

editorial

el pitecantropus erectus


**EL ESCARABAJO
DE ORO**
revista sospechosa
DIRECTOR ABELARDO CASTILLO
**SUBDIRECCION
LILIANA HEKER**

SECRETARIOS DE REDACCION
**Jorge Vázquez Santamaría
Vicente Battista**
CONSEJO DE REDACCION
**José Antonio Barzak, Vicente Battista,
Abelardo Castillo, Luis Di Paola, Raúl
Escari, Víctor García Robles, Liliana
Heker, Bernardo Jobson, Alberto La-
gunas, Ricardo Maneiro, Lelia Varsi,
Jorge Vázquez Santamaría.**
TEATRO:
Lelia Varsi
CORRESPONSAL:
Alberto Lagunas
COLABORADORES
PERMANENTES:
ARGENTINA: Carlos Alonso, Julio Cor-
tázar, Humberto Costantini, Beatriz
Guido, Marta Lynch, José Martínez
Suárez, Lautaro Murúa, Pedro Orgam-
bide, Enrique Revol, Augusto Roa Bas-
tos, Raúl Schurjin. **CUBA:** Roberto
Fernández Retamar. **CHILE:** Nicanor
Parra, Gonzalo Rojas. **EE.UU.:** Mar-
celo Covián. **ESPAÑA:** Félix Grande,
Fernando Quiñones. **FRANCIA:** Juan
Goytisolo. **GRAN BRETAÑA:** Pablo Ar-
mando Fernández. **HUNGRÍA:** Andor
Vér. **ISRAEL:** Jorge Adim, Enrique
Sverdlík. **MEXICO:** Carlos Fuentes,
Juan García Ponce, Jaime García Ter-
rés. **PANAMA:** Tristán Solarte. **PE-
RU:** Wiston Orrillo, Miguel Oviedo.
POLONIA: Jozas Kektzas. **SUECIA:**
Jaime Peralta. **VENEZUELA:** Adriano
González León.

propiedad intelectual nº 832040

Bueno, ya está. Hemos llegado, por fin, al número 30. Y el plural, acá, quiere implicar no sólo a los que hacen esta revista, sino a quienes la leen. A usted. O a vos, para hablar más de cerca.

Hablar: el verbo también es adrede. Porque si es cierto que nadie existe a solas, sin los otros; si cada acto humano exige un juez o un espectador, un testigo, o —como sabíamos decir— un prójimo, es mucho más cierto que la literatura (la palabra) los necesita de antes de su propio nacimiento. El primer hombre, de haber sido realmente sólo uno, habría quizá aprendido a bailar a solas; habría inventado herramientas para alcanzar la manzana o yugular el bisonte. A la primera lluvia, habría ideado la arquitectura. Es fácil imaginarlo, incluso, pintando flores en su pared de piedra, o filosofando, hacia adentro, un espantoso y mudo Sistema de noches cíclicas, tempestades y crepúsculos. Pero no habría nombrado las cosas. Silbó acaso, para hermanarse al pájaro o la culebra. Imitó tigres, por ver si lo entendían. Pero hablar, habló con su único semejante. Lo que va del sonido al concepto, es la prehistoria de la Creación del Mundo: con el tiempo, apareció "El escarabajo de Oro". No se rían. Todos juzgamos la historia así, partiendo, hacia atrás, desde nuestro más reciente acto. Si ahora aconteciera el Apocalipsis, Babilonia habría sido arrasada y Jerusalem tumbada y vuelta a empinar y los ejércitos habrían cruzado con banderas y fragor toda la tierra, para que un zapatero, acá enfrente, esté escuchando esa ópera mientras va sacando de a una tachuelas de su boca; para que una muchacha revuelva un café que no va a terminar; para que ese poeta o aquel pibe de las pinturitas, juzgados desde nosotros, digan la última palabra, hallen el último color del mundo. Menos mal que no va a pasar. Y menos mal que, sin embargo, "puede" pasar: eso nos vuelve tan poco importantes que nos permite comprender lo irrisorio de haber alcanzado, agatas, el VI ANIVERSARIO; pero nos pone tan contentos, nomás de vernos vivos, que (como decíamos más arriba) queremos repartir los plurales con usted. Con vos.

Desde aquello que contábamos, desde el orangután bailando solo, hasta "El escarabajo", hemos aprendido algo. Que ya no existen los gestos para-nadie. Que ni siquiera existen escritores y lectores: hay, más bien, tipos que conversan.

Pero ya lo sabemos, sí. Hoy no se estila, como en los buenos viejos tiempos de Cervantes o en el aiegre lunes de los cuadernos azules, de Dickens, ya no se estila apelar al desocupado o amable (o querido, decían ellos) lector. Hoy, somos gentes adultas. Somos, además, argentinos; y no nos va a venir un literato con la demagogia de la retórica confanzuda. Hemos leído a Beaudelaire ("hipócrito lector, hermano mío"); a Lautréamont ("tu asqueroso hocio, oh monstruo!"); nadie nos venderá un buzón sintáctico. Sabemos la historia del lector-macho y el lector-hembra. Y, para peor, escribimos, casi todos: nadie se resigna a ser lector. Pero alguno habrá. No digo usted, que acaso compra esta revista por costumbre, que nunca o casi nunca está de acuerdo, Dios lo libre, con los grilleros. No, usted no; aunque está bien que nos lea. En realidad nos referíamos a vos, la edad que tengas. A vos, a quien sabemos que la revista sí te gusta "a pesar de todo". Que a lo mejor la venís siguiendo desde "El grillo de papel" y pensaste pucha, qué macona, la vez que se fue Liberman. Vos, a quien le costó juntar estos pesos y que, también lo sabemos, te vas a sentir personalmente agredido por cada página que no coincida con lo que esperabas. A vos, en suma, que venís a ser el otro pitecantropus, con el cual (cuando los gliptodontes) dio gusto hablar por fin, y discutir y escuchar qué opinabas, animal, bajo una rayada luna junto a los grandes helechos. Y a vos te vamos a contar la anécdota, el secreto de este trigésimo número.

Eramos seis, en una mesa del viejo Café Cultural, el otro, y al decir "viejo" ya empezamos a notar que pasa el tiempo, que también a uno le cambian la ciudad, que cualquier día nos vamos a sorprender diciendo: esto que les cuento sucedió allá por el 59, cuando aún había tranvías en Buenos Aires. Eramos seis, pues. Y estábamos a punto de sacar "El grillo de papel", todavía sin nombre. Varios comenzaron a echarse atrás, a asustarse ante la inminencia de algo que, días antes, era lindo y no muy comprometido. Uno de nosotros dijo que había que salir; sacar, aunque sea, un número. Otro dijo: no. O nos ponemos como límite, por lo menos, treinta, o no vale la pena pensar en una revista. Gran silencio. Otro dijo: si ustedes no se animan, yo me animo, con él solo. Y te animaste y así fue, Liberman. Con la diferencia que nos pasamos de treinta, si me dejás que sumemos los de "Tiempos Modernos".

Y buen. El primer límite fue de 30 números, lo que significaba, claro, cinco años por lo menos de andar juntos. Fueron seis años. El segundo límite es a morir.

T E M A R I O N Ú M E R O 3 0

ARGENTINA E HISPANOAMÉRICA

ensayos

- ERNESTO SÁBATO • las pretensiones de robbe-grillet
- JULIO CORTÁZAR • sobre leopoldo marechal
- AUGUSTO ROA BASTOS • imagen y perspectiva de la literatura hispanoamericana (I p.)
- DARDO CÚNEO • el desencuentro argentino
- ENRIQUE REVOL • elementos de james joyce
- VÍCTOR GARCÍA ROBLES • sobre "los increíbles"
- JORGE VÁZQUEZ • la sonrisa de hiroshima

ficción

- siete narradores** • **cuentos**
- EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA • tres relatos
- JUAN JOSÉ MANAUTA • biguases
- ABELARDO CASTILLO • negro ortega
- LILIANA HEKER • casi un melodrama
- JORGE VÁZQUEZ SANTAMARÍA • de la historia y daniela
- LELIA VARSÍ • maría de los ángeles
- ALBERTO LAGUNAS • temporada de octubre

poesía

- ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN • caracas guía de turismo, caracas-guide
- poetas argentinos** • **poemas**
- ARNOLDO LIBERMAN • tres sonetos con muchacha
- MARCELO COVIÁN • martí
- CARINA TRILNIK • tres poemas

EUROPA

ensayos

- JEAN-PAUL SARTRE • coloquio en praga
- ERNST FISHER • sobre el arte y las masas (II, p.)

testimonios

- MAX BROD • kafka, el antisemitismo, israel, la unión soviética, y "el vicario"
- WITOLD GOMBROWICZ • polonia, señoras y un malentendido

ficción

- narrativa** •
- FRANZ KAFKA • final inédito de "el castillo"
- BERTOLT BRECHT • historia del señor keutner
- OSCAR WILDE • todo es posible
- teatro** •
- SAMUEL BECKETT • la partida, pieza en 1 acto

poesía

- THOMAS S. ELIOT • cuatro poemas con gatos

SECCIONES PERMANENTES

cine

- SERGUEI BONDARCHUK • mi concepción del cine

pintura

- CARLOS ALONSO • RAÚL SCHURJIN • JOSÉ GUADALUPE POSADA

polémica

- ABELARDO CASTILLO • contra-brocato

Y COMO SIEMPRE, DESDE HACE 6 AÑOS, GRILLERIAS y/o AUTOBOMBO, EDITORIAL, FOTOS, AVISOS, MAS FOTOS, INEFICACES LLAMADOS DE SUSCRIPCION, MUCHISIMAS FOTOS MAS, Y, HOY, PRIMERA ENCUESTA A LOS SIMPATICOS EDITORES ARGENTINOS,



IMAGEN Y PERSPECTIVA DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA



AUGUSTO ROA BASTOS

Sabemos que los fenómenos de una cultura —aun los de los sistemas centrales y cerrados— no pueden explicarse por medio de esquemas y diseños inmutables, porque ellos tienden a eliminar los elementos de contradicción que constituyen precisamente el núcleo generador de tales fenómenos.

En América, sin embargo, nos hemos habituado a estos deslindes demasiado tajantes, a oposiciones y dicotomías muy estrechas, que entrañan la negación de ese proceso formativo. Los que no creen que la historiografía y la crítica literaria son también dos géneros eminentemente creadores, se han instalado con ahínco en estos estancos de las "invariantes", y desde allí manejan valores de cambio o de interpretación sobre la base de ya clásicos malentendidos. Por ello, tal vez, muchos de los fenómenos y problemas de nuestra literatura, de nuestra cultura en general, continúan siendo o pareciendo irreductibles anomalías, enigmas mal aclarados. La prueba está en que se sigue discutiendo sobre ellos interminablemente, sin que en apariencia estas discusiones hayan favorecido iluminaciones fundamentales.

Temas como los del americanismo o nacionalismo literario, el telurismo o el regionalismo, los rasgos caracterizadores, las tentativas de clasificación según los temas, tendencias o géneros, etc., forman parte del repertorio de esquemas y fórmulas que han sido rebasados ya por la densificación y madurez de nuestra literatura.

La importancia desmesurada y excluyente de la geografía en la novelística iberoamericana suele ser uno de los tópicos más reiterados; fue la tesis del profesor y crítico español Pedro Grases, rebatida luego por Enrique Anderson-Imbert, Arturo Torres Ríosco y José Antonio Portuondo, entre otros, en una discusión al parecer exhaustiva que no llegó a agotar la cuestión, en muchos años, puesto que continúa apareciendo en los temarios de coloquios y conferencias. Grases afirmaba, en síntesis, que "las grandes novelas de América —las que dan la tónica o son exponentes de las demás creaciones novelísticas— han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. Sus grandes personajes son "vitalizaciones" de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar, con Felipe Massioni, la Geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente. Los tipos humanos, reducidos a simples accidentes, sus acciones viven apagadas a la sombra de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo imponentes". Grases sentó así, como se lo demostraron sus oponentes, una falsa, o por lo menos una anacrónica caracterización de nuestra novelística, en la que el acento de su avance y madurez se da por cierto, a la inversa, en la medida en que el conflicto humano ha ido prevaleciendo sobre el medio geográfico y anexándolo a los dominios de

su problemática; sin contar que este tipo de caracterizaciones parcializan y restringen excesivamente el conjunto de nuestra literatura narrativa, en su unidad y variedad, en su desarrollo lleno de desigualdades y asincronías.

Muchos años antes, el propio Ortega había reconocido en su **Meditación del pueblo joven**: "Mientras hay tierra de sobra la historia no podía empezar. Cuando el espacio sobra ante el hombre reina aún la geografía que es prehistoria". Y es evidente que lo que verdaderamente importa a nuestra literatura es la historia, las luchas del hombre, y no las "grandes vitalizaciones de la Naturaleza"; la **geografía humana** y no la "geografía espiritual de los ingentes hechos naturales" como una especie de fatalidad de la que el hombre en sociedad no puede escapar. Por ello, una correcta interpretación de nuestra literatura narrativa como expresión de la realidad americana, sólo puede ser formulada desde el ángulo histórico social.

Presencia de una literatura

Desde el ángulo de esta concepción que identifica literatura y sociedad, intento enfocar la imagen de nuestra narrativa.

¿Qué es una literatura entendida desde este punto de vista?

Al sociólogo y crítico brasileño Antonio Cândido se debe una de las más agudas precisiones que se hayan hecho entre nosotros sobre el particular. Una literatura es, según Cândido, "un sistema de obras ligadas por denominadores comunes que permiten reconocer las notas dominantes de una determinada fase. Estos denominadores comunes son, aparte de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos distingúense: la existencia de un conjunto de productores literarios más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores formando los diferentes tipos de público sin los cuales las obras no viven; y un mecanismo transmisor (en forma general, una lengua traducida a estilos) que liga unos con otros. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación inter-humana, la literatura, que bajo este ángulo se nos presenta como un sistema simbólico por medio del cual las aspiraciones más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres y en interpretaciones de las distintas esferas de la realidad".

El crítico uruguayo Angel Rama, apoyándose en las citadas palabras de Cândido, expresa: "No basta que haya obras literarias buenas y exitosas para que exista una literatura. Para alcanzar tal denominación, las distintas obras literarias y los movimientos estéticos deben responder a una estructura interior armónica, con continuidad creadora, con afán de futuro, con vida real que responda a una necesidad de la sociedad en que funcionan."

Cândido y Rama coinciden en esto al

señalar que uno de los problemas fundamentales en la caracterización de nuestra literatura es el hecho de que toda actitud literaria, consciente o inconscientemente, refleja un sentimiento y un interés sociales, y por tanto —se podría añadir— una ideología de clase. "La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia", afirmó José Carlos Mariátegui, señalando la aparición de un nuevo espíritu nacional en la literatura peruana. Y es justamente la novela como instrumento de captación de la realidad, en sus más hondos estratos, con el espíritu de análisis que le es connatural, el género que mejor refleja los cambios de una sociedad, pero también la conciencia de estos cambios.

Una cosmovisión americana

Para que exista una literatura, además del valor estético de sus obras, es necesario un centro de cohesión interior, una visión coherente y unitaria sobre el conjunto de la realidad. De esta coherencia interior procede la posibilidad de comunicación inter-humana de una literatura en un momento determinado, pero también el sentido de continuidad histórica a través de sus variaciones posibles.

¿Tenemos una literatura de este carácter en América Latina?

Este es otro de los temas que continúan sirviendo de pretexto para divagaciones más o menos bizantinas que poca o ninguna luz arrojan sobre el verdadero fondo del problema: la situación de nuestra literatura como expresión de una realidad en gran parte alienada en lo histórico, en lo social, en lo económico.

Lo curioso es que mucha gente, de la más capaz y familiarizada con estas cuestiones, no repare en ello, a pesar de la fuerza al menos pragmática de los hechos.

En su libro **Claves de la literatura hispanoamericana** Guillermo de Torre encabeza precisamente el capítulo inicial con la pregunta: "¿Existe una literatura hispanoamericana?", y la contesta con otra diciendo: "¿No respondería más bien indagar si la literatura hispanoamericana cuenta con obras maestras, con personalidades capitales, con textos canónicos e influyentes, con un repertorio de ideas, temas y estilos equivalente al de cualquier literatura occidental, que determine y justifique su autonomía?"

Como se ve, el crítico español condiciona la existencia de una literatura hispanoamericana a la prueba de fuego de su autonomía. En lo típico, sus palabras resumen la posición ortodoxa de un cierto hispanismo cultural que es, desde luego, generoso y bienintencionado; sólo tiene el inconveniente de no ser totalmente objetivo.

El sentido de tal hispanismo cultural en lo que tiene de amplitud y de largueza, pareciera consistir en decirnos los españoles a los americanos: "No importa si no tenéis obras maestras, personalidades capitales, textos canónicos e influyentes. No importa si vuestra

(pasa a pág. 30)



**SERGIO
BONDARCHUK**

MI CONCEPCION DEL CINE

Hace poco, en uno de los breves intervalos entre filmaciones, conversando sobre nuestra cinematografía, se me formuló una pregunta que inesperadamente no pude contestar pese a que no tenía nada de difícil ni de pretenciosa.

—Nómbreme algunas malas películas aparecidas últimamente en la pantalla.

Con toda buena voluntad traté de hacer memoria pero no pude concretar nada. Por mi mente desfilaban pálidos cuadros, se agitaban figuras diluidas, pasaban carteles propagandísticos con dibujos vistos. Tuve que contestar, también diluidamente:

—Sí, hay algunas. . .

Pero no sólo yo contesto así. Por desgracia somos tan amargamente ricos en películas malas que es difícil no ya hacer una selección sino fijar la memoria en una de ellas en particular. La opinión extendida de que lo malo se recuerda con singular facilidad, en este caso sufre una completa derrota. ¿Para qué discutimos sobre lo mismo años tras año, con sinceridad y autocritica si todo lo que se refiere a lo malo sigue como antes? ¿Decir esto es hablar con rudeza? ¡Sí! ¿Por qué no? La rudeza para condenar lo malo no significa un nihilismo en relación con aquello de lo que nosotros, con todo derecho, estamos orgullosos. Hay una progresión curiosa: aparecen con mayor frecuencia películas que podemos considerar como el acontecimiento del año, pero el número de las películas que sólo merecen ese nombre porque se están exhibiendo en una pantalla, crece con ritmo abrumador.

Producimos más de cien películas por año. Es una conquista importante. Sin embargo, esta conquista se valora a menudo desde el punto de vista de un economista que hace el balance de los objetos industriales salidos de una producción en cadena. Pero ¿cuándo semejante concepción de los fenómenos del arte ha contribuido a su florecimiento? Algunos cineastas se inclinan ante el siguiente criterio: si el pueblo exige más películas, bajo esa etiqueta se le puede pasar cualquier producto siempre que esté fabricado con las exigencias tecnológicas específicas del cine.

Surge así una teoría: las películas anodinas no son un mal sino un fenómeno natural que, inclusive, puede contribuir al surgimiento de películas valiosas por el pasaje de la cantidad a la calidad. Y como argumento irrefutable,

sus sostenedores se amparan en una "ley" del cine mundial conforme a la cual frente a un alto porcentaje de cine "barato" quedan sólo pocas películas verdaderamente sobresalientes. Y nos repiten, con gesto farisaico:

"No todos pueden ser un Chaplin o un Eisenstein. Algunos tienen que hacer películas comunes". Pero si no tienes en el corazón el fuego de un Eisenstein o un Dovyenko ¿para qué te dedicas al cine?

¡No! ¡No alcanza con hacer cien películas! ¡Hay que saberlas hacer! La creación de una verdadera obra de arte en cada una de estas cien películas exige prolongadas y a veces dolorosas búsquedas. ¡No descubro ninguna verdad! Ello es inalterable y eterno como la existencia del propio arte.

Los verdaderos artistas de todos los pueblos y de todos los tiempos no contaban las horas, los meses y los años que empleaban en su trabajo titánico, a pesar de que cada minuto de su tiempo era inestimable.

¿Por qué nosotros, sedientos de perfección, esperamos alcanzarla tan fácilmente?

Recuerdo una singular conversación entre un novel poeta y un editor. Al poner sus primeros versos en la mesa del editor, el poeta se jactó de haberlos es-

crito en diez minutos. Al leerlos, el editor los sentenció lacónicamente: "Estos versos también tendrán diez minutos de vida, y el único lugar para inmortalizarlos es un álbum familiar".

Claro que se trataba de versos malos. Y este lapsus no es fortuito. Los adictos a la premura podrán aportar decenas de ejemplos de genios de arte que crearon obras maestras en una sola noche. Pero esas obras eran el resultado de búsquedas anteriores de una sobrehumana labor precedente, sin hablar, también, del talento creador.

El editor que habló con el infortunado autor de los versos, para los que encontró como único destino adecuado un álbum familiar, solamente hizo sufrir en su amor propio al desgraciado "creador". Pero es imposible esconder en un álbum las películas elaboradas con semejante método, y ellas producen un gran perjuicio moral a miles de espectadores, sin mencionar el perjuicio económico al Estado.

¿Cuánto necesita el espectador? Esta pregunta se formula frecuentemente, pero no es posible aplicarla sólo a la cantidad de películas de cine exhibidas. Yo anhelo que esta pregunta abarque toda la amplitud e importancia de otra: "¿cuánto necesita el hombre?"

En la pared del cuarto de nuestro equipo de filmación de **La guerra y la paz** hemos pintado un aforismo de León Tolstoy: "El artista, para producir un efecto sobre otras personas, debe escudriñar para que su obra sea una búsqueda incansante. Si ya encontró todo, si ya lo sabe todo y lo enseña o trata de divertir ex profeso, no puede funcionar como artista. Sólo si el espectador, el oyente o el lector también está buscando, el artista se fundirá con él en esas búsquedas".

¿No está en ésa la respuesta a "¿qué necesita el espectador?" y a ¿cómo tiene que ser la medida del arte que le ofrecemos?

Meditemos: si el artista ya encontró todo, si ya sabe todo y lo enseña o trata de divertir ex profeso, no funciona. ¡Es verdad! Una película con una moraleja especialmente fabricada, y encargada ex profeso por el autor, no funciona, ahuyenta al espectador. ¿No estamos tratando con demasiada frecuencia de sermonear al espectador? El arte no debe apoderarse de los cometidos de un conferencista de temas ético-morales. Toda moral preparada y bien digerida, que sea tan limpia como las lágrimas de un





niño, no turbará al hombre, no obligará a su mente a trabajar con intensidad, no dejará en su alma una huella profunda por la razón de que ella ya está preparada.

La fuerza del arte radica, justamente, en que conmueve los pensamientos y sentimientos del hombre y lo apremia a buscar por sí mismo las respuestas vitales. Es una pena que tengamos no pocas películas que cumplen el papel de manuales filmados sobre "qué es el bien y qué es el mal".

Probablemente por eso las películas que mejor expresan nuestra vida, nuestras realizaciones grandiosas, nuestra contemporaneidad, son las filmadas y construidas por el método del cine documental. Pero no es preciso subrayar que ninguna ilustración, ningún reportaje filmado, puede sustituir el arte de profundas meditaciones sobre la vida.

Cada artista tiene su camino. Sería ridículo aconsejar a todos los artistas seguir el mismo camino. Pero los más diversos caminos de creación deben culminar en una investigación artística de los fenómenos de la vida humana, en una investigación que después ha de continuar en el corazón y en la mente del espectador, del lector, del oyente. Si uno alcanza esa meta, puede considerar que ha creado una obra contemporánea, aunque sus personajes pertenezcan a otras épocas. Por eso los protagonistas de **La guerra y la paz** viven en mí con sus anhelos y sus esperanzas. Y por eso filmando esta novela nuestro equipo se esfuerza en continuar la búsqueda de aquellos protagonistas en nuestra vida, en los sentimientos de nuestros contemporáneos.

Todavía no es hora de saber cómo saldrá nuestra película. Si la menciono es sólo para demostrar con ella mi concepto sobre el problema de la contemporaneidad no como una ciega prolongación de los indicios materiales del hoy sino como una revelación de la plenitud del carácter del pueblo. Pierre Besujov, con sus complejas búsquedas del sentido de la vida y del destino del hombre,

y Andrés Bolkonsky, con sus profundas meditaciones sobre el nacimiento y la muerte, con el amor que ellos tenían a la tierra rusa, me son caros porque ellos reflejan mi emoción, mis pensamientos, y también la emoción y pensamientos de aquellos que me rodean. Diré más. Ocurre que ellos me parecen más contemporáneos que aquellos que encuentro en nuestras malas películas referentes a nuestros días. En estas películas, a primera vista, hay de todo: líneas de alta tensión, gigantescas grúas, altos porcentajes de producción. A pesar de todo eso, no encuentro en ellas a mi contemporáneo, no encuentro al hombre que vive y tiene un destino real. En esas películas hay grandeza de las cosas pero no del hombre.

La creación de obras monumentales con materiales contemporáneos exige, desde luego, no menos maestría que la filmación de una novela de un escritor tan genial como León Nicoláievich Tolstoy.

No es por azar que no nombro ni películas, ni directores, ni libretistas. El nombrarlos no agrega nada. Sólo daría comidilla para comentarios de lectores ociosos, que no perciben el fondo del problema sino que, morbosamente, saborean las discordancias ficticias o existentes en los medios artísticos. Con un artículo periodístico no se puede persuadir a un chapucero ni elevar su "maestría". Por eso hablo en general de las cosas que afectan a nuestro arte cinematográfico.

¿Hasta cuándo vamos a conformarnos con el hecho de que las películas malas se mantengan en nuestras pantallas con una venenosa vitalidad? Frecuentemente las comisiones directivas de los estudios cinematográficos, en su carrera para lograr una mayor cantidad de películas, aceptan guiones no madurados y anodinos, y luego fabrican películas no maduras y también anodinas.

Observando los anuncios de nuevas películas se me ocurrió una pregunta: ¿cuántas de ellas verá el espectador? No

hablo del aficionado recalcitrante, que gasta su vida en las salas de cine, sino de un espectador común. Pregúntele a su amigo, a su vecino, cuántas veces va al cine. En el mejor de los casos, una vez por semana. Por esa razón es imprescindible conseguir que él vea películas del más alto nivel artístico.

Hace poco se creó una oficina para divulgar cine entre las masas. Quizá no valga la pena discutir su utilidad, pero sólo quiero decir que no hay que divulgar películas malas.

Recuerdo que Lermontov tiene un breve verso: al niño que está en la cuna ésta le parece espaciosa. El niño crecerá, se transformará en hombre, y el mundo le parecerá estrecho. Nosotros ya somos mayores pero por una extraña razón preferimos quedarnos en la cuna, aunque algo aumentada, en proporción con nuestro tamaño. Para algunos ella es muy confortable, para otros ella es provechosa. Pero el espectador no nos canta canciones de cuna, llenas de cariño y lo que nos canta tiene un eco de inquietud en los corazones de muchos cineastas.

¿Con qué películas responderemos a la ansiedad del espectador? Por ahora es muy difícil decirlo. Pero sin duda es imprescindible responder no con palabras sino con la creación de verdaderas obras de arte. ¿Lo lograré yo? ¿Sería feliz! ¿Lo logrará mi camarada? Estaremos los dos contentos, uno por el otro, y aprenderemos uno del otro. Lo importante es lograrlo.

ADHESION

VAN - RIEL

ocho escultores

badii
brizzi
girola
iommi

G
A
L
A
R
U
C
H
E
E
R
I
A

gerstein
heredia
papparella
romano

maipú 466 - 1er. piso - 31-1306



DARDO
CUNEOEL DESENCUENTRO
ARGENTINO

Tendida al sur del continente, asida a este en la prolongación del altiplano —su noroeste—, y de la selva —su noreste—; componiendo con su pampa húmeda esa figura de vientre grávido con que la provincia de Buenos Aires se recorta sobre el litoral atlántico que dio paso a las copiosas inmigraciones europeas de fines del siglo pasado; afilándose, después, sobre la soledad patagónica que provee de lanas y petróleo y retiene hierro y carbón; haciéndose un alto en punta austral, desde donde presiente la posesión de territorios antárticos tan extensos como los continentales; y dueña de la plataforma submarina más extensa del mundo, la Argentina tiene disposición geográfica, recursos naturales, historia ensayada y población apta para cualquier labor, todo lo cual configura la posibilidad nacional de potencia. Una potencia que, desde el Atlántico Sur, hubiera sido, ayer, parte decisiva —y necesaria— de un equilibrio mundial de paz, y que, hoy, podría ser parte igualmente decisiva y necesaria en la forja del mundo-uno.

Sobre territorio de tal naturaleza, aptitud y dimensiones, la historia, como ocurre cuando se trata de historia deficitaria y tardía en zonas coloniales, se ha desempeñado a través de persistentes desencuentros. La historia venía del norte. El colonizador que desciende del altiplano encuentra decorado y actor. El valle había hecho sociedad y el indígena que lo habitaba había educado sus manos en oficios industriales. El mundo indígena de los territorios comprendidos por nuestro noroeste actual trabajaba la tierra y los metales, hacía cerámica y tejía, tenía cocina y cancionero, ciudades y tumbas. A favor de su geografía, había hecho historia. Por el contrario, el colonizador que llega a Río de la Plata poco o nada encuentra. El indígena sorprendido en la ribera por el colonizador es recolector: no construye viviendas, no entierra a sus muertos, no cuece sus alimentos; es decir, no ha transformado el medio. La llanura no había hecho sociedad: vacante estaba, ahí, la historia. ¿Haría sociedad el colonizador? A la distinción entre las dos zonas del mundo nativo, urge agregar la dis-

tinción entre los dos tipos de conquistadores que llegan. El colonizador rioplatense viene, directamente, del puerto sevillano, soldado sin soldada y sin quehaceres de guerra allá porque la guerra contra el árabe ha finalizado; no sabe de oficios, sino de artes de taberna; es un inmediato saldo español. El que desciende de la montaña del Inca ya había ensayado su disposición colonizadora en el curso de la experiencia americana. La colonización del noroeste trae semillitas; la rioplatense trae —sin plan— ganados. El colonizador rioplatense —mal hacedor de historia— no consigue hacer sociedad. La ciudad de Pedro de Mendoza muere; no la destruyeron los indios; ya estaba destruida por la insuficiente voluntad de historia del colonizador y por una geografía sin plazos, sin recursos, una geografía imposible. Desencuentro rioplatense entre historia y geografía. ¿Dónde estaba la civilización? ¿Dónde la barbarie? Sobre esta geografía imposible poco tardarían en rumorear las olas de ganado. Mientras tanto, del encuentro de dos tipos diferentes de colonizadores con dos ramas diferentes del mundo nativo, surgirían dos tipos opuestos de mestizos. El mestizo del noroeste es agricultor, industrial, productor. El mestizo del Río de la Plata es pastor, recolector. En el noroeste, está la civilización. En el Río de la Plata, la barbarie. Las cabezas de ganado de una colonización sin plan se han multiplicado sobre esa llanura que no había razón de seccionar para el ausente trabajo agrícola, sino, por el contrario, retener en vastas propiedades para el pastoreo. Y la segunda Buenos Aires será ciudad vaquera, que regentará —mala orilla para puerto de ultramar— la riqueza de la barbarie pastora, es decir, los recursos cuantiosos de su insuficiencia histórica. El capitalismo moderno nos querrá despensa para alimentar a sus grandes creaciones, las ciudades de su milagro fabril. Y entramos a la República bajo el signo de una economía bárbara para desempeñarnos como pradera del imperio capitalista. Seríamos República colonial.

En nombre del mercado exterior, Buenos Aires —el pastor— coloniza el país. Mueren las industrias mestizas del noroeste y los hombres industriales se quedan sin oficio; la sociedad industria industrial se queda sin su economía. La derrota de la civilización del noroeste por la barbarie rioplatense se hace resentimiento y rebelión en las montañas, exigencia desesperada en la divisa federal. El hombre que queda sin oficio

toma en sus manos recelosas la lanza del montonero, y el cuadro de las luchas civiles presenta los frentes de una guerra de clases populares, nacionales, contra la ciudad del puerto y su oligarquía. En la llanura pastora, la colonización capitalista se interesará en este desencuentro: el desencuentro del hombre con la tierra. Se la verá dar batalla contra el paisano sin necesidades económicas y con suficiente libertad elemental. Es la lucha de la nueva clase propietaria, que instituye la República, contra el pueblo nativo del pastor para transformarlo en peón de estancia, forma de proletarización. Todo se le niega para someterlo, comenzando por negarle la tierra. El héroe rústico de la llanura debe acatar servidumbre; su deserción —de ocurrir— tendrá uno de estos tres destinos: plegarse a la monotonía, sufrir prisión en el **cepo**, o servir en la guerra contra el indio en los regimientos de frontera. En ninguna forma se reencontrará con la tierra.

Tras estos desencuentros, el de las nomenclaturas. Desde lejanas fechas habíamos estado engañándonos con nombres imprecisos o falsos, o prestados. Al nominarnos mal, nos dividíamos. Así esos nombres de prestado significado de **Civilización y Barbarie**. La prisa de Sarmiento identifica la **civilización** en el Buenos Aires del hombre **decente**, es decir, propietario. La **barbarie** es el interior de **chiripá** y el desierto. Pero, el desierto, ¿no era, acaso, la base de la economía pastora en que se asentaba la civilización porteña? La colonización de Buenos Aires ganadero, ¿no significaba el despoblamiento de pobladas zonas del interior que se incorporaban, así, al gran mapa de la soledad bárbara? La civilización argentina es un derivado de la barbarie argentina. No se disocian los términos (1); se enlazan; se complementan; se confunden. No **civilización** frente a **barbarie**; sí, **civilización** con **barbarie**. Nuestra barbarie es el alimento de nuestra civilización. Su alimento primero. Durante gran parte del primer siglo republicano, fue el único.

Por eso, el siglo XIX dispuso para nuestro país la suerte de despensa del Imperio Británico. Nuestras pampas proveían al Imperio de alimentos y materias primas para su civilización industrial, y el Imperio nos devolvía el traje

(1) Dardo Cúneo: **Sarmiento y Unamuno**, tercera edición, 1963, Editorial Pleamar; **Aventura y letra de América Latina**, 1964, Editorial Pleamar.

hecho y la carne en conserva. Se daba, pues, una rigurosa relación colonial. Allá, el Imperio con su metrópoli manufacturera. Aquí, la despensa. Argentina, granja de aquella fábrica. Mas, era evidente que un país con abundancia de recursos y población apta para toda índole de labor, no podía recluirse dentro de la condición colonial a que estaba sometido. Y a pesar de la represión que significa el monopolio inglés proyectado sobre el conjunto de la vida argentina; a pesar de los climas coloniales que comprenden —y se fijaron— en los sectores de la cultura intelectual, las energías propias del país van creando sus propias condiciones de desenvolvimiento, de ampliación. Nuestras principales crisis tienen este urgente sentido: ampliar país. Así 1852 y 1880. La crisis del desarrollo que provoca la caída de Rosas en la primera fecha, se replantea en la segunda bajo la impronta de nuevos apuros de evolución económica cuando la generación dirigente que surgió con Caseros evidencia que sus energías han sido ya consumidas y sus programas resultan inactuales. 1880 requería organizar el país en otra escala, extendiendo el dominio del Estado rioplatense sobre un área territorial tan amplia como lo eran las escalas de las nuevas demandas formuladas por el mercado exterior. La Argentina del 80 se da un estatuto libe-

co los padres de esos desenvolvimientos como que eran las praderas las que hacían la gran ciudad; eran las vacas y los pastores del vacío quienes levantaban, sobre la costa, civilización a la europea. Los grandes vacíos advierten, también, que ha habido olvido de algunas esencias propias, de las potencias particulares del **país real** —la expresión ya estaba en Sarmiento. ¿Dónde se marcan? Confusamente, en el descontento obrero. Instintivamente, en las puebladas radicales. Esa Argentina que avanza hacia las Fiestas del Centenario rioplatense, la rebelión irigoyenista del 905 y alarmándose ante el estruendo de la bomba que en noviembre del 909 mata al coronel Falcón. Las Fiestas del Centenario son, a pesar de esas perturbaciones, con ellas, las de la culminación de esa Argentina rioplatense, estanciera y liberal a la europea. Boato y optimismo. Visita de la Reina Madre, **Canto a la Argentina**, de Darío, u **Odas a los ganados y las mieses**, de Lugones. Mas, eso no es todo. Cuando algo culmina es, precisamente, el momento de pensarle relevo, porque es el momento en que, cumplida su misión, ha comenzado a morir. Roque Sáenz Peña accede, con la ley del sufragio universal, a abrir una compuerta. Eso, tampoco, era todo. El mundo comenzaba a quemar su ciclo liberal en los frentes de la primera gran

cuestionada la Argentina del 80, en un momento —**crash** financiero en Estados Unidos, sovietismo en Rusia, fascismo en Italia, laborismo en Inglaterra, dictaduras blandas en España y Portugal, desobediencia civil en la India—, en que desaparecen, en el mundo, las medidas en uso del liberalismo con que había sido armada a la europea nuestra República estanciera, portuaria y liberal.

Argentina se desencontrará, en estos años, con la política que orientara orgánicamente su desarrollo, con el método que integrara su historia, que ordenara su posibilidad. Antes de comenzar la segunda guerra mundial obraba, entre nosotros, un proceso de transformación en las formas de producción que habría de reflejarse, necesariamente, en su vida social y en nuevos anhelos colectivos. Dejábamos de ser la Argentina pastora para incorporar a nuestras realidades nuevas fuerzas productivas y nuevas formas de producción. En este desarrollo ansioso, el país debe conducirse con cuantos de evidentes insuficiencias. La evolución se registra en tiempo de conflicto; cada paso es un pleito; cada estación una fatigosa batalla. La inhibición que ha vivido el país, sometido a lo que cabe llamar barbarie ganadera, pone en constante cerco a este desarrollo que se manifiesta frente a aquéllas. La evolución no cuenta con bases de regular y ordenado apoyo. Es la gran aventura de una aptitud. Y es la prueba de esa aptitud con insuficientes condiciones primarias. La evolución cubría todo el mapa de la República. De ahí que coexistieran en él las formas demoradas y las formas avanzadas de la economía. El país del litoral —el otro país de los interiores quedaba desolado y prisionero— acudía hacia la integración de una economía nacional por el camino de sus industrias manufactureras. Ahí, en el litoral, la economía argentina se integraba con los materiales de su ascenso industrial y se formulaba la exigencia de una transformación en la arquitectura de la sociedad argentina. Era la revolución. ¿Quién la expresaba? Ausentes partidos modernos o modernizados, ocupando su lugar partidos envejecidos y desactualizados, se produce un hecho nuevo que responderá al nombre de peronismo.

El peronismo, al representar a la rebelión de las multitudes argentinas, era parte de nuestra realidad; era tiempo latinoamericano. ¿De quién la responsabilidad? A revisar las viejas cuentas. ¿Se impedía invocar a la democracia para condenar al peronismo, con todos los acentos de una abstracción ideal y no identificarla con la carne y huesos de nuestros **cabecitas negras**, protagonistas naturales de la transformación del país? De los viejos partidos que no cedían su cancelado turno no podía provenir proposición alguna para las nuevas multitudes y sus desacomodos; ellos se condujeron con una visión de retorno e insistieron en expresarse en el fatigado vocabulario de la retórica liberal. De ahí, que, cuando proponían el retorno a la normalidad constitucional —todo su programa—, el hombre argentino debía

(pasa a pág. 15)



ral con todas las ventajas y desventajas que ello significaba. Por una parte —ventaja—, la incuestionable fe en el progreso. Por el otro —desventaja—, suponer que las empresas del progreso tienen un exclusivo punto de referencia en Europa y en la actualidad del liberalismo en ella; es decir, la ideología del 80 ratificaba las nomenclaturas —y la fórmula— falsa de **civilización y barbarie**. De esa manera, se confirmaba la arquitectura de una Argentina de parciales desenvolvimientos y de grandes vacíos. Los grandes vacíos seguían sien-

guerra del siglo, en la que muere el siglo XIX. ¿Qué otras cosas le urgían al país? La respuesta será ya parte de la crisis que toma estado público el año 30. Para iniciar su comprensión es necesario ir calibrándola desde ahora: la revolución del 30 no es solamente la remoción —o trasfiguración— de equipos gobernantes, a través de un feliz golpe de estado, con los consiguientes cargos de inmoralidad para el que cae. Esta revolución, que apenas fue desfile de poca tropa por la ciudad, resultó el signo con que quedó institucionalmente

DOS POETAS ARGENTINOS

**ARNOLDO
LIBERMAN****TRES SONETOS
CON MUCHACHA****MUCHACHA DE TRISTEZA**

Intenté, por allí, entre tu cuerpo
hecho sombra y ternura y tenso rostro
asomarme en el humo de tu pulso
y tenderme en silencio y tembloroso.

Ni locura tenías, ni misterio,
eras sólo caricia, llanto solo,
y te diste y quedaste y navegaste,
muchacha de tristeza, hasta mis ojos.

Me iba ya de mis ojos a tus venas
cuando el sueño trizó su nido hondo
y no estabas allí, entre mis manos,
y era todo desierto, niebla todo.

Tus manos, en verdad, estaban lejos;
allá, junto a la muerte, sin nosotros.

MUCHACHA FORASTERA

Hubo una vez un llanto, un desaliento,
un entrecejo amargo en mi jornada,
y la luz al final de aquel momento
se hizo sombra y castigo y viento y nada.

Hubo una vez un niño muy sediento
arrimando nostalgia a la mirada
y sólo pude un verso y un lamento,
muchacha forastera y desolada.

Hubo una vez un día y no era el viento,
tampoco la nostalgia o la mirada,
y no eran ni las manos ni el lamento
de un verso legislando mi jornada.

Y entonces la miré de un modo lento,
cerré los ojos y no supe nada.

A SUSANA RINALDI

Se siembra de esperar un tiempo cielo
en la abierta sangría de su voz,
se siembra del rocío y el anhelo
de un hombre que se suma y hace dos.

Se siembra de misterio y en el vuelo
de un duende misterioso y seductor
se juega sus rubores, su desvelo,
su entraña de muchacha, su temor.

Tan frágil, perdurando en un pañuelo,
a veces con un dios, a veces no,
tardía en la pupila de un abuelo,
imagen de mi verso y mi dolor,

qué extraña esta muchacha, este revuelo
de luces y palabras y fervor!

**MARCELO
COVIAN****MARTÍ**

Con un libro tuyo bajo el brazo, armado hasta los
dientes,
he salido, Martí, a buscar las sombras que
dejaste en esta ciudad.

La mañana es silenciosa, demasiado grande para
el ruido de los hombres.

Y la ciudad misma es casi una mañana.

La Octava Avenida no posee
los atributos de una colina o de un valle o un
miserio charquito
al costado del camino. Pasan los taxis, los
ómnibus,

los hombres al trabajo,
los chicos a la escuela, pasa el viento.

Pasa el viento, Martí, siempre el mismo viento.
El que vos conociste a la orilla del Hudson
cuando pensabas y soñabas y vivías para otras
tierras distantes.

Hoy tu pensamiento, tu preocupación, yace en
mi bolsillo.

Y vos me hablás con tu lenguaje de piedra
y el viento choca contra tus palabras
como contra la estatura de estos edificios.

Camino contigo por la feroz avenida
y en cada esquina hay señales tuyas.

No es difícil encontrarte, Martí.
Porque hablas alto, porque a cada paso que diste
dejabas algo, aunque fuera tan sólo un pequeño
recuerdo,
un lápiz, una humilde canción
o una canción al niño.

Tus pasos han subido el eslabón
de tu entusiasmo terreno, y sin tenerte más,
no te olvidan; no pueden olvidarte
porque prosiguen repiqueteando
al sonido de tu alma.

Y aún así, nos sigues enseñando,
aún así; por estas calles gélidas
de una ciudad imperial.

Nueva York, 1965

la poesía

por VICTOR GARCIA ROBLES

SOBRE
"LOS INCREIBLES"...

En **EL ESCARABAJO DE ORO** de setiembre 1964 (Año V, Nos. 23-24) publicamos tres de estos **Increibles: De Virginia, De Gardel y De la mesa**, adelantando el libro que ahora comentamos. Es el tercero publicado por Huasi (**Sonata popular de Buenos Aires**, 1959, agotado, y **Yanquería**, 1960).

Para realizar la exégesis que parece necesaria debería uno ser un crítico, pero dios me libre de serlo jamás. Como "lector preocupado", feliz frase de Lubrano Zas (**Hoy en la Cultura**, Nº 19), me doy por tocado con estos **Increibles**. Digo tocado porque, como en la esgrima, con rapidez imprevisible nos llegan sus audacias expresivas, su riqueza imaginativa y su calor humano. Con un calor humano semejante quiero, como es frecuente en mis notas, señalar suscitadamente los pros y los contras de esta poesía procurando, a fuerza de exigencia y lucidez, la mayor claridad.

Lo que no me gusta en estos poemas se ordena así:

1º) FORMA: un revolucionario como es Huasi no lo es más porque utilice en el verso las licencias que generalizaron los surrealistas en la primera mitad del siglo, entonces como reacción a un complejo status quo. A pesar de que los ritmos y el sentido de las metáforas es en general comprensible (y reclamo poesía comprensible), la falta de puntuación y mayúsculas permite errores de captación, a los que ya de por sí un poeta está expuesto por el uso dinámico que hace del lenguaje. Ilustra lo que sostengo el siguiente ejemplo extraído del **Increíble del ángel**: "...quiero un pasado mañana mañana hoy con antenas vibrantes inimaginables radios fantásticas encendidas estrellas nunca vistas recién salidas de las manos calientes de los nuevos hombres con rayos ingenierías angélicas torres caudalosas gigantescos lúcidos animados mágicos mecanismos talleres maravillosos energía caricia invisible..." (pág. 33).

Compréndase lo que digo: para un revolucionario que es poeta, o sea que es doblemente revolucionario, es esencial la exactitud expresiva, lo que de ningún modo implica esquematismo, ni carencia de libertad en ningún sentido. No dogmatizo ni pontifico: trato de establecer coordenadas.

También en cuanto a la forma, Huasi se ha descuidado en otro aspecto que está tipificado por el **Increíble con los botines de tucho méndez la colada y las rodillas llenas de pompeya**: como por fatalidad, en el verso número trece el ritmo sufrió un ahogo e inmediatamente

(sigue atrás)

REPORTAJE

MAX BROD FRANZ KAFKA MAX BROD



Los inquilinos de la calle larden, esquina Idelson, de Tel Aviv casi no conocen al hombre ensimismado, taciturno, de cabellera plateada, que habita el tercer piso de la vieja casona. Tampoco saben de él los mozos del pequeño café donde toma su desayuno con regularidad y donde formula invariablemente el mismo pedido: "Dos pancitos por favor, una taza de café negro doble, azúcar y una doble porción de leche..."

Entrevistar a Max Brod no es tarea fácil. El asunto se torna bien serio cuando se quiere precisar sobre qué tema... no hablar con él. Porque es un hombre universal, dotado de una memoria milagrosa, con un caudal inagotable de evocaciones, autor de innumerables dramas, novelas, ensayos críticos, poemas, libros de filosofía, traductor del checo, del latín, del alemán y del hebreo, que compuso partituras, las vocalizó, escribió óperas y tratados de historia musical, que solía pasearse por las calles de Praga en compañía de Franz Werfel, de Rainer Maria Rilke, de Egon Erwin Kisch, que sorbía café con Stefan Zweig, Thomas Mann y que descubrió genios ocultos como Jaroslav Hachek —autor de "El Valiente Soldado Shweik"— o el compositor Janczek y salvó para el mundo la obra de Franz Kafka.

—¿Cómo se explica, doctor Brod, que de aquel brillante grupo de escritores judíos del oeste europeo (por ejemplo Stefan Zweig, Franz Werfel y otras figuras descolantes) sea usted el único que se radicara en Israel?

