no sólo en los ritmos (estrofa final de "La Tierra") sino en determinados pasajes escritos al estilo del lituano. Otros (Neruda siempre) también reconocerían versos suyos. Más reparos: lo que hace setenta años era manera poética, hoy es arcaísmo literario: v. gr. "que prueba no hay más alta", "mientras tanto de amor un pecho vibra". Tampoco este autor acierta en la creación de voces compuestas ("grito-asta") ni en la verbalización de sustantivos ("sneteba, reptila") ni en la aliteración, que no se halla en forma funcional sino por descuido ("eso pienso, propenso a la costumbre, con su sopor poderoso") ni en el uso de los prefijos (ex, por ejemplo) ni, por último, en el uso del absurdo, que se justifica cuando es bello y no como este: "un onagro que distrajera al bellaco / y el sabor que orinece ladra sus odios matinales". En este canto de Fresero hay, además, contradicciones temáticas (v. gr. la oposición de la primera con la segunda estrofa de "La sonrisa monstruosidad") y también fragmentos (se-
opunus sise uos anb (gg "d sjoisno spona
das con lenguaje filosófico, lo que dista (ver Vicente Fatone en "Poesía y Filosofía") algunos años luz de la expresión poética. Y aún así, estos poemas deberían salvarse, porque a veces hay allí poesía limpia: "He dicho vida, alma mía, porque estoy desamparado. / ¡Oh va to día, tiémbleme!"

V. Libertad, Poema escénico de Marcos Silber.

Dedicado a David A. Siqueiros y estrenado en Buenos Aires, 1963.

Recurriendo al magnífico poema homónimo de Paul Eluard, Silber ha contrapunteado la idea de libertad en dos voces de hombres y una de mujer. Interesante como tentativa de poesía escénica, ignoro sus posibilidades reales. Si debemos reconocer los aciertos, intencionados, constantemente previstos, nunca gratuitos, que ensamblan los versos de Silber con el poema de Eluard. Podría objetarse un exceso de postulación, una que otra imagen detenida. Pero en conjunto, el libro es hermoso, esperanzado:

Cada día los hombres conquistan
los caminos del pan.
Cada hora una vieja canción
les recuerda la ternura.
Cada noche regresan a tumbarse
con el amor.

(pasa a pág. 14)

abelardo castillo
DISCUSION
CRITICA A
"LA CRISIS
DEL MAR-
XISMO"

EL ESCARABAJO de ORO \$ 30



DAVALOS
HERNANDEZ

Fondo Editorial

Luis Franco
PROMETEO ANTE LA U.R.S.S.
Abelardo Castillo
LAS OTRAS PUERTAS
colección revista "El Escarabajo de Oro"
CUENTOS PREMIADOS
II CONCURSO AMERICANO
POLEMICA SARTRE/CAMUS

EL ESCARABAJO DE ORO • 11

pedro nalda querol

CUANDO DEJÉS DE LLORAR

Voy a plantar
estas semillas de mar
que corren por tus mejillas
cuando dejés de llorar.

Si las planto
con encanto,
las semillas de tu llanto
crecerán.

Lagrimita semillera
voy a plantar
en el fondo del jardín.
Quiero un mar,
de jugar,
creciendo entre el perejil.

Serán hojitas de sal
con flores de caracol,
las que mi planta de mar
sacará a tomar el sol.

Semillita lagrimera,
luz y sal,
yo te voy a regalar
pescaditos de cristal,
cuando dejés de llorar.

Cuando crezcas y florescas
nadarán
en tu agua clara y fresca
sirenitas de verdad.

Un pez enorme vendrá
a que lo pesque en mis redes
y luego se escapará
coronado de claveles.

Para que mi mar azul
pueda crecer y crecer
voy a regar con arena
su horizonte de papel.

Cuando el mar que yo planté
me dé su primera flor,
echaremos a volar
una gaviota a vapor.

Después otra y otra flor
todas azules igual,
todas con sabor a mar,
cuando dejés de llorar.

MONIGOTE REY

No crean que monigote
es un mono con bigotes.
Ni tampoco, por asomo,
piensen en un rey sin trono.

Monigote tiene
un gran reinado,
que empieza por allá lejos
y termina en cualquier lado.

Su corona es de aire puro,
su bastón de blanca espuma,
y si vienen sin apuro
conocerán su bravura.

Tiene ejércitos de menta,
soldados de caramelo
con bayonetas de azúcar
que siempre apuntan al cielo.

Su corte, su cortejo,
su compañía entera,
le festejan los triunfos
jugando a la rayuela.

Las niñas educadas
se quedan embobadas
mirando las piruetas
de sus manos aladas.

Caballeros vestidos con gran esmer
le rinden los honores de bravo capit
mientras damas muy serias y estiri
lo saludan con flores
y con migas de pan.

Cuando se enoja, a veces,
nadan furiosos peces
en el río tranquilo
de su boca cerrada,
pero pronto le salen
por los pequeños ojos
montones de burbujas
alegres y saladas.

Si monigote canta
canta todo su cuerpo,
le cantan las mejillas,
las orejas, la panza.

Es tan flaco y tan alto,
tan gordo y tan petiso,
que quien no lo conozca
lo toma por un pillo.

Cuando cambia su traje
de brillantes harapos
por un brillante manto
de papel y de trapos,
hay fiestas en su reino
por meses y más meses
con música de grillos
y gran coro de sapos.

En el reino de monigote
reinamos todos,
algunos con un garrote,
otros
con un dedo solo.

POEMAS PARA CHICOS



NECESITAMOS UN SUSCRIPTOR, O DOS

Porque, ¿qué se creen?, ¿que la imprenta la paga quién? Mucho qué linda revista, ¡adelante muchachos!, estaba angustiada mas los leí y me siento otro; pero, los pagarés, que los firme montoto. De una vez por todas, hay que hablar claro: acá, lo que se necesita es plata. Pero digan un poco: ¿ustedes nos han visto repartir la revista por los quioscos, amenazar con el dedo al honesto canillita y gritarle porquerías, hacer festivales, vender entradas, ir golpeando impávidas puertas para conseguir una miserable ayuda de monstruos sagrados que el día menos pensado los nombramos y vamos a ver de qué solidaridad me hablabas, hijo mío, y que encima te salgan conque vuelvan cuando mi marido regrese de París y la humillación quién se la traga, eh, y el desarraigo argentino, viejo discepolín; ¿nos han visto o no nos han visto? Porque si no nos han visto, ni una palabra más. ¿Ustedes piensan? En serio: ¿piensan o son norteamericanos? ¿Se han puesto a reflexionar el tiempo que lleva corregir pruebas, elegir el color, persuadirlo a Ragucci de que la idea de hacer ese grabado, el grande, de ciento cuarenta pesos el centímetro, es loca idea de diagramador de Life? Y no vengán conque, eh, los grabados de Alonso, también. Porque lo único que faltaba es que salgamos hechos una porquería. Qué quieren, una revista o un bidet. Ah, no quieren un bidet. Y entonces, por qué no piensan. Y encima escribir, y terminó ese drama, y pensó un editorial morrocotudo, y maten a ese misticador, y para cuándo el primer libro, jovencitos, y usted a ver si nos envía un cuento nuevo, y párese ahí: ¿qué lleva en ese bolsón? Porque hasta con bolsones andamos por la calle. Con bolsones. Sean francos, ¿se lo imaginan a Kafka con un bolsón? A Lope de Vega, a Rabindranath Tagore con un bolsón verde, grande, repartiendo El Escarabajo para ahorrarse el distribuidor, caminando a medio día por Corrientes, haciéndose el disimulado cuando pasa un escritor conocido pero sin bolsón. Y cuánto puede durar uno, o Lope de Vega; no decimos aguantar: durar. Durar de no morirse o que lo agarre un coche por culpa del bolsón. Un año; dos. Después, como nosotros, es una idea, una especie de niebla, un humito metafísico. Las madres de nosotros llevan luto, por nosotros. ¿Se han detenido a mirar el colofón?: sí, claro. ¿Y saben por qué desaparece la gente de allí, en tandas?: se muere. La agarra el coche, le viene la demencia horrible, quiere asesinar al imprentero, se suicida con poxipol. Es la última vez que lo decimos: después, arréglense. Cupón de suscripción, por ahí anda, suelto. Que son capaces, como lo han hecho, de cortar la revista. Pongan el nombre y la dirección, giren, y después critiquen, pero de adentro, anarquistas.



GRi

lle

RÍAS

ESCUCHAME JUANA...

Sin ánimo, esta vez, de provocar la saludable sonrisa, sino más bien el llanto caudaloso, transcribimos, resumiéndolos del artículo intitulado (la particula negativa es un decir): Próspera y Estable y en Desarrollo: La Industria de las Lágrimas (Nerio Márquez, Vea y Lea, nº 437), algunos conceptos vertidos por Alberto Migré, Nené Cascallar, Alfredo Lima y Abel Santa Cruz. El primero, 31 años, 500.000 pesos mensuales, tercer año de Filosofía y Letras, afirma: "Comprendo las vivencias del público (...) las preferencias se orientan hacia la comedia romántica, el melodrama elegante, entre romántico y frívolo. Las dosis de frivolidad están representadas así: uno o dos besos por capítulo. La heroína, por lo tanto, no ha de ser demasiado prejuiciosa". Nené Cascallar: "Es imprescindible que los argumentos tengan contenido social y resuman esta conclusión: que el trabajo es el gran nivelador de la sociedad" (gana, por mes, algo así como 200.000 pesos). Considera que, "a fuerza de dramatizar, se pierde el buen gusto". Su actual ciclo es "una especie de canto a la mujer que trabaja". Alfredo Lima ha descu-

COLABORACION DE UN LECTOR
MI NEUROSIS

A León S. Pérez

Muchacha que me frustraste en lo mejor de mi vida, dejándome el ello herido y un traumatismo mayor, sabiendo que sublimaba que por vos me analizaba y hasta me dí electroshock, para mí ya no hay consuelo y le doy al masoqueo para ahogar el super yo.

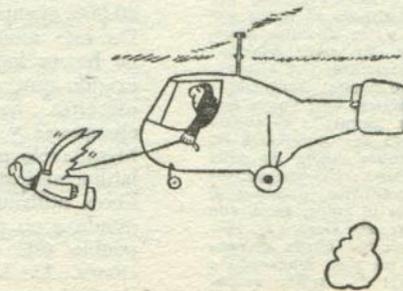
De noche en el bar Comedia yo transfiero mis conflictos y elaborando mi duelo me encamino p'al Lorraine, siempre llevo en los bolsillos escarabajos o grillos para camelear mejor. Y si vieras las terneras, tratadas de esta manera superan su castración.

(Pis de la primera parte).
De noche en el bar Comedia... (Pis, pis.) (Trátese de entonar como "Mi noche triste".)

Elías M. Zalerman

bierto que "entre un programa que auspicia un jabón y otro que publicite automóviles debe existir alguna diferencia". Dice que, "por razones de comercialización (María sin Luz, televisada con el título Un día llamado Destino, sólo por derechos de autor, le confirmó 250.000 razones de un peso) conviene que los temas no sean demasiado locales y que se destierre el ché y el vos de los diálogos, para ganar definitivamente el mercado latinoamericano". Por todo lo cual: "Los autores debemos aleccionar en problemas de carácter social, espiritual y sexual" (tal cual). Abel Santa Cruz, doctor en Filosofía y Letras, 60 guiones, 23 comedias, 100 radionovelas y 30 teleteatros, trabaja "con personajes de carne y hueso, muy a gusto de un público no demasiado intelectual, incrementando el suspenso en etapas sucesivas. Nunca saben bien "donde han de desembocar las situaciones, ni cual será el destino de los personajes". Cándido Pérez le ocasionó algunos inconvenientes: "—Usted está corrompiendo el servicio doméstico", le escribían las amas de casa (sic). "Tengo tanto oficio (declara) que ni siquiera debo pensar el argumento". Gana mensualmente un millón de pesos.

