

# el ESCARABAJO de oro

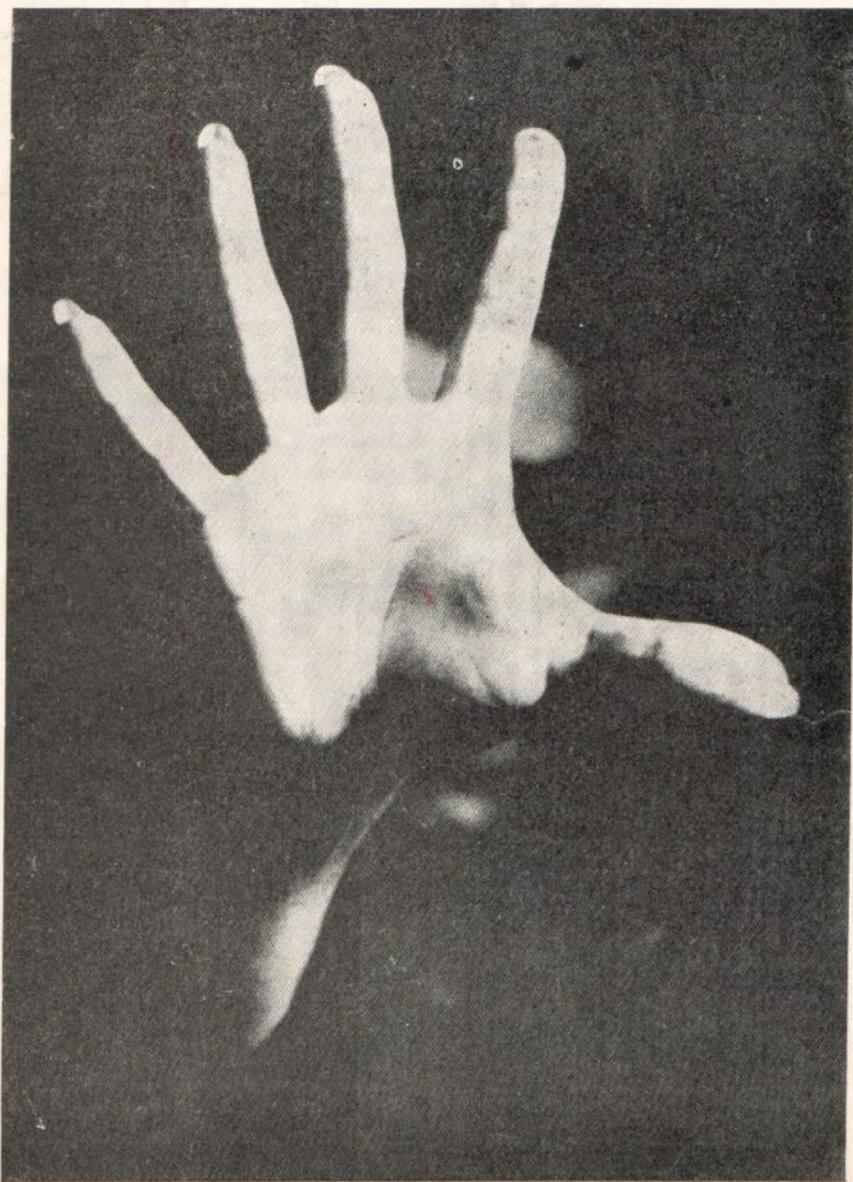


di tu palabra, y rómpete — nietzsche

AÑO VI, N° 29

JULIO

\$ 60



J. D.  
SALINGER

una hermosa  
mañana  
para  
el pez plátano

Había noventa y siete agentes de publicidad neoyorquinos en el hotel y acapararon la línea de distancia de tal forma que la joven del 507 tuvo que esperar desde el mediodía hasta casi las dos y media para que le pusieran su llamada. Pero no estuvo ociosa. Leyó en una revista femenina un artículo titulado "El sexo es risa... o lágrimas". Lavó el peine y el cepillo. Le quitó la mancha a la falda de su vestido crema. Le cambió el botón a la blusa comprada en Saks. Se arrancó con las pinzas dos pelitos que le habían salido en el lunar. Cuando finalmente la telefonista llamó a su cuarto, estaba sentada en el hueco de la ventana y casi había terminado de pintarse los uños de la mano izquierda.

No era de esas que se matan por salir al teléfono. Tenía aire de haber estado oyendo sonar su teléfono cons-

(pasa a pág. 3)

editorial

abelardo castillo

Rogamos suscriba y haga suscribir adhesión cablegráfica declaración siguiente: una vez más los Estados Unidos han ocupado un país latinoamericano con sus fuerzas armadas. El pueblo dominicano lucha contra ellas por el restablecimiento de su Constitución y la defensa de su territorio y soberanía.

La Casa de las Américas exige el retiro inmediato de las tropas extranjeras de Santo Domingo, respalda el derecho del pueblo dominicano a su autodeterminación y pide a los escritores, artistas e intelectuales de nuestra América su solidaridad con esta declaración.

CASA DE LAS AMERICAS



EL ESCARABAJO DE ORO

DIRECTOR-ABELARDO CASTILLO

SUBDIRECCION  
LILIANA HEKER

CIA. INTERNACIONAL DE RADIO S.A.  
TIT  
ORDINARIO  
CASA DE LAS AMERICAS O Y TERCERA AVENIDA HABANA/CUBA  
REVISTA ESCARABAJO DE ORO  
REVISTA ESCARABAJO DE ORO  
TEL. TEL. .... 4000047

CONSEJO DE REDACCION

José Antonio Barzak, Vicente Battista, Abelardo Castillo, Raúl Escari, Víctor García Robles, Liliana Heker, Bernardo Jobson, Alberto Lagunas, Lelia Varsi, Jorge Vázquez Santamaría.

SECRETARIO DE REDACCION

Jorge Vázquez Santamaría

TEATRO:

Lelia Varsi

CORRESPONSAL:

Alberto Lagunas

propiedad intelectual nº 832040

Y una vez más, los intelectuales americanos nos vemos reducidos a la mera formalidad de las declaraciones; al aparato gris de la retórica. Es fácil, en estos casos, hacer trampa; caer en la tentación de sentirse justificado por haber escrito el nombre al pie de un manifiesto. Es fácil, después de haber puesto un radiograma a Cuba o mientras le pedimos al lector que lo haga; después de haber adherido a la declaración de la Sociedad Argentina de Escritores o de "Hoy en la Cultura", como lo hemos hecho; claro, es fácil sentirse mejor, más lúcido que Borges, más valiente que Bioy Casares. Lo que sí es difícil, es sacarse de encima la oprobiosa sensación de vergüenza, de responsabilidad culpable: la de estar aceptando, de algún modo, el juego de "sentirse limpio". Los tiros son en otra parte, en Vietnam o en Las Antillas; se fusila por ahí. Uno firmó muy claramente que no está de acuerdo con eso; ¿qué más se espera de uno? Pero, entonces: ¿por qué esto, este subterráneo maístar que impide escribir un editorial sobre otra cosa? Y, ya que escribimos acerca de Santo Domingo, ¿por qué esta imposibilidad de acertar con el tono violento, acusatorio, de escritores lúcidos y fuera de la cuestión que ahora van a demostrarles al mismísimo Lyndon Johnson, y a ese otro carnicero, Imbert Barrera, que es en la Argentina un hombre libre. Grotesco, es cierto. Porque, ¿qué es, en la Argentina—qué, en América— un hombre libre? . . . Y por eso hemos encabezado esta página con la única declaración que no ha de haber avergonzado a quienes la redactaron. Pues ya no se trata, en América, de pedirles a los norteamericanos que se vayan; sino de echarlos de donde estén. Y esto, sólo Cuba lo ha hecho. Y ahora ya no va a ser sencillo repetirlo; va a costar, quizá, el mismo trabajo que costó expulsar a los alemanes de Europa: a éstos de ahora, sólo les falta un Hitler. Ahí tienen sus teorías raciales, su gran miedo a todo, menos a la guerra —y ésta es la ventaja que nos llevan, porque ellos son, ahora, los que no tienen nada que perder—, y tienen su petulancia de suicidas, y tienen, para sentirse fuertes, el odio que les tenemos. Pero echarlos va a ser difícil: y de ahí el maístar; la sensación pesada de no ser libres —el ridículo de reclamar a nuestro gobierno que les exija el retiro de sus tropas; no sólo mientras el gobierno delibera sobre si enviará o no nuestras propias tropas, sino cuando el mismo Johnson ha dicho que sería capaz de desembarcarnos en cualquier país de América: también en el nuestro, lo sabemos—; de ahí, pues, la sensación de no saber qué hacer con las palabras, con la firma, con el odio infinito que les tenemos, con la vergüenza que nos da ser argentinos: porque ¿qué derecho tiene un argentino a postular la libertad de autodeterminación, en Santo Domingo, cuando en el sentido estricto, él mismo es súbdito de una colonia yanqui?; si para un rebelde dominicano nosotros somos la misma cosa que los Estados Unidos, apenas un poco más cómicos. La comisión de la OEA estaba presidida por un argentino. El mayor escritor de nuestro país, Borges, infamándose e infamándonos, rechaza la declaración de la SADE porque "la intervención de las armas norteamericanas se realiza en defensa de la democracia y de la libertad". Siguiendo la ridícula paranoia de los militares brasileños, disfrazados ahora de potencia bélica (si no fuera insultante sería chistoso: los brasileños invadiendo el Uruguay), los generales argentinos pensando, quizá seriamente, ir a poner un poco de orden fuera del país. ¿De dónde sacar la indignación, entonces?; ¿cómo sentir, siendo argentinos, y habiendo vindicado tantas veces la responsabilidad intelectual, al "no querer avergonzarnos de escribir", de Sartre; cómo no sentir que cada palabra condenatoria es una autoacusación? Y mañana o pasado, si finalmente alguien decide, por todos los argentinos, que nuestras tropas vayan a Santo Domingo; si finalmente nuestros concriptos, pagados en dólares, son enviados como esos lamentables muchachos brasileños, a justificar con su presencia la presencia de los imbéciles marines comedores de chiclets, y a justificar (da miedo pensarlo) a los propios concriptos dominicanos que, no sabemos si de cobardes o de inconcientes o de renegados, aceptan cumplir los órdenes de matar a su propio pueblo; si eso ocurre: ¿qué haremos nosotros, los intelectuales libres firmadores de manifiestos? Si un solo argentino tira, ¿qué haremos con nuestras revistas, y nuestros libros, y nuestra teorías? Sobre todo, con nuestras teorías. Porque, ¿quién le enseñó al hijo de un obrero, de veinte años, que no hay que tirar? (¿Qué hubiéramos hecho nosotros, hace diez años?; ¿qué hicimos en junio y en setiembre de 1955?) ¿Quién explicó antes o cuánto tiempo queda para explicar que un hombre con un fusil no siempre debe necesariamente apuntar adonde le ordenan? Que, en esta historia que estamos haciendo, tiene valor absoluto aquel poema de Guillén donde un guajiro pregunta a un concripto de dónde ha sacado él que el pueblo, y el hijo de veinte años de ese pueblo, con un fusil en la mano, son dos cosas distintas. Y, si nadie explicó esto: ¿en dónde nos vamos a meter nuestros libros, nuestras revistas y nuestros manifiestos?

9 de Julio, de 1965

**SALINGER (de tapa)**

tantemente desde que alcanzó la pubertad.

Mientras sonaba el timbre, se dio unas pinceladas más en la uña del meñique, acentuando la medialuna... Entonces le puso la tapita al frasco de pintura y, poniéndose en pie, abanicó la mano izquierda recién pintada. Con la otra mano cogió del hueco de la ventana un cenicero lleno de colillas y fue a ponerlo en la mesa de noche donde estaba el teléfono. Se sentó en una de las tersas camas gemelas y —era el quinto o sexto timbrazo— descolgó.

—Hola —dijo, manteniendo abiertos en abanico los dedos de la mano, a distancia de la blanca bata de seda que era todo lo que llevaba puesto además de las zapatillas (había dejado los anillos en el baño).

—Su llamada a New York, Mrs. Glass —dijo la telefonista.

—Gracias —dijo la joven, despejando la mesa de noche para hacerle sitio al cenicero.

Una voz de mujer llegó del otro lado.

—¿Muriel? ¿Eres tú?

La joven separó ligeramente el auricular de su oído.

—Sí, mamá. ¿Cómo estás? —dijo.

—Me has tenido terriblemente preocupada. ¿Por qué no habías llamado? ¿Estás bien, Muriel?

La joven aumentó el ángulo de separación entre el auricular y su oído.

—Estoy divinamente. Con mucho calor. Este ha sido el día más caluroso que ha habido en la Florida desde...

—¿Por qué no llamaste? Me has tenido terriblemente preo...

—Mamá, cariño, no me grites. Te oigo clarísimo —dijo la joven—. Anoche llamé dos veces. Tan pronto como...

—Se lo dije a tu padre, que llamarías anoche, seguramente. Pero no, él tenía que... ¿Estás bien, Muriel? Dime la verdad.

—Estoy divinamente. No me lo preguntes más, por favor.

—¿Cuándo llegaron ahí?

—No sé; el miércoles por la mañana, temprano.

—¿Quién manejó?

—El —dijo la joven—. Y no te alteres: manejó de maravilla. A decir verdad, en ningún momento pasó de cincuenta.

—¿Y no se le ocurrió ninguna de esas rarezas con los árboles?

—Te dije que manejó de **maravilla**, mamá. Mira, le pedí que no se desviara de la línea blanca y todo eso y él comprendió y me hizo caso. Incluso trató de no mirar los árboles, así que imagínate. A propósito, ¿ya le arreglaron el auto a papá?

—Todavía no. Le piden cuatrocientos dólares sólo por...

—Mamá, Seymour le dijo a papá que él lo pagaría. No veo por que...

—Bueno, ya veremos. ¿Cómo se ha portado, en el camino y eso...?

—Bien —dijo la joven.

—¿Siguió poniéndote ese horrible apodo...?

—No. Ahora tiene uno nuevo.

—¿Cual?

—¡Hay, mamá, qué importa!

—Muriel: **quiero** saberlo. Tu padre...

—Está bien, está bien. Me dice Miss Trampa Espiritual 1948 —dijo la joven con una risita contenida.

—No le veo la gracia, Muriel. No tiene ninguna gracia. Es horrible. Es **triste** en realidad. Cuando pienso en lo que...

—Mamá —interrumpió la joven—, escúchame. ¿Recuerdas aquel libro que me mandó de Alemania? Los poemas en Alemán, ¿recuerdas? ¿Dónde lo metí? He revuelto la...

—Tú lo tienes.

—¿Estás **segura**? —dijo la joven.

—Claro. Es decir, yo lo tengo. Está en el cuarto de Freddy. Tú lo dejaste acá y como no cabía en el... ¿Por qué? ¿Te lo ha pedido?

—No. Sólo que me preguntó por él cuando veníamos. Quería saber si yo lo había leído.

—¡Pero estaba en alemán!

—Sí, mi vida. Eso no tiene nada que ver —dijo la joven, cruzando las piernas—. Dice que esos poemas los escribió el **único gran poeta del siglo**. Dice que debí comprarme una traducción o algo. O **aprender el idioma**, si no te es molestia.

—¡Qué horror! ¡Qué horror! Es **triste**, realmente, eso es lo que es. Anoche tu padre me decía que...

—Espérate un segundo, mamá —dijo la joven. Fue a buscar los cigarrillos a la ventana, encendió uno y volvió a sentarse en la cama—. ¿Mamá...? —dijo exhalando el humo.

—Muriel, óyeme bien...

—Te estoy oyendo.

—Tu padre habló con el Dr. Sivetski.

—Ah, —dijo la joven.

—Se lo contó **todo**. Al menos, eso me dijo; ya conoces a tu padre. Los árboles. El problema ése con la ventana. Las cosas horribles que le dijo a Granny sobre la forma en que le gustaria acabar. Lo que hizo con aquellas preciosas fotografías de Bermuda... To-do.

—¿Y bien? —dijo la joven.

—Y bien: en primer lugar, dijo que era un verdadero **crimen** que el Ejército le diera de alta en el hospital. Palabra de honor. Le dijo terminantemente a tu padre que era posible, **muy** posible, que Seymour llegara a perder completamente el control de sí mismo. Mi palabra de honor.

—Hay un psiquiatra aquí en el hotel —dijo la joven.

—¿Quién? ¿Cómo se llama?

—No sé. Reiser o algo así. Dicen que es muy bueno.

—Nunca oí hablar de él.

—Así y todo, dicen que es muy bueno.

—Muriel, hazme el favor de no hablarme en ese tono. Estamos **muy** preocupados por tí. Tu padre quería que **anoche mismo** te cablegrafiera diciéndote que volvieras, para que lo se...

—Pues no pienso salir corriendo para allá, mamá. Así que tranquilízate.

—Muriel, mi palabra de honor. El Dr. Sivetski dice que Seymour podría perder completa-mente el con...

(pasa a pág. 4)

NUESTRA ANTOLOGIA

**J. D. SALINGER**

**UNA HERMOSA  
MAÑANA  
PARA EL  
PEZ  
PLATANO**

**cuento**



## J. D. SALINGER (de pág. 3)

—Acabo de llegar, mamá. Son las primeras vacaciones que he tenido en muchos años y no pienso hacer las maletas así como así para volver —dijo la joven—. Además, no podría; estoy tan quemada que apenas puedo moverme.

—¿Te quemaste mucho? ¿No te untaste el Bronce, la crema que te puse en la maleta? Te la puse en...

—Me la unté, pero así y todo estoy quemada.

—¡Qué horror! ¿Por todo el cuerpo?

—De arriba a abajo, mi vida, de arriba a abajo.

—¡Qué horror!

—No es que esté agonizando, tampoco.

—Dime, ¿hablaste con ese psiquiatra?

—Bueno, más o menos —dijo la joven.

—¿Qué dijo? ¿Dónde estaba Seymour en ese momento?

—En el Ocean Room, tocando el piano. Ha tocado el piano las dos noches que llevamos acá.

—Bueno, ¿qué dijo?

—¡Ah, poca cosa! Fue él quien me habló primero... Anoche estaba sentada junto a él en el Bingo y me preguntó si el que estaba tocando el piano en el otro salón no era mi marido. Le dije que sí, que efectivamente, y entonces me preguntó si Seymour había estado enfermo o algo. Así que le dije...

—¿Por qué te lo preguntó?

—¡Qué se yo, mamá! Supongo que porque lo vio tan pálido y eso —dijo la joven—. En fin, que al salir del Bingo, él y su mujer me invitaron a tomar un trago y acepté. Su mujer era insoportable. ¿Recuerdas aquel espantoso vestido de noche que vimos en la vidriera de Bonwit? Aquél que tu decías que a menos de tener muy, pero muy poco...

—¿El verde?

—Lo llevaba puesto. ¡Y qué caderas! No hacía más que preguntarme si Seymour era pariente de esa Suzanne Glass que tiene un local en Madison Avenue... La modista.

—Pero, bueno, ¿qué dijo el doctor?

—¡Ah! Bueno, poca cosa, realmente. Imagínate, estábamos en el bar y eso. ¡Había un ruido!...

—Bueno, pero le... contaste lo que trató de hacer con la silla de Granny?

—No, mamá. no entré en esos detalles —dijo la joven—. Ya tendré ocasión de hablarle otra vez. Se pasa el día entero en el bar.

—¿Y cree él que Seymour puede volverse... ya sabes... arisco o algo de eso y cogerla contigo?

—No habló de eso —dijo la joven—. Tiene que tener más datos, mamá. Tienen que averiguar sobre la niñez de uno... todas esas boberías. Ya te dije, apenas pudimos hablar, era tanto el ruido...

—Bueno, ¿qué tal el abrigo azul?

—Bien. Le mandé quitar el forro.

—¿Cómo están las modas este año?

—Horribles. Pero son un sueño... Se ven cequines... ¡de todo! —dijo la joven.

—¿Qué tal la habitación?

—Bien. Bastante bien. No pudimos

conseguir la que nos tocó antes de la guerra —dijo la joven—. Este año la gente es de miedo. Quisiera que vieras los que se nos sientan cerca en el comedor. En la mesa de al lado. Parecen haber venido en un camión.

—Bueno, dondequiera es igual. ¿Qué tal la saya?

—Demasiado larga. Y te lo dije. Demasiado larga.

—Muriel, no te lo voy a preguntar más... ¿De verdad que estás bien?

—Sí, mamá —dijo la joven—. Por centésima vez.

—¿Y no quieres volver para acá?

—No, mamá.

—Tu padre me decía anoche que él pagaría con gusto lo que fuera en caso de que decidieras irte a un sitio sola, a reconsiderar el asunto. Podrías hacer un delicioso viaje por mar. Hemos pensado...

—No, gracias —dijo la joven y des-cruzó las piernas—. Mamá, esta llamada va a costar un dine...

—¡Cada vez que pienso en cómo lo esperaste durante toda la guerra...! Es decir, cuando pienso en todas esas mujercitas cabeciduras que...

—Mamá —dijo la joven—, es mejor que cortemos. Seymour debe de estar al llegar.

—¿Dónde está él?

—En la paya.

—¿En la playa? ¿Sólo? ¿Cómo se comporta en la playa?

—Mamá —dijo la joven—, hablas de él como si estuviera loco de remate...

—Yo no he dicho eso, Muriel.

—Bueno, pues cualquiera diría que sí. Mira, no hace más que tumbarse ahí. Ni siquiera se quita la bata de baño.

—¿Que no se quita la bata de baño? ¿Y por qué?

—¡Qué se yo! Me imagino que por la palidez que tiene.

—¡Dios mío, pero es que necesita tomar sol! ¿No puedes obligarlo?