MAX BROD (con disgusto): ¡Claro, claro! Por empezar, fui siempre sionista. Pero espere, espere: ¿por qué dice usted que soy el único? No es enteramente exacto. Conmigo vino mi buen amigo Félix Weltch, el filósofo. Y en Jerusalem viven dos judíos celeberrimos: Martin Buber y Hugo Bergmann. ¿Franz Werfel? (Se pasa la mano por la frente.) ¿Hacia dónde, en verdad, se encaminó Werfel? Déjeme pensar. Sí, ahora recuerdo. Primero fue a Italia. De allí al sur de Francia, luego a Norteamérica. Werfel nunca fue sionista. Yo no me cansaba de decirle: "¡Franz, en tu fuero interno sigues siendo católico!" (Con una sonrisa.) Discutíamos sin cesar. Werfel era buen amigo de Martin Buber; solía colaborar con artículos en su periódico "Der Jude". Buber lo quería ganar para el jasidismo, pero no tuvo éxito. (Con enojo, como si la disputa hubiese tenido lugar anteayer, en el "Café de los Artistas" de Berlín.) ¡Ese hombre estaba perdido para el judaísmo! ¡Completamente perdido! Nos unía una amistad profunda. Pero se agudizó cierto encono cuando nos hundimos en una discusión amarga y acalorada.

—¿Sobre qué tema discutían?

MAX BROD: Yo me contaba entre los discípulos de Schopenhauer, Werfel era un nietzschiano furibundo. El desacuerdo se ahondó hasta volverse un abismo insalvable. Werfel también se oponía ásperamente al sionismo. En su opinión, el judaísmo sólo debía ser nebuloso-espiritual-abstracto-místico. Un Estado Judío se le antojaba algo prosaico, material, limitado, constreñido, carente de vuelo...

la poesía

Huasi recurrió a la prosa rítmica, lo que quiebra el tono del poema como unidad estética. Tampoco en esto teorizo, sino que pretendo que el gato tenga cuatro patas y siete vidas.

Otro no sobre la forma. Véase el **Increíble de buenos aires:**

"...ojo que vienen las brujas guardianas!

col

gad

el

som

brerito en sus escobas..."

Este jueguito es manido en poesía. Nacido probablemente en Francia, antes aún que Mallarmé lo repujara y le diera un valor de trascendencia, culminó con los arabescos y formas objetivas de Apollinaire. Ya era inoperante cuando Gerardo Diego pretendía patrocinar el movimiento ultraísta que nuestro Borges, no el buen cuentista sino el pésimo poeta, se encargaría entonces de introducir como novedad. Luego, algunos poetas de nuestro medio, como Horrach, lo llevarían hasta el absurdo.

2º) VOCABULARIO: en este aspecto Huasi, que presenta una gran flexibilidad idiomática y un curioso dominio contrapuntístico de amplio espectro, se resiente en algo que ya puntalicé refiriéndome al poeta Sofia en nuestro número 25: la creación de voces compuestas. Yo decía entonces que era necesario controlar la liberalidad con que se suele recurrir a la formación de palabras compuestas que difícilmente, si bien podrían justificarse por vía funcional, alcanzan a ser hermosas como para ajustarse a un poema. Huasi, aunque no con demasiada frecuencia, recurre a estos ensamblamientos: sangrecanción, melodíapalabragestocanción, viquidantevadigapicante (y sin embargo ésta es tan simpática), rosasur, carminazul, pisalfombros, lasprostitutasquenoleenarobegrillet, etc.

Dos cosas más para terminar con las negaciones: el absurdo gratuito, por ejemplo en el **Increíble de la última cena:**

"...de qué color queréis las servilletas os gustan? el último grito de la moda redondas y alargadas como cuerdas y madre?"

y además, algunas presencias, como la de Prévert en el caso del **Increíble del negro.**

Basta, ahora, de escribir que no. Me ha costado decir lo que precede, pero me pareció necesario.

Veamos los incontables pros: 1º) TITULOS: desde que lam-Hotep los inventara, alguien afirmó que un buen título hace la mitad de la obra. Sin compararlo por entero, creo que un título acertado abre en nosotros un increíble, y en esto Huasi clavó la flecha en el centro. ¡Los increíbles, todos los increíbles que acosan, deslumbran, enloquecen a un poeta diariamente! Véase qué hermoso

—¿Acaso Werfel se cristianizó?

MAX BROD: Por lo menos, corrían rumores en ese sentido. Se me dijo que ya en su lecho de muerte, Werfel se convirtió al cristianismo. Su viuda —una mujer enteramente cristiana— lo niega rotundamente. Ella me escribió: "Me entero que en Israel dicen que Franz se volvió cristiano antes de fallecer. Quiérole que lo sepa: ¡Franz era un judío altivo! ¡Fue sepultado como judío!" A propósito, la viuda de Werfel —la señora Alma— es una distinguida personalidad por mérito propio; estuvo casada, consecutivamente, con cuatro genios: el compositor Gustav Mahler, el arquitecto Grupius, el pintor Kokoshka y el escritor Werfel.

EL VICARIO

—¿Apoya usted la puesta en escena de "El Vicario"?

MAX BROD: ¿Si la apoya? Espere, le mostraré algo. (*Se levanta, se acerca a un enorme armario, extrae un texto voluminoso.*) ¿Ve usted? El agente literario de Hochhut me mandó una copia de la pieza hace más de dos años y quiso saber mi opinión. Eso fue antes de que se desatara el alboroto en todo el mundo. ¡Fíjese qué edición primitiva! ¡Mire qué papel lastimoso! ¿Quién sabía entonces de Hochhut?

—¿Y qué tal su hebreo, doctor Brod?

MAX BROD: ¿Mi hebreo? Pues vea, hice todo lo que pude. Todavía en Praga había estudiado hebreo. ¡Pero me "empanané" al conjugar el verbo "hifil" y no logré salir del lodazal!

—¿Y libros?

MAX BROD: ¡Utopía! (*Ríe.*) Ya soy un judío octogenario. Cierta vez participé en una velada dedicada a la lectura, en el Politécnico de Jaifá. A mi lado se hallaba la señora Jana Róvina. Primero leyó ella; en seguida lo hice yo. (*Sonríe con nostalgia.*) Emocionado, quise leer en hebreo un fragmento del que soy autor. La célebre actriz, por supuesto, fue ovacionada; también a mí me aplaudieron. (*Con apocamiento.*) Quizá por mera cortesía... Al terminar la función la señora Róvina me dijo: Señor Brod, estuvo usted maravillosamente bien. Sólo que... sólo que me pareció ver al público interesado en el movimiento de sus ojos: se dio cuenta que lee hebreo de... izquierda a derecha...

Un recuerdo trae a colación otro: cuando Brod inmigró a Israel se ofreció en su honor una larga serie de recepciones, banquetes y agasajos, como era costumbre en esos días. Una vez, después que los comensales se habían marchado a sus casas, se le acercó el poeta Saúl Chernijovsky, le dio una palmada en el hombro y exclamó: "¡Amigo Brod, con los insulsos discursos que se pronunciaron esta noche es imposible alimentarse! Dígame la verdad: ¿no le hace falta algún dinero?..."

—¿Cuántos libros publicó hasta el presente, doctor?

MAX BROD: No recuerdo, de verdad no recuerdo.

Su secretaria, la señora Hoja, interviene; dice: "El señor Brod escribió por lo menos cuarenta libros".

MAX BROD: Quizá, quizá. Me es difícil recordar. (*Con visible orgullo pone sobre la mesa dos de sus libros traducidos al japonés, un brillo travieso le cruza por los ojos.*) El editor me hizo saber que en estos momentos le falta dinero para pagar los derechos de autor. ¡En vez de eso me mandó unas preciosas madejas japonesas talladas! (*Con halago.*) ¿Sabe usted que mi *Reubeni* apareció en ruso? ... Lo publicó la Imprenta del Estado en la Unión Soviética, pero ni siquiera se molestaron en ponerme al tanto de la traducción. No me mandaron ni un solo ejemplar. ¿Cómo lo supe? En 1935 fui a Rusia en misión de buena voluntad, designado por el Presidente Benes. Integraba una numerosa delegación de escritores y periodistas checoslovacos. Nos alojamos en el Hotel "Metropol". Una noche se me acercó uno de los empleados de la recepción con un libro en la mano; me pidió el autógrafo. Era un ejemplar de *David Reubeni* (*el Príncipe de los Judíos*), en traducción rusa. Así, imprevisiblemente, me enteré de la edición. Es curioso pese a todo, los rusos me pagaron una suma apreciable de rublos. Resolví volver a la Unión Soviética y pasar mis vacaciones en Crimea; por lo tanto dejé el dinero a un estudioso judeosoviético, con quien hice profunda amistad, rogándole lo custodiara. Su nombre... su nombre... profesor Deutch. Sí, ése es su nombre. Le escribí luego, una vez, dos veces, tres, pero no tuve respuesta. Hubo quien me dijo que lo habían liquidado, probablemente en una de las purgas de Stalin. También recuerdo que antes de partir a Rusia, los sionistas de Praga me pidieron que preguntara por la suerte de un poeta judío deportado a Siberia, llamado Lansky, si no me equivoco. Sí, Lansky. ¿Le dice algo ese nombre? Pues bien: en una entrevista con el presidente honorario de la Asociación de Periodistas Soviéticos, almirante Kolzov, hablé sin rodeos:

—¡Compañero almirante: me pidieron enterarme de la suerte del poeta judío Lansky! ¿Podría ayudarme?

—¡Averiguaremos! ¡Investigaremos y le haremos saber los resultados!

Nunca supe nada. No me quedé quieto, empero, y me allegué a la oficina del mismísimo Litvinoff. También allí me prometieron averiguar, mas no me dieron palabra. ¿Acaso sabe usted qué se hizo del poeta Lansky?

—Doctor, ¿cuándo escribe usted, generalmente?

MAX BROD: Casi siempre, de mañana y antes del almuerzo. Cuando estoy en "trance", también a la tarde. No de noche. No soy de los que creen en la oscuridad. No. No fumo. No bebo café en horas de trabajo. Tampoco alcohol. (*Suspira.*) ¡Las cartas! ¡Las cartas acortan la existencia! Goethe confesó en cierta

oportunidad: "Desde el punto de vista de la correspondencia, mi bancarrota es absoluta". Lo mismo vale en mi caso. Me llegan siete cartas por día, término medio. ¿Quién me escribe? Sería más fácil preguntar quién no me escribe. Esta semana, por ejemplo: carta de un miembro del Bundestag, cierto señor Metzger; no lo conozco. Carta de varios japoneses que leyeron mi biografía de Kafka; solicitan aclaraciones y explicaciones. ¿Sabe usted? ¡Es de admirar el interés de estos japoneses por Franz! También me escribe un suizo que se dedica al estudio de la literatura de su patria y pide pormenores sobre Robert Welsler. Fue un gran poeta helvético, una figura envuelta en misterio que hace recordar un poco a Kafka. Componía versos, sí, pero se negaba a que fuesen publicados.

NO IRE A THERESIENSTADT

—La mayoría de sus libros se editan primeramente en Alemania. A veces va Ud. a dictar allí conferencias, toma parte en programas de radio o televisión. ¿Cree que hay una "Alemania Diferente"?

MAX BROD (una arruga profunda se extiende por su frente; los labios se contraen): Yo, señor mío, tengo una cuenta particular con Alemania. En mi quincuagésimo cumpleaños, el ministro de Propaganda nazi, Joseph Goebbels, me hizo un obsequio "generoso": ¡Por decreto oficial ordenó echar al fuego mis libros! ¿Y qué piensa hicieron los nazis el primer día que subyugaron Praga? Enviaron un pelotón de la Gestapo a mi domicilio y a mi despacho:

—¿Dónde está Brod? —preguntaron.

—Se fue la semana pasada —contestaron los vecinos.

—Lástima grande. Pues lo necesitamos mucho.

¿Esto puede olvidarse? Los alemanes también mataron a mi hermano, el doctor Otto Brod. (Sus manos tiemblan, los ojos y el rostro se estremecen por la exaltación.) Cuando visite Praga, no iré a Theresienstadt, donde llevaron a mi hermano y a mi familia a las cámaras de gas. ¡No puedo!

SRA. HOFFA: Max, por favor, no se excite. Max, por favor...

MAX BROD: Cuando el escritor checoslovaco Arnosh Lustig visitó Israel, me obligó virtualmente a ver una película que filmó sobre Theresienstadt. ¡Escapé de la sala en medio de la proyección! ¿Qué le diré? ¿Que no conozco a los alemanes? Pero, entre ellos, también di con gente decente. ¡Sepa que si un alemán es decente, lo es en grado superlativo...! Suelo diferenciarlos por intuición y no me equivoco. A muchos alemanes que vinieron a visitarme, les volví la espalda sin más. Cuando poco tiempo atrás estuve en Suiza, me dijeron que el director Furtwangler deseaba hablarme. Supe de su conducta vergonzosa en días de Hitler, y le hice saber que me niego a verlo. Al día siguiente me mandó una tarjeta de su puño y letra: "¡Usted es un nazi!"

EL MUNDO NO COMPRENDE A KAFKA

—¿Cómo explicaría la "avidez por Kafka" que se posesionó del mundo en los últimos años? ¿Qué opina de los exégetas de sus escritos?

MAX BROD: ¡Kafka! (Cuado pronuncia ese nombre lo hace con una entonación distinta, casi trémula. Habla de Kafka como si fuese su hermano y lo hubiese visto ayer mismo en el negocio del padre, en la calle Zeltener, de Praga, como si se aprontara a verlo en seguida y leer en su compañía un capítulo de Pitágoras en griego; así lo hacían regularmente, cada semana, para no olvidar el idioma...) Lo traté durante 22 años y nos veíamos casi a diario. Me asiste el derecho de afirmar: el mundo no comprende a Kafka. La exégesis y los comentarios en boga son totalmente errados. (Con energía.) ¡Kafka no es un decadente! ¡Craso error! ¡Error funesto! ¡No se deleitaba con fantasías espeluznantes! Kafka estaba profundamente enraizado en la vida. ¿Sabe usted que era sionista? No es difícil probarlo en sus escritos. Preste atención, por ejemplo, al señor K., en "El Castillo". En uno de los pasajes exclama: "Quiero ser como los campesinos de la aldea. Oh, cuando dé con el camino de los campesinos, descubriré también la entrada al Castillo". Y K. le implora al guardián: "¡Por favor, lléveme a casa! ¡A casa!" "¡A casa" y "los campesinos" simbolizan a Israel! En el legado de Kafka hay varias cartas a una joven llamada Minda, a la que conoció en el sanatorio. Le aconseja que ingrese a una granja de preparación agrícola e emigre a Israel. "Es importante y muy conveniente", subraya.

KAFKA E ISRAEL

MAX BROD (con emoción): ¿Sabe usted qué me confió Dora Diamant, la que fue su compañera? Me contó que Franz abrigaba un plan fantástico: quería radicarse en Israel, ¡administrar un pequeño restaurant donde él mismo sirviera las comidas que ella, por su lado, habría de cocer! (Sonríe.) ¡Proyecto típicamente kafkiano: absurdo por completo! ¡Prueba de una total subestimación personal, de una absoluta falta de autovaloración! Sin cesar se repetía: "¿No tengo oficio, qué haré en Israel? ¡No quiero tornarme en caso social!" Estudió hebreo, leyó a Brener y admiró sus ideas. Se interesó por el jasidismo y por la Cábala. Su amiga Dora Diamant provenía de un conocido hogar jasídico. Cuando el padre se enteró de las relaciones que mantenía con Kafka, fue al rabino de Gur y le preguntó si la hija debía casarse con el joven de Praga. La respuesta del rabino fue rotunda:

(pasa a pág. 15)

la poesía

título: **Increible de los pibes mirados por los ojos amorosos de la ciudad cortejada por el señor y que un día al comer este poema de pronto florecieron.** Y este otro: **Increible de lo que me dijo el lustrabotas mocososo apelando con perfidia y violencia a mi prontuario mientras junio llovía y la vitrola ponía en los vasos "soy un arlequín".**

2º) TEMAS: los temas de Huasi recuerdan lo increíble que sucede todos los días y que toca al poeta suscitador. Neruda ya lo había advertido al escribir aquello:

"Tú pasaste mil veces

**por ese sitio que no te dijo nada,
por ese muro sin pintar, por esa puerta
con marchitas flores..."**

Los temas de Huasi se refieren al hambre, a la ciudad de Buenos Aires, al bandoneón, la fonda, la primavera, los niños juiciosos, dios, el amor, etc. Y también a la sierva, el negrito, Vallese, la traición, Lumumba, Cuba, y la clara alusión con que cierra el libro: **El partido estará en las mil orillas.**

3º) LENGUAJE: produce júbilo descubrir los frecuentes hallazgos de Huasi. Algunos de sus versos son joyas. Véase: **Violeta es tu voz sobre la almohada...
...verde como el sur como el atlántico
es tu embrujo...
...en qué atriles horrendos lee la
angustia su música...**

En otros casos, un curioso montaje de ironía, furia, realidad y sonrisa produce estos ejemplos:

**pasó una sombra arrancándose puñales
pasó un vate muy bucólico y dijo
oh cuán juan belio aquel humilde obrero
y los cucos se peían de lo lindo**

(Increible del verano),

o éste:

**la angustia es una gran putona
pero con uno lo hace por amor.**

Además, el empleo del lugar común como fuente inagotable de variaciones sutiles le permite, partiendo por ejemplo de aquello que dice "Dios le da pan al que no tiene dientes", decir:

dios dame pan ya que me diste dientes.

Esta es una constante importante en Huasi, que demuestra su atención con respecto al aspecto sintético del lenguaje popular. Recuérdese que Baudelaire anotó: **"Verdaderos pozos cavados por generaciones de hormigas"**, refiriéndose al lugar común como hecho digno de ponderación dentro de un idioma.

Para finalizar, muchos son los poemas completamente logrados; el mejor me ha parecido **Cuba, te amo**, donde Huasi concentra a mi entender sus mejores atributos: el don del ritmo, el exceso controlado, la temática saludable, la cabriola personal.

En conjunto, **Los increíbles** es un libro fuera de lo común, que con sus escasos errores y sus múltiples aciertos nos confirma la presencia de un poeta argentino que seguramente será un valor permanente en nuestra poesía de vanguardia. Y un abrazo, hermano Huasi!

RAUL SCHURJIN



NO OLVIDAR, óleo (89 x 72 cm.)

*“... no volveré
a Theresienstadt”*

MAX BROD

MAX BROD

(de pág. 13)

¡No! Sé que hay quienes me reprochan el haber desobedecido el legado de Kafka al no quemar sus escritos. Mas no tengo ningún reparo en decir: Me siento orgulloso de haber salvado para la humanidad la obra de un genio al que el mundo ya ubica en un mismo plano con Dante y con Goethe. (*Categorico.*) No dudo que Franz no quería de verdad que yo quemase sus escritos. Me mandó esas líneas cuando lo aquejaba uno de los frecuentes ataques de depresión. Porque, debe saberlo, al morir no dejó testamento. Salvo una notita en papel arrugado, escrito a la ligera, en la que me dice: "Querido Max...!" (*Los ojos se le humedecen, se interrumpe...*) Recuerdo que una tarde hablábamos de testamentos y él me dijo: *el mío será sencillo, sólo te pediré que quemes todo.* Le contesté: *¡Puedes ir sabiendo que no te haré caso!* Dora Diamant refiere que ella vio cómo Kafka arrojaba al fuego cuantiosos manuscritos. Entre sus bienes "post mortem" encontré las tapas de diez grandes cuadernos; las hojas, las había destruido. "*El Castillo*" y "*El Proceso*" se los arrañeré de las manos en 1923; temí que también los echara a las llamas... Me dijeron que la Gestapo halló varios manuscritos en lo de Dora Diamant y los destruyó.

—*A propósito, ¿qué fue de Dora Diamant?*

MAX BROD: Contrajo enlace con un comunista judío, de nombre Lask, se fue con él a la Unión Soviética, pero volvió y luego falleció. Varios familiares de Kafka viven diseminados por el mundo; ellos se benefician con los derechos de autor. Les depara ingresos apreciables. (*Sonríe.*) Hoy, todo el mundo se lo disputa. Personalmente no me preocupa: no acepto un céntimo por el trabajo que invertí en su obra. ¡Es una deuda que tengo con un gran amigo! De aquí a poco estaré en Praga y visitaré la tumba de Franz. (*A la secretaria.*) ¡Sí! ¡Será lo primero que haré! (*Hace una pausa.*) ¿Sabe usted? A veces pienso que fue una cruel injusticia. ¡Si en 1924 hubiesen contado con un poco de estreptomocina, Kafka no habría muerto!

—*¿Cuáles son sus planes literarios, doctor?*

MAX BROD (*con fatiga*): ¿Planes? ¿Qué planes puede trazar un octogenario? Abrigo la esperanza de que mi *Autobiografía*, ya publicada en todo el mundo, también sea traducida al hebreo. ¡Ese es mi sueño!

Ya cae la noche. Brod se levanta y enciende una lámpara que echa luz pálida sobre la mesa de troncos añosos. Me despido. Cierra la puerta con llave y queda solo en la vivienda en penumbras, de largos corredores, en un tercer piso. Puede que más tarde baje a recorrer un poco la calle Ben lehudá y que en una esquina, junto a un pequeño y nuevo café, se detenga de súbito y acaso perplejo: que eche una mirada, otra, otra más a un hombre delgado, demacrado, de fatigados ojos negros, de movimientos negligentes; y puede que incluso exclame: ¡Franz! Te estoy esperando aquí hace más de cuarenta años...

DARDO CUNEO

(de pág. 9)

preguntarse: ¿Retornar a qué? ¿Al campo sin mecanizar, el peón de estancia transformado en obrero industrial en la ciudad? ¿A la República colonial, la nación que desplegaba sus potencias?

Pero, el peronismo no cimentará las nuevas realidades. Su naturaleza, de parte de su primera figura, era aventurera. Con el peronismo tiene lugar un nuevo desencuentro. Guerra mundial por medio, se ha hecho lugar una nueva burguesía industrial ceñida al antiguo diseño rioplatense que no trata de modificar, porque no entiende que recién modificándolo cabe que trabaje, por su cuenta, certidumbre de propio desenvolvimiento y, a la vez, grandeza nacional;

sólo advierte la oportunidad de una aventura y se conduce en ella como especuladora superficial. Perón empujará su representación siguiéndole a ella los pasos. ¿Es que, al final de cuentas, no es Perón sino el intérprete de los sectores de especulación añadidos por la guerra al proceso industrial argentino? Cuando cesa la guerra y se cierran los mercados —por otra parte mal atendidos, en el exterior, esos sectores oportunistas se quedan sin posibilidad de negociación de sus productos. ¿Cómo impedir la paralización de esos sectores industriales, asegurar la sobrevivencia de sus beneficios y evitar la desocupación obrera? Con la creación de un mercado interno por el método de la inflación. De esa manera, el coronel Perón tenía margen para su política social. Por este lado, por el de la política social, hace ca-

minos la historia nacional. Pero, ¿cómo se la cimienta? No se la cimienta; no se hace historia grande. Teniendo Perón la suma de poderes políticos como tuvo y gustó emplear, no los aprovechó para orientar los procesos económicos nacionales hacia un seguro desenvolvimiento, fundando el autoabastecimiento de combustible, la mecanización del campo, la industria pesada. Estos son los inmensos déficits que Perón dejó sin cubrir, y con lo cual dejaba, a pesar de invocar a la soberanía para hablarle fuerte y duro a los Estados Unidos, que la Argentina siguiera en manos de la vieja metrópoli económica: Inglaterra. Sin la explotación de nuestros suficientes yacimientos petrolíferos, y por el contrario importando petróleo; sin llevar electricidad y caminos al campo, y, en cambio, manteniéndolo en el estancamiento en que se encuentra desde 1910; sin impulsar la industria pesada sobre la base de nuestros minerales, y, en su lugar, importar acero, con lo cual se reprimían nuestras necesidades —y posibilidades— potenciales de nación moderna, significaba todo ello la persistencia de la granja inglesa, a pesar del aparato industrial que funcionaba dentro de ella; a pesar del poderoso movimiento obrero, intérprete de historia popular, que en esos años se ha formado.

Estas son las circunstancias que loten dentro de nuestra crisis. No saldremos de ella sin construir nación plena, pues, de lo contrario, los vacíos coloniales seguirán siendo fragua de insistentes desencuentros, negándonos el derecho y la esperanza de levantar a nuestro país al nivel posible de potencia. Así nos urge avistar a Argentina mientras, obligados actores de contradicción, de desencuentros, humillados ante los tribunales de nuestra propia impaciencia, nuestros aportes, hasta aquí, no han ordenado la representación y sólo han hecho posible el ensayo general. En ensayo general estamos: aprendiendo y revisando papeles, procurando hacer lo nuestro sin el auxilio del apuntador, adecuando decorados, rehaciéndolos, apurando los ritmos; pero, con frecuencia, devorados por el decorado, confundiendo papeles, perdiendo los ritmos, deshaciendo las marchas. Cada escena pareciera que nos pide volvamos a ensayarla, y la historia, que no prefiere reposiciones, se nos demora en el reincidente ensayo; pero, sí, vamos sabiendo mejor que el conjunto latinoamericano no puede fraccionarse en patrias chicas como no sea para quedar sometidos a derrota y que los problemas de cada una de nuestras comunidades —aprendices de nación— habrán de integrarse, si no tuvieran otras razones, en la medida que lo exige la escala continental de las técnicas modernas. Argentinos para América, que es la manera de serlo para el mundo, método para universalizarnos; no saltando a nuestra América, como lo hizo la vieja oligarquía terrateniente para rendirnos, coloniales, a los poderes de Europa. Se universaliza el que comienza por ser definitivamente nacional; el colonial apenas **cosmopolitiza**. Esta puede ser nuestra regla para diseñar nación y reconstruir, en firme, nuestras realidades.

CONTRA-BROCATO (de pág. 29)

en la Cultura se defiende a Pasado y Presente, resulta, lo menos, un poco laberíntica⁽⁶⁾.

En resumen: el tutelaje ideológico y el desprecio por la literatura, taras, para Brocato, del dogmatismo comunista, son las causas reales de su fastidio. Mi editorial, el chivo emisario: al escribirlo, yo estaría colaborando mágicamente con los Grandes Papas del Esquema, manejaría, con peligro, relámpagos que no domino (sic), haría de idiota útil: estaría autoaniquilándome como escritor.

No estoy de acuerdo en nada. Ni puedo, como lo hace Brocato, dejar de lado un iluminativo matiz; éste: que no sólo el dogmatismo de izquierda, sino también (¿o fundamentalmente?) la ideología policial del mundo burgués aspira al tutelaje, desprecia la literatura, y es contra esta ideología y contra su cocinero sistema de valores estéticos que yo, y mi revista, y todo escritor lúcido, nos enfrentamos **en primer término**. Imagino que nadie lo ignora; pero, igual, me obligo a dejarlo escrito porque, habiendo Brocato parcializado mi actitud (yo defendería la literatura "precisamente, frente y contra" ciertos dogmáticos), o dándola quizá por sentada, me hace sentir incómodo: como si yo fuera la mitad de mí mismo. La mitad, digamos, que puede llegar a gustarle a la gente que más detesto. Tampoco quiero dejar de lado que si el único aporte que los escritores no comunistas hemos hecho a la literatura fuera sólo ése, coincidir de a ratos con los anticomunistas, con los ex-comunistas resentidos (no digo que Brocato lo sea), dogmáticos hasta ayer y hoy repentinos humanistas, con idiotas inútiles, en suma, yo, por mi parte, renegaría con absoluta naturalidad de cada una de mis palabras escritas hasta hoy, sin pensar por ello que traiciono a la literatura: pensando, más bien, que venía traicionándome a mí mismo y que recién comienzo a ser leal. Con la literatura y conmigo. Y tampoco quiero dejar de lado otro hecho: ésta es mi actitud, y la de nuestra revista, desde que escribí mi primer editorial.

Ya estamos situados, pues; polemizamos, ahora. Pero, sobre qué, Brocato. Los dos sabemos perfectamente que lo único importante de esto es lo que ya sabíamos. En **La Subestimación de la Literatura**, leo, como si ridículamente se tratara de una idea mía, la mutilada cita que sigue: "qué haremos nosotros, los intelectuales libres firmadores de manifiestos (...) Y, si nadie explicó esto, en dónde nos vamos a meter nuestros libros, nuestras revistas y nuestros manifiestos". Y lo que acá se entiende es que yo clamé por que nos expliquen qué debemos hacer, nosotros, los intelectuales: no sólo admito, sino que exijo, el tutelaje. Pero lo que yo dije, es esto: "Y mañana o pasado, si finalmente alguien decide, por todos los argentinos, que nuestras tropas vayan a Santo Domingo; si finalmente nuestros conscriptos, pagados en dólares, son enviados como esos lamentables muchachos brasileños a justificar con su presencia la presencia de los imbéciles marines comedores de chicles; si eso ocurre: ¿qué haremos nosotros, los intelectuales libres firmadores de manifiestos? Si un sólo argentino tira, ¿qué haremos con nuestras revistas y nuestros libros y nuestras teorías? Sobre todo, con nuestras teorías". Y dije: "quién le enseñó al hijo de un obrero, de 20 años, que no hay que tirar". Y dije: "quién explicó antes, o cuánto tiempo queda para explicar que un hombre con un fusil no siempre debe apuntar a donde le ordenan". Y me acordé de nuestra generación, a los 20 años, tirando tiros hacia cualquier parte, y cité a Nicolás Guillén, y sólo entonces dije: "Y si nadie explicó esto" (esto, la rebelión, y no ridículamente el qué haremos los intelectuales) "en dónde nos vamos a meter nuestros libros, nuestras revistas y nuestros manifiestos". En el culo, quise metafóricamente decir. Y hoy, hasta prescindo del adverbio. En **La Subestimación de la Literatura**, leo: "Yo personalmente no estoy dispuesto a meterme nada de eso en ninguna parte, no sólo por lo doloroso que pudiera resultarme, sino porque encuentro otro procedimiento más sencillo: dejar todo eso en donde está y dedicarme a lo que considero más eficaz, y si no hay nada más eficaz, dejar igualmente de hacer aquello de cuya eficacia dudo en tal alto grado" (Bro-

cato). ¡Interesante solución! Y además, qué entendemos por "aquello de cuya eficacia dudo en tal alto grado": ¿la literatura? Vamos, Brocato; desde cuándo un pálido manifiesto de los que firmamos a decenas, en los cafés, a la salida del Lorraine y hasta por teléfono; un manifiesto que ni siquiera llegará a oídos de un solo combatiente (porque se supone que firmamos **por ellos**; para ayudar **a ellos**, no para sentirnos históricos nosotros); desde cuándo nuestras revistas bimensuales, nosotros, nuestras teorías, somos **La Literatura**. Leo: "Habrá que seguir comiéndose los mocos tantas veces como la realidad lo exija y sea necesario hacerlo. Le pasa al escritor y a cualquier mortal con sus huesos. Puede ser que el escritor tenga mayor conciencia del peso de sus huesos. Nada más. Pero lo otro me parece pura hazañería; o impotencia, pero literaria y no de otra índole. A otra cosa, entonces" (Brocato). Y por qué "a otra cosa", vamos a ver, si **la cosa** es justamente ésa: lo que le pesan sus huesos al escritor. Su responsabilidad ante todos los hombres. La central certidumbre de su injustificación. ¡Hazañería! ¿Hazañería no sentirse justificado **a priori**; hazañería sentirse unido por el ombligo al entero universo, y culpable de cada crimen que se cometa en él? Y la actitud opuesta, ¿cómo se llama? La complacencia, el fantasear ser **ya** necesarios, ¿cómo se llama? Pero, claro: si "nuestro" oficio es históricamente útil, "mi" libro, aunque sea una infamia para la literatura, se justifica en el montón. Sin embargo, no. Mi libro es **todo** mi oficio. Nuestro oficio, en cambio, siempre es el de los otros: el **Martín Fierro** no me justifica a mí. **Hamlet**, no me justifica a mí. En esto, en este oficio, o nos salvamos solos o no hay eficacia histórica que venga a restañarnos la gratuidad. Hazañería; impotencia. Impotencia literaria. Pero, quién dijo que la potencia, el poder realmente escribir, se demuestra como no sea con grandes libros. Y quién dijo que el que menos dude, ése, será el escritor más grande. Si fuera así, por qué Flaubert, que escribió aquella idiotéz de que el arte es la búsqueda de lo inútil, escribí, también, **Madame Bobary**, y sus críticos, quienes siempre saben mejor que nadie qué es **de verdad** el arte, no armaron, en un siglo, siquiera un dictio memorable. En **La Subestimación de la Literatura**, leo: "He creído adecuado señalarle a Castillo esa coquetería porque no contribuye a robustecer la confianza en nuestro oficio, sino todo lo contrario. Y porque en él es una pose despreciar lo que practica, legítimamente, con tanto entusiasmo y, en los últimos tiempos, éxito". Y lo que yo pienso es que mi "éxito" (el vocablo es algo cuantioso) no me impide tener conciencia. Cuál es el éxito de un escritor revolucionario en un país burgués: un éxito burgués. Yo he ganado muchos premios, sí; hace pocos días, el Premio Municipal. Borges, también; y, lo que es peor: Cóccaro también. Se me dirá: no te habrán obligado a aceptarlo. No, por el contrario: envió a concursos y me importa ganarlos, casi por táctica, para poder decir a más gente, ahora y aquí, lo que quiero; en esto, pienso como el poeta español Quiñones: "personalmente no me gustan los premios, pero en nuestros países hay que obtenerlos para que te consideren escritor. Es una desgracia que sea así, que tengas que valerte de la mentira de los premios, para decir tu verdad". Sartre, sexagenario y casi inmortal, se puede dar el lujo de rechazar distinciones: nosotros (todavía) no. De todos modos, ellos me premian; no yo a ellos. Pero, en el fondo, el "éxito" no es mi oficio. Con honestidad: aspiro sólo a no morirme, literariamente hablando. Y físicamente hablando, creo que también. Ochenta y cinco mil veces lo dije: la literatura es útil, si es grande; si es perdurable. Y no me contradigo cuando pienso que cómo sabe uno, acá abajo, si lo que hace sirve o no, si es vergonzoso o no. Quién leerá nuestros libros, si los leen. Sólo sabemos que Tolstoy o Shakespeare se justificaron, en nosotros: fueron útiles. Son necesarios. Hicieron la revolución con los guajiros y la harán con todos los hombres que, en el futuro, la hagan. Eso es utilidad. Se me dirá: un manifiesto, a su modo, también. Sí, a su modo, también.

Grotesco, ¿no?

Eso quise decir en mi editorial. Pero para tu tranquilidad, Brocato, si a veces desconfío de mi literatura, o la desdeño, creo en cambio en la de los otros: en su eficacia histórica. Por lo demás, sigo escribiendo. Tengo tres obras de teatro en prensa y un nuevo libro de cuentos. Mientras cañoneaban Santo Domingo, terminé una novela.

Qué oficio inmundo, realmente.

(6) Con análogo procedimiento, yo podría haber contestado esta crítica desde **Tiempos Modernos**, de Liberman, defenestrar de paso a **Barrilete** o **Literatura y Sociedad** y defender (es un decir) a **Opium**. Con lo cual, todos pasaríamos a ser un capítulo de Mark Twain.

la joven
poesía
porteña

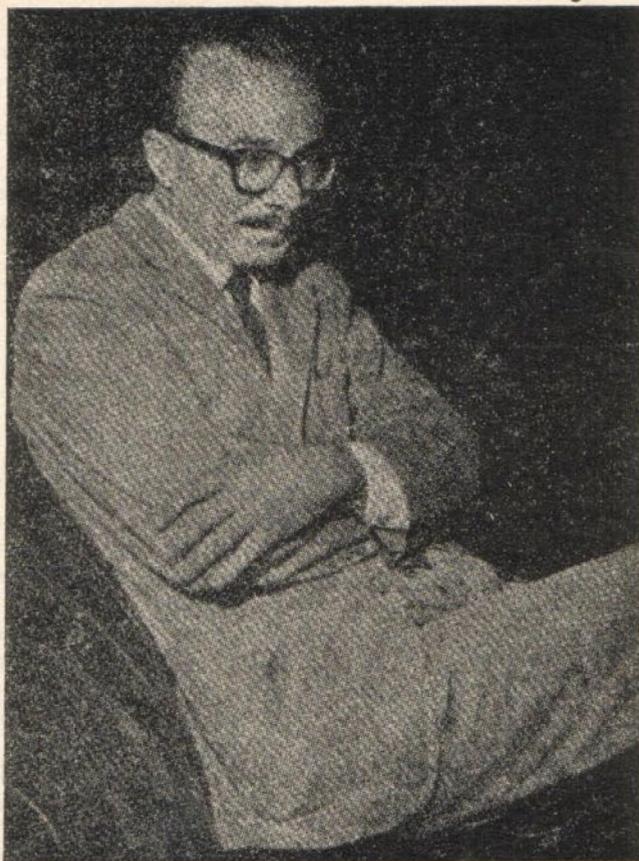
3 POEMAS DE CARINA TRILNIK

Hacia adentro todo es lo mismo
calle puerto colectivo
esas viejas campanas de la iglesia
tocando las horas y los días
anunciando amanecer de rascacielos
de porteros baldeando en oficinas
de estudiantes cafés y medialunas
todo suena a ya dicho
y es inútil repetir el cansancio de la gente
el dolor que no duele
el hambre siempre abierto entre papeles
el sueldo sin remedio
que puteamos despacio el 31.
Tantas frases ya dichas

tanto penar a solas.
Finalmente encendemos el humo
rompemos un silbido en la vereda
somos jóvenes
cuento mis veinte años con diez dedos
le sonrío a mi cara en el espejo.
Aquel canto temible que me invade
me lo pongo en el cuerpo y no lo dejo

Hay que aprender de una buena vez
que esa sangre no es la nuestra,
que ese cuerpo extendido a lo largo de mi pecho
no es el mío.
Que ese rostro y ese amor y esa caricia
y esas dulces palabras en mi oído
son sólo una noche.
Hay que aprender a resumir el llanto en una ojera,
a calmarse la sangre en una luna.
Hay que aprender la soledad de a poco,
grabársela en el hueso y la caricia,
esconderse la cara de tristeza
en la almohada indecisa de una noche,
sujetarse la mirada en la sonrisa
volver a amar
y el cansancio inútil del esfuerzo,
y tus brazos y tus piernas y tu voz
en el fondo de todo,
en el fondo de mí
con tu cuerpo extendido socavando nostalgias
con tu cuerpo extendido en cruz sobre mi espalda.

De frente de costado
con los puños cerrados
con las manos abiertas
Uno a uno marchamos
contra el viento hasta cuándo
contra uno hasta cuándo
si tan sólo queremos dios tan poco!
Tan sólo una luz
un trago de aire
una noche envuelta bajo el cuerpo
una cruz
sin Jesús crucificado.
Uno a uno
tan solos
tan pegados
de rodillas ardiendo
prejuzgando
si tan sólo queremos la esperanza
la mirada sin trampa
el momento fugaz de la luna en el agua
Uno a uno
contra el viento hasta cuándo
contra uno hasta cuándo.



ERNESTO SABATO

LAS PRETENCIONES

DE ROBBE-GRILLET

Si Robbe-Grillet se limitara a escribir sus relatos, algunos de los cuales alcanzan momentos fascinantes, nada tendríamos que objetar, y señalaríamos su presencia como una de las más curiosas dentro de la compleja variedad de la novela contemporánea.

Pero no es así: este escritor sostiene, nada menos, que su literatura es la literatura de hoy y sobre todo la del futuro, siendo todo lo demás una suerte de aberración. Entonces tenemos el derecho a examinar sus realizaciones y sus teorías.

El principio fundamental de que parte este narrador es que existen dos maneras de escribir una novela: En la de antes (cuando él dice "antes" quiere decir, modestamente, antes de RG) el autor desciende o pretende descender al alma de sus personajes mediante el tradicional método del análisis psicológico, analizando la conciencia como un químico hace con una materia cualquiera; ésta es la que podríamos denominar una "literatura psicologista y pretendidamente profunda".

La otra, la novedosa, consciente de que esa pretensión es falsa, que es im-

posible descender al alma de los personajes mediante el análisis, que es ridículo hablar de una conciencia que nadie ha visto ni verificado, procede exactamente al revés, limitándose a dar una visión externa de los personajes, como pudiera hacerlo una cámara cinematográfica, registrando la superficie de los rostros y seres que nos rodean, describiendo sus gestos, sus voces, sus silencios, sus distancias. Aquí, el escritor, como un espectador más, no abre juicio sobre lo que pueda pasar en el interior de esos personajes, no averigua ni intenta averiguar nada más allá de esa descripción de la conducta.

Veamos ahora los sofismas y arrogancias que se hallan en la posición de RG.

En primer término, el objetivismo es una vieja tendencia que se encuentra en la literatura por lo menos desde Maupassant y Flaubert, hasta el punto que cuando después de la primera guerra mundial aparece una escuela más radical en Alemania hubo que llamarlo, modestamente, "nuevo objetivismo". Parcial o inteligentemente (pues se lo usaba cuando era menester y no con manía totalitaria) podemos encontrarlo en Joy-

ce, en Hemingway, en Kafka, en Camus y en cantidad de otros escritores. Todo gran novelista de nuestro pasado inmediato, al lado del clásico descenso al interior de sus personajes (luego veremos la legitimidad de este procedimiento), practicó cada vez que lo consideró conveniente o eficaz el método conductista, o sea la descripción del comportamiento del personaje sin agregar nada sobre los impulsos anímicos que pudiera haber detrás. Y particularmente Hemingway.

En segundo término, no es cierto que haya que optar entre una psicología analítica o una psicología conductista. El análisis psicológico es la última consecuencia de una concepción atomista del mundo, que la mentalidad científica vino imponiendo sobre todas las disciplinas desde el Renacimiento. Esa mentalidad abstracta derivada de las ciencias físicas, cometió en lo que al hombre se refiere un error tras otro: el hombre era el átomo de la sociedad ("individuo" significa átomo), lo que es una primera equivocación, ya que el hombre no existe sino en relación, en comercio perpetuo con sus semejantes; y la conciencia del hombre era un compuesto

que podía ser analizado en sus componentes indivisibles, del mismo modo que una sustancia compleja es reducida por el químico a moléculas y éstas finalmente a átomos. Frente a esta concepción atomista del mundo se empezó ya a reaccionar en el Romanticismo con la concepción organicista, y tanto las comunidades humanas, como los complejos psíquicos fueron vistos como una totalidad indivisible, que debían ser apreñados y juzgados como una estructura. El ejemplo más sencillo es el de la melodía, que está compuesta por notas sueltas y que sin embargo no puede ser reducida a ellas, como se lo prueba cuando la melodía es trasladada a un tono más alto: sigue siendo la misma melodía y sin embargo sus elementos constitutivos no son los mismos. En la estructura, la totalidad es previa a las partes, a la inversa de lo que pasa con la concepción atomista.

Ahora bien: el conductismo, desde este punto de vista, supone una concepción más ajustada a la realidad que el análisis psicológico, pues al tomar al hombre en su conducta total, en sus manifestaciones globales, participa de esta posición totalizadora que es propia del estructuralismo. Pero comete una nueva equivocación, a su vez, pues no sólo es legítimo hablar de movimientos externos, sino que también existen estructuras internas en la conciencia, como es el caso de un complejo y, en general, de una vivencia cualquiera. La precariedad de la concepción conductista la podemos valorar con un solo ejemplo: observando los movimientos y la conducta externa de un escritor que escribe sobre una página no podremos jamás conocer sus sentimientos, sus ideas, su manera de sentir y describir el mundo. De modo que si no completamos la tarea con un examen de su interior no pasaremos jamás a una auténtica ciencia psicológica.

¿Por qué habremos de renunciar a esa internación en el alma del personaje? Si yo soy un hombre de ciencia y quiero estudiar a los monos, es natural que deba hacerlo sobre la única fuente de información de que dispongo, que son los movimientos que el animal hace al buscar una banana, al pelarla, al comerla, al disputarla con otros animales de su cercanía, etc. Si soy un psicólogo que quiere estudiar el alma de un hombre, sería bastante tonto al ceñirme a esa metodología óptima para monos o ratones, ya que dispongo de otras inapreciables ventajas: preguntarle a mi hombre sobre lo que siente y piensa, oír sus sueños, hipnotizarlo y escuchar sus frases, etc. Pero si soy novelista, entonces ya el famoso conductismo es ya no sólo una equivocación sino una falacia, pues es harto sabido que los personajes fundamentales de una novela salen del corazón del propio autor, y es muy tonto o muy mal escritor o muy candoroso si hace la comedia de la prescindencia o la objetividad. Pero a esto me referiré en otra parte.

Resumiendo, pues, no tenemos por qué pasar de los átomos a los monos. El hombre no es un átomo, pero tampoco es un mono. Y no veo la ventaja de escribir novelas como si lo fueran.

El auténtico dilema no es ése. El auténtico dilema es el de la vieja concepción mecanicista y abstracta del atomismo con la nueva concepción fenomenológica de la existencia. Desde Husserl sabemos que es apócrifa y abstracta la separación entre el sujeto y el objeto, y que ni el yo existe sin el mundo que lo rodea ni el mundo sin el yo. Y el novelista de hoy debe dar la descripción total de esa interacción y debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad: en el árbol que pinta Van Gogh está su autobiografía, pero el escritor va más allá pues puede valerse de instrumentales que desdichadamente no tiene el pintor a su alcance para describir los abismos de su conciencia y el mundo de sus sueños: riqueza portentosa que el llamado objetivismo extremo tiene fatalmente que perder.

Este predicador del rigor que es RG, en cambio, reaccionando contra el mero análisis psicológico nos propone otras precariedades. El protagonista de *La jalousie*, por ejemplo, podría describir la realidad con el uso de sus cinco sentidos y además con su inteligencia, con sus ideas, con sus manías y preconcepciones, tal como hace un auténtico ser humano, no como una célula fotoeléctrica o una cámara cinematográfica. ¿Quién se lo impide? ¿Qué desea RG, lograr un efecto fantasmagórico semejante al que se logra en ciertas pinturas de Chirico y de los cubistas, o un método riguroso de

descripción del mundo? Si fuera lo primero, nada tendríamos que decir, como nada decimos ante el admirable Kafka; pero sus teorías pretenden más bien que él escribe así porque es lo "único" que un novelista puede y debe hacer, porque lo demás es apócrifo, porque el análisis psicológico es una falacia, etc. Pero ¿quién le pide que haga análisis psicológico? ¿Y quién le prohíbe usar además de la vista y el oído su inteligencia, su intuición y sus ideas al narrador de *La jalousie*? ¿Qué, es idiota? ¿Es un mono o un cobayo? ¿Cuándo se ha visto que un individuo, celoso o no, y sobre todo celoso, no tenga ideas, no razone, no cavile, no saque conclusiones, no tenga hipótesis y teorías? ¿En nombre de qué objetividad escamotea todo esto? Supongamos que el narrador no quiera o no pueda inferir las ideas de su mujer, sus propósitos, y mucho menos la del presunto amante ¿pero qué clase de psicología le impide escribir sobre sus propias presunciones e hipótesis? Me temo que aquí lo que sucede es, simplemente, que se trata de un truco más para aumentar la ambigüedad del relato y para agregar un interés ilegítimo. **Porque las ambigüedades y el misterio que existe en Faulkner o Dostoievsky o Kafka no se debe, obviamente, a recursos de iluminación o a escamoteos, sino al profundo y último misterio de la existencia del hombre.**

Pero no paran aquí las inconsecuencias de este predicador de la verdad y de los hechos.