¿Qué te parece, Juanita Castro Ruz?



"Non serviam eramus sicut deus"
(El Diablo)

LA POESIA (de pág. 11)

ACUSAMOS RECIBO:

1) Piedra y agua y hombres, por Jorge Ubaldó Centofanti (Campana, Peña de Buenos Aires); 1963. Hallamos: a) imágenes desafortunadas, vg: "sus barbas enterradas en la tierra", "crepitan y crepitan dedos como ranas", "tu huella de minera japonesa", "guerreros / apagados sin uva / que creciese la hierba de sus tumbas", "los rubios alemanes denostados / más allá de la gestapo terminada / las calles y las plazas de los niños incendiadas"; b) Neruda aceptado a priori, sin ninguna transformación personal; c) Tratamiento del poema a la ligera, sin las correcciones elementales; ch) aciertos personales, vg.: "Ahora mi corazón es una calle / una calle larga como América / una calle ancha como el mundo", "Es bueno salir a buscar el amor y no esperararlo", "sé muy bien quién quiso la muerte y quién la vida", "y los hombres ocuparon su mesa y su guitarra". Recomendación: construir poemas breves mentalmente, escribir más, corregir mucho más, mandarnos algún resultado antes de publicar.

2) 7 poemas verticales, por Rubén Derlis, Buenos Aires; 1963. Nos parece: a) sin poe-



sía el 2; b) juego ineficaz en el tercero, donde dice: "Para dejarlo aquí / para dejarlo allá, para traerlo acá, para dejarlo allí"; c) Ritmos quebrados gratuitamente, como en el caso de "... y el minero se quedó dormido acariciando el carbón virgen."; ch) notable progreso hacia la síntesis, con respecto a libros anteriores, como ser "Tonos neutros"; d) constante afirmación del futuro: "Que nada nos detenga"... etcétera, aunque se huele a Eluard entre líneas.

3) Puntos de partida, por Gregorio Kohon, Buenos Aires; 1963. En estos poemas, sin puntuación, se le han deslizado al autor varios signos de pregunta y, en distintas oportunidades, los dos puntos. Se notan, además: a) Reminiscencias de Alexandre, por ejemplo en: "... un simple rayo o tumba: luminada"; b) errores de sintaxis poética, vg.: "para que no se nos escaparan sus cuerpos"; c) absurdos estéticos estilo Neruda de "Residencia en la tierra": "... una llanura donde las uvas crecen solitarias y sonrisas"; ch) sin propósito inquisitorial o psicoanalítico, notamos el predominio del sexo sobre el amor, tema que intenta convocar el libro; esto florece en erotismos banales, como ser: "se queda suspendido en el aire / como un sexo inacabado"; d) contados aciertos, tal: "... soñar empañarse, temblar de calor, hermosear la espina".

LA REVOLUCION REBELDE (de pág. 11)

acaba de terminar una obra, en seguida ella se toca en las orquestas y se lleva a los planes de edición, no importa su ubicación estética. Nosotros también hemos compuesto y componemos canciones y marchas revolucionarias, sobre todo en los periodos en que son más necesarias. Compusimos un gran número de canciones del género popular y marchas revolucionarias en los días de la crisis de octubre de 1962, originada por el bloque imperialista. Ahora yo estoy componiendo música "concreta", porque nuestros guajiros, nuestros obreros seguramente querrán escucharla algún día. Es decir, que no creemos necesario acudir a técnicas ya caducas basadas en el prejuicio de que "eso es lo que le gusta al pueblo". Desde luego, en Cuba hay compositores de todos los estilos. No creemos que las técnicas musicales tengan partido o patria. Todas, dondequiera que hayan surgido, son patrimonio de la humanidad y están supeditadas y son dóciles a la voluntad del hombre que las maneja, y si ese hombre es un cubano que siente y vive la revolución, las técnicas todas serán bien aprovechadas.

Pregunta: Quisiera saber su opinión sobre la selección tan pobre de libros que hay en las bibliotecas, y las pocas noticias internacionales que se publican en los periódicos.

Fernández Retamar: Yo supongo que se trata de pobreza de libros, no en relación con las bibliotecas, sino con las librerías, porque en las bibliotecas hay todo tipo de libros. Realmente, éste es un problema que nos preocupa mucho, porque nosotros estamos bloqueados, cortados de una gran parte del mundo; recibimos, sin embargo, una extraordinaria ayuda de los países socialistas. Pero esta ayuda no incluye, como es natural, a una gran cantidad de libros publicados en español. La falta de divisas, por una parte, y el hecho de que los libros de países socialistas no estén escritos, por lo general, en español, inglés o francés, hace que nos falte una gran cantidad de los que se están publicando en esas lenguas. En estos momentos, sin embargo, se encuentra en camino a La Habana, una serie de barcos que traerán un importe aproximado de 850.000 dólares en libros extranjeros. Eso significa que nos hemos tenido que privar de otras cosas para poder comprar esos libros; eso significa un sacrificio del pueblo. Los estudiantes pueden jactarse, siempre, de haber tenido que dejar de ir al cine, o de ir a comer, para comprar un libro; como el nuestro es un pueblo de estudiantes, por eso continúa la tradición. Precisamente una cosa en que ustedes, de un país extranjero, pueden ayudarnos mucho, es en la campaña que nosotros hemos organizado en el mundo entero, sugiriendo que nos envíen libros, por lo menos a los lugares públicos. De esta manera podremos obtener más libros. Lo que sí quisiera aclararles, es que la falta de libros de ninguna manera significa que haya una prevención contra libros que podrían no ser ortodoxos, porque bastaría con ver lo que está editando la Editorial Nacional: Poe, Maquiavelo, acaban de editarse, y que sepamos no eran marxistas. Nosotros, los escritores, nos hemos dirigido al Presidente de la República con estos problemas, y se ha mostrado enteramente consciente y además estaba muy preocupado tratando de encontrar vías para resolverlos. Este año, a pesar del bloqueo que sufrimos, hay grandes cantidades de dinero destinadas a comprar libros en el extranjero; cantidades de divisas que a nosotros nos son indispensables para el desarrollo de las industrias, para comprar piezas y maquinarias en el extranjero. Por otra parte, para mantenernos al día sobre los que se está haciendo en el mundo, obtuvimos una cierta cantidad de dólares para hacer suscripciones a revistas. Desgraciadamente, no podemos obtener una para cada escritor la reciba en su casa.

Luis Surdiáz: Yo quería extenderme sobre la pregunta inicial. En las provincias, en el interior de la isla, notamos el hecho sobresaliente de que, en Camagüey por ejemplo, jamás hubo nada que pudiera llamarse una biblioteca. En el pasado mes de junio inauguramos tres: una en la capital, Camagüey, con más de veinte mil volúmenes, muy variada, y otras en Morón y Ciego de Avila. El plan incluye la apertura de diecisiete nuevas bibliotecas en todo el país. Por otra parte, hay dos cosas que quiero señalar: en los años 60 y 61 no se editaba a una gran cantidad de autores; una valoración inadecuada del potencial de lectores hizo que se publicaran con cien mil, doscientos mil y doscientos cincuenta mil ejemplares, cada uno de ellos. Eso no era correcto. Las nuevas ediciones entre los libros que tienen demanda, es de 20.000 ejemplares, lo cual viene muy de acuerdo con nuestras posibilidades. De este modo tenemos más autores, más temas, más títulos. En este año no hemos logrado editar más porque nuestras necesidades educacionales han exigido que, alrededor de ocho millones de ejemplares sean dedicados a libros escolares. Se contempla, sin embargo, la edición de más de un millón de ejemplares y, como decía Lisandró, de autores muy variados que van desde Maquiavelo a Poe y de Conrad a Flaubert, para citar algunos nombres; y los latinoamericanos, los universales y los cubanos. Y autores técnicos, cuyos libros utilizamos en especialidades. Entendemos que la cultura no está supeditada a un país, a una época, a uno u otro escritor, y queremos que nuestro pueblo esté en contacto con la cultura universal, en todas sus manifestaciones. De lo contrario, estaríamos negando los principios de la filosofía que rige esta revolución.

LA PROSA

DE ESPALDAS A LA LUNA

Novela

Leónidas Barletta

Decir quién es Barletta, bosquejar una presentación para el comentario de su último libro, aparentemente tendría que ser innecesario. Después de la lectura del libro, quizá se entienda el por qué de esta presentación. Y esta crítica.

Militante desde siempre, Barletta fundó un diario y un teatro que, en su momento, fueron una contribución importante y necesaria para nuestra lucha política y cultural. Hombre del —necesario, también en su momento— grupo Boedo, su producción literaria se trasladó desde el cuento, la poesía, el teatro y la novela hasta la literatura infantil. Toda su obra siempre quiso tener un contenido social, y a veces lo logró. Leímos, no hace mucho, una nota que anunciaba la publicación de su primera parte de una serie de novelas (trilogía, quizá) que narraría a la Argentina desde el comienzo del siglo hasta hoy. Sabiendo quién es Barletta, sabiendo de su larga experiencia, de su militancia y de su obra, esperamos con interés esa primera parte. Desdichadamente, las buenas intenciones y la actitud política no aseguran el gran libro. Quizá lo apoyen mientras se esté gestando; pero cuando la novela o el cuento deja de ser borrador para convertirse en un resultado, importan muy poco, o nada, las intenciones de su autor. Y leído el libro, mi fin, sin dejar de ser político, empieza a ser literario. Permisaseme, entonces, olvidarme un rato del Barletta militante. Trataré de hablar del Barletta novelista. El político estará implícito en el creador. Recuerdo algunos cuentos de Barletta —Cuento fantástico, El atorrante, El hombre que le daba de comer a su sombra— dignos de cualquier gran antología. Recuerdo, también, que cierta vez cometí la imprudencia de leer *Royal Circo*. Mi respeto por aquellos cuentos me impuso el olvido de tan mala novela, me prohibió al Barletta novelista. Ahora su última obra, el principio de la trilogía, sin ser tan mala como *Royal Circo*, me obliga, nuevamente, a recordar aquellos cuentos.

Lo que primero se lee en todo libro es la solapa; leímos: "Barletta ha tenido siempre una fina sensibilidad para llevar a las páginas de sus libros los seres humildes, la gente del pueblo." Sí, sólo que los seres humildes por ser humildes no dejan de ser humanos, y los seres humanos, por fortuna, no siempre somos un dechado de virtudes. Todo personaje exige que se lo muestre en su totali-



dad, con sus problemas, sus defectos y sus virtudes. Son, como nosotros, parte de un proceso dialéctico: perjurales, ayudan, odian y quieren; son felices, a veces; otras, desgraciados; pueden reír y pueden llorar; los que son mequetruques, alguna vez tienen su minuto de grandeza; los que son grandes, llegan a vivir un momento de pequeñez. Pienso que a Barletta no le preocupan estas irregularidades (humanas irregularidades). Se limita a mostrarlos y cuando pretende profundizar algunas de sus criaturas (María Paula, por ejemplo) cae en la más clásica de las tipificaciones. Reconozco que es difícil, en una sola obra, la creación multitudinaria.