—Tú conoces a Seymour —dijo la joven y volvió a cruzar las piernas—. Dice que no quiere que los comebolas se pongan a mirarle el tatuaje.

—¡Pero él no tiene ningún tatuaje!

¿O se hizo alguno en el Ejército?

—No, mamá; no, mi vida —dijo la joven y se levantó—. Escúchame: mañana te llamo, si puedo.

—Muriel, oye bien lo que voy a decirte...

—Dime, mamá —dijo la joven, cargando el peso de su cuerpo sobre la pierna derecha.

—Llámame tan pronto como haga, o diga algo extraño... Tú me entiendes. ¿Me oyes?

—Mamá, yo no tengo miedo a Seymour.

—Muriel, quiero que me lo prometas.

—Está bien, te lo prometo. Adiós, mamá —dijo la joven—. Cariños a papá. Y colgó.



—Mira más cristal (1) —dijo Sybil Carpenter, que estaba hospedada en el hotel con su madre— ¿Viste más cristal?

—Linda, déjate de seguir con eso. Me estás volviendo loca. Estate quieta, hazme el favor.

Mrs. Carpenter le estaba poniendo a Sybil crema de broncear en los hombros esparciéndola por las delicadas paletas que, como alas, le dividían la espalda. Sybil, de cara al mar, se mantenía en precario equilibrio sentada sobre una enorme pelota de playa. Llevaba puesta una trusa amarilla de dos piezas, una de las cuales no iba a necesitar realmente sino a la vuelta de nueve o diez años.

—No era más que un simple pañuelo de seda...; bastaba con acercarse un poco para darse cuenta —dijo la mujer sentada en la silla de extensión próxima a Mrs. Carpenter—. Me gustaría saber cómo se lo amarra. Era realmente delicioso.

—Así parece —asintió Mrs. Carpenter—. Sybil, linda, estate quieta.

—¿Viste más cristal? —dijo Sybil.

Mrs. Carpenter suspiró.

—Está bien —dijo. Tapó el frasco de crema—. Corre, ve a jugar, linda. Mamita va al hotel a tomarse un martini con Mrs. Hubbel. Te traeré la aceituna.

Libre ya, Sybil bajó corriendo a la playa y echó a andar en dirección al Pabellón de Pesca. Deteniéndose sólo para hundir el pie en algún castillo de arena húmedo y desmoronado, muy pronto estuvo fuera de la zona reservada a los huéspedes del hotel.

Anduvo cerca de medio kilómetro y de pronto salió a un sendero que atravesaba la parte superior de la playa. Se detuvo en seco al llegar al lugar en que un joven yacía tendido bocarriba.

—¿Vas a entrar en el agua, see more glass?

El joven se estremeció al tiempo que su mano derecha buscaba las solapas de su bata de baño. Se ladeó, dejando caer la toalla enrollada que le cubría los ojos y miró a Sybil de soslayo.

—Hola, Sybil, ¿qué tal?

—¿Vas a entrar al agua?

—Te estaba esperando —dijo el joven—. ¿Qué hay de nuevo?

—¿Qué? —dijo Sybil.

—¿Qué hay de nuevo. ¿Qué novedades hay?

—Mi papito viene mañana en un aeroplano —dijo Sybil, empujando la arena con el pie.

—En mi cara no, nena —dijo el joven, asiéndola del tobillo—. Bueno, ya era hora de que llegara tu papito. Lo he estado esperando día tras días, día tras día.

—¿Dónde está la señora? —dijo Sybil.

—¿La señora? —El joven sacudió un poco la arena de sus finos cabellos—. No sé qué decirte, Sybil. Puede estar en mil lugares distintos. En la peluquería. Tiñéndose el pelo de visón. O en su cuarto, haciendo muñecas para las niñas pobres —se había vuelto bocabajo; cerró los puños, puso uno encima del otro y apoyó la barbilla—. Pregúntame (pasa a pág. 20)

(1) See more glass: juego de palabras intraducible basado en la semejanza fonética con el nombre del protagonista —Seymour Glass.

la joven  
poesía  
cubana

TRES POEMAS  
DE BELKIS  
CUZA MALE

SILENCIO

1

Me fabriqué un silencio,  
como el que había leído  
en las claridades  
del sol.  
No era justo  
que el hombre de las flores  
regresara con la soledad  
en el cesto.  
Que los niños cabizbajos  
fueran retando al viento.  
Que el gato contemplara  
su ausencia en el espejo.

No era justo. . .  
Las aceras por las noches  
guardaban todo el silencio.  
Mi cuaderno de apuntes  
dormitaba los viernes.  
Yo quería un silencio,  
mi silencio.  
Tuve que recogerlo  
gota a gota  
de mi plato de sopa  
espeso.

2

Calla  
y ve a cortarle las orejas al sol.  
Los niños diariamente  
se tragan húmedas palabras  
y no las ponen a secar.  
Por qué tú  
si llueve te pones a llorar  
y si no llueve  
enciendes fogatas  
con alas de palomas  
y adelgazas la mirada?  
Calla y ve a cortarle las orejas al sol;  
tiempo será luego de gritar.

MI GATO

Mi gato negro  
se siente enfermo,  
se traga espuelas,  
azucenas  
y luceros.

Ay, gato negro.  
Ay, ojos verdes.  
Ay, carabelas.  
Si yo te diera  
remedios  
te curarías  
te curarías  
con ellos.  
Cierra los ojos.  
trágate el cielo,  
bébetelo el mar.  
Ay, gato negro.

ESPIRITUALES

Afirmo  
que la vida es rara en extremo.  
Sostengo  
que los pobres enriquecen a los ricos.  
Declaro  
que el árbol de la esquina está en otoño.  
Creo  
que al triángulo isósceles le falta la bondad  
[del escaleno.

Digo  
que no deben morir los buenos.  
Aclaro  
que el agua se escapa entre la tierra.  
Olvido  
que tengo memoria.  
Sé  
que los años se escapan con las glorias.  
Veo  
que el sol hace brillar las piedras.  
Leo  
que un ciclón arrasó con la maldad.  
Conozco  
lo que dice el viento a la hiedra.  
Pienso  
en la activa erupción de los volcanes.  
Detesto  
que el invierno anticipe su llegada.  
Niego  
que alguien tenga por propiedad el planeta  
[tierra.

... todo escritor que  
escribe un  
libro de memorias,  
se juzga..."  
MALRAUX

LILIANA  
HEKER

3 libros  
de memorias  
de



# SIMONE de BEAUVOIR

Estas memorias no configuran, como superficialmente suele creerse, una obra necesaria. Que Simone de Beauvoir es una de las mujeres más lúcidas de Francia, y la más notoria; que, a menudo, y no estrictamente en el plano literario, se la toma como paradigma, son datos que debemos tener en cuenta para juzgar estos libros. Dos, pienso, son los vicios que debilitan su eficacia: el de atiborrarnos con minucias, y una casi permanente proclividad a la autojustificación. En el prólogo de *La Fuerza de las cosas*, Simone de Beauvoir escribe: "No subrayo el color de un cielo, el gusto de un fruto, por complacencia conmigo misma; al contar la vida de otro anotaré con la misma abundancia, si los conozco, esos detalles que se llaman triviales ( ); por su no-significación constituyen, en una historia verdadera, el toque mismo de lo verdad; no indican más que a sí mismos y la única razón de destacarlos reside en que estaban ahí; esa razón basta."

La firmeza de esta última conclusión no obedece a una verdad: obedece a un énfasis. El color de un cielo, el movimiento de una mano, la ausencia de un cenicero, pueden, claro, aparecernos densos de significado; el diminuto zapato marrón que, en un parque, llama la atención del protagonista de *Ensueños*, oficio de inolvidable ejemplo: nada, en este botoncito, es visiblemente excepcional; sin embargo, su aparición resulta uno de los hechos más bellos —más conmovedores— que haya inventado Herman Hesse. Pero el efecto, difícilmente se habría logrado de limitarse Hesse a apuntar: "zapato marrón".

En los diez primeros años de Sartre no hay, en un sentido convencional, acontecimientos catastróficos. Sin embargo, es imposible hallar, a lo largo de

*Las Palabras*, un párrafo superfluo. El pequeño Jean-Paul asiste a una nada brillante reunión de familia; en ella, su abuelo se lamenta por la ausencia del señor Simonot; la anécdota en sí, difícilmente pueda ser más estúpida; sin embargo, tal como aparece en *Las Palabras*, toma dimensiones colosales y atraviesa, no sólo este primer tomo de memorias, sino toda la vida posterior de Sartre: la ideología sartriana, en su versión más luminosa, está implícita en ella. Conseguir que lo trivial no aparezca superfluo es una magia obligatoria en el oficio de escribir; una magia que Proust conoció bien. Simone de Beauvoir, en estas memorias, rara vez la tiene en cuenta. Sólo nombra, aglutina sucesos, sin desentrañar de ellos la raíz trascendente, ni dar posibilidades, al lector, de que la extraiga. "Tomamos té", "vivimos durante diez días en el albergó del Sole", "Picasso sonreía a Dora Marr, que llevaba un perro de una correa"; los acontecimientos (una buena parte de ellos, quiero decir) no tienen más virtud que el haber sucedido. ¿Están, quizá, para dar el "toque de la verdad"? Puede ser, pero, qué importa: por supuesto si alguien nos cuenta que hace ocho días ha comido una fruta ácida, tampoco tendremos inconveniente en creerle; ¡una verdad así nos compromete tan poco! Y, en cambio, se acostumbra cuestionar la existencia de Shakespeare.

Cuáles hechos, sean o no verosímiles, nos atañen o nos modifican; es a partir de esto que se puede establecer una valoración. Y mucho de lo que se narra en estos tres libros no elucida, ni duele, ni hace reír, ni revela una región ignorada del cosmos, ni avergüenza, ni quiere imponer una concepción del mundo o un sentido de la vida. ¿Informa, tal vez? ¿vale en tanto testimonio de quien, por

haber, como pocos, vivido inmersa en una comprometida y difícil contemporaneidad, está innegablemente autorizada para consignar esta primera mitad del siglo? Sí; pero no de un modo decisivo: el mundo intelectual francés, la guerra, los vaivenes políticos que padeció el planeta en las últimas décadas, atraviesan, marcándola, no sólo la anterior literatura de Simone de Beauvoir, sino la de Sartre, y la de gran parte de los escritores e intelectuales europeos contemporáneos. Esta coincidencia no agota el tema, es cierto. Siempre es posible, cuando se está expresando el modo inconfundible y único con que se ha sufrido los acontecimientos —cuando uno se derrocha humanamente en la literatura con el pretexto de un acontecimiento—, siempre es posible iluminar una zona velada de la realidad. Pero como Simone de Beauvoir se escotimo ella misma: ella protagonista e intérprete de la historia; o, salvo en algunos casos en que con certera lucidez enjuicia sucesos y gente, ella se limitó a anotar anécdotas, no hace más que reiterar lo ya dicho. Y no sólo en lo que atañe a realidad nacional e internacional; también, a veces, cuando apunta cuestiones personales. Episodios como el de Olga K. (excepcionalmente abordado en *La Invitada*), o el de Algren (al que noveló en *Los Mandarines*), no ofrecen, acá, más ventaja que la de proporcionarnos el verdadero nombre, en la vida real, de algunos personajes. Así, en lo que tienen de minucioso, estas memorias tienden, más que a llenar un vacío de la historia, a satisfacer, en el lector, un recoveco (poco meritorio) de su curiosidad. En efecto, muchos de los sucesos, o de los seres que menciona Simone de Beauvoir son famosos, o "exóticos",

o llamativos. Son "actuales", con todo lo que de equívoco imán tiene la palabra.

Se soslaya que, igual a lo que ocurre con los personajes de ficción, dar, de una personalidad conocida, una imagen que no la modifica, ni la hace jugar un rol (para otro) decisivo, es dar una imagen innecesaria. Simone de Beauvoir relata una velada en el teatro: no señala, de ella, ningún rasgo esencial, no ilumina ningún gesto, no agazapa ninguna emoción; ya al final explica que uno de los actores, un muchacho desconocido, era Gerard Philipe. Cómo lo vio Simone de Beauvoir, de qué modo le importó o no le importó su muerte, con qué risa, o qué tristeza, recuerda aquella función teatral: nada de eso figura; todo cuanto podemos desentrañar de estos párrafos es: Simone de Beauvoir ha visto a Gerard Philipe. Simone de Beauvoir describe detalladamente calles y plazas y mercados y ciudades y gente.

Pero, veamos: toda autobiografía, todo recuerdo de lo vivido, tiene, **para uno mismo**, un valor precioso; que lo tenga **para los demás** requiere tendenciosidad de nuestra parte. Y claro: en el momento en que revivimos un hecho están gravitando sobre él nuestra nostalgia, nuestra naturaleza profunda y pobremente vislumbrada por los otros, el dolor de cabeza con que nos despertamos aquel día, la risa que nos damos hoy, nuestra generosa imaginación, siempre dispuesta a acordar un valor simbólico —un significado catártico— acontecimientos nimios, los modos de que —similar o embellecido o traicionado— lo hemos encontrado fuera de nosotros; en fin, estamos gravitando nosotros desde todos los imprevistos recovecos de nuestra imaginación. Despojar a una evocación de esta filigrana —despojarlo de nosotros mismos— es dilapidarla. ¿Por qué las memorias de Sartre, o el diario de Pavese, o el de Kierkegaard, o las memorias de Rousseau, o el diario de María Bazkireff, o el de Ana Frank, son irrevocables, totales? Porque a través de ellos se nos impone un personaje, un ser inconfundible, único e inédito, vivo a fuerza de no poder, nosotros, prescindir de ellos para interpretar la realidad que nos revelan; seres a quienes les están pasando las cosas; gente que justifica los sucesos. Simone de Beauvoir, en estas memorias, muy rara vez desnuda su corazón hasta volverse imprescindible; y muy rara vez realiza humanamente a los seres que la circundan. Lo hace, por ejemplo, al narrar los cuatro o cinco primeros años de su vida; aquí sí encontramos una familia burguesa viviendo en seric y envolviéndonos a todos en su mundo pequeño y convencional; y hay una Simone chica que existe de verdad, que hace concesiones, y actúa de mala fe, y se siente humillado y vapuleado por un mundo extraño —el de los grandes— que no consigue comprender Simone de Beauvoir se da entera, e irrepetible, al hablar de estos primeros años, y de la muerte de Zazá, y de Sartre joven, y de Sartre desmoronándose instantáneamente uno madrugada con whisky, y de la muerte de Camus. Y se da, sobre todo, única y terrible e interrogándose los socavones de su conciencia, y de sus entrañas, cuando habla de sí misma envejeciendo, acabando.

En lo demás, no sólo desparrama inútilmente vivencias sino que, ideológicamente, o mejor éticamente, se vuelve negativa: se justifica, y, por lo tanto, ya que por lo común, no se ofrece resistencias a aceptar una conducta que conforma, induce al lector a la justificación. Simone de Beauvoir no se juzga, no se exige, no refflota sus limitaciones, no desguarnea a ese ser conocido al que contiene, y que, desde ya, es justificable para los otros. Se complace con su pasado aunque anote lo contrario: "**No subrayo el color de un cielo por complacencia conmigo misma**". Acepta la vida tal como le fue dada, tal como atinó a vivirla. No intenta su propia crítica (salvo en la Simone de los primeros años), no desbroza su imagen más recóndita, la única que podía ser develada por ella y nada más que por ella. Cuenta su vida como la contaría un historiador superficial y admirativo que, ya a priori, hubiese elegido como modelo intachable la totalidad de su vida. Todos los viajes, todos los libros, todas las caminatas, todos los amores, todas las antipatías, están ocupando el lugar correcto, indiscutible. Su vida parece estipulada de antemano; no ofrece salvación. Todo vale por igual, en cuanto es experiencia vivida. Los libros, tanto da que sean notables o mediocres, con tal de que hayan sido escritos. Con argumentos tan poco literarios juzga Simone de Beauvoir a toda su obra literaria, y por lo tanto, salva a todas sus publicaciones. De **Las bocas inútiles** poco importan su valor, su intrascendencia; ocupa un lugar adecuado en su biografía. Escribo: luego me justifico; parece ser el saldo vital. Ahora bien; pienso que una vida nunca es justificable para uno mismo; siempre se sa-

be, en el fondo del alma, cada momento que se ha perdido, cada obstáculo que se ha soslayado, cada libro que no se ha escrito, cada silencio que nos ha avergonzado. Desocultar estos entretelones del ser propio, es desocultarlo en el de los otros seres, es comprometernos a nosotros, lectores, con nuestra debilidad, y nuestras limitaciones, y nuestra vergüenza. Es abolir la pasividad. Es transformar. En cambio, aceptar todo acontecimiento, complacerse por cada actitud, es estar autorizando a la aceptación de cada propia conducta, a la complacencia por la propia vida.

Y no es, por cierto, la vida de Simone de Beauvoir lo que estoy enjuiciando. Ella, tal como la conocemos desde antes, diseña un camino comprometedor, difícil, tenso. Es el modo en que entiende y analiza su vida. Y no siempre.

"**Pienso con melancolía en todos los libros leídos, los lugares visitados, el saber que he amasado y que no será más. Toda la música, toda la pintura, toda la cultura, tantos lugares: súbitamente ya nada. No es miel, nadie se alimentará de ella. Por lo menos, si me leen, el lector pensará: ¡ella había visto cosas!**" Aquí está Simone de Beauvoir única y necesaria. Desgarrada y chocando, sin salvación, contra sus absurdas limitaciones de ser humano. Midiéndose con una distancia alta, inaccesible. Aquí la justificamos y nos avergonzamos nosotros. Aquí su obra, lo que quedará de su obra, lo imprescindible; lo hermoso, se nos impone a pesar suyo, a pesar de esta su repentina y última conciencia de que nada va a quedar. Y salvamos lo que hace falta: lo que a nosotros nos corresponde salvar.

## poema

El SOS de mi lengua engaña al acróbata  
[que soy yo  
desmiente el silencio de la miga de pan  
[entre mis dedos

No siempre se llora a tiempo  
(en el preciso derrumbe)  
No siempre se enroca el monosílabo con la  
[flecha

Jaque a Dios  
Parado en medio de las avenidas,  
me doy la orden: uno; dos;  
veamos el obelisco de mi esqueleto;  
tres; ¡basta de perfección!  
Todo acaba, después de todo, con una buena  
[sonrisa

o un apretón de manos.  
Enciendo un cigarrillo, espero el próximo  
[tranvía

"nada te dará la respuesta hoy", me digo  
Mate a mí mismo. Amén.

ariel  
zima

**ENTREVISTA (de pág. 28)**

contestó el hombre, sin darle demasiada importancia a esas interrupciones, y deseando seguir adelante con el relato de su vida.

—Es una lástima —dijo Dios.  
—¡Bueno, caramba, supongo que no será tan grave!

—Es grave —dijo Dios—. Continúe.  
—Ejem... —dijo el hombre ya bastante molesto y desconcertado—. Estaba hablando de mis hijos. Quería decirle... Quería decirle que ellos dieron un verdadero sentido a mi esfuerzo, a mi lucha. Fue por ellos, Señor...

—Digresiones no, le ruego —dijo Dios.

—Bien —dijo el hombre, algo corrido y empezando a dudar un tanto del éxito de la entrevista—. Seguí trabajando duro. Comprendí lo que se esperaba de mí, y me dí entero a eso. Fui, debo decirlo, un ejemplo y un modelo para muchos hombres. Cuando me hice cargo de la fábrica de producción...

—5 de junio de 1954 —dijo Dios.

—Efectivamente, 5 de junio de 1954 —dijo el hombre con nuevos bríos—. Coincidió con el cincuentenario de la empresa. Una fiesta enorme en el Palace Hotel, recuerdo. Son esos momentos que no se olvidan nunca, que le sirven a uno de empuje, de incentivo. Hablaron de mí en los discursos. Me felicitaron. Confiaban un capital enorme sólo a mi capacidad. El mismo gerente general me estrechó la mano, conmovido y, ¿por qué no? esperanzado. Eran momentos muy graves. Se esperaba mucho de mí. Ahora puedo decir que no los he defraudado, más aún, que he superado los proyectos más optimistas. Cuando nos retirábamos de la fiesta, ya en la puerta del hotel, el gerente general se acercó a mí, y me dijo: señor Passini...

—Perdón —dijo Dios—, su sombrero y su sobretodo.

—¿Cómo?  
—Sí, su sombrero y su sobretodo, ya los había retirado del guardarropa, ¿es así?

—Este... sí, lógico. Era una noche de junio. Hacía frío. Llevaba sombrero y sobretodo —dijo el hombre—. Bufanda también, me imagino, je je —agregó, tratando de hacerse el gracioso, y pensando que tal vez era la forma de comportarse ante la irremediable chochera de Dios.

—Se los entregó en sus manos una mujer, ¿verdad?

—Bueno, sí, la encargada del guardarropa me entregó el sombrero, el sobretodo y la bufanda. Me los puse inmediatamente porque, como dije, era una noche de frío, y me acerqué a la puerta. Fue entonces cuando el gerente general me dijo...

—Los ojos, por favor.  
—¿Pero qué ojos? —dijo el hombre, a un paso de la desesperación.

—De la encargada del guardarropa. El color de los ojos, si es tan amable.

—¡Pero cómo me puedo acordar del color de los ojos de la encargada del guardarropa! Es absurdo, ¿no? ¡Yo estoy

hablando de un acontecimiento importante!

—No es absurdo —dijo Dios.

—Ah, ¿no es absurdo? ¿Y por qué no es absurdo? Vamos a ver.

—No es absurdo. Eran los mismos ojos de Alicia.

—Pero usted... pretende decirme que Alicia... que la encargada del guardarropa era... ¿era Alicia?