Una rigurosa descripción de la realidad externa debería hacerse con todos los sentidos. Pero, cosa singular, en RG predomina en forma abrumadora la descripción visual, el más intelectual y abstracto de los sentidos; a veces se oyen voces y algún ruido; casi nunca, que yo recuerde, hay sensaciones táctiles u olfativas. Si tenemos presente que el viejo método del análisis es un resultado de la mentalidad científica, resulta significativo que este escritor elija precisamente el más intelectual de los sentidos, ese sentido que por algo figura en toda la historia de la filosofía con palabras como "especulación", "idea" e "intuición"; y también conviene recordar que Locke distinguía las cualidades primarias de las secundarias, que las primarias eran las de forma, distancia y dimensión que son las típicas que toma en cuenta la ciencia fisicomatemática y el escritor RG; mientras que las secundarias son las de esos sentidos inferiores que precisamente están ausentes o casi ausentes en sus novelas. Lo que significaría que este enemigo aparente de la ciencia clásica entra por la ventana a su sagrado recinto después de haber salido ostentosamente por la puerta. Que los escritores "bárbaros" norteamericanos, narradores en muchos sentidos primitivos en el buen sentido de la palabra, hombres de hechos más que de introspecciones, de puñetazos más que de análisis psicológicos, escribieran novelas donde casi priva la pura narración externa y conductista, es natural y fue en muchos sentidos expresión de autenticidad, así como fuente de vitalización por una novelística que en Europa esta-

(sigue atrás)





"...ven, amigo,
mira lo que fué,
y lo que es,
y cuenta..."

LA SONRISA DE HIROSHIMA

por Eugen Iebeleanu

Todo lo que podía el hombre de Hiroshima lo perdió... todo, menos la esperanza. Esta es una poesía de nuestro tiempo, una poesía para todos los hombres.

ILUSTRACIONES DE:

Carlos Alonso - Laxeiro - Raúl Soldi - Demetrio Urruchúa - Elsa Pérez Vicente.

PROLOGO:

Miguel Angel Asturias

Precio: \$ 350.-

...Y OTRAS DOS OBRAS MUY DE NUESTRO TIEMPO!

FUEGO GRANDE

Cesare Pavese - Bianca Garufi

Obra de clima tenso y honda dramaticidad, escrita en colaboración por los dos grandes novelistas italianos. Primera edición en castellano.

CONSTELACION

por Luis Franco

Antología General

EDITORIAL STILCOGRAF

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



(de pág. 19)

ba esterilizada por el bizantinismo. Pero que un francés cartesiano, que para colmo es ingeniero, presuma de rebelión contra la abstracción científica empleando otro método abstracto y empleando el más abstracto de los sentidos, eso es un singular fenómeno psicoanalítico que sólo podía darse en París.

Pero sigamos con sus inconsecuencias filosóficas y metodológicas.

De acuerdo con la doctrina de la total prescindencia del autor, no se comprende por qué escribir precisamente **La jalousie**. Una novela en que el autor no interviniese tendría que ser una vasta, qué digo, una **total** descripción del universo entero; y para limitarnos a la tesis conductista, de todo lo visible, audible, palpable, gustable y olible. Cualquier selección de un tema sobre otro, otro, de un objeto sobre otro, de un ser humano sobre el vecino, sería una intolerable intervención del autor (mucho menos tolerable que las pequeñísimas intervenciones que RG abomina en los escritores que no practican su doctrina). En tales condiciones, el señor RG no debería escribir más que una sola novela, más bien una suerte de infinito mazacote que debería incluir todos los caballos, árboles, escarabajos, verjas, aleos, tranvías, televisores y uñas. Pero no así como así: tendría que describir equitativa, imposable y pacientemente cómo son las ramas de esos árboles, qué color tienen esas orejas y esos televisores, qué formas geométricas (si sinusoides o garabateadas, si secciones cónicas o más bien parecidas a un rinoceronte, si alabeadas o planas), qué olor (nauseabundo o interesante, poderoso o más bien imperceptible, asqueroso o delicado, perfumado o tendiente a la pantanesco) tienen esos dedos, esos tranvías, esos gasómetros, aquel señor que, qué casualidad, aparece en lontananza al lado del chef de cocina que, qué desdicho, se le ha ocurrido aparecer en ese momento. Pero no bastaría. Tendría que describirnos, de acuerdo con los cánones sagrados de la conducta externa, si ese chef, ese señor, aquella normalista, mueven los brazos (cuántos grados, en qué dirección, con qué azimut), con qué rapidez (cuántos centímetros por segundo el antebrazo izquierdo, mientras el derecho se mantiene a 50 grados de inclinación respecto a la vertical del gasómetro que se ve a la mano derecha del tubo dentífrico (no olvidar, por favor, la marca del dentífrico, el perfume que exhala, si está abierto o cerrado, qué clase y qué formas de abolladura muestra, la cantidad de milímetros que muestra de dentífrico fuera del tubo, etc.). No deberá ahorrarnos los movimientos de ese brazo mientras describe sucesiva o simultáneamente (maldita necesidad del discurso sucesivo) los movimientos de los otros brazos y piernas, de los tranvías y diferentes vehículos que acierten a pasar, así como el desplazamiento de caballos, mulas, acémilas, perros, gatos, cebras (si estamos en el zoológico, y tarde o temprano tendremos que estar, dada la condición in-

finita del producto), enes de corta edad, nodrizas que los acompañan, conscriptos que acompañan a las nodrizas, moscas y mosquitos, cucarachas y grillos. Mediante reglas milimetradas y compases, tener sumo cuidado en ofrecernos un cuadro completo de sus respectivas distancias mutuas y dimensiones. Y eso, claro, a cada segundo. ¿Y por qué a cada segundo? ¿Qué clase de privilegio está queriendo revelar a esa especie de división del tiempo? ¿Qué odiosa intervención de los prejuicios del autor se está manifestando? No señor: cada décimo de segundo, cada centésimo, cada diezmilionésimo de segundo. Atareado con un gasómetro o una estación de servicio (realidad riquísima a simple vista, que no creo pueda ni deba despacharse en menos de cien mil páginas en cuerpo ocho) no le perdonaremos que olvide o pase por alto los apasionantes hechos que mientras tanto tienen lugar allí o en otras partes del mundo. Porque ¿en virtud de qué derecho nos ofrecerá este rincón del universo y no, por ejemplo, el atractivo paisaje de Villa María, los igualmente legítimos y acaso apasionantes suburbios y quintas de algún pueblecito de Massachusetts? ¿Por qué este cornudo y no aquel adolescente?

Ustedes me dirán que esto es una caricatura y una exageración. Pero yo no tengo la culpa si RG me ofrece una teoría que, de ser llevada rigurosamente hasta sus últimas instancias, es por sí misma una caricatura.

Naturalmente, a pesar de lo que diga en sus manifiestos, en la práctica tiene que sosegarse, y aprovechando la enorme capacidad que los hombres tienen para absorber sofismas y para tragar falacias, RG no lleva a cabo su grandioso programa panóptico y se limita a darnos un drama en un lugar determinado. ¡Abominable intervención del autor! ¡Enorme crimen de lesa objetividad!

Estamos, pues, en un pueblecito del Africa y tenemos ante nosotros un buen par de amantes. Hemos prescindido sensatamente, como cualquier autor del buen tiempo viejo, de las cebras, escarabajos y gasómetros que mencionamos más arriba. Qué se le va a hacer. La obra de arte es el intento de dar, en dimensiones finitas, una realidad que es esencialmente infinita. Esto lo sabemos. Lo que no sabemos es que RG participara de esta anomalía.

Estamos, pues, frente al par de amantes o de presuntos amantes, observándolos desde la amarga posición geométrica del cornudo. ¿Qué hacemos ahora? Es harto sabido que un individuo carcomido por los celos no es el ser más apto para guardar una ecuánime actitud descriptiva del universo. Es sumamente dudoso que observe y describa con la misma minuciosa ansiedad la distancia que existe en un momento dado entre las manos de los dos presuntos amantes, en la semioscuridad, que, digamos, la distancia que hay en el retículo de una plantación de tomates en los alrededores. Por curioso que parezca, sin embargo, RG le concede a su protago-

(pasa a pág. 60)

CARACAS GUIA DE TURISMO

CARACAS-GUIDE

**adriano
gonzález
león**

Al fondo, encima, por cerros y el metal, los brillos prodigiosos:
olor acre de las máquinas reventadas,
la gran cinta de una neblina que no entendemos.
Se oye asolear la tripa de la motoneta. Giuseppe Lapioli, venido
de un pueblo de La Riviera, oloroso a salchichas y pastas "Motta",
muy orondo con su importancia y sus créditos, alto mago de la
pizzería . . .

Un ruido cortante, mitad sierra y cuchillo, pasa sobre los vidrios
del edificio.

Fantasma para el día, esta vibración que es el temblor todo de
las calles,
ahítas
reventadas
sordas
brujas
infladas
aceite de motor que hace zig-zag
aceite de motor servido en bandeja de plata

ALTA SIDERACION
y una mujer que pasa:

La acera es gris mojado, costra de mil meadas de perros.
"El más alto grado de recalentamiento puede evitarse, señor,
utilizando nuestras pastillas polares, fáciles de llevar,
no crean hábitos, los hábitos son cosas de provincianos."

Nuestra ciudad está asistida por la calina,
la calina viene del mar a una cierta hora de la tarde,
invade todo,
de allí ese color morado, ese color rosa-veneno,
las costras que han soltado los astros,
color-color.

Y cualquiera creería en un simple efecto del neón,
o, con mejor voluntad, que el cohete se detuvo inexplicablemente,
por conmoción y violencia, en este lado del cielo.
Mi amigo, siempre dispuesto a vivir hacia atrás,
me obliga a que piense en embarcaciones y cometas.
Transcribo textualmente su nostalgia rural:

son escuadras de leñadores al rojo vivo, banderas trasladadas
por los vientos para las fiestas patrias, un simple trueque
de pescadores que han terminado su negocio a puñaladas,
pájaros del más allá, cierre de las puertas y humo en los





días de procesión, un pájaro que ha estado llenando el monte con su pito salobre, las flores de palo-santo extraviadas por el huracán, vapor de minerales, juego de metras, humo, arco en el pozo cruzado por manadas de ovejas que a su vez son cubiertas por colchas de retazos igual que praderas o faldas con trigo seco y maduro que a su vez será dedicado al consumo interior (y las mujeres tendrán su cabello de trigo y no habrá nada que hacer)

Pero hay más aún:

El reflector del parque de diversiones llena las nubes de animales y motores,
bailan caballos de los circos,
mil veces chocan, rechocan, vuelven, envuelven, revientan,
los carritos en la pista de acero,
los pobres tiradores al blanco
puestos en ridículo por un pato azul,
los aros que dan saltos sobre los cuellos de botella
y el hombre gordo que despide cintas por la barriga.

Las cintas de banda a banda, del cerro al sur,
para la ciudad que cambia de color a voluntad,
arde, vigila, suena, en la noche, resplandores al fondo
y en los pies.

Ustedes podrán observar, de este lado, a la derecha, veintisiete putas con cartera que saltan a los autos desde las matas de acacias. Más adelante, hacia lo alto, este edificio fue construido en puro vidrio para que las mujeres se reflejen en los ventanales. Es importante aclarar que esta estatua es objeto de un culto veloz: miles de automóviles le llenan de humo los senos. La mujer cabalga en una danta, como símbolo de una cierta malignidad. Sin embargo, aquí arden flores todavía. Pacientemente, ellos queman ungüentos. Algunas almas sencillas, pero jodedorcitas, dicen que en las noches, cuando hay luna roja por supuesto, ella, la reina mora avanza a pleno galope por la autopista y concede, lanzando frutas y cordeles, la mejor forma de conseguir una mujer.



Ah! No olviden el río. A primera vista puede dudarse, pero no hay que dejarse sorprender. Aquí, mecida por las aguas toda la porquería de la ciudad: estas heces fueron antiguas ninfas. Consta en documentos de la época de los baños de las sílfides. Nadie tiene la culpa si hoy navegan convertidos en mierda címbalos y cipreses. Es cuestión de canjear el delfín rojo de la reina por un bagre. Pero éste es nuestro río,

el Servicio de Aseo Urbano obtuvo una concesión a largo plazo.

Antes de trepar al aviso de la cervecería,
el león se paseaba solemnemente en las orillas.
Al revés que el diluvio, las aguas no subieron,
hoy es el pobre chorrillo de las cañerías,
piernas del borracho dormido en Puente Hierro,
alguna rueda de coche-lechuza puesta a girar en los cerros y las tablas podridas y la gorra de beisbolero pintadita de azul que ya va lejos,
las cajitas de leche en polvo, las lonas,
el hombre abaleado por la policía a quien los diarios acusan de muerto en extrañas condiciones y el mal olor.



Nadie navega, ni viaja, ni se desplaza, y en la curva un viejo chasis brilla con agua y sol.

De noche, algunas veces, el viento cae por los alrededores y ustedes pueden construir a medias su paisaje lunar con pinos importados.

El asunto es componer con el ala de los puentes: un corte, una moldura, el gran pájaro de neón que arranca barro, piedras, vidrios y tempestades sobre el último piso,



las luces, las naranjas que suben y descienden por la panza del hombrecito, pinturas para cubrir la tierra, pintura de un ave con un gran pico de idiota, La Insurance Company de Venezuela nos ofrece la salud económica.

(“pero es mejor viajar, cortar el corazón de la mujer llamada color de oro, empujar con violencia, hasta el fondo del baldío, la aeromoza radiante: violarla, dura, intensivamente, a sacudidas, con su gorrita puesta y un estruendo de motores que indica la hora de abrocharse el pantalón... y fumar”)



A la derecha, señoras y señores, ustedes podrán observar

estas viviendas como panales de abejas, estos super-bloques-panales, el balazo que mejora las policromías la mugre acumulada sobre las escaleras sustancia básica de la capacidad de rendimiento de nuestro pueblo

(“la muchacha que mueve diestramente sus nalgas y la pelota de beisbol que la cruza como un pájaro”)

Ayer recogieron justamente al suicida número trescientos veintiuno. Muerte candorosamente arreglada en los periódicos: cuestiones pasionales. Dejó una carta con garabatos ilegibles. Se supo no obstante que ayer había empeñado su bicicleta de reparto.

Sin embargo, nada de esto es curioso, señoras y señores:

The typical Venezuelan picture son estas radiopatrullas vistas desde el cerro, como grandes tortugas al sol.

Atención! Escuchen esta risueña música de ametralladoras. Todas las noches, aunque no haya luna, ustedes podrán observar cinco muertos más luminosos que el suicida número trescientos veintiuno.

Todo es muy simple. Todo is different! Y sólo deberán pagar un pequeño suplemento de recargo: la muerte no está comprendida en los prospectos. Pero podemos hacer una excepción. Recuerden: Venezuela is rolling. And it's rolling in cars and and trucks made in Venezuela. Chrysler is rolling along in step with the progress of a great democratic nation.

Pero podemos hacer una excepción mientras llega el desfile:

las espléndidas morenas bien alimentadas que agitan
maracas y cintas de colores,
el arpa y la garza blanca del morichal
las torres de petróleo y el río más salvaje del mundo.
Jets to Canaima! "Simpático" all the way!



Desde lejos podrán observar, por ahora, el Palacio Presidencial
donde los invitados desayunan caracotas y champagne.
Is different, verdad?

Pero es mejor girar en redondo:

desde la Cota se ven mejor los ranchos,
variedad, novedosa incorporación de materiales,
latones que suenan bellamente cuando cae la lluvia,
tablas con letras rojas y los baldes y las latas de agua
en las cabezas que hacen mover la luz.
Las antenas de televisión indican su sensibilidad
y su cultura:

Las gentes de esta ciudad prefieren las imágenes
aunque los aguaceros y las hambres las tiren cerro abajo.

Anoten en sus libretas, señoras y señores:

aquí nadie quiere vivienda porque un alto sentido
de la poesía y la libertad los lleva a preferir la intemperie.
Si no, "¿Cómo se explican ustedes que esa gente no se mude?"
Nadie entiende. A la izquierda está la wonderfull colina.
In Caracas, this is the place. El hotel recuerda a un cacique
valeroso que logró vencer las huestes españolas rociándolas
de coca-cola. For business and pleasure - a spectacular
mountain resort overlooking the heart of the city!

"Cierto. Very Good! It's typical! Very Good! It's wonderful!"

("Fuertes morenos tropicales, brazos poderosos que
han seguido el método Atlas de la tensión dinámica,
aparición para la hora de la siesta en el lobby del
hotel.

¡Usted debería violarme, remendar mis huesos tristes
robar mi libreta de Travelers Cheques, hacer sangrar
mis pobres muslos de maestra de Boston. Yo tomaré
una bella fotografía de su miembro y después ganaré
el premio de la Anthropological Society of New York.
¡Exótico recuerdo!, ¿no es cierto? ¡Ah! Pero dejaré
una copia para mostrar a mis amigas jubiladas,
también a la hora de la siesta, cuando todas ríen y
sueñan con viajar a los trópicos...")

Very Good! It's typical! It's different!

Si ustedes tienden la vista hacia lo lejos verán El Pulpo y La Araña.

No... señoras; No estamos en la selva todavía!

Se trata de la zoología de la circulación:
pasos a nivel, hombrillos...

Miren! Ese auto que pasa sobre nuestras cabezas es el paso
a nivel,

el paso rápido, la ingeniería milagrosa,
the growing city's traffic problems required the building
of an underpass through the plaza . . .

"Estas avenidas inmensas que cortan y reparten los
barrios
el delirio árbol alzado sobre luces de vidrio
las terrazas italianas
el portugués cuenta tristemente
las verduras que lo acercan a Madeira
cuarenta delincuentes internacionales se pasean
por el sector de Sabana Grande
Ella está asomada ahora en el piso diez y siete
un andamio le corta las visiones
una polea me borra sus muslos prodigiosos
ella gira con todas las ventanas el ruido al fondo
los autos la fruta escarlata sobre el anuncio de
chocolates el auto dos el auto diez mil
este viaje de asfaltos y perfumes
cuando llueve un animal de imprecisos modales
se posa sobre el semáforo si no llueve nunca
es para reventar en los bares, un grito oscuro
el estallido
carro de bomberos que pasa con una puñalada en el
costado
y las ametralladoras sonando los policías siniestros
los policías corriendo como gatos
la gran llama que cubre la ciudad . . .

Perdón, señoras y señores, donde no hay árboles, a la izquierda,
ustedes podrán observar . . .





Ni en la más negra de las pesadillas se me pudo cruzar por la mente la ruin intención de blanquear o disminuir los crímenes de los hitleristas en Polonia, crímenes que condeno categóricamente, como todos los hombres honestos del mundo.

WITOLD GOMBROWICZ

Durante años vivió, más o menos anónimamente, en nuestro país; infaltables profetas del pasado aseguran, hoy, que ayer ya era fácil advertir su talento literario. Más honestos, algunos muchachos a quienes deslumbró con sus palabras y su orgullo desmesurado, simplemente lo admiraron. Hoy es célebre en Europa; su penetración de novelista se compara con la del Sartre de "La Náusea"; se dice que es un genio. Ideológicamente se lo vitupera o enaltece, sin mucho fundamento para ninguna de ambas exaltaciones, ya que resulta algo difícil descifrar, a través de su conducta o sus posturas verbales, qué es, dónde está. Se llegó a afirmar que es nazi; a nosotros nos pareció una idiotex, una calumnía. También se llegó a decir que es revolucionario; a nosotros (pensamos en Neruda, en Aragón, en Guillén, en el propio Sartre) nos pareció un inmerecido elogio, un disparate. Leímos "Ferdidurke"; muchos en EL ESCARABAJO, sospechamos que era realmente la obra de un genio. O al menos, una obra genial. Hace poco, unas declaracio-

nes suyas, en Berlín, desataron una ruidosa polémica entre argentinos de la calle Corrientes: Gombrowicz renegaba de Polonia, se dijo, embarullado en su propia pose de "enfant terrible" quincuagenario, se volvía finalmente nazi, o, en todo caso, progermano. Él envió el aclaratorio texto que hoy publicamos a una polaca que vive en Buenos Aires, quien lo tradujo especialmente para EL ESCARABAJO DE ORO. Darlo a conocer nos parece una cuestión de esencial honestidad, si bien (en oposición a Gombrowicz) pensamos que el patriotismo y aun el fanatismo de los polacos está más que justificado: que hay algo, quizá, que Gombrowicz no ve o se niega a ver. Pero, al margen de esa sospecha, sigue importándonos más la amistad de la verdad que la de Platón, como decían los antiguos. Y no nos gusta que se calumnie impunemente a un hombre. Por lo demás, si es cierto que Gombrowicz es un gran escritor, no ya nosotros: el pueblo polaco se encargará de salvar, para el socialismo, su obra y su mejor memoria.

WITOLD
GOMBROWICZ

POLONIA SEÑORAS Y UN MALENTENDIDO

*especial para el
"escarabajo de oro"*

Viene a visitarme aquí, en Berlín, la señora Bárbara Swinarska, esposa de un director de cine llegada de Polonia. Me entrega una linda rosa; dice que desea conocerme, charlar. Magnífico. Varias veces he tenido visitas así. Vamos a un café.

Hablamos, y la conversación, finalmente, nos llevó a la "psicología de los alemanes". La señora Swinarska, me ha parecido, simplifica algo esta psicología, sobre la cual se han escrito volúmenes y que es uno de los asuntos claves de la contemporaneidad. Porque no es posible negar a una nación virtudes y talentos, si bien tampoco es posible negar que esos talentos y virtudes, durante Hitler, la arrastraron al fin de la noche. La señora Swinarska, no obstante, afirma que ella sabe de esto más que yo, porque yo estuve lejos, en Argentina, y no he experimentado la violencia de los alemanes sobre mi propia piel, no los he visto en su trabajo sangriento. Vea usted, señora (le respondo), yo sé, sin embargo, que cuando se trata de penetrar en el alma de alguien no basta la sola experiencia; es también necesario lucidez, perspicacia: hay que zambullirse profundamente en el hombre, o en el país. Y, aparte esto, la falta de distancia, de perspectiva, muy a menudo dificulta la comprensión... y pudiera ser que los polacos, a causa de todo lo que han sufrido, no siempre estén en condiciones de enfrentar la psicología alemana con la suficiente y fría objetividad.

Bla, bla. Pero, ¿qué pasa ahora? ¿Ofendida? ¿Se sintió afectada porque yo no confío en su inteligencia? Ya se ha producido ese malestar que, miles de veces, he experimentado, especialmente con las mujeres: ella piensa que yo me inflo, que la desprecio; que yo, "escri-

tor", me pavoneo y la trato con desdén... Y yo, por mi parte, viendo que la señora Swinarska, crecientemente enardecida, dice cosas cada vez menos coherentes, prosigo con el mismo tono.

Algunas semanas después recibo un recorte de **La vida literaria**, de Cracovia. Es un pequeño artículo de la señora Swinarska, titulado: **Sobre la distancia, o la conversación con el maestro**; alude a nuestro encuentro. Yo figuro ahí como "hermoso señor" (oh); pero desdichadamente también como un estúpido, fanfarrón, egoísta antipático y, naturalmente, como un Narciso engreído, producto del imperialismo putrefacto. La que sigue es (cito textualmente) una muestra de esa caracterización:

Yo como estúpido fanfarrón: **"Dígame, señora, ¿por qué escribo como escribo?"**

"—Porque es usted capaz."

"—¿Capaz? ¡No soy capaz! No soy capaz; sólo tengo conciencia. ¿Usted comprende? Conciencia. Porque sé lo que otros no saben. ¡Porque tengo la virtud de abarcarlo todo!"

Yo como mezquino, y además mercantilizado, becoria de Ford y huésped de Berlín: **"—Usted sabe que estoy aquí con una beca de Ford, 1.200 dólares, y no pago nada por el departamento porque soy huésped del Senado de Berlín. En España la vida es barata; compraré allí una casita."**

"—Por esta beca, ¿se le exige escribir?"

"—No se me exige nada. Es sencillamente una beca otorgada por reconocimiento de mis méritos de escritor."

Etcétera.

Después de este "desmenuzamiento" inicial, ya no le fue difícil, claro, poner en mi boca lo que sigue, referente a las víctimas de la guerra en Polonia:

"—Ustedes, con su falta habitual de modestia, siempre se vanaglorian con sus cinco millones de muertos. Parecería que, sobre el tema de la ocupación, no tienen nada más que decir. Los polacos son nacionalistas provincianos. Solamente ustedes siguen contando las atrocidades que han padecido durante la guerra."

Bien. Admitamos que esto no sea del todo inventado. Efectivamente, yo hablé esa mañana de la montaña de cadáveres que oculta a los polacos la realidad alemana; además, se sabe que postulo la revisión del demasiado rígido, a mi ver, nacionalismo de los polacos; ay, no sólo del nacionalismo, sino hasta del patriotismo (**revisión**, no **liquidación**). No hace mucho, Sigmon Nowakowski se indignaba con estos conceptos, cuando me otorgaron el premio de Wladomosci (1). ¡Pero, de esto al disparate de esas provocativas y pequeñas porquerías...! Cuando un, así llamado, periodista desea "desmenuzar" a un escritor, su talento consiste en no adulterarlo demasiado; se necesita, más bien, afinar un poco: enmendar; aquí se añade, allí se saca, y de improviso el honesto pensamiento del hombre que toda su vida se ha esforzado para meditar con alguna seriedad se transforma en una pequeña porquería.

(1) Revista Literaria Polaca, editada en Londres.

Yo apostaría, sin embargo, que la señora Swinarska no advirtió bien la gotita pantanosa que destiló su pluma. Quiero creer que, escrito todo eso —y a pesar, supongo, de no haberse sentido muy tranquila mientras me definía como un divertido petulante, o cuando insinuó que yo blanqueé a los alemanes por los dólares fordanos, como un segundo Goebels— ya no le fue trabajoso imaginar, de buena fe, que yo había dicho algo "más o menos" parecido. Un poco que no ha comprendido, otro poco que no ha escuchado, y el resto lo fue añadiendo en la medida de su entusiasmada indignación. Y con la certeza, por último, de estar defendiendo a la Patria. Además, Polonia (se sabe) es un país alegre. En especial la gente del mundo literario; desde la mañana a la noche cuentan chistes y todo el país se divierte. Entonces, ¡qué importancia tiene! Se ha difamado un poco a Gombrowicz, ¡que no sea tan vanidoso! Para qué hacerse mala sangre. Mi tesis (no la impongo) es que la señora Swinarska, al injuriarme, demostró tanto espíritu de indignación como de travesura.

Y aquí aparece en escena el anciano Ludovico Hieranimo Morstin. Éste le manda una **carta a Gombrowicz**, que aparece en **La vida de Varsovia**:

"Hoy he leído en "La vida literaria" una entrevista de la señora Bárbara Wittek Swinarska a usted, y me ha sacudido de tal manera que decido escribirle. Cito sus palabras sirviéndome del texto de la entrevista" (aquí siguen abundantes citas).

Y acto seguido, el señor Morstin me castiga por mi canallería; y hacia el final:

"La forma más común del egoísmo humano es cerrar los ojos ante la desgracia de su prójimo para no desaprovechar las delicias y tentaciones de la vida... ¡Usted no es digno del nombre de escritor!"

Todo eso es magnífico y yo estaría completamente de acuerdo con el señor Morstin, pero, ¿de dónde dedujo que eso era una "entrevista"? En el artículo de la señora Swinarska no hay una sola palabra que autorice tal suposición. Entonces, se equivocó. ¿Se equivocó? Pero el articulito es tan satírico y maligno que ni un niño lo tomaría por un interviú, y eso salta a la vista.

Passons. Esas combinaciones de la travesura con la sublimidad no me divierten demasiado, y quisiera terminar pronto con todo esto. Cuando el artículo alcanzó el rango de entrevista, pues, ya no fue difícil juzgarme como un sinvergüenza en serio. **Tribuna del Pueblo** trascribió la carta de Morstin "por causa de la aguda actualidad del tema", y en el semanario **Siete días** escribieron: "Quien tiene opinión tan cínica sobre el martirio de millones de sus compatriotas... es un hombre desprovisto de conciencia". He mandado una carta a estos diarios, en la cual declaro que el artículo de la señora Swinarska **no es una entrevista**, que ha sido escrito y publicado a mis espaldas. Y después: **"Ni en la más negra de las pesadillas se me pudo cruzar por la mente la ruin intención de blanquear, o disminuir, los crímenes de los hitleristas en Polonia, crí-**

menes que condeno categóricamente, como todos los hombres honestos del mundo. No puede existir sobre esto la más mínima duda, porque muchas veces me he pronunciado sobre ese tema. Tengo el más grande respeto por los tremendos sufrimientos de los polacos durante la última guerra".

He mandado esta carta, también, a la Sociedad de Escritores de Varsovia. Está redactada en los términos más precisos y escuetos posibles, y no se refiere a asunto político alguno; en ella, un escritor polaco bastante conocido en el mundo, pide que se aclare que no hay cinismo en sus opiniones, las cuales, de haberlo, hubieran podido ofender con razón los sentimientos de los polacos. Esa carta no ha sido publicada.

Alguien me escribe desde Polonia: "Ahora se habla continuamente de usted, es usted discutido. Eso no lo perjudicará. De todos modos, usted no es para las masas, a las cuales todo ese chismorre les entra por una oreja y les sale por la otra; pero, en cambio, en los cafés se comenta mucho: la gente se informa, y la verdad sobre usted se expande cada vez más".

Me parece que sí. Ya hay suficientes personas informadas sobre mí —a través de mis libros—; se puede estar o no de acuerdo conmigo, pero seguramente soy de los escritores más sinceros de la literatura polaca. Se sabe todo de mí, por mi **Diario**. Aquí está, por ejemplo, la página 155 (Primer tomo, ed. Instituto Lit., en París) sobre los crímenes nazis en Polonia: "Conozco la medida de estos sufrimientos y la medida de estos excesos, y no intento evadirme teorizando mientras se está cometiendo un crimen".

Pero, ¡no una vez! Muchas veces he escrito con este espíritu y en este sentido.

Dabrowska, Iwaskiewicz, Skonimski; los otros: ¿qué dice a todo esto la gente que me conoce y que más de una vez me dio pruebas de estima? ¿Cómo tragarán ese artículo-entrevista, y mi rectificación, tirada al canasto?

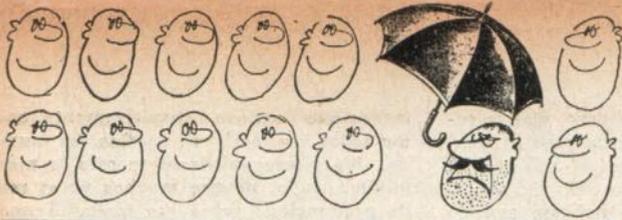
(Trad. directa del polaco por A. G.)

humberto costantini

**DE POR AQUI
NOMAS** cuentos



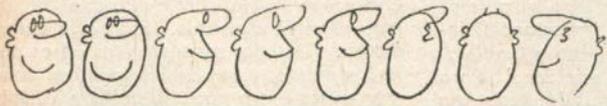
SEGUNDA EDICIÓN



ABELARDO CASTILLO

polémica

SUBESTIMACION COMPLACENCIA



O LITERATURA?

Ignoro si, como decidió Brocato, la polémica es la forma más alta del respeto intelectual (1). Menos poderosamente, yo diría que puede llegar a ser una de sus formas, siempre y cuando se tome la precaución de tener en cuenta las ideas del otro, de entenderlas. Vale decir, respetarlas; no en la acepción protocolar, jerárquica, de acatamiento o veneración, sino en la otra: la de conservarles su sentido original. Y luego, sí, discutirlos. Sobre todo, si hay algo que discutir. Coincido con Brocato en que (entonces) los términos del diálogo puedan ser "irrespetuosos". Y no sólo coincido con él: también, conmigo. Puesto que eso mismo, más o menos literalmente, tuve la cautela de escribirlo ante la hilaridad que me causó un texto de H. P. Agosti que, sin mala intención, inutilicé en *Discusión Crítica a "La 'crisis' del Marxismo"*. Cosa que evoco, no por reclamar alguna (por lo demás absurda) progenitura de ideas, sino para enfatizar la coincidencia, para curarme en salud: ya que a la inversa de Brocato, quien analiza con solemnidad ideas cuyo sentido no respetó, yo, respetando el de las suyas, resultaré (sospecho) menos civilizado. Siempre me pasa. Parece que se trata de una cuestión de estilo. La estima que siento por Brocato como director de *La Rosa Blindada*, el singular parecido de alguna de nuestras ideas básicas, quedan, naturalmente, en pie.

La crítica de Brocato —ya lo puse— se fundamenta, a mi ver, en un malentendido (2). O en varios. Su autor me atribuye, en ella, propósitos que yo jamás tuve ("despreciar la literatura", entre otros) y no sin juzgar que, en efecto, jamás los tuve ("poses" adivina que son; "coqueterías") dedica varias páginas a desmoronarlos. El procedimiento es raro. Cualquiera nota que bastaba con explicar que ya no pienso lo que escribo, que estoy chocho, para ahorrarse toda otra consideración; cualquiera nota que a partir del momento en que se analiza críticamente un texto lo único que no importa, como argumento, es si el crítico cree o no en nuestra sinceridad. Groseramente, esto: para demostrar o negar el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, no hace falta saber si este hombre tenía o no fe en él: hace falta una ecuación. Y sería del todo desprolijo, y entonces ya "no vale", como decíamos de chicos, culparlo a ese honesto físico de haber inventado (pongo por caso) el pérfido Nume-

(1) La Subestimación de la Literatura o la Coquetería de la Subestimación, Carlos A. Brocato, *El escarabajo de oro*, Nº 29 y medio (noviembre).

(2) Ver, *Introducción a una polémica*, número anterior (pág. 1). La crítica de Brocato se refiere a nuestro editorial del número 29 (julio).

RESPUESTA A

ro de Avogadro, para, de golpe, abolir ambas hipótesis por medio del teorema de Pitágoras. Algo así, me pasó con Brocato. Con un laberinto adicional: ni siquiera puedo discutir sus conclusiones triunfales. Conclusiones que numerosamente comparto, puesto que, en general, son mías.

Digo "mías", y no quiero significar con ridiculez: sólo mías. Pero, a alguna distancia ya de nuestro primer editorial —y de los que le siguieron, escritos, si no me equivoco, en una época en que la postura de Brocato no era acaso tan heterodoxa como para celebrar la nuestra—, confieso que me siento, por lo menos, con cierto derecho a no aceptar que hoy se reanime, contra mí, nuestra más antigua y maltratada certidumbre: la certidumbre de que la literatura y el arte son útiles. La certeza de que el escritor, su oficio, también ayuda a violentar el mundo. La prepotencia aquella de que, la belleza, siempre es revolucionaria.

Y, habiendo fijado esto, más que defenderme de la crítica de Brocato (cosa que también haré) paso a discutir-la yo.(3).

Nota Brocato, luego de leer los editoriales de "nuestras revistas literarias y de cultura más importantes y frecuentes", que, ante la infamia del atropello a Santo Domingo, los jóvenes escritores asumen su responsabilidad civil; se comprometen, sin acuerdos previos. El panorama le parece de maduración política; advierte que hemos señalado un enemigo histórico concreto, que no gemimos por Hungría ni hacemos metafísica. Cierto. Y, a pesar de algunos fenómenos menos honrosos, que cabría considerar —el hecho de que también la polvorienta SADE excedió el atropello; el hecho de que casi todos los partidos políticos de derecha, Ligas de Madres y otras corporaciones benéficas, lo hicieron; el hecho de que hasta los más reaccionarios gobiernos capitalistas se fijaron en cómo EE.UU. habrían cometido una paranoica arbitrariedad—, yo también creo que, en efecto, es lícito deducir de ello alguna cosa. Un signo de madurez política: de acuerdo. Pero a condición de juzgar, al mismo tiempo, todos los otros datos de esa misma realidad con idéntica sangre fría. Sin "fastidio". Y deducir lo que corresponda: cosa que no se ha hecho. Y pienso en una cuestión que, ya que Brocato la planteó, debió descifrar. Ésta: el PORQUÉ, el origen profundo y la significación última de esa tendencia a "subestimar la literatura", (4) tendencia que (son sus palabras) lo fastidia, y "que se viene dando con machacona frecuencia" a su alrededor. Vale decir, entre gente como él. Hombres que escriben y a quienes se supone jóvenes, comprometidos y quizá lúcidos. En la izquierda; entre nosotros. No entre anacrónicos ángeles de las estrellas. Y no hace falta ser un lince para ver que si aquella coincidencia en la denuncia era un dato significativo (de madurez), esta otra, en la "subestimación", también ha de serlo. Y quién sabe si, rastreando hasta sus orígenes ambos datos, tan antagónicos para Brocato, no caeríamos por fin en que están vinculados. Lo fastidie a Brocato o me ponga melancólico a mí. Porque si entrásemos a erigir teorías a rajabonete, contando en La Realidad sólo aquellas manifestaciones del mundo que no nos deprimen, yo, por mi parte, me adjudicaría la zona de San Pedro, sus remotos veranos junto al Paraná, o la inmortalidad: únicos asuntos que me hacen sentir medio dichoso. Bien, sí. Hay escritores, incluso escritores revolucionarios, lúcidos, que han llegado a "subestimar", a despreciar su propio oficio, y antes de seguir quiero precisar un término: no llamo "escritor" a todo ente antropomorfo o Moderna Colegiala que discurren en prosa o verso. De ningún modo. Y nos entendemos de una vez sobre esto, o no polemizo más. Escritor es un escritor. Cagatintas melancólicos, rápidas máquinas IBM, pedicuros estilistas con ratos libres, poetas automáticos, y otro variado millón de poetas más, no tienen nada que hacer en esta polémica; si éstos también dudan de la eficacia histó-

(3) No debe olvidar el lector que *La Subestimación de la Literatura* se publicó en *El Escarabajo*. Las opiniones de Brocato, por lo tanto, aunque no me toquen todas directamente, complican, todas, a nuestra revista. Obligan, pues, a tomar partido; a disentir o no con el contenido total del artículo. En dos palabras: a comprometerme o no, yo, con él. Lo de la espada y la pared, que diré más tarde.

(4) No hablo aquí, ni en lo que sigue, de la subestimación "política", que Brocato atribuye al dogmatismo ideológico. Más adelante, me ocuparé de eso.

BROCATO

rica de su literatura, que les devuelva la fe un ensayista. Yo no pienso mover un dedo. Escritores, entonces. Y literatura. Hablo en serio; eso quiero decir. Existen escritores que maceran su oficio. Y qué. También sé de visitadoras sociales encintas, Amantes de las Letras y de Toda Otra Manifestación de Cultura, quienes si hubieran visto a Virgilio, agonizante, queriendo arrojar al fuego los manuscritos de **La Eneida**, o a Miguel Ángel cuando descargó aquel martillazo sobre el Moisés, habrían tenido un parto prematuro. Y esto sí ha de ser fastidioso. Lo otro, en cambio, el que haya quien, siendo escritor y viendo el hambre de un chico o por mucho menos, porque de golpe se descubre mortal, ponga en duda la dureza de su oficio, esto, más que un hecho fastidioso me parece un hecho temible, naturalmente humano, y temible: no para la literatura. Temible para el hambre y para la muerte.

No hay escritor, pensaba Nietzsche —en realidad creo que escribió: no hay gran escritor—, no hay escritor que, alguna vez, no se haya avergonzado de escribir. Y no lo hay. Hasta de vivir se avergüenza, ciertos días de su vida o de la Historia. Y acá no es cuestión de preguntarse ingenuamente, como lo hace Brocato, "para qué escribe, entonces", o, como podría preguntarlo la Señora Juventona, "para qué vive". Es cuestión de no poder dejar de escribir, ni de vivir, cuestión de estar bien vivo y lúcido y coleando, y escribiendo libros como por fatalidad: contra todo; también, contra uno mismo. Pero esto, esta paradoja feroz, se siente o no se siente. Y ha de ser por algo así que Maiacowski se vuela los sesos, pero los poemas a la revolución los sabía él. O Tolstoi decide que el único oficio del grandor de su genio es remendar zapatos, y se va, con el mono al hombro. Pero viene Lenin, y explica **Guerra y Paz**.

Todo lo cual no significa (lo repito) que en mi nota sobre Santo Domingo haya un solo párrafo que autorice a nadie a imaginarme subestimando **la literatura**, o fingiendo subestimarla.

Lo que yo he dicho, con alguna claridad (y hasta se me ha felicitado, porque ése sería, justamente, uno de mis pocos editoriales que "se entienden"), lo que yo he dicho es que, siendo argentino, da vergüenza firmar manifiestos. No digo tampoco que se deje de firmarlos, no; ni siquiera, que los crea del todo inútiles: digo que, si nos hemos impuesto la lucidez, no hagamos trampas. Firmemos, pero a conciencia: concientes de que nada justifica, ni limpia nada ese mamarrachal heroísmo caligráfico, ese gesto (el de la vanidad) de poner una firma. Esto digo. Y de esto a que sea vergonzoso escribir novelas, poemas o dramas, hay, me parece a mí, una distancia que hasta nuestros más inteligentes teóricos deben de haber notado. Brocato (conjeturo) lo notó. Pero venía con ganas de batirse con **otros** Frecuentes y Machacones Subestimadores, y no vio el bosque. Y, sentándose a escribir sin haberse puesto primero a pensar (como se jactaba de hacerlo Montaigne, para gran estupefacción de Poe, quien recomendaba, con alguna inteligencia, el método inverso), "fingió", y se me hace que yo sí puedo probarlo, ocuparse de mi editorial cuando lo que realmente perturbaba su espíritu era una cosa bien distinta.

Porque, ¿qué es lo que discute Brocato?: eso he cavilado. Y además, **¿con quién discute?** Investiguémolos.

Su nota, en apariencia, me está destinada. Sin embargo, la crítica real a mi texto aparece muy avanzado el artículo, y, en rigor, abarca unos pocos renglones. Sólo se transcriben uno o dos fragmentos míos, algo inutilizados por la poda; fragmentos cuya salud puede ser restituida con sólo copiarlos yo nuevamente, enteros. Lo cual zanjaría, de un golpe, esta polémica. ¿Por qué me demoro, entonces? Bien: porque en algún sentido se me ha puesto (me he puesto) entre la espada y la pared; se trata, para mí, no tanto de refutar unas impugnaciones como de aceptar, o no, el punto de vista general —la actitud— de un crítico. Debo entonces, o ante todo, saber dónde se ubica, a quién discute y qué originó su artículo. No hablo de motivaciones psicológicas, si bien (como se verá) el "fastidio" de Brocato las admitiría sin violencia. Hablo de una actitud, del modo en que Brocato encara las cosas. Dice, aludiendo a nuestra madurez (madurez sin "paternalismos", escribe; madurez sin "tutelaje") que ella "expresa un grado de conciencia" (no dice qué grado, lo cual transforma a un juicio de valor en una descripción un tanto inservible, si he de ser franco) "una con-

fianza en la eficacia histórica de este oficio". En tal sentido, agrega, sólo habría **una** excepción (que sin embargo debieran ser dos, pues su crítica era mi editorial): la excepción de **Hoy en la Cultura**, revista cuya indistinta opacidad le parece de lo peor, cuyo optimismo revolucionario juzga oscurantista ("el costado más flaco de su editorial es su optimismo esquemático empecinado en ver sólo el lado bueno de las cosas"), y cuya despersonalización a-literaria respondería a una visión política así: "**política**, sí, si se me permite, en el sentido de cierta política o visión de magisterio": lo que todavía no aclara nada. Si bien, el determinativo indefinido "cierta" tampoco alcanza a disimular del todo a qué **política** alude Brocato; y, la voz "magisterio" —como antes "paternalismo", como antes "tutelaje"— estimula mucho la curiosidad. De qué habla realmente Brocato: cuál es su verdadero asunto. Hallo tres. Dos, de inmediato, en el mismo fornido título del artículo. La subestimación de la literatura, el primero. El segundo: la coquetería, la pose de esa subestimación, súbito amaneramiento cuyo cultor vendría a ser yo por "ese tono psicoanalítico, de culpa, de autoacusación, de sarcasmo" que recorre mi editorial; yo, especie de Oscar Wilde ideológico, Byron de la Dialéctica; yo que de golpe dejo de ser yo para ser El, y me vuelvo significativo: "él, quien a través de otros editoriales ha defendido con legítima obstinación la literatura (...) **y lo ha hecho, precisamente, frente y contra los que proponen dogmáticamente la opción: literatura o política**". Párrafo donde el subrayado, que es mío, marca el exacto sitio en que dejo de ser Robin Hood el obstinado, y me transformo en una excusa: porque lo que allí se destaca no es mi antigua condición de Paladín del Arte, sino mi **contra-quié**. O de otro modo: Brocato, en vez de conmigo, polemiza "a través" de mí. Inocentemente (acaso) no me ve. Discute él sólo, lo que no quiere decir que esté loco, sino que su fastidio, como él lo llama, solicita otros interlocutores. Dice: "no quisiera que Castillo viese en esto un fastidio personal. En verdad tengo fastidio, pero éste no nace por su editorial, aunque en él sea a mi juicio innegable la coquetería, sino porque esa actitud, con sus correspondientes variantes, se viene dando a mi alrededor con machacona frecuencia". Y dice: "Yo vengo, no por mi decisión (5), de un partido político en el cual la literatura y el escritor son, por decirlo de un modo fraternal, tolerados". Donde aparece, quizá, la motivación "psicológica" de que hablé; donde aparece, también, el tercer asunto. Dice: "Y fuera de él (el partido), vinculado más íntimamente a un sector de intelectuales con similares discrepancias antidogmáticas...", etc. vale decir: su conflicto, el de Brocato, con una determinada ideología. El tercer (o el único) asunto. Brocato nunca discutió conmigo; enjuició "cierta" política cultural; abominó del tutelaje de un partido. Sin eufemismos: del partido



comunista. Postura que, no siendo un resentimiento (un resuello por la matadura), siendo honesta, me parece legítima, pero que de todos modos, embudida por el director de **La Rosa Blindada** en un artículo escrito para **El Escarabajo de Oro**, donde además se me critica a mí y volteando a **Hoy**

(pasa a pág. 16)

(5) Mal hecho. No hay como actuar por propia decisión.

roa bastos

(de pág. 5)

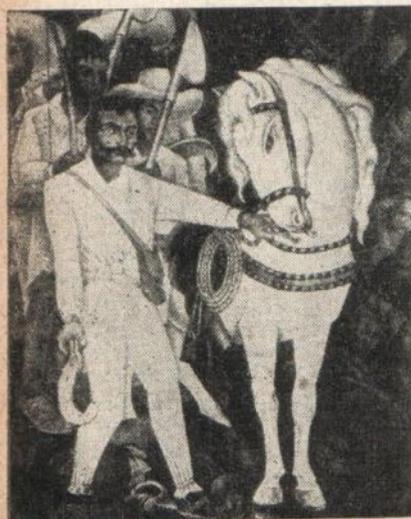
literatura carece de un repertorio de ideas, temas y estímulos equivalentes al de cualquier literatura occidental. No importa si carecéis de autonomía literaria. Aun así no sois indigentes; toda la cultura hispánica os pertenece y, por tanto, su literatura. Sois herederos del Cid, del Quijote y de la Picaresca. No busquéis más; dáos por satisfechos".

Y esto es cierto en más de un aspecto; somos parte de la herencia cultural pro indivisa de Europa y España; nuestra literatura es una derivación de la hispánica, por lo menos en el más obvio de los planos: el del idioma. Pero ahí no acaba la cosa. Aunque tuviéramos tales obras maestras en el sentido de plenitud estética —y de hecho las hay en número creciente— no tendríamos aún una **literatura**, si al mismo tiempo estas obras no representaran la expresión profunda —no sólo el "reflejo", la descripción exterior— de nuestra sociedad, de nuestra unidad de destino, de nuestra voluntad de comunión histórica; de nuestra **realidad**, en suma, entendida como conjunción total de relaciones, de planos, de estímulos creadores.