(sigue atrás)

(sigue atrás)

Fernández Retamar: Hay una parte que se ha quedado sin contestar, y que es muy interesante, porque es bastante polémica. Creo que debemos polemizar un poco, porque algunos compañeros, siguiendo el principio de Lenin que decía que un revolucionario debe soñar, están durmiendo ya. Si polemizamos, despertarán. Era lo relacionado con la prensa. Esta es una cuestión verdaderamente importante. A veces los periódicos cubanos son aburridos. Ahora mismo acaba un importante congreso de periodistas, donde este tema ha sido planteado por el propio presidente de la República. Por ejemplo, la compañera preguntó por qué no hay un mayor movimiento de información internacional. Hay que tener en cuenta que, respecto de la prensa, hay dos cosas: las cosas tal como ocurren y las cosas tal como son contadas. Las agencias norteamericanas AP y UPI se encargan de contar las cosas que pasan en el mundo. Nosotros, aunque seamos muy enemigos de una posición prejuiciada, recordamos que, en diciembre de 1956, la UP anunció al mundo que Fidel Castro estaba muerto. Debido a que Fidel no pudo complacer a la UP, y decidió seguir viviendo, y hacer la revolución, hemos desarrollado una enorme desconfianza con respecto a los muertos que mata la UP. Los muertos que mata la UP, además, no coinciden con los muertos que mata el Departamento de Estado. Para evitar esta falta de correspondencia entre la realidad y la manera de contarla, hemos colaborado a la formación de una agencia y, entonces, el Departamento de Estado se ha dedicado a matarnos o maltratarnos a los corresponsales, y esta vez no nos atacan en el papel sino que lo hacen a palos. En consecuencia, no tenemos una fuente fidedigna de las cosas que pasan en el mundo; me refiero, claro, al mundo no socialista. Creo que esta es una razón de ciertas dificultades con que tienen que luchar los periódicos cubanos.

Pregunta: ¿Actualmente un poeta tiene contradicciones entre una actitud estética y otra social; cuál de esas posibilidades es la que afronta, y quién decide cuál de esas posibilidades afronta?

Fernández Retamar: Plantear si un poeta debe considerar su obra desde el costado social o desde el costado estético, es como preguntarse si un matrimonio es macho o hembra. Eso no se da en forma alguna como una opción, sino como una necesidad. Por ejemplo, tomemos la obra de uno de los grandes poetas de nuestros días, Neruda, en dos momentos de su obra: en el momento grandioso, que influye mucho en mi generación, de *Residencia en la Tierra*, y en un momento posterior, que es el actual, y culmina en una gran obra llamada *Canto general*, cuando Neruda es ya un poeta comunista. En cada uno de estos momentos, simultáneamente, Neruda encuentra un mundo social y un mundo estético que expresar. En uno, Neruda es un poeta que expresa el caos, de modo que podríamos comparar (desde luego, con muchas reservas) su obra con la *Waste Land* de Eliot. Al mismo tiempo, encuentra forma estética de comunicárnoslo. Después de la guerra de España, Neruda se convierte en un poeta marcadamente social, en un poeta comunista; escribe una poesía diferente: no sólo diferente en su mensaje, sino también por su actitud estética. En ambos casos, el poeta es poeta social. Todo artista es un artista social. Quizá, nadie ha expresado la angustia de la sociedad capitalista como Kafka. Por lo tanto, Kafka es un escritor social. La única forma según la cual un artista no fuese un artista social, sería que no publicara su obra, y mejor aún, que no la escribiera. Publicar es hacer público, es socializar y, además, todo artista expresa una situación social. Creo que en esto, como en todo, el criterio de Cuba es el de la máxima calidad. Si nosotros tuviéramos en este momento un poeta como el Neruda de *Residencia en la Tierra*, nos sentiríamos muy satisfechos de contar con ese poeta genial, y pensaríamos qué cosa anda mal en la Revolución para que, ese genial poeta exprese tal caos vital. Por lo tanto, no existiría un criterio independiente de la calidad misma de la obra.

Pregunta: Lisandro Otero señaló el desencadenamiento de fuerzas después de la revolución. Sin embargo, un estudiante, dijo que había muchos artistas que consideraba buenos, que no estaban apoyados por el Gobierno, ¿bajo qué circunstancias esos artistas serían apoyados por el gobierno?

Lisandro Otero: Yo quisiera saber qué cosa es estar apoyado por el Gobierno, porque, que yo sepa, ningún artista en Cuba está apoyado por el Gobierno; los artistas son los que apoyan al Gobierno.

Pregunta: ¿Qué se necesita para entrar en la Unión de Escritores y publicar?

Lisandro Otero: Existe un Concejo de Publicaciones. Cuando llega un libro, se lo entrega a uno de los miembros. Después de leído, rinde un informe explicando por qué cree que debe ser publicado o no. Los otros miembros también pueden leer el libro. Entonces se discute, se lee, y al final se llega a unificar un criterio. Desde luego, con esto, no hemos inventado nada; es lo mismo que se hace en todas las editoriales del mundo, llámase Galimard o Doubleday.

Pregunta: ¿Quisiera saber si existen cosas como colonias de escritores, clases para escritores, seminarios de escritores, etc.?

LA REVOLUCION REBELDE (de pág. 15)

Fernández Retamar: ¿Seminarios? ¡Ah! Talleres de literatura. Hay que considerar que la Unión de Escritores y Artistas tiene poco más de año y medio. De modo que hemos comenzado por las cosas más evidentes: un periódico literario, una editorial, una revista, etc. Estamos planeando un centro de reposo para los escritores y artistas. Con respecto a talleres, seminarios, por ejemplo, se dio un caso interesante: nosotros, en la Unión de Escritores y Artistas, tenemos dos secciones de música, una de música popular y otra de la llamada música culta. Cuba es un país eminentemente musical, donde los niños aprenden primero a bailar que a caminar, y, en consecuencia, una gran cantidad de nuestros músicos populares no saben música; tienen gran musicalidad, pero no tienen conocimientos técnicos. Entonces, los compañeros de la sección de música culta han organizado cursillos, una especie de seminario, para algunos compañeros de la sección de música popular. De modo que es un indicio de este trabajo. Se han hecho algunas otras cosas, pero de una manera informal, espontánea. Y aunque no en forma de "seminario", sí en forma de discusión abierta hemos organizado dos forums, uno sobre la crítica, con la participación del público, y otro sobre un tipo de música popular llamada *filin*, una canción moderna muy de moda, cuyo nombre proviene del inglés "Feeling"; un tipo de canción sentimental que tiene influencia norteamericana.

Pregunta: ¿Cuál es la opinión de ustedes respecto a las controversias entre si se va a pedir prestado de otros artistas, en el sentido nacionalista; si debemos copiar el nacionalismo y el internacionalismo?, y además, ¿cómo consideran ustedes la idea del didactismo? Y como tercer punto, el Arte por el Arte.

Fernández Retamar: Bueno. La primera cuestión, lo referente al nacionalismo en el arte, nos remite a un problema previo. No es lo mismo para un nazi ser nacionalista alemán, que para un argelino ser nacionalista argelino. La palabra "nacionalismo" no puede ser usada lo mismo en un país capitalista desarrollado que en una colonia. Ahora bien, para el habitante de un país pequeño, como Cuba, bastarse con las formas producidas por Cuba sería una verdadera locura. En realidad, nadie se basta con las formas producidas por su pueblo. Shakespeare, no inventó el soneto ni la tragedia ni los versos endecasílabos. En otras palabras no inventó casi nada de las formas que utilizó: llenó esas formas con el contenido de un hombre genial. En el caso específico, repito, de un país pequeño como Cuba, y de un país latinoamericano, no hay, creo, ningún peligro de un nacionalismo a outrance, porque nuestra historia es una historia provincial. Sabemos que la independencia de América comenzó con Bolívar, que no era cubano, y se fue transmitiendo a otros países, y ahora ha recomenzado con Fidel Castro en Cuba y seguirá extendiéndose por otros países. Y todo eso es la historia nuestra. En otras palabras: nosotros no podemos caer en la trampa del nacionalismo, porque nuestra nación, en realidad, es una nación grandísima, de la cual sabemos que somos solo una provincia. Una vez que uno se da cuenta de esto, es ya muy difícil caer en cualquier tipo de limitación nacionalista. No sé si esto contesta su pregunta. Con respecto a la segunda, nosotros creemos que todo arte es didáctico, y aún más, que nadie ha hecho Arte por el Arte. Por ejemplo, Mallarmé fue acusado de haber hecho Arte por el Arte; pero, según Cocteau, algunos años después los periodistas franceses escribían, aun sin haberlo leído, como Mallarmé. Es decir, él fue uno de los escritores más didácticos de su tiempo. Los pintores modernos se encuentran entre los más didácticos; todo el diseño industrial nace de una aventura formal del arte moderno: las casas, las cucharas, los tenedores, los automóviles y los zapatos, en lugar de salir de la pintura de los almanques, sale de la pintura moderna. Por eso, nosotros rechazamos la "pintura del almanaque", porque no es pintura didáctica: es casi Arte por el Arte; y estamos por la pintura moderna, que es didáctica.

ROBERTO ARLT (de pág. 4)

como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo. Acá los escritores viven más o menos felices. Nadie tiene problemas a no ser las pavadas de si se ha de rimar o no. En definitiva, todos viven una existencia tan tibia, que un sujeto que tiene problemas, acaba por decirse: "La Argentina es una jauja. El primero que haga un poco de psicología y de cosas extrañas, se meterá en el bolsillo a esta gente".

Creo que me expreso sinceramente y con claridad —concluye riéndose.

Precedido por un nada ambiguo título ("Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que

van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros"), título que además resultó profético, encontramos, en la revista "Literatura Argentina", este notable reportaje de 1929. Hemos publicado, naturalmente, sólo aquellas respuestas que (como bien se ve) sobrevivieron a su circunstancia. Hemos omitido, porque usted nos hubiera autorizado, Arlt, su juicio sobre el Martín Fierro. Cuando se es grande —enseñó Borges, la vez que se decidió a escribir—, la vida es un poco provisoria. Admite, después, rectificaciones en los otros.

LA PROSA (de pág. 15)

De espaldas a la luna se desarrolla en un conventillo de San Telmo (que nos recuerda la clásica vía del Corno, de Prtolini) y María Paula cuenta con catorce hijos. Si incluimos novias, novios, amigos y habitantes del conventillo, la novela alberga a más de treinta seres posibles. Digo posibles porque nunca se realizan. Hay, sólo, una fotografía de ellos. Y la novela, aunque narrada en forma lineal, es incontrolada e innecesariamente desprolija. Se nos presenta, por ejemplo, a Laurentino (un jovencito enamorado de su vecina, casada) y cuando comienza a interesar la angustia de este muchacho, él y la vecina desaparecen del libro. Se suceden las páginas (más de cien) y no hay una sola mención a ellos. Y, tal como se fueron, aparecen; Laurentino continúa enamorado v Barletta, que presumo se había olvidado de ese muchacho, resuelve convencionalmente la situación. Esta pérdida de personaje y rápida solución con un único y convencional plumazo no ocurre sólo con Laurentino. Ocurre con casi todos los personajes.