—Oh no, ¿quién dijo eso? Además, eso es secundario. Podía ser o no ser. Lo importante eran los ojos. Eran los mismos ojos.

—¿Tan iguales eran? ¿Tan parecidos?  
—Eran los mismos ojos.

—¡Bueno, está bien, eran los mismos ojos! ¿Y qué? Yo, ¿qué hubiera podido hacer? ¿Mi vida hubiera cambiado por eso? ¿Hubiera dejado de hacer lo que hice?

—Eso es otro asunto —dijo Dios—. Continúe. ¡

—¡Pero por favor, Señor! ¡Yo necesito entender! —dijo el hombre, creyendo volverse loco, viendo cómo, su entrevista, de una manera incomprensible y estúpida, se precipitaba irremediablemente al fracaso —¡Yo necesito saber! ¡Saber de qué se trata!

—Circuitos —dijo Dios.

—¡Cómo circuitos! ¿Qué quiere decir circuitos? ¡No entiendo nada!

—Puntos. Puntos fundamentales. Deben hacer contacto, simplemente. No se preocupe, continúe.

—Entonces... los ojos de Alicia... y aquéllos otros ojos eran... así, ¿puntos fundamentales?

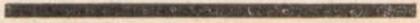
—Eran puntos fundamentales —dijo Dios.

—¡Puntos fundamentales! ¿Quiere decir que yo hubiera sido otro, que yo hubiera hecho otras cosas, si los hubiera mirado, si los recordara ahora?

—Continúe, por favor —dijo Dios.

—¡De modo que sus ojos, entonces! ¡Que la misión de un hombre en la vida es mirar unos ojos! ¡Mirar dos veces unos mismos ojos!

—No de un hombre. De usted —dijo Dios—. Puntos distintos para cada hombre. Generalmente muy pocos. Deben unirse, eso es todo. Continúe.



ediciones cero

**PUEBLO EN LA COSTA**

poemas de Vicente Zito Lema

**DETRAS**

cuentos de Jorge Carnevale

un libro para dolerse

**SUMARIO DEL MIEDO**

poemas de Marcos Silber

editorial El Barrilete



—Entonces mi vida, mi larga, mi fecunda vida, Señor, ¿se justificaba con sólo mirar esos ojos?

—Sí —dijo Dios.

—Pero, ¿y el banco? Usted me preguntó por un banco. ¿Que tenía que ver el banco?

—Ah, sí, el banco —dijo Dios, un tanto aburrido—. Había que sentarse en el banco.

—¿Sentarse en el banco?

—Sí, era necesario. Horas y horas tal vez. obre todo cierto tarde de otoño. Pero no se preocupe ahora. Continúe, hágame el obsequio.

—Sí... sí, continúo —dijo el hombre, lleno de pavor, inseguro de todo lo que decía, buscando desesperadamente en su memoria algo distinto, algo que lo congraciara definitivamente con Dios, algo humano —pensó, sin saber bien qué quería decir— o tierno, o emotivo, o piadoso. Porque evidentemente esos eran los puntos que tenía que tocar, las cosas que se esperaba que él tocara.

—Lo escucho —dijo Dios, porque el hombre se demoraba demasiado en contestar.

—Sí, bueno... Recuerdo... recuerdo un amigo. Un amigo querido —dijo el hombre con vacilación—. Lo encontré por la calle. Hacía muchos años que no lo veía.

—Fernando Carrera, —dijo Dios.

—¡Sí, sí! ¡Fernando Carrera, precisamente! —contestó el hombre casi jubiloso, vislumbrando al fin su posibilidad— Fernando Carrera. Estaba muy solo, muy pobre además. Me quedé con él. Hablamos, hablamos mucho. Lo ayudé. Creo que le hice bien. Cuando nos separamos eran las siete de la tarde. Había faltado al trabajo por él. Estábamos parados en una esquina, en una plaza, y nos abrazábamos. Era hermoso, Señor. Cuando nos despedimos, Fernando se quedó apoyado contra un árbol, y me saludaba con la mano.

—¿Cómo era? —preguntó Dios.

—¿Fernando? Era alto, flaco, un poco desgarrado. Los ojos grises, grandes, llenos de ternura. ¡Me acuerdo muy bien de sus ojos!

—No, no, el árbol —dijo Dios.

—¿Cómo?

—El árbol donde estaba apoyado Fernando. Era exactamente las siete de la tarde. ¿No recuerda?

—¿Cómo podía mirar el árbol! ¿Para qué podía mirar el árbol?

—Era otoño. La plaza —dijo Dios—. Desde cierto banco, se veía bien el árbol.

—Sí, era otoño —dijo el hombre, desolado, temblando, con una angustia que le impedía articular las palabras —Entonces el árbol...

—¿No recuerda? —volvió a preguntar Dios, porque el hombre se había quedado callado.

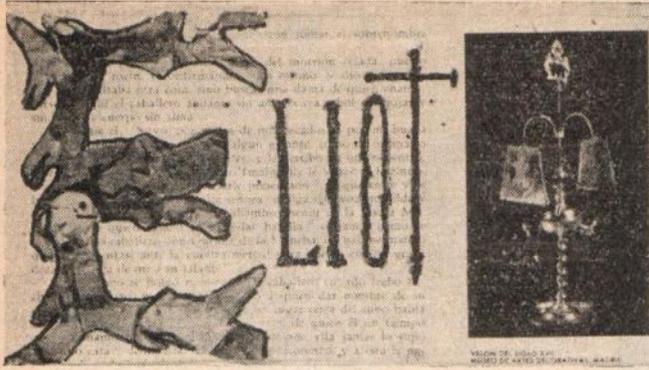
—No, no recuerdo —dijo el hombre, bajando la cabeza.

—Es una lástima. Era el cuarto punto —dijo Dios.

—¿Puedo... puedo continuar? —preguntó el hombre, con la voz entrecortada.

—Era el último punto —dijo Dios—. Lo siento. Su entrevista ha terminado.





ultima  
pre  
sencia

**W. Koch: Mr. Eliot, en su conferencia (de 1944) ante la sociedad virgiliana de Londres sobre el tema "¿Qué es un clásico?" decía usted: "La obra clásica debe... expresar al máximo toda la esfera sentimental característica de los hombres que hablan aquel idioma." ¿Si se acepta como correcta esta definición, hay en la actualidad aún clásicos? Brecht, por ejemplo, creó el "teatro épico": Christopher Fry, García Lorca, encontraron una forma más poética. ¿Cómo designaría usted sus piezas de teatro? ¿Como dramas poéticos?**

T. S. Eliot: Yo mismo prefiero denominarlas dramas en verso. Pero antes permítame usted empezar un poco más atrás.

Sucedá lo que sucediere en el drama moderno, siempre se intenta vestirlo con términos precisos. Sin embargo, yo creo que en el teatro se refleja algo que es posible reconocer igualmente bien en otros terrenos del arte. Así, en las artes plásticas, para poner un ejemplo, se han realizado frecuentes tentativas con surrealismo y abstracción. Algo parecido ocurre en el teatro. Vivimos en un mundo oscuro y esta inseguridad deviene visible en el arte. En la vida teatral de mi época, y sobre todo en los últimos años, hemos visto experimentos y también —naturalmente— piezas ligadas a la tradición. Sin embargo, no veo en el teatro moderno ningún camino que pueda conducir a un renacimiento del drama en ningún país, ni en toda Europa. Claro está que hay muchas posibilidades para escribir obras de teatro y puede decirse que este método es bueno precisamente para esta obra. ¿Pero se puede escribir de igual modo otra pieza? O: ¿es este método bueno solamente para este dramaturgo? O: quizá es bueno para otro dramaturgo que ha creado toda una escuela con base en este método, como ha ocurrido en la gran época antigua. Mucho de lo que hoy acontece en el drama y en el teatro estará pasado de moda dentro de cien años, como han envejecido ya, por ejemplo, los dramas de Bernard Shaw; ellos pertenecen al pasado, exactamente como las obras de Oscar Wilde. Talvez sean leídas todavía en el futuro. Con ello no quiero decir que algunos de nuestros modernos dramas serán sólo leídos más no representados en el futuro. Talvez mi primera pieza "Asesinato en la catedral" sea leída y también representada. Puede sorprender-

le a usted, pero creo que "Asesinato en la catedral" sobrevivirá a mis otras piezas de teatro. Por lo demás, creo lo mismo de la escena "Don Juan" de Shaw. Ambas son piezas que no se interpretan en la actualidad. Talvez "Asesinato en la catedral" sea representada, talvez sea leída mi segunda obra "Reunión en familia". Sobre mis tres restantes obras no puedo decir nada.

Pero usted me ha preguntado si designaría mis obras como dramas poéticos. Personalmente prefiero llamarlos dramas en verso. El concepto "drama poético" tiene muchos significados y pienso que no se me adecuá. Se entiende por ello o bien piezas escritas en malos versos, o bien obras que quizá son poéticas, pero no dramáticas. Quiero distinguir entre dos cosas: el "dramaturgo" que escribe dramas válidos y el "escritor de piezas" que escribe para el instante y quiere tener éxito. Creo que en el drama auténtico existe algo independiente de la época, hay sentimientos perdurables, situaciones perdurables y un mensaje válido para toda generación.

**W. Koch: ¿Qué es entonces en verdad un dramaturgo? ¿No entiende Ibsen mejor su oficio que Shakespeare?**

T. S. Eliot: Shakespeare es naturalmente un gran poeta y además un gran poeta dramático. Sus obras son poesía y su poesía es gran teatro dramático. Sólo muy pocos poetas han podido unir ambas cosas; a ello se agrega que las situaciones de Shakespeare son situaciones auténticas, perdurables, son un fragmento de la naturaleza humana. Por favor no me interprete usted mal; tengo a Ibsen por un gran dramaturgo pero sus piezas se ocupan demasiado de los problemas de su época, de los acontecimientos del día, de los problemas de su país. A pesar de ello Nora es independiente del tiempo, es auténtica, aunque las mujeres de este drama provienen también de la época de Ibsen y de su medio ambiente.

**W. Koch: Mr. Eliot, en sus numerosos ensayos ha definido usted frecuentemente el poeta y el lenguaje del poeta. ¿Cómo se relaciona el poeta con el lenguaje? ¿Es su lenguaje? ¿Qué deviene con respecto al lenguaje de otros? ¿Cómo llega el poeta a un tema? ¿Existe eso: un tema del poeta?**

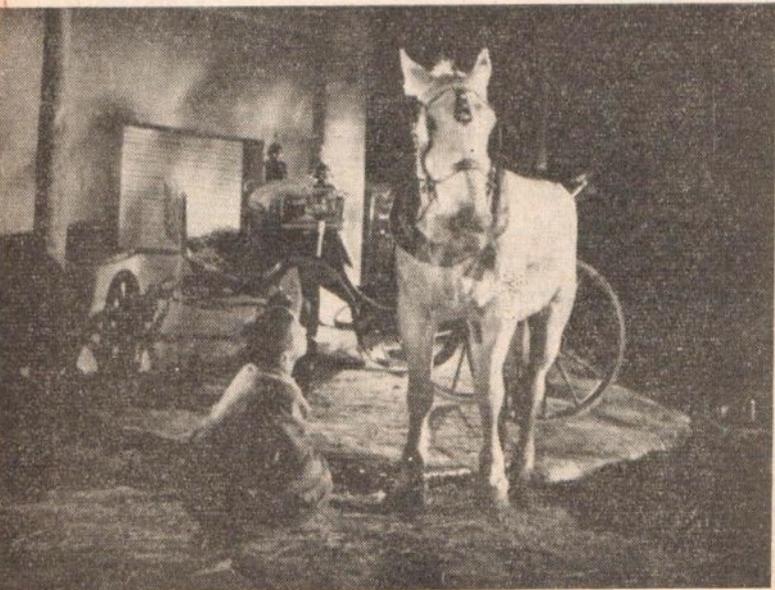
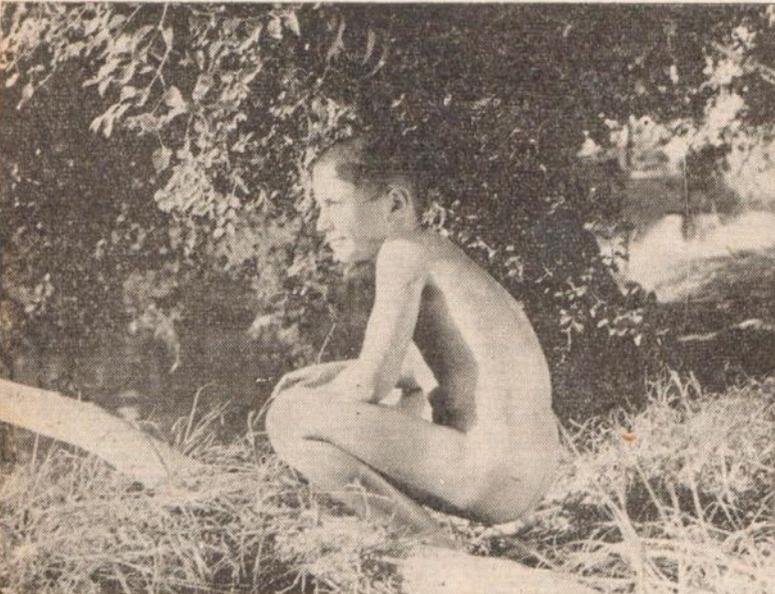
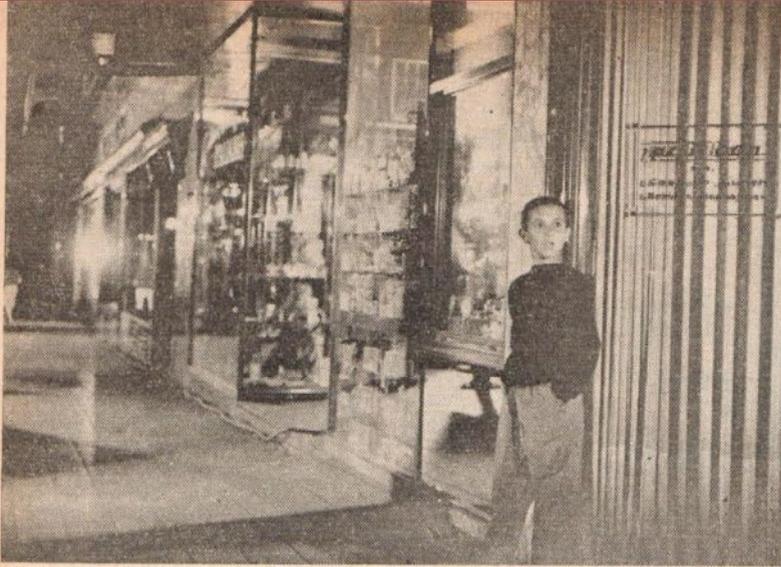
T. S. Eliot: Yo no acepto la oposición entre "lenguaje" y "tema". Creo que hay algo que no es posible definir sim-

plemente como "lenguaje". Algo más profundo. Tampoco entiendo "tema" en el sentido de "idea", ni en el de mentalidad racional. En un ensayo que escribí hace algunos años citaba al poeta Gottfried Benn; él ha dicho algo muy cierto que también corresponde a mi sensibilidad. Benn dice que la creación poética no comienza con una idea sino más bien con una suerte de embrión, con un estado creador en el poeta. Utiliza la frase "un germen creador latente" y la considero muy buena. Por otra parte, el poeta tiene un tacto idiomático, un sentido para su propio lenguaje, con el cual convive y en el seno del cual ha crecido. Cuando uno escribe poesía quisiera liberarse de una excitación, de una pena; quiere liberarse de ello porque es una carga. Qué es aquello que lo agobia, llega uno a saberlo solamente cuando ha encontrado palabras para expresar esta carga. Realmente es así; el motivo que impulsa a un poeta a escribir es el encontrar palabras para decirse algo sobre sí mismo y sobre sus propios sentimientos. Mientras no le ha dado forma en palabras, no sabe en absoluto qué es en realidad lo que lo oprime. Naturalmente el poeta tiene una inclinación a las palabras, está enamorado de las palabras; y considero que tiene el deber, ante su lengua materna y ante su propio lenguaje, de cultivar esta inclinación. Es su deber, si es capaz de ello, expresar frases que nadie conocía antes, despertar sentimientos que nunca fueron descubiertos antes. Debe encontrar nuevos caminos para manejar el idioma y tratar siempre de preservar su peculiaridad y su pureza y de no envilecerlo jamás.

**W. Koch: En su ensayo "Las tres voces de la poesía" escribo usted: "La primera voz es la del poeta que se habla a sí mismo, solamente a sí mismo. La segunda es la del poeta que se dirige a un interlocutor, a un individuo o un público. La tercera es la del poeta que hace hablar en verso a una figura dramática inventada por él, que no expresa sus propios pensamientos sino que se limita a decir lo que una figura imaginaria dentro de sus marcos puede manifestar frente a otra figura imaginaria." ¿Quisiera usted hacer el favor de formular esta definición un poco más concretamente?**

T. S. Eliot: No se pueden considerar aisladamente las tres figuras, porque pueden convertirse unas en otras. En mi ensayo traté de explicar esto. Me ocupé de este tema desde que comencé a escribir dramas en verso —porque antes había escrito sólo poemas— y observé entonces que de repente algo distinto acontecía en mí. Antes había escrito sólo para mí mismo, ahora escribía dramas en verso. Vea usted, en el drama en verso escribo frases para una figura imaginaria, diferente de mí, aunque es una parte mía. Esta figura deviene un papel cuando un actor o una actriz adopta mis palabras; pero yo no sé precisamente quién va ser. Y las palabras estarán dirigidas a los oyentes; pero yo no sé quiénes serán estos oyentes. Esta es la gran diferencia.

(pasa a pág. 25)



**CINE - "ARGENTINO" por mario SABATO**

una

El hecho es que, sorpresivamente, al iniciarse el año, "Crónica de un niño solo" era una película hecha y derecha y Leonardo Favio ocupaba como al descuido el lugar de director más joven de nuestro país.

Antes del estreno hubo una serie de exhibiciones privadas y de cineclubs. Como no era amigo de ninguno de los responsables me perdí las primeras y como odio el cine de bolsillo no fui a las segundas. Todo esto para decir que el día del estreno tendría la primera visión de algo muy comentado. Un premio de la Crítica y una Mención del Gran Jurado, ambos en el festival de Mar del Plata y otro de la revista "Tiempo de Cine" no eran antecedentes suficientes. Los primeros parecían estar otorgados un poco así como de lástima, en mérito a cosas extracinematográficas (por su gran valentía, a lo que uno —por ejemplo— podía sumar: pobre muchacho, qué joven es), y el otro... Bueno, el otro. Las opiniones se volvían insistentes, monócordes, y a uno que le gusta el cine sin adjetivos lo asustaban un poco. Repetían: "Qué bueno, cómo se recuperó este muchacho Favio" (¿de qué?), "Tiene sus defectos, pero...", "Valentía", "¿Viste? Es autobiográfico" (dando un codito y proyectando sobre uno —que ya tenía el costado a la miseria de todos los coditos autobiográficos que le habían pegado— una mirada como quien dice maliciosa). Y él: "Está bien porque es autobiográfico, pero hay que ver si puede superar eso y tomar otro tema" complementado con "Hay que esperar otro film para juzgar con propiedad", con evidentes deseos que esa segunda sea objetable para poderla destrozar a gusto. En fin, el éxito es algo peligroso entre nosotros.

Por fin entré al cine con contradictorios preconceptos. Pero prevalecía la desconfianza: un film mal hecho por gente joven —aunque tenga buenas intenciones— desgasta a todos los demás, pero especialmente a los que le siguen.

Sin embargo, una cámara (Fillipelli) con involuciones increíbles por su audacia y perfección para un film realizado con la pobreza de medios técnicos como este, unas imágenes (Souto) con momentos de apabullante belleza, me sorprendieron desde el principio. Por de pronto, no era una película mal hecha, y eso tiene su importancia.

¿Defectos? Sí, pero pequeños. Tanto en calidad como en cantidad. Pequeños en comparación a los grandes aciertos, a las hermosas aproximaciones —hermosas por lo reales, por lo desprovistas de toda retórica— a un mundo difícil y complejo, el Polín y sus circunstancias, con el que Favio nos compromete desde las primeras imágenes por su clima agobiante y sin concesiones.

Sí, defectos: algún plano de más, otro demorándose innecesariamente en un detalle sin interés, algún ajuste que falta, un mal sonido. ¿Y? Muchas películas nacionales y extranjeras, muchas de las cuales sirven para provocar histéricos gritos de entusiasmo a los cineastas de café y todas hechas con más medios, los





## CINE

tienen en mayor variedad y gravedad. Defectos, sí. Los anoto para poder demostrar que también los vi y agregar con propiedad lo siguiente: importan un corno.

En "Crónica de un niño solo" no sólo los defectos, sino también algunas de las proclamadas virtudes no importan. Me refiero a lo que se ha dado en llamar autobiográfico, o valiente —que lo es. Lo que es válido en "Crónica..." es su profunda vigencia como obra, como film de autor, por sus imágenes que aparte de belleza tienen fuerza e ideas. Es, ante todo, un film hondamente hermoso, por su falta de concesiones, por su valentía. Pero no la valentía que le endilgan. El film no es valiente porque muestra una villa miseria. Estamos un poco hastiados de esa clase de "valentía" que por sí sola ha servido para recuperar a una serie de films que de otra manera se relegarían al olvido. Valentía —repito— no es fotografiar una villa miseria. Bajo ese concepto, toda persona que se tome el colectivo 171 al pasar por la altura de Monroe y Cazadores con sólo mirar a su derecha si viene de Belgrano se puede sentir con toda propiedad algo así como el "Robin Hood de los bolivianos desamparados". De ninguna manera. La valentía está en hacerla vivir, no en conmoverse con ella, lo audaz y válido es que una villa miseria esté, con sus contradicciones, con sus bajezas y también, claro, con su solidaridad. Lo otro, en definitiva, es marxismo mal digerido. La valentía de "Crónica" es que lo que ahí aparece, está porque no puede dejar de estar, por derecho propio, no como un escenario. Porque Polín sin villa miseria no puede existir, porque ella condiciona la conducta de ese chico. Y porque Favio consigue —fundamental— que Polín no sea un ejemplar casi aborígen extractado de una villa miseria-tipo con fines de estudio. Ese "mensaje" lo deja para los sociólogos y me parece bien.