Tenemos una literatura a escala de esta realidad históricamente diferente de la peninsular. Y no bastaría adosar, sin más, nuestra literatura a la española para hacerla adquirir de golpe, por procuración, toda la riqueza y densidad de ésta, sus valores semánticos, las peculiaridades de su estilo de vida, de su visión del mundo; en una palabra: lo que hace la singularidad intransferible de la literatura española y también de la americana.

No podemos olvidar que la literatura hispanoamericana surgió del coloniaje, en hibridación de módulos culturales y étnicos, sometida a prolongadas tensiones, cuyos efectos siguen todavía manifestándose en algunos de sus rasgos más característicos.

Sólo un criterio abstracto de lengua y tradición, concebidas como una tota-



ELEMENTOS DE JAMES JOYCE

ENRIQUE REVOL

La publicación (parcial, por lo que se verá) de este artículo del profesor Revol, tiene historia. Hace tiempo hallamos, en una librería de viejo, un pequeño libro cuyo nada espléndido título ("Al pie de las letras") estuvo a punto de prohibirnos para siempre su lectura. Sólo porque nos gustan, como a Poe, los anchos márgenes que permiten ejercer a lápiz la sintética y vertical sabiduría de unas "marginalias", y porque este libro los tenía, hojeamos el índice. Nos fascinaron los temas; nos fascinó la fecha del colofón. Casi veinte años atrás, cuando alguno de nosotros tenía 10 y otros se debatían contra los forceps, alguien, en Córdoba, ya escribía no sólo sobre Kafka, sino sobre las relaciones entre cine y literatura. Y sobre Joyce. El Joyce de Finnegans Wake. Ernesto Sábató nos presentó al autor; dedujimos que, por la época en que escribió esos artículos, Revol andaría rozando los 20 años. Más tarde nos enteramos que Lawrence Durrell —quien, como Grombrowicz, vivió en la Argentina: desempeñaba una oscura cátedra de sabe Dios

qué, en Córdoba—, siendo ya célebre, escribió algo parecido a esto: todo andaría mejor en la poesía inglesa si Inglaterra tuviera tres o cuatro críticos de la penetración del argentino Revol. "EL ESCARABAJO DE ORO", cuya propia penetración fue demostrada (aparte de en otros muchos momentos que nuestros cariñosos críticos evocan con ternura: ver cuantiosas revistas literarias, número único, al final de todo) cuando publicamos, intuitivos, un trabajo de Revol sobre Estética del Cine, quiere, hoy, reproducir este otro, fechado en 1946. Copiarlo íntegro sería imposible; omitirlo por ese motivo, zozco. Elegimos un tercer camino, algo libertario: dividirlo en dos partes, resumiendo un tanto la primera. Lo cual nos permitirá, en el próximo número, transcribir "in todo" el texto correspondiente al Finnegans Wake. Todo resumen supone ya algo diferente al texto, un matiz respecto de sus ideas. No hemos querido ser irrespetuosos, sino pedagógicos. El título del ensayo, por lo demás, medio nos autorizaba a ello.

Artesano inspirado, realista fantástico, creyente escéptico, dublinés universal, ciego de mirada taladrante, diestro en demasía, James Joyce es la imagen más nítida y perfecta del artista moderno. Su obra entera es un esfuerzo incalculable para afirmar toda negación, para negar toda afirmación, para destruir o aminorar lo antes juzgado grandioso y perdurable. Su fe es una fe al revés y su medida el exceso.

Todo esto hace difícil juzgar los libros que ha escrito. Un sabio, un psicoanalista, de quien se hubiera esperado el juicio más entusiasta sobre el *Ulysses*, se duerme entre sus páginas. Mientras tanto, un obrero irlandés goza escuchando un trozo complejísimo de *Finnegans Wake*. Así es toda la obra de Joyce: imprevista por sus antepasados inmediatos, provoca reacciones imprevistas. La trama simbólica, el sentido autobiográfico, la ubicación histórica, el ambiente social, los medios psicológicos y las experiencias lingüísticas, pueden confundir a los lectores desprevenidos y, a otros, volverlos demasiado cautelosos.

La contribución al arte de la novela, que nadie podría negar a Joyce, ha sido su poetización. Tramando violentas fantasías, la novela del siglo XIX había tomado un angosto desfiladero que cada vez se estrechaba más, y al final del cual nada quedaba y de esa noble cualidad —la suprema del poeta— que Dante llamara "l'alta fantasia". Y que este sendero era casi inevitable, lo demostraron Zola y sus discípulos, incapaces de eludir sus monótonos circuitos de raptos y violaciones, por más que hubieran jurado permanecer fieles a la realidad, o quizás precisamente por eso. Así, cuando era necesario desandar todo lo andado, Joyce lo hizo.

REVOL/JOYCE

Muy religioso al principio de su adolescencia, educado por los más persuasivos maestros católicos, Joyce, mediante el catolicismo no sólo adquirió el arte de la coherencia; conoció también la parte más luminosa de la mentalidad latina; aprendió a no eludir los hechos sino a afrontarlos valientemente, buscando sus explicaciones aunque le preocuparan menos sus correcciones. En cuanto a las creencias que reemplazaron la fe perdida, quizá lo más apropiado sería llamarlas gnósticas. Aunque, en realidad, pareciera tratarse tan sólo de una versión más moderna y refinada del mismo catolicismo que abandonara (excluyendo a Dios, por supuesto), con una atractiva elaboración intelectual en la superficie y con las mismas concesiones finales a los sentimientos.

Acusado de obscenidad, la difusión de *Ulysses* fue prohibida en Inglaterra, Irlanda y los Estados Unidos. Crudeza evidente hay en *Ulysses*, pero si es exacto el cálculo de un amigo matemático de Mr. Charles Duff, y que éste nos da a conocer, sólo unas diez páginas del volumen se refieren explícitamente a cuestiones sexuales y —lo que es más importante— nunca pueden ser calificadas de provocativas, pues más bien causan repulsión. En vez de pornógrafo, buscando un calificativo extraliterario para Joyce, más bien le correspondería el de moralista, asqueado por la corrupción de la carne en el mundo moderno, y tanto comparable a los grandes teólogos cristianos como a su ilustre compatriota Swift.

#

La erudición pertenece a la esencia misma de la obra de Joyce, que sin ella se torna incomprensible, y uno de los aspectos más admirables en sus realizaciones es el movimiento que le sabe infundir, trasformando la materia inerte del saber libresco (patrimonio de cuantos se dedican a leer copiosamente, con cierta inteligencia y aun sin ella) en esa materia viviente de sus exclusivas e inesperadas bellezas. Algo de *A Portrait*, buena parte de *Ulysses*, casi íntegramente *Finnegans Wake*, deben su existencia a la rendición aprovechada como fuente de inspiración. Joyce, en realidad, ha sido el escritor más literario de toda la época moderna y, para encontrar sus paralelos, a menudo es necesario retroceder hasta aquellos poetas bizantinos que concebían el arte como un prolijísimo entretenimiento. Como dice Harry Levin, sus mismos "reflejos condicionados son literarios". Maravillosa tenía que ser, por lo mismo, su capacidad imitativa, cuando la ejercía con plena conciencia (como en el capítulo "Los bueyes del sol", en *Ulysses*) o cuando simplemente se sometía a influencias literarias. En este sentido, dos de sus obras menores, el libro de versos *Chamber Music*, y el drama *Exiles*, aquél reviviendo en el siglo XX a la lírica elisabetana y éste prolongando el teatro de Ibsen, son muestras perfectas de lo que Joyce podía realizar cuando daba completa libertad a su afición infantil de imitar — que nunca ahogó del todo— y aprovechaba al máximo el don aludido.

#

A través de *Ulysses*, el lector tropieza repetidas veces con una frase ininteligible: *Agenbite of inwit*. Pero quien creyera que es tan sólo un juego lingüístico más, se equivocaría lamentablemente, pues con su extraña resonancia medieval, *Agenbite of inwit* es, en efecto, el título de una obra escrita en el siglo XIV por Dan Michel of Northgate, cuya equivalencia moderna sería: "remordimiento de conciencia".

Ese estado de amarguro espiritual que sin cesar ocupa la mente con las imágenes de sus momentos repudiables no fue desconocido para el adolescente Joyce, indeciso entre la iglesia y el mundo; y si luego lo superó mediante una asombrosa combinación de fe e incredulidad, ya su pensamiento había quedado listo para recibirlo de nuevo. Ya en germen nunca le abandonaría. Por eso, cuando llegó a París el telegrama que anunciaba la agonía de su madre, en un instante el remordimiento derribó su fuerza hecha de propósitos artísticos, y se instaló en su mente, todavía más obsesionante que su adolescencia. Entonces llegó a crearse el único culpable de la muerte de su madre.

Se comprende, pues, por qué las historias del Príncipe Hamlet y su mayor artífice le atrajeron tanto. En *Hamlet*, no sólo le interesaba su figura misma, el héroe melancólico, sino que le fascinaba todo el ambiente denso hasta hacerse asfixiante de la corte intrigante y a veces íntimamente pesosa en que vivió. En Shakespeare, envidiaba al exilado que no fue llamado de nuevo al pueblo, y cuyos remordimientos se convirtieron fácilmente en arte perdurable.

#

Aparte de Shakespeare, otras tres grandes figuras de la literatura británica atrajeron especialmente a Joyce y contribuyeron a moldear su obra: Defoe, Blake y Swift.

Inglaterra no tuvo que esperar la importación de frondosos manifiestos para descubrir las dos grandes tendencias literarias modernas, el naturalismo y el simbolismo. En el siglo XVII, con cuidado magistral ya Daniel Defoe aplicó al

(sigue atrás)

roa bastos

lidad monolítica e inalterable, podría pretender una identidad de contenidos y expresión entre la literatura española y la americana. Si ello fuera exacto, el criterio también debería ser reversible; si es cierto que somos herederos del Cid, del Quijote y de la picaresca —como lo somos—, ¿en qué medida son "españoles" momentos bien definidos de nuestra literatura como el *Facundo*, el *Martín Fierro*, *Los de abajo*, *La vorágine* o *El Señor Presidente*, y aun corrientes como la literatura indigenista o gauchesca?



A pesar del vehículo común del idioma, de la tradición y hasta de ciertas proximidades estilísticas y formales —pongamos por caso el castizo parecido de la versificación gauchesca a la del Romancero español—, ¿no encontrarían tal vez los lectores peninsulares de las obras citadas algo así como la traducción o trasposición de una cosmovisión intrínsecamente extraña a la suya? ¿En qué medida las vivencias de lo americano se integran formando un todo íntimo y coherente con las vivencias del espíritu hispánico?

Las palabras de Emir Rodríguez Monegal en un reciente encuentro de escritores latinoamericanos en Génova son también, a este respecto, suficientemente explícitas: "América Latina tiene una posición única y original que no ha sido comprendida por Europa y los Estados Unidos, por lo general dedicados a explotarnos económicamente o a adiestrarnos técnicamente —dijo el crítico uruguayo con toda veracidad—. Es función del europeo o norteamericano averiguar cómo se puede ser latinoamericano, si eso es lo que les interesa. Por nuestra parte, lo que conviene que nos preguntemos es otra cosa: ¿Qué puede recibir Europa y qué pueden recibir los Estados Unidos de América Latina. Ha llegado la hora de que América Latina enseñe de urgencia a Europa algo que ha aprendido a costa de largos esfuerzos: la salvación está en la síntesis de culturas, en la integración, en el mestizaje. Un mundo que se achica dramáticamente

(sigue atrás)

roa bastos

día a día sólo puede salvarse por un esfuerzo verdadero de integración que América Latina aprendió a realizar, que los Estados Unidos supieron hacer sólo en el plano de las culturas europeas, que Europa recién está comenzando a vislumbrar. Continente mestizo, original a la fuerza, centro de fusión de culturas desde antes de la llegada de Colón, América tiene una posición tan única y original que corre el riesgo de no ser vista."

Las literaturas nacionales

Si es cierto que la literatura hispanoamericana nace con el Descubrimiento, es decir, con las "Crónicas", la verdadera literatura americana nace con el surgimiento de las literaturas nacionales. Y esto no es "amputar tres siglos de historia literaria relegándola al supuesto limbo de lo 'colonial' o lo 'virreinal'", como lo afirma de Torre.

En todo caso, para el sector de la actividad literaria que estamos acotando —el de la narrativa—, esos tres siglos de historia colonial o virreinal son un tramo baldío, pues los primeros cuentos y novelas dignos de tal nombre surgen a partir del período independiente. Y esto no es en modo alguno casual; conocemos las causas que cohibieron el nacimiento o, por lo menos, la difusión de la novela y el cuento en el orden cerrado y riguroso de la Colonia.

Nacidos bajo el sello de la observación directa de la realidad en el enfrentamiento del contorno físico y humano, en el examen de los problemas de la época y de las necesidades permanentes del hombre, la novela y el cuento fueron, desde sus comienzos, esencialmente realistas; aportaban una voluntad de análisis y una visión crítica de la realidad —las dos cualidades definitorias de la novela burguesa—; pero un género de tal índole no podía florecer sino con el cuarteamiento de una sociedad semi-feudal, celosa de sus fueros.

La primera tarea que se impuso entonces nuestra literatura de imaginación fue la de apuntar crítica e ideológicamente contra sus estructuras. Ello le impondría también desde el comienzo, casi más que la preocupación de orden estético, la preocupación social de orden ético, para intervenir activamente en la transformación de esta sociedad: el carácter de una insurrección y de una acción contra el espíritu colonial cuyos vestigios persistían fuertemente incluso después de la Independencia, ya que el lento proceso de descolonización, interrumpido en muchos aspectos de nuestra realidad, no ha logrado liberarla de su enajenación y completar su autonomía en lo político, social y económico.

Pero las literaturas nacionales americanas no "estallan súbitamente" con la Independencia; su diversificación se realiza bajo la presión del complejo sociológico peculiar de cada país, y debido

REVOL/JOYCE

arte de la novela esa fidelidad a los hechos que suele atribuirse al periodismo, y sus personajes inmortales —desde Robinson Crusoe hasta Mrs. Veal— en su tiempo se prestaron a graciosas confusiones en cuanto a su existencia real.

Entre los siglos XVIII y XIX, William Blake rompió valientemente con los deliciosos couplets de Alexander Pope y sus discípulos, para escribir un tipo nuevo de poesía, inspirándose en la Biblia y en los elisabetanos, sobre todo. Entre los poetutros que no podían comprenderle —aún los "lakistas" no habían entrado en escena, y ni éstos le apreciaron muy bien—, Blake engendró una verdadera selva de símbolos y en ella sembró alguno de los versos más hermosos que cuenta la literatura inglesa.

Y es bien significativo —como Harry Levin lo ha hecho resaltar— que, además de sus conferencias sobre Shakespeare, en Trieste sólo disertara Joyce sobre otros dos escritores, precisamente Defoe y Blake.

En cuanto a Swift, irlandés como Joyce, fue también una influencia constante en su desarrollo literario. La inmundicia en torno suyo mantuvo siempre activo y dolorido al autor de **Los viajes de Gulliver** y, pendenciero como era, sus sátiras sobre las religiones, los escritores y los partidos políticos comparten la excelencia de la altivez y el arrepentimiento. Además, inventó un lenguaje secreto para comunicarse con su Stella, y también en este aspecto atrajo a Joyce, quien ya se le parecía tanto en su naturaleza anímica. Así, en **Ulysses** y, sobre todo en **Finnegans Wake** abundan las referencias al Deán de St. Patrick y a sus amadas, Vanessa y Stella.

#

Recién en el clamor político por su independencia, en la segunda mitad de la pasada centuria, los literatos irlandeses despertaron de su sopor, y —a tono con los "prerrafaelistas" ingleses y los "simbolistas" franceses— se organizaron en un movimiento: "el Crepúsculo celta". Reclamando una literatura genuinamente nacional, este movimiento se dedicó a escarbar con entusiasmo en el idioma y el folklore del país, pero a este propósito bien pronto se mezclaron divagaciones teosóficas y copiosas lecturas de Swedenborg y Bohme, de modo que en poco tiempo sus representantes llegaron a distinguirse sólo por un alarmante alejamiento de la realidad y por un modo de pensar obscurísimo.

Joyce, educado por la orden de Loyola, con una mente naturalmente literaria, tenía motivos poderosos para sentirse repugnado ante el espectáculo de las divagaciones ni siquiera místicas sino pseudomísticas, teosóficas, de los seguidores de Yeats y "A. E."

Venerando la palabra, creyéndola capaz de traducir cuanto el hombre siente, el joven poeta sólo podía considerar impostura, despropósito, o, al menos, falta flagrante de audacia artística al reconocimiento de un mundo más allá del lenguaje.

#

Acostumbrado al trato con viejos infolios escolásticos, Aristóteles y Santo Tomás salvaron a Joyce de la prematura adhesión a alguna estética germana, según era moda durante el tiempo de su juventud. Así, la primera definición de la belleza que conoció fue la dada por el doctor Angélico: "Pulchra sunt quae visa placent"; y siempre se mantuvo fiel a las tres exigencias que el mismo teólogo hacía a la obra de arte: "integritas", "consonantia", "claritas". Pero



era imposible que un poeta sin cesar agitado por el presentimiento de la "belleza que aun no ha venido al mundo", se contentara por mucho tiempo con un sistema estético tan reducido, aunque siempre siguiera atrayéndole su lucidez.

Dos italianos llegaron entonces en su auxilio: en Giordano Bruno, halló muchas sugerencias valiosas, y en Giambattista Vico descubrió un enorme sistema que recién aprovechó al máximo en **Finnegans Wake**.

#

Cuando en la conversación con Cranly sobre su futuro, el adolescente Stephen Dedalus enumera las armas que se permitirá usar en su combate por el arte, sólo a tres alude: el silencio, el destierro, la astucia.

Con admirable honradez, el poeta James Joyce en los años sucesivos aprovechó exclusivamente estas tres armas y con ellas llegó a ver realizado e impuesto al mundo su propósito artístico.

No fue Ulises más paciente ni empleó mejor esas fuerzas del espíritu, pero quizás sólo un admirador fervoroso del héroe griego hubiera podido disponer de ellas tan sabiamente, calculando de su modelo lo insuperable y, en nueva prueba de audacia, quitando lo superfluo o demasiado peligroso bajo condiciones sociales tan diferentes, aún más adversas. Desde niño, la figura de Ulises había fascinado a Joyce. Dando movimiento a su erudición mediante la imaginación, Joyce cumplió así la hazaña atisbada, envidiada y quizás hasta intentada por tantos hombres de letras en todas las épocas y latitudes: revivió a Ulises.

Desde entonces la crítica invariablemente ha identificado a Stephen Dedalus con Telémaco y a Leopold Bloom con Ulises. Sin embargo, a poco que se examine con cierta detención y teniendo bien presente las aventuras de los héroes griegos, en las andanzas de ese 16 de agosto de 1904 se advierte que, más de una vez, si Bloom no se transforma en Telémaco, por lo menos Stephen se convierte en el verdadero Ulises de la narración.

Por otra parte, haciendo juicio a Bloom, sin duda el autor no sólo tuvo presente el tema seductor del judío errante, el forzoso exilado (comparable a Ulises), sino que se fijó en los caracteres especiales que su condición excepcional entre las naciones le han otorgado a éste.

En cuanto al sentido general de **Ulysses** en relación a la Odisea, por lo mismo que comentaristas entusiastas, como Stuart Gilbert, han trazado paralelos tan minuciosos entre ambas, se puede imaginar que aquella obra en general, sólo es una caricatura muy irónica de ésta. Sin embargo, lo más cautivante en **Ulysses** —considerado como relato de aventuras— es, precisamente, un rasgo de fortaleza: en ningún momento Bloom ni Dedalus intentan escabullirse de su día, sino que lo cumplen rigurosamente; muy diferentes en esto a los demás hombres, quienes intentan de un modo u otro evadirse de sus celdas de veinticuatro horas.

Forma pasiva del heroísmo, si se quiere. Pero forma, sin duda, la más temeraria del heroísmo, porque Bloom o Dedalus no pueden demandar el auxilio de alguna divinidad poderosa, porque no hay un Hermes que facilite la entrada de Bloom en el prostíbulo, porque ninguna Pallas Atenea se disfraza ante sus enemigos y porque ningún sulfuro podría purificar el ambiente de su casa, corrompido por Marion y "sus presuntuosos pretendientes".

(pasa a pág. 40)



(pasa a pág. 40)

roa bastos

al desarrollo desigual de cada uno de ellos, esta diferenciación se produce también desigualmente. El espíritu nacional se definiría gradualmente sobre la base de distinciones regionales condicionadas por factores sociales, ecológicos, etnográficos y lingüísticos. La vida y las costumbres de cada colectividad se expresaban en ellos. Por eso, la literatura nacional comienza siendo costumbrista, localista, regionalista. Sólo cuando la síntesis de estos elementos se completa y profundiza en cada región, sobre la base de la tradición cultural heredada, el proceso literario deviene una literatura nacional.

No obstante, también este concepto de literatura nacional se debe tomar con cuidado; por lo menos, no con sentido absoluto, porque de nuevo entraríamos en la confusión. "¿Acaso la diversidad, el fragmentarismo de las literaturas nacionales, no conspira contra tal deseo caracterológico?", se pregunta Guillermo de Torre. Es preciso responderle que no, que más bien lo facilita. Lo admirable es, por el contrario, que a pesar de esta pluralidad y este fragmentarismo, el sentimiento de la comunidad de destino, de la unidad histórica y cultural entre los países latinoamericanos, se mantiene intacto.

Sin embargo, los efectos de tal fragmentarismo, que son la consecuencia de la alienación en mayor o menor grado de nuestros países, no dejan de manifestarse agudamente. En un reciente coloquio de escritores alemanes y latinoamericanos en Berlín, Germán Arciniegas sostuvo que uno de los problemas mayores de la vida americana consistía en "continentalizar" el archipiélago que forman nuestros países. Pero las causas de esta fragmentación son de carácter político y económico, no culturales, y la única posibilidad de eliminarlas radica también en el terreno económico y político, puesto que América Latina no podrá "continentalizarse" —como lo pide Arciniegas— si no logra previamente su plena independencia política y económica liberándose de un estado de sometimiento que en algunos países como el mío, el Paraguay, alcanza extremos de una oprobiosa servidumbre al poderío del imperialismo económico a través de estructuras retrógradas y regímenes despóticos e inhumanos.

Es evidente que en América no podemos considerar nuestras literaturas nacionales en el mismo sentido que las literaturas nacionales europeas, articuladas en sistemas más coherentes y estables. En Latinoamérica las escalas de medida y de valores, de tensiones y fricciones, son muy diversas; en algunos países —vuelvo a mencionar el Paraguay— la mayor parte de su literatura actual se está produciendo en el exilio, puesto que aun las obras de los que

MARTINEZ ESTRADA

(de pág.76)

teres en que yo había estado trabajando hasta muy tarde. El dibujaba peor que yo. El comentario desfavorable sobre mis fantoches y su propia charla fueron reponiéndolo en su diapasón normal. Iba de acá para allá, excitado. Manoseaba algunos libros de la biblioteca y volvía a ponerlos en el estante, no en el sitio.

A las once decidió súbitamente:

—Vamos a almorzar a casa.

—Comamos aquí, Quiroga. A la tarde iremos, cuando amaine.

—No. Nos esperan. Vaya a buscar el auto. Agustina que nos siga; nosotros tenemos que conversar.

Se encaminó resueltamente a la **voiturette** y puso el motor en marcha. Me senté a su lado, y cuando distinguió a lo lejos nuestro auto arrancó de golpe, como solía hacer Ben Turpin, y enfiló por la avenida Meeks a toda velocidad.

Inició entonces una apasionada diatriba contra las mujeres en general, superior a la de los afamados misóginos de Grecia, Roma y Jerusalem. Aterrorizado por los peligros naturales de un viaje en su compañía, y porque su facundia era una catarata no menos vertiginosa, lo escuchaba yo en silencio, sin atreverme a interrumpirlo y mucho menos a contradecirlo. Comprendí que estaba abriendo todas las válvulas de escape y que eso era al fin y al cabo saludable y de buen presagio.

Habíamos hecho dos kilómetros cuando viró en redondo, retomando otra vez su mano a toda velocidad.

—Quise ver si su mujer se había perdido de vista. Difícilmente hacen nada en debida forma, particularmente si se trata de seguir al marido, como en este caso.

Mi mujer venía dócilmente a media cuadra detrás de nosotros y mantuvo esa distancia hasta que llegamos a Vicente López, después de periódicas vueltas en redondo. Llegamos sanos y salvos.

No nos esperaban, por supuesto. Quiroga embicó el coche hasta meterlo en el garaje del galpón, en el fondo de la casa. Pronto se animó una conversación muy cordial. El chalet era una especie de bungalow destartado, con mobiliaje rural, y el garaje-galpón-living era una tienda de antigüedades, donde no hubiera desentonado un helicóptero y un esqueleto de dinosaurio.

En el enorme patio estaba la casilla del coatí, animalito sociable y cariñoso a quien Quiroga presentaba con la misma ceremonia que a un miembro de la familia. En la casa vivían con el matrimonio los hijos de la primera mujer, Eglé y Darío y "Pitoca" de pocos años, su último amor. Los hijos mayores habían salido y no vendrían a almorzar. Era más de la una. Quiroga decidió ir al almacén para traer algunas vituallas, y al rato volvió cargado de paquetes y botellas. Las mujeres prepararon algo que pudiera representar el almuerzo. Mientras tanto tomamos unas copas y jugamos con el coatí, que permanecía atado a una cadena de eslabones grue-

sos. Ambos se conocían bien, pues Quiroga y el coatí entablaron un diálogo de mimos y mohines. Cuando Quiroga lo soltó, el coatí se le echó encima derribándolo. Jugaban como dos animalitos o dos criaturas. Pitoca saltaba de alegría y nos convencía de que estábamos en el paraíso de la Tierra Purpúrea. Habían desaparecido hasta las más tenues nubes de la tempestad matutina; y así fuimos nosotros a la mesa y el coatí a su cautiverio ignominioso.

Eramos cinco y las sillas también eran cinco. Esto no ocurría con las copas ni con los cuchillos. Servilletas y repasadores se usaban en común. La vajilla era muy despereja, piezas únicas de diferente procedencia y edad, algunas de ellas restos fósiles de un pasado esplendor. A mí me tocó una copa con sólo medio pie, de modo que tenía que sostenerla con una mano o apoyarla contra la panera o la botella, vigilándola. Comimos, bebimos, reímos, hablamos y vamos más allá del tiempo y del espacio. El café, que hizo Quiroga, en un artefacto de alquimia, con caldera marmita de vapor, tubería y canilla, estuvo exquisito. Y las palabras salían de nuestras bocas como mariposas doradas.

QUIROGA EN PANTUFLAS

Hacia más de una semana que no nos encontrábamos con Quiroga. Para dieta de retraimiento era mucho. Supe que estaba con gripe y malhumorado, además, por impertinencias en el empleo. Fui a visitarlo el sábado, una tarde luminosa y sofocante de primavera.

Como nadie me atendió al llamar, penetré hasta el vestíbulo golpeando las manos. La voz de Quiroga en alguna parte: —Adelante.

Lo encontré en cama, leyendo una novela policial en edición de bolsillo, en inglés. Excepto algunos vecinos de Vicente López, nadie había ido a visitarlo, de modo que le sorprendió que me hubiese acordado de él. Todavía no declinaba su estrella, aunque había pasado el cénit, pero muchos admiradores iban retirándose y se limitaban a mantener con él un trato de camaradería gremial.

—Una gripe, compañero, de las que me agarran siempre al comienzo del verano.

Quiroga era muy friolento y hogareño, de modo que la gripe le ofrecía coyuntura decorosa para quedarse en casa leyendo, arropado hasta el cuello. Estaba muy animado y charlamos como si los dos tuviésemos fiebre. Cayó la noche, estallaron truenos inesperados y comenzó a llover. Estábamos locuaces, contentos de estar solos, y Quiroga dirigió la conversación con la intrepidez con que guiaba la moto o la **voiturette**.

Muchas veces se refirió a una canoa, nuevo modelo, que estaba construyendo. Le confesé que aun no había llegado a comprender por qué se mantenían a flote los barcos. Debo de haberlo desanimado de su intención de mostrarme la canoa, porque me contó esta anécdota: lo fue a visitar en San Ignacio el viajante de una casa de máquinas. Hablaron de motores. Por la conversación Quiroga infirió que su interlocutor era

entendido en mecánica. Terminaba de hacerle un arreglo a su coche y lo llevó al garaje. Levantó la tapa del capot. El visitante sin parpadear escuchaba con suma atención las indicaciones que Quiroga le hacía sobre las diabluras del motor. Se trataba de un arreglo que le había hecho al suyo, digno de un mecánico profesional. Quiroga explicaba con aire doctoral dónde encontró la falla. El viajante no pudo contenerse:

—¿Y esto?

Señalaba el carburador. Quiroga enmudeció. Bajó la tapa del capot, llevó a su visitante al living, y, poco después, a la puerta de calle.

Las horas volaban, apenas nos quedaban cigarrillos, seguía lloviendo y noábamos tomado ni una taza de té. Decidí, con insistencia, marcharme, pero Quiroga no había terminado de desarrollar algún tema relacionado con su proyectado regreso a Misiones, que ibasele demorando.

Insistí en irme, pues era ya medianoche y me quedaban dos horas de camino hasta Lomas. Encontró una coartada:

—¿Usted entiende algo de canoas, o no?

—Más o menos como el viajante de motores.

—Pero esto es distinto; aquí se trata de lógica y de sentido común. Venga, me va a dar su opinión de profano. Considérela como un objeto artístico. Esto tiene relación con su ebanistería.

Saltó de la cama con el camisón hasta los tobillos, se puso las chinelas, encendió una vela y echó a caminar resueltamente por el patio. Lo atravesamos; él con la palmatoria, adelante, y yo detrás pensando que formábamos un cuadro ridículo, bajo una lluvia fina y sin paraguas. Llegamos al galpón, depósito de los artefactos y materiales más disímiles, en cuyo centro destacábase con elegancia de ninfa la canoa. Era, en efecto, una obra de arte. Apoyó la palmatoria y con aire de iniciado comenzó a describir su última obra maestra, tratando de revelarme los secretos de la ciencia oculta de los astilleros.

—Vea la elegancia de esta línea; tiene su razón útil de ser, además porque en náutica todo lo que no es absolutamente indispensable está demás. Cuanto más simplifica usted la forma, más sólida es y más hermosa. Esto no es un bote, es un delfín. Las curvaturas de estas costillas que, como usted ve, arrancan de la proa, etc.; la quilla está matemáticamente, etc. Estuvo una hora ilustrándome, hasta que el bote llegó a parecerme un portento de la sabiduría antigua, de los grandes navegantes.

Súbitamente, como bajó el capot del auto en las narices del viajante, Quiroga sopló la vela y echó a andar atravesando a oscuras el patio hasta el dormitorio. La familia había vuelto ya de Buenos Aires. Quiroga se metió en la cama, como si estuviese satisfecho de haber terminado la escena de un cuento, sin importarle que lo hubiera yo entendido ni el grado de mi admiración. Creo que, cuando me despedí, ya se había dormido.

(pasa a pág. 75)

UN POETA RUMANO



dibujo de laxeiro
de la edición stilcograf

la sonrisa de hirosshima

En rigor, este es un gran libro. No soy poeta; pero siempre entendí que la poesía es algo más que la mera descripción de un hecho o un simple arreglo de palabras o un juego musical. Desde la vieja poesía oriental que urgaba los secretos del Yin y del Yan, desde Homero y Shakespeare hasta Vallejo y Neruda que supieron de ese secreto esencial que significa la relación hombre-universo; la poesía siempre se encaró en una disputa con él. Porque la poesía, acaso, es el hombre mismo y el hombre vive para develar misterios o, tal vez, un solo gran misterio: su razón de ser, de existir. El poeta entonces acumula experiencia, talla la historia, la construye por medio de su testimonio, nos desoculta la vida misma.

En el principio, el poeta remodelaba al hombre, interrogaba todas las cosas, nos daba su visión del mundo: en este libro, de algún modo vuelvo a encontrar esa especie de regreso a las entrañas mismas del acaecer poético. Suele decirse que para ser poeta, es preciso inventarse un mundo. Jebeleanu lo hace; inventa un mundo espantoso, con una sonrisa. Porque ante el terror de tanta cosa desencadenada en Hiroshima, Jebeleanu necesita una sonrisa para salvarnos del demonio o, si es preciso, para que discutamos con él, como sucede en "El sueño del poeta" —a mi juicio, el poema más hermoso del libro—. En efecto, Jebeleanu, para "salvar el alma del mundo", encara al demonio del vigésimo valle (vale decir, del vigésimo siglo); del nuestro. "¿Quién eres tú?" —dice el poeta—. "Soy el que abre embudos en la epidermis de la tierra" —

dice el demonio del vigésimo valle. Y más adelante: "Odio vuestra sonrisa y lanzo la maldición de la eterna inquietud que yo tanto padezco". A lo que el poeta encuentra una sola respuesta desde sus ojos en sueño: "pueblos de pájaros nacen de sus lágrimas y el poeta los va mirando hasta allí, donde sabe que nunca va a llegar".

De este diálogo cósmico nace la épica de Hiroshima, la palabra llena, la imaginaria verbal en función de un hecho, intenta responder a ese Apocalipsis que tan acremente satirizara Víctor García Robles en "Oíd mortales". Y a propósito de coincidencias, creo necesaria una digresión. En "El fin del día" (pág. 21), fechado el 5 de agosto de 1945, encuentro una aproximación entre Jebeleanu y otro americano, Nicolás Guillén. En efecto, hay coincidencia de ritmo, de compases que confluyen a una música. Observemos:

**Cae la tarde, ¡día de bochorno, vete...!
cae, descalza, la sombra de los montes
y te ciega los cabellos del fuego
¡huye, día de bochorno, huye!...**

Desciende noche.

Esta cuarteta, a pesar de que notoriamente difiere con la organización del "canto para matar una culebra", por ejemplo, guarda sin embargo esa misma actitud de miedo, de desesperación, de tristeza y de odio. Ese **sonido** en suma, que hace al ritmo afrocubano (y al de la Biblia), y que se advierte en Jebeleanu, sobre todo, por el empleo de las aliteraciones. Esto lo anoto no como mera curiosidad, sino porque es fácil

comprobar que la cultura se transfiera naturalmente, cuando su intermediación es auténtica y universal.

Jebeleanu necesita el testimonio y el poeta cuenta. Eso: contar. Para los tiempos y el espacio, con el diálogo de los pájaros, para que el hombre comprenda el secreto del árbol o del mar, contarse "sus mil llagas centelleando", de su imprecisa muerte, que cuente el hombre para que no duerma "con las narices dilatadas por el sueño enloquecedor de las miasmas de los cadáveres", y para que comprendan que nos enfrentamos a las infinitas tinieblas, porque la guerra "esta harta". Y si acaso su testimonio no fuera suficiente, entonces Jebeleanu nos pide.

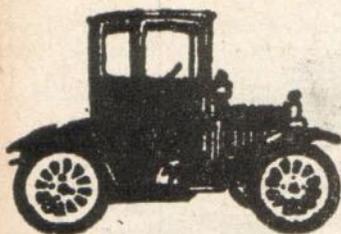
**Te ruego, ven amigo,
y mira lo que fue,
y lo que es,
y cuenta...**

JORGE VAZQUEZ

Nota: El libro, de excelente presentación, fue editado por editorial Stilcograf y se completa con grabados de Carlos Alonso, Laxeiro, Seoane, Soldi, Urruchua y Pérez Vicente, todos de excelente calidad artística. (Nos extrañó la ausencia de Schurjin, que dados sus últimos trabajos de tema similar hubiera agregado a este libro un detalle de real interés. La traducción, cuidadosa, es de Manuel Serrano Pérez, que también hace la nota de presentación. El prólogo, muy bello, a cargo de Miguel Ángel Asturias. El cuidado de la edición, Alvaro Sol.

ERNST FISHER

de "la necesidad del arte", II parte



EL ARTE Y LAS MASAS

Los primeros autos fueron diseñados como carrozas de caballos. Pero el elemento central nuevo —el motor— fue más fuerte que el cascarón viejo; formas nuevas surgieron de las demandas de la velocidad creciente, la tecnología se convirtió en la partera de una nueva belleza. El gusto de las clases victoriosas generalmente empieza donde termina la clase vencida, y muestra una tendencia a construir una vida nueva detrás de la fachada vieja. El ascenso de la burguesía inglesa al siglo XVIII significó que la arquitectura gótica se convirtió súbitamente en "moderna" y las ruinas fueron buscadas como una gran atracción. El burgués quiso disfrazar su capital, poseer su castillo —mejor, las ruinas de un castillo— como símbolo de un pasado noble. En 1760, un comerciante llamado Sterling hizo restaurar una ruina con tanta habilidad que "uno pensaba que se le iba a caer en la cabeza". Cien años más tarde, el ascenso de la burguesía alemana y austríaca condujo a fenómenos similares. Surgió una arquitectura de una hipocresía triunfante, un neogótico de repostería. Los bancos parecían castillos; las estaciones de ferrocarril, catedrales. Adolf Loos, uno de los pioneros de la arquitectura moderna, calificó de "crimen" tal ornamentación, y vio en las pretenciosas fachadas en estuco de las sombrías oficinas y residencias, la expresión arquitectónica de la hipocresía inherente a la clase burguesa.

De manera similar, muchos obreros, habiendo obtenido una victoria política, comienzan adoptando el gusto de la pequeña burguesía. Como resultado, hay al comienzo una discrepancia entre las ideas artísticas de muchos intelectuales progresistas y las de la mayoría de la clase proletaria. Puede suceder que la separación entre lo que es progresista desde un punto de vista social y lo que es moderno desde un punto de vista artístico se haga tan absurdamente grande, que la misma palabra "moderno" se convierta en término ofensivo en boca de ciertos funcionarios. La generación más joven supera gradualmente esta curiosa contradicción; quiere ser no sólo progresista sino también moderna de veras; busca un estilo moderno de vida —es decir, un estilo apropiado a la época—, y está al tanto de todo tipo de innovación. Así comienza una lucha entre lo viejo y lo nuevo en el campo cultural, y muchos apologistas de lo viejo invocan con frecuencia los "instintos saludables del hombre sencillo". Debo

confesar que este tipo de frase me incomoda; no puedo menos que notar cierto tono condescendiente. ¿Todavía existe ese hombre "sencillo" tan elogiado, ese lector, o auditor o visitante de galería corriente, sin sofisticación? Y si existe, ¿es realmente el juez más elevado, la personalidad completa y multifacética que el comunismo se propone formar? El "hombre sencillo" corresponde a las condiciones sociales primitivas que produjeron obras de arte mezcla de instinto, intuición y tradición. Este tipo de personas es cada vez más raro en nuestra civilización industrializada y urbana. La combinación de espontaneidad y costumbre característica de los bardos de las épocas feudales, se ha perdido; la industria y las ciudades tienen un efecto desintegrador. El hombre en la sociedad industrial está expuesto a muchos estímulos y sensaciones. Su gusto no es *tabula rasa* —ha sido afectado por todas las comodidades producidas en masa que han inundado su vida desde la niñez. Su juicio artístico está casi siempre prejuiciado. En casi cualquier plebiscito, ganaría una opereta vienesa y no Mozart.

El "hombre sencillo" pertenece a un mundo ilusorio de cliché. Tiene tan poca realidad como "el trabajador" o "el intelectual". Incluso en el mundo capitalista, con toda su tendencia comercial a nivelar las diferencias culturales, las diferencias son en realidad infinitamente mayores que lo que piensan los simplificadores. El efecto de los objetos inferiores producidos en masa es considerable, pero no falta la oposición espontánea. Hace poco se celebró en Viena una exposición de dibujos y cuadros de obreros austríacos de ferrocarril. Contra lo esperado, sólo una tercera parte de lo expuesto, mostró la acostumbrada mezcla de naturalismo y falsa dulzura; las dos terceras partes mostraron la influencia de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso y los pintores modernos austríacos. Sería muy equivocado suponer que "los trabajadores" o "las gentes sencillas" rechazan instintivamente el arte moderno; el porcentaje de trabajadores que prefieren el arte convencional probablemente no es más alto que el de los hombres de negocios, directores de compañías o políticos.

La tarea mayor de una sociedad socialista, donde el "mercado de arte" ya no recibe la producción en masa de los especuladores capitalistas, es, por consiguiente, doble: conducir al público hacia un disfrute correcto del arte, es de-

cir, despertar y estimular su comprensión; y acentuar la responsabilidad social del artista. No significa esa responsabilidad que el artista acepte los dictados del gusto dominante, que escriba, pinte o componga como disponga fulano o Zutano; pero sí significa que en vez de trabajar en un vacío, reconozca que, en última instancia, su trabajo es encomendado por la sociedad. Existen muchos casos, como señaló Mayakovski hace tiempo, en que esta encomienda general de la sociedad no coincide con la encomienda explícita de una institución social particular. Una obra de arte no tiene que ser comprendida y aprobada por todo el mundo desde el comienzo. La función del arte no es la de derribar puertas abiertas, sino más bien la de abrir puertas cerradas. Pero cuando el artista descubre realidades nuevas, no las descubre sólo para sí mismo; lo hace también para otros, para todos los que quieren saber en qué tipo de mundo viven, de dónde vienen y hacia dónde van. El artista produce para una comunidad. Se ha perdido de vista este hecho en el mundo capitalista, pero se daba por sentado en la antigua Atenas o en la época del arte gótico. La síntesis deseada —libertad de la personalidad del artista en armonía con la colectiva— no puede ser lograda de repente, requiere mucho pensamiento y experimentación no dogmáticos. Cada gran revolución es una síntesis explosiva; pero los disturbios de un equilibrio dinámico siempre ocurren de tiempo en tiempo y es necesario establecer nuevas síntesis en condiciones cambiantes. La rebelión romántica e individualista del joven Mayakovski tomó su gran contenido de la Revolución; las experiencias personales y colectivas se fundieron en una sola unidad. Tal unidad no es estática y no puede ser preservada, y mucho menos por decreto. Pero el arte socialista debe siempre fortalecerse con esta misma tarea de restablecer la unidad para que al fin, mediante un proceso lento y cuidadoso, se erradiquen todos los síntomas de la alienación.

Pueden surgir toda clase de malentendidos. La demanda de arte en la Unión Soviética y en las democracias populares no puede ser satisfecha plenamente por las ediciones enormes de los clásicos ni por las obras de los más destacados artistas y escritores socialistas. El deseo de un arte que simplemente "entretenga", es un deseo legítimo, y al lado de los innovadores más originales suele haber un gran número de artistas

promedio. El deslinde entre el entretenimiento y el arte serio no puede ser claramente trazado, ni es inalterable, mucho menos en una sociedad que se propone deliberadamente la educación de todo el pueblo para el conocimiento y la cultura. El entretenimiento no debe querer decir tontería, como tampoco el arte serio, aburrimiento; deben evitarlos tanto la educación del público como la conciencia social del artista. Una sociedad que avanza hacia el comunismo necesita muchos libros, obras musicales y de teatro que sean entretenidas y al mismo tiempo edifiquen tanto emocional como intelectualmente. Pero esta necesidad conlleva el peligro de la simplificación excesiva y la propaganda cruda disfrazada con un tono de alta moralidad. Stendhal cuando joven escribió: "Cualquier intención moral, es decir, cualquier intención autointeresada del artista, mata la obra de arte". El artista socialista no puede dejar de trabajar con intención moral, pero sí puede evitar el "autointerés", la simplificación propagandística; debe procurar elevarlo y purificarlo en términos de arte. Este también debería ser el lema de los artistas que producen "entretenimiento", es decir, que trabajan sólo para las necesidades del día. En un mundo socialista, las obras de entretenimiento, como todo arte, se dirigen a personas adultas y maduras. Fallan por completo si adoptan una actitud patrocinadora hacia su público.

Sería tonto denigrar a los que producen por decenas obras literarias o musicales decentes e inobjectables. Pero sería un error mucho más serio ponerlos como ejemplos a aquéllos que están tratando de expresar nuevas realidades con nuevos medios artísticos. Podemos comprender por qué muchos artistas socialistas se aferran a los viejos estilos durante los difíciles períodos de transición; incluso una sociedad socialista, cuya esencia misma es la novedad, necesita ciertas tendencias conservadoras aunque no sea más que para que, en la lucha contra ellas, lo nuevo pueda crecer más fuerte y más decidido. Pero son los artistas originales los que crean estilos nuevos —artistas como Mayakovski, Einstein, Brecht o Eisler—, y son ellos los que vivirán en el futuro. Aún hoy día, y no sólo en el mundo socialista, sino también en el capitalista, lo nuevo resulta más efectivo que las limitaciones de lo viejo. Pues, aunque los dos sistemas económicos son fundamentalmente antagónicos entre sí, y aunque la lucha y la competencia entre ellos es uno de los problemas cen-

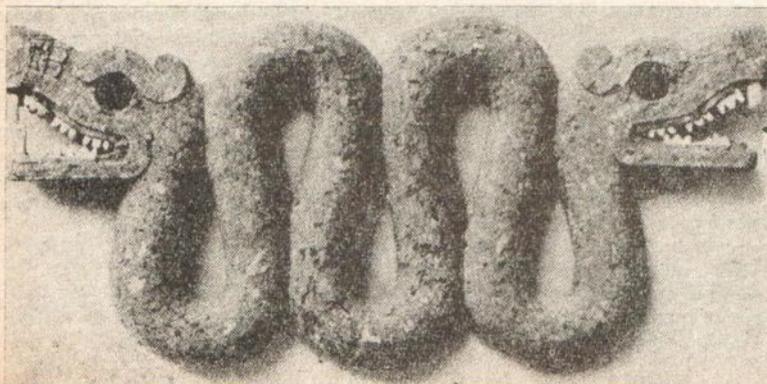
trales de la nueva realidad social, hay muchos elementos, sin embargo, de la vida moderna, común a ambos sistemas: la industrialización, la tecnología, la ciencia, las grandes ciudades, la velocidad, el ritmo, muchas de las experiencias modernas, las sensaciones y los estímulos. La vida en una gran ciudad requiere una expresión distinta a la de un soñoliento pueblo provinciano. La experiencia que de la naturaleza tiene un esquiador o un motociclista es diferente de la que tiene un campesino o un paseante. El contenido y el estilo de la clase obrera moderna y de su intelectualidad ya no están directamente relacionados con los métodos poéticos del siglo pasado. Vemos, oímos y hacemos asociaciones de manera distinta a nuestros antepasados.

La cibernética vislumbra la posibilidad de que las máquinas puedan dar respuestas teóricas a preguntas aún inexplicadas de la realidad, estando estas respuestas más allá del poder de comprensión humano. La ciencia no capitula ante tal posibilidad estremecedora ni ha de rechazar con sorna las respuestas dadas por tales razonadores sólo porque la mente humana no pueda alcanzarlos. Por el contrario, la cibernética afirma que puede ser necesario diseñar "amplificadores cerebrales", a fin de equipar la mente con los medios necesarios para comprender los nuevos conceptos. La ciencia y el arte son dos formas muy distintas de conquistar la realidad, y una comparación directa puede ser engañosa. Sin embargo, no deja de ser cierto que el arte también descubre nuevas zonas de la realidad haciendo visible y audible lo que no lo era antes. La comprensión artística tampoco es una constante; también puede ser aumentada y ajustada más finalmente mediante "amplificadores". El socialismo, convencido de la infinita capacidad del hombre para el desarrollo, no debe por consiguiente rechazar en cualquier campo lo nuevo, sólo porque sea nuevo; en vez de eso, debe utilizar "amplificadores" para lo que a primera vista parece incomprensible y, una vez captado, debe someterlo a un examen y análisis cuidadosos.