"María Paula, se ha dicho, recuerda por su temple extraordinario a otra madre, la que inmortalizara Máximo Gorki", quien escribió esto omitió el detalle de leer La madre, de Gorki. Comparar a María Paula con Pelagia es tan insensato como comparar al Príncipe Valiente con el Príncipe Hamlet. Un solo dato las emparenta: las dos son madres. Y el final de De espaldas a la luna que quiere parecerse mucho al final de La madre: asunción definitiva de Pelagia, asunción definitiva de María Paula; Pablo condenado por los zares, Nicolás muerto por la policía de Uriburu. Bien dijo Poe que aquel que toma de otro siempre exagera el original. Seguramente el propósito de Barletta fue crear un personaje de la talla de Pelagia. De esa madre recuerdo su grandeza, pero también recuerdo sus contradicciones, sus momentos pequeños. Recuerdo que al principio defiende y ayuda a Pablo sólo porque es su hijo, antes de asumirse revolucionaria se asume hembra protegiendo a su cría y por fin, a consecuencia de ello, revolucionaria. Barletta estructuró a María Paula de otra manera. A fuerza de querer hacerla muy real, hizo de una simple mujer, emigrada de Italia y madre de catorce hijos, una especie de héroe mitológico, una figura siempre grande, poderosa, incorruptible. Y esa mujer que debió crecer como ser humano, se tipificó, fue transformada en una criatura pintoresca y falsa. Recuerdo, ahora, algunas de sus intervenciones: Valeroso, un caballo a medio gomar, arroja a Antonio al suelo y va a pisotearlo; María Paula, dando un salto, golpea la trompa del animal y aquel caballo, que tres segundos antes fue rebelde, se sienta sobre sus patas traseras, agachando la cabeza. Julio cae de un andamio, cortarle las dos piernas es el diagnóstico; María Paula rechaza médicos y medicina y, simplemente, con unos yuyos salvajes, salva las piernas de su hijo. Primero de Mayo, María Paula va a la manifestación obrera y al rato está delante de todo el grupo, enfrentando a los milicos. Nicolás es detenido por la policía; María Paula, también. Cuando descubre que están torturando a Nicolás, manotea y, con un dedo, casi perfora la mejilla de uno de los policías. Así, la incorruptible madre que Barletta pretendió dibujar fue borrada por este monstruo apocalíptico, especie de dios o superhombre, dueño del bien y del mal, y profundamente antipático.

La solapa termina diciendo: "Barletta traza con singular maestría la vida de nuestra ciudad, su gente, sus hábitos, sus alegrías y padecimientos, y se interna con firmeza en la novela política". De acuerdo con eso del trazado de nuestra ciudad y su gente, antes dije que Barletta elaboraba una perfecta fotografía. Hay un curso de flores, está el pizzero ambulante, hay varios casamientos, desaparece el tranvía a caballo para darle paso al eléctrico, reconocemos el patio del conventillo de San Telmo y el dibujo de las calles de Buenos Aires. La parte exterior de los personajes también es lograda. a veces un poco pintoresca (hay un tal Dr. Galeruzza, que, como su nombre lo indica, es un caudillo político de la época). Releó una frase: "Internarse en la novela política". ¿Qué es la novela política? ¿De espaldas a la luna?

(pasa a pág. 18)

alberto lagunas

PAULINA

cuento

Los días, pensó Paulina mirando a través de la ventana cerrada del comedor, de algún modo hay que justificar los días, se repitió tratando de ponerse de pie. Pero luego, esa fatiga tan conocida por ella en las tardes, hizo que se dejara caer nuevamente en el sillón. Dentro de poco voy a necesitar uno de ruedas, pensó, mirando los árboles que se movían apenas en sus ramas más altas. Se levantó entonces con firmeza, y luego de un momento, en que su mano resbalaba trabajadosamente en la falleba, empujó sin fuerza la ventana.

El sol de fin de marzo se colaba en tonalidades rojizas por el fondo del jardín, cerca del eucalipto. Paulina llamó con voz segura: Clotilde, vení.

A pesar del tiempo que Clotilde estaba en su casa, Paulina todavía esperaba que le contestara: "¿Y di hay?" como en los primeros días.

Clotilde dejó de saltar a la soga y sin decir nada, se acercó hasta la ventana. Clavó sus ojos negros y un tanto achinados en Paulina. Ella, sin mirarla, dijo extendiendo la mano como para acercar sus palabras: Hay que matar las hormigas, todas las hormigas del parque.

"Justo en el ochenta y siete", pensó Clotilde, "me paró justo en el ochenta y siete, un poco más y llego al cien".

—Me oís —dijo Paulina, tratando de advertir algún asentimiento en la cara inexpresiva de Clotilde. Hay que matar esos bichos antes de que llegue la noche.

Clotilde tiró la soga, mientras desviaba la vista hacia el marco de la ventana. Esa palabra desde hacía tiempo le traía miedo.

El mismo día que llegó a la casa, Paulina le había dicho, vamos a terminar con todos tus bichos. Era la primera vez que le hablaban así. Pero ella no pudo adivinar el aire alegre y a la vez de sacrificio que tenía para Paulina esa operación. En seguida, la señora quemó todas las ropas que traía, le cortó el pelo como un varón y la obligó a bañarse con agua hirviendo. Hasta terminar con los bichos y con la mugre, dijo Paulina. Vas a estar ahí hasta terminar con la mugre. Clotilde quiso decirle, nosotros nos bañamos siempre, cuando hace calor, cerca de los saucos. Nos bañamos todos, hasta el Indio. Pero Paulina apenas atendía a sus quejas, ni daba importancia a las manos que querían protegerse de la esponja que ella empuñaba segura. Quedate quieta, le gritó, mientras le empujaba la cabeza hasta debajo del agua, caliente y perfumada y con gusto feo. No voy a venir más, pensó Clo-

tilde, no voy a venir más, en las casas estaba bien, me voy a escapar. En cuanto me larga, me escapo. De seguro que ahora están todos contentos, y el Indio ha comprado asado y vino y están todos meta baile y meta música.

También estaría su madre, que le había dicho, andá a esa casa blanca con jardín y pajareas y todo y pedile algo a esa señora para vos, y los chicos.

Paulina, luego de hacerla atravesar el parque por un camino lleno de piedritas que le rozaban los pies hasta lastimarla, le dijo, sos demasiado grandecita para pedir. Luego, de improviso, decidió, ¿no te gustaría quedarte conmigo? Clotilde le iba a contestar como siempre en esos casos. No tenemos padre, señora, y somos muchos en las casas. Pero la proposición de la señora le llamó la atención. Aunque más le asombraba la pieza, esos sillones rosados y con ribetes de oro, algo desteñidos y la copita de licor verde que en ese momento Paulina se tomaba íntegramente. Después aprendería que Paulina siempre tomaba ese licorcito verde y que muchas veces lo cambiaría por otro rosado y que también más adelante, tendría que ayudarla a subir las escaleras de mármol (que en las fiestas lleva una alfombra bordó, querida, aunque hace mucho que no hacemos ninguna fiesta, le decía Paulina) y luego desvestirla y hasta acostarla, porque Paulina estaba tan borracha como el Indio, aunque el Indio le pegaba y Paulina casi siempre se entrustecía, oía música, le habla de cosas raras y le decía querida.

—Para qué mierda la queremos a ésa acá —dijo el Indio aquella noche cuando mamá le contó que la señora rica le había dicho que fuera a trabajar en su casa—. Para qué sirve —decía el Indio—, ¿para que cuando sea grande sea una arrastrada como vos? Que se vaya, así vamos a tener más lugar —dijo después—. Su madre dijo: está bien, viejo, pero no te enojés, que la nena se va a ir nomás de cualquier forma, y es mejor que se vaya con una vieja rica y no con uno como vos. El Indio no dijo nada, pero le tiró un cachetazo.

Después ella misma, más asustada que su hija, le decía a Paulina en la sala con sillones rosados que eran muy pobres y que si su hija trabaja era porque necesitaban plata. Somos como once, dijo abriendo su mano encallecida. Como once, aunque no contaba al Indio ni a su hija la casada.

—Yo también soy pobre, dijo Paulina, mirando la única pulsera de oro que tenía puesta, mientras se recostaba, sin prestar mucha atención a esa mujer medio negra y gastada que estaba delante

suyo. Pero no se aflija, dijo después, si la chica sale buena, los voy a ayudar también a ustedes.

—Me conformo con que matés las hormigas de estas plantas, decía ahora Paulina, extendiendo su mano delgada y con arrugas.

Pero el gesto abarcó un minúsculo espacio que no iba más allá del brazo del sillón.

Un minuto antes, había querido hacer una limpieza general dentro de la casa. Hacía tiempo que soñaba destruir todas las cosas inservibles sin tener compasión por ninguna. Pero ella siempre iba postergando esa determinación para otro día. Dentro suyo sabía que no haría tal cosa.

Los placares y roperos guardaban viejos vestidos, desteñidos y sucios por una capa implacable de tierra, que como el tiempo, se había depositado en sus cosas queridas. Todo estaba allí, remoto y esfumado como esas fotografías de los diarios en que aparecía Paulina, joven, sonriendo tras inmensos y ridículos sombreros, fotografías borrosas que llenaban álbumes y Caras y Caretas y que ella ya ni siquiera hojeaba. Porque sin saber cuándo, un día se dio cuenta que frente suyo, en los espejos que se hacían cada vez menos nítidos como sus ojos, se paseaba una venerable anciana, de porte ridículo más que elegante, y que además se tambaleaba como un papel al viento, cada vez que tomaba un poco de licor verde.

La brisa se había calmado completamente. El cielo tenía un color inexpresable, ahora, en la espera de la noche. La tarde se diluía entre los árboles del parque. Y todos los sonidos que el oído humano intuye de las sombras surgían desde las matas, a través de los canteros con flores, ululando por el parque. Paulina volvió a mirar los árboles. Sólo las plantas me quieren, dijo fuerte. Luego, asombrada por su voz, recordó que Joaquín le decía que nunca hablara sola. Pero Joaquín está lejos y jamás se acuerda de que soy su madre.

Las plantas me quieren, pensó. Luego se levantó a buscar el licor. En la pieza había flores. En realidad, en toda la casa había flores. Jazmines, violetas, caléndulas, rosas, claveles, alelles, espuelas de caballero, todas dispuestas en forma desordenada por Clotilde. Paulina amaba las flores. Las guardaba en sus libros. Cada una señalaba algo, una fecha que ella debía retener, un hecho que quería guardar en los pliegues más íntimos de su recuerdo. Pero luego, al verlas marrones y amarillentas, sólo atinaba a compadecerse y llorar. Hay que eliminar todas las señales, se dijo tomando la primera copa. Debo cortar todas las amarras.

Sin embargo, todo la retenía allí. El recuerdo de sus muertos queridos, que la atibaban en los cuadros, portarretratos y minúsculos camafeos que ya no usaba, las miniaturas de cristal que continuaban viajando inmóviles en aque-

(sigue atrás)

PAULINA (de pág. 18)

lla vitrina desde 1861 cuando su antepasado las trajo de Europa, y ese abanico de maderas perfumadas que le mandó Joaquín para su cumpleaños.