Polín no es tampoco un lindo personaje, ni Favio se ama en él. Es un pibe (¿por qué lo de "niño" del título?) que deja violar a un amigo sin intervenir, y que luego se conduele ¿falsamente? (o mejor, se conduele a sí mismo, porque ese puente para cruzar su soledad ha quedado derruido). Tal vez no podía proceder de otra manera. Es otro mérito. Polín es fiel a sí mismo y no a la retórica. Está marcado por sus circunstancias y según ellas debe reaccionar, por ellas vive y se manifiesta. Es, efectivamente, un pibe solo. Que no llora su soledad sino que la lucha. Que no la sabe sino que la siente. Eso es importante. Determina que el film no sea retórico, melodramático (o, peor aún, panfletario), sino humano. Terriblemente humano.

A "Crónica de un niño solo" se le critica su lentitud. Sí, la tiene. También la necesita. La secuencia inicial (el chico en el reformatorio, su tan deseada y trabajosa huida) no sólo tiene vigor co-

mo construcción. Supera, incluso pienso ejemplos más ilustres ("Un condenado a muerte se escapa") porque, pese a no tener el preciosismo técnico de aquélla —ni tener tampoco las posibilidades materiales de alcanzarlo— además tiene belleza. Una extraña y profunda belleza: un poeta le está cantando a la libertad en la cara de ese chico cuando se escapa. Pero no a la libertad como un valor casi abstracto como sucede en el otro término de la comparación, sino a algo más concreto e, inclusive, más vigente para nosotros. Tanto que con solo ir a una zona cercana a Palermo podemos conocer las causas que la hacen desear.

Pero tal vez lo más importante que tiene el film es la verdad que se respira en cada imagen. La soledad de Polín en la secuencia final, cuando habla con un caballo y se escapa con él, llega a lo desgarrante. El final mismo, aunque obvio, mantiene su importancia como término de elipsis pese a un policía que, valga la paradoja, parece escapado de una película argentina. De las otras,

Otra cosa: todos los personajes secundarios participan de esa verdad, verosimilitud de sus personajes físicos, convicción absoluta de sus frases y gestos. Capítulo aparte es el pibe Diego Puente. Es directamente asombroso. No hablo de esa "naturalidad" que esporádicamente saben tener los niños que aparecen en las pantallas, sino de una ductilidad y una riqueza de matices posmosa. Una total carencia de afectación y —lo más importante— una sensación permanente de dar el personaje (o más, hacernos olvidar que es un personaje) en cada gesto, en cada frase.

En fin, una obra.

Para terminar, algo que no creo audaz, pese a su apariencia. Si el movi-

## DOS CRONICAS PARA UN REALIZADOR SOLO

miento del nuevo cine argentino fracasó, el sólo hecho de haber contribuido a la existencia de una obra como "Crónica" y al nacimiento de un creador como Favio, lo redime, lo enaltece y nos da alguna confianza sobre perspectivas futuras.

Por supuesto que hay que esperar el nuevo film de L. F. Pero con esperanza que en él se cimente una línea de trabajo que ya ha dado una de las mejores muestras del cine en nuestro país. Quisiera repetir dos palabras del concepto anterior, reordenarlas e intentar una idea más vasta: cine, nuestro país. Cine nuestro. Es lo que importa.

Para Favio, tal vez, este film tiene una vigencia mayor. Para su vida, digo, viéndolo, uno piensa que con él ha cerrado una etapa de su vida, como quien rompe con su juventud y se lanza con madurez hacia el futuro.

## otra

¿Hablamos de la seriedad y el talento de Favio? o torcemos hacia el camino conocido: ¿qué pasa con el cine argentino? ¿Significa esta película una recuperación de TODO nuestro cine o es simplemente el acierto y la valentía de un realizador joven (de edad, de pensamiento y cinematográficamente)? Favio con la Crónica, logra dos cosas fundamentales: clima y personajes, cosa que lo emparenta con Bresson. Pero hay algo más; no se remite ni se queda en el típico "muestreo" y "ambientación" de los franceses sino que, de alguna manera, la anécdota se cierra sobre sí misma y la intención y el significado surgen claros y lo suficientemente precisos. La diferencia fundamental, esencial, por la cual ni siquiera se puede atinar a comparar el cine de Favio con el francés de nuestros días, es el final: Favio **concluye** el drama, no lo **diluye** en la ambigüedad. Un cine que, creemos, por su actitud, debe ser **el cine**: no sólo describir la realidad, sino desafiarla. La actitud de los Visconti, de los Rossi y de la mayoría de los polacos, o sea, como dijo Pavese, no el espectáculo de la vida sino la vida misma: "Todo está aún por hacerse", escribió. Sin gritos ni escándalos, sino diciendo: la actitud de Favio. Acercándose y escarbando con la cámara: un método de trabajo, y no sólo una forma de crear (vaya si lo es) sino también una manera de investigar y de hurgar. Que nos hace falta.

Los premios y la actitud del INC frente a la película son harina de otro costal, ahora y aquí, en esta nota, sobre lo cual se hablará largo y tendido (espera-

mos), con más tiempo y espacio. Al lado de Favio, con sus films, están Kuhn (Pajarito Gómez, categoría B) y Antín (Continuidad de los Parques, con la misma calificación). Son tres posturas no sólo ante el cine, sino también y por lo tanto, frente a la realidad de nuestro país. Favio, sin duda, se ha anotado junto a los Martínez Suárez y los Birri, y los Murúa; es decir, en el combate. El cine argentino, mientras tanto, se sigue llamando Carreras, Saraceni, Vieyra y otros; o, si no, en vigorosos actos de arrojo intelectual e ideológico, Fernando Ayala, máximo lujo que nuestra burguesía se puede dar. Esto es "el cine" argentino, nos guste o no.

AMILCAR G. ROMERO

**HECTOR NEGRO****tango  
para un rostro  
de buenos aires****I**

Cantos de gente dura (niños que fueron).  
Latas sobre la villa y por gusto no.  
Lluvias sobre los techos que se rindieron  
de tanto gato en fuga, de tanto sol.

Cables con muecas (brujas de hueso puro).  
Trapos como banderas, franjas de hollín.  
Fríos que se abrazaron a la arpillera.  
Bronca en el pucho corto del chiquilín.

**II**

Un poco más allá,  
temblor de orilla.  
Ciudad que se cansó,  
que tocó el miedo.  
El brillo de la noche  
en la rejilla.  
Y la luna quemándose  
en un fuego.  
Deshecho en un colchón  
el hombre entero.  
El que volvió  
con hueso transtornado.  
El que puso su fiebre  
en el puchero.  
El que cuidó su sol  
como un milagro.

**I Bis**

Calles que allí revientan distancia y tierra.  
Rápida flor de yuyo que aquí no va.  
Trompos de nafta ciega, vapor que encierra  
la luz de esa muchacha que pisó mal.

Trágico afiche hablando de una esperanza.  
Letra de un pincel vivo gritando: ya . . .  
Coches con los garrotes que ya no alcanzan.  
Hoja de tinta nueva creciendo más.

**II Bis**

Y bajo el viento Sur  
la luz de invierno.  
El humo en el farol  
y la bocina.  
El mate, rosa verde  
en el infierno.  
Y la espera que muerde  
la vecina.

Y si ésta es la ciudad  
qué culpa tengo.  
La tuve que mirar  
donde la veo.  
Que así nos duele, ya  
lo voy sabiendo.  
Y que la cambiaremos,  
ya lo creo.

**RUBEN NATALE****dos  
pesos**

Estaba yo al azar sin horizonte,  
abstracto, con mis manos conversando  
cuando plantáranse a mi lado  
ocho años oscuros, sin un plausible amor  
pero blandos como:

— . . . Dos pesos, señor,  
para ir al bajo . . .

Miré sin sentido aquéllos años agolpados  
eran años de boca embadurnada  
en dulce viejo como el tiempo,  
eran rodillas grises,  
eran piernas corridas para adentro.  
Era un negrito macanudo, el muy travieso,  
y no apartaba su ansiedad de mis bolsillos.  
Toqué su pelo en revoltijo  
busqué en silencio,  
me iba durmiendo en mi esquina solitaria  
y le alargué la risa  
para que pudiera llevársela al Bajo, el pibe  
[triste.

Tenía en la cabeza piedras negras,  
un corazón de frío  
y ahora una alegría;  
comencé a contar mis impresiones,  
mientras subía al colectivo el pibe flaco  
con su pantalón y su blusita "nomemires".  
se me fueron los ojos  
y me hizo una sonrisa  
el muy pibe, fenómeno negrito,  
sentí estirarse los labios  
y el muy niño no estaba en mi bolsillo.  
De pronto me acordé de mi familia,  
de mi casa mantenida a cuchillazos,  
me acordé de mi amor y tuve prisa,  
subí a mi colectivo,  
un hombre esperaba alguna cosa y hurgué  
entre mis ropas,  
arriba, abajo, en mi argentina maldición  
y me fuí lentamente, caminando  
mientras iba pensando en el negrito,  
el muy niño, el muy travieso . . .

# INTRODUCCION A UN SABADO

## cuento de VICENTE BATISTA

Entraron. Estaba casi desierto.

En la mesa de la ventana, dos hombres, sin hablar, miraban la calle. Habían tomado café y ahora las tazas descansaban sobre el mármol. En el fondo, entre el humo de los cigarrillos, una partida de billar. Detrás del mostrador, Severino, el gallego, cuidaba de los panchos que flotaban crudos dentro de una olla quemada. Más allá, Moncho: una chaqueta sucia, una bandeja en la mano, un par de zapatos familiarizados con los mosaicos del café. En el tocadiscos automático giraba, indiferente, un disco rayado de Rivero.

Era sábado, de noche.

Se sentaron. Tres sillas y una más para los sobretodos.

Moncho se acercó, aburrido; conocía el pedido de memoria: "tres submarinos".

—Buenas muchachos, ¿qué toman?

—Hola Moncho. Traé tres submarinos.

Gritó el pedido y se alejó a buscarlo.

Se miraron. Estaban elegantes. El traje azul le quedaba bien a Raúl. Era rubio y alto. Por eso le quedaba bien.

Alberto encendió un cigarrillo y mientras tiraba el fósforo dijo:

—Y, qué fachiamo... vamos a...

No terminó de decirlo. Raúl, el rubio alto, lo interrumpió enojado:

—Pucha, che. Siempre a bailar. Ya estoy podrido de ir a bailar. ¿No podríamos hacer otra cosa?

—Otra cosa. ¿Y qué?

—Qué se yo... Otra cosa.

Los submarinos humeaban sobre la mesa. Junto al vaso de Tito brillaba una gota grande de leche. Dos moscas se posaron sobre ella. Tito las miró durante unos segundos, después agarró un vaso y las encerró en esa improvisada cárcel de vidrio. Temiendo una posible fuga, sostuvo el vaso apretado contra la mesa. Y se puso a mirar a las moscas cautivas.

Como de lejos, escuchó una voz:

—Che, dejate de hacer pavadas con las moscas. Son casi las diez y todavía no sabemos adónde ir. A ver, pensá algo... ¿Dónde vamos?

Dió vuelta el vaso y liberó a las moscas. Después dijo:

—Qué se yo... vamos al cine.

—¡Al cine! ¡Un sábado al cine!... ¡Dejate de embromar! Al cine vamos mañana. Yo, por lo menos, voy. Con mi novia.

Raúl había dado una razón contundente. El cine, descartado. De nuevo se miraron en silencio. Fue Alberto el de la idea:

—¿Y si vamos a un cabaret? Con las coperas podemos pasar un sábado de locura.

—¡Juá! —dijo Tito— y a las coperas le pagás con chauchas. Bajá de la higuera, Gardelito.

Otra vez callados. Pero ahora no se miraban. Estaban ocupados en derretir el chocolate de los submarinos.

Alberto lo probó y dijo:

—Cada día bautizan un poco más la leche. Hoy es agua pura.

—Y bueno, el gallego se quiere hacer la américa.

—Sí, pero que no se la haga a costa mía.

—Dejalo, bastante tiene con aguantarse todo el día aquí.

Rivero ya no se escuchaba. Cuatro panchos y una cerveza fueron recogidos del mostrador por Moncho, que se dirigió al "Salón Familias".

Severino hojeaba el diario de la tarde.

—Y, ¿dónde vamos?

—Qué se yo —dijo Alberto—. Al cine, no. Al cabaret, no hay plata. ¿A bailar? En el Central están las de siempre.

—Hablando de mujeres, por poco me olvido de contarles. Anoche salí con Marta —dijo Raúl mientras encendía un cigarrillo.

—¿Qué Marta? —preguntaron.

—Cómo que Marta. La que va a bailar al Central. Si hasta bailó con vos.

—¿Conmigo?

—Sí, la pelirroja, la que te dejó en banda. ¿No te acordás?

Alberto se acordaba: "Alta. Lindas piernas. Está muy bien. ¿Cómo habrá hecho este degenerado para levantársela? A mí me clavó."

—Ahora me acuerdo... Está muy buena. ¿Cómo te la levantaste?

—La cancha, viejo, la cancha... el ñorse... Saben cómo está... ¡Una bomba!

—Pero, ¿pasó algo? —preguntó Tito.

—Qué querés, que salga a jugar al ludo... Fuimos al hotel de Canning.

Los de la mesa de la ventana se habían ido. Ahora era Alberto quien miraba la calle. Su vista se perdía atrás del vidrio. Podía distinguir unas formas negras. Era gente que caminaba por la avenida. Estaba alejado de la conversación, pero a sus oídos llegaban algunas frases deshulvanadas. Raúl lo contaba todo, paso por paso. No se olvidaba un solo detalle. No miró más por la ventana. La gente desapareció. Escuchó un rato más y después dejó caer la pregunta:

—¿Virgen, che?

—Ma que virgen. ¡Canchera vieja! Se acuerdan que en la milonga parecía una santita. Flor de santa resultó. Se las sabe todas... Pucha cómo engañan las mujeres.

Los vasos de los tres submarinos eran, ahora, improvisados ceniceros. Tito aplastó el pucho dentro del vaso. Al rato el papel desapareció y sobre el líquido achocolatado flotaron partículas de tabaco. Empezó a salir un humo negro y maloliente. El causante de la metamorfosis miró por unos segundos el fondo del vaso, como si en él pudiera reflejarse, igual que en un calidoscopio pornográfico, todo el fugaz romance de Raúl y Marta. De pronto un interrogante acaparó su atención. Levantó la vista hacia Raúl y preguntó:

—¿Y si te veía tu novia?

Raúl lo miró, asombrado. Después dijo:

—No hay problema, viejo. Hago lo mismo que hice cuando me vio con Norma... ¿Se acuerdan de Norma?

—Cuál, la del lío.

—La misma. Aquella vez le dije: "Mirá, querida, con ella hago lo que con vos no puedo hacer. Tenés que comprenderme, después de todo soy hombre." Santas palabras. No dijo ni a.

—Pero, con tu novia, ¿no pasa nada?

—¡Estás loco vos! —dijo Raúl, casi indignado— A ella la respeto. Va a ser mi esposa. Si Dios quiere me voy a casar. ¿Te das cuenta?... con ella es distinto.

Hubo una pausa. Y se levantó para ir a orinar.

Ud. encontrará todos los días en

**LR11 RADIO UNIVERSIDAD**  
Nacional de La Plata

**MESAS REDONDAS,  
ENCUESTAS, REPORTAJES**

sobre la actualidad

argentina y extranjera

**política, sindical, social,  
artística y literaria**

y además

**CONCIERTOS,  
DEPORTES,  
FOLKLORE**

siempre de 18 a 24  
en el dial, después de LS6

## la prosa

Por JORGE VAZQUEZ  
SANTAMARIA

LA LOMBRIZ / cuentos

Daniel Moyano

“La Lombriz”, segundo libro de Moyano, se me ofrece como un libro discontinuo, con dispersiones sin objeto y con importantes hallazgos. Estas dos referencias infieren en todo el contexto. Hay personajes que se le escapan. Dos causas se me ocurren. La primera: El debilitamiento del clima. La segunda: La pérdida de presión dramática, que estimo es debida a su cuidado por sostener una ambientación que lateraliza los personajes, quedando estos librados a una suerte dispersa. Son efímeros. Tal el caso de “Café con leche”, muy bien planteado al principio, desdibujándose en un romanticismo poco feliz, (digo romanticismo en el sentido que le daría un ama de casa a la hora de Nené Cascallar); Pero estos son rípios de los que Moyano se rescata en un cuento como “Los mil días”, cuento de magnífica tesis, narrado sin apuros, con personajes y clima que se van dando en un continuo creciendo, hasta llegar al meollo como solemos decir. Este, “La Lombriz” y “El Rescate”, sin duda los mejores cuentos, de excepción debo agregar, y no es un énfasis. En ellos, Moyano está a la altura de nuestros mejores narradores contemporáneos. Dados con concisión, dentro de un espacio vital que desoculta otra realidad. Por hipóstasis ese medio circundante, notorio en su caoticidad, se trasfiere a otra realidad más armónica, más fundamental. Tal como el dispositivo narrador de Kafka (ó Buzzatti para mejor aproximarme a Moyano), se unen aquí el mito con la realidad.

Moyano se ubica, por así decirlo, dentro de un universo cristiano. Su motivo esencial —dado como símbolo subyacente— se reduce a: La redención por la culpa. Masoquismo o moral cristiana o ascetismo, cuyo primer recuerdo lo advertimos en las disciplinas orientales. Esa expiación en la cual, seguramente, se inspiró Jaspers para su memorable “cifra del fracaso”, desgarrador modo, pienso, de aspirar a la realización del ser; la experiencia del “das-seindsein” a través del fracaso. Moyano oferta una realización más piadosa, una limpieza menos cruda.

Creo necesario, para clarificar lo que digo, este esquema de la trama de “El Rescate”.

A, mata a C, hijo de B, B sustenta deseos de venganza. A huye; perseguido se refugia en casa de B, B, que se siente sola, demasiado quizá, después de vastos y trabajosos pensamientos, va dando paso, poco a poco, al perdón. B, se aposenta en la habitación de C; habitación esa que será el purgatorio de A. Expía ahí su culpa y se queda —una vez obtenido el perdón— definitivamente en casa de A. Ya puede per-

(pasa a pág. 16)

# TEXTOS INEDITOS de THOMAS MANN

a gerhart hauptmann  
y ernst fischer

Munich, Poschingerstrasse 1. 11 de abril de 1925.

Querido, grande y reverenciado Gerhart Hauptmann:

Permítame por lo menos escribirle. Hace mucho que deseo hacerlo, pero no me atrevía. Tengo mala conciencia, he pecado. Digo “pecado” porque la palabra tiene una doble dinámica: es fuerte y solemne como debe ser, y sin embargo al mismo tiempo, en cierto sentido, es una palabra bien intencionada a medias, familiar, que podría ser humorística, que no puede aplicarse a acciones realmente viles. Podría decir que yo he pecado como pecan los niños. Pues créame (y yo pienso que usted me cree): tengo mucho más del artista niño en mí de lo que suponen todos aquellos que dicen tonterías sobre mi “intelectualismo”; y puesto que usted también es un *Künstlerkind*, un sublime entendedor y un indulgente niño del arte, espero con estas líneas, a pesar de lo inadecuadas que puedan resultar, alcanzar su perdón total, pues debe permitirme creer que ya he sido perdonado a medias actualmente.

Yo lo he ofendido a usted. Estaba en necesidad, fui llevado a la tentación y cedí a ella. La necesidad era artística; estaba buscando una figura que era necesaria, cuyo lugar en la composición había sido pensado mucho antes, pero a la que yo no veía u oía o poseía. Buscando ansiosamente, fui a Bozen, y ahí, mientras nos sentábamos sorbiendo nuestro vino, fui iluminado de improvviso: ahí apareció ante mí un regalo que desde un punto de vista humano y personal nunca debería haber aceptado, pero que, en un estado de responsabilidad humana atenuada, acepté y me sentí con derecho a aceptar, porque fui cegado por el entusiasmo y la firme convicción de que en mi transposición (porque es autoevidente que esta figura no es una reproducción del original vivo, sino una transposición estilizada, ligeramente relacionada con la realidad en la superficie, pero en esencia totalmente extraña a ella) la figura llegaría a ser el personaje más extraordinario en un libro extraordinario, como yo ahora no dudo más que lo es *La montaña mágica*.