A menudo, a los medios artísticos de expresión descubiertos a mediados del siglo pasado se les echa en un saco y se les llama "decadentes". No cabe duda de que el mundo burgués es un mundo en decadencia y, en consecuencia es decadente por naturaleza. Pero no es homogéneo —por el contrario, es extraño sólo entre las clases burguesas y proletaria, sino también dentro de cada es-

trato social; la lucha entre lo viejo y lo nuevo es especialmente violenta en la intelectualidad. Por supuesto, lo nuevo no se encuentra *ipso facto* del lado de la clase proletaria. La cuestión es más complicada. Por una parte, muchos trabajadores han sido contagiados con la decadencia de la burguesía; por otra parte, el mundo capitalista está incessantemente influido por la existencia del mundo socialista, y esta influencia ordinariamente rico en contradicciones, es contradictoria no sólo porque provoca el anticomunismo, sino también porque estimula la investigación intelectual. Las protestas de los artistas contra el mundo capitalista, sus reacciones directas o indirectas al hecho mismo del comunismo, su descubrimiento de una realidad altamente compleja, todo hace surgir nuevas formas y medios de expresión en los que la decadencia de lo viejo no puede separarse del fermento de lo nuevo. En muchos casos, nos es imposible distinguir entre lo inútil y lo que puede servir en el futuro. Pero descartar todos los elementos modernos en la literatura y las artes del mundo capitalista como "podridos", es como la idea de Losalle, condenada por Marx, de que la clase proletaria se enfrenta a una masa uniformemente reaccionaria. Tal uniformidad compacta no existe en la política —mucho menos en las artes que cualquier período, especialmente en el nuestro.

La insistencia de elementos conservadores del mundo socialista en la figura idealizada del hombre "sencillo" como último juez de todos los asuntos artísticos, es una tendencia retrógrada. La transformación del hombre sencillo en un hombre sutil y altamente diferenciable forma parte del avance irresistible del socialismo. La estructura de un pueblo puede cambiar más rápidamente que las mentes de algunos administradores. Ya comienza a borrarse la línea divisoria entre el obrero calificado y el técnico intelectual; la clase obrera y la intelectualidad comienzan a coincidir; los hijos e hijas muy educados de la clase obrera empiezan a gustar de la aventura intelectual y del experimento artístico osado. Sonríen cuando sus padres se escalofrían ante los nombres de Moore, Léger, Picasso; o cuando despachan a Rimbaud, Yeats o Rilke como "oscuros"; o cuando dicen que la música dodecafónica es obra del diablo. La generación más joven del mundo socialista no se verá desprovista de su derecho de conocer estas cosas. Ni se detendrá ahí.



y dentro de 20 días:

NÚMERO ESPECIAL DEDICADO A LATINOAMÉRICA

con relatos de
CARLOS FUENTES, JUAN RULFO, EDMUNDO VALADES, TOMÁS MOJARRO, JUAN V. MELO

Selección y notas: CARLOS FUENTES y AUGUSTO ROA BASTOS

EL ESCARABAJO DE ORO • 37

FINAL INEDITO DE
"EL CASTILLO"

KAFKA

La posadera lo miró como si lo viera en sueños. Aquella mirada retuvo a K. más tiempo del que hubiera deseado; tanto, que ella se puso a sonreír y sólo la cara extrañada de K. consiguió despertarla. Era como si ella hubiera esperado una respuesta a su sonrisa y, viendo que ésta no se producía, saliera de su ensoñación.

—Ayer, creo, has tenido la osadía de hablar de mi ropa.

K. no se acordaba.

—¿No te acuerdas? Entonces al atrevimiento añades la cobardía.

K. buscó una excusa en su cansancio de la víspera; pudiera ser que hubiera dicho algo, pero no conseguía acordarse. Y, además, ¿qué podía haber dicho de las ropas de la señora posadera? Que no había visto nunca otras tan bellas. O por lo menos, que no había visto nunca a una posadera vestida de esa forma para trabajar.

—¡Acaba con tus comentarios! —dijo la posadera precipitadamente—. Te prohíbo decir una sola palabra sobre mi vestido. No te interesa. Te lo prohíbo de una vez para siempre.

K. se inclinó de nuevo y se dirigió hacia la puerta.

—¿Qué significa esto? —gritó la posadera a sus espaldas—, ¿que no has visto nunca a una posadera vestida así para trabajar? ¿A qué vienen esos chismorreos absurdos? Pues eso es completamente absurdo. ¿A dónde quieres llegar?

K. se volvió, rogando a la posadera que se calmara. Naturalmente, su comentario era absurdo. Y además, él no sabía nada en materia de trajes. En su situación, cualquier vestido correcto y sin zurcidos le parecía de mucho valor. Solamente le había extrañado la otra noche la aparición de la señora posadera en el pasillo, llevando un traje de tarde tan hermoso entre hombres apenas vestidos. Eso era todo.

—Por fin pareces —dijo la posadera— acordarte de lo que dijiste. Y lo rematas con una nueva tontería. Es cierto que no sabes nada de trajes. Por ello, abstente —advierte que te lo ruego seriamente— de juzgar sobre los vestidos caros, sobre los trajes de tarde fuera de lugar, etc. De un modo general —y diciendo esto pareció recorrerla un estremecimiento helado—, abstente de hablar de mis ropas. ¿Entiendes?

Y como K., callándose, se dispusiera a salir, continuó:

—¿De dónde te vienen tus conocimientos sobre los trajes?

K. se encogió de hombros; no tenía ninguno.

—No tienes —dijo la posadera—, pero yo voy a tratar de proporcionarte alguno. Ven conmigo a mi despacho, te enseñaré algo; después de ello, espero que renunciarás para siempre a tus impertinencias.

Ella pasó delante y Pepi se acercó a K. de un salto; con el pretexto de la cuenta, se pusieron pronto de acuerdo. Era muy fácil, K. conocía el patio cuya puerta cochera daba a una calle lateral; al lado de esta puerta había otra, pequeña, tras la que Pepi se encontraría una hora después, más o menos. K. no tendría sino que llamar tres veces para que le abriera.

El despacho privado estaba frente a la tienda, sólo había que atravesar el pasillo; la posadera se encontraba ya en la habitación iluminada y miraba a K. con aire impaciente. Pero fueron molestados otra vez. Gerstäcker estaba esperando a K. en el pasillo para hablarle. No resultó fácil librarse de él; la posadera intervino y le reprochó su insistencia importuna. Después de cerrar la puerta, aún se oía gritar a Gerstäcker: "¿Entonces, dónde? ¿Entonces, dónde?", y sus palabras se mezclaban horriblemente con sus suspiros y con sus golpes de tos.

Era una habitación recalentada. Contra uno de los tabiques había un pupitre y una cómoda; contra el muro, un armario y una otomana. El armario era lo que cupaba más sitio, pues no solamente cubría todo el muro, sino que quitaba mucho espacio con su anchura; tenía tres puertas corredizas. La posadera invitó a K. a sentarse en la otomana y ella lo hizo en una silla giratoria que había ante el pupitre.

—¿No has aprendido el oficio de sastre? —le preguntó.

—No, nunca —contestó K.

—¿Qué eres, entonces?

—Agrimensor.

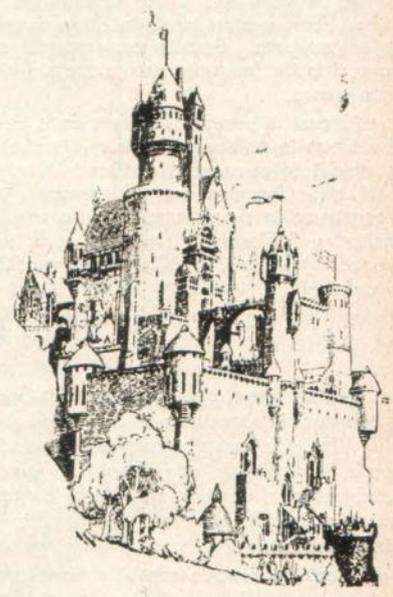
—¿Qué es eso?



...mein Vater nicht einmal ganz fähig zu Ver-
 fassung sein. Es ist das natürlich nicht alles,
 und die solche die Frage bringt mich nicht
 reden. Aber jeden Tag soll zumindest eine Zeile
 gegen mich geschrieben werden wie man die
 Furchen jetzt gegen den Komiten richtet und
 wenn ich die einen einmal vor gehen (siehe
 würde hergeleitet am gehen (siehe
 z. B. Letzte Wärmachtel geschick bin und wo
 ich so viel war, dass ich mich nur noch grade
 fassen konnte und wo ich, unerschrocken auf
 der letzten Stufe meiner Leiter stehen die
 aber ruhig auf dem Boden stand und in
 der Hand. Aber was für ein 'Jodel' was hier
 ein Wand! Und doch gibt jene Leiter nicht,
 so drückte sie mich in die an den Boden,
 so hielten sie meine Füsse an die Wand!



K. se lo explicó; la explicación la hizo dudar.
 —No dices la verdad. ¿Por qué no dices la verdad?
 —Tú tampoco la dices.
 —¿Yo? ¿Otra impertinencia? Y aunque no diga la verdad, ¿tengo que darte cuenta de ello? ¿En qué no digo yo la verdad?
 —Tú no eres solamente posadera, como pretendes.
 —¿Ves? Estás lleno de descubrimientos. ¿Y qué otra cosa soy? Verdaderamente, tu audacia no tiene límites.
 —No sé qué otra cosa eres. Veo solamente que tienes una posada y que llevas trajes que no son propios de una posadera; trajes, además, como ninguna otra persona, que yo sepa, usa en la aldea.
 —Venimos a lo mismo. No puedes callarte, pero esto no es, tal vez, fruto de tu audacia; simplemente, te conduces como un niño que ha aprendido cualquier tontería y no puede pasarse sin contarla. Pues bueno, habla. ¿Qué tienen de particular estas ropas?
 —Si lo digo te vas a enfadar.
 —No, me reíré; será una opinión pueril. Vamos, ¿cómo son?
 —¿Quieres saberlo? Bueno. Son de buena tela y muy costosas, anticuadas, recargadas, usadas con exceso, raídas; y además, no van ni con tu edad, ni con tu tipo, ni con tu situación. Todo esto me llamó la atención la primera vez que te vi, hace una semana, en ese pasillo.
 —¿Por fin! Son anticuadas, recargadas, y ¿qué más? ¿Cómo lo sabes?
 —Lo veo, para ello no hace falta aprendizaje.
 —Lo ves sin dificultades. No tienes necesidad de preguntárselo a nadie y te das cuenta en seguida de lo que exige la moda. ¿Sabes que me vas a ser imprescindible? Tengo debilidad por la buena ropa. ¿Qué dirás cuando veas este armario lleno de trajes?



Movió las puertas corredizas y apareció un montón de vestidos, apiñados a toda lo ancho y lo largo del armario. Todos ellos eran oscuros, grises, castaños o negros, y todos estaban cuidadosamente colgados y ordenados.
 —He aquí mis vestidos, todos anticuados, recargados, como tú dices. Pero éstos son sólo aquellos para los que he encontrado sitio en este cuarto; arriba tengo otros dos armarios llenos, dos armarios casi tan grandes como éste. ¿No te admiras?
 —No, me esperaba algo por el estilo; ya decía yo que no eras sólo posadera; tú tienes otros objetivos.
 —No quiero más que vestirme bien. Tú eres un loco, un niño o un hombre malo y peligroso. Ahora, ¡vete, vete!
 Estaba ya K. en el pasillo y Gerstäcker lo tenía de nuevo cogido por la manga, cuando la posadera gritó tras él: "Mañana me traen un vestido nuevo; quizá te mande por él."



REVOL/JOYCE

(de pág. 33)

Con muy raras excepciones, el arte de la novela anterior a Joyce no se había preocupado por reconstruir literariamente ese continuo torbellino de la mente que el filósofo William James llamó "corriente de conciencia".

A fines del siglo XIX, dos escritores franceses atisbaron el método que luego Valery Larbaud bautizaría "monólogo interior"; el novelista Paul Bourget, en *Cosmópolis*, y uno de los epígonos del simbolismo, el implacable wagneriano Edouard Dujardin, en su narración breve "*Les lauriers sont coupés*". Esta última obra la leyó Joyce en su juventud.

Además, otros críticos luego revelaron y llegaron a exagerar sus conexiones con el método empleado por Sterne en *Tristram Shandy*, cuya semejanza con el monólogo interior bien puede compararse a la de la confesión de pecados con el psicoanálisis, en cuanto a su grado de perfección formal.

#

Cuando Joyce se propuso otorgar nuevamente al lenguaje su fuerza creadora, al emprender su repoeización no intentaba nada menos —aunque él lo hubiera ignorado— que restaurar la unidad del Nombre y la Cosa, es decir, volver a andar el camino hasta las fuentes mismas de la imaginación. Pero un grave peligro acechaba aún más de lo que está. Y, a primera vista, lo que Joyce realizó con el idioma más se parece a un vapuleo despiadado que al acto piadoso de convertir en materia llena de vida a los clisés que nuestra habla cotidiana ha acumulado. Sucede que algunas veces Joyce sólo se divirtió torturando su idioma. De este modo, sus retruécanos más simples casi nunca agregan algo a la riqueza del idioma. Por ejemplo, cuando en *Ulysses* se refiere al "prosperous Prospero", repite, simplemente, un procedimiento bien frecuente entre los humoristas, nada novedoso y del cual no es menos notable entre tantos que podrían recordarse — el de Sterne, cuando en *Tristram Shandy* alude a "the correcthoss of Correggio".

Lewis Carroll, el matemático que escribió *Alice in Wonderland*, había inventado la designación de *portmanteau* para los comprimidos que se forman uniendo dos o más palabras, y de ellos reunió gran número en su famosa canción de *Jabberwocky*. Otros humoristas, entre ellos su contemporáneo el poeta Edward Lear, usaron también estas composiciones a menudo encantadoras, siempre enigmáticas. Pero le correspondió a Joyce el honor de crear con ellas un nuevo tipo de lenguaje literario, más ajustado que los corrientes o "normales" a sus temas.

Pero si a veces las invenciones del poeta tienen eficacia innegable, como sucede con la palabra "boudelorie", que (formada con "boudoir" y Loire) sugiere de inmediato el nombre de Baudelaire, con la palabra "hierarchitectitiploftical" que (formado por "hierarchy", "architect", "tipsy" y "toplofty") imita la construcción de un rascacielos, o con la palabra "doffensive" (tomada de "defensive" y "offensive"), muchas otras veces el uso infatigable de este método se hace intolerable, y así Joyce es vencido por su destreza.

#

Por su semejanza con Nápoles, en una parte de Dublín las calles llevan los mismos nombres que en la ciudad junto al Vesubio y hay, entre tantas, una calle Vico. En sus dos primeras ciudades, pues, el autor de *Ulysses* tuvo que repetir diariamente el nombre del autor de la *Scienza Nuova* y, por juegos asombrosos del destino, no sólo el contacto entre ambos se estableció con tanta naturalidad, sino que resultó que existía entre los dos un número notable de coincidencias.

Vico, enfrentado con el racionalismo y el empirismo, nutrido de clásicos y escolástica, halló su solución concibiendo el despliegue de la mente humana a través de tres edades y, mientras superaba todas las concepciones de la historia anteriores y coetáneas, daba sentido a su erudición. Además, Vico ofrecía una concepción del lenguaje que había de encantar al mago y jugador de las palabras. En la palabra, reducida a su función de mera portadora de conceptos por casi toda la literatura del siglo XIX, ya el poeta irlandés había encontrado, en *Ulysses*, a la terrible belleza que esperaba tanto tiempo. Le faltaba, sin embargo, construir un nuevo mundo y reconstruir el antiguo con las mismas palabras: mediante Vico, aprovechando sus "siete principios de la obscuridad de las fábulas", trató de realizar esta hazaña en *Finnegans Wake*.

roa bastos

(de pág. 33)

sufren y trabajan bajo el signo de la opresión reflejan consciente o inconscientemente una sensibilidad de desterrados, o de habitantes de una sociedad irreal con rasgos de una crispada pesadilla.

Pero, además, las literaturas nacionales en Latinoamérica no están contenidas en compartimientos estancos. "La literatura desborda las fronteras —escribió Octavio Paz en el prólogo de su *Literatura de Fundación*—. Los problemas de Chile no son, demás está decirlo, los de Colombia, y un indio de Bolivia no tiene gran cosa que ver con un negro de las Antillas, pero la pluralidad de situaciones, de razas, de paisajes, no destruye en absoluto la unidad de historia y de cultura. Unidad no es uniformidad. Los grupos, los estilos y las tendencias literarias no coinciden con las divisiones políticas y geográficas." Angel Rama concuerda con él cuando expresa: "Desde luego no hablamos de una sociedad equiparándola a patria: el panorama americano muestra varias modulaciones literarias que responden a regiones que superan fronteras, y todo el fenómeno de la literatura americana se sostiene sobre el afán de la intercomunicación y hasta de la homogenización creadora".

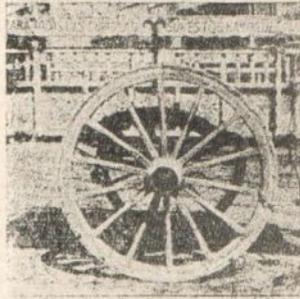
Y el poeta mexicano, cuya obra lo exime de toda sospecha de sociologismo o nacionalismo literario, a los que vitupera, agrega sin embargo con precisión de sociólogo: "Por lo demás, la actual geografía política de América Latina es el resultado de circunstancias extrañas a la realidad profunda de nuestros pueblos. Se trata de un continente desmembrado por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos y el imperialismo extranjero. Si esos factores desaparecieran (y van desapareciendo) las fronteras serían otras... Siempre en presencia de una realidad histórica es cuando nace una literatura; y a menudo contra esa realidad. La existencia de una literatura hispanoamericana es precisamente una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones".

No se puede hablar en términos más concretos de los factores inmediatos de alienación que gravitan sobre nuestra vida cultural latinoamericana. Pero vemos que, a despecho de ellos, el carácter y el tono de nuestra narrativa tienen por denominador común un sentimiento permanente de unidad, la unidad de comunicación interhumana, de vida intra-histórica —de las que hablan Cándido y Rama—; sentimiento de cohesión que no hubiera podido existir sin esa unidad de conceptos esenciales, sin esa peculiar cosmovisión que impregna y sostiene nuestra cultura y que se manifiesta en las obras de nuestros escritores más representativos.

ESTOS ENSAYOS CONTINUAN EN EL PRÓXIMO NÚMERO

7 NARRADORES ARGENTINOS

JUAN JOSE MANAUTA



ABELARDO CASTILLO

LILIANA HEKER

LELIA VARSÍ

J. VAZQUEZ

SANTAMARIA

ALBERTO LAGUNAS



MARTINEZ ESTRADA



A Abelardo Castillo, su gente y su Escarabajo, en ocasión de su aniversario, esto, que no sé qué es —no digo que sea cuento—, pero que lo "cuenta" en mi pago.

—No, mi amigo —le retrucó Cardozo al capataz—; el hombre debe saber apreciar la medida y el alcance de su fuerza... Sería inútil, pongo por caso, que yo me pusiera a cinchar contra una locomotora.

El otro no respondió, vaya a saber por qué. Tal vez no halló una contestación inmediata, o simplemente prefirió callar; no discutirle. Había apoyado la mano del rebenque sobre el cabezal de la tranquera y tenía un pie sobre el más bajo de los cuatro hilos bien tirantes. Se diría que en esa posición le era más fácil escuchar y pensar.

La hacienda mugía del otro lado de la puerta. Algunos animales se habían acercado hasta dos metros y miraban a los hombres con esa curiosidad maternal, descarada e ingenua con que mira el vacuno.

Una bandada de biguases volaba hacia el poniente en formación aguda y ondulante. Cardozo, el capataz, siguiendo el gesto de su peón, miró hacia arriba y midió la lejanía de los biguases, mudo y como resignado a su extremo terrestre.

—Hemos trabajado, don Cardozo, ¿no? A la tarde parece que los güesos se le ablandaran a uno.

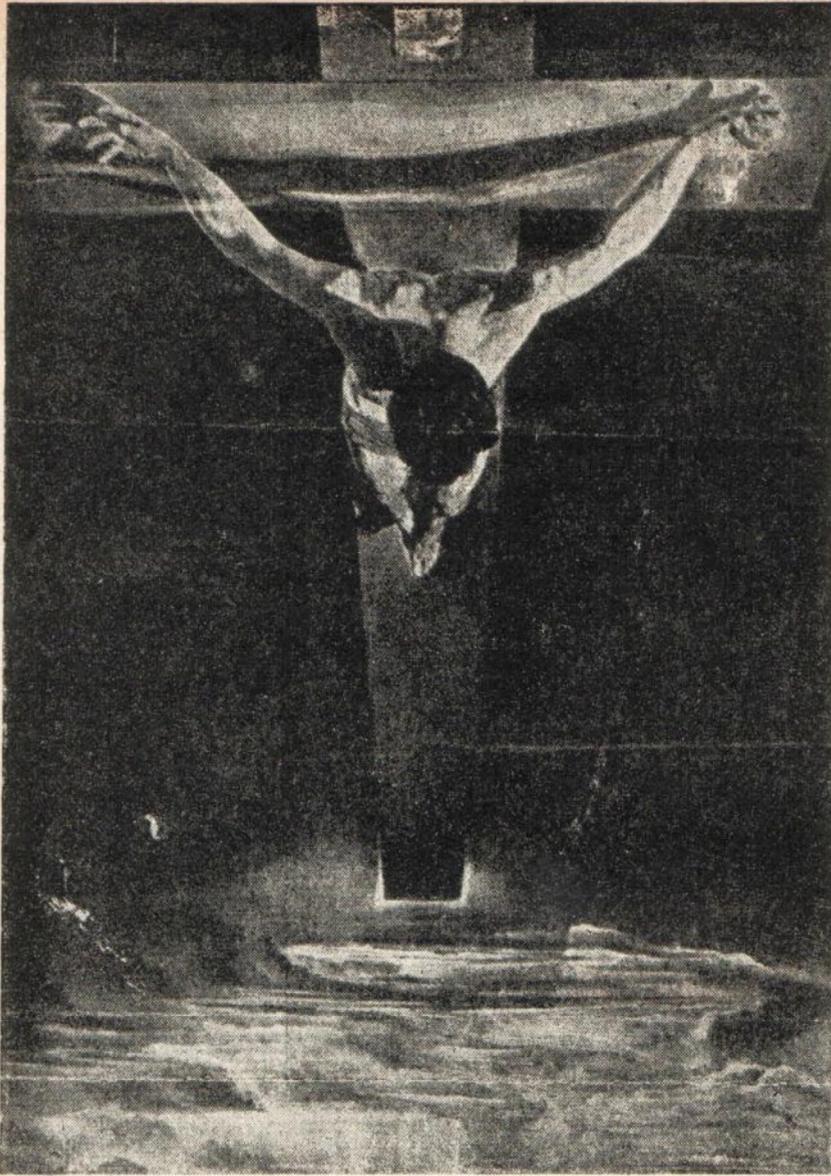
—Hum —gruñó Cardozo el capataz—. Habrá que abrirles no más la tranquera a estos zonzos —agregó, mirando a los novillos sedientos.

—¡Quién pudiera volar como los biguases a la tarde! —dijo el otro, cansado, con la mirada todavía en alto.

—¿No ve? —le rezongó Cardozo—. Usted siempre jodiendo con sus fantasías...

**JUAN JOSE
MANAUTA**

BIGUASES



Perdoname, pibe, está pensando Ortega, abrazado a las piernas del muchacho. Y el sudor, y la sangre que baja desde el arco roto de la ceja, y los lamparones lechosos de los globos de luz del Luna Park, van cubriendo con un aceite espeso los contornos de las cosas, de modo que apenas alcanza a ver, como entre sueños y hasta se diría que dividida en dos siluetas blancas, la blanca silueta del árbitro que se acerca dispuesto a comenzar la cuenta mientras el muchacho se aparta buscando un rincón neutral y el comentarista dice, a gritos, pelea memorable amigos, y Ortega, que ha dado de boca contra la lona, ve, súbitamente, la cara del rumano Morescu en el ringside: entre el humo de los cigarrillos y las bocas abiertas, que gritan. Al nivel del ring la cara. Tan cerca, la inmundicia; los miserables ojitos del rumano. El cuerpo de Ortega se arquea, galvanizado un segundo bajo las luces. Y los ojos del rumano se cierran, cegados de perplejidad y de saliva, escupidos por el hombre tumbado sobre el ring. Jacinto Ortega, amigos, que acaba de ser literalmente fulminado por un violentísimo cross en contragolpe de Carlos Peralta al minuto y medio del último round, en esta pelea programada a diez vueltas. Y se dijera que sobre el ring acaba de iniciarse una extraña inmolación, porque el hombre de blanco inclinándose ritualmente junto a él, casi de rodillas, levanta con lentitud sacerdotal el brazo. Y Ortega vuelve a pensar perdoname, pibe. O quizá no lo piensa, lo dice. Pero del mismo modo que nadie reparó en el salvazo, ni en el gesto instintivo del rumano (gesto de buscar algo bajo la canadiense, a la altura del sobaco), tampoco nadie ha de saber esto, como una oración, porque quién va a escucharte, dónde está el que va a escucharte cuando el caído sos vos, pobre cristo, y hay veinte mil personas gritando al mismo tiempo, veinte mil, de pie, y un solo hombre caído tratando inútilmente de levantarse mientras el brazo baja y los músculos se aflojan repentinamente, como trapos, y Ortega recuerda tantas cosas que se asombra cuando escucha la palabra uno, gritada junto a su oído: palabra que significa que aun quedan nueve movimientos rítmicos, rituales, mágicos, nueve segundos para descansar y recordar al viejo Ruiz, que ha muerto. Y cuya memoria evocamos esta noche porque desde aquella inolvidable pelea en que Esteban Ruiz estuvo a punto de conquistar la corona mundial, nunca, hasta hoy, habíamos presenciado un público así de entusiasta; salvo quizá aquella otra memorable cuando...

"Ellos instaban a grandes voces que fuese crucificado", está leyendo el viejo Ruiz, o acaso ni siquiera lee. "Y las voces de ellos, y de los Príncipes de los Sacerdotes, crecían."

Cerró cuidadosamente el libro. Una Biblia desvastada, de tapas negras.

Jacinto hizo una seña subrepticia al mozo: un moscato, pensó; el último. Se sentía ausente y, además, esa puntada en la nuca. El rumano quedó de venir a las nueve.

ABELARDO CASTILLO NEGRO ORTEGA

—Después lo vistieron de blanco — dijo Ruiz de pronto, girando los ojos a su alrededor; desafiando, tal vez, a alguien—. Loco, le decían.

Jacinto buscó alguna palabra para responder, pero no la encontró. Los dos se quedaron callados. Le estaba pareciendo, sí, que había algo de cierto en aquello de que Ruiz no andaba muy bien de la cabeza. La edad. Cuarenticinco años: muchos, sin embargo. Se acaba por escribir letras de tango, o versos; por inventar historias de peleas fantásticas en los bodegones. O vas a parar a la Casa (dirá Ruiz una noche), y la Casa es como el Infierno. Los ángeles caídos: todos están allí, Jacinto; no dejés que me lleven.

El rumano Morescu, pensó Ortega, debe parecerse al diablo. Y el viejo, a quién. Se le había dado por hablar de la Salvación, por leer aquel libro; pero tal vez no lo leía: un costurón largo, borrándole los ojos. Una cicatriz brutal, que les daba cierto parecido con los ojos de los sapos. Siempre así desde la pelea aquella con el rubio. Bergson, el rubio campeón del mundo. Quince rounds aguantando los golpes increíbles del noruego. Jacinto nunca había visto nada parecido a eso. Qué grande fuiste, pensó. Cuarenticinco años, ahora; se envejece pronto en este asunto.

El mozo había llegado con el moscato. Ortega hizo como si no lo viese. Súbitamente, dijo:

—Vos lo tumbaste al rubio.

Ruiz lo miraba:

—En el segundo round, pero se levantó —echando el cuerpo hacia adelante sobre la mesa, el viejo acercó su rostro al de Ortega, como quien cuenta un secreto; señalaba el vaso—. El vinito de San Antonio: los diablos lo fabrican. Ya lo sé, ya lo sé; uno empieza a tomarlo porque de noche no puede dormirse. Siempre pensando, y siempre lo mismo: peleas. Es como soñar despierto. A veces, el otro tira un gancho y hay que esquivarlo; entonces, Jacinto, das saltos en la cama —de pronto se irguió—. Lo tumbé, carajo. El áperca mejor pegada de mi vida. Y se levantó. Qué paliza, después.

Ortega se quedó pensativo: si tenías cinco años menos no te ganaba el rubio; a vos era lindo verte.

Cerró instintivamente los puños; poniéndose en guardia, hizo una finta.

—Esa izquierda, te acordás. Era lindo verte.

Ruiz no lo escuchaba.

—Ni mujeres, ni vino —dijo; sonrió—. Qué cosa. Como si te estrenaras para ir al cielo.

Jacinto dijo lo que había pensado un momento atrás; Ruiz, lo detuvo con un gesto.

—¿Cinco? —al principio, su actitud fue arrogante, luego se quedó callado. Torciendo la cabeza, lo miraba, con la expresión de quien ha descubierto algo—. Cinco años menos, tenés razón. O diez. Y que el rubio me hubiera dado una paliza igual, peor que ésa. —Y Ortega, distraído, pensó que sí: una gran paliza a tiempo, cuando se tiene veinte años. Una generosidad, o un escarmiento. Como la mixtura amarga con que la abuela le untó, de chico, la punta de los

dedos, así vas a aprender, decía. Y con la varilla obligó a Jacinto a que se comiera las uñas hasta la raíz, hasta hacerse sangre. Y después un varillazo ardiente, en el sitio del dolor. Se sobresaltó—. Lo tumbé, gran puta —y el viejo descargó un puñetazo sobre la Biblia—. Campeón del mundo, sí, pero se me abrazaba como si fuera, no sé: mi hermano. Todos, sabés, todos somos hermanos. El libro lo dice. Pero se levantó, Jacinto. A lo último ya no lo veía; veía una neblina, pegándome. Creí que me mataba.

Un hombre bajo, morrudo, vestido con un traje azul de seda, apareció en la puerta del bodegón. Volcado hacia afuera, ostentosamente, un pañuelo de color asomaba en el bolsillo alto de su saco. Había algo injurioso en su aspecto. Morescu, murmuró Ortega. Ruiz dijo no: ése no, nadie es hermano de ése. Y, cuando Morescu se acercaba, agregó, en voz tan alta que en las mesas vecinas unos rostros turbios se dieron vuelta:

—Raza de víboras. Hay muchos modos de vender palomas en el templo. Pero un día baja el que trae el látigo de fuego y trastorna las monedas y tumba a los mercaderes por el suelo.

Después se puso de pie y fue hacia el mostrador.

—Dios los cría —dijo Morescu—. Qué tal, negro.

—Usted quería hablarme —dijo Ortega.

Morescu se sentó.

—Mirá —dijo—. Vos lo conocés al pibe Peralta.

Y en el rincón que da a la Avenida Bouchard, el veterano Jacinto Ortega, setenta y tres kilos seiscientos gramos. Viste pantaloncito azul. Falton, amigos, apenas unos minutos para dar comienzo al último encuentro de la noche, pelea de fondo programada a diez vueltas en la que el invicto Carlitos Peralta enfrenta a Jacinto Ortega, su, por decirlo así, más arduo escollo en el campo profesional. Este muchacho Peralta, a los veinte años y con sólo cinco combates en el campo rentado, se perfila, evidentemente, como el valor más promisorio de su categoría. La experiencia de Ortega, quince años mayor que él, y la asombrosa pegada de ambos púgiles, pero atención: ya están en el centro del cuadrilátero escuchando las indicaciones del árbitro. Vemos muy, pero muy sereno al chico de Parque Patricios. Tan sereno, siente Ortega, tan sin ningún machucón y con la nariz tan recta. Y fue como una luz súbita, como un látigo de fuego. Y ciegamente supo que, esta noche, el rumano Morescu iba a meter la mano bajo la canadiense, a la altura del revólver, con un gesto casi idéntico al del bodegón: sólo que, en el bodegón, había sacado un rollo de billetes y había dicho "vos sabés cómo funciona este negocio, negro" y que desde entonces habían pasado muchas cosas, hasta que ayer a la madrugada, amigos, un derrame cerebral nos borró la señora figura de un viejo que gritaba no dejés que me lleven, Jacinto, pero Ortega no podía ver con quién estaba peleando el viejo, ahí, solo

en el medio del bodegón, tirando golpes formidables al aire y diciendo te tumbé, gran puta. Estaban Ruiz para todo el mundo; peleándose a trompadas con la muerte. Y es como un deslumbramiento ahora. Ortega también parece muy tranquilo y se dirige lentamente a su rincón. Hace mucho, piensa, cuando yo tenía tu misma mirada, cuando estiraba una mano para agarrar cualquier cosa, un vaso, por ejemplo, y la mano iba directamente hacia el vaso, sin que el vaso, de pronto, cambiara de sitio. "Eh, qué hacés", había dicho el rumano, en el bodegón, echándose hacia atrás: el vino, dorado, se derramaba sobre el mantel. "Disculpe", murmuró confusamente Ortega. "Mirá", dijo después Morescu, "la cosa está muy clara; vos sabés cómo funciona este negocio. Y a mí no me gustaría que me lo acobardaran al pendejo". Al rumano no le gustaría, pibe. A ellos no les gustaría que perdieras ese gesto de comerse el mundo, esa mirada, donde hay algo que yo conozco: una cosa parecida al miedo. Y que es miedo. Pero que al primer rechazazo se borra y sólo queda el coraje y después la sensación lacerante de tener, no sé, un dínamo dentro del cerebro, algo que golpea trescientas veces por pelea contra las paredes del cráneo. Hasta que cualquier día, al bajar una escalera, da un poco de risa no poder mantener el equilibrio; asombra un poco darse cuenta que, si no agarrás el pasamanos, se te traban las piernas igual que cuando te aciertan un gancho en la punta de la pera y te venís de boca, como si algo, de improvviso, se hubiera roto adentro. Un hilo, algo. Alguna cosa rara que además de cortarse, duele. Como si te clavaran a palos la corona ésa de que hablaba el viejo Ruiz. Y Ortega, al mirar los intactos ojos claros de Peralta, recordó el costurón del viejo; su mirada lagrimeante, de sapo. Su libro desvincijado. Y lo deslumbró como una luz súbita (porque todos tenemos una noche, Jacinto, y es como si el cielo y la tierra se juntaran y vos estuvieras en el centro, único, solo, y la noche del rubio fue mi noche: todo mi vida, sabés, amontonándose en un áperca, y mirá, mirame ahora), o quizá le pareció una luz: algo repentino y mágico que le estallaba dentro de la cabeza. Tal vez fue sencillamente una puntada más aguda que de costumbre; tal vez, el sonido del gong, dando comienzo a la pelea.

—Cuánto voy —preguntó Ortega.

Morescu metió la mano en el bolsillo y sacó un rollo de billetes. El bodegón iba quedando vacío. Ruiz, en el mostrador, cantaba.

—El veinticinco por ciento, más diez mil —el rumano apartó cuatro billetes y los puso bajo el vaso de Jacinto—. El resto, después de la pelea.

Ortega preguntó en qué round tenía que tirarse. Sentía un gusto amargo en la boca; se acordó, sin saber por qué, de la mixtura aquella de la abuela.

—En el quinto —dijo el otro—. O en el sexto.

Volvió a guardar los billetes; dejó cien

(sigue atrás)

NEGRO ORTEGA

(de pág. anterior)

pesos y, llamando al mozo, hizo con el dedo un ademán circular que abarcaba la mesa.

—Cóbrese de ahí —dijo. Y salió.

"¡Dos!", gritó la voz junto a su oído, y Jacinto pensó que ya no iba a poder levantarse; que todo había sido una larga carnicería inútil. Diez rounds, media hora pegando y aguantando. Hasta olvidar, incluso, a quién y por qué pegaba. Ahora estaba allí, caído, pensando perdóname, pibe. Alcanzaba a ver de pie en un rincón neutral al chico Peralta, borrosamente lo veía y, acaso, más que verlo lo adivinaba. Adivinaba su cara tumefacta, su ojo izquierdo semicerrado, la respiración violenta distendiéndole los músculos del estómago, el temblor incontrolable de las rodillas (como si la sangre, viste, se te volviera azúcar), todo, hasta el miedo secreto que siempre se siente en estos casos, el miedo de que el otro, el que está caído y piensa en Dios (ayúdame, no ves que si me abandonás todo fue inútil; por qué me has abandonado, carajo) se levante de pronto, por milagro, como en el quinto round cuando una derecha en contragolpe, amigos, pareció que lo fulminaba, y el rumano Morescu que todavía no había llegado al estadio ni había metido la mano a la altura del sobaco ni sospechaba que el juego podía desordenarse, sonrió y desvió los ojos del televisor. Porque antes, en el quinto round, Jacinto se dio cuenta de que empezaba a faltarle aire;

Peralta, en cambio, daba la impresión de no haber comenzado aún la pelea. Jacinto no atinaba a sacarse de encima esa izquierda, como de púñchimal, que venía martilleándole la cara desde el primer round; de cerca, sin embargo, a causa de sus largos brazos, el chico se enredaba un poco. Instintivamente, Ortega comprendió que el único modo de cumplir su pacto tácito con el viejo Ruiz era acortar distancias. Todavía ignoraba qué clase de pacto, pero Peralta punteó y Jacinto, sin vacilar, entendió que ése era el momento: la izquierda del muchacho se perdió en el aire, rozando casi la frente del negro. Como un rebencazo, la mano de Jacinto cayó de lleno sobre el flanco de Peralta; el chico se había encogido entonces, y, a muchas cuerdas del estadio, el rumano Morescu, sonriendo, desvió los ojos del televisor y pensaba quizá que el realismo de la caída era convincente; porque fue Ortega quien, al avanzar, recibió una derecha en contragolpe sobre el ojo y, como una marioneta a la que súbitamente se le cortan todos los hilos, cayó de rodillas. Veinte mil personas se habían puesto de pie, al mismo tiempo. A partir de aquel instante, nadie creyó lo que veía. Ortega, como si rebotara en la lona, se había vuelto a levantar. Durante un segundo permaneció de rodillas, con el iluminado rostro vuelto hacia la flagelación de los reflectores, y, en ese segundo, supo definitivamente que aquella era la noche suya, la noche irrepitible y única noche donde se amontonan todos los días y todas las noches de la vida, cada hora de vigilia y cada sueño, los gestos, todo, las palabras olvidadas y las que no se atrevió a pronunciar, las siestas de gomería al cuello corriendo descalzo por la orilla del río, el primer cajón de lustrar y su

primera negrita azul, tumbada sobre el pasto. Todo. Los cinco pesos de su primera pelea y los diez mil ahora del rumano, a quien definitivamente supo que iba a traicionar porque él tenía un pacto secreto con el viejo Ruiz y porque todas las grandezas y las canalladas de su vida se pusieron de pie, pobre Cristo, buscando justificación. Porque él había sido enviado al mundo para esto. Y tres veces cayó. Y ahora, en el último asalto de esta pelea programada a diez vueltas, negro Ortega piensa en Dios, y Morescu, junto al ring, ya no sonríe. Dejó de sonreír hace mucho, cuando volvió a mirar fascinado el televisor, porque Jacinto, como si hubiera rebotado en la lona, apareció de pie bajo las luces y recibió al chico de frente, aguantando por lo menos media docena de golpes brutales en la cabeza. Había que resistir. Y golpear. Sobre todo, golpear: acobardar, a golpes, al pendejo. Está loco, pensó Morescu. Pelea de titanes, dijo el comentarista. Matalo pibe, gritaron unos hombres. El rumano se había puesto de pie; pidió un taxi; al Luna Park, dijo. "Tres", escucha ahora Ortega, rueda de costado, ve la cara del rumano cubierta de sangre y de saliva y piensa que si no se levanta todo está perdido, porque Peralta, amigos, se consagra definitivamente en esta noche inolvidable mientras el brazo del hombre de blanco baja por cuarta vez, por quinta vez, y la gritería crece, de golpe, hasta convertirse en una especie de timbal unánime estallándole en el cráneo: Jacinto creyó entender que acababa de ocurrir algo extraño e inesperado: al principio, no comprendió. Después, las manos del árbitro, sus golpes secos limpiándole la resina de los guantes, y el sonido de la voz del comentarista le explicaron que sí, que el veterano Jacinto Ortega ha vuelto a reincorporarse y él mismo sale ahora a buscar al chico de Parque Patricios; porque recuerda confusamente que aquél es el último round de la pelea, de su pelea. Y también recordó que Peralta, al adelantar la izquierda, levantaba el codo sobre la región del hígado. Golpear ahí. Y esto es increíble, amigos. Una impresionante izquierda en jab y Peralta acusa el impacto otra izquierda a la cara una derecha amargo gusto de mixtura para que aprendás Ortega ha salido a jugarse cuando la pelea parece prácticamente definida cuando el estadio las voces las luces se han puesto a girar un varillazo ardiente en el sitio del dolor una espectacular reacción, una gran paliza, Jacinto, cuando aun se tiene veinte años en el último medio minuto de pelea, mientras los gritos no me dejan escuchar las palabras del rumano, tirate hijo de puta, ni mis propias palabras, tirate, pibe, no ves que ya no puedo seguir pegando. Y se afirmó. Echó todo el cuerpo detrás de su última izquierda. Pensó en Ruiz; recordó sus palabras y su libro; supo que su noche inmortal se le escapaba de las manos. El brazo de Jacinto, tremendo como una oración, pasó de largo, lejos, inútil. Y todos los sonidos cesaron de golpe.

Dió un giro lento, en el vacío; le pareció que se había quedado solo en mitad del universo. Cayó de espaldas, con los brazos abiertos.

EDITORIAL PROYECCION

acabamos de publicar:

LA PERSONALIDAD AUTORITARIA

por T. W. Adorno - Else Frenkel-Brunswik
Daniel J. Levinson - R. Nevitt Sanford

Esta obra es el resultado de una amplia investigación realizada en los EE.UU. con la colaboración de un numeroso equipo de técnicos y científicos. Ella marcó un hito fundamental en la psicología, en la psicología social y en la sociología al estudiar, caracterizar y definir un tipo de estructura de la personalidad con profundas implicaciones sociales.

930 pp. - papel símil ilustración - formato 18x27
encuadrada en tela - sobrecubierta - \$ 2.300.-

IDEOLOGÍAS Y TENDENCIAS EN LA COMUNA DE PARÍS

por Heinrich Koechlin

Estudio histórico de gran rigor metodológico. Nueva luz sobre ideologías y revolucionarios generalmente subestimados o ignorados. Obra objetiva y didáctica. Partes: La Comuna - La Revolución - El Socialismo.

288 pp. - \$ 420.- m/arg.

recientemente editados:

AL DIABLO CON LA CULTURA, por Herbert Read (1ª edición agotada en 45 días - 2ª edición, 212 pp., \$ 300.-)

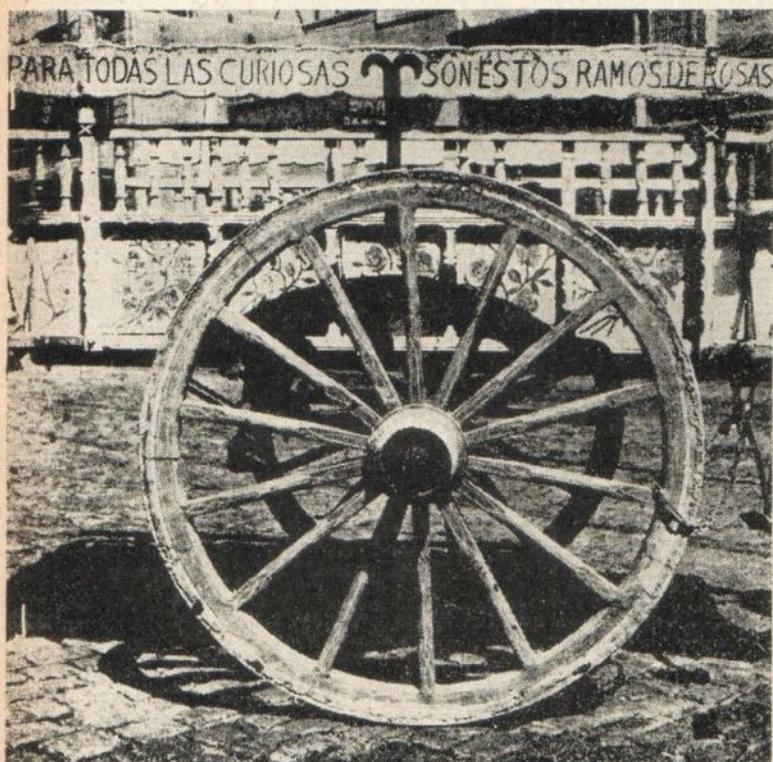
REBELDE EN EL PARAÍSO YANQUI, por Richard Drinnon (432 pp., \$ 480.-)

EDITORIAL PROYECCIÓN

Av. de Mayo 1370

Buenos Aires

JORGE VAZQUEZ SANTAMARIA



DE LA HISTORIA Y DANIELA

Siempre me pareció desproporcionada la admiración que sentía por mi abuelo, hombre de Boedo, como yo y toda nuestra familia, desde antes del empedrado. "No quiero que salgás con el abuelo —decía mamá—; no son tiempos éstos para andar con un loco así". Laço —decía mamá. Sin embargo, me alegraba pasear con él. "Te vestís que nos vamos", decía autoritario, seco, imponente, con esa voz grave y ronca que se reconoce en los borrachos o en los que están acostumbrados a los gritos. Los domingos, generalmente, empaquetaba el sulky con Pichín, petizo malo y yiejo y, además, de asombrosa vitalidad. Me llevaba a mí solo. Mis amigos ponían miradas envidiosas, en el sulky, en la boina blanca, ladeada sobre el costado derecho de la cabeza del abuelo y, sobre todo, en Pichín que recogía el cuello como si llevara una mosca delante de la trompa. Mamá —repito— rezongaba, pero era inútil.

Al principio: hacia el comité. Luego: hacia casa del doctor Morales, que, según abuelo, aunque pituco era muy inteligente. Allí, conocí a Daniela, que hasta hoy fue mi única amiga. Con ella jugábamos. Desde entonces dejé la compañía de los muchachos del barrio, porque Daniela decía que era de muy mal gusto. Por esto, me llamaban "pituco de mierda"; pero yo no hacía caso, es más: me halagaba. Abuelo, respetuoso, se sacaba la boina cuando llegábamos a casa del doctor Morales; era una vasta mansión, rodeada de pinos y cedros y casuarinas; algunos setos había, donde nos escondíamos con Daniela, cuando necesitábamos sentirnos solos. Y ahí, precisamente, solía asustarla yo con mentirosas historias que, a veces, repetía de un libro que se llamaba Las Mil y Una Noches y a veces inventaba con sombras de los árboles, sombras que parecían tener forma de monstruos extraños, de jorobados, de tullidos y que asustaban a Daniela. Esto me complacía. Se llevaba la mano a la boca, porque el corazón quería salirsele. Entonces se arrimaba a mí y nos quedábamos largo rato juntos, olvidados del abuelo que tomaba su copa de no sé qué, charlando con Morales. Por fin: me llamaba. Se saludaban. Yo le sonreía a Daniela y nos íbamos. Era ya entrada la tarde. Para terminar: me daba las riendas. "Tomá, vamos para el club". Allí, en el club de bochas Don Leandro Alem, abuelo se emborrachaba. Me aburría mucho ahí, sobre todo porque ver bajar el sol hasta oscurecer, era triste. Además, me sabía de memoria los tangos que se repetían domingo a domingo desde el vetusto gramófono que, para colmo, siempre tenía poca cuerda.