El abanico era algo así como un lazo único e íntimo que la unía a Joaquín. Cada vez que él llegaba a la casa, Paulina se sentía mareada y torpe como si la luz de un espejo se reflejara en sus ojos. Y ella se sentía más triste que nunca, y no atinaba a hablarle de nada, porque intuía en los rasgos de Joaquín que sus palabras no le interesaban, y que cada uno de sus ademanes y gestos, le resultaban ridículos.

Pero ese abanico hablaba de que todavía la recordaba, aunque sólo fuera en el momento de comprarlo y enviárselo.

Clotilde regresó trayendo el veneno.

Había ido hasta el fondo del jardín y allí, en el cobertizo, entre regaderas viejas, escaleras de madera y bolsas vacías, encontró el tarro.

Clotilde solía quedarse horas en aquel cobertizo, esperando encontrar cosas lindas, como en el basural que estaba cerca de su casa. Iban a cada rato, todo el día, y un pedazo de peine, un vidrio de colores, constituían sus tesoros. Y cuando Paulina recitaba poesías, Clotilde en seguida le contaba que un día encontraron en el basural una bolilla que parecía un ojo y que luego se dieron cuenta de que era un ojo de muñeca, y que también entre unos desperdicios podridos de comida, había una piernita rosada. De juguete. Este era el único momento en que Clotilde intimaba con su patrona. Pero Paulina le respondía que lo único que podían encontrar entre basuras era alguna enfermedad mala, como lepra o tétano. Y Clotilde, a partir de entonces, muy pocas veces le refería sus hallazgos.

Comenzó a echar veneno en cuanto agujero encontraba cerca de los árboles. Tené cuidado de que no se acerque King George, dijo Paulina. No quiero que se muera.

Pero King George no estaba por allí. Para qué querrá ese pajarraco viejo, si por lo menos fuera un perro, pensó Clotilde, tratando de ver si entre las matas de flores andaba el faisán.

--Es tan difícil vivir, decía Paulina, vos no te das cuenta porque sos chica y sólo se te ocurre saltar a la sogá. Yo en cambio a esta edad y con el reuma, si no hago nada, me parece morir de a poco.

"Si supieran", pensó Paulina levantando la séptima copita de licor, "si supieran qué difícil es vivir un segundo, no digo un minuto, un segundo".

--Es fácil, dijo en voz alta, es tan fácil hablar de años, de meses, también de siglos. Pero lo difícil es llegar al segundo siguiente y justificarlo. Desvió la vista entonces, para evitar esa comenazón caliente en los ojos.

--Me entendés, Clotilde, me entendés, preguntó en un suspiro.

--Sí, señora, escuchó Paulina, mientras volvía a llenar la copita de licor.

Clotilde, el parque y su otra mano adquirieron un color verdoso. Luego se quitó la copita de los ojos y dijo, mañana haremos limpieza general, pero adentro.

--Sí, señora, respondió Clotilde. (Pero nadie llega al cien, pensó, empujando con un palito el veneno dentro de un agujero.)

LA PROSA (de pág. 16)

Bien. Sin proponerme hacer comparaciones, voy a utilizar un ejemplo. Dije que el conventillo de San Telmo se parecía mucho a la vía del Corno. Y, aunque pienso que casi toda novela es política, cito la *Crónica de los pobres amantes* porque por su forma y tema se acerca mucho a *De espaldas a la luna*; cronológicamente esta última es la que se acerca a la de Pratolini, pero no importa. *Crónica de los pobres amantes* no es una novela política porque nos cuenta un momento del fascismo en Italia (un bien documentado ensayo histórico siempre es más fiel), sino porque el fascismo es el clima de la novela. Y si el fascismo está cuando Maciste, en su moto, corre hacia la muerte, también está cuando Hugo pasa una noche con la prostituta, o cuando la Señora insulta desde su balcón, o cuando dos chicas pasan hablando de cualquier cosa. Esto es lo que yo entiendo por novela política. Y esto es lo que me ocurre con *De espaldas a la luna*. Porque si bien es cierto que hay manifestaciones obreras y *Semana Trágica* y torturados y reuniones secretas; también es cierto que hay un divorcio absoluto entre estos momentos y los otros: los momentos cotidianos, simples. La situación política aparece cuando el personaje está huyendo o es torturado por la policía. O cuando, ensayando un discurso, narra, con voz precisa, las cosas del momento. Detrás de esas palabras no hay nada. O se encuentra Barletta, tratando de hacer existir a ese personaje. De pronto lo intenta: lo encontramos en el corso o en un casamiento, y entonces la situación política desaparece. Sólo sabemos de un coro o de un casamiento. Repito: mera fotografía. Aquella desgraciada época está dicha por los personajes, pero no vivida. Se

me ocurre que alguien puede objetar: ¿Y las torturas y las persecuciones, no son, acaso, vivencias? Sí, es cierto, pero Julio o Fernando o Laurentino, o todos los otros, los que no militan, también trabajan en la novela, y todos ellos si los vestimos con la ropa adecuada, bien pueden vivir durante el virreinato de Cisneros o bajo el actual gobierno de Illia.

Como años atrás algunos cuentos notables de Barletta me hicieron olvidar de *Royal Circo*; espero, ahora, que ese próximo libro (anticipado al final de la solapa) borre estas palabras que hoy escribo.

VICENTE BATTISTA

LAS HAMACAS VOLADORAS

cuentos
Miguel Briante

Es difícil perdonarle la juventud a un escritor, no tentarse con los buenos consejos de nuestra experiencia que, como dijo alguien, es la suma de nuestras equivocaciones. Es difícil sobre todo en un caso como el de Briante, que suma a sus veinte años el talento, la fuerza y hasta los vicios de los escritores maduros. Porque Briante es un narrador nato, a la manera de Costantini para no ir más lejos, y es también un narrador precozmente astuto, lo que para mí es un defecto en alguien que tiene muchas cosas que contar, vida de sobra. Hago este reparo porque como decía Macedonio Fernández no siempre vamos a comer la parte dulce de la tortita. Sobre todo entre nosotros, que nos peleamos por verle la cara a esa mentirosa de la verdad. Y yo sé que Briante anda en eso, sobre todo cuando cuenta la vida de cierta gente o cuando habla de sí mismo apenas disimulado en algún personaje, cuando nos hace caminar por las calles polvorientas de un pueblo y nos mete en un bolche o nos hace seguir morosamente los pasos de un muchacho en el colegio de curas. Es Briante mismo y no lo es, es él y su fábula, el animal bifronte de cada narrador cuando evoca y cuenta lo suyo. Su característica más importante es mostrarnos la realidad como si la viéramos por primera vez, atrápanos en su clima. Un soldado con una ametralladora en 1955 se transforma, de pronto, en un festigo local y a la vez universal del horror. Esta en su habilidad y, según creo,

(pasa a pág. 20)

La EDITORIAL LOSADA, cuya colección GRAN TEATRO DEL MUNDO es una de las más prestigiosas en nuestro idioma, presenta una nueva colección: TEATRO EN EL TEATRO. En sus volúmenes ágiles, independientes, accesibles, aparecerán las obras que, por ocupar con éxito los escenarios, por el prestigio del autor o la actualidad del tema, se imponen en un momento dado a la atención del público.

WILLIAM SHAKESPEARE: *ROMEO Y JULIETA*

Esta versión de Pablo Neruda, autor de algunos de los más hermosos poemas de amor en la lengua castellana, es la más deslumbrante y apasionada que existe y la única que constituye una verdadera obra poética en su idioma.

ABELARDO CASTILLO: *ISRAFEL*

Abelardo Castillo ha evocado la vida del más grande de los escritores "malditos", Edgar Allan Poe, para definir la esencia del mito: la personalidad del artista, en lucha sin tregua con la sociedad donde debe sobrevivir para cumplir su obra. Premiada en el concurso para autores latinoamericanos del Instituto Internacional de Teatro, dependiente de la UNESCO.

TENNESSEE WILLIAMS: *LA NOCHE DE LA IGUANA*

Pocos autores contemporáneos dominan como Tennessee Williams todos los recursos del espectáculo dramático y saben desprender de una situación, de un diálogo, de un gesto, tanta intensidad poética. *LA NOCHE DE LA IGUANA* repite esa prodigiosa fusión de calidad literaria y vigor escénico.



EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131

Buenos Aires

bernardo jobson

“VANITAS VANITATIS”

cuento

Algo sonaba a raro en el dúo esa noche, pero no estaba en los instrumentos.

No me costó mucho percibirlo ya que los escuchaba muy a menudo y pude sentir la atmósfera casi de inmediato. Había, inclusive, algo de agresividad en los gestos, un algo así como golpear con las palabras, como desatar la bronca en el instrumento. La aureola de encanto que siempre los rodeaba provocando una corriente extra de simpatía, había desaparecido. Estaban separados, eso era, separados por un repentino antagonismo, que no tenía porqué, pero me molestaba. Claro, ese malestar era en un 90 % la curiosidad de saber qué pasaba con el dúo.

Pocos instantes después me sentía mejor. Había confirmado mis sospechas ya que tras los aplausos y una mal fingida sonrisa, ella hizo ademán de retirarse. El, un poco sorprendido, no atinó a seguirla de inmediato, pero, después de todo, se trataba de un dúo y él no tuvo más alternativa que empezar a enfundar el bandoneón. La gente dejó de prestarles atención y yo ya estaba consumido por la curiosidad. Cuando estaba por optar por la retirada, escuché el diálogo, incisivo, cruel, definitivo. “Es la última vez que actuamos juntos. Hací lo que quieras”, le dijo, mientras la música de fondo la proveía la pulsera de dijes, pequeños e incontables.

“¿Porqué la última?”

“Ya te dije por qué antes. Porque con el otro me conviene más”, prosiguió mientras buscaba el peine.

“No grites que te va a oír toda la gente”.

“Me importa un carajo quién oiga. Podés agarrar ese fuelle rasposo y metértelo en el culo”. Bueno, su cara y su cuerpo no traslucían precisamente una educación en el Sagrado Corazón, pero, después de todo, era una mina “y si querés que me quede, ya sabés lo que tenés que hacer” añadió, mientras que con el dedito arreglaba el último bucle rebelde, el dedito con el anillo con la piedra verde y grande, porque los artistas tienen que mostrar que tienen guita y que les gustan las cosas exóticas.

“Me vas a largar después de todo lo que hice por vos, ¿no?”

“Ja”, dijo ella, bien a lo turra, porque yo ya estaba con él a muerte. Esta mina es una turra, pensé.

“Cuando te pregunten quién te enseñó a cantar, decíles quién fue, decí-

les”. La mina tenía que respondernos ahora. Qué cuestión de guita, pensé, si el tipo tenía una pinta de tirado que daba lástima. Quién te enseñó a cantar, ¿eh? Para qué querés la guita, ¿para comprarte otra pulsera?”

“¿Y cuando te pregunten quién te conocía antes de venir conmigo? Ni los perros te conocían”.

“Sí, pero da la casualidad que empezaste conmigo, y todos esos chirimbolos que te ponés encima te los compraste con la guita que yo te di”. ¡Machol, pensé, la cagaste. Todas las minas son iguales al final, reflexioné. Y le exigí otra vez que contestara a esa acusación. Qué lindo que la mina se le saque y el tipo los tire a la mierda, pensé.

“Mirá, me los compré con lo que ganamos juntos y si te creés que te los voy a devolver, te equivocás, mi hijito. Bien que me los gané. Y la pulsera, mejor no decir lo que me costó, porque encamarse con vos es lo mismo que pasar la noche en un criadero de chanchos”.