No estaba equivocado. Tenía razón. Hice mal, pero tenía razón. No estoy diciendo que el fin justifica los medios. Pero ¿eran estos medios, era el espíritu con el que yo utilicé la base humana externa, malicioso, sin amor, falta de respeto? Querido, reverenciado Gerhart Hauptmann, no lo era. Si he sido culpable de traición, ciertamente no fue una traición a mis sentimientos hacia usted, lo que está clara y directamente expresado inclusive en mi tratamiento del esencialmente ficticio gigante, ante cuya presencia los charlatanes son reducidos a enanos; ni hay tampoco traición en la actitud de respeto que mi joven hijo, Hans Castorp, adopta desde el principio hacia el imponente hombre que posee a la amada del muchacho y lo suplanta en su amor. Ningún hombre de sentimientos puede ser engañado en este punto por los, digamos, irónicos y grotescos artificios que yo empleo habitualmente. Para no mencionar lo que usted ya sabe: que excepto aquellos que lo conocen íntimamente, no hay nadie que “note nada”; en una palabra, que el asunto no es público. Esto no me libera de mi responsabilidad. Yo siempre he sabido y dicho que este era un asunto entre usted y yo. Pero además, ¿qué decir de sus más cercanos amigos, discípulos y admiradores, de Reisinger, Chapiro, Loerke, Heimann, Eulenberg, que tienen la posibilidad de “notar” algo y lo han hecho? ¿Se sienten insultados por la figura? ¿Se han ofendido, han manifestado su indignación? No, no lo han hecho. Algunos han hecho lo opuesto. Esto me parece significativo. Quizás si usted lo piensa otra vez, dejará de estar tan enojado conmigo.

¡Querido, reverenciado Hauptmann! ¿Debe usted, por un solo acto equivocado, por una caída de artista, olvidar todo lo que he dicho de usted cuando estaba escribiendo realmente sobre usted y no sobre una grandiosa máscara? El artículo, por ejemplo, que me ganó su amistad y en que le llamaba *den König des Volkes*\* ¿Puedo recordárselo en mi dolor? Y me gustaría que su esposa que es todavía más severa conmigo, pudiera encontrar alguien que le recordara eso también. Tan confiado estoy de que usted me perdonará, que inclusive me atrevo a pedirle que intervenga en mi favor ante ella.

\* El rey de las gentes.



## la poesía

por VICTOR  
GARCIA ROBLES

SAUL IBARGOYEN ISLA.

*Los meses.* Editorial "Aquí, poesía"  
Montevideo —Uruguay— 1964.

De los diez libros anteriores publicados por este autor, (Premio Municipal con "El otoño de piedra", 1958), conocíamos sólo uno: "El libro de la sangre", dividido en dos secciones: la primera dedicada a sus hijos; la segunda, a su padre. También "Los meses" es libro de dos secciones: del mismo nombre, la primera; "Los elementos", en segundo término, que nos parece la más lograda del libro. Diré por qué. Las doce poesías correspondientes a sendos meses del año suponen una arbitraria división del tiempo, (si lo hay), en sentido poético; nada especial referido a cada mes contienen estos poemas, salvo referencia del nombre correspondiente; sin advertirlo, el poeta lo reconoce:... "y no importa / en qué trozo del año / digo esto, / canto esto / y esto se me ocurre...". (Febrero), y también: "Estamos a domingo / de este mes cualquiera", (Julio). Formalmente, hay tropiezos que vulneran el libre juego rítmico, vg.: 1)... "de raíces que asombran / a quien eso mismo espera"; 2) los cinco últimos versos de la primera estrofa de "Setiembre" son prosa; 3) desaciertos en el lenguaje poético: a) de adjetivación:... "las formas / sueltan manos aplastadas"; b) De predicados:... que supuran las paredes / las calles / las nubes de intensa estructura". (La primera cita corresponde a "Mayo", la segunda a "Junio"). Esto se lamenta cuando, en los mismos poemas, hay versos buenos:... "mientras la sangre / aborda sus caminos / sus olvidados colores / de setiembre, ("Agosto"); "He creído siempre / que sólo del aire / surge la primavera... ("Setiembre")... "Hay un saludo, / que madura sobre el mundo / un mensaje de paz / un plan de esperanza", ("Diciembre").

La segunda parte, "Los elementos", es muy superior. Opino que "La sembra" es el poema más logrado, aunque podría discutirse su tesis fundamental. Otros poemas dignos de mención son: "El fuego", "El agua", "La luz", concretamente los mejores del libro. En "La sal", un verso rompe el ritmo y también la imagen poética:... "Mis dedos capturaron un fracción"... Lo mismo sucede en "La tierra":... "Sabes presentir en el resultado". Poemas como "La raíz que cae de la luna", pertenecientes a "El libro de la sangre", nos hacían esperar un mejor libro de Saúl Ibarгойen Isla.

*Revista "Aquí, poesía"*, N.º 16, Agosto 1964, Montevideo, Uruguay, dirigida por Rubén Yacovsky.

El número se abre con un saludo fraternal y una flor dedicados por Pablo (pasa a pág. 16)

Sólo me queda asegurarle que no haré inmoderadas demandas sobre su bondad si la vida vuelve a reunirnos, como parece posible. Me doy cuenta de que mi mala acción —por un tiempo al menos— ha hecho imposible ciertas cosas que de otra manera lo hubieran sido. Pero cuando se presente la oportunidad, le suplico que no me niegue su mano, que me aventure a estrechar en espíritu con todos los sentimientos verdaderos que nunca, en ningún momento de mi vida y mi obra, en su compañía o lejos de usted, he dejado de alimentar hacia usted.

Suyo, Thomas Mann.

Arosa, Switzerland, 25 de mayo de 1926.

Querido señor Fischer:

Estoy avergonzado por no haberle escrito antes para agradecerle su interesante carta, especialmente porque todavía no tengo la posibilidad de agradecerle debidamente contestando por completo. Mi estancia aquí, provocada por la enfermedad de uno de mis seres queridos, se ha visto llena de tareas del tipo que un mundo sin piedad nunca deja de acumular sobre el que ha sido tan tonto como para hacer su conciencia pública y así, alimenta la ilusión de que es un preceptor de nacimiento. Y ahora me iré pronto, primero a Zürich, luego a Lübeck y Hamburgo, y no podré contestar su carta como lo merece, a menos que trate de hacerlo lo mejor posible ahora, pasarán semanas antes de que pueda decir cuán conmovido estoy por las preguntas personales planteadas en su carta.

En un sentido éstas me retan a justificar y excusar lo que he hecho; pero no siento el deseo —o no tengo el valor si usted lo prefiere— de hacer eso. Podría decir que *La montaña mágica* es definitivamente y explícitamente una novela histórica, que se desarrolla antes de la guerra en una época esencialmente estética y esteticista, para la cual la alternativa de "arte o socialismo" no era o no parecía ser tan aguda como lo es hoy; que esta época de capitalismo de preguerra es reflejada simbólicamente, en las figuras e imágenes de *La montaña mágica* y que en el libro no faltan las ideas socialistas ni la condenación moral de un mundo que estaba destinado a desvanecerse durante los años de guerra. Pero debo considerar esos argumentos como evasiones. En realidad no es la novela la que es histórica, sino mi persona. Las raíces de mi cultura son las mismas que las que Goethe indica en sus obras autobiográficas: aspiraciones románticas y un sentido de responsabilidad cívica (*im Bürgerlichen, in der Romantik*). Un hombre de su penetración no puede dejar de ver que *Tonio Kröger* (una obra de mi juventud), *La muerte en Venecia* y *La montaña mágica* son concepciones eminentemente románticas. Wagner era mi experiencia artística más fuerte y decisiva. A esto, en realidad, debo agregarle un elemento que en un sentido es mi liga con el mundo moderno y sin el que no podría escribir como lo hago ahora: mi experiencia de la autoconquista del romanticismo en Nietzsche. Lo que usted encuentra intrigante (en el sentido peyorativo) en mi obra es mi ironía, el debilitamiento de los instintos básicos por medio de la crítica. *La montaña mágica* es una expresión perfectamente genuina de mi ser, particularmente en tanto que representa un conservadurismo parodiado con la ayuda del cual yo, en mi obra, mantengo el balance entre las épocas. La sola idea de renovar la *Bildungsroman* alemana tomando la tuberculosis como tema central de mi novela es un parodia. Creo que la crisis del arte, como forma e inclusive como idea, una crisis de la que usted habla tan bien en su carta encuentra su expresión en mis libros. Y para decir la verdad, esto es suficiente para mí. No creo que un artista tenga la obligación de saber todo o de resolver los problemas; tenga que ser un maestro o un guía. Ya he dicho anteriormente que algunas veces el escritor se ve obligado a representar ese papel y entonces debe representarlo con la mayor habilidad que pueda. Pero su vocación, su naturaleza, no es enseñar, juzgar o mostrar el camino; es comunicar seres y acciones, expresar situaciones psíquicas. Sólo entonces es "significativo", una palabra que, en relación con el arte y los artistas, no puede tener otro sentido.

Espero haberle contestado en alguna medida. Muchas gracias por su atento interés en una obra cuya naturaleza problemática el autor sería el último en negar.

Suyo, Thomas Mann.

**LA POESIA (de pág. 15)**

Neruda a esta revista, seguidos de cuatro de sus poemas; a continuación, tres poemas de Ana Victoria Mondada, que no soportan la proximidad con Neruda; luego: tres poemas de Mercedes Rein, el mejor de ellos, a nuestro juicio, "No lo niego, señores"; dos poemas de Selva Casal, que suenan mucho a "mea culpa"; tres poemas de Leonardo Milla, siendo el más logrado el primero; un poema de Alberto Mediza, cuyo ritmo bien llevado se quiebra en el antepenúltimo verso; un poema de María Lynch, casi crónica de viaje; dos poemas de Luisa Pasamanik: el primero cuyo texto recuerda demasiado al "Mensaje a la poesía" de Vinicius de Moraes (Brasileño) y el segundo de hermoso contenido aparentemente frustrado por el juego de la versificación; un poema de Ernesto Cardenal, "Oración a Marilyn Monroe", el mejor de todos los poemas hasta ahora mencionados. Luego poemas de Jristo Botev, Jristo Smirenski, Nicolás Vaptzarov, a quienes ya conocíamos en su valiente poesía social, y otros dos poemas, uno de Stan-ka Pencheva y otro de Blaga Dimitrova, poetas búlgaros casi desconocidos entre nosotros, acompañados por sueltas y esclarecedoras notas biográficas. En general, un variado material en esta revista de sobrado nivel en el panorama poético uruguayo.

JOSE M. CABALLERO BONALD.  
*Pliegos de Cordel.* Colección Colliure, Barcelona —España— 1963.

"El escarabajo de oro" ya publicó, en febrero de 1962, (Año 2 - N.º 5), como anticipo, bajo el título de "El último registro", el poema que en "Pliegos de cordel" figura como "El registro".

Antes de comentar el libro, me permitiré citar un párrafo de la carta que Caballero Bonald me escribió en julio de 1964. Dice así:... "Pliegos de cordel" marca un muy peculiar cambio de posiciones en mi actitud poético-social. En ese libro está latiendo toda mi patética memoria española derivada de la guerra civil y sus consecuencias. Como yo, muchos poetas de mi edad, (nacido en 1926), despertaron a esa situación comprometida a partir de 1955. Antes, estábamos cegados por el impuesto contorno". De eso se trata. Lo dice también Caballero Bonald en el poema que inicia el libro, "Con las manos de un pueblo":... "Crónica de mis años / peores, dije / lo que sólo era mío", comienza expresando, para continuar: ... "Ahora / entro a saco en mi vida / me pido cuentas, pongo / mis años por testigo", y finaliza afirmado: ... "salvo / lo que es de todos, / escribo este papel / con las manos de un pueblo".

Así, todo el libro revela el descubrimiento, presentido antes, seguro ya, de la elección del compromiso:... "Como esperando / desde el rincón del reo / de mi infancia / que fuese libre para despertar", (Otra vez en lo oscuro). La afirmación se puntualiza repetidamente:... "Precisamente ahora / cuando ya no podría / dar otro testimonio

/ más cierto de mí mismo / que la memoria de la realidad", (Plaza Mayor); ... "Pongo/ lo que me queda / de alegría / en la ultrajada/ casa / de mi hermano, / empuño los martillos / de mi pueblo. / Podría / hablar y no/ terminaría / nunca, No / terminaría nunca". Y atento a esa realidad descubierta, la desnuda para ponerla en evidencia; ... "Feudo / feliz de Don Carnal / y de Doña Cuaresma, todo / se alquila: un virgo, una botella, / un frac, un hijo de familia/ numerosa, una túrica / de penitente, un plato / de lentejas", (Color local).

Un crítico exigente señalaría tal vez algunos imperceptibles deslices: 1) "Aprendiendo a ver claro", título del tercer poema, recuerda el libro homónimo de Eluard; 2) el poema "La funesta maña de pensar" es, en comparación con el resto, discursivo; 3) el poema "Color local", ya citado, en la segunda estrofa, versos dos y tres, evoca a Juan Ramón Jiménez: ... "se me entró / por los ojos".

Pero "Pliegos de cordel" evidencia sobrado ejercicio del verso, síntesis muy lograda, acrobacia personal ricamente expresiva y mucha fibra dolorida como para detenerse en nimiedades.

**EL ESCARABAJO DE ORO**  
revista sospechosa



**COLABORADORES PERMANENTES:**

ARGENTINA: Carlos Alonso, Julio Cortázar, Humberto Costantini, Beatriz Guido, Marta Lynch, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Pedro Orgambide, Enrique Revol, Augusto Roa Bastos, Raúl Schurjin. CUBA: Roberto Fernández Retamar. CHILE: Nicanor Parra, Gonzalo Rojas. E.E.U.U.: Marcelo Covián. ESPAÑA: Félix Grande, Fernando Quiñones. FRANCIA: Juan Goytisolo. GRAN BRETAÑA: Pablo Armando Fernández. HUNGRÍA: Andor Vár. ISRAEL: Jorge Adim, Enrique Sverdlik. MEXICO: Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jaime García Terrés. PANAMA: Tristán Solarte. PERU: Wiston Orrillo, Miguel Oviedo. POLONIA: Jozas Kektzas. SUECIA: Jaime Peralta. VENEZUELA: Adriano González León.

**LA PROSA (de pág. 14)**

der el sentido de culpa; pero seguirá sacrificándose por la madre de C, que desde ahora será su familia. A, ya no tendrá padres ni hermanos. Este hecho, absurdo a priori, esta narrado con una creencia tal que se nos vuelve verdadero.

Quiero hablar ahora de su manera narrativa y qué mejor foco de visión, que tomar unas palabras de "El Rescate": (...) *y pensó que sus padres eran un suceso remoto, aislado por el crimen, y que en cambio el miserable cuarto de la vieja que lo albergaba, participaba de su pecado, de su caída, y significaba en todo caso una punición silenciosa que lo salvaba de aquella muerte que el había dado.*

De aquí inferimos la capacidad de Moyano para hacer mutable la realidad; su convincente dominio del lenguaje, capaz de hacernos creer que, en efecto, el asesino pueda olvidar su familia y aceptar la situación de hijo, adoptar otra madre y a su vez la madre aceptar la situación del muchacho, muerto por manos precisamente de este nuevo "hijo". Pero esto, no sucede en "el milagro" por ejemplo; aquí la última instancia es metafísica, una definitiva manera de disponerse al credo, el retorno a la fe. Recurso, pienso que eobarde, del protagonista, ante su crisis frente al mundo material, frente al quehacer humano. Aquí el fracaso, el peligro de este no más, es miedo, es desvanecerse de la tierra, es entregarse lentamente a la oración, disponerse a la cábala, a la entrega.

Este, "Café con Leche" y "Pathos" son los relatos menos justificables. "Pathos" es anodino. Namur especie de monstruo sagrado se desdibuja por fin en algo vaeuo sin consistencias dramáticas. Si acaso hay atisbos de humor están demasiado ocultos, Rojas es esquemático y lateral, parece querer justificar una trama ávida de tensiones. No es un personaje. En rigor es una justificación, un agregado, una mera búsqueda de contraste. A esta desordenada nota quiero agregar: Estamos ante un cuentista excelente, (nouvellista, quizá deba decir) .Esta conclusión me alegra.

Omito hablar aquí de sus influencias; Roa Bastos las define en el prólogo y Moyano también las descifra, tal el caso de "El joven que fue al cielo" Terminando: No cae en el esquema de esa divulgada credulidad burguesa, de la literatura burguesa, debo decir, de su fotografismo y me refiero también al psicológico, esa parcial visión del mundo que mutila el quehacer del hombre. En efecto, no hay procesos parciales, estos vienen en pareja, en interacción interna y externa, dialéctica que le dicen. Esa limitación es lo que produce en él lector esa carencia de "deseos" que señalara Garaudi. Yo me atrevo a agregar: Verdad. Pienso que, en el fondo, no es otra cosa que limitación ideológica, limitación que afecta directamente al lenguaje para poder traducirlo en experiencia humana. De Todo esto, gracias al diablo, a su *complicidad* como diría Pavese, se salva Moyano.

# VI premio hispanoamericano de "CASA de las AMERICAS"

**POESIA** (Por unanimidad):

OID MORTALES de VICTOR GARCIA ROBLES (argentino)  
Jurado: Nicanor Parra, J. H. Cohen, Jaime Sabines, Allen Ginsberg y José Lezama Lima.

**CUENTO** (Por mayoría)

CUALQUIERCOSARIO de JORGE ONETTI (uruguayo)  
Jurado: Carlos Barral, Enrique Carracciolo, Elmo Valencia, Miguel Grinberg y Humberto Arenal.

**TEATRO** (Por mayoría)

LA NOCHE DE LOS ASESINOS de JOSE TRIANA (cubano)  
Jurado: Emilio Carballido, Antonio Larreta, Bernardo Canal Feijóo, Néstor Raymondí y Abelardo Estorino.

**ENSAYO** (Por mayoría)

POESIA IGNORADA Y OLVIDADA de JORGE ZALAMEA (colombiano)  
Jurado: Vicentina Antuña, Ermilo Abreu Gómez, Alfredo Torero y Edmundo Aray.

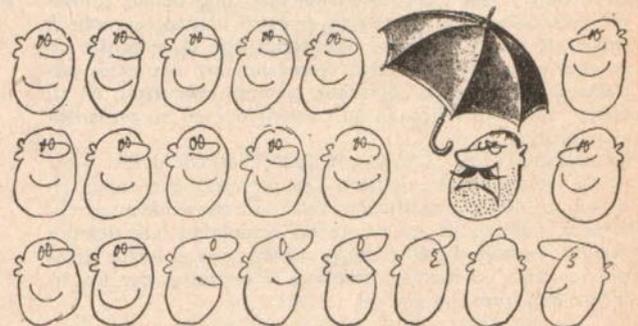
**MENCIONES:**

CONTRACASTRO (novela) de RAFAEL ALCIDES PEREZ (cubano)  
EL PREMIO FLACO (teatro) de HECTOR QUINTERO (cubano)  
LUCIUS PINTIUS PILATUS (teatro) de HEBE CONTE (argentina)  
LLEGO A LA GLORIA LA GENTE DE LOS "SANTOS INOCENTES" (teatro) de JOAQUIN M. CUARTAS (cubano)  
HUMBOLDT, SEGUNDO DESCUBRIDOR DE CUBA (ensayo) de ARMANDO BAYO (cubano)  
BOLIVIA, UN CASO DE REFORMA AGRARIA (ensayo) de AMADO CANELAS (boliviano)  
ADDIO A LA MAMMA (poesía) de NOE JITRIK (argentino)  
EL CHE AMOR (poesía) de ALBERTO SZPUNBERG (argentino)  
LACRE (cuento) de ALBERTO DAL MASETTO (argentino)  
LAS CINCO PATAS DEL GATO (cuento) de EDUARDO MANUEL BARQUIN (argentino)

## LLAMADO A LOS PROSISTAS, POETAS y ENSAYISTAS ARGENTINOS y LATINOAMERICANOS

Ah, esto como lo leen, sí, qué manera de haber intelectuales en este país y en el resto de América. Vamos, confiesen que entraron, confiesen que ya imaginaban agotados nuestros recursos para pedir, con cierta originalidad, suscribánsen aorrantes. O al menos, los que tienen la suscripción vencida, renuévenla. Seiscientos pesos doce números y trescientos seis números: verifiquen si salen o no ganando. Máxime cuando, siendo suscriptores, reciben gratuitamente nuestros medulósos folletos, bellos libros y lindas invitaciones para festivales, conferencias, cursillos. Sin contar grandes rebajas llegado el momento de los asados en Isabel la Católica al trecientos; para no hablar de los descuentos en 5 librerías céntricas de esta capital. Porque así entienden la solidaridad ustedes, ya lo hemos visto. No, si no importa, no, nos parece muy natural y humano: nadie da nada sin pedir nada a cambio, dale que va, que allá en el horno nos vamo'a encontrar, como dijo Discépolo. ¡Americanos!: ustedes, que ignoran el valor de nuestra moneda (por aquello de que no se puede conocer lo que no existe), crearán que 5 dólares es un disparate para una suscripción al escarabajo. Y lo es, en efecto. Pero, para el exterior: 5 dls.

**LA HABANA - CUBA G. y TERCERA, VEDADO**



MAZA 1511, 2º C  
BUENOS AIRES  
REPUBLICA ARGENTINA

6 números: \$ 300.—  
12 números: \$ 600.—  
extranjero:  
12 números: 5 dólares  
(vía aérea, agregar 1 dólar)

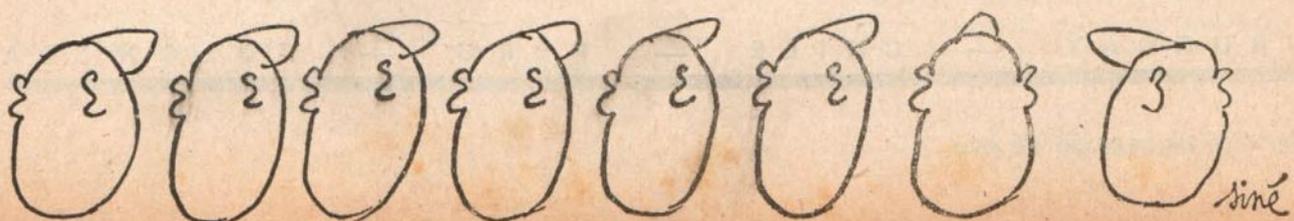
Deseo recibir "EL ESCARABAJO DE ORO", desde el número ..... hasta el número .....