Lo subían al carro y lo llevaba a casa. Eso me hacía sentir bien, me compensaba del tedio de esos crepúsculos. Llevándolo ahí, era importante.

Lo bajaba papá que, en oposición al abuelo, era hombre de lenta paciencia. Abuela, resignada ya y sin fuerzas, soportaba sin reproches, sus barboteados insultos. Con el sol puesto hace rato, llevaba el sulky al corralón de Souza, el portugués, con quien comíamos asado de potrillo cada vez que se daba ahí

(sigue atrás)

un nacimiento. Ya en el corralón, me daba el gusto de bañar a Pichín y aprovechar, cuando pateaba o mordía, a darle algunos rebencazos que lo enfurecían. En seguida subía al altílo y le tiraba su porción de avena y seco. El verde se lo dejaba comer fuera del pesebre. Me miraba el animal. No sé si con odio o ternura. Lo ataba, le palmeaba el anca y me iba; caminaba despacio y al pasar por la habitación del portugués, ahuecando la voz, saludaba. "Chau, Don Souza", "Chau, mozo", me decía socarrón.

Una vez, una tarde para la memoria, todo cambió. Fue Arévalo. Dejó displicente, pero fuerte, para que se oyera: Cayó Yrigoyen —dijo—. Hizo una pausa, sabedor de la tensión que creaba y completó: "He visto entrar el Ejército en Plaza Mayo. Dicen, yo no sé bien, que es Uriburu el que manejó la revolución". Mi abuelo, medio dormido, sin dejarlo seguir, irrumpió en el patio. Tomó por las solapas a Arévalo y se lo hizo repetir palabra por palabra. Había en abuelo una mueca brutal, cruel —diría—. Y Arévalo repitió, con sonrisa y palabras que parecían puñetazos en la cara del abuelo. Los mirones, conjuraban. Sabían del respeto que se guardaban esos hombres. Entonces lo soltó. Arévalo, desafiante, sostuvo sobre abuelo una mirada extrañamente calmada. Yo miraba a Leonor, con la que estaba enojado por causa de Daniela. Se burlaba. Encontraba la forma de vengarse haciendo muecas que me enojaron de veras. Me decidí por un desdenoso orgullo, indicándole la punta del zapato, y salió corriendo para refugiarse en su pieza.

Abuelo quedó indeciso. Sus ojos tenían un brillo peligroso. Buscó las caras, con gesto desafiante. Miró a Arévalo como empezando a entender. Por fin juntó aire y rabia y dijo: "Viva el doctor Hipólito Yrigoyen". Entonces todos callaron los murmullos y se metieron en sus piezas, a excepción de Arévalo, claro, que se sentó en el patio. —He dicho viva el doctor Hipólito Yrigoyen —gritó al vacío, abriendo y cerrando los puños. Arévalo parecía esperar, pitando levemente un cigarro. De repente se metió en la pieza decidido a algo, pensando qué sé yo qué cosas.

Casi olvidado de todo me disponía a jugar fútbol, cuando apareció empaquetado como cualquier domingo. "Esperame —dijo—; traigo el sulky y nos vamos". En su vestimenta había una variante: le vi un revólver. La boina blanca lucía limpia, amplia, agorera. Más de quince minutos no tardó en llegar. Se paró en medio del patio, esperando un pretexto cualquiera. Algo imprevisible lo ponía mal. Imponía ahí. Alto y de mirada torva y esos puños en la cintura.

Aunque yo no estaba de pilchas, no le importó. Subiendo al sulky, hablando bajo y mordido, para él, dijo: "Al comité, primero".

Llegamos. No había nadie. Las persianas bajas me lo hicieron ver distinto, como un pájaro muerto después del hodozo. "Quieto", dijo tironeando a Pichín. Con cierta tristeza, pasó su mano por mi pelo. "Se rajan en la mala, sa-

bés" y furioso saltó olvidándose de poner la maneja. "Se rajan, pero yo lo abro". Levantó las cortinas y puso a toda cuerda la marcha radical. Dos horas me aburrí ahí. Era un desafío tonto y esa marcha se repetía sin descansos... Al cabo de varias caminatas sin sentido, tomó una decisión: "Vení —dijo—, vamos de Morales que por ahí me necesita". Y fuimos para casa de Daniela. El comité quedó abierto: a una cuadra de distancia, lo menos, todavía me llegaba la música con nitidez, la música que en algún momento, por una ironía, se demoró en **ales, ales, ales**, porque la púa traicionera se quedó en el surco. Abuelo contuvo un insulto. Me parecía ver circular la sangre por las venas hinchadas. Detuvo el caballo. Dudó un momento en volver. Se paró para no explotar. Dio un rebencazo al caballo, gritando carajo y seguimos hacia adelante.

Cuando entramos a la casa de Morales, no se sacó la boina. "Andate", me dijo al llegar Morales. Daniela no estaba. La pensé enferma, con una monja fea a su lado, dándole esas bebidas horribles que me hacía tragar mamá. Caminé entre los árboles que me hacían muecas. El aire jugaba a ponerse verde. Quise entretenerme, correr las sombras, tallar la corteza de un jacarandá, urdir una historia; pero no pude inventar nada porque Daniela no estaba. Sentí voces fuertes. Rápidamente curioso, volví sobre mis pasos para escuchar lo que decían.

Abuelo oía en la sorpresa.

—Es así Vázquez —sonreía Morales—; el viejo no podía seguir así, créamelo. Uriburu promete bien y le aseguro que usted no lo pasará mal.

Cuando me di vuelta porque me tocaban la espalda, Daniela, como asustándome dijo "hola". Con fingida sorpresa entré en el juego y nos reímos. Las voces se endurecían. Nos quedamos silenciosos. Ella se apretó a mí. "Tengo miedo", dijo, y se estremeció. "No es nada", dije, pasando mi mano por su pelo. "Abuelo es gritón. Además cayó Yrigoyen y ellos son de Yrigoyen, sabés". "No sé", dijo Daniela y por su angustia reaccioné yo, al tener el presentimiento miedoso de no verla más. No verla más a ella, a Daniela, mi única amiga. Le tomé la mano y detrás del seto por el cual espíamos, tontamente le dije que la quería, que ella (cosa cierta hasta hoy) era la única a la que yo quería. Se le fueron las lágrimas por las mejillas y a mí me gustó.

Abuelo habló fuerte: "Vea Morales, yo no soy hombre de traición". Y con rencor y tristeza, "me voy" dijo.

—Lo siento, Vázquez —dijo Morales, en quien mi abuelo pareció adivinar la palabra estúpido al poner la mano sobre el revólver. Lo miró y, como diciendo para qué, la volvió a bajar. Su copa quedaba llena. Me llamó. Nos miramos con Daniela. Con angustia o impotencia, o algo, más indefinible, como el color que les falta a las tardes de lluvia. Le solté la mano entonces. Adiós, Daniela —le dije, sin saber lo que quería decir adiós. Le puse un beso suave en los labios, el primero, y corriendo, escapé de sus ojos, esos ojos

dulces de Daniela. Sentí que un calor lento se apoderaba de mi cuello y de mis pómulos. Había besado a Daniela y ya no la vería más. Qué cosa rara era todo eso.

Traidor, Morales traidor, decía abuelo castigando a Pichín sin razón. Seguimos hacia el comité. Era casi el crepúsculo, o algo apocado, acaso triste, pensaba en Daniela. No sé por qué abuelo dejó la rutina y no fue al club ese día. Pienso que pensó que divertirse era como traicionar. Llegamos al comité. Tres policías vi y las cortinas bajas. Alguno de los espectadores gritó: "Ese es de aquí, es el que los manda", y señalaba con el índice. "Alto" se escuchó. "Viva el doctor Hipólito Yrigoyen", gritó abuelo y dobló por la esquina haciendo correr a Pichín. "Tomá, manejá vos", dijo, y pasándome las riendas sacó el revólver. "Escondete en el pescante". Sonó un disparo, entonces yo alenté: corré Pichín, corré. Tuve ganas de llorar. "Párense o los bajo" oí. Yo ya no veía sino adelante. Vamos Pichín, corré, corré, decía yo y pegaba y el caballo me parecía lerdón y pegaba más aún. Me acuerdo ahora, tenía mucho miedo. Sobre todo, al ser rozado el animal por un plomo ardido que le hizo un surco en el anca, una línea recta, roja. Abuelo respondió con dos tiros. Devolvieron con mala puntería, seis o siete. Eso fue pura suerte. Después de bastante esfuerzo, dominé el caballo. Podés salir nomás, dijo abuelo, ya no están. Entonces nos dimos cuenta, yo venía parado en el pescante, quizás desde el desboque, tratando de contener a Pichín que ahora trotaba sudoroso y cortito y alegre. Abuelo, sonriendo, me palmeó. Sacó un cigarro. Lo encendió sin prisa. Largó el humo en un suspiro y se recostó apoyándose sobre el codo. Me hizo parar en cualquier boliche y apuré ginebras. Salimos y no estaba borracho. Yo tenía un gusto horrible en la boca; en el bar, él había dicho: "Tome esta ginebra". Y el trato de usted me halagó porque sólo lo usaba para reprenderme o para aprobarme.

Así, en el principio de la noche entramos al conventillo. En el patio, al entrar abuelo, se pararon las charlas. Arévalo, sentado al lado del malvenero, se gastó la aparente ironía de ofrecer un mate al abuelo.

—¿Es broma Arévalo? —dijo dudando y en guardia.

—No, Don Vázquez —y lento y ceremonioso cebó el mate—. Tómese un mate —alargó y como con vergüenza dijo:— Por esta vez lo comprendo.

—No —dijo abuelo como si el cuerpo se le hubiese agotado de pronto—. No —y sus hombres se vencieron tristemente.

—Sabe Arévalo, es un golpe de los galerudos. Todavía no lo comprenden. Caminó hacia la pieza. Iba olvidado, con la cabeza gacha. Corrió la cortina de tablillas. Volvió el rostro hacia Arévalo y con cierta sonrisa me señaló:

—Sabe, es un machito —dijo para mi vanidad, y entró.

—Parece que terminó por fin —dijo una desde una pieza.

(pasa a pág. 51)

casi UN MELODRAMA



LILIANA HEKER

—Una hermosa familia —había dicho Miguel, al sentarse a la mesa—. Bien, ya nos tenés a los cinco reunidos. ¿Estás contenta ahora?

Edith lo observó, enarcando mucho las cejas.

—No —dijo.

Los tres chicos, Susana, Federico y Marcelo, pensaron que se habían equivocado: la pelea que su padre y su madre habían tenido anoche, aún no estaba terminada.

Y Miguel suspiró, ostensiblemente har- to, pensando, sin duda, que era difícil conformar a Edith; que si ella, la noche anterior, lloró histérica porque antes lo había estado llamando a cenar durante más de media hora mientras él seguía tac tac tacatac en la máquina de escribir, eso no quería decir que hoy, que él había bajado en seguida, se pusiese de buen humor. Vaya uno a entenderla. Se encogió de hombros.

—¿Y?; ¿cómo va el Tránsfuga Invisible? —le preguntó forzosamente a Marcelo, el menor de los chicos.

—Mirá —dijo Marcelo—, ya vamos dando con la pista. Si me sale bien una investigación, doy el golpe el sábado, yo solo.

—¿Y al Tránsfuga, qué le hacen? —dijo Miguel—. ¿Lo linchan?

—¿Estás loco, papá? —dijo Marcelo—. Lo fusilamos. ¡Bum! ¡bum! ¡bum! ¡bum!

—Vas a tirarte esa sopa encima —dijo Edith.

—¡Bum! ¡bum!: te maté a vos también, mamá; ya no podés hablarme.

—Callate, Marcelo —dijo Edith—. No estoy para bromas hoy. Callate y tomá la sopa.

Miguel miró de reojo a su mujer.

—Sí, che: vamos a tomar la sopa —dijo; e hizo un gesto aplicado de chico que le hace caso a mamá—. Después me seguís contando lo del tránsfuga.

Marcelo, al verlo, también se inclinó sobre su plato. Su hermano Federico le dio una patada por debajo de la mesa. En realidad, habría querido dársela a su padre; porque eso de que hoy hubiese bajado a comer constituía, para Federico, una alta traición. A Federico, comer le repugnaba; por eso la noche anterior, en lo mejor del escándalo, había decidido ser él también escritor y no bajar a comer nunca, nunca. Pero hoy, el pavo de su padre le venía a hacer eso de aparecer al primer grito. Marcelo le devolvió la patada.

—Oia, oia —canturreó Susana, la mayor—; hay dos que se están pateando.

—Ya lo sé —dijo Edith, con sequedad.

Susana la miró, sin entender: "Hoy no debería estar enojada", pensó. "Ayer sí, y anteayer al fin y al cabo también porque papá no estuvo en casa; pero hoy está aquí, y tan maravilloso que es, y entonces, ¿para qué tiene que andar ella con esa cara y arruinarlo todo? Ahora, que todos deberíamos estar contentos". E imprevisamente rió, porque sí.

A Miguel le divirtió la cara de su hija: tan de muchacha boba de trece años;

(sigue atrás)

buscó los ojos de su mujer, para reírse con ella, pero Edith no miró: de pie, inexpresivamente, apilaba los platos. Después se fue, camino de la cocina.

—¡Bien! —gritó Miguel, parándose de golpe y tirando con violencia la servilleta—. Ya se ha visto que lo único que te importa es no dejarme en paz.

Los chicos no esperaban ese gesto, ni las palabras.

—Sí —dijo Edith, antes de cerrar la puerta de la cocina.

Y los tres chicos apretaron los ojos cuando oyeron ¡trap!, y pensaron que hoy otra vez habría pelea.

—Bueno —dijo Miguel unos diez minutos más tarde, entrando a la cocina—, y ahora, ¿qué diablos hice?

—Nada —dijo Edith—. Absolutamente nada. Hoy cumpliste con todos los requisitos de padre de familia.

—¿Y entonces? —dijo Miguel.

Edith abrió muy grandes los ojos, y al fin se rió.

—Sos increíble —dijo.

Miguel, a grandes pasos, recorrió una y otra vez un trayecto muy corto.

—Escuchame, Edith —dijo—, escuchame.

—¿Sí? —dijo Edith.

—Nada— dijo Miguel—. O el mundo está loco, o yo soy realmente un pelotudo.

—No sé de qué hablás —dijo Edith.

—¿No? —dijo Miguel—. Yo tampoco sé, te juro. Ni de qué hablo, ni qué pienso, ni qué carajo sigo haciendo acá. Es... no sé, es un poco raro, ¿no te parece?, que me hagas bajar, y me hagas perder todo el día, y me amargues la comida, para venir a decirme que soy increíble.

—Yo no te hice bajar, Miguel. En eso estás equivocado.

Miguel salió, dando un portazo. No lo había hecho bajar. Era lo único que le quedaba por escuchar, hoy. No lo había hecho bajar: simplemente, había llorado anoche, y había gritado que estaba cansada de esta vida, cansada de ser la mujer de un inútil, y que si ella se había casado para eso, para vivir siempre sola hasta que al fin viene Semana Santa, papá se queda en casa, qué alegría, oh, oh, oh. Oh: no hay alegría, tesoros míos; porque felizmente papá ha vuelto a recordar la idea aquella, que desde hace tres meses le viene dando vueltas por la cabeza y que hasta ahora jamás pudo escribir, porque hay que ir al empleo, entendés Edith, sólo por eso, porque hay que matarse trabajando para vivir, para que ustedes cuatro vivan, querida; matarse hasta que ya no te quedan ganas de nada. O hasta que vienen tres días libres, Miguel, y entonces te instalás tac tac tacatac detrás de tu puerta. Catorce años escuchando tac tac tacatac detrás de una puerta, los feriados. Los feriados que estás, claro, porque de pronto no estás, de pronto no hay más idea, no hay más tacatac, al canasto de papeles tanto tacatac y a sufrir fuera de casa, a compartir tus penas por los cafés con tus hermosos amigos desdichados y con tus lindas locas que te comprenden, oh sí, ellas sí te comprenden, y te sueñan gran escritor. Gran escritor, tac tac tacatac, porque no llevan cator-

ce años escuchando tac tac tacatac para nada. Tac tac tacatac tacatac. Tacatac.

Y Edith dijo tacatac, sí, pero no le había pedido que baje. No. Ella sólo dijo tacatac y movió la cabeza hacia arriba y hacia abajo y golpeó tacatac con los nudillos sobre la cómoda y dio gritos que mantuvieron despiertos y con el corazón en la boca a los chicos y no paró hasta que él se aferró a ella, primero con ganas de matarla, sí, pero después llorando, perdón Edith, es tan difícil y yo te quiero tanto, tanto; a todos ustedes los quiero tanto. Grandísimo imbécil. "Perdón, Edith". Y ya no pude escribir anoche. Ni esta mañana. Y me fui a la pieza de arriba cómo no, pero no escribí, maldito sea. Porque había que tener cuidado hoy y acudir en cuanto Edith llamara a comer, y si Edith no llamaba (porque ella, hoy, puede estar resentida y no llamar), acudir lo mismo. No distraerse, pues. Escuchar, oh Maestro de las Letras, escuchar todos los ruidos desde tu pieza de arriba; vigilar si Edith entra o sale de la cocina, oír, Gran Genio, que Susana canta y ha olvidado comprar el azúcar y rompe un vaso; estar atento, ¡cuidado!, para saber, caramba, para saber ¡oh Gloria de nuestra Literatura!, que Marcelo se escapó otra vez a la calle y que Federico, personalmente, no piensa comer. Atender, atender ahora, Envidia de los Inmortales, ahora mejor que nunca atender, porque desde abajo está llegando ruido de platos. Uno, dos, tres, cuatro, cinco. ¿Cinco? ¿Puso cinco o me parece a mí? Corroborar que es olor a sopa de verduras eso que se cuele por las rendijas. Marcelo llega, Federico llora, Susana canta. Ruido de sillas. ¿Llamará? ¿No llamará? ¡A comer! Llamó. Y yo voy a bajar, rápido, y la Semana Santa estará acabándose, y las grandes ideas han de volver al escritorio. Hasta otro franco. Otro franco en que Edith dirá "inútil", y yo voy a bajar a comer, como hoy, y volveré a subir, como hoy, y volveré a bajar.

Miguel bajó en tres saltos las escaleras y entró al dormitorio.

—Esto no puede seguir —le dijo a Edith.

—Bueno —dijo Edith—, ¿qué estuviste pensando ahora? ¿Qué gran idea se te ocurrió allá arriba?

—Ninguna gran idea, ¿entendés? Aquí no se te pueden ocurrir grandes ideas. Aquí, y a un domingo por semana para las grandes ideas, aquí, y después de reventar doce horas al día, no se te puede ocurrir una sola gran idea.

—Dejá el empleo, Miguel.

—Ah, sí; para tener, por lo menos, quince días hasta encontrar otro. Maravilloso, francamente maravilloso. Y, durante los quince días, oír que voy a matar de hambre a tus hijos con mi maldita...

—Yo nunca te dije eso.

—Y después reventar más que antes para pagar las deudas. Ah, sí, así voy a escribir grandes obras. **La Comedia Humana** voy a escribir.

—Bueno, ¿entonces qué querés? ¿Irte?

—Hablás fácil vos, ¿eh?

—Sí —dijo Edith.

—Pero no. No es eso, no. No quie-

roirme, enténdelo. No puedoirme, y vos lo sabés bien.

—Yo no sé nada, Miguel.

—Nada, oh, claro, vos no sabés nada. Está bien. Pero no; no quieroirme; no quiero tanto comoirme. Quiero tranquilidad, enténdeme. Que por lo menos me dejes en paz con esta miseria de tiempo que me queda libre. Que no me digas nada.

—¿Dejarte en paz yo, en esta casa? Pero, ¿qué me estás pidiendo, Miguel? ¿Que te deje en paz yo, alguna vez que te tengo? No, Miguel, no. Yo no sé hacer eso. Te juro que no.

—¿Pero entonces qué querés? —gritó Miguel.

—¿Yo? —dijo Edith—. Yo no quiero nada.

Miguel se fue a la mañana siguiente.

—¿Para siempre, mamá? —preguntó Marcelo, dos días más tarde.

Su hermana lo pellizcó, indignada.

—Sí —dijo Edith—. Para siempre.

—¡No, mamá! —dijo Susana—. ¿Cómo vamos a vivir sin papá?

—Vamos a vivir, Susana —dijo Edith—. Hay que vivir.

Susana miró a su madre con una mezcla de rencor y suficiencia.

—Yo no —dijo—; yo no voy a poder.

Después, súbitamente, pareció comprender algo. Habló con voz baja, adulta.

—Vos tampoco vas a poder.

Se acercó a Edith y le tocó un brazo.

—Mamá —dijo—, yo te oí llorar esta noche.

—Yo también lloré —dijo Federico, orgulloso.

—Callate, estúpido —dijo Susana—. Qué te vas a dar cuenta, vos, lo terrible que es todo esto.

—¿No me doy cuenta? —dijo Federico—. Pobre de vos que no me doy cuenta. Nos vamos a quedar en la miseria, ¿no es cierto, mamá, que nos vamos a quedar en la miseria?

—¡Fenómeno! —dijo Marcelo—. Yo salgo a pedir limosna; ¿querés, mami?

Edith se rió. De pronto, daba la impresión de haberse puesto muy alegre; joven: resplandecía.

—¡Uy! —dijo—. Si esta vida es un lío, ¿saben? Un tremendo lío. Pero nada de miseria, ¿eh, Federico? Escuchame. Escúchenme, chicos. Papá es un gran hombre. El quiere algo, algo grande, y renuncia a todo lo demás por eso. Así se vive, ¿entienden? A todo se renuncia, y ni siquiera se tiene miedo a lo que nosotros podamos pensar. Por eso es un gran hombre. Se decidió y adiós. Es terrible, ¿no?, pero es tan lindo, chicos, tan lindo. Vivir así, Dios mío, pisando fuerte y dale que va. El allá y nosotros aquí. Y firmes, ¿eh?, firmes para no defraudarlo a papá. Porque qué feo, ¿no es cierto Marcelo?, qué feo sería tener un papá cobarde. Aunque esté aquí, en casa, con nosotros. Susanita, ¿por qué lloras? No hay que llorar, bobos. Hay que ser como él; hay que ser fuertes, caramba; ¿a qué vienen esas caras? Federico, Susana, chicos, ¿qué pasa? Pero, ¿qué tontería es ésta, Dios mío? ¡Qué tontería!

Se quedó en silencio. "Nunca me ha-

(pasa a pág. 51)

LELIA VARSINI MARIA DE LOS ANGELES



Créame: una gran bailarina se conoce por los brazos; yo se lo digo. La gente se emboba con un arabesco o una buena punta, pero después de diez años de barra y ejercicios es lo menos que se puede pedir, ¿no? Además, siempre cuidan las piernas: los movimientos, y descuidan todo lo otro. Por eso tienen esa cara de palo impenetrable; ¡y esos brazos, Dios mío, esos brazos! María de los Angeles, en cambio... La mejor bailarina que he visto en mi vida. Fue alumna mía desde los doce años. Tenía pecas, sí, pecas, por la nariz; y unas trenzas muy largas. Nunca se decidió a cortarse el pelo. Su capacidad de trabajo era anormal. ¡Mire que yo soy exigente!; mis alumnos —y para serle franco algo de razón tienen— me llaman déspota, inhumano, salvaje; pero hasta yo me cansaba viendo trabajar a María. En un rincón siempre, aferrada a su barra como a un salvavidas: "Hay que trabajar duro, maestro", decía. "Bueno, es como mediocre; hay que ser el mejor." Y allí se estaba. Horas. Si el mundo se hubiera derrumbado, ella habría permanecido imparable. O ni se habría dado cuenta. Así era. Así son. Sus compañeros no la querían mucho. Era huraña, reconcentrada. ¿Orgullosa?; no, nada de eso. Es que para ella, los seres humanos estaban divididos en dos clases: los que bailaban bien, y los otros, comprende. Por la época en que conoció a Gerardo ya tenía un nombre; sobre todo para la gente especializada. Dijo que sentía unas puntadas en el pecho, como unos tirones, que no le dejaban respirar. Cansancio, seguro; yo se lo dije. Pero ella ya había empezado a tener miedo.

—Todas las noches me despierto con una terrible angustia, sintiendo, no sé, maestro. Me aterra pensar que me puede pasar algo, esa misma noche, sin que yo haya bailado nunca Giselle. Se da cuenta, maestro. Sin que nunca haya bailado Giselle.

Un día se lo contó a Gerardo. El le contestó:

—No debe haber una sola bailarina que no sueñe hacer Giselle: eso, y Don Quijote. Es inevitable.

Bueno, sí, es cierto. Ni una actriz que no sueñe con interpretar Yerma, ni un solo poeta que no maldiga el siglo y no desee haber nacido en Grecia, cuando Troya. El se defendía, claro. Pero yo vi la cara de María, esa expresión desilusionada de chico estafado, como si de pronto hubiera comprendido que estaba sola. Como siempre: el amor no sirve de excusa; tampoco basta cuando lo que hay que justificar es tu vida.

Tenía esas puntadas, como le dije, y fue a verlo. El era médico. Se enamoraron. ¿Una historia vulgar? Sí. Si usted quiere. Vulgar cuando le pasa a los otros: la gente nace, crece, se enamora, ¿eh? Pero no si usted conoce a María, o a Delia, o a Laura y a fuerza de humanidad se le meten dentro, y entonces uno piensa que a María no, que por qué tenía que pasarle a María, por qué tenía que morirle María.

Gerardo Carlo estaba muy bien educado: "¿Artistas?; gente de mal vivir." Adoraba a María de los Angeles; de ver-

(sigue atrás)

dad creyó hacerle un bien sacándola de su ambiente. Y se casaron. Yo los visitaba a menudo. Era el único de sus antiguos amigos que iba a verla: no es que los demás no quisieran. Ella no quería. Desde su casamiento no quiso ver a nadie que le recordara su pasado; ni volvió a hablar de ballet. ¡Con decirle que ni siquiera escuchaba música! Sólo que cambió. Vaya si cambió. Parecía, no sé; ¿se ha fijado en esas mujeres sin hijos?, solteronas no, casadas, pero sin hijos; se ha fijado en la forma en que se les estira la piel —o parece que se les estira—, como si estuvieran siempre al borde del llanto o del grito. Parece que se les apaga algo, qué sé yo, algo, adentro. María de los Angeles, antes, tenía vida acumulada. Todo lo usaba para bailar; servían los árboles y los libros; una tarde de lluvia con hojas secas; las plazas o un color. Era mimética. A lo mejor fue eso lo que perdió cuando dejó de bailar: el "tercer ojo" del que hablan los japoneses. Por entonces todavía era feliz con Gerardo. Porque no se equivoque, mi amigo, amaba a su marido y era feliz. Suponga que le amputan un brazo: sigue viviendo, ¿no?; sale, conoce gente, se enamora, se olvida que le falta un brazo. Pero le falta. Eso es todo. Acaso porque quise tanto a María se me ocurrió aquella, estúpida, funesta, idea. No pude prever su resultado; yo pensé que le haría bien. Por eso fui a ver a Gerardo. Vivían en la casa que había sido de los padres de él; una casa antigua, inmensa ("como una cárcel" iba a decir ella alguna vez), muchos de sus cuartos estaban clausurados. Yo sugerí que se acondicionase uno como un pequeño estudio para que María hiciera clases. Yo me ocupé de todo, y no dejé que Gerardo se lo contara. Por fin, un día, Gerardo la llamó:

—¡María de los Angeles! Cerrá los ojos. Eso es. El maestro y yo tenemos una sorpresa para vos.

Lleno de espejos, el cuarto. Por un segundo me pareció ver a la casi transparente María de los doce años. El mismo gesto, pensé, de miedo asombrado. De pronto gritó: ¡"Tápenlos! Tapen esos ridículos espejos". Y estiraba los brazos en un ademán desesperado, como si quisiera cubrir con ellos no sólo los espejos, sino todo: la chica de trenzas diciendo "yo quiero ser la más grande bailarina del mundo"; las primeras zapatillas de punta; aquel empecinamiento de seguir trabajando cuando las piernas ya no responden, cuando no se da más.

—A quién se le ocurrió esto. Quién pudo. ¿Vos Gerardo?; ¿usted maestro? Usted.

Se quedó mirándome. En el día del Juicio, créame, esa sola mirada bastará para condenarme.

—Vaya, vaya —dijo después recorriendo el estudio—. Y está bien montado: con su barra, su tocadiscos. Pensaron en todo. Se acercó sonriente a Gerardo.

—Habrás comprado Giselle, querido. Me imagino. —Se volvió y revisó los discos—. ¿No digo? ¡Lo compraste! Lo compraste. Entonces, enfrentó los espejos, e, imprevistamente, hizo una pirueta; se miró y empezó a reírse y a aplaudir. "¡Bravo! ¡Bravo!", gritaba entre



risas y aplausos. Y de golpe, tan súbitamente como había comenzado, aquello cesó. Se dio vuelta.

—Entonces fue para esto que dejé todo, Gerardo. Fue para esto.

Hizo un gesto, con las manos, y se fue. Durante mucho tiempo no volví a verla. Se negaba a recibirme; yo entendía. El Señor, pensaba, debería conceder también a cada cual su propia vida. A veces llamaba a su casa, por oírlo no más. Colgaba luego, sin haber hablado. De tanto en tanto me encontraba con Gerardo para saber de ella. Una tarde él dijo: "Me da miedo". Sí, eso dijo: "Me da miedo, maestro: María de los Angeles está enferma". Contó que ella había empezado a hablar de sus compañeros, de mí, del estudio: pero en presente, ¿comprende? Recordaba cosas del pasado y las contaba como si las hubiera vivido ayer o esa mañana.

—De pronto se pone a llorar —dijo—. Es como un quejido pequeño; parece un animal. Es horrible.

Entonces fui a verla, le hablé. María de los Angeles me miraba, parecía una chica. De pronto, inexplicablemente, canturreó:

—La canción que nunca diré, se ha dormido en mis labios, la canción que nunca diré. Sobre las madreselvas, había una luciérnaga, y la luna picaba con su rayo en el agua. Entonces yo soñé, la canción que nunca diré. Es de Federico —se sonrió—. A usted no le gusta que diga Federico. La canción que nunca, nunca diré. . .

Se llevó una mano al pecho, hizo un gesto de dolor. "No es nada", alcanzó a decir, "mis famosas puntadas". Llamé a Gerardo. La acostaron. Estuvo delirando varios días. Una fiebre inexplicable, dijeron los médicos. Recordé unos versos que había leído: "Una fiebre inexplicable, que llaman Vida". Se fue restableciendo de a poco. Yo iba a verla todas las tardes. Siempre sentada junto a la ventana, pensativa, lejos. Entonces fue cuando dijo que aquello era como una cárcel. Pensé que se refería a la

adhesión de TIEMPOS MODERNOS

al VI aniversario
de el escarabajo

director
arnoldo liberman

casa. Fuera de aquel comentario parecía no darse cuenta de nada; ni recordar lo sucedido. Le llevaba anémonas: "Son flores flores" —decía ella—. "Una se imagina corriendo por el campo, con un gran sombrero de paja." Nadie mencionó lo pasado; como si entre Gerardo y yo hubiese crecido un acuerdo tácito para proteger a María. Los primeros meses todo fue bien. Pero, una noche, después de cenar, mientras Gerardo le explicaba no sé qué proyecto de un viaje ("para distraerte", decía; el pobre muchacho ya no sabía qué idear, cómo alegrarla), María de los Angeles, sentada frente a mí, empezó a hacer con los brazos las cinco posiciones. ¿Se da cuenta? "María", murmuré, "¿qué estás haciendo?". Deseé desesperadamente que respondiera algo lógico, normal; que dijese, por ejemplo, que recordaba mis ejercicios, que se riera. Pero ella, seriamente, preguntó:

—Mis codos, maestro, ¿están bien así?

Todavía permaneció en la casa durante algún tiempo. La enfermedad no cambió su carácter: volvió a reír, cantaba. Era, incluso, más infantil; iba y venía por la casa, mirándolo todo con carita de curiosidad. A veces, sin decir nada, se detenía junto a la puerta que tuvimos la estupidez de convertir en un estudio. Un día, de golpe, se lanzó contra ella. Oía música: "Alguien baila adentro, maestro, baila Giselle". Hubo que interrumpirla; los médicos dijeron que era lo mejor. Después se fue apagando, como borrando.

La última vez que la vi estaba en cama. Jugaba con las anémonas que le habíamos llevado, sin mirarlas.

—Vamos, María —me reí—, ¿cómo tan triste? Ya falta poco para que te cures: pronto, vas a volver a bailar.

Tenía el pelo suelto, muy largo.

—No. Nunca más —dijo—. Porque estoy loca.

María. María de los Angeles. La mejor bailarina que he visto en mi vida, se lo juró, la mejor.

LILIANA HEKER

(de pág. 48)

bía pasado algo así delante de ellos", pensó. "Qué disparate. Voy a tener que cuidarme en adelante".

—No hagan caso de nada —dijo, con rabia.

Y entró al dormitorio.

Susana vino unos minutos después. Se acercó a su madre y le acarició el pelo.

—No te preocupes, mamá —dijo—. Papito va a volver. Yo lo conozco bien y sé que no puede hacernos eso. Va a volver.

Volvió, una semana después; sin avisar y a mediodía. Estaban todos sentados a la mesa, frente a los platos de sopa: Marcelo, parodiando cada gesto de Susana, Federico, taciturno, esforzándose inútilmente en tragar; y Edith, hablándole a Federico, recordándole la neumonía del año pasado y evocando, una vez más, a la mujer jorobada y enana que vende chupetines en la plaza y que quedó así por no tomar toda la sopa. Miguel tocó el timbre y, antes de que nadie alcanzara a pararse, movió el picaporte: estaba abierto y entró. Se quedó mirándolos, algo cohibido, desconcertado, como si nunca, antes, hubiera pensado que los iba a encontrar a todos. Susana y Federico y Marcelo dejaron de comer. El primero en hablar fue Marcelo.

—¡Volviste, viejo! —gritó.

Y lo gritó tan contento que Susana y Federico empezaron a reírse. Y a Miguel eso le dio mucha risa, y se reía, se rió ahí parado hasta que los ojos se le llenaron de lágrimas de tanto reírse. Y Susana se levantó de un salto para abrazarlo y cuando le vio los ojos húmedos empezó a llorar; "de la risa", dijo, mientras reía a carcajadas y lo mojaba a Miguel con lágrimas y moco. Y Marcelo daba vueltas alrededor de su padre y gritaba "yo sabía que ibas a venir, yo sabía, yo sabía", y se mataba de risa mientras paraba los golpes de Federico quien, como no encontraba el gesto preciso para expresar su emoción, le pegaba a Marcelo, y después a Susana, y después a su padre y, de nervios, reía. "¡Qué hermosos son, Dios mío!", pensó Edith. Y además pensó, pero como si ya lo hubiese escrito alguien, pensó: "Y ahora Edith también va a reírse, y se va a acercar a su marido, y se van a abrazar, y vendrán la reconciliación y la paz".

Dijo:

—Como final es ridículo, Miguel; vos lo sabés muy bien.

Miguel se estaba riendo todavía. La miró maravillado, como quien pregunta: "¿te volviste loca, mi amor?". Habló con simpático desparpajo.

—Pero si vine a traer la plata —dijo, alegre.

—Sí —dijo Edith—; no spongo otra cosa; pero podías haber elegido una hora algo menos, no sé, menos... familiar —le dio un matiz ambiguamente cómplice a la palabra—. De cualquier modo viniste de gusto. No la quiero.

—¿Qué? —dijo Miguel.

—Que no la quiero, ya te dije. No la necesitamos.

—Harías bien en no ser ridícula, Edith —dijo Miguel—; el aire de heroína no te sienta.

—Seguramente —dijo Edith—; pero no encuentro otro tono para decir que te vayas.

A Miguel, la cólera le achicó los ojos.

—Sos imbécil, Edith —dijo—; ridícula e imbécil, y yo, ahora, podría hacer algo de lo que ibas a arrepentirte. Pero estoy pensando en ellos; ¿entendés?, en los chicos y no tenés derecho a...

—Me parece bien —dijo Edith—; pero al menos podrías tener la generosidad de no decirlo delante de ellos.

Hizo una pausa.

—Váyanse de acá —ordenó—. Los tres.

Los chicos salieron. Edith dijo:

—Estás jugando sucio, Miguel.

—¿Jugando sucio? —dijo Miguel—. Yo diría que estoy pagándole a mi po-drida conciencia.

—Vos sí —dijo Edith.

Miguel no la escuchó. Siguió diciendo:

—O te creés que es muy fácil escribir así.

—¿Fácil? —repitió Edith.

—Así; vos lo sabés bien. Porque hay que trabajar doce horas lo mismo, ¡eh!; porque, claro, una familia come lo mismo aunque uno no esté. Y bien, ahora vas a estar conforme: yo no escribí ni una línea, cierto, pero ustedes van a comer.

—Cuánta conciencia, Miguel —dijo Edith.

Miguel se encogió de hombros, asintiendo, burlón, como quien ya ha aprendido a aceptar un destino desgraciado.

—Sí —dijo—; y por eso estoy aquí. Y con la plata.

—Pero no la necesitamos, Miguel.

—¿No, eh? —dijo Miguel; y casi lo gritó.

—No —dijo Edith—. Ya te dije que nos arreglamos.

—La traje, Edith. La traje. Acá está. Tomala.

—No, Miguel. Llévatela.

—¡Tomala, te digo!

—No, Miguel; la vas a necesitar. Llévatela. Igual, dentro de poco, no ibas a poder ganar esa plata.

—Quién te dijo eso.

—Yo. Yo te lo digo —dijo ella, y siguió pausadamente, acentuando cada palabra—. No hay mucho tiempo, Miguel. La vida, siempre lo dijiste, la vida es otra cosa, ¿entendés bien?, otra cosa.

—No, vos estás loca. No puedo, Edith. No puedo.

—Podés, Miguel. Andate ahora y no vuelvas más a casa.

Edith sintió, a través de las paredes, el odio de sus tres hijos. "No importa", se dijo; "que se las aguanten. Que cada cual aguante su destino, qué se han creído. Y el que no pueda, que reviente".

—Está bien, Edith —dijo Miguel.

Y se fue.

del libro

"los que vieron la zarza"

J. V. SANTAMARÍA

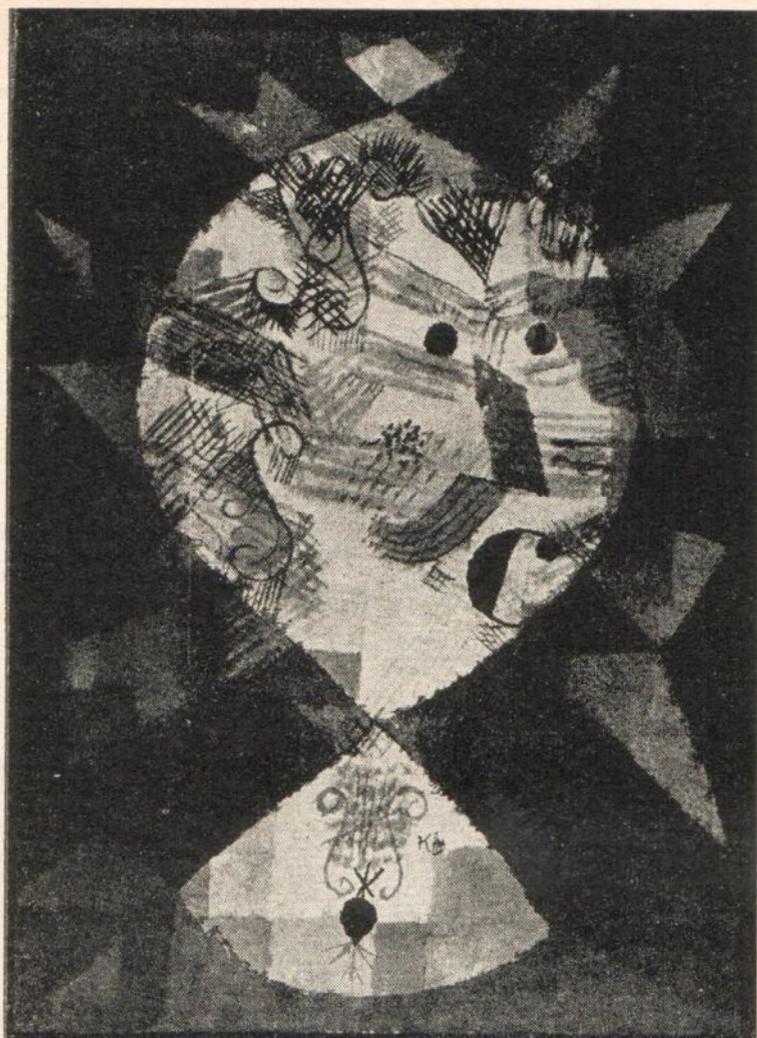
(de pág. 46)

Arévalo, imperturbable, arrancando un malvón, me hizo sentar a su lado. "Estás asustado, ¿no?... ", dijo, deshaciendo el malvón. "No", repliqué rápido y mentiroso. El sonrió. Cebó un mate y como respuesta me dijo: "Tomá, te va a reanimar". "Terminó, por fin", le dije, devolviéndole el mate. Cabeceó, muy pausado y como sabiendo ya: "Esto recién empieza", y acariciaba indefinidamente el mate con esos dedos gastados, fuertes, calmosos: tenía no sé qué de sabio este hombre. Yo no quería tener que discutir con mamá, así que me quedé, dejando morir el día al lado de Arévalo. La noche, como no queriendo, entró lenta. Imprevistamente, el juego empezó otra vez. Una botella que se estrella en algún lugar de la pieza de abuelo, desesperado y pendero. En cualquier momento salió al patio, revólver en mano. Pensó un instante. Elegía algo. Decidido ya, fue hasta el fondo. Entró en la última pieza. Griten arriba Yrigoyen, escuché. Griten o los bajo. Un grito hubo, y un pequeño coro de voces temerosas que decían viva Yrigoyen. Tuvo que forzar puertas cuando repitió la operación en la penúltima y en la antepenúltima habitación. Yo miré angustiado a Arévalo porque le vi despuntar un revólver. No, Arévalo, le grité llorando. Me tomó del brazo cuando quise correr, y, calmoso, me dijo: No va a hacer falta... Sentate —ordenó. Abuelo entró en mi pieza; hizo gritar a papá. A mamá (eso no se lo perdono), también.

Era una estúpida fanática obstinación la que lo llevaba. Alguien diría el demonio. El insistía griten viva Yrigoyen; y más allá: no ven que los galerudos se los tragan.

Así, hasta la pieza de don Matías, que según contaban batalló en la guerra del 14; apenas entró abuelo, se oyó la voz de don Matías: ¡Muera, y qué joder! Y un trabucazo sonoro aturdió la pieza. Después de una pausa anhelante, abuelo reapareció en el patio. No había sorpresa en su cara: Arévalo permanecía quieto y en silencio. El abuelo dejó irse el revólver de la mano, y se abrazó el vientre. Su rostro se deformó en una mueca que quiso ser una sonrisa. Tambaleante, llegó hasta nosotros. Yo tenía mucho miedo ahora; Arévalo, para mi sorpresa, lo miraba con admiración. "El mate que me debe, Arévalo", pidió, y su cara se contrajo impidiéndole alguna inútil ironía. En un instante de calma, me miró con cariño. Después: "Son los galerudos, Arévalo", y soltó un quejido. No permitió que nadie lo tocara. "El mate", exigió. "Morales traidor, vea usted". Arévalo cebó el mate; se lo dio. "Estoy listo, ¿no?", dijo con una serenidad que lo hacía casi patético. Yo lloraba, me acuerdo. Lloraba aunque no quería. Quiso tocarme la cara. No pudo y dejó caer el mate. Aspiró hondo, estirándose, como queriendo ver el cielo, y gritó:

—Viva el doctor Hipólito Yrigoyen —gritó. Y cayó muerto. Y la boina blanca se escapó por el suelo.



ALBERTO LAGUNAS

TEMPORADA DE OCTUBRE

Sobre todo, ese dolor lacerante que se siente cuando se pierde a un ser querido, pensó Marcelo. Sí, dijo en voz alta, la casa es grande y el parque que la rodea debe tener alrededor de media manzana. Luego se detuvo un instante, en el que Jorge aprovechó para decirle que le gustaría mucho conocer la casa, más que nada pasar ese fin de semana allí. No, le respondió, mientras que con la vista contemplaba el despertar de su madre en el patio. No podrá ser, reafirmó luego, y después excusó, mamá se siente bastante nerviosa estos días.

Instintivamente, quizás sabiéndose observada, la madre levantó los ojos y le sonrió a Marcelo que estaba hablando por teléfono. Luego volvió a sumirse en el pesado sopor del somnífero, mientras reaparecía nuevamente ante sus ojos el carricoche, ese carricoche de ruedas insospechadas al que ella seguía detrás corriendo como loca, en súbita carrera, porque de alguna forma debía alcanzarlo, pensaba, como fuera debo alcanzarlo. Gritó, entonces, con fuerza, pero Marcelo, que ya había colgado el teléfono, se aproximó lentamente y mirándola por detrás del respaldo del sillón, le dijo que quizás ya fuera hora que intentara tomar algo, aunque hoy, le respondió ella, no tenía ganas de probar nada. Quizás sea también el tiempo, la humedad de esta primavera que ya tenemos encima, dijo Marcelo, pero creo que es imposible que te mantengas a inyecciones y píldoras para dormir, sobre todo ahora que comienza la temporada de octubre en el Centro Cultural y el Country inicia sus fiestas. Sí, el Country inicia sus fiestas, respondió ella como un eco, nuevamente envuelta en el sopor del calmante.

Con Marcelo, sí, hablaba con Marcelo, dijo Jorge, fastidiado. Es imposible conversar con viejos sordos, pensó. Aunque no podré ir este fin de semana a su casa, dijo luego. Desde hace varias semanas me apasiona esta idea, ir a la casa de Marcelo, ir a esa casa algo extraña, se dijo. Porque hacía pocos meses —cuatro o cinco— allí había muerto un muchacho joven, de la edad de él o de Marcelo, pensaba.

—No es por eso que deseo ir, comprendeme —le había dicho— es porque la muerte tiene para mí algo inexplicable. Creo que cuando aparece, así, de golpe, queda cerca como un hálito, no sé, algo extraño. Pero Marcelo no le había respondido nada, sólo se quedó mirando con los ojos entornados y luego dijo algo que ahora no recordaba bien, pero que podría haber sido una especie de disculpa por no entender eso que yo había querido explicarle.

Ahora son círculos, pero no concéntricos, círculos solamente, unos cerca de otros, que comienzan a girar, despacio, uno primero, después el otro, después todos, despacio, despacio, ordenadamente, hasta que de pronto, así, de pronto, todos comienzan vertiginosos a dar vueltas y vueltas y yo me caigo en medio de ellos me caigo me caigo en medio de ellos y me trituran porque tienen filo como las ruedas del carricoche me caigo Marcelo. Marcelo me caigo entre

las ruedas infinitas que giran. Marcelo, gritó.

Nada, dijo después, en el mareo. Pero yo te daré el calmante nuevamente, te tengo miedo madre, así, despeinada y sudorosa, te tengo miedo. Te daré el calmante y después te llevaré a tu pieza. Quizás con el calmante y esas flores que recogeré ahora, te sientas más tranquila, porque el color de las flores, le dijo mientras la ayudaba a levantarse, el color de las flores tranquiliza.