Otro gol en contra. El tipo se quedó como esos arqueros que parecen preguntarle a la gente por dónde entró la pelota.

“Ya que sos tan buena, ¿por qué no actuás sola, eh?” Otra vez nosotros en posesión de la pelota y la defensa contraria adelantada.

¿Qué te creés? ¿Que si quisiera no podría hacerlo? Lo que pasa es que no puedo largarme sola de repente, porque no tengo tiempo de ensayar. Con el otro puedo, porque hace lo mismo que yo”.

“Si parecen una bolsa de gatos pariendo”. No, no le ofendas el arte, viejo. Discutíle con altura.

“Sí, Troilo, tenés razón”. La mina, no sólo era bruta sino también cáustica. A todo esto, ¿quién podía ser el otro? Otra duda a disipar, pensé. No en vano uno es investigador ad honorem de la realidad argentina, así que ahí mismo me propuse saberlo. La mina ya se iba y fija que se encontraba con el otro punto para formar el nuevo dúo.

“¿Lo vas a ver ahora?”

“¿Y a vos qué te importa?” ¡Cómo! a los dos nos importa, fiata. Y no solamente por el problema artístico, sino porque ya estamos deduciendo que tu pase es medio sospechoso.

“Me parece que sé quién es. Y como sea ese hijo de puta de...” “Chau,

Troilo. No te olvidés de engrasar el fuelle. El do menor parece una rueda de sulky”.

Y se fue caminando despacito con la viola enfundada. El tipo hizo lo mismo con el fuelle, mientras pululaba en el aire el murmullo de sus puteadas abortadas. Pero me parecía que ese partido no lo podíamos perder. Los dos sospechábamos lo mismo: a esta mina el pase le va a costar varias noches de catedral extraña. Había que seguirla, no nos va a largar parados después de habernos roto el alma enseñándole a cantar y a tocar decentemente la viola, ¿no? Y otra fija: el desgraciado seguro que se la trabaja de apuro con un regalito. ¿Qué podía ser? Luego de metérsela en la memoria, no había opción: si el otro punto se avivó, un collar.

Troilo agarró la valija y entró a caminar ligero. Yo, por supuesto lo seguí de atrás a distancia prudencial. Siempre me gustaron estos líos entre artistas y aquí se iba a armar el despelote del año. Caminamos un par de cuadras, cuando vi que Troilo aminoraba la marcha. Me di cuenta en seguida de quién era el otro punto, porque también lo conocía. Uno que se la rebuscaba solo, con la viola, aunque el repertorio no me gustaba. Mucho valsecito y cositas fáciles porque se veía a la legua que la gola pedía ya el retiro, aunque a decir verdad, tenía bastante público. La mujer ya estaba a su lado, esperando a que terminara, con una cara de triunfo que daba asco.

Hubo algunos aplausos y en seguida se le acercó y comenzaron a conversar en voz baja, mientras la gente se dispersaba. Troilo se acercó haciendo punta con la valija del fuelle que yo pensé, no, viejo, que lo matás. Ninguna mina vale la pena, no te arruinés la carrera. Me puse en el ringside otra vez.

“¿Y qué le dijiste al tarado ese?”, dijo el de la viola.

“El tarado ese te va a romper el alma, ¡guachol!”

Se armó una pequeña confusión, porque el otro no se avivó que Troilo había llegado. Pero conservó sin embargo la tranquilidad.

“Consumatum est, viejo, consumatum est. Si venís a armar desbole, mejor te vas. La mina se viene conmigo”. No sólo lo cargaba, sino que lo cargaba en latín. Troilo, no podés aguantar esto, no podés.

“No te vengo a armar desbole, sino a decirte que sos una porquería. Hay que ser muy poco macho para hacer estas cosas” “¿Qué macho? Ella quiere venir conmigo y viene. ¿Quién se lo va a prohibir, vos?”

“Por mí que se vaya a la mierda en bote, si quiere”.

“Ya que no tenés nada que hacer, podés irte vos. Nosotros tenemos que empezar a trabajar aquí”.

Era la ninfa otra vez, con el mismo tono de verdulera, con el mismo tono

(sigue atrás)

“VANITAS VANITATIS” (de pág. 19)

aterciopelado de siempre, con... pero algo me hizo clavar los ojos en el cuello. Era la sospecha, la entrega irremediable confirmada, la prueba plena de la traición por gaita: un collar de perlas le colgaba impudicamente, desafiadamente. Casi le estaba por comunicar a Troilo mi descubrimiento, pero otra vez el conato de desbole rondaba el aire. Además, tenía que darse cuenta.

“Me voy a ir si se me da la gana”. No me gustó el tono de Troilo y la caja del fuelle estaba muy cerca de su mano.

“Te vas a ir porque aquí no tenés nada que hacer. Y no me hagas poner nervioso”. El tono no era precisamente el que usaba en los valsecitos.

“Dejale, viejo, no le des bolilla porque es peor”.

Creo que fue ese “viejo” el que desató el despelote. Era un viejo casual, de treinta años de casados, de decir: viejo la comida está lista, un viejo que no sólo era símbolo de cariño antiguo sino también el de decir las cosas tal como son. Troilo agarró al vuelo la palabra.

“¿Viejo...? ¿Así que le decís viejo?”

“Le digo lo que se me da la gana”.

Parate, Troilo que el público se acerca. Largá que al fin y al cabo no vale la pena. Mirá que el público está esperando que canten.

“¡Bueno, la verdad es que mejor sobrenombre no podías encontrar!”

“¿Por qué no te callás, pelagato?”

Troilo no aguantaba más. En una décima de segundo vi que se transformaba. El desbole tomaba cuerpo, se palpaba.

“Sí, sos un pelagato. En tu perra vida fuiste capaz de darme nada. Mucho cariño, mucha palabrita, pero de regalarme algo, minga”.

Troilo agarró el regalarme al vuelo y al mismo tiempo el cuello de la mina. Pero no llegó. En sus manos crispadas el frío de unas bolitas lo paralizó. Cerró las manos, estuvo un segundo fuera de este mundo y después, de un tirón, arrancó el collar. La mina gritó, qué gritó, puteó a raja cincha. Se armó el desbole, buscó la caja del fuelle, la guitarra le pasó a 3 cms., de la cabeza, yo me hice el mediador de la UN y el de la viola me dio una trompada en el hígado, el fuelle cayó, se rompió la caja, resonó un arpeggio involuntario a causa de una patada, la guitarra se hizo mierda contra el suelo y yo no sé si la mina tanteaba buscando la perlititas o si quería encontrar un palo para romperle la cabeza a Troilo.

LA PROSA (de pág. 18)

puede ser su límite. Buenos creadores de climas son, entre nosotros, Borges y Cortázar. Y yo creo que para Briante éstas pueden ser peligrosas compañías. Como antidoto, no le propongo mi literatura, sino la que él mismo adelanta en algunas páginas verdaderamente inolvidables de su libro. Descripciones abiertas, claras, francamente dramáticas como las de su primer cuento. Páginas que emocionan, que dan ganas de llorar o injuriar, que nos muestran sin ninguna duda que vino alguien a la literatura. Y en esos momentos sus paréntesis molestan, sus rodeos están de más. Es como querer sujetar a pura sintaxis a un potro, a ese Kinkón —el fabuloso y real personaje de Briante— que se desangra y golpea en nuestra propia condición de hombres. Allí está el mejor Briante, al menos el que yo prefiero. El cuentista que desnuda los más penosos e inconfesables sentimientos. Un ejemplo: el chico que no se atreve a exteriorizar su humillación al salir del colegio, al mezclar, en ese instante, el sentimiento de rabia con el de la nostalgia de muchos años pasados allí. Otro ejemplo: el hombre desarraigado, sospechoso de enfermedad, de crimen o locura, en un micro que avanza por la ruta. Briante crea un clima tan tenso que uno, el lector, termina por sentirse culpable. Tercer ejemplo: los hijastros que insultan y denuncian al ya mentado Kinkón. Cada una de estas situaciones tienen algo parecido: el sentimiento de vergüenza. Una vergüenza que Briante expresa de una manera muy púdica, que duele en lo más hondo. Hasta en los momentos de crueldad, cuando las hamacas voladoras están dibujando la muerte de unos personajes anónimos, uno siente vergüenza por el protagonista, por el viejo que no puede detenerlo, por uno, por cada hombre que no puede impedir la destrucción del otro. No sé si Briante ha meditado mucho o poco en estos problemas. Tampoco importa demasiado. Un narrador cuenta, no explica. Y, sin embargo, estos cuentos nos inquietan por sus interrogantes. Indican a un hombre alerta, con un buen radar personal. Su onda de alcance es vasta, poderosa. Estoy seguro que ella puede ampliarse mucho más todavía. Y no creo que sea por el camino que apunta en algunos cuentos, a que del lienzo por ejemplo, no por el camino de lo meramente intelectual, sino en los relatos vitales, directos, en los que Briante muestra lo mejor de sí. De todos modos, dejemos las profesías y los consejos para los bolaceros, críticos profesionales. Demos a Briante una cálida bienvenida, la que se merece por haber escrito más de tres cuentos perdurables, por haber narrado con ganas este libro cuya imperfección reside en que parece (pero por suerte no lo es) demasiado perfecto. Saludemos al más joven de los nuestros, al hermano a quien dan ganas de decirle como al Hijo Pródigo: “¡Olvidanos! ¡Sé fuerte!” Porque al fin él vino a decir una verdad y cada lector debe descubrirla por sí mismo.

PEDRO ORGAMBIDE

CABECITA NEGRA

cuentos

GERMAN ROZENMACHER

Una etiqueta, la de realismo crítico, acompañada, desde la solapa, este primer libro donde Germán Rozenmacher reúne seis cuentos. Dejando de lado discusiones extensas que se iniciarían por un intento de definición del realismo, cruzando por mi duda acerca de que pueda existir un realismo no-crítico y entendiendo, por las influencias señaladas —Faulkner, los italianos de post-guerra— que esa denominación pretende señalar una línea, pienso, al contemplar el libro en totalidad, que esa línea no está dada, que el apriorístico

“realismo crítico” es un giro, una manera de decir. Dos de los cuentos —“El Ataud”, “El Gato Dorado”— hubiera complacido en anécdota —es decir: hubiesen estado más cerca de su forma de expresar la realidad— a escritores de la índole de Buzzati. Claro que no es la diferencia entre la postulación de la solapa y el libro, la objeción verdadera. Creo, inicialmente, que El Ataud adolece de una falta: la de esa verosimilitud, primordial en el arte (producto del tratamiento, de la coherencia interna que un adecuado tratamiento da a un relato que le permite a Kafka imponernos un hombre transformado en insecto, o envuelto en un interminable proceso, cosas mucho más fantásticas (increíbles) que un viejo cruzando un pueblo con su ataud al hombre. La prosa de Rozenmacher (principalmente en este cuento) se aleja de las cosas, reduce el tema a simple pintura naturalista, al narrar los hechos con el tono indiferente de una crónica (tono que suele funcionar cuando la realidad a contar es compulsiva, como la mayoría de los hechos contados por Hemingway o por Caldwell); y de allí que cuando Rozenmacher nos dice que el “viejo tenía miedo de morir” es como si estuviera diciendo que el viejo tenía bigotes o describiendo alguna particularidad del cajón. Esta misma disociación entre las cosas a narrar y la forma en que son narradas sigue notándose en El Gato Dorado, donde todo puede resultarnos algo inasible (sobre todo el final, un tanto desligado de las primeras páginas del cuento) pero donde descubrimos el verdadero clima del libro, clima que persiste, dándole homogeneidad, aun en aquellos cuentos donde la ejecución es objetable: esa prosa demorada en la que Rozenmacher reconstruye lo cotidiano y que, no es casual, va a ser exacta en Tristeza de la Pieza de Hotel donde dos seres —un vendedor judío, una sirvienta— se enfrentan, soledad contra soledad, en uno de esos amplios (tristes) cafés de Buenos Aires. En este cuento —el mejor del libro en cuanto a resolución, clima, ubicación de los personajes, estructura— Rozenmacher abandona esa aparentemente impuesta objetividad que lo aleja de los personajes, y la tercera persona (esa perfecta tercera persona que difícilmente pueda coexistir con el cuento) comienza a declinar hacia la primera, porque los personajes deben hablar, pensar. (Lo mismo va a suceder en el cuento final, Raíces, donde el personaje se nos impondrá como verdadero, a fuerza de sentirlo pensar, por esa magia que nos permite recibir, como en Retrato del Artista Adolescente, de Joyce, la tercera persona como si fuese primera).