NOMBRE  
DIRECCION TEL.  
LOCALIDAD PAIS

Envíese además la revista a:

NOMBRE  
DIRECCION TEL.  
LOCALIDAD PAIS

Las suscripciones solicitadas desde nuestro país para amigos residentes en el extranjero se abonarán al precio argentino (300 y 600 pesos), salvo cuando el lector desee que los envíos se hagan por vía aérea, en cuyo caso deberá agregar 100 y 200 pesos para 6 ó 12 números respectivamente.



**Librería  
Lorrein's**

**únicamente  
los best seller  
de las  
mejores editoriales**

literatura  
política  
arte  
sociología  
revistas

*compre un escarabajo  
y obtendrá descuento*

Corrientes 1551

T. E. 46-4942



alsina 1131  
buenos aires

**NOVEDADES**

La BIBLIOTECA CONTEMPORANEA, una de las primeras colecciones de bolsillo de nuestro idioma, cumple a través de sus 300 títulos publicados con el propósito de acercar a los lectores libros bien cuidados, a precios populares. Ahora esta Colección, siempre precursora en su época, se universaliza en su contenido y en su presentación gráfica.

LA BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA — así es su denominación actual — se presenta con tapas en cartulina blanca plastificada, ilustrada con viñetas en colores y, además de los títulos de actualidad que siempre publicó, incluye aquellas obras clásicas que el lector siempre reclama, en textos completos y anotados por las figuras más prestigiosas del idioma.

**Charles Baudelaire** - LAS FLORES DEL MAL.

**Fernando de Rojas** - LA CELESTINA.

**Walt Whitman** - CANTO A MI MISMO.

**Juan Ramón Jiménez** - PASTORALES.

**NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA**

**William Golding** - CAIDA INEXORABLE.

Un descenso impaciente pero lúcido a los recuerdos de una existencia para hallar la clave de una caída. De la obra de Golding ha dicho Arthur Koestler: "Es un terremoto en el bosque petrificado de la novela inglesa".

**Alberto Moravia** - LOS INDIFERENTES.

La primera novela que publicó el autor de LA ROMANA y EL ABURRIMIENTO: una crónica minuciosa de la abulia moral de una familia burguesa, en los umbrales del fascismo. Primer premio en el Festival Cinematográfico 1965 en Mar del Plata.

**La Sonrisa de Hiroshima  
de Eugen Jebeleanu**

Una tensa interpretación poética  
del drama atómico

Ilustraciones de **CARLOS ALONSO  
LAXEIRO  
LUIS SEOANE  
RAUL SOLDI  
DEMETRIO URRUCHUA  
ELSA PEREZ VICENTE**

Precio del ejemplar: m\$*n.* 350

**EDITORIAL STILCOGRAF**

Gral. Manuel A. Rodríguez 2548 / Tel.: 58 - 2115

**sete  
cientos  
mo  
nos**

**REVISTA LITERARIA**

directores: juan carlos martini / nicolás rosa / carlos schork — consejo de redacción: mario gesé / rafael jimeno / alberto lagunas / rubén radef / jorge vázquez rossi / y la dirección — colabora: carmelina de castellanos.

precio del ejemplar \$ 60; suscripción única y totalmente arbitraria, \$ 500; gire a ricchieri 888, rosario.

sumario del número 5: literatura argentina y david viñas, por nicolás rosa / los carnets de albert camus, por vargas llosa / cuentos de marta lynch y alberto lagunas / poemas de pedroni, luis maría castellanos, etc. / bibliográficas / cine / teatro / simone de beauvoir, reporteadas por sebreli.

aparece en rosario / se vende en buenos aires / se lee en todas partes

**BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS**

**Edgardo Cozarinsky** - EL LABERINTO DE LA APARIENCIA.

El autor se nos revela como uno de los valores más destacados de la nueva generación de intelectuales argentinos. El libro llamará la atención por el interés de su tema: el estudio de la obra de Henry James.

**TEATRO EN EL TEATRO**

**Marguerite Duras** - LOS VIADUCTOS DE SEINE-ET-OISE La famosa autora de HIROSHIMA MON AMOUR y MODERATO CANTABILE se revela con esta obra teatral como una maestra del humor negro.

**EDITORIAL LOSADA, S. A.**

URUGUAY — CHILE — PERU — COLOMBIA




**SAMUEL  
BECKETT**

Beckett, el extraño irlandés que escribe su obra en dos idiomas, que acometió colosalmente la traducción de *Finnegan's Wake*, nació en Dublín en 1906. Se sabe que es dramaturgo (*Esperando a Godot*, *Final de partida*, *Días felices*, *La última cinta*, *Acto sin palabras*). Se sabe de una fotografía de rasgos ascéticos. Se sabe de él como novelista (*L'innommable*, *Malone muere*, *Molloy*, *Nouvelles et textos pour rien*, etc.). Pero poco sabemos de este pelirrojo como poeta. *El Escarabajo de Oro* publica hoy estos cuatro poemas inéditos, traducidos por Julio Campal (*Aulas*). Una versión limpia en la que los rasgos nodulares de Beckett poeta: la utilización casi mágica que hace del lenguaje, su capacidad para crear ambientes, permanecen poco menos que inalterados.

# BECKETT INEDITO

## 4 POEMAS

## I

## DIEPPE

todavía el último reflejo  
el gijarral muerto  
la media vuelta tras los pasos  
hacia las viejas hogueras

(1937)

## II

yo soy esa corriente de arena que se desliza  
entre el guijarral y la duna  
la lluvia del verano llora sobre mi vida  
sobre mi vida que me huye me persigue  
y terminará el día de su comienzo  
querido instante te veo

en ese telón de bruma que vuelve  
donde no volveré a comprimir esos seniles

[movimientos]

y viviré el tiempo de una puerta  
que se abre y se cierra

(1948)

## III

qué haré yo sin ese mundo sin rostro sin  
[preguntas  
donde ser no dura más que un instante donde  
[cada instante  
recae en el vacío en el olvido de haber sido  
sin esta onda donde al final  
cuerpos y sombra juntos se devoran  
qué haré yo sin ese silencio abismo de murmullos  
jadeante furioso hacia el amparo hacia el amor  
sin ese cielo que se eleva  
sobre la polvadera de sus lastres  
qué haré yo yo haré como ayer como hoy  
mirando por mi ventana si no estoy solo  
a vagar y a girar en redondo lejos de toda vida  
en un espacio de marionetas  
sin voz entre las voces  
encerradas conmigo

## IV

yo querría que mi amor muriese  
que llueva sobre el cementerio  
y las callejuelas adonde yo voy  
llorasen a aquella que creyó amarme

(1948)

**SALINGER (de pág. 4)**

cualquier otra cosa, Sybil —dijo—. Linda trusa esa. Si hay algo que me gusta es una trusa azul.

Sybil se quedó mirándolo, luego bajó la vista hacia su barriga descubierta.

—Esta es **amarilla** —dijo—. Esta es **amarilla**.

—¿Ah, sí? A ver, acércate.

Sybil dio un paso al frente.

—Tienes toda la razón. ¡Qué tonto soy!

—¿Vas a entrar al agua? —dijo Sybil.

—Estoy considerando seriamente esa posibilidad. Estoy pensándolo como no puedes hacerte una idea, Sybil.

Sybil tanteó la balsa de goma que el joven usaba a veces como cabecera.

—Necesita **aire** —dijo.

—Tienes razón. Necesita más aire del que yo me imagino —retiró los puños y apoyó la barbilla en la arena—.

Sybil —dijo—, te ves muy bien. Me alegra verte. Cuéntame algo de ti —se estiró un poco y agarró a Sybil por los tobillos—. Yo soy Capricornio —dijo—. Tú, ¿qué eres?

—Sharon Lipschutz dijo que tú la dejas sentarse al piano contigo —dijo Sybil.

—¿Dijo eso Sharon Lipschutz?

Sybil asintió con la cabeza.

El le soltó los tobillos, se volvió de lado y apoyó la mejilla en el brazo derecho.

—Bueno —dijo—; tú sabes cómo son esas cosas, Sybil... Yo estaba sentado allí, tocando y tú no estabas por todo aquello. Y Sharon Lipschutz se acercó y se sentó a mi lado. No iba a darle un empujón, ¿verdad?

—Sí.

—No. No, yo no podía hacerle eso —dijo el joven—. Pero te diré lo que hice...

—¿Qué?

—Me hice de cuenta que eras tú.

Sybil se inclinó rápidamente y empezó a escarbar en la arena.

—Vamos a entrar al agua —dijo.

—Está bien —dijo el joven—. No se pierde nada con probar.

—La próxima vez, empújala —dijo Sybil.

—¿A quién?

—A Sharon Lipschutz.

—¡Ah! a Sharon Lipschutz —dijo el joven—. En ese nombre se mezclan el deseo y el recuerdo... (2) —Se puso de pie de un salto—. Sybil —dijo— ¿sabes lo que podemos hacer? Ver si podemos atrapar un pez-plátano.

—¿Un qué?

—Un pez-plátano —dijo él. Se desató el cordón de la bata y se la quitó. Tenía los hombros estrechos y blancos y unos calzones de color azul prusia. Dobló la bata, primero a lo largo y luego en tres partes. Desenrolló la toalla con la que solía cubrirse los ojos, la extendió sobre la arena y puso encima la bata doblada. Se inclinó hacia adelante, cogió la balsa y se la puso bajo el brazo derecho. Luego, con la izquierda, tomó a Sybil de la mano.

(2) Mixing memory and desire. T. S. Eliot: **La tierra baldía**.

**poema de**

**GONZALO ROJAS**

Que por qué, que hasta cuando, que si voy a  
[dormir noventa meses,  
que moriré sin obra, que el mar se habrá  
[perdido

Pero yo soy el mar, y no me llamo arruga  
ni volumen de nada.

Crezco y crezco en el árbol que va a volar.  
[No hay libro  
para escribir el sol. ¿Y la sangre? Trabajo.  
Será que me encuadernen el animal. Poeta  
de un tiro: el guerrillero.

Me acuerdo, tú te acuerdas, todos nos  
[acordamos  
de la galaxia ciega desde donde vinimos  
con esta luz tan pobre a ver el mundo.  
Vinimos, y eso es todo.

Tanto para eso, madre, pero entramos llorando,  
pero entramos llorando al laberinto  
como si nos cortaran el origen. Después  
el carácter, la guerra.

El ojo no podría ver el sol  
si él mismo no lo fuera. Cosmonautas, avisen  
si es verdad esa estrella, o es también  
[escritura  
de la farsa.

Uno escribe en el viento: ¿para qué las  
[palabras?

**uno  
escribe  
en el  
viento**

Ambos echaron a andar hacia el mar.

—Supongo que ya habrás visto unos cuantos peces-plátanos —dijo el joven.

Sybil sacudió la cabeza.

—¿No? ¿En qué rincón del mundo vives tú?

—No sé —dijo Sybil.

—Sí sabes. Tienes que saberlo. Sharon Lipschutz **sabe** donde vive y no tiene más que **tres y medio**.

Sybil se detuvo y le retiró la mano de un tirón. Se agachó a recoger una concha, la miró con estudiado interés y la tiró.

—Whirly Wood, Connecticut —dijo y echó a andar de nuevo con la barriga por delante.

—Whirly Wood, Connecticut —dijo el joven—. ¿Por casualidad eso está cerca de Whirly Wood, Connecticut?

Sybil lo miró.

—Ahí es donde vivo —dijo con impaciencia—. Yo vivo en Whirly Wood, Connecticut.

Se le adelantó corriendo unos pasos, se agarró el pie izquierdo con la mano izquierda y dio dos o tres brinuitos.

—¡No puedes imaginarte qué claro lo veo todo ahora! —dijo el joven. Sybil se soltó el pie.

—¿Has leído "El negrito zambo"? —dijo.

—Me hace gracia que me lo preguntes —dijo él—. Da la casualidad que anoche mismo acabé de leerlo —se inclinó y volvió a tomar a Sybil de la mano—. ¿Qué opinas de él?

—Yo creí que no iban a parar nunca. ¡En mi vida he visto tantos tigres juntos!

—Eran seis solamente —dijo Sybil.

—¡Solamente! —dijo el joven—. ¿Te parece poco?

—¿Te gusta la cera? —preguntó Sybil.

—¿Que si me gusta qué? —preguntó el joven.

—La cera.

—Mucho. ¿A ti no?

Sybil asintió con la cabeza.

—¿Te gustan las aceitunas? —preguntó.

—Las aceitunas... sí. Las aceitunas y la cera. No salgo de casa sin llevar un poco.

—¿Te gusta Sharon Lipschutz? —inquirió Sybil.

—Sí. Sí, me gusta —dijo el joven—. Y lo que **más** me gusta de ella es que nunca abusa de los perritos en el vestíbulo del hotel. Ese dogo chiquitito de la señora esa de Canadá, por ejemplo.



**Arbol, árbol oscuro. El mar arroja lejos  
a los pescados muertos. Que lean a los otros.  
A mí, con mis raíces.**

**Con mi pueblo de pobres. Me imagino a mi  
[padre  
colgado de mis pies, y a mi abuelo colgado  
de los pies de mi padre, porque el minero es  
[uno,  
y además venceremos.**

**Venceremos. El mundo se hace con sangre.  
[Iremos  
con las tablas al hombro, y el fusil. Una casa  
para América hermosa. Una casa, una casa.  
Todos somos obreros.**

**América es la casa: ¿dónde la nebulosa?  
Me doy vueltas y vueltas en mi viejo  
[individuo  
para nacer. Ni estrella ni madre que me  
[alumbra  
lúgubrememente sólo.**

**Mortal, mortuorio río. Pasa y pasa el color,  
sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el  
[sentido.  
Pero el dinero pudre con su peste las aguas.  
Cambiar, cambiar el mundo.**

**O dormir en el átomo que hará saltar el aire  
[en cien mil víboras,  
cráter de las ciudades bellamente viciosas.  
Cementerio volante: ¿dónde la realidad?  
Hubo una vez un niño.**

No querrás creérmelo, pero a **ciertas** niñas les gusta pegarle con ligas. A Sharon no. Sharon no es cruel ni malcriada. Por eso me gusta tanto.

Sybil guardaba silencio.  
—Me gusta comer caramelos —dijo finalmente.

—¿A quién no? —dijo el joven, mojóndose el pie—. ¡Uy!, está fría —se echó la balsa a la espalda—. No, Sybil, espera un segundo. Vamos a entrar un poco más.

Anduvieron un tramo hasta que a Sybil el agua le llegó a la cintura. Entonces el joven la cargó y la acostó bocabajo en la balsa.

—¿Nunca usas gorro ni nada para bañarte? —preguntó él.

—¡No me sueltes! —gritó Sybil—. ¡Sujétame bien!

—¡Miss Carpenter, por favor! Yo sé bien lo que hago —dijo el joven—. Usted límitese a ver si aparece algún pez-plátano. Hoy es un día magnífico para el pez-plátano.

—No veo ninguno —dijo Sybil.  
—Es lógico. Tiene costumbres muy raras. **Muy** raras.

Siguió empujando la balsa. El agua aún no le llegaba al pecho.

—Llevan una vida realmente trágica —dijo—. ¿Sabes lo que hacen, Sybil? Ella lo miró.

—Bueno, pues se meten en una cueva donde hay montones de plátanos. **Antes** de entrar son peces comunes y corrientes. Pero una vez dentro se comportan como cerdos. ¡Uf!, sé de peces-plátano que se han metido en una de esas cuevas y se han comido hasta setenta y ocho plátanos —empujó suavemente la balsa, con su carga, un pie en dirección al horizonte—. Naturalmente, cuando se han hartado tanto no pueden salir de la cueva. No caben por la puerta.

—No tan lejos —dijo Sybil—. ¿Y qué les pasa entonces?

—¿Qué les pasa a quien?

—A los peces-plátano.

—¡Ah! Quieres decir después de haber comido tantos plátanos ¿qué ya no pueden salir de la cueva de los plátanos?

—Sí —dijo Sybil.

—Bueno, me duele decírtelo, Sybil: se mueren.

—¿Por qué? —preguntó Sybil.

—Bueno, les da fiebre platanera. Es una enfermedad terrible.

—Ahí viene una ola —dijo Sybil atemorizada,

—No le hagamos caso. Aparentemos indiferencia —dijo el joven—. Dos indiferentes —así a Sybil por los tobillos e hizo orzar la balsa; que cabeceó sobre la cresta de la ola. El agua empapó la rubia cabellera de Sybil y ésta lanzó un grito de placer.

Cuando la balsa volvió a su nivel, Sybil se apartó un mechón de pelo húmedo y lacio que le cubría los ojos e informó:

—Acabo de ver uno.

—¿Un qué, mi amor?

—Un pez-plátano.

—¡Dios mío!, ¿de veras? —dijo el joven—. ¿Llevaba algún plátano en la boca?

—Sí —dijo Sybil—. Seis.

El joven agarró de súbito uno de los húmedos pies de Sybil, que sobresalían por el extremo de la balsa, y lo besó en la planta.

—¡Oye! —dijo la dueña del pie, volviéndose.

—¡Oye tú!, vamos a salir ya. ¿Aún no estás satisfecha?

—¡No!

—Lo siento —dijo él y empujó la balsa hacia la orilla hasta que Sybil se bajó. Luego siguió con la balsa a cuestas.

—Adiós —dijo Sybil y echó a correr sin más en dirección al hotel.

El joven se puso la bata, se cerró las solapas hasta el cuello y se metió la toalla en el bolsillo. Cogió del suelo la balsa, pegajosa e incómoda, y se la puso bajo el brazo. Echó a andar fatigosamente hacia el hotel, a través de la blanda arena caliente.

En el sótano del hotel, que usaban los bañistas por disposiciones de la administración, entró al ascensor junto al joven una mujer con un emplasto de zinc en la nariz.

—Usted me está mirando los pies, ¿no? —dijo el joven cuando el ascensor se puso en marcha.

—¿Cómo dice? —exclamó la mujer.

—Dije que usted me está mirando los pies.

—¿Qué yo le qué? Yo estaba mirando el suelo —dijo la mujer y dio un paso hacia la puerta del ascensor.

—Si usted quiere mirarme los pies, dígalo —dijo el joven—. Pero no se ande con tapujos.

—Déjeme salir, por favor —le espetó la mujer a la ascensorista. Las puertas del ascensor se abrieron y la mujer salió sin mirar atrás.

—Tengo dos pies iguales a los de todo el mundo y no veo por qué rayos tiene nadie que ponerse a mirármelos —dijo el joven—. Cinco, por favor.

Sacó del bolsillo de la bata la llave de su cuarto. Salió en el quinto piso, atravesó el pasillo y entró en la habitación 507. El cuarto olía a cuero de maletas nuevas y a acetona.

Lanzó una mirada hacia la joven que dormía acostada en una de las camas gemelas. Entonces se acercó a una de las maletas, la abrió y del fondo de una pila de calzoncillos y camisetas sacó una Ortgies automática, calibre 7,65. Extrajo el peine, lo miró, volvió a cargarlo. Amartilló el arma. Entonces caminó hacia la cama vacía, se sentó en ella, miró a la joven, levantó la pistola y se disparó un tiro en la sien derecha.

concepción  
chile  
1965

# TEATRO ARGENTINO

por LELIA VARSÍ

## LA GRANADA

La granada es una pieza apenas discreta, que pudo ser buena. Creemos que ello se debe a dos principales motivos: 1), su estructura deficiente; 2), la superficial pintura de personajes.

La obra está construida en dos actos. El primero, es una sucesión de cuadros no muy armónicos entre sí, según el tiempo teatral; el segundo es continuo sin cortes, y su duración está totalmente divorciada del primero. Ciertamente, no es mi propósito defender los Esquemas teatrales; creo que en el teatro, como en la realidad las leyes se establecen *a posteriori*; no es lo particular de la estructura de *La granada* lo que me parece objetable sino el no haber logrado Walsh en ella una unidad dinámica entre construcción y acción dramática. Y esto nos lleva al segundo punto.

El argumento de la pieza (un hombre aferrado a una granada que puede explotar en cualquier momento, si se duerme, si se cansa, si se aburre de sostener el mecanismo que la neutraliza) permitiría la profundización de un tema de gran alcance: la impotencia del hombre frente a su destino y la angustiada y lúcida soledad del que, por ser "distinto", es marcado *out* por la sociedad. Profundizar en esto a través y a lo hondo del soldado, haciendo de él un hombre reconocible en todos —como son los grandes personajes del teatro—, habría acaso disimulado, por la tensión dramática, las fallas de estructura. Y aclaro que hablar de "tensión dramática" (piénsese en Shaw, en Fry, en Chejov) no significa pedir a Walsh que escriba tragedias: la sátira también es (y hasta qué punto) un ahondamiento. Walsh se quedó. Se limitó al esbozo de un asunto (el hombre con su muerte auestas) que requería algo más que una vinculación circunstancial, inhábil, al monólogo de Hamlet. Es de lamentar porque la singularidad de su historia, la adecuada descripción de algunos caracteres (el capitán Aldao, el teniente Strauss), y un sentido ágil del diálogo, predicen un hábil autor; aunque esta última virtud, en *La granada*, muchas veces se convierte en facilidad. Y hasta en defecto. Obvias interpolaciones de impacto directo, banalizan los hechos y sacan al espectador de situación. Fundamentalmente lo notamos en el final. Si Walsh hubiese terminado la pieza donde de hecho termina (en el momento en que el soldado arroja la granada

y opta por la muerte ante esa salvación humillante que se le proponía), la obra habría cerrado "significativamente" su parábola. El final, en cambio, es una broma más, que se agrega a las muchas concesiones de orden meramente chistoso que la pueblan.