Puedo imaginarme muchas escenas allí en la casa, muchas. Se lo diré a Marcelo mañana en el Nacional. Quizás él desee también tenerme allí este fin de semana, se dijo. Pero la madre está nerviosa estos días, recordó luego. Una lástima, una verdadera lástima.

No quiero acostarme ahora, mejor tomo el fresco del atardecer en el patio. Sé bueno Marcelo, le dijo, dame el calmante en el sillón del patio. Me siento mejor aquí. Ahora estoy mejor, ayúdame a sentarme nuevamente en el sillón del patio.

Mañana, sabés, le respondió, mañana iremos al teatro. Hay un concierto del Centro Cultural. Tenés que estar mejor, mucho mejor. Descansó ahora para mañana, aquí en el patio.

Pero mañana está todavía muy lejos, las horas se detienen justamente cuando debieran atravesar el tiempo y nosotros las repasamos entonces, intensamente.

—Mejor sería que cortaras las rosas rojas, me gustan más, son hermosas. Aunque deberías tener cuidado con los pimpollos, agregó.

—Sí mamá, me cuidaré de cortar los pimpollos. (Pero mañana estarás mejor, se dijo, mejor que hoy.)

Cerraba los ojos desespacio, el calmante la sumía en un pozo oscuro y sin formas. Descansaba.

Por varias horas, quizás dos o más, tenía tiempo de ir hasta el centro y allí seguramente vería a Jorge. En prima vera el tiempo es más largo y las noches pasan más rápido, se dijo. Debo ir. Ahora no me necesita.

No me necesita pero igual temo que se despierte sin que yo esté aquí. Luego se detuvo con el peine en alto, previendo justamente esa escena. Su madre, despierta, sola en la casa, gritando su nombre, despeinada y sudorosa, gritando, aunque, se dijo luego, volviendo nuevamente a peinarse, el calmante es bastante fuerte. Por las mañanas ocurría lo mismo. Del sueño que naturalmente debía suceder por la noche, él hacía mediante un potente calmante que su madre durmiera hasta pasado el mediodía. Sólo de esta manera tenía oportunidad de dejarla mientras iba al Nacional. Porque sin mí, mamá no responde a nadie, se dijo resuelto. Y esto, muy pocos, salvo el médico y yo lo sabemos. Aunque las amistades de ella algunas veces se ofenden cuando no va a las fiestas, o se extrañan de que esté ausente de los que la rodean en la mayoría de las reuniones a que asiste.

Pero mañana iremos al concierto, resolvió, mientras ponía en marcha la motoneta.

—Estoy cansado de estar siempre con ese viejo sordo, dijo; ya sé que es mi abuelo, pero me aburre soberanamente.

—Yo también me aburro allá en mi casa, Jorge, no te imaginés cuánto. Mamá está nerviosa, quizás como todas las mujeres, claro, pero no puedo moverme de su lado. Es... —algo raro iba a decir, pero calló, mirándolo fijamente a los ojos. —Es una lástima que no puedas ir este fin de semana, dijo después.

—Yo también lo siento. Mucho. Imagino lo lindo que sería bañarnos en la pileta, porque tienen pileta, ¿no es así?

Marcelo asintió y luego no recuerdo bien qué seguimos hablando, porque yo estaba nuevamente figurándome escenas, siempre las mismas, y lo peor es que él no se da cuenta de nada. Marcelo, quise decirle, Marcelo, pero me detuve y lo contemplé entonces cuando me saludaba con su acostumbrada palmada en el hombro izquierdo y después cuando ponía en marcha la motoneta, alcancé a decirle que me arrimara hasta casa. Sí, asintió, y por unos instantes tuvo delante su figura delgada y su cabello castaño que el viento sacudía por espacio de estas tres cuadras.

Menos que nunca debo llevar a Jorge a casa, menos que nunca. Ya sé lo que pasó la otra vez, cuando supuse que era un accidente, porque sinceramente creí que fue un accidente, pero yo había invitado a Marcial, yo lo había invitado y después me di cuenta, después. Menos que nunca debo invitar a Jorge a casa. Porque nuevamente ahora puedo decir que tengo un amigo, y sobre todo sé que Jorge es un amigo, y duele perder a los seres que uno quiere, mamá, duele perder a los seres que uno quiere, sobre todo a los amigos. Porque vos lo hiciste, mamá, porque vos lo hiciste. Y después todo este tiempo lo hemos estado fingiendo, porque vos también fingías, no es así, porque vos también fingías. El somnífero, la dosis de somnífero que tengo que darte a cada momento para dejarte casi inmovilizada, porque si no te temo, madre, te temo, la dosis de somnífero que yo tengo que tomar porque si

no las noches son inmensas y aterradoras. Ahora puedo pensar, pensar nuevamente todo, porque sabés, ahora tengo un amigo. Lo tengo. Nadie me impide que tenga un amigo. Nadie me lo va a impedir.

Detuvo la motoneta y entró. Su madre, como él lo suponía, estaba durmiendo.

Lentamente, como movida por un escalofrío, comenzó a temblar. Su cuello arrugado, hinchó rápidamente los tendones y luego la boca comenzó a abrirse desespacio, mientras su ojo izquierdo, enorme al parecer por estar del lado iluminado, dio los clásicos movimientos del tic habitual. Ahora va a gritar, pensó Marcelo. Ahora gritará. Y entonces, como naciendo de sus entrañas, el sonido llegó hasta los labios y fue el grito sostenido, histérico y la mirada fría y perdida, entre las cejas y las pestañas descuidadas. El grito llegó hasta sus oídos y después las manos se levantaron nerviosas y delgadas hasta tocar las sienes, mojadas por la transpiración. Tengo miedo, Marcelo, tengo miedo, no me abandonés. No podría abandonarte, mamá, no podría. Yo también lo necesito. Sabés, hoy estuve con Jorge. Tengo un amigo. Ahora te llevaré hasta tu pieza. Si oís cualquier cosa, avisame. Pero no temás, que yo estoy cerca. Además, mañana iremos al concierto del Centro Cultural, tendrás que descansar esta noche, le dijo ayudándole a tomar la dosis de somnífero. Mañana iremos. Pediré un taxi, y si quieres, llamaré una peinadora para que te arregle, así mi madre será la más hermosa del teatro mañana. Porque verás, poco a poco, te irás sintiendo mejor, le aseguró mientras le ayudaba a sacarse la ropa, y volverás a ser como siempre, cuando ibas a las reuniones, a todas las reuniones del Country, del náutico, y las veladas de las damas de beneficencia.

Salió de la pieza, mientras la respiración acompasada de su madre resonaba en toda la habitación. Se sentó, luego, en la terraza e intentó comer algo en improvisada cena. Después se quedó mirando el cielo y dijo en voz alta, pero Jorge no vendrá nunca a nuestra casa.



LILIANA HEKER

LOS QUE VIERON LA ZARZA



JORGE ALVAREZ EDITOR

PARÁBOLA

BERTOLT BRECHT



Cuando el señor Keuner, el pensador, en un salón ante mucha gente se pronunció en contra del poder, percibía cómo buena parte de ella, se apartaba de él y se retiraba. Miró hacia atrás y vio que allí estaba parado — El Poder.

"¿Qué decías?", le preguntó el poder.

"Yo hablaba en favor del poder", le respondió el señor Keuner.

Cuando el señor Keuner se había retirado, le preguntaron sus alumnos por qué había doblado el espinazo. El señor Keuner respondió: "No tengo mi espinazo para que me lo rompan

Justamente yo tengo que vivir más tiempo que el poder".

Y el señor Keuner contó la siguiente historia:

Al departamento del señor Egge, aquel que había aprendido a decir no, llegó un día, durante la ilegalidad, un agente que le mostró un certificado, que estaba extendido en nombre de aquellos que dominaban la ciudad, donde se decía que al portador le pertenecía todo departamento en el cual pusiese sus pies; del mismo modo le deberían dar toda la comida que éste pidiese; del mismo modo le debía servir todo hombre que en lugar viese.

El agente se sentó en una silla, pidió de comer, se lavó, se acostó y preguntó, volviendo la cara hacia la pared antes de dormirse: "¿Me servirás?"

El señor Egge le tapó con una manta, le espantó las moscas, cuidó de su sueño, y como en ese día le obedeció durante siete años. Pero por más que hiciera por él, de algo se cuidó muy bien de hacer: esto fue, de decir palabra. Cuando habían pasado los siete años y el agente había engordado de tanto comer, dormir y mandar, murió. Entonces el señor Egge lo envolvió en la manta gastada, lo arrastró fuera de la casa, lavó la cama, blanqueó las paredes, suspiró aliviado y respondió: "No".

(De las historias del Sr. Keuner)

ÚLTIMAS NOVEDADES

Luis Alberto Sánchez - BREVE HISTORIA DE AMÉRICA

El pasado americano, minuciosamente estudiado, pero sin abandonar el punto de vista presente. Numerosas láminas y mapas enriquecen el volumen (enc. en tela).

Arthur Adamov - PRIMAVERA DEL 71

El dramaturgo francés, con rigor de historiador y sociólogo, pero también con intensidad poética y pasión cívica, hace revivir en esta obra la primavera violenta de la Comuna de París (Teatro en el Teatro).

Arthur Miller - DESPUES DE LA CAÍDA

La trama de una vida, desde sus experiencias afectivas más intransferibles hasta la resolución de sus actitudes políticas. Una creación fundamental del teatro actual (Teatro en el Teatro).

Marta Lynch - AL VENCEDOR

La laureada autora de *La alfombra roja* ha logrado una novela extraordinaria, socudida por la violenta indignación de un testigo com-

prometido en una derrota sin vencedor, pues es la derrota de todos (Novelistas de Nuestra Época).

Eugene Ionesco - NOTAS Y CONTRANOTAS

(Estudios sobre el Teatro)

Uno de los más valiosos testimonios sobre el teatro del siglo XX. Ilustrado con 20 fotografías (Cristal del Tiempo).

Jean-Paul Sartre - COLONIALISMO Y NEOCOLIALISMO

EDITORIAL LOSADA



ALSINA 1131
Buenos Aires

URUGUAY - CHILE - PERÚ - COLOMBIA



Una de las agencias noticiosas que difundieron la dolorosa nueva de la muerte de T. S. Eliot—, al hacer el resumen de la vida del gran poeta, subrayó una anécdota según la cual Eliot habría hecho estallar un petardo en una reunión "muy seria" de caballeros. La anécdota es simbólica y sirve en cierto modo para ventilar esa fama de "serio"—en el mal sentido de la palabra— y de "intelectualista" de que aún goza Eliot en muchos sectores de opinión. Semejante a aquel gran petardo que hizo estallar el poeta ante sus asombrados amigos es el libro *Old Possum's book of practical cats*, publicado en 1939 por **Faber and Faber**; es decir, tiempo después de haber escrito Eliot sus obras en verso fundamentales. Desde el título se hace difícil la traducción de este libro, en el que empleó el poeta numerosos juegos de palabras, y rompecabezas verbales. "Possum" es algo así como "hacerse el tonto"; así pues, este sería un singular manual de "gastos prácticos" escrito

en verso por un "viejo que se hace el tonto", o que "se hace el loco". Estos gatos son, para Eliot, algo así como para la imaginación de Rafael Alberti eran los "ángeles": buenos, malos, exilados, terribles, bondadosos, negros, blancos, etcétera. Productos de la imaginación que sirven al poeta para ejemplificar la realidad. Porque es mucha la ironía filosófica que viene envuelta en estos gatos en apariencia festiva. ¡Eliot, cómico! ¿Quién lo iba a imaginar? En ninguna de las bibliografías de Eliot publicadas en los diarios a raíz de su muerte aparece el *Old Possum's book*. Traducciones al español no hay ninguna, y por eso entregamos ésta como una suerte de novedad. Difícil novedad, por cierto, y a mitad de camino, ya que los versos de este libro cuentan con infinidad de recursos típicos de la lengua inglesa, intraducibles o poco menos. Ha habido, por otra parte, que prescindir de la rima que Eliot les dio, y que es fundamental para el efecto cómico, como siempre lo

ha sido en todas las lenguas. Y del ritmo juguetón, felino, que ayuda a las ideas. Pero justamente esta cualidad de Eliot—estar lleno de ideas— ayuda particularmente a los traductores, ya que su genio pensaba universalmente.

Anotemos, finalmente, que es difícil entrar en el mundo de estos poemas sin situarse en el mundo que hay en la cabeza de cualquier inglés. En ningún país del mundo ha habido tanto aprecio por los animales. Aprecio, que no respeto sagrado como el de los antiguos egipcios por el toro o el ibis; aprecio "práctico", diario, doméstico. Lo más "sagrado" que tienen son los cuentos de lobos, y eso porque en Inglaterra se murió el último lobo hace unos tres siglos. Eliot, que renunció a la ciudadanía norteamericana, llegó hasta tal punto a ser inglés que empleó a los gatos como "mensajes" de su universo ideológico.

L. V.

THOMAS S. ELIOT

EL NOMBRE DE LOS GATOS



Chat kespere

**cuatro
poemas
inéditos**

El nombre de los gatos es un asunto difícil,

No es sólo uno de tus pasatiempos.

Al principio puedes pensar que estoy loco de remate

Cuando te diga que un gato debe tener

TRES NOMBRES DISTINTOS.

Primero, tiene el nombre que la familia usa a diario.

Como Pedro, Augusto, Alonso o Jaime,

Como Víctor o Jonathan, Jorge o Bill Bailey, —

Todos nombres cotidianos, razonables.

Hay nombres más elegantes — suenan mejor, si te parece —

Algunos para los caballeros, otros para las damas:

Como Platón, Admeto Electra, Demetrio —

Pero todos nombres cotidianos, razonables.

Pero, te digo, un gato necesita un nombre que sea especial,

Un nombre que sea peculiar y más digno,

¿Si no, cómo puede mantener su cola perpendicular,

O estirar sus bigotes o demostrar su orgullo?

De nombres de este tipo, puedo darte un quorum,

Como Munkustrap, Quaxo o Coricopat,

Como Bombalurina o Jellylorum —

Nombres que nunca nombran más de un gato.

Pero más allá de esto todavía queda un nombre,

Y ese el nombre que nunca olvidarás;

El nombre que ninguna investigación humana podrá descubrir —

Que **SOLO EL GATO LO SABE**, y nunca lo confesará.

Cuando veas un gato en profunda meditación,

La causa, te digo, es siempre la misma:

Su mente está absorta en extasiada contemplación

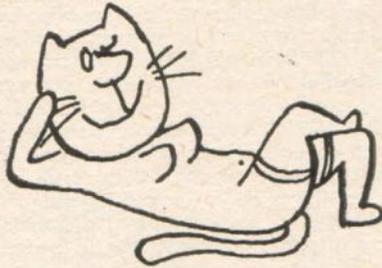
Del pensamiento, del pensamiento, del pensamiento de su nombre

Su inefable efable

Efaniefable

Profundo e inescrutable particular Nombre.

T. S. ELIOT



provo cat ive

COMO LLAMAR A LOS GATOS

Has leído sobre varios tipos de Gato,
y ahora mi opinión es:
No necesitarás un intérprete
Para entender su carácter.
Has aprendido lo suficiente para ver
Que los Gatos son como tú y yo
Y otras personas que encontramos
Poseídas de varios tipos de mente.
Pues, algunas son cuerdas y otras son locas
Y algunas son buenas y otras son malas
Y algunas son mejores y otras son peores —
Pero todas pueden describirse en verso.
Los has visto trabajando y jugando,
Y aprendiste sobre sus nombres,
Sus costumbres y su ambiente:

Pero

¿Cómo llamarías a un Gato?



Cat illus (84-54B.C.)

En primer lugar tengo que refrescarte tu memoria,
Y decirte: UN GATO NO ES UN PERRO.
Los Perros pretenden que les gusta pelear;
Frecuentemente ladran, y casi siempre, muerden;
Pero en general un Perro es
lo que se podría llamar un alma simple.
Claro que no incluyo a los Pekineses
y otros fantásticos fenómenos caninos.
El Perro común Plebeyo
Tiene gran tendencia a hacer el payaso,
Y lejos de mostrar un gran orgullo
Generalmente es indigno.
Se le gana muy fácilmente —



pa chat

Sólo dale una palmada bajo el hocico
O una caricia en la espalda, o estrecha su pata,
Y él saltará y reirá.
Es tan fácilmente común,
Que contestará cualquier saludo o grito.

De nuevo debo recordarte:
Un Perro es un Perro — UN GATO ES UN GATO.

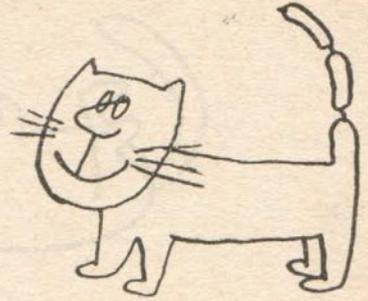
Con los Gatos, algunos dicen, una regla es certera:
No hables hasta que te hablen.
Yo no creo en eso.
Digo, debes llamar a un Gato.
Pero siempre teniendo en cuenta
Que no le gustan las confianzas.
Me inclino y quitándome el sombrero,
lo llamo de esta forma: OH, GATO.
Pero si es el gato de al lado,
Que he visto antes tantas veces
(Me viene a visitar a mi apartamento)
Lo saludo con un: OLE GATO!
Creo que los he oído llamarlo Jaime,
Pero no hemos llegado a los nombres.
Antes de que un gato condescienda
Y te trate como a un amigo de confianza,
Alguna muestra de aprecio
Se necesita, algo como un plato de crema;
Y de vez en cuando puedes darle
Un poco de caviar, o Pie de Estrasburgo,
Un poco de estofado de perdiz, o de pasta de salmón —
Seguro que tiene su gusto personal.
(Conozco un Gato, que tiene la costumbre
De comer sólo conejo,
Y cuando termina, se chupa las patas
Para no desperdiciar la salsa de cebolla).
Un Gato tiene el derecho de esperar
Estas muestras de respeto.
Con el tiempo consigues tu objetivo,
Y finalmente lo llamas por su NOMBRE.

Así, pues, al pan, pan, y al vino, vino:
Unica forma de LLAMAR A UN GATO.



Catalina

Debería conocer al Sr. Mistoffelees!
 El Original Gato Hechicero.
 (No hay duda de eso.)
 Por favor escucha y no te burles
 Todas sus invenciones nacen en su cabeza.
 No hay un Gato así en toda la ciudad.
 Controla todos los monopolios patentados
 Para ejecutar ilusiones sorprendivas
 Y crear confusiones excéntricas.
 En prestidigitación
 Y en juegos de manos
 Desafía todo examen
 Y luego te engañará otra vez.
 Los mejores magos tienen algo que aprender
 Del run-run Hechicero del Sr. Mistoffelees.



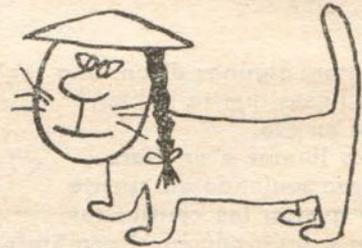
deli cat essen

Presto!

Nos vamos!
 Y todos decimos: OH!
 Pero jamás, jamás
 Ha habido
 Un Gato tan listo
 Como el Mágico Sr. Mistoffelees!

SEÑOR
 MISTOFFEELES

Es tranquilo y pequeño, es negro
 Desde las orejas hasta la punta del rabo;
 Puede escurrirse por la más mínima rendija
 Puede caminar por la baranda más estrecha.
 Puede sacar cualquier carta de la baraja,
 Es igual de mañoso con los dados;
 Siempre te engaña para que creas
 Que está solo cazando ratones.
 Puede hacer cualquier truco con un corcho
 O una cuchara y un poco de pasta de pescado;
 Si buscas un cuchillo o un tenedor
 Y crees que simplemente se perdió
 (Lo viste un momento y de pronto se esfumó!)
 Lo encontrarás la semana siguiente en la grama
 Y todos decimos: OH!
 Pero jamás, jamás
 Ha habido
 Un Gato tan listo



Ra chat mon



Chat gall

Como el Mágico Sr. Mistoffelees!
 Su manera es vaga y apartada,
 Creeríase que no hay nadie más tímido!
 Pero alguien ha oído su voz en la azotea
 Cuando él estaba acurrucado al lado del fuego.
 Y a veces se le ha oído al lado del fuego
 Cuando él andaba por la azotea.
 (Al menos todos oímos que alguien murmuraba)
 Lo cual es una prueba indudable
 De sus especiales poderes mágicos;
 Y he sabido que la familia lo ha llamado
 Por horas, para que se venga del jardín,
 Mientras dormía en el vestíbulo.
 Y no hace mucho este Gato fenomenal
 Engendró siete gatitos de un sombrero!
 Y todos dijimos: OH!
 Acaso jamás, jamás
 Conociste
 Un Gato tan listo
 Como el Mágico Sr. Mistoffelees!

MACAVIO: EL GATO MISTERIO

Macavio es el Gato Misterio: lo llaman "Gato Encerrado" —
Pues es el criminal maestro, que puede desafiar la Ley.
Es el dolor de cabeza de Scotland Yard, la desesperación de las patrullas:

Ah, cuando se llega a la escena del crimen: Macavio no está ahí!
Macavio, Macavio, nadie hay como Macavio,
Ha violado toda ley humana; viola la ley de gravedad.
Su poder de levitación asustaría a un fakir,
y cuando llegas a la escena del crimen: Macavio no está ahí!
Lo puedes buscar en el sótano, puedes mirar al aire —
Pero te digo una y otra vez: Macavio no está ahí!
Macavio es un gato rojizo, muy alto y delgado;
Lo conocerías si lo vieses, pues sus ojos están hundidos.
Su frente tiene, de pensar, líneas profundas; su cabeza es muy elaborada;

Su abrigo está polvoriento de descuido, sus bigotes, despeinados.
Mueve la cabeza de un lado a otro, con movimientos de serpiente;
Y cuando crees que está medio dormido, está siempre despierto.
Macavio, Macavio, nadie hay como Macavio,
Pues es un demonio con forma de felino, un monstruo de depravación.

Te lo puedes encontrar en una esquina, lo puedes ver en la plaza,
Pero cuando se descubre un crimen, entonces, Macavio no está ahí!

Exteriormente es muy respetable (Dicen que hace trampa en las cartas).

Y sus huellas no se encuentran en ningún archivo de Scotland Yard.

Y cuando la despensa es saqueada, o el joyero robado,
O cuando falta la leche, o aparece ahogado un pekinés,
O el cristal del invernadero roto, y el enrejado sin reparación,
Ay, es maravilloso: Macavio no está ahí!
Y cuando Relaciones Exteriores descubre que ha desaparecido un Tratado,
O la Marina pierde por casualidad algunos planos y dibujos,
Puede que haya un pedazo de papel en el pasillo o en la escalera,
Pero es inútil investigar: Macavio no está ahí!
Y cuando se ha descubierto la pérdida, la Policía Secreta dice:
"Debe haber sido Macavio" — pero está a una milla de distancia
Donde seguro que lo encontrarás descansando, o lamiéndose los dedos,
O haciendo largas sumas complicadas.

Macavio, Macavio, nadie hay como Macavio,
Nunca hubo un gato tan engañoso y fino,
Siempre tiene una coartada, y otra y otra;
No importa cuándo fue la acción: MACAVIO NO ESTABA AHI!
Y dicen que todos los Gatos a quienes se les conoce sus malas acciones

(Puedo mencionar a Mungojerrie, puedo mencionar a Griddlebone)
No son más que agentes del Gato que siempre
Controla los actos de los otros: El Napoleón del Crimen!



Al cat raz

sábado

(de pág. 16)

nista esta especie de tranquilo cinemascopé, lo que es, naturalmente, una radical falsificación de la realidad. Lo que pasa es que, con la conciencia culpable de haber intervenido para elegir un pueblo, un drama, un personaje y un momento, necesita probar de alguna manera que mantiene su doctrina de la descripción imposible y total, dándonos con la misma exactitud datos sobre la posición del cuerpo de su mujer con relación al del señor sospechoso y datos sobre el desarrollo de la agricultura en el Africa Central. Todos comprendemos que un drama terrible podría ganar en patetismo mediante la descripción tranquila y externa de hechos y cosas que forman su estructura: por ejemplo, las manos de los amantes, por ejemplo la posición de sus cuerpos en el momento en que se despiden allá abajo, en el auto. Grandes maestros de la novela contemporánea, desde Hemingway hasta Kafka, han mostrado cómo esa pseudo objetividad produce un terrible y devastador efecto sobre el lector; pero evidentemente no es éste el caso de RG, que sólo en contadas ocasiones alcanza esa fascinante y poética atmósfera de los objetos indiferentes que rodean o están en medio de un drama. Por lo general, nos aburre con sus reiteradas e inútiles descripciones matemáticas.

Hay, todavía, otra inconsecuencia de índole más profunda y filosófica. Un empirismo consecuente, que es lo que en filosofía correspondería a su descripción sensorial, no se compagina con el uso de universales como "árbol" o "caballo". No puede sino manejarse con un lenguaje que contiene universales, que son o ideas platónicas o, según el punto de vista aristotélico, abstracciones obtenidas a partir de infinitos caballos e infinitos árboles. En cualquiera de los dos casos, esto demuestra la imposibilidad de escribir nada con pretensión de usar únicamente lo perceptible. Con una actitud meramente perceptiva no ya es imposible escribir una novela sino, lisa y llanamente, vivir como ser humano. Ya que lo que caracteriza a un ser humano no es la simple actitud de mirar sino la de ver, poner atención y voluntad, tener propósitos y prejuicios, mal o bien moverse con una concepción de la realidad; no sólo moverse, como lo haría un animal, con la sola ayuda de los sentidos y de algunos instintos y reflejos condicionados sino también con la inteligencia, con su facultad coordinadora, con sus intuiciones emocionales (sin las cuales no tendría conocimiento de la belleza ni de la justicia), con sus intuiciones metafísicas (sin las cuales no tendría sentido de su soledad y de su comunidad, de su finitud y de su muerte, de la ausencia o presencia de Dios). Sería un simple ser zoológico, sin ese mínimo siquiera de concepción del mundo que ya tiene un niño.

Ahora, por qué un protagonista que al menos en su rigurosa reducción filo-

JEAN-PAUL SARTRE

Nací en 1905. Fui educado por mi abuelo que era profesor y que por lo tanto compartía las ideas del siglo pasado. Viví en un mundo en el que dominaba la literatura simbolista y el arte por el arte. Adopté todas estas ideas y continuando mi desarrollo asimilé la filosofía occidental que estudiaba. Me aparté luego, progresivamente de ella, aun cuando he conservado ciertos elementos de cultura. De esa manera llegué lentamente al marxismo, con todo lo que había adquirido anteriormente. Pienso que la lectura de Freud, de Kafka y de Joyce (nombres que fueron citados a menudo en Leningrado) además de otras cosas, me condujeron al marxismo. Cuando veo en Leningrado que ciertos intelectuales del Este condenan a los tres, sin el menor matiz, como "decadentes", en razón de su pertenencia a una sociedad decadente, estimo que en ese mismo momento mi cultura personal está siendo puesta fuera de la ley y que en consecuencia, debo disculparme frente a mis amigos soviéticos, por haber leído estos autores, por haberlos conocido y amado. Desde que el concepto de decadencia así entendido aparece en boca de ciertas personas, aplicado por ejemplo a Joyce, se convierte para aquellos que no lo han leído nunca, en un concepto puramente formal. En este momento no se trata del estudio agudo del asunto, sino de su análisis desde el punto de vista táctico.

No pienso que los escritores progresistas occidentales hayan contraído una enfermedad especial por haber leído autores como Proust o Kafka; al contrario, es precisamente a pesar de ello o mejor a causa de ello que, transformados en progresistas y en marxistas, tienen la facultad de dialogar. Eso no significa que nos hagamos responsables de todo lo escrito por estos autores; tampoco significa que un auténtico marxista no pueda enseñarnos a considerarlos de otro punto de vista. Se trata de testimonios para una síntesis viviente, surgida de las divergencias y de las discusiones.

Pienso que ante todo es necesario rechazar "a priori" el concepto de decadencia. Es evidente que la decadencia existe. Hay un período hacia el fin del imperio romano en el cual se puede hablar de decadencia en el arte, por la simple razón de que los artistas se quedaron congelados en el simple progreso formal.

Sólo sobre una base estrictamente artística es que la decadencia puede ser justificada y definida. A la pregunta: ¿el arte puede ser decadente? respondo: es posible, con la condición de juzgarlo según su propio temperamento artístico. Si queremos demostrar que Joyce, Kafka o Picasso son decadentes, deberíamos hacerlo, ante todo, sobre la base de sus obras. Sólo entonces, y éste es un gran problema marxista, podríamos comprender, a partir del contexto histórico y de las estructuras globales de la sociedad, de qué manera se producen tales fenómenos.

Si aplicamos este método a un autor dado en un momento determinado, llegamos a pensar que el concepto de decadencia

del coloquio
en Praga



sábado

sófica sería un subhombre pueda ser considerado no sólo como la única clase de personaje humano que puede aparecer en una novela sino como portavoz de la gran literatura actual es para mí un fenómeno que sólo puede ser explicado en nuestro país por el snobismo hacia todo lo que proviene de París, y allá por el snobismo **tuot court**.

Quedaría por examinar la furia antimetáforica de RG, pues para él todo lo que no sea un lenguaje literal y sustantivo es repudiable, pues tiene que ver con ese mundo de la psicología profunda que considera apócrifo y escarnece. Esto me llevaría ahora muy lejos, pues tendría que probar que, desde Vico, todos saben que la metáfora no es un adorno ni una hinchazón del lenguaje, sino la única manera que tiene el hombre de expresar sus verdades emocionales más profundas. Por eso lo dejaremos para otro lugar.

Digamos, en resumen, que a las inconsecuencias filosóficas y a la vasta pretensión estética se une en el caso de RG su mala fe. Pues él sabe, como todos, que el autor no puede estar sino presente: elige un tema y no otro, elige este personaje y no aquél. Elige esos dos personajes que deben estar en una plantación lejos del poblado para que pueda suceder el equívoco viaje de los presuntos amantes. Elige no sólo sus personajes, sino su carácter, las palabras que pronuncian o susurran. Incluso las elige con suma astucia. Incluso se presta al efecto sobre el lector, en el caso de los celos, esa omisión de lo que la inteligencia analítica del protagonista podría agregar. No, no lo dice: conviene que el lector sea trabajado por la ambigüedad. Ni más ni menos que lo que hace el maestro del género conductista, el autor de **El halcón maltés**. Pero él tiene derecho, pues únicamente pretende escribir una novela de intriga, una narración policial donde los trucos no sólo están permitidos sino que son la esencia misma del género. Pero ¿es con trucos de esa clase como puede pretenderse hacer la gran literatura de nuestro tiempo? Ya me lo veo a este violento profeta de la mirada bruta, a este enemigo de la lucidez y del análisis, estudiando el juego de su novela con la astucia y la lucidez y el cálculo con que se construyen charadas, novelas policiales o narraciones fantásticas.

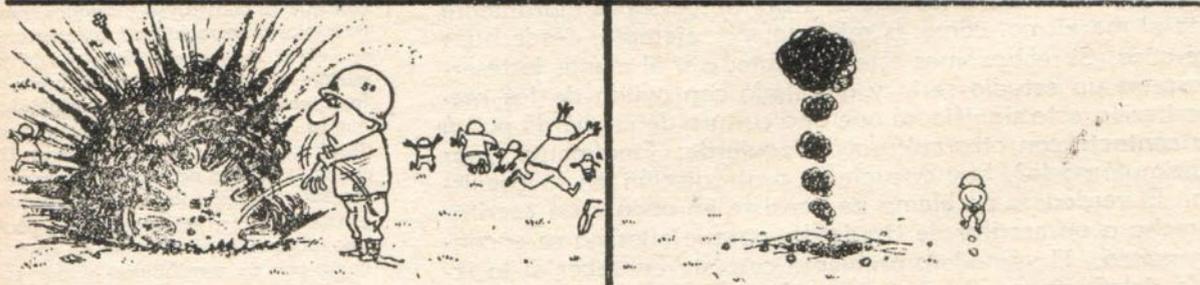
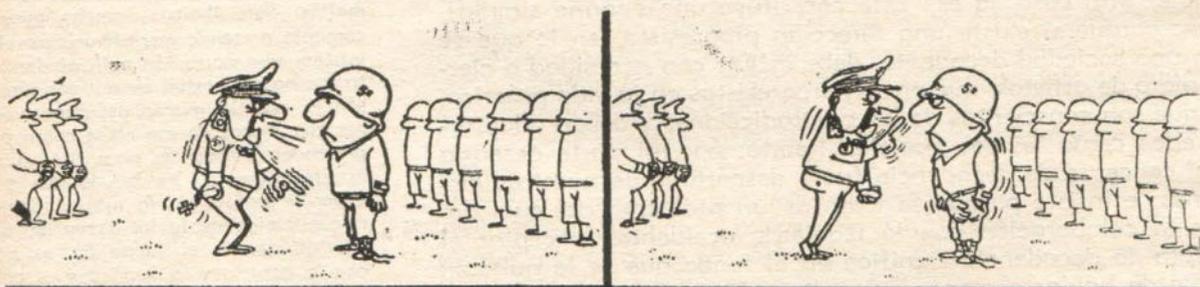
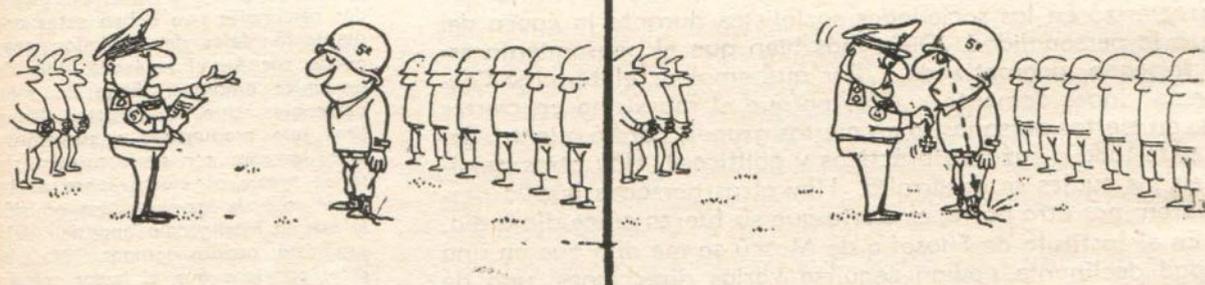
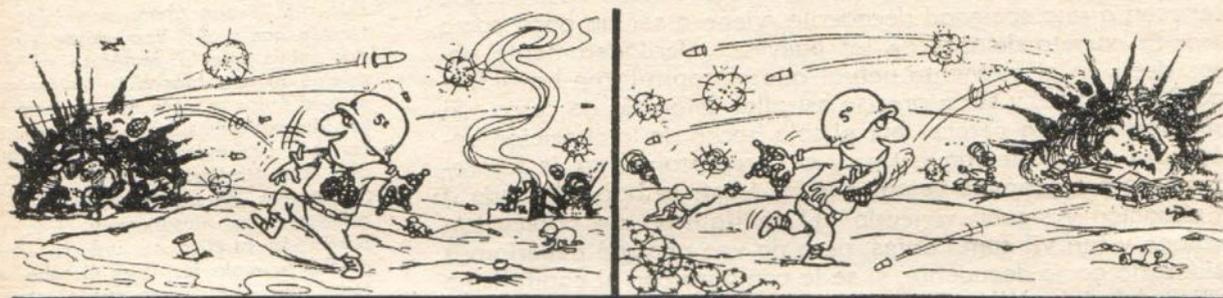
Repito, en fin, que no niego la fascinación que por momentos alcanza. Una fascinación que tampoco es original, porque es la de ciertos cubistas, así como la de algunos cuadros metafísicos de Chirico. Es la belleza de ciertos filmes de Antonioni. Pero eso lo logra no porque sea consecuente con su pretenciosa doctrina sino porque en definitiva se deja conducir por su sensibilidad y por su intuición, no por su manía métrica. Y si por momentos alcanza así una suerte de fantasmagórica belleza, es a pesar de su filosofía, no por ella.

no tiene reservado un papel sino en muy raros períodos. Decir que los autores de los cuales hablamos son decadentes, porque pertenecen a una sociedad decadente, viene a ser un poco como colocar la carreta delante de los bueyes. ¿Verdaderamente podemos decir en el momento actual que el capitalismo haya fracasado? No lo sé, y sería preciso estudiar esto más de cerca. El capitalismo debería perecer por el solo hecho de la oposición entre la baja del poder adquisitivo y el acrecentamiento de la producción, pero en cambio vemos que los trusts se han adaptado a esta situación y siguen viviendo. El capitalismo me parece tan inhumano y tan vil como antes, pero no veo por qué deberíamos considerarlo como decadente, si se le compara con el capitalismo familiar del siglo XIX. Tampoco quisiera afirmar que el marxismo científico ha fracasado por causa del esquematismo que lo caracterizó en las sociedades socialistas durante la época del culto a la personalidad. Diría más bien que el pensamiento estaba falseado, dogmatizado. ¿Por qué emplear el término "decadencia" indebidamente? ¿Sólo porque el marxismo en ciertos casos, en ciertas personas, o en ciertos grupos, perdió aliento, debido ante todo a razones prácticas y políticas? Hay otros dominios en los cuales se desarrolló. Hay otras personas que lo desarrollaron; por otra parte, es cierto que su fuerza crece día a día.

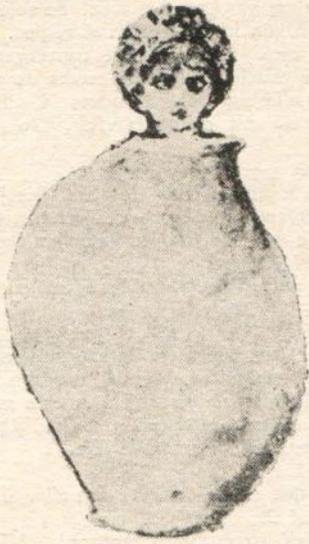
En el Instituto de Filosofía de Moscú se me dijo que en una sociedad declinante podían seguirse varias direcciones, una de las cuales es la dirección progresista. Si un artista entonces forma parte de este movimiento progresista, no es decadente, en cualquier otro caso, lo es. Esto constituye una enorme simplificación; porque si existe una dirección progresista, en lo que se llama una sociedad decadente, debe influir con necesidad a cierto número de artistas, que no son progresistas en la vida práctica, pero que son conscientes de las contradicciones y deben adaptarse a ellas como les sea posible. Repito: por mi parte desearía que el concepto de decadencia fuera descartado de nuestras discusiones; e insisto porque se trata de un problema del cual depende la colaboración con la izquierda occidental. Aceptar el concepto de decadencia significa en el fondo que se le quita el derecho de hablar a menos que se trate de personas claramente ligadas al marxismo, como es mi caso, por ejemplo, desde hace quince años. Si rechazamos este concepto, o si al menos lo reservamos para un estudio serio y detallado con ayuda de los mejores criterios, esto significará que una cultura de izquierda podrá tomar contacto con otra cultura de izquierda. Finalmente, ¿por qué disimularnoslo?, hay una cierta contradicción en la coexistencia. El verdadero problema no consiste en oponer un escritor de derecha a un escritor de izquierda, porque ellos no se encontrarán nunca. El verdadero problema consiste en saber si la izquierda del Oeste puede o no entenderse con la izquierda, con los socialistas del Este y si será posible establecer un frente común.

HUMORQUINO

i b o o m !



PIEZA INÉDITA EN UN ACTO



ZWA

PERSONAJES:

M 1 Primera mujer
M 2 Segunda mujer
H Hombre

Tres urnas, blancas y anchas, de un metro de altura, colocadas casi juntas, de cuyas aberturas superiores surgen tres cabezas. Vistas desde el público, de izquierda a derecha, son las de M 2, H y M 1, que permanecen siempre en posición fija, viendo hacia adelante.

Edad: indefinida. Aspecto: indiferente. Sólo hablan cuando son provocados por los reflectores.

La luz sólo se dirige a los rostros.

Cambio brusco de la luz de un rostro u otro.

La luz solamente se apaga en los momentos requeridos.

La reacción a la luz no es instantánea. Después de cada incentivo sigue un silencio de más o menos dos segundos y luego se escucha la voz; a menos que se indique un silencio más largo. Los rostros permanecen indiferentes. Las voces apáticas, con excepción de las partes en que se indica una expresión determinada.

Acción animada.

Escenario en penumbra. Cinco segundos.

Luz débil simultánea sobre los tres rostros. Cinco segundos.

Voces bajas, probablemente inteligibles.

M 1, M 2 y H simultáneamente:

M 1: Sí, es extraño, mejor oscuro, y mientras más oscuro peor, hasta que todo esté oscuro, entonces todo está mejor, por un tiempo, pero vendrá el tiempo, el sentido está, ya lo verás, abandonarme, dejarme, todo oscuro, todo quieto, todo acabado, apagado.

M 2: Sí, quizás, levemente difuso, supongo, podría decirse, pobrecita, levemente difuso, muy levemente, en su mente —risa brutal— muy levemente, pero no creo, no creo, no seriamente, no me sucede nada, nada todavía, hago todo lo posible, todo lo que puedo.

H: Si paz, se pensó, todo se acabó, todo sufrimiento, todo como... nunca existido, vendrá —hipo—, perdón, esto no tiene sentido, ah, pero yo sé... bien, siempre se pensó, paz... digo... no solamente acabado, sino como... nunca existido.

Todos los reflectores se apagan. Penumbra. Cinco segundos. Luz fuerte simultáneamente sobre los tres rostros. Cinco segundos. Las voces con fuerza normal.

M 1, M 2 y H simultáneamente:

M 1: Le dije: déjala—

M 2: Una mañana, cuando en la habitación—

H: No estuvimos mucho tiempo juntos—

Todos los reflectores se apagan. Penumbra. Cinco segundos. Reflector sobre M 1.

SAMUEL BECKETT LA PARTIDA

M 1: Le dije: déjala. Se lo juré—

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Una mañana, cuando en la habitación cocía frente a la ventana abierta, entró ella y me espetó: déjelo, me gritó, me pertenece. Las fotos de ella eran complacientes. Cuando la vi por primera vez en carne y hueso, comprendí por qué me prefería.

Reflector de M 2 a H.

H: No estuvimos mucho tiempo juntos, cuando lo supe. Deja esa prostituta, me dijo, o me corto la garganta —hipo— perdón— te lo aseguro. Sabía que nada podía comprobar. Entonces le dije que no sabía de qué estaba hablando.

Reflector de H a M 2

M 2: ¿De qué está Vd. hablando?, le dije mientras cocía. ¿De alguien que le pertenece? ¿Dejar a quién? Está hediondo, me gritó, hiede a podrido—

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Aunque puse durante meses a un hombre capacitado sobre su pista, no pudo obtener pruebas. Y no se podía negar que continuaba siendo... amable, como siempre. Esto y su abominación hacia las maneras puramente platónicas, me hacía pensar si no lo estaba culpando injustamente. Sí.

Reflector de M 1 a H.

H: ¿Por qué te quejas?, le dije. ¿Acaso te he abandonado? ¿Cómo podríamos vivir juntos, tú y yo, si hubiera otra? Como la quería de todo corazón sólo le podía tener lástima.

Reflector de H a M 2.

M 2: Como temí que ella me podía hacer algún mal, llamé a Gustavo para que la echara. Al irme me dijo, y esto lo puede atestiguar él, si aún vive, y si no lo ha olvidado, que en su ir y venir, y de meter y sacar gente, más o menos, que me eliminaría. Confieso que esto, para entonces, me dio qué pensar.

Reflector de M 2 a H.

H: No estaba convencida. Me lo pude imaginar. Hueles a ella, siempre me decía. A esto no había respuesta. Entonces la tomé en mis brazos y le juré que sin ella no podía vivir. Lo dije con seriedad, eso significaba mucho. Sí, estoy seguro que lo dije con seriedad. No me rechazó.

Reflector de H a M 1.

M 1: Hay que imaginarse mi sorpresa cuando, en una hermosa mañana me estaba desayunando, muy deprimida, entró él, se arrojó delante de mí, puso su cabeza en mi regazo y... confesó.

Reflector de M 1 a H.

H: Puse a un sabueso detrás de mí, pero él se dejó convencer. Se alegró de la ganancia extra.

Reflector de H a M 2.

M 2: ¿Por qué no te vas?, le dije cuando comenzó a lamentarse de su vida. Si ya no hay nada entre nosotros. ¿O me equivoco?

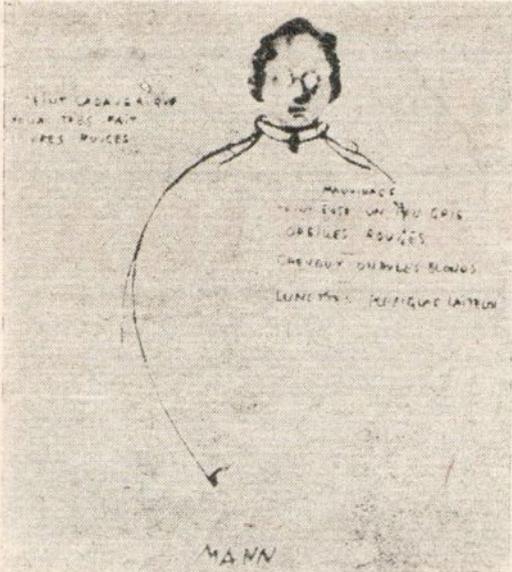
SAMUEL BECKETT

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Debo confesar que mi primera reacción fue de sorpresa. ¡Qué hombre!

Reflector de M 1 a H. Abre la boca para hablar. Reflector de H a M 2.

M 2: ¿Qué hay entre nosotros?, dijo él, ¿por quién me tomas?, ¿acaso soy una... máquina? Y claro, para él no había peli-



gro en cuanto a las... formas puramente espirituales. ¿Por qué no te vas?, le dije. Me preguntaba a veces si no estaría viviendo con ella por su dinero.

Reflector de M 2 a H.

H: Lo siguiente fue la escena entre ellas. No me gusta, dijo ella, que venga aquí para amenazarme de muerte. Debo haber puesto una cara de incrédulo. Pregúntale a Gustavo, dijo, si no me crees. Pero si ella amenazó quitarse la suya, le dije. ¿Y no la tuya?, dijo ella. No, dije, ella, la suya. Nos divertimos aclarando esto.

Reflector de H a M 1.

M 1: Y entonces le perdoné. ¡Lo que pudo hacer el amor! para celebrarlo propuse un viaje de placer, hacia la Riviera, o hacia nuestras queridas grandes Islas Canarias. Estaba pálido, mordaz. Pero no fue posible. Compromisos profesionales.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Ella volvió. Sencillamente. Muy amable. Se mordía los labios. Pobrecita. Estaba arreglándome las uñas, sentada frente a la ventana abierta. Él me lo contó todo, dijo. ¿Quién es él?, le pregunté sin mirarla. ¿Y de qué habló? Yo sé cuánto sufre usted, dijo, y he venido para decirle que no le guardo rencor. Llamé a Gustavo.

Reflector de M 2 a H.

H: Entonces tuve temor y confesé. Se veía desesperada. Tenía una navaja en su *nessesaire*. ¡Adúltero, aprende esta lección, no confíes jamás!

Reflector de H a M 1.

M 1: Cuando me di cuenta de que ya todo se había acabado, la fui a ver para disfrutar. Una mujer insignificante. No sé qué veía en ella cuando me temía a mí.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Cuando regresó tuvimos una discusión. Me sentí muy mal. Explicó por qué se lo había tenido que decir. Demasiado arriesgado, etc. Qué significaba el haber vuelto a ella. ¡Volver a eso!