En el cuento que da título al libro, Cabecita Negra, el sentido social, demasiado en bruto, esquemático y sin elaboración, obstaculiza el cuento, torna un problema concreto (el burgués ante la irrupción de la masa, del cabecita negra, específicamente) en una convencional comedia de errores, pretendiendo, además, justificar —no por la conciencia de clase sino por la más simple conciencia de familia— el revanchismo de un policía que se emborracha y desbarata los muebles del señor Lanari, quien presente, de una manera increíble, la marcha de la marcha de la revolución.

Estos altibajos —estos contrastes— entre los cuentos del libro, son el mejor ejemplo de una lucha en la que parece estar empeñada la literatura de Rozenmacher: un constante fluctuar entre ese realismo que señalábamos y una especie de surrealismo de ese realismo búsqueda de ese territorio de sueño, de esa niebla que habita nuestra realidad. Los límites suelen borrarse a Rozenmacher: así, ocurre ese distanciamiento que señalé arriba y narra hechos que alcanzarían su significado si fuesen enriquecidos, tal vez, del mismo clima de Los Pájaros Salvajes, hermoso cuento donde ese vértigo, esa niebla, alcanzan su plenitud, en una prosa donde suele rastrear a Faulkner pero donde los elementos se convierten en un todo necesario, vital. Planteado esto —lo de las dos tendencias—, no se cuál de los dos caminos es el más adecuado en Rozenmacher; en el último se equivoca menos, es más perfecto. Sin embargo, cuando estas dos tendencias logran conciliarse —quizá cuando Rozenmacher cuenta hechos absolutamente reales, con esa prosa suya, que tiende a la irrealidad, al sueño— se hacen posibles cuentos como Tristeza de la Pieza de Hotel y Raíces, donde advertimos a un autor, no preocupado en trasladar esquemas anterior-

(pasa a pág. 8)

UNA BOMBA EN EL LORRAINE

Ya está en venta la edición especial de los 12 dibujos de Carlos Alonso. Cien ejemplares fuera de tiraje, numerados y firmados por su autor. Puede adquirirse en

\$ 100.-

QUIOSCO PEDRO SIRERA

CORRIENTES 1557

OTRAS



lelia varsi

DOS

NUESTRO FIN DE SEMANA

Roberto Cossa (Teatro Río Bamba)

Nuestro fin de semana es una excelente pieza que, a un lado nuestra desconfianza en los esquemas, nos atrevemos a calificar de "naturalista". Con todas las virtudes y peligros de este tipo de teatro. Ya que, con él, es fácil caer en la mera fotografía: en una especie de "informe" que se preste a la caricaturización, al tipismo, donde los personajes usen la trivialidad de sus parlamentos para disimular un trazado débil o indefinido. La acción dramática es un elemento específico de la obra teatral; suprimir ese desarrollo dinámico, sin reemplazarlo por un texto intenso, puede ralentizar, y generalmente ralentiza, el ritmo de una pieza. Si a la cotidianidad de los hechos, a la ausencia de una anécdota central, se agrega un lenguaje de medias palabras, deshilvanado, es decir el "lenguaje diario de la vida", tenemos suficientes limitaciones como para que cualquier obra se frustre. Es mérito de Cossa el que, con esos elementos (con su ausencia), haya logrado este clima de pesada insatisfacción que nos mantiene pendientes. Sobre todo, en el primer acto. Hay, en él, la magnífica pintura de un ambiente que Cossa conoce muy bien. Se nos presenta cada personaje en lo que tiene de común y de típico. Escutan, entre todos, una extraña melodía donde cada cual interpreta un "solo", sin poder evadirse de su círculo de miedo, prejuicios o recuerdos. Tal vez era innecesario dotar a Beatriz de un drama personal (su infertilidad) considerando que no vuelve a retomárselo jamás, *ni se lo siente* a través de la pieza. De igual modo, Daniel, nos pareció un comodín: es "el marido de", "el amigo de": no como pintura de un carácter, sino como un recurso de Cossa. No obstante, hay un primer acto de gran pieza, donde el autor y los actores y el director, han sabido explotar sus mejores posibilidades. Pero el teatro no es una copia de la vida, sino un arte: además de la observación de tipos humanos es imprescindible un fin (en el sentido de resultado) trascendente. La ausencia de ese fin nos permite calificar a *Nuestro fin de semana* de pieza naturalista. De fotografía, aunque bella. En el segundo acto, cuando debiera darse definición dramática (no digo solución) a los conflictos planteados, Cossa, simplemente, cierra situaciones. Los personajes parecen hacer mutis porque hay que terminar la pieza; tan bruscamente, a veces, que cuando Beatriz dice: "Lástima que terminó tan rápido", parece una broma. A pe-

sar de todo, hay momentos donde se recupera el ritmo inicial. La última escena entre Beatriz y Raúl, por ejemplo. La escena entre Oscar y su mujer. Oscar, que, se nos ocurre, es el personaje más hondo y humano. Se nos agranda en su obsesión, ya que se juega en ella como cada hombre (se llame Tolstoy o González) en aquello que lo hace sentir vivo. Pero, de la escopeta estupendamente cargada que era el primer acto, no sale —como quería Chejov— el tiro final. La cita



TEATRO

no es casual. Se ha vinculado a *Nuestro fin de semana* con los dramas de Chejov. Sin la menor intención de disminuir la obra que, pienso, no necesita respaldo, yo creo que no existe una *manera chejoviana* de hacer teatro; sino, único e irrepetible, el teatro de Chejov. Quien no pintaba la vida tal cual es, sino tal cual él, artísticamente, la veía. Como todo artista. Si pensó, y lo dijo que "en la vida real la gente no se mata, ni se ahorca ni hace declaraciones de amor a cada paso... lo que más hace es comer, galantear o decir tonterías", no hizo más que referirse a la forma exterior en que debía escribirse... su teatro. Lo demás, por otra parte, le salía a pesar suyo: "Me salen qué se yo qué cosas raras", declaró una vez, sorprendidísimo. Ya que sus teorías no le impidieron hacer suicidar a Ivanov. Ni que Gavrilovich intenté matarse, no una sino dos veces en la misma pieza. Ni que sus personajes citen a Shakespeare, Puschkin o Turgeniev. Ni que los hombres desafien a las viudas a batirse a pistola. Ni que tío Vania tirotee a su cuñado, o Merik quiera decapitar, a hachazos, a María Egorovna, no recuerdo por cuál adulterio. En lo que se refiere al contenido, declaró por boca de Dorn, en *La Gaviota*: "Una obra de arte debe obligatoriamente expresar una idea grande... Pinte sólo lo importante y eterno. Usted debe saber para qué escribe". Es aquí donde reside el peligro de obras como la de Cossa. El tema familiar, íntimo, debía desplegarse sobre lo general, hacia todos, que es lo que hace universal e intemporal a una pieza. Y se nos quedó en esta, muy buena sin duda, pintura costumbrista. Se nos ocurre, también, que Cossa parte de un supuesto falaz:

alude a "nuestro" fin de semana. ¿El de quiénes? A diferencia de T. Wilder, en *Nuestro pueblo* —que se ciñe a una situación geográfica—, Cossa parece comprometerse con una situación histórico-social. Que ideológicamente no llega a profundizar. No era necesario, claro, caer en la alusión circunstancial; ni, probablemente, era necesaria la inclusión del tema político. Bastaba con que su "ausencia" pesara o, acaso, con desenmascarar a los personajes desde un punto de vista humano. Como (para volver a Chejov) pasa con el honradísimo doctor Lvov, quien dice: "¡Qué se los lleve el mismísimo diablo! ¡No es bastante con que no me pagaran las visitas!", una frase que teñirá, en adelante, de tremenda mezquindad, todos sus discursos sobre la moral.

Nuestro fin de semana está magníficamente representada. Pocas veces hemos visto un conjunto más homogéneo y respetuoso del trabajo común. Salvo en los casos de Carlos y Daniel, a quienes no ayuda lo impreciso de sus personajes, y en el de Elvira, muy llorada por momentos, los demás parecen ser así. Que es el mejor elogio que nos ocurre. La dirección es igualmente encomiable. Se han cuidado los detalles, hasta los menos perceptibles, con minuciosidad. Algunos de esos detalles (la marca de los cigarrillos, el rotrógráfico de *La Nación*) confieren a la obra un sentido, que, quizá, desmenuiría sin ellos. Por eso nos preguntamos si *Nuestro fin de semana*, leída, produce el mismo efecto que representada. Y si no depende demasiado de una correcta interpretación. Lorca decía: "Hay que desterrar de una vez por todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura. No es ni más ni menos que literatura".

VIVIR AQUÍ

de Carlos Gorostiza (Teatro San Telmo)

Con *Vivir aquí* Gorostiza se reincorpora a la escena nacional, después de largo tiempo. Lamentablemente, esta propicia circunstancia se festeja apenas, por la mediocridad de la pieza. *Vivir aquí* ronda un tema espinoso: el de los grupos Taquara. Tema cuyo tratamiento exigía una postura lúcida, definida y, sobre todo, visible. Y si, por cierto, la originalidad aumentaba al enfocarlo desde un "taquara", proporcionalmente, debía aumentar la lucidez. Ahora bien, la obra es, por lo menos, confusa. Y, desde el punto de vista del compromiso, conformista. Teatralmente, así:

La acción se desarrolla en un solo día; día elegido para un atentado anticomunista. Marcelo (descendiente de una familia "bien", venida a menos) ha convertido a un joven amigo, Pablo, a sus ideas. O a su carencia de ellas. El de hoy será para Pablo, su bautismo de fuego. Después de enfren-

(sigue atrás)

TEATRO (de pág. 21)

tarse, verbalmente digamos, con el padre del muchacho y también con Elsa (mujer de Marcelo), ambos extremistas se marchan. Mejor se hubieran quedado. Marcelo vuelve herido; el muchacho, ha muerto. El conflicto estalla. Marcelo se siente culpable, acusa a sus compañeros de haberlo engañado: "Nadie me dijo que esta vez iba en serio", dice. "En serio" significa, parece, que la broma consiste en que los judíos se dejen matar juiciosamente. Si no, no vale. Elsa, que ha decidido abandonarlo "porque tu mundo es demasiado grande", al ver sus demostraciones de dolor, comprende que aun es posible "enderezarle la oreja", "arreglarle la patita" (símbolos estos de su factible recuperación), y se queda. Aparte el hecho de que, centrando la situación dramática en la muerte de Pablo, se soslayan *las circunstancias* de esa muerte —porque no ha caído "como un pajarito"¹ sino con una pistola cuarenta y cinco en la mano, y dispuesto a matar a algún judío si le daban tiempo—, nos preguntamos: ¿qué pasa si el muchacho no muere? Pasa que Marcelo, tranquilamente, continúa siendo "tacuara". Pertenecer a la agrupación desde hace tiempo: es imposible que desconozca sus procedimientos. Nadie lo ha engañado. No hay en él una toma de partido. Tiene un problema de conciencia. Se siente personalmente culpable de la muerte de un amigo, nada más.