Hay en Osvaldo Bonnet, de quien nadie duda sea un buen director, una tendencia al énfasis que le es peculiar. Como el género satírico lo permite, esa tendencia, aquí, se ha agudizado: la marcación de los actores cae en el exceso. Exceso que no sólo los unifica, sino que subraya lo no logrado de muchos diálogos. El segundo acto, prácticamente; está vociferado. No obstante, Bonnet como intérprete no respeta esta unidad —más bien, todo lo contrario—, lo que coloca a su personaje automáticamente fuera de la pieza. Alfonso de Gracia es un buen actor, y lo demues-



tra; aunque no siempre escapa a lo exterior es, de todas maneras, el más medido. Nos alegraría verlo desprenderse de ese personaje en el que lo han encasillado (muchacho de café, "el tito", "el negro", o alguna otra reducida variación) porque lamentaríamos perder un elemento de sus posibilidades. A Héctor Giovane lo hemos visto en varias obras. Asombrosamente, siempre mecánico y forzado: ¿será así? Ni Amparo Baeza ni Morena Lynch tenían texto que defender, aunque tampoco pusieron mucho de su parte para disimularlo. Los demás, participan de los errores de dirección señalados antes. La esceno-arquitectura de Luis Diego Pedreira tiene un nombre muy lindo.

## AMARILLO

El estreno de una obra cuyo texto se ha leído pone frente a un hecho que, sin duda, modifica el interior de la relación que como público nos une al teatro: yo estoy ante la obra literaria, la representación está ante mí. Si es buena, siempre me ganará, como ganaba al público francés Sarah Bernhardt en la (justamente olvidada) *Lena*, de F. C. Philps, de la cual se dijo: "jamás se escribió cosa más nula como obra dramática". Quiero decir que, si crear representando una obra es el primer deber de los actores y el segundo es "salvarla", será imprescindible tener en cuenta qué o quién nos emociona. Para ello debemos deslindar, con la claridad que nos sea posible, la interpretación del texto. Esta labor, en mi caso, se simplifica (como ya dije) por un conocimiento previo de la pieza de Somigliana, lo que también me permite juzgarla separada del entusiasmo que me produjo su puesta en escena.

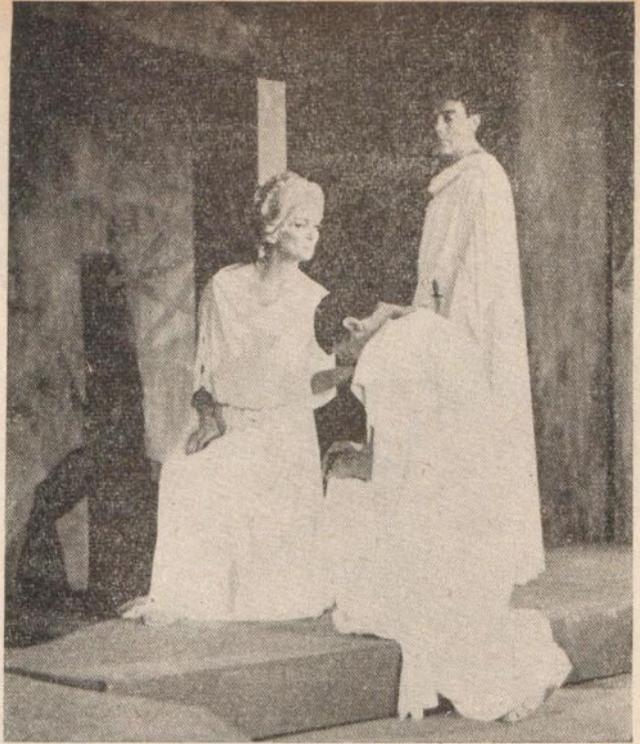
*Amarillo* es una buena obra. Una obra donde se nota la presencia de un autor; al que, a su vez, se le nota su condición de novel. Hay en *Amarillo*, entre muchas virtudes, una falla que juzgo grave: la ausencia, o la diversificación, de una determinada problemática central. Sí, la pieza narra la historia de Cayo Graco, desde que es elegido Tribuno hasta su muerte. Pero esto (la visión dramática de un hombre enfrentado a la estructura político-social de la República; sus intentos de reformarla; su incapacidad para lograrlo) es un "tema" en *Amarillo*. Paralelo a él: la relación Cayo-Livio Druso. El drama de envidia y celos y traición, la ruptura de dos hombres que han estado profundamente unidos (tan importante para el autor que centra el desenlace de la pieza en la angustia de Livio preguntando: "qué haré yo ahora", en su grito final por Cayo). Seamos claros: de ninguna manera una situación excluye la otra; el argumento teatral puede derivarse en todas las situaciones que el autor considere necesaria para profundizar los personajes y, en consecuencia, **el tema central**. Si ha elegido lo esencial y construyó bien su obra, acaso una sola frase bastará para establecer el "that is the question". No daremos toda la dimensión de un drama ciñéndolo a unas pocas palabras; pero, ¿quién, al pensar en *Otelo* no relaciona inmediatamente toda la tragedia a los celos?

¿No puede en algún sentido resumirse *Macbeth* diciendo que es el drama

de la ambición? Aceptado esto, ¿cuál es el problema esencial que Somigliana se ha planteado? Pese a sus muchas virtudes (lo repetimos) no se nota en **Amarillo** esa obsesión dominante que hace converger en un punto crítico todas las ramificaciones dramáticas que componen una obra. Quizá la intención **de decirlo todo, acerca de todo**, en una sola pieza (lo que revela su característica de novel), lo conduce a expresar diversos problemas en un mismo plano. Y esto dota a Cayo Graco de cierta imprecisión (salvada brillantemente por Rodolfo Beván), al punto que el propio Somigliana no considera a Cayo el protagonista de su pieza. Que este autor no ignora cómo se construye un personaje, lo demuestran Livio Druso y la madre de Cayo, Cornelia. Esta última pedía texto a gritos; pero aún sin él, con apenas su respuesta a los Senadores que le comunican la muerte de Cayo y la suponen llorando ("Ya no puedo parir, senadores; que, si pudiera parir, llorarais vosotros"), con sólo esto, decíamos, se gana nuestra memoria. Hay en Somigliana capacidad para construir escenas de conjunto; domina los artificios de la intriga. Es indudable también que aunque tiende al exceso, a lo declamatorio, conoce el valor de las palabras y domina su uso. Del empleo que haga Somigliana de estas posibilidades en el terreno formal, así como de una profundización mayor de los seres que habitan su rico universo psicológico, depende que entre a formar parte de lo que nos hace tanta falta; y que esta pieza y algunas de las últimas montadas en estos tiempos, acaso prometen; el teatro argentino en serio.

Ya señalamos lo difícil que nos hubiese resultado criticar (en el sentido de ver algún defecto) el texto de **Amarillo**, dada la calidad de su montaje. Ariel Allende, conocido hasta hoy como director de teatro para niños, y de una inolvidable versión de **El Principito**, se enfrentaba con una severa responsabilidad: dirigir una "casi" tragedia, que formalmente es un drama, y que pertenece a la castigada especie de obra argentina que no pinta con prolijidad el bar de la esquina, la patota con vernácula "weltanschauung" o la escasez de vivienda. Allende dirigió la obra de Somigliana en un ambiente de tendencia clásica, rígido, casi geométrico, que otorga al texto especial dignidad. El lenguaje se ve así "atenuado"; se justifica a través de la puesta. Los personajes truecan en símbolo lo que en la obra, a veces (como en el caso de Lucio Septimuleio) es esquema, y ganan en verosimilitud. Si Allende arriesgaba algo en esta puesta, evidentemente lo ganó.

Alba Mujica representa, con majestad, a Cornelia, madre de Cayo. La dureza que se le ha reprochado absurdamente, corresponde no solo al estilo de la pieza, sino al carácter de Cornelia: una mujer que ha sido madre de Pompeyo, al que han asesinado, y es madre de Cayo Graco, al que (no lo ignora) asesinarán; que ha estado casada con un hombre que no era precisamente un empleado público, y que, con todo esto, sólo se lamenta de "no poder parir", está algo más cerca de Antígona que de Sissy Emperatriz. Como dije, Cornelia no tiene casi texto; sin embargo, Alba Mujica otorgándole



con inteligencia un subtexto muy personal, crea una perturbadora relación de dominio sobre Cayo (inventando, incluso, una sutilmente celosa competencia con Licinia). Vinculados sus parlamentos en esta visión "de dentro" de Cornelia, nos hace posible aceptar frases como ésta: "Hemos llegado al límite de lo que pueden expresar las palabras", sin que nos sintamos totalmente perplejos de que alguien pueda decirlos. Y otorgándonos un preciso sentido.

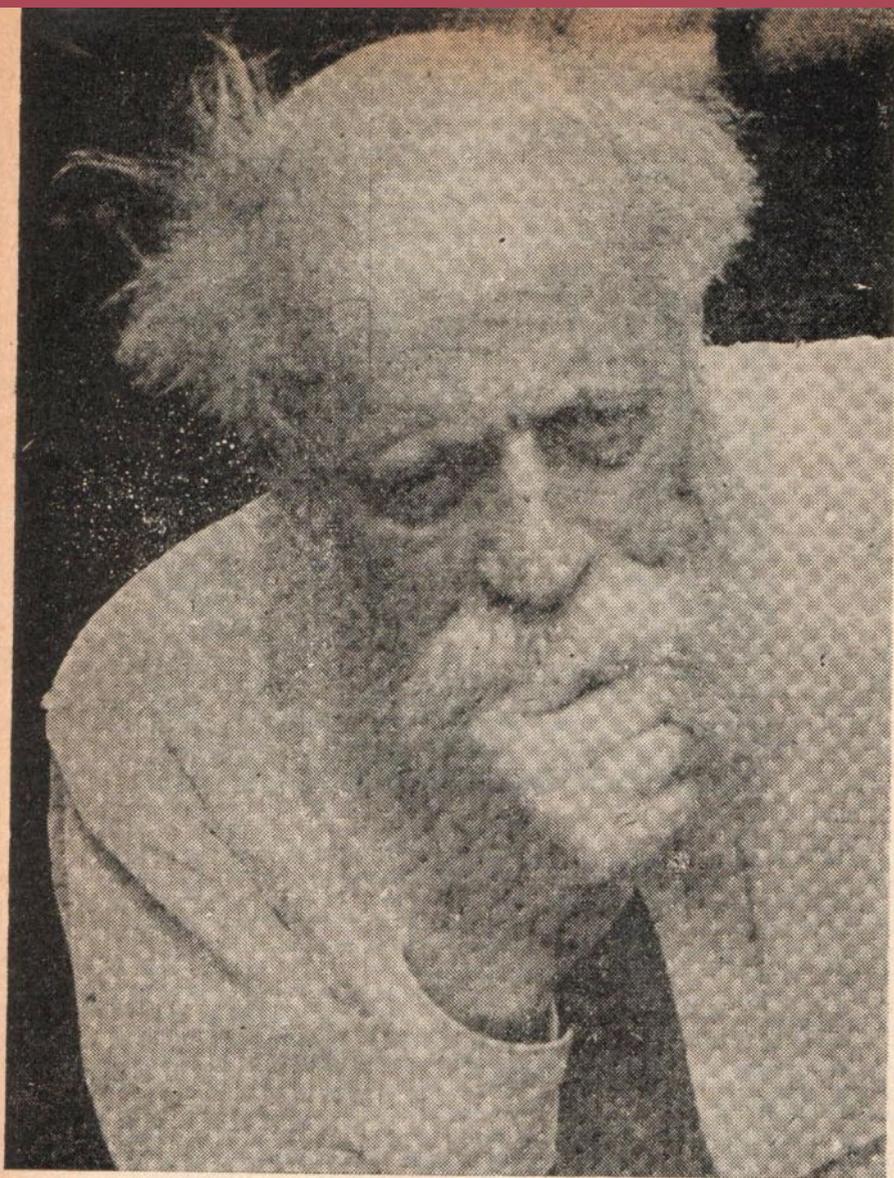
Licinia, mujer de Cayo, es intentada por Dora Guzmán. No sólo es Licinia el carácter menos logrado de **Amarillo**, sino que, tal como está, parece totalmente prescindible. Lo que por cierto no ayudaba mucho a la actriz. Así, Dora Guzmán, paseó una cosa más o menos parecida a la dulzura por el escenario, sin tener en qué aplicarla. Dante Piga (una voz bastante deficiente, pero seguro en la expresión y en el gesto, moviéndose con soltura) y Jorge Perreta (posiblemente el más contenido, el más sutil), dieron la mejor actuación en los papeles secundarios. Mario Moret compone un

Fulvio Flaco que nos conmovió, sobre todo en el último acto. Jorge Carrión no está a la altura de su personaje: Livio Druso era el que más posibilidades ofrecía para una composición. Carrión sobreactúa. En la definitiva escena en que se encuentra con Cayo (antes de la muerte de éste) su trabajo es exterior, sin conflicto; no trata de justificarse ante sí mismo, sino de gesticular su inocencia. Puede que la dirección haya contribuido a su falla; el hecho es que su actuación resulta, en general, falsa. Alejandro Oster (Lucio Septimuleio), muy esquemático.

Y por último, Rodolfo Bevan asume a Cayo Graco. Su trabajo es para recordar. Con pasión y lucidez traduce, y a veces decide por sí mismo las características de Cayo. Tiene sugestión, una hermosa voz, se mueve con naturalidad y su presencia se impone. Le observamos cierta tendencia a morder las palabras en los momentos dramáticos y a replegarse en los momentos planos. No obstante, uno tiene la impresión de hallarse ante un gran actor.

Próximo estreno teatro 35





NUESTRA  
ULTIMA  
LECCION

con

# MARTIN BUBER

Jerusalem, en el corazón de un barrio viejo, inundado de verdor por las enredaderas. Tranquilidad y silencio bajo el sol del mediodía. Casi todas las casas son de un piso o dos, rodeadas de jardines. Los chicos pueden jugar con tranquilidad en la calle: los automóviles no pasan nunca por allí, ni siquiera estacionan.

La casa de Martin Buber, está construida en el viejo estilo. La vieja entrada parece estar esperándonos; algo es distinto aquí. Cada paso adentro aumenta esta sensación.

Una pesada puerta de madera se abre. Un cuarto en penumbras. La mesa es muy grande. El hombre que en ese

momento se levanta con una leve sonrisa, antes de poder echarle una mirada ya nos estrecha la mano y se sienta. Ya está hablando.

—Y bien, conversemos —dice el hombre—, no quiero una entrevista. Conversación. La conversación es parte de la vida. Les pediría que no anoten. Conversar. Seguramente tienen Vds. preguntas. Adelante. Con la condición de que sean preguntas concretas. No sólo cuestiones teóricas. La teoría es importante, pero la concretización hace la conversación. Escucho.

El ómnibus que nos había traído trepó denodadamente por las colinas que encierran a Jerusalem. Llegamos para

encontrar al profesor Buber y conversar con este hombre, solitario desde hace años, a quien todos se dirigen con preguntas que nuestra época crea; con problemas de estos tiempos angustiantes.

Tenemos preparado el tema: El individuo y el partido político en nuestros días; ¿qué exigencias presentan uno al otro? ¿Qué respuestas ofrecen?

También él tiene preparada la respuesta. Se nota que no es la primera vez que piensa en ellas y las define. Ante todo, la definición.

—El individuo, quiere decir, el hombre, que busca las respuestas correctas y plenas a los interrogantes que le preocupan, busca luchar por la verdad de su vida. Busca que esta verdad sea una verdad más general, más colectiva. Mientras que el partido político es un conjunto de personas. No una simple masa de personas sino un grupo de personas relacionada una a la otra, que tienen la esperanza de realizar sus propias aspiraciones y también las que los unen. ¿Qué es eso que los une a un partido? —pregunta Buber.

—La idea. La voluntad de realizar una aspiración; aspiración imposible de realizar para un hombre solo— respondemos. ¿El deseo de estampar un sello a la vida, transitando un camino abierto para todos?

Buber (con rapidez y silenciosamente): —¿La fe quizás? Bien. Entonces, el partido es un grupo de personas, que se unieron por propia voluntad, para luchar por la realización de sus deseos particulares, en conjunto. El interrogante es ¿en qué medida ellos luchan verdaderamente, y no se convierten, poco a poco, en pequeños individuos de un gran aparato, sin ninguna relación con los factores que los atrajeron al principio? Elijan un partido y se suman a él. Este es, un acto fruto de una elección, realizada por una persona libre. Pero después, cuando ya pertenecen al partido y se les exige responder "amén" a cada paso o a todas sus tácticas ¿continúan siendo libres?

—La lucha ideológica comienza —le respondemos— dentro del partido mismo. Y hay también aquellos cuyos pensamientos concuerdan con las posiciones que adoptan sus respectivos partidos. ¿No son, acaso, esos hombres también libres?

Buber (con picardía):

—¿Sí? ¿Ustedes conocen muchos así?

—¿No es posible que ese renunciamiento —preguntamos— le hace adquirir, por otro lado, la sensación que en unión con otros se acrecienta su influencia personal sobre los procesos?

Buber:

—Entiéndanme bien. No me opongo a los partidos políticos; no niego su existencia. Pero yo no estoy dispuesto a ello; es un asunto de personalidad. Para otros no me opongo. Nunca me opuse.

Pero hay algo que debe quedar bien claro: la única justificación consciente de un hombre para renunciar a su libertad personal, incorporándose a un partido e iniciar una cierta dependencia está en la medida en que luche dentro del partido por la verdad por la cual se unió a él.



Con esto quiero decir, que el hombre debe insistir siempre en su agrupación, realice la verdad que preconiza y que no se someta a esa mentira, que, de vez en cuando, y muy frecuentemente se denomina: fin o meta. Veo un gran principio en la vida política, en oposición al pensamiento aceptado: el fin NO justifica los medios. A veces la utilización de ciertos medios lleva a la consecución de fines extraños, que no eran los originales. Y a eso llamo la "mentira" de la meta.

—¿Quiere decir —interrumpimos— que usted cree necesario los frentes y fracciones dentro de cada partido, además del frente que todo partido político activo levanta al exterior?

—El frente interno de un partido —nos explica— es, a veces, más importante para mí que el frente externo. El frente externo es una respuesta a situaciones cambiantes y circunstanciales. El frente interno es el cual cada hombre libra su batalla es una respuesta a situaciones más decisivas, más determinantes.

Renunciar a una lucha tal, significa rendirse ante la mentira, la pérdida de la independencia. El hombre deja de ser una persona libre.

—¿Pero, en período de lucha política —preguntamos— es posible que un partido sea más eficiente, más unido, mientras dentro de él pequeños grupos desarrollan sus luchas? ¿No se convertiría en un nido de enfrentamientos ininterrumpidos e infructuosos?

—La historia se divide en distintas épocas. Hay épocas revolucionarias; la principal en ellas es la actividad concreta directa, sin pensamientos superfleus, sin aplastantes cargas teóricas. Es aquí donde, en verdad, la eficiencia está dada en la unidad. Hay también épocas no revolucionarias. Entonces es cuando cada uno hace su balance mental de los logros de la época que pasó, trata de corregir sus errores, de acumular nuevas fuerzas, prepararse para una nueva revolución que ocurrirá quién sabe cuándo.

Nosotros no vivimos actualmente, en Israel, una época revolucionaria. Nuestra generación sufrió muchas sacudidas y hace ahora su balance. No existen en nuestra época en Israel algo más importante que el balance personal que hace cada hombre consigo mismo; un balance cuidadoso y serio. Un balance que signifique una lucha concreta del hombre con su partido, para colocarlo en una posición favorable que impida la creación de situaciones peligrosas para nuestra vida. Por ello es que ahora no existe ninguna justificación para la fuerza y tampoco existe justificación para aquel hombre que se escabulle de su examen de conciencia. Hoy todos los principios que antes eran convencionales, adquieren nuevos sentidos y exigen una nueva revisión. El hombre debe revisar nuevamente su relación hacia ellos, y hacerlo con mucho cuidado.

—Profesor Buber, ¿piensa usted que la democracia israelí se encuentra en peligro bajo la presión del aparato burocrático del partido gubernamental?

—Debo hacer la salvedad que no considero el parlamentarismo de nuestros días como una expresión completa de democracia. Pero con respecto a la pregunta misma: sí, creo que hoy acecha a Israel el peligro de una dictadura.

—¿Está usted de acuerdo con nosotros en que los partidos políticos israelíes son una barrera contra la dictadura antes mencionada? ¿Ve usted como posibilidad la alianza interpartidaria, si se crea para esa necesidad?

—¿Una alianza interpartidaria, por qué no? Sólo que no provenga desde arriba. No a partir de los dirigentes. Eso no caminará. Pero hombres aislados, círculos dentro de los partidos, que conocen con plena conciencia el peligro y que intentan evitarlo ¡Que se unan! ¡Que colaboren! También ese es un frente partidario interno.

—Profesor, usted dijo antes que no creen en nuestra democracia actual. ¿Cuál es, entonces, según usted, la verdadera democracia?



(de pág. 9)

Comprobé que, en el fondo, sólo escribía una poesía para mi propia voz. Oía el poema tal como yo lo pronunciaba, y como no lo escuchaba expresado por una figura imaginaria de hecho lo escribía sólo para mí mismo. Al comienzo no quería comunicarme con nadie. Quería decir lo que estaba en mí. Quería liberarme. Luego seguí adelante. Adquirí una segunda voz y esta voz era comparable con un poeta que habla en un monólogo dramático. Yo interpretaba mi propio papel. Esta segunda voz que se oye a menudo en la poesía no tiene nada que ver con el teatro. Cuando se piensa en la gente para la cual se escribe, esta poesía tiene, por ejemplo, un fin social. Poesía amena e instructiva, poesía que exhorta, relata, poesía moral que exhorta a priori: todo esto es abandonado a la segunda voz, es decir a aquella voz que está entre la del lírico y la del dramaturgo. Como queda dicho, está presente más de una voz y en Shakespeare, por ejemplo, se agrega la tercera voz, la voz del poeta que se habla a sí mismo. El dice esto porque tiene que decirlo y sin embargo lo dice tan maravillosamente que es parte integrante de la situación dramática.