Por lo demás, *Vivir aquí*, da una visión de la realidad demasiado limitada para una obra de testimonio. Por un lado, el fascismo; del otro lado, Elsa y el padre de Pablo, quienes vendrían a contrabalancear la pieza, pero cuyos argumentos son —además de endeables— una invitación al conformismo, a la aceptación designada. Es inadmisibles en un intelectual que toma un problema de la trascendencia de éste que nos de una visión unilateral del asunto que, paradójicamente, corresponde a los victimarios y no a las víctimas. A la falla teórica ha contribuido la teatral. Ningún personaje está delineado con claridad, hasta el fondo. Los personajes necesarios no tienen densidad dramática. Y digo los "necesarios", porque hay una suerte de anécdota adicional —representada por un grupo de personas que está filmando una película y del cual esporádicamente aparece alguno, que le dice piropos a Elsa o, cantando Carmen, infla el neumático de una bicicleta—, tan sorprendente como gratuita, que nos sugirió la borgiana idea de que del otro lado estaban representando una obra distinta, que nunca llegaríamos a ver. En síntesis, *Vivir aquí*, por la vaguedad de su tratamiento, no corresponde a nuestra realidad histórica: es sólo una anécdota. Y teatralmente, máximo cuando se recuerda que Gorostiza escribió alguna vez *El Puente*, *El pan de la locura*, y que tiene un probado oficio dramático, teatralmente, ni siquiera existe.

S
V
O
S

j
o
s
é

a
n
t
o
n
i
o

b
a
r
z
a
k

P
O
E
M
A
P
A
R
I
S

Cuando uno hace recuento de los barrios que existen en el extenso Buenos Aires, solo se forma la topográfica idea de los paseos cometidos.

Pero cuando uno marca diez zonas elegidas con talones de búsqueda, quedan ya marcadas, implacables, fotografiadas como para redactar veinte libros.

No sé si de los diez barrios grabados en mi mente de lugares,

percibo sólo dos con fijaciones de alucinado: porque las Parises no existen ni los Ríos ni las Romas

cuando llora Palermo dentro de un vidrio y bandoneones.

Cuando en la empinada distancia desde el bajo por Santa Fe hasta Belgrano

lo recorro a zapato día a día a pesar de los ornamentos de los fatuos

que se estiran a lo Valentino; siento, como los pájaros amoldados a la mañana

un frescor de tierra aunque asfáltica que me circunda.

Y las regiones interminables de las calles con coches y semáforos

que se suceden con un Gardel entonando en el fondo de algún boliche:

son Santa Fe, Florida, Constitución o Barracas armonizando la leyenda de una historia que se forma.

Apretujado en un rincón de la angustia, allá en los carnavales del 55

o en la arrebatada impaciencia de ver a la chica rondar por mi corazón de madera,

se me trenza un nudo en cada muñeca y me apretan, y apretan fuerte

los que me acusan de prisionero por pasiones.

Yo que pequé cierta noche de imprudente en el juego clandestino del te quiero

me aguanto ahora las esposas del destierro acá en mi cuarto y lapicera.

Habrían manchado de rouge a las paredes blancas de mi casa las amantes de mi vehemencia.

Habríanse trezado entre ellas a quitarse los pelos las lujuriosas de mi deseo.

Habríanse muerto todas ya, en la desesperanza por mi agonía.

Pero la ciudad manda a algunos elegidos describir las calles y las muertes,

y yo, me encargué de algunas de esas cosas sin saber que pecaba en Palermo de adulador de pájaros.

Y los hombres me olvidaron, y las calles me pedían y yo,

caminaba displicente dándoles migas a los gorriones, porque a mí, se me mudó el destino a la ineludible melancolía

y construí sin quererlo, un castillo de silencios Buenos Aires...

louis aragón

CORONA PARA PALMIRO



EL ESCARABAJO
DE ORO
revista sospechosa



DIRECTOR
ABELARDO CASTILLO
SUBDIRECCIÓN:
LILIANA HEKER

CONSEJO DE REDACCION:

Vicente Battista, Raúl Scari, José Antonio Barzak, Víctor García Robles.

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 Tascá, Fernando Quiñones, González León, Roque Vallejo.

CORRESPONSAL:

Alberto Lagunas

COMPOSICION GRAFICA:

Leandro H. Ragucci

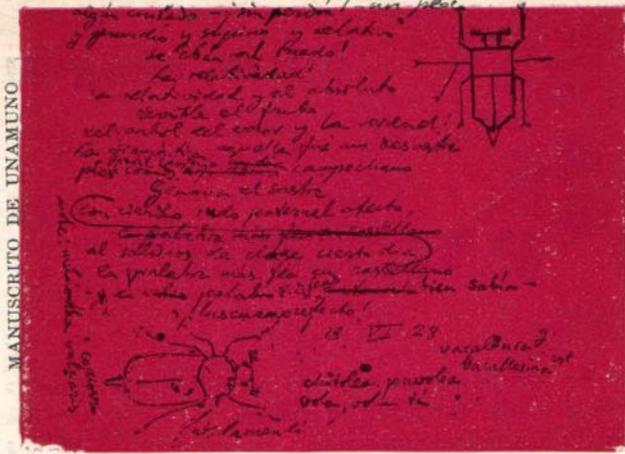
propiedad intelectual N°: 832040

Palmiro Togliatti ha muerto, apenas un mes más tarde que Maurice Thorez. Desaparecen, así, casi al mismo tiempo, dos de los más grandes testigos occidentales de la revolución soviética: los artesanos de los dos más vastos partidos revolucionarios de Europa. Un hombre que se va, es, siempre, una suma de conocimientos que pierden los otros. Pero este capital sigue siendo precioso, de otra manera, cuando los hombres que lo acumularon han participado vitalmente en la más grande transformación social que haya conocido la humanidad. Será necesario, pues, para que no se pierda, toda la fuerza de quienes los sobrevivan. Es la esperanza de mañana la que está en juego. No solamente para aquellos, entre los cuales me cuento, a quienes este doble duelo atenta directamente. También para aquellos que nos saben, que aún no comprenden, o caso no comprenderán jamás, que, en la inmensa partida que se juega, estos hombres han vivido por ellos.

Yo conocí a Togliatti en Moscú, en 1930, cuando la Tercera Internacional. Togliatti, al que llamábamos camarada Ercoli, dirigía la sección latina. De ese tiempo guardo su recuerdo. El de un hombre profundamente hombre, de singular lucidez, dueño de una de esas vivacidades que sólo se dan en los latinos. Un hombre en el que encontré, siempre, aun ante los más arduos asuntos y los más difíciles de comprender, acogida, respuesta y consejo. En ese tiempo, con otros franceses, fui presentado al Komintern por alguien demasiado poco sutil (escojo voluntariamente una expresión pálida); y él era, quizás, el único camarada occidental con el que, no solamente por motivos de lengua común, yo podía hablar sobre la cultura de nuestros países. No lo he olvidado jamás. Y por esto, sin duda, hace algunos años —aquella dilatada tarde romana en casa de Palmiro, de la que Elsa y yo guardamos una honda memoria—, tuve la sensación de un simple reencuentro, de estar retomando con él una conversación que toca los puntos esenciales de mi vida y que no fue más que aparentemente interrumpida.

Hoy, provisionalmente, se dice, el hombre que encarnaba el porvenir de Italia reposa en el Cementerio de Verano. Será llevado, luego, a ese lugar admirable que extrañamente se llama Cementerio de los Ingleses. Y así como duerme Maurice Thorez junto a los Comuneros, a Barbusse, a Eluard, a Jean-Richard Bloch, a Ludwig Boerne en Roma, en el Cementerio de los Ingleses, Togliatti se reunirá con Gramsci y con las sombras queridas de Keats y Shelley. De este modo, los maestros de la acción entran con los soñadores a esas grandes memorias de la piedra y de la noche. Nuestros hijos descifrarán sus nombre sobre las lápidas. Se sentirán, por ellos, ligados a la historia larga y lenta de la ascensión humana. Se sentirán, por ellos, vástagos de una misma familia: aquella que será de la bondad futura.

En esta hora en que Roma nos quita a un hombre, y en ese lugar, bello como el silencio, donde él va a dormir, no puedo acompañarlo más que con un solo pensamiento. Que sepa el Porvenir forjar con nuestros dos pueblos esa hacedora hermandad que inclinará el Tiempo hacia el hermoso mundo donde Dante y Petrarca, donde Hugo y Rimbaud, parezcan haber existido para que los hombres y las mujeres, al fin, sean felices. O un poco más felices. Esta es, con el doble fervor de mi sangre, que es italiana y francesa, la corona que yo dejo sobre tu piedra.

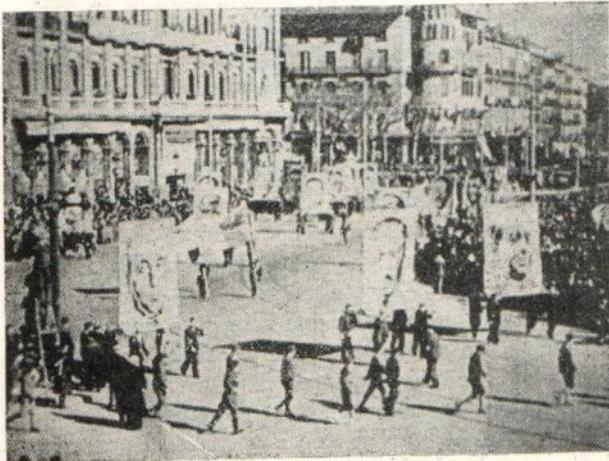


MANUSCRITO DE UNAMUNO

Solo Miguel en tierra de Migueles,
áspero de meseta y Salamanca,
vasco hasta la tragedia, soberbio
perfil de puñalada.

UNAMUNO

Pienso tus apellidos y se me hacen
una exprimida, unánime, una entraña
apretada y unánime, Unamuno
y Jugo: hondón que sangra.



DOS ESCENAS DE "MORIR EN MADRID"



La muerte te rondaba por las noches
como a un toro en su víspera de plaza,
tu vida fue de sábado a la noche
por la que te rondaba.

Agónico Miguel del mucho Gólgota
con tanto infierno y rajos por el alma,
qué soledad más sola fue la tuya
tan sin el Sancho Panza.

La muerte te subía por las noches,
pero qué abajo y español te andabas,
Miguel terroso de Unamuno y Jugo,
tan Miguel, sin España.

abelardo castillo

Correo Argentino Central (B) Suc. 23 y 34 (B)	FRANQUEO PAGADO Concesión No. 568
	TARIFA REDUCIDA Concesión No. 7259