W. Koch: **Ahora bien, usted se ha convertido en un poeta dramático, es usted —y excuse el lugar común— un "poeta cristiano". ¿Qué es entonces un "poeta cristiano"? ¿Existe? ¿Se puede definir?**

T. S. Eliot: Seguramente hay algo que corresponde a un poeta cristiano, así co-

—Veo la base de la verdadera democracia en pequeños grupos de personas, que construyen su vida en forma colectiva.

Conozco a los kibutsim de Israel. No me olvido de sus errores y fallas. Pero con todo me parece que la forma de vida colectiva es la forma de vida del futuro. Pequeños grupos de personas unidas entre sí en completa unión humana. Y no deben ser exactamente campesinos, también deben ser urbanas, industriales. Un grupo así puede crearse en base a un lugar común de vivienda o a una misma fuente de subsistencia. Este grupo vivirá en forma colectiva en un ambiente de confraternidad. Estos grupos se unirán entre ellos por medio de un pacto, una confraternidad superior, que resultará de una aceptación colectiva. Conversé con muchas personas, les describí el panorama según mi perspectiva. Me di cuenta que ellos consideran que no es posible algo así en nuestro tiempo. Pero estoy seguro que es real.

mo alguien es un buen ciudadano, así como el hombre tiene determinada relación con otros hombres; y no porque sea un poeta, si bien en un poeta cristiano debe aflorar el cristianismo a su poesía. Pienso que un poeta puede ser un buen o mal cristiano, puede ser irrdio, budista, musulmán, puede ser ateo. Ni su virtud ni su pureza moral, ni su fe tradicional, garantizan que su poesía sea buena. Incluso puede ser muy mala. De hecho, mala poesía religiosa proviene de hombres que no escriben lo que sienten en realidad. Ellos tratan de expresar aquellos sentimientos que les prescribe la religión. Es muy escaso el poeta cristiano absolutamente honrado y pienso que la honradez es la primer virtud del poeta. El debe ser honrado. Insisto, sin embargo, en que ni civilización, ni cultura son posibles sin religión. Como usted sabe, he escrito sobre esto un ensayo. La cultura de una sociedad es el otro lado de su religión, si se me permite expresarlo así, y cuanto más elevada es la religión tanto más elevada será la civilización. Se podría decir que la civilización es un fenómeno épico de la religión. Afirmo que ellas forman una unidad. Pero esto no tiene nada que ver con el poeta individual. Hay algunos —aunque sorprendentemente pocos— buenos poetas que han tratado temas religiosos y entre ellos algunos son grandes poetas, otros fueron por naturaleza muy religiosos y su poesía es significativa precisamente por haber sido escrita por poetas muy religiosos. Debo nombrar aquí a San Juan de la Cruz, y en Inglaterra George Herbert y Gerald Hopkins son cristianos sinceros. Cuando un poeta es cristiano convencido, sea un santo o un pecador, su poesía estará penetrada de cristianismo, aunque no trate ningún tema religioso. Esto es igualmente válido para el dramaturgo porque el dramaturgo cristiano tiene siempre presentes los principios de la moral y la doctrina cristianas y su conciencia le dice qué es justo y qué es injusto.



# crónicas del AMOR

dalmiro saenz  
liliana heker  
leopoldo torre-nilsson  
marco denavi  
silvina bullrich

No discutiremos el título. Habría que borrar un largo discurso que, en conclusión, no aportaría nada nuevo sobre esta antigua costumbre de la humanidad: porque, ¿qué es el amor? Parques finiseculares con paseos rococó, y sonetos, y la flor perdida entre las páginas de Rituasamhara. O un tango molido en el fondo del último organito, junto a una ventana andaluza de San Telmo. O un bar y dos tazas de café. O lo de antes: el musculoso garrote y el romántico golpe de nuestros abuelos Cromagnon. Quién lo sabe. Convengamos, pues, que también estos cinco cuentos deben tener algo que ver con el amor, y juzguémoslos como cuentos, simplemente.

En forma ágil, amena, periodística, Julia Constela presenta a los autores: Dalmiro Saenz, Leopoldo Torre-Nilsson, Liliana Heker, Marco Denevi y Silvina Bullrich; y en el orden que antecede los veremos.

Innegable: Dalmiro Saenz es un buen artesano; sabe armar sus cuentos. Falla, a veces, en sus personajes (mezcla de México y Yoknapatawpha) donde generalmente se tirotean, ejercen el coito gónico-bucal, son detenidos por la policía. En *La edad de piedra del amor*, pese a ser Dalmiro Saenz, nos cuenta una historia que nada tiene que ver con el amor

nilsson y ella kazán



erótico; que, si hemos de creerle al título, nos sitúa en la prehistoria de otro amor, tirando a social. Y nos cuenta, no sin alguna irrealidad, una (humanamente) verosímil historia. Un lindo cuento. Con todo lo de ambiguo que este giro tiene. Algo así como una parábola charra. Bien escrita. O mejor: bien escrita de ese modo desordenado, incorrecto, machaconamente rítmico con que Saenz escribe bien sus buenos cuentos. Bien "sentido" (pensamos), muy convencional, como las parábolas. No demasiado realista: lavar la ropa cuando "ya la tarde se ha inclinado bastante sobre las casas y la pelusa de los trapos entre los rayos oblicuos flota densa en el espacio sobre los gestos detenidos que cuelgan de los brazos como girones de un orgullo sin posibilidad ni perspectiva", obliga a tenderla de noche. Con el consiguiente peligro de que el rocío la empape toda, o que cualquier vecino de Villa Trapo (porque en las Villamisería, Dalmiro, no es oro todo lo que reluce), descolgándola de la soga, la pignore en beneficio propio. No obstante, si aceptamos la convención literaria; vale decir, si Villa Trapo no es sólo un verificable caserío de lata a la orilla de la General Paz; si la innoble brutalidad del inspector de policía alcanza a toda la "justicia"; si Mochila no es apenas un delincuente, sino lo que los hombres de Villa Trapo ven en él (un mito, un símbolo, un modo de la salvación); si el microcosmos de Villa Trapo admite, siquiera apenitas, figurar el Universo, la parábola nos gusta. Calza.

No sólo en imágenes Torre-Nilsson sabe decir sus cosas; también con palabras consigue mostrar aquello que se propone. *El que aúlla* puede ser un ejemplo de esto. Nilsson, a diferencia de Silvina Bullrich —que toda vez que se propone contar el aburrimiento, como le pasa en esta misma antología y en toda su obra, termina, indefectiblemente, hastiando al lector más resignado—, Nilsson, decíamos, logra con sintético rigor inventar el tedio, la incomunicación de

sus personajes. Integra al lector en el relato, sin aburrirlo. *El que aúlla* acontece en Norteamérica; pero Gladys y James Oliver bien pueden habitar (habitan) cualquier otra metrópoli tecnificada, deshumanizada. La forma del cuento, sus "cortes", no siempre están bien resueltos. Hay algo de "nuevo rico" de la prosa, en Nilsson. Pero su intuición de narrador es indudable, y eso convence: atrapa.

Y ahora, a lo nuestro. Críticas anteriores a esta crítica; la propia y generosa opinión de Julia Constela al valorar a los cinco cuentos del libro ("*el primer cuento realmente adulto, de la debutante subdirectora de El grillo de papel, Liliana Heker*"), nos eximen a nosotros del elogio sospechoso de cercanía. Y nos dejan afirmar, con más tranquilidad, lo que sin esas críticas o sin la opinión de la prologuista, igual hubiésemos afirmado: *Los que vieron la zarza* <sup>(1)</sup> es, sin duda, el mejor cuento de la antología. El porqué de este juicio se ve de lejos leyendo el libro. Trataremos de apuntalarlo ahora, con algún razonar.

Néstor Parini, un boxeador; dilacerado entre su despiadada (ibseniana) conciencia de saber que sabe adónde hay que llegar, y su mediocridad no-culpable, fatal. El hombre, pues, entre la parálisis y lo fáustico. Y un cuento metido a presión en el Quinto Mandamiento, de Quiroga: de las tres primeras líneas, como un puñetazo, hasta las tres últimas: sin concesiones. Virtud difícil en un relato, como éste, cuya estructura no es lineal y cuyo tiempo, extrañamente quebrado, es siempre el "ahora y aquí" de los personajes, sin que para ello se haya recurrido a los obvios artificios habituales: paréntesis, espacios blancos, bastardillas. (Cosa notable: quién nos habrá hecho creer que las personas reflexionan, monologan interiormente o evocan el pasado en bodoni cursiva.) Ya se ha dicho: nadie, ningún escritor cabal, al me-

(1) Cuento que pertenece al libro homónimo, de Liliana Heker, que será publicado, en agosto, por Jorge Alvarez Editor.

## Aniversario

## VI aniversario

nos, cuenta nada por la mera diversión de hablar; un cuento es un postulado, tiende a interpretar el mundo. O no existe. Todo narrador honesto, además, aspira a rivalizar con la Naturaleza, a crear vida, a inventar su "homúnculus". O es un pálido marmota que apunta palabras cual la niña en su querido diario, o como un mono se busca pelusa en el absorto ombligo. Se le exige también, si es cuentista, que en unas diez páginas lo diga todo, cada vez, e idée siempre la anécdota más original del mundo. O como recomendaba Faulkner es dedique a otro género menos arrogante; la novela, por ejemplo. O vender papas, Si ahora decimos que Liliana Heker es cuentista, ya sabe nuestro lector por qué no sólo a nuestro juicio, su cuento es lo mejor del libro. Desde al diálogo inicial ("—Es así —había dicho Néstor Parini—; va la vida en eso"), Néstor Parini existe, como personaje y como visión trascendente del mundo. Va la vida en eso. Eso, lo que sea, que para Parini es boxear y,



para Irma, amarlo. Y así, con naturalidad, Irma también se instala en nosotros y con ella proyectamos conquistar el mundo desde cualquier calle de Barracas ("Si no lo hago yo, no hay quién lo haga. Desde chico lo sé"), y descubrimos que Rubén y Anadela son de hace tiempo nuestros hijos, o con el tiempo lo serán y, entonces, zarandeados por una prosa que permanentemente desplazándose se encarna en cada personaje, como si transmigráramos, ya no estamos sólo (y solos): en Parini, sino en y desde Irma, y Rubén, y la psqueña Anadela "que lo conoce a papá mejor que nadie porque un domingo a la mañana, cuando se había acercado para verlo dormir, él se despertó. Fue un susto porque no hay que despertarlo cuando duerme, decía mamá, pero papá la apretó contra su pecho, que era grande y duro, y preguntó quién era él. "¿Qué mierda soy?", fue la pregunta, y Anadela contestó que el mejor de todos porque era boxeador." Y este insólito modo de narrar la historia desde cuatro seres no sólo diferenciados, sino hasta antagónicos (el padre y el hijo; Anadela y la Irma hastiada

NUMERO 30

150 PESOS

Para su VI ANIVERSARIO, "El escarabajo de oro" prepara una serie de Festivales, actos y Revistas Orales (cuyas fechas serán anunciadas oportunamente) y la publicación de un NUMERO ESPECIAL ANIVERSARIO, de 70 páginas, que contará con la colaboración de

Ernesto Sábato / Julio Cortázar / Juan Goytisolo / Roa Bastos / Nicolás Guillén / Mario Benedetti / Fernando Quiñones / Beatriz Guido / Carlos Fuentes / etc.

## REPORTAJE A MAX BROD

su apasionado testimonio sobre uno de los más ignorados (o discutibles) sentidos de la obra de Franz Kafka / sus discusiones con Franz Werfel y Martin Buber / la situación de los judíos en la URSS / la obra "El Vicario".

un capítulo inédito de "El Castillo", de Franz Kafka / poemas inéditos de T. E. Eliot / cuento inédito de Scott Fitzgerald



## POLEMICA MARXISTA

un nuevo trabajo de ERNST FISHER, el teórico alemán que con Luckás, Della Volpe o Garaudy, polariza la avanzada de la estética contemporánea / el tema: posibilidad o paradoja del arte para masas

textos teatrales inéditos de Becket / Bertold Brech / Césare Pavese / cuentos mexicanos seleccionados por Augusto Roa Bastos, con notas de Carlos Fuentes / sobre Sábato y Viñas / Martínez Estrada / cuentos y poemas argentinos

## SOBRE EL REALISMO

testimonios de Jean-Paul Sartre, Gyorgy Luckacs, el presidente Dorticós, Julio Cortázar

láminas sueltas, grabados sobre tacos originales y dibujos / Carlos Alonso / Raúl Schurjin / Osky / Catú / Napoleón

EN FIN, la casa por la ventana y luego, la cárcel, salvo que se suscriba o renueve la suscripción vencidísima, con lo cual recibirá relativamente gratis un ejemplar ANIVERSARIO, que vale él sólo la cuarta parte de una suscripción por 12 números / otra variante: comprarlo adelantado, enviando sólo 100 pesos, y sin correr el riesgo de que se agote. / EDICION LIMITADA.

COMPRE UN EJEMPLAR POR ADELANTADO: 100 PESOS / GIROS A "EL ESCARABAJO DE ORO", MAZA 1511, 29 C, CAPITAL.

del final), o súbitamente unánimes (la noche de la última pelea) esta perspectiva poliédrica que recurre, incluso a una suerte de cuarta dimensión, que es y no es el ojo de la autora, vitalizando los objetos (la casa, la radio, las nueces), cosificando los seres (los vecinos, los chicos del barrio, el spiker), nos complica hábilmente, nos entrapa desde todos los ángulos haciéndonos recular hacia la anécdota profunda del cuento, la demoníaca búsqueda de un absoluto ("No salvás nada. Llegás porque jugaste hasta el alma") y los previsibles castigos al orgullo: "¿No te das cuenta que estás terminado? ¿O para que podamos comer en esta casa te tienen que poner a barrer los pisos del estadio?", dirá Irma. "A ver", dirá: "decime ahora que vos no naciste para heladero; repetí que naciste para otra cosa", dirá. "Para hacer el payaso delante de todo el mundo, para eso naciste". Y la realidad del cuento irrumpe en nosotros o nosotros en ella, y ya, irremediamente, no podemos escapar a la fatalidad de ser Néstor Parini, de verlo y vernos, al mismo tiempo. Como en un sueño humillante en el que un hombre, que también es nosotros, escucha palabras de un desprecio que ya no cabe en el mundo, o descubre de pronto, sobre el ring de su

última pelea, la clave secreta de la existencia: de la suya. A partir de acá, el final de la narración se precipita con ferocidad; un escenario de cartones desarticulándose, vertiginosamente. Y la fría y cruel y ridícula objetividad de crónica policial que hiela, en el límite de lo atroz, los últimos párrafos —su irónica respuesta, acaso, a aquel primer diálogo—, cierra el cuento como un portazo en la noche. Detrás va a comenzar otra cosa; sabe Dios qué.

Y, según el orden que anunciábamos al principio, deberíamos comentar ahora los cuentos de Marco Denevi y Silvina Bullrich; cosa que no va a ser posible porque el de aquél, desdichadamente, no existe, y el de ésta, desdichadamente, existe demasiado (en el sentido de que todo lo que existe ocupa un lugar en el espacio, y de ahí, ponemos por caso, que el Monumento a la Amistad de Parque Lezama existe mucho más que el Monumento al Mono Relojero, que no existe, lo que no implica un argumento en favor de la belleza o la necesidad de alguno de los dos), razón por la cual lo que íbamos a decir de ambos trabajos debió ser publicado en "grillerías", sección que no alcanzó a entrar en máquina a causa del reportaje a Martin Buber.

V.B. y A.C.

Había una vez un hombre que se murió. El hombre había sido muy importante. Había tenido fama, poder, dinero, etc. Había trabajado mucho y había cosechado triunfos. Por lo tanto no temió presentarse ante Dios. Así que se presentó ante Dios y dijo:

—Isidoro Passini, encantado.

—Tome asiento —le contestó Dios. Y el hombre se sentó.

—Su vida, si es tan amable —le dijo Dios.

—¿Mi vida? —dijo el hombre ligeramente sorprendido.

—Su vida, sí, por favor.

—Bien —dijo el hombre, y se dispuso a hablar de su vida.

Naturalmente se había enfrentado con muchas situaciones difíciles. De modo que no se amilanó. Al contrario: se compuso el pecho, sonrió compulsivamente, y ordenó sus fuerzas como para sacar el mejor partido posible de la entrevista.

—Señor —empezó, con esa su manera directa y cordial que tantos triunfos le había deparado—. Señor —dijo— he trabajado mucho. He llegado a ocupar un cargo de gran responsabilidad.

—¿Responsabilidad? —dijo Dios, como si no entendiera bien el significado de la palabra.

—Sí, de gran responsabilidad —repitió el hombre, seguro de sí mismo, confiando plenamente en su natural simpatía, decidido a ganar la situación desde el primer momento—. Jefe de producción, exactamente. En Burnes & Mathews Argentina S. A. Diecisiete hectáreas cubiertas en Castelar. Sucursales en veinticuatro países.

—Uh... —dijo Dios, aprobando seriamente con la cabeza, como compenetrándose de la importancia de su recién llegado.

El hombre sonrió afablemente, pensó algo así como "el primer round es mío", y prosiguió:

—Puede decirse que he llegado solo. Por mi propio esfuerzo. ¿Mis virtudes? Concentración, trabajo, dinamismo, capacidad para resolver rápidamente cualquier problema. En fin, esas cosas que distinguen al hombre hecho para vencer. Usted perdonará mi inmodestia, pero debemos ser francos, ¿no le parece?

—Pero por supuesto —le contestó muy gentilmente Dios.

—Recuerdo —prosiguió el hombre— cuando ingresé a Burnes & Mathews Argentina S. A. Tenía dieciocho años. Mi familia era muy pobre, Señor. Para ahorrar las monedas del ómnibus, me hacía a pie veinticinco cuerdas. Con ese dinero me compraba libros. De noche estudiaba. Fui perito contable a los veintidós años. Cuando me recibí...

—¿Veinticinco cuerdas? —preguntó Dios.

—¿Eh? Ah, sí, veinticinco cuerdas. Con excepción de los días de lluvia, claro.

—Había una plaza, ¿no es cierto?

—¿Una plaza?

—En el trayecto, quiero decir. ¿No había una plaza?

—Este... sí, sí, efectivamente, había una plaza. Me parece —contestó el hombre algo desconcertado y pensando que tal vez Dios empezaba a chochar un poco con los años.

—Y en la plaza, ¿había un banco?

—Bueno, había muchos bancos, supongo.

—No, no. Un banco. Yo me refiero a un banco. ¿Había un banco?

—Claro... naturalmente había un banco. Si había muchos bancos, había un banco —dijo el hombre, conteniendo a duras penas su malhumor.

—Ajá. ¿Y cómo era ese banco? —preguntó Dios.

—¡Ese banco era un banco! ¡Un banco como todos los bancos! ¿Qué se puede decir? —contestó el hombre con muchas ganas de terminar de una vez con esas preguntas estúpidas.

—¿Eso es todo?

—Eso es todo lo que se puede decir de un banco, ¿no? —dijo, convencidísimo de que la edad le había reblandecido por completo los sesos a Dios.

—En fin —dijo Dios, suspirando con visible contrariedad —continúe, por favor.

—Continúo —dijo el hombre con energía, decidido a poner un poco de orden en esa conversación que le parecía disparatada—. Con mi diploma conseguí que me cambiaran de sección y me aumentaran el sueldo. Tenía veinticuatro años, y ya era todo un subjete. La sección se transformó en mis manos. Llevé cosas nuevas. Impuse mi ritmo; mi manera de trabajar. Llegó a ser la sección más eficiente de la casa. Fue mi primer triunfo importante.

—Oh, importante... —dijo Dios con tono bastante ambiguo.

—A los veintiocho años me casé —prosiguió el hombre, como si no lo hubiera oído—. A mi mujer, Mónica Juárez, creo haberle dado todo lo que se merecía. Hijos, cariño, y demás está decirlo, bienestar. Ella vive aún. Usted, Señor, debe conocerla.

—Conozco, conozco —dijo secamente Dios.

—Tuvimos cuatro hijos —continuó el hombre levemente intrigado y sospechando por primera vez que a su mujer no habría de resultarle tan fácil la entrevista—. Armando, Luis María, Clara y Angélica. Angélica era mi debilidad. Tenía... tiene unos hermosos ojos azules, como la madre. Es un encanto de criatura.

—Ah, ojos azules —dijo Dios—. ¿Y Alicia?

—¿Cómo? —dijo el hombre.

—Sí, sí, le pregunto el color de los ojos de Alicia.

—Pero, ¿Alicia?, perdón. ¿Usted dijo Alicia?

—Naturalmente, Alicia. Usted me habló del color de los ojos de Angélica, y yo le pregunto por el color de los ojos de Alicia. Está claro, ¿no?

—Pero... Usted no se referirá... a aquella muchacha... a aquella Alicia que yo conocí cuando tenía, qué sé yo, dieciséis, diecisiete años...

—Por supuesto que me refiero a ella. El color de sus ojos, entonces...

—Bueno, caramba, pasaron tantos años. Además, hemos podido estar solos tan pocas veces, que francamente...

—No lo recuerda.

—No, no me acuerdo, es la verdad —

(pasa a pág. 8)

## HUMBERTO COSTANTINI

# ENTRE VISTA

*cuento*