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Cara babosa, necia, pústula, boca grasosa, mejillas ajadas, cuello corto, es para—

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Continuó hablando. Escuché una cortadora de césped. Una vieja cortadora de mano. Le interrumpí y le dije que a pesar de sentirse mal, no amenazaba a nadie —pero que tampoco iba a ser su paño de lágrimas. Esto lo hizo reflexionar un poco.

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Piernas flacas—

Reflector de M 1 a H.

H: Cuando la volví a ver ya ella sabía todo. Se veía —hipo— deplorable. Perdón. Algún idiota cortaba el césped. Una sacudida rápida y luego otra. Se trataba de convencerla de que ningún... renacer de relaciones íntimas estaba de por medio. No podía. Me lo podía suponer. Entonces la tomé en mis brazos, y le dije que sin ella no podía vivir. No creí que lo podría hacer.

Reflector de H a M 2.

M 2: Sólo había una solución: irnos de viaje. Me juró que lo haríamos apenas arreglara sus negocios. Mientras, continuáramos como antes. Dije que lo haríamos lo mejor posible.

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Era mío otra vez. Sólo mío. Yo era feliz. Paseaba y cantaba. El mundo—

Reflector de M 2 a H.

H: Todo era felicidad, una nueva era, la anterior, muerta y enterrada. Me encontré con tu ex querida, me dijo una noche cuando yacía recostada sobre la almohada, tuviste suerte. Muy inoportuna, pensé. Tienes razón, querida, le dije. Qué fastidio, estas mujeres. Gracias a ti, mi amor, le dije.

Reflector de H a M 1.

M 1: Entonces supe que estaba otra vez con ella. Sí.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Cuando no volvió yo ya estaba preparada. Más o menos.

Reflector de M 2 a H.

H: Finalmente me agoté. No podía más—

Reflector de H a M 1.

M 1: Antes que pudiera hacer algo, desapareció. Quiere decir que ella triunfó. ¡Esa majadera! No lo podía creer. Durante varias semanas estuve deprimida. Luego fui a verla. Todas las puertas y ventanas estaban cerradas. Todo gris y desolado. Al regresar—

Reflector de M 1 a H.

H: No podía más—

Reflector de H a M 2.

M 2: Recogí sus cosas y las quemé. Era noviembre y el fuego de la alegría se erguía. Durante toda la noche oía a quemado. *Reflector sobre M 2 se apaga. Penumbra. Cinco segundos. Reflector, menos fuerte, simultáneamente sobre los tres rostros. Cinco segundos. Voces bajas. M 1, M 2 y H, simultáneamente.*

*M 1: Piedad, piedad—**M 2: No digo que—**H: Con este cambio—*

Reflector se apaga. Penumbra. Cinco segundos. Reflector sobre H.

H: Con este cambio, el primero, mi impulso fue darle gracias a Dios. Pensé que todo estaba hecho, todo estaba dicho, ahora todo se acaba—

Reflector de H a M 1.

M 1: Piedad, piedad, la voz aún reclama piedad. Vendrá. No me has visto. Pero me verá. Entonces vendrá.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: No digo que no estuviese desilusionada, no, lo estoy. Me lo había imaginado distinto. Algo más tranquilo.

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: O te cansarás de mí. Me dejarás.

Reflector de M 1 a H.

H: Acabado, sí, todo acabado, todo caído, hacia la oscuridad, vendrá la paz, pensé, a pesar de todo, por fin, tenía razón, a pesar de todo, a Dios gracias, con este cambio, el primero.

Reflector de H a M 2.

M 2: Menos confusa. Menos confundida. Y a pesar de todo esto es mejor que... lo otro. Definitivamente. Hay momentos soportables.

Reflector de M 2 a H.

H: Pensé.

Reflector de H a M 2.

M 2: Si tú extingues —y yo extingo. Algún día te cansarás de mí y extinguirás... definitivamente.

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Infernal semiluz.

Reflector de M 1 a H.

H: Paz, sí, supongo, una especie de paz, y todo sufrimiento como... nunca habido.

Reflector de H a M 2.

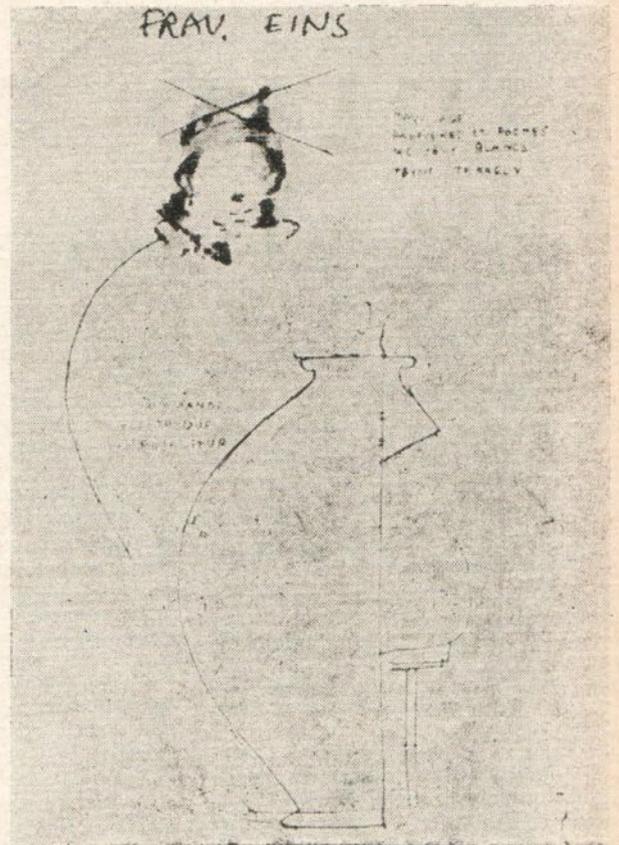
M 2: Me dejarás como una cosa sin esperanza. Irás para tomar otra y para destrozarla. Por otra parte—

Reflector de M 2 a M 1.

LA PARTIDA

M 1: ¡Déjame! (*grita en voz baja*). ¡Déjame!
Reflector de M 1 a H.
 H: Vendrá. Debe venir. Esto no tiene futuro.
Reflector de H a M 2.
 M 2: Por otra parte podrán empeorarse las cosas, ese es el peligro.
Reflector de M 2 a H.
 H: Oh, naturalmente, ahora sé—
Reflector de H a M 1.
 M 1: ¿Si sucediera que yo no dijera al verdad, si sucediera eso, que yo alguna vez y en alguna forma dijera la verdad al fin, y luego no hubiera más luz para la verdad?
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Podrías disgustarte y volverme loca. ¿No es así?
Reflector de M 2 a H.
 H: Ahora sé que todo esto no fue más que una... partida. ¿Y todo esto? ¿Cuándo sería esto?—
Reflector de H a M 1.
 M 1: ¿Si sucediera esto?
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: ¿No es así?
Reflector de M 2 a H.
 H: Todo esto. ¿Cuándo será esto sino una... partida?
Reflector de H a M 1.
 M 1: No puedo hacer nada... por nadie... a Dios gracias. Entonces sólo puede ser una cosa que debo decir. Cómo trabaja aún el cerebro.
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Pero no creo. No sería tu manera de ser. Y tú bien sabes que hago todo lo posible. ¿No es así?
Reflector de M 2 a H.
 H: Quizá se han hecho amigas.
Reflector de H a M 1.
 M 1: Pero he dicho todo lo que he podido decir. Todo lo que me has permitido decir. Todo lo que yo—
Reflector de M 1 a H.
 H: Quizá el resentimiento las ha juntado.
Reflector de H a M 2.
 M 2: Supongo que haría el mismo error que antes, cuando era el sol que brillaba, en busca del sentido donde posiblemente no sabía nada.
Reflector de M 2 a H.
 H: Quizá están juntas ahora y toman una taza de ese té verde que ambas gustaban, sin azúcar, ni siquiera una tajadita de limón—
Reflector de H a M 2.
 M 2: ¿Me escuchas? ¿Alguien me escucha? ¿Alguien siquiera se preocupa por mí?
Reflector de M 2 a H.
 H: Ni siquiera una tajadita de limón—
Reflector de H a M 1.
 M 1: ¿Debería existir algo que yo pudiera hacer con la cara además de hablar? ¿Llorar?
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: ¿Acaso soy tabú? No necesariamente, ya que ahora todo peligro ha... desaparecido. Pobrecita —la puedo oír—, pobrecita.
Reflector de M 2 a M 1.
 M 1: ¿Morderme la lengua y tragármela? ¿Escupirla? ¿Eso te confrontaría? ¿Cómo trabaja aún el cerebro! ¡Es asombroso!
Reflector de M 1 a H.
 H: Se encuentran y van juntas a una de las viejas, queridas casas, y luego a la otra y se mortifican, y comparan —*bipo*— perdón— recuerdos felices.
Reflector de H a M 1.
 M 1: Si por lo menos pudiera pensar que esto no tiene sentido... tampoco esto, jamás. No puedo.
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Pobrecita, a la que él quería corromper, qué se habría hecho de ella, piensas tú —yo la puedo oír. Pobrecita.
Reflector de M 2 a H.
 H: Yo siempre prefería el Lipton.
Reflector de H a M 1.
 M 1: Y que todo eso cae, todo ha caído, desde el comienzo, al vacío. Que nada se requiere de mí. Que nunca nadie ha requerido algo de mí.
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Posiblemente tendrían lástima de mí, si pudieran verme. Pero nunca tanta como yo les tengo a ellos.

Reflector de M 2 a M 1.
 M 1: No puedo.
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Que besan sus besos agrios.
Reflector de M 2 a H.
 H: Lo siento por ellas, en todo caso, si, comparo mi suerte con la de ellas, por más bendecida que esté, y—
Reflector de H a M 1.
 M 1: No puedo. Mi intelecto se opone. Se vería obligado a ceder. Sí.
Reflector de M 1 a H.
 H: Lo siento por ellas.
Reflector de H a M 2.
 M 2: ¿Qué haces cuando sales? ¿Colarlo todo?
Reflector de M 2 a H.
 H: ¿Acaso oculto yo algo? ¿Perdí yo?—
Reflector de H a M 1.
 M 1: No era pobre, me dijo, sin embargo, vivía como una puerca.
Reflector de M 1 a M 2.
 M 2: Como el rodar de una gran apisonadora en un día caluroso. El esfuerzo... ponerla en movimiento, va tomando impulso.
Reflector sobre M 2 se apaga. Penumbra. Tres segundos. Reflector sobre M 2.
 M 2: Se para, y otra vez el esfuerzo.
Reflector de M 2 a H.
 H: Perdí eso... lo que tú exigías, ¿por qué extinguirse? ¿Por qué?—
Reflector de H a M 2.
 M 2: Y posiblemente me tengas lástima y piensas: pobrecita,



necesita un poco de reposo.
Reflector de M 2 a M 1.
 M 1: Quizás se la llevó conmigo para vivir con ella en otra parte... donde hay sol.
Reflector de M 1 a H.
 H: ¿Por qué la penumbra? Por qué no...
Reflector de H a M 2.
 M 2: No lo sé.
Reflector de M 2 a M 1.
 M 1: Quizás esté sentada en alguna parte, frente a la ventana
 (pasa a pág. 68)





sobre
el adán
buenosayres
de

leopoldo
marechal

JULIO CORTÁZAR

La clamorosa aparición de "El banquete de Severo Arcángelo", de Leopoldo Marechal, nos pone ante un hecho que —aparte las valoraciones estéticas a la novela— es lindo en sí: el retorno de uno de nuestros novelistas más audaces, más "precursores", a la línea de fuego de las letras argentinas. Hace seis meses, todo ensayo literario carecía metódicamente del nombre de Marechal; hoy no falta en ninguna lista de best-sellers, esa "celebridad" en pastillas, semanal; se le hace reportajes; se le pide, presumiblemente, prólogos. Da conferencias. "El escarabajo de oro" entró por la variante. Le tocó a Julio Cortázar la responsabilidad de sacarlos del agua; el hecho de que este trabajo haya sido escrito hace como 15 años, no lo afea ni enmohece: descarta, en cambio, los énfasis que desencadena el entusiasmo circunstancial, la moda. En próximos números, caeremos nosotros sobre la última novela de Marechal, y su teatro. Hoy empezamos como se debe, por el principio. Por los Orígenes; por la historia de Adán.

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen —atentas sobre todo al libro como tal, no a sus concomitancias históricas que tanto han irritado o divertido a las **coterías** locales— buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión, verificar sus capas geológicas a veces artificiosas y proponer las que parecen verdaderas y sostenibles. Por cierto que algo de cataclismo signa el entero decurso de **Adán**

Buenosayres: pocas veces se ha visto un libro menos coherente, y la cura en salud que adelanta sagaz el prólogo no basta para anular su contradicción más honda: la existente entre las normas espirituales que rigen el universo poético de Marechal y los caóticos productos visibles que constituyen la obra. Se tiene constantemente la impresión de que el autor, apoyando un compás en la página en blanco, lo hace girar de manera tan desacompasada que el resultado es un reno rupestre, un dibujo de paranoico, una guarda griega, un arco de fiesta florentina de "cinquecento", o un ocho de tango canyengue. Y que Marechal se ha quedado mirando eso que también era suyo —tan suyo como el compás, la rosa en la balanza y la regla áurea— y que contempla su obra con una satisfacción tristeza algo malvada (muy preferible a una triste satisfacción algo mediocre).

Bajo el imperio de estos contrarios se imbrican y alternan las instancias, los planos, las intenciones, las perversiones y los sueños de esta novela; materias tan próximas al hombre —Marechal o cualquiera— que su lluvia de setecientos espejos ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen compuesto el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha —como si los ojos tuvieran más pudor que los cidos.

Veamos de poner un poco de orden

en tanta confusión primera. **Adán Buenosayres** consiste en una autobiografía, mucho más recatada que las corrientes en el género (aunque no más narcisista), cuyas proyecciones envuelven a la generación martinfierrista y la caracterizan a través de personajes que alcanzan en el libro igual importancia que la del protagonista. Este propósito general se articula confusamente en siete libros, de los cuales los cinco primeros constituyen **novela** y los dos restantes ampliación, apéndice, notas y glosario. En el prólogo se dice exactamente lo contrario, o sea que los primeros libros valen ante todo como introducción a los dos finales —"El Cuaderno de Tapas Azules" y "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia"—. Pero una vez más cabe comprobar cómo las obras evaden la intención de sus autores y se dan sus propias leyes finales. Los libros VI y VII podrían desglosarse de **Adán Buenosayres** con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de **addenda** y documentación; carecen del color y del calor de la novela propiamente dicha, y se ofrecen un poco como las notas que el escrupulo del biógrafo incorpora para liberarse por fin y del todo de su fichero.

Tras el esquema del libro, su armazón interna. Una gran angustia signa el andar de **Adán Buenosayres**, y su desconsuelo amoroso es proyección del otro desconsuelo que viene de los orígenes y mira a los destinos. Arraigado a fondo

en esta Buenos Aires, después de su Maipú de infancia y su Europa de hombre joven, Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo. Está en una realidad dada, pero no se ajusta a ella más que por el lado de fuera, y aún así se resiste a los órdenes que inciden por la vía del cariño y las debilidades. Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza —en todos los planos mentales, morales y del sentimiento— al argentino, y sobre todo al porteño azotado de vientos inconciliables. La generación martinfierrista traduce sus varios desajustes en el duro esfuerzo que es su obra; más que combatirlos, los asume y los completa. ¿Por qué combatirlos si de ellos nacen la fuerza y el impulso para un Borges, un Güiraldes, un Mallea? El desajuste final sólo puede sobrevenir cuando lo válido nuestro —imprevisible salvo para los eufóricos folkloristas, que no han hecho nada importante aquí— se imponga desde adentro, como en lo mejor de **Don Segundo**, la poesía de Ricardo Molinari, el cateo de **Historia de una Pasión Argentina**. Por eso el desajuste que angustia a Adán Buenosayres da el tono del libro, y vale biográficamente más que la galería parcial, arbitraria o "genre nature" que puebla el infierno concebido por el astrólogo Schultze.

tinomias y sus contrarios en un estilo de compromiso, un término aséptico entre lo que aquí se habla, se siente y se piensa, sino que vuelca rapsódicamente las maneras que van correspondiendo a las situaciones sucesivas, la expresión que se adecúa a su contenido. Siguen las pruebas: si el "Cuaderno de Tapas Azules" dice con lenguaje petrarquista y giros del siglo de oro un laberinto de amor en el que sólo faltan unicornios para completar la alegoría y la simbólica, el velorio del pisador de barro de Saavedra está contado con un idioma de velorio nuestro, de velorio de Saavedra allá por el veintitantos. Si el deseo de jugar con la ampliación literaria de una pelea de barrio determina la zumbona reiteración de los tropos homéricos (pág. 114 ss.), la llegada de la Beba para ver al padre muerto y la traducción de este suceso barato y conmovedor halla un lenguaje que nace preciso de las letras de "Flor de Fango" y "Mano a mano" (pág. 275 ss.). Más tarde Marechal hablará de una visita a un monasterio romano, y una extraña insinceridad lo hará componer un trozo de bravura (págs. 385-6), que se vuelve clara verdad y directa adhesión cuando Adán retorna en su recuerdo a la infancia rural de Maipú, a su abuelo Sebastián el campesino. En ningún momento —aparte de las caídas inevitables

creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo(que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa "literaria" y fusionar cada vez mejor con ella —pero para irse liquidando secretamente y en buena hora—. El idioma de **Adán Buenosayres** vacila todavía, retrocede cauteloso y no siempre da el salto; a veces las napas se escalonan visiblemente y malogran muchos pasajes que requerían la unificación decisiva. Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés.

Ignoro si se ha señalado cómo tropiezan nuestros novelistas cuando, a mitad de un relato, plantean discusiones de carácter filosófico o literario entre sus personajes. Lo que un Huxley o un Gide resuelven sin esfuerzo, suena duro e ingrato en nuestras novelas; por eso cabe llamar la atención sobre el "ars poetica" que, disperso y revuelto, dialogan aquí y allá los protagonistas de **Adán Buenosayres**, y la limpieza con que los debates se insertan en la acción misma. La gran discusión en la glorieta de Ciro es un buen ejemplo (pág. 299 ss.); y la teoría del no-disparate,

LEOPOLDO MARECHAL

De muy honda raíz es ese desasosiego; más hondo en verdad que el aparato alegórico con que lo manifiesta Marechal; no hay duda que el ápice del itinerario del protagonista lo da la noche frente a la iglesia de San Bernardo, y la crisis de Adán solitario en su angustia, su sed unitiva. Es por ahí (no en las vías metódicas, no en la simbología superficial y gastada) por donde Adán toca el fondo de la angustia occidental contemporánea. Mal que le pese, su horrible náusea ante el Cristo de la Mano Rota se toca y concilia con la náusea de Roquentin en el jardín botánico y la de Mathieu en los muelles del Sena.

Por debajo de esta estructura se ordenan los planos sociales del libro. Ya que el número 2 existe ("con el número 2 nace la pena"), ya que hay un **tú**, la ansiedad del autor se vuelca a lo plural y busca explorarlo, fijarlo, comprenderlo. Entonces nace la novela, y **Adán Buenosayres** entra en su dimensión que me parece más importante. Muy pocas veces entre nosotros se había sido tan valerosamente leal a lo circundante, a las cosas que están ahí mientras escribo estas palabras, a los hechos que mi propia vida me da y me corrobora diariamente, a las voces y las ideas y los sentires que chocan conmigo y son yo en la calle, en los círculos, en el tranvía y en la cama. Para alcanzar esa inmediatez, Marechal entra resuelto por un camino ya ineludible si se quiere escribir novelas argentinas; vale decir que no se esfuerza por resolver sus an-

en quien no profesa de continuo la prosa, y de toda obra extensa— cabe advertir la inadecuación fondo-forma que, tan señaladamente, malogra casi toda la novelística nacional. Marechal ha comprendido que la plural dispersión en que lucharon él y sus amigos de "Martín Fierro" no podía subsumirse a un denominador común, a un **estilo**. Las materias se dan en este libro con la fresca afirmación de sus polaridades. Y el único gran fracaso de la obra es la ambición no cumplida de darle una **superunidad** que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas. No fue conseguido, y en verdad no importa demasiado. Ya es mucho que Marechal no se haya traicionado con una mediocre nivelación de desajustes. Él buscaba más que eso, y tal vez le toque encontrarlo.

Hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor, y en ella alcanza **Adán Buenosayres** su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos (pág. 266 ss.), al encuentro de los exploradores con el linyera (230 ss.); eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro (289 ss.), y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina. **Estamos haciendo un idioma**, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de

que me parece digno de aquella que, en torno a **Jabberwocky**, pronunciara el grave Humpty Dumpty para ilustración de la pequeña Alicia.

La progresiva pérdida de unidad que resiente la novela a medida que avanza, ha permitido brillantes relatos independientes que alzan el nivel sensiblemente inferior del viaje al infierno porteño; la historia del Personaje (pág. 584 ss.) —con agradecida deuda a Payró— toca a fondo la picaresca burocrática que desoladamente padecemos. Luego Marechal poeta se vuelve hacia la imagen de Walker (pág. 656) y compone un drama de rápida y fría belleza; o se inclina sobre la sombra de Belona (pág. 675 ss.) y la agrega —por el tipo de cuento, su técnica y aún su debilidad— a la galería donde perviven Ligeia, Berenice y la dama de la casa de los Usher. En cambio es visible y rotundo su fracaso toda vez que se propone actualizar algún resentimiento partidista, alguna oposición que bien cabe calificar de reaccionaria. Su Mr. Chisholm, que figura lo imperial inglés, le ha salido de sainete, y todavía más barato y pueril su Rosenbaum, que parece arrancado de un editorial de revista nacionalista. Contra el parecer de los muchos escandalizados, Marechal trata hartamente a los que quiere que a los que detesta. Es significativo que, al ocuparse de estos últimos, alcance apenas a darnos un desagradable atisbo de su propia ubicación infernal en el

(pasa a pág. 74)

LA PARTIDA/BECKETT

(de pág. 65)

abierta, las manos en su regazo, mirando hacia lo lejos por encima de los olivos—

Reflector de M 1 a H.

H: ¿Por qué no mirarme radiante? Yo podría delirar y —*bi-po*— decirlo todo por ti.

Reflector de H a M 2.

M 2: No.

Reflector de M 2 a H.

H: Perdón.

Reflector de H a M 1.

M 1: Más allá, por encima de los olivos, luego el mar, y temblando, se pregunta, por qué vendría tan tarde. Sombras se deslizan por todas partes. Se arrastran. Sí.

Reflector de M 1 a H.

H: Y pensar que nunca estuvimos juntos.

Reflector de H a M 2.

M 2: ¿No seré ya un poco anticuada?

Reflector de M 2 a M 1.

M 1: Pobrecita. Pobrecitos.

Reflector de M 1 a H.

H: Jamás hemos despertado juntos, en una mañana de mayo, quien primero se despertaba, despertaba a los otros dos. Luego en una pequeña lancha—

Reflector de H a M 1.

M 1: Expiar, sí, ojalá, pero no, eso no podía ser... tampoco eso.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Me dije: ¿no seré ya un poco anticuada? (*Animada.*)

Sólo un poco. (*Pausa.*) No lo creo.

Reflector de M 2 a H.

H: Una pequeña lancha—

Reflector de H a M 1.

M 1: Tranquilidad y oscuridad era todo lo que yo pedía. Bien, ya recibiré algo de eso, puesto que son iguales. Quizás sea malo pedir más.

Reflector de M 1 a H.

H: Una pequeña lancha, sobre el río, yo descansando con mis remos, ella recostada sobre la almohadilla de goma. Deslizándose. Qué fantasías.

Reflector de H a M 1.

M 1: Infernal semi-luz.

Reflector de M 1 a M 2.

M 2: Un poco desconcertada. En la cabeza. Muy poco. No creo.

Reflector de M 2 a H.

H: No teníamos ningún modo de vivir.

Reflector de H a M 1.

M 1: Sediente a oscuridad —y mientras más oscuro peor. Es extraño.

Reflector de M 1 a H.

H: Qué fantasías. Una vez. Y ahora—

Reflector de H a M 2.

M 2: No creo.

Pausa. Corta explosión de risa salvaje de M 2, que es interrumpida bruscamente al pasar el reflector a M 1.

M 1: Sí, y todo está allí, todo, te mira fijamente. Ya lo verás. Abandonarme. O cansarte de mí.

Reflector de M 1 a H.

H: Y ahora, que solo eres... todo ojo. Sólo mirar. En mi cara. De vez en cuando.

Reflector de H a M 1.

M 1: Cansado del juego conmigo. Abandonarme. Sí.

Reflector de M 1 a H.

H: Mirando algo. Mi cara. Buscando alguna verdad. En mis ojos. Ni una vez.

Reflector de H a M 2.

Risa como antes, que es interrumpida bruscamente al pasar el reflector a H.

H: Sólo ojos. Ninguna inteligencia, Que se abren sobre mí y se cierran. ¿Acaso se me—

Reflector sobre H se apaga. *Penumbra. Tres segundos. Reflector sobre H.*

H: ¿Acaso se me... ve?

Reflector sobre H se apaga. *Penumbra. Cinco segundos. Débil luz simultáneamente sobre los tres rostros. Cinco segundos. Voces bajas, probablemente incomprensibles.*

M 1, M 2 y H simultáneamente.

(Como al comienzo del acto.)

M 1: Sí, es extraño, etc.

M 2: Sí, quizás, etc.

H: Sí, paz, etc.

Se repite todo el acto.

H: ¿Acaso se me... ve?

Fin de la repetición.

Reflector sobre H se apaga. *Penumbra. Cinco segundos. Luz fuerte simultáneamente sobre los tres rostros. Cinco segundos. Voces normales.*

M 1, M 2 y H simultáneamente.

M 1: Le dije: déjala—

M 2: Una mañana, cuando en la habitación—

H: No estuvimos mucho tiempo juntos—

Los reflectores se apagan. Penumbra. Cinco segundos.

Reflector sobre H.

H: No estuvimos mucho tiempo juntos—

Reflector sobre H se apaga. *Penumbra. Cinco segundos.*

Telón

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Córdoba 2064, Bs. As.

Tel. 46-6273-1458



NOVEDADES • DICIEMBRE DE 1965

WALTER MUSCHG: Historia trágica de la literatura. 713 págs., empastado	\$ 1.663
EFREN HERNÁNDEZ: Obras completas: Poesía, novela, cuentos. 429 págs., empastado ...	„ 920
JORGE LÓPEZ PÁEZ: Mi hermano Carlos (novela). 222 págs., empastado	„ 288
J. BAÑUELOS, O. OLIVA, J. A. SHELLEY, E. ZEPEDA y J. LABASTIDA: Ocupación de la palabra (poemas). 271 págs., empastado	„ 380
ETIENNE SOURIAU: La correspondencia de las artes. 353 págs., empastado (breviario nº 181) ..	„ 380
WERNER JAEGER: Cristianismo primitivo y paideia griega. 149 págs., empastado (breviario nº 182)	„ 230
GASTON BACHELARD: La poética del espacio. 301 págs., empastado (breviario nº 183)	„ 299
RODOLFO USIGLI: Corona de luz. 225 págs. (Colección popular nº 64)	„ 166

REEDICIONES

JORGE LUIS BORGES: Antiguas literaturas germánicas. 179 págs., empastado (breviario nº 53)	\$ 184
MARIANO PICÓN SALAS: De la conquista a la independencia. 261 págs. (Colección popular nº 65)	„ 207





JORGE ALVAREZ

FICHA. — Jorge Alvarez. Porteño, soltero, 33 años. Se le ocurrió ser editor cuando, en 1956, editó por su cuenta un libro de derecho que no llevaba su sello editorial. De ahí en adelante empezó a editar en serio, hace unos tres años. Publicó alrededor de 80 libros. Dentro de poco cumplirá 50 autores argentinos, **todos importantes** —afirma— **no figurones, sino de los que importan, de los que hacen pensar.** No practica ninguna religión, opera con un capital de dos millones de pesos y un amplio caudal —nos dicen— **de inteligencia, intuición, o como se llame esa cosa que lo ha convertido en un éxito.**

Un editor, teniendo, como todo hombre, una determinada concepción del mundo, ¿debe, a su juicio, expresarla de algún modo a través de los libros que publica?, ¿o limitarse a un criterio puramente comercial? (o algún otro tipo de criterio), y, entonces: ¿cuál es la concepción o criterio de Alvarez editor?

La respuesta está en los libros editados y me gustaría mucho que ustedes esbozaran un intento de definición para meditar luego si no hemos equivocado nuestra intención.

Hay editores que comenzaron por ser escritores: Usted escribió, escribe, le gustaría escribir? En caso afirmativo, ¿a qué género se dedicó, se dedica o se dedicaría?

Escribo y me gustaría escribir. Por ahora no he pensado en buscar editor.

Se dice que su virtud, o su defecto, es que lo realiza todo, o casi todo, usted mismo. ¿Por qué?

¿Quién lo dice? Está apenas totalmente equivocado. En 1965, o se trabaja en equipo o no se puede hacer lúcidamente casi nada.

¿Cuáles son sus principales colaboradores? ¿Por qué?

Me gustaría que me preguntara quiénes son mis compañeros de trabajo, creo que sería más justo y entonces sí le respondería con nombres y por orden. Ante: **Guillermo Schavelzon** (¿cómo dicen los italianos? Fuori di serie, creo que sí. Bueno, exactamente eso.) Un balazo, empuja con tanta fuerza que en el último año y medio algunos de nuestros triunfos le pertenecen. **Juan José Lecuona**, uno de los librerías más competente y educado que conocí. **Jorge López**, ex crítico, ex teórico, ex ortodoxo, hoy responsable y dedicado trabajador a todos los niveles. **Jacobo Capelutto**, contador. Terrible, ¿no? En una empresa chica, es un cargo comprometido. **Alberto Ciria**, demasiado pública es su capacidad para que yo adjetive sus condiciones. **Pirí Lugones**, un manójo de ideas, inteligencia, condiciones, y todo eso con forma de mujer. **Rogelio García Lupo**: "nuestro" lúcido y teórico periodista. **David Viñas**: "nuestro" escritor. **Miguel Brascó**: "nuestro" humorista. Y además, todos los demás que de alguna manera hacen posible nuestra existencia: escritores, periodistas, ensayistas, etc.

¿Qué opina de los críticos?

¿Qué críticos?

¿Cuáles serían, en su opinión, los mejores escritores argentinos vivos?

Borges, que está encuadrado; Viñas, Walsh, Sábato, Cortázar, Castillo, Guido, Sáenz, Lynch y Rozenmacher. Dentro de muy poco, los escritores que estamos editando ahora.

¿Por qué no publica poesía?

Un poco de paciencia. Dentro de poco comenzaremos a castigarlos con libros de Tejada Gómez, Gelman, Pasolini, Vinicius, Parra, Neruda, Urondo, Brascó y muchos más.

¿Cuál es, en su opinión, la mejor editorial argentina? ¿Por qué?

¿Qué prefiere? ¿La modestia o la inmodestia?

En Crónicas del Amor figura un cuento de Marco Denevi que materialmente no existe: ¿con qué criterio fue seleccionado?

(No contesta.)

¿Por qué, hasta el momento al menos, predominan en sus ediciones los libros de ensayos? ¿Qué

REPORTAJES DESINTERESADOS

encuesta a los simpáticos editores argentinos

importancia editorial le asigna a la ficción?

(No contesta.)

Etiene Dolet, durante la Inquisición, fue enviado a la hoguera por editar libros subversivos: ¿Usted se arriesgaría a ser quemado por defender a sus autores?

Algo hemos progresado desde esa fecha. Hoy creo que sólo podría ser encarcelado por defender a nuestros autores y creo que ese riesgo estamos dispuestos a soportarlo.

Si vinieran "los marines", ¿qué diez libros salvaría de la destrucción?

¿Usted cree que si vinieran los marines yo tendría tiempo de pensar en libros? Quiero suponer que usted tampoco. (*)

Si hubiera que evacuar la tierra, ¿qué se llevaría a Marte?

Todo lo que me dejen.

Si o no: ¿lee todos los materiales que publica?

Sí, claro.

Si, o sí: ¿no cree que el 10 %, como derecho de autor, es más bien una miseria?

Sí, tiene razón.

Si se encontrara con Gutemberg, ¿qué le preguntaría, y qué cree que él le respondería?

Déjese de embromar, yo me manejo en el campo de las cosas concretas... Bueno, le pediría un presupuesto, creo.

¿Qué opina de EL ESCARABAJO DE ORO?

Vuelvo a insistir: por ahora soy editor. El día que escriba un buen artículo que conteste su pregunta, si lo publica, se lo doy. (**)

(*) Nosotros sí. Ya se sabe que el emperador Juliano, en plena guerra con los persas (especie de "marines" de esa época, vistos desde Roma, al menos) redactaba, entre batalla y batalla, y con lindísimo estilo, su famoso ensayo contra el Cristianismo. Se sabe que Lenin, cuando la Revolución Rusa, le encargó a Gorki que pusiera un poco de orden en el Museo Nacional, no fuera que, en el desbarajuste, se estropeará algún ícono de la virgen, algún cristo importantísimo. Se sabe que el Che Guevara, en la Sierra Maestra, mientras engrasaba el fusil pensaba en Jack London.

(**) Tráigalo nomás, Café Tortoni, al fondo, todos los viernes después de las nueve de la noche. Preguntar por Battista.



... ¿O NO?

GREGORIO Y JOSE



STILMAN

¿Un editor, puede, siempre, expresar su visión del mundo a través de las obras que edita? ¿Cómo definiría, en ese sentido, a Editorial Stilcograf?

Un editor puede, Y DEBE, expresar su visión del mundo a través de las obras que edita. Y creemos que Stilcograf lo está haciendo, si no con rigor de militantes y de dogmáticos, con espíritu amplio, dando curso a expresiones literarias diversas, pero coherentes.

Ustedes han publicado a escritores argentinos, jóvenes y desconocidos, en tiempos en que nadie lo hacía. Actualmente varias editoriales se disputan a la gente joven. ¿Qué piensan ustedes de este cambio?

No hemos advertido tal cambio. No vemos a nadie disputar por el gusto de promover a la gente joven y DESCONOCIDA. Esta sigue siendo clientela favorita de Stilcograf y de editoriales de tipo cooperativo, improvisadas por los propios autores y por las revistas culturales, que ojalá se multipliquen y prosperen.

¿Cuáles escritores (o cuál) representan hoy a la literatura argentina? ¿Por qué?

Son muchos los buenos escritores que representan honrosamente a las letras argentinas. No tiene objeto, entonces, nombrar a algunos de tantos y olvidar a muchos más que han puesto su talento

al servicio de nuestra cultura y trabajan laboriosamente por engrandecerla.

¿Con qué mezcla de escritores harían ustedes al literato ideal?

Dudamos de que salga nada bueno de una simple mezcla de escritores. Y mucho menos un "literato ideal". Mezcla, supone desintegración de componentes y consecutiva homogeneización. ¿No es, entonces, irreverencia, pensar que se pueden mezclar las personalísimas condiciones, cualidades y calidades de destacados y hasta geniales hombres de letras para obtener ese "literato ideal", un producto, a nuestro juicio, amorfo y sin gracia?

¿Con qué mezcla de editores, el editor ideal?

No se debe mezclar editores. A los pocos buenos que hay se les pegarán las mañas y los vicios de los muchos malos que andan sueltos.

"Gaceta Literaria" significó para nosotros, que somos consecuencia de ella (y quizá no solamente nosotros), el paradigma de la revista literaria integral. ¿Qué significó para Stilcograf, que la editaba?

Si es posible hacerlo sin incurrir en torpe vanidad, repetiremos con ustedes: "Gaceta Literaria" significó, también para nosotros, el paradigma de la revista literaria integral. Y, además, un justificado motivo de sano orgullo, por las proyecciones de esa extraordinaria obra de jóvenes, inexpertos y entonces desconocidos escritores, en la que colaboramos sin reticencias.

¿Por qué han editado y editan tantas revistas literarias? ¿Qué piensan de las revistas literarias?

Sólo hemos editado una revista: "Gaceta Literaria", pero hemos cooperado, con simpatía, para que salieran algunas más. Y lo hemos hecho con gusto, porque vemos en ellas a los semilleros de la intelectualidad nacional; y con orgullo, porque así nos asociamos a las empresas y aventuras de la gente moza.

¿Nunca han pensado en volver a tener otra revista (como ser la nuestra, es un suponer)?

Si Stilcograf volviera a tener su revista, ésta debería ser, lógicamente, "Gaceta Literaria" en su segunda época. "Gaceta Literaria" dejó de aparecer contra nuestra voluntad, por motivos bien conocidos. Y no ha reaparecido luego porque no se dieron en nuestro ambien-

te circunstancias parecidas a las que presidieron su nacimiento.

Si o no: ¿leen los originales que publican?

Sí, leemos. Siempre con criterio positivo, no como fríos censores.

Si o sí: ¿no les parece que el 10 % de derecho de autor es una miseria?

El 10 % del precio de tapa, derecho estipulado para el autor, representa, en realidad, el 20 % del precio verdadero de venta del editor. Quizá no pareciera poco si las ediciones se colocaran íntegramente. Pero, calculado en base a los pocos ejemplares que de casi todos los libros se colocan, el monto que cobra el autor (cuando cobra, porque hay quien no les paga) es evidentemente una miseria.

Se dice que el defecto de Stilcograf es su pésima distribución: ¿qué piensan de esto?

Stilcograf carece de aparato propio de distribución. En este terreno depende de la actividad de terceros. Y nosotros no les imputamos culpas tremendas, porque nos consta que el comercio del libro está sometido a las leyes de la demanda (del público), más que a las de la oferta a distribuidores y libreros.

APENDICE DE RESPUESTA OBLIGATORIA

¿Qué se llevarían a Marte si tuvieran que evacuar la Tierra?

Bueno, quizá llevaríamos los libros comerciales de la editorial, para resolver por fin, y ahí, si podemos seguir editando.

¿Se pelean seguido ustedes (Gregorio y José), o solamente cuando hay visitas?

Peleamos poco, por cierto. Posiblemente porque derivamos nuestras rabias contra obreros, clientes y amigos.

Si se encontraran con Goebbels, ese que dijo: "cada vez que escucho la palabra cultura, saco el revólver"; ¿qué le responderían?

¿Sería grosero contestar: ¡Andá, mate!... ¡Pegáte un chumbo!?

¿Qué opinan de "El escarabajo de oro"?

Es una buena revista. Siempre lo ha sido. No en balde campeon en ella el espíritu abierto y el ánimo polémico del director y sus colaboradores. Se verá mucho mejor cuando el entusiasmo y la experiencia de éstos se equiparen a las de aquél.

Librería Lorrein's

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

literatura
política
arte
sociología
revistas

por mes aniversario, 20 % de descuento

Corrientes 1551

T. E. 46-4942



de allá para
aca: Abelardo
Castillo, Arnaldo
Liberman, Ernesto
Sábato, Luddwing
Bartol (embajador
de Polonia) y
Raúl Schurjin

Un país que tiene una revista así, no debe ser pesimista.

JOSE MARTINEZ SUAREZ

AUTO BOMB

La responsabilidad con que el grupo de "El Grillo de Papel" ha encarado la realización de su revista, encuentra un inestimable testimonio en este número extraordinario, recién publicado. Las palabras iniciales a cargo de sus directores renuevan la razón de su modo de enfrentamiento a la realidad y dan clara cuenta de la difícil actitud asumida, que puede resumirse en las siguientes afirmaciones (1). Esta actitud que podríamos considerar matriz ha logrado plasmarse en una publicación de jerarquía y de una gran fuerza expresiva. La joven promoción encauzada en las páginas de "El grillo" ofrece los frutos ciertos de una labor de excelente nivel, no sólo en cuanto se refiere a la calidad de los trabajos de creación, ya fueran éstos poesías o relatos, sino también por la variada y rica perspectiva con que han abierto una ventana a los problemas resonantes de nuestro tiempo político, intelectual y artístico (...). Un material, para el lector argentino, casi inusitado en publicaciones periódicas nacionales de proyección popular.

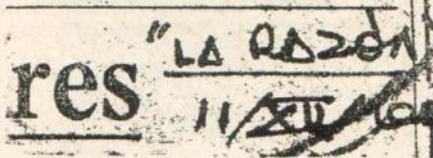
ROBERTO GARCIA ("La gaceta")

NOTA DE REDACCION:

(1 Por una natural cuestión de modestia, que el lector sabrá disculpar, no transcribimos nuestras propias preciosas afirmaciones. Puede hallárselas, junto a otras no menos admirables, en el editorial de "El grillo de papel" Nº 6. (Librería Lorreins, Corrientes 1551, no carece de este histórico ejemplar, prohibido por la policía de Frondizi, a quien casi todos nosotros votamos, las vueltas que tiene la vida. Moraleja: no arrojes margaritas a los chanchos.)

**Prohibieron en Córdoba
Diversas Publicaciones.**

Córdoba — La policía transcribe por intermedio de su orden del día, los decretos del gobierno nacional que prohíben la circulación de las publicaciones tituladas "El Grillo de Papel", "Fichero", "Boletín de Informaciones Comerciales (BACAFI)", "Noticias de España", "Cuatro patas", "Bohemia" (Cuba) y ordenan el secuestro del número 23 de la revista "Pregonando Verdades".



Contra viento y marea sigue funcionando esta rediviva y combativa publicación que celebra su aniversario reafirmando sus anteriores convicciones. Un compaginado ágil, sentido periodístico alerta en materia de cultura y en algunos temas sociales, confieren un carácter juvenil, entusiasta, que no mengua la eficacia y la seriedad de sus planteamientos.

ANGEL RAMA ("Marcha")

UNA DE PERU:

Esta notable revista literaria argentina es, sin duda, la más importante en la actualidad, la más "comprometida" con la problemática del humanismo contemporáneo.

JOSE MIGUEL OVIEDO ("El comercio", Lima)



MÁS AUTOBOMBO

UNA DE CUBA:

Hágannos saber si aún sigue apareciendo "el Escarabajo"; sería una pena perder a esta revista, la publicación literaria sin duda más importante de nuestros países.

ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR
(director de "Casa de las Américas", Cuba)



Ricardo Piglia, Castillo, Vicente Battista y Miguel Briante, durante una revista oral en Mar del Plata

UNA DE GUATEMALA

Las revistas de los jóvenes, tal el caso de "El Escarabajo de Oro", son un poco como los estandartes de cada época; reflejan lo más avanzado del pensamiento de una sociedad, y sólo por eso se justifican. En tal concepto, "El Escarabajo de Oro", por su orientación, por su labor, por sus textos, significa mucho para la actualidad argentina.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS

UNA DE FRANCIA:

Por Ernesto Sábato conocí la existencia de esa estupenda revista (aquí lo único que nos llega es "Sur"...). Naturalmente que acepto ser colaborador de "El Escarabajo".

JUAN GOYTISOLO

La generación de "El escarabajo de oro" es distinta. Creo que esta generación enfrenta la realidad de una manera muy distinta a la nuestra, y, sobre todo, sin resentimientos. Lo que me gusta es que no quieren ser sociólogos: quieren ser escritores. Sería fácil decir que el modo que tiene esta generación de ver las cosas, respecto del peronismo, por ejemplo, es producto de la lejanía. Pero resulta que esa objetividad también la tienen para juzgar el hecho literario.

BEATRIZ GUIDO

Con la misma inquietud de siempre, esta publicación materializa, a la vez que el fervor, la madurez creadora de un grupo de jóvenes argentinos.

"NOTICIAS GRAFICAS"



Jorge Vázquez Santamaría, secretario de redacción, tomando el fresco



MUCHÍSIMO MÁS



Alicia Saboulard
y Lelia Varsi,
mirándolo

UNA QUE NO

La existencia de revistas literarias juveniles es siempre un hecho reconfortante. Pobre ámbito cultural será aquel que no favorezca su aparición (...). Lo cual no quiere decir, por supuesto, que estos desahogos impresos bajo títulos a menudo pintorescos (como el de esta publicación que recuerda ciertas "series rojas" o "amarillas") (1) garanticen forzosamente la calidad de literatura alguna. Los méritos del Escarabajo se agrandan, sin embargo, por comparación, con otras publicaciones de su tipo. Está mejor redactada, no incurre en demasías altisonantes ni en chabacanerías, tiene mayor responsabilidad sin ser solemne. Pero el tono general más que literario es político y cuanto menos en este número (no he leído otros desde hace tiempo) (2) su finalidad específica es la propaganda (3).

CARLOS A. GOMEZ ("La Gaceta")

SUCEDIDO CALLEJERO TEXTUAL:

¡"El escarabajo de oro"! Pero fíjese, caramba, lo que son las casualidades. Justamente acabo de hablar con una persona con quien tengo que hacer un trabajo sobre Poe. La realidad es como círculos, ¿ha visto? Pero yo hace once años que no leo. Ahora estoy estudiando el idioma de los vikings, con un grupo de muchachos jovencitos, y fíjese que el idioma de los vikings se parece mucho al inglés antiguo...

JORGE LUIS BORGES

NOTAS DE REDACCIÓN:

- (1) También recuerda, hacemos notar con humildad, a uno de los cuentos más famosos ("The gold bug") del mayor narrador americano: Edgar Poe. Bestia.
- (2) Bestia.
- (3) Aclaremos que esa bestia se refiere a la propaganda bolchevique.

"El escarabajo de oro" (antes "El grillo de papel") es una de las revistas más importantes que se editan en el país. Ha entrado en su tercer año de vida, llevando publicados 15 números. Sus realizadores son jóvenes. Son hojas de escritura polémica, de literatura comprometida, donde un humorismo iconoclasta de calidad, se da la mano con sesudos ensayos. Esta originalidad, salva a esta revista de ser una más entre tantas.

Diario "CORDOBA", noviembre 1962

Tener la valentía y la voluntad que supone, hoy, editar una revista literaria, donde se practique esa operación elemental aunque cada vez más rara que se llama **decir lo que se piensa**, merece toda clase de respeto. Creo que esta salvedad es previa a todo juicio sobre el contenido de un número en particular de una publicación que —también otra proeza— ya tiene distribuidos 16, y no de escasas páginas (1).

RAUL G. AGUIRRE ("La Gaceta")



Alicia Saboulard, Vicente Battista (cuando gustaba bigote), Eduardo Barquín, Raúl Escari y Lilia Heker, en el "Tortoni"

Estos chicos son todos unos monstruos.

ERNESTO SABATO

NOTA DE REDACCIÓN:

- (1) Habiendo notado el lector que, hoy, vamos por el número 30, y contando las páginas, puede nomás multiplicar este juicio por dos sin temor a parecer fanático.



JULIO CORTÁZAR

(de pág. 67)

círculo de los resentidos y los malignos, ubicación que conviene denunciar aunque los textos respectivos lo hagan ya —certeros boomerangs— y lo dejen justicieramente malparado. Es seguro que Samuel Tesler, Schultze, Pereda, sobrevivirán al rápido olvido en que dejamos caer a los zaheridos; sólo éstos, si viven, se acordarán de su presencia en el libro.

Quiero cerrar este pasaje de **Adán Buenosayres** con dos observaciones. Por un mecanismo frecuente en la literatura, nace ésta de un rechazo o una nostalgia. A la hora de la crisis —en la extrema tensión de su alma y de su libro— Marechal dice ante el Cristo de la Mano Rota: **Sólo me fue dado rastrear por las huellas peligrosas de la hermosura; y extravié los caminos y en ellos me demoré; hasta olvidar que sólo eran caminos, y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje** (pág. 423). Muchas otras veces, este alfarero de objetos bellos se reprochará su vocación demorada en lo estético. Qué entrañable ha de ser esta demora, esta búsqueda por las "huellas peligrosas", cuando su producto es una de las obras poéticas más claras de nuestra tierra y una novela cuya sola factura material líquida —ya lo había probado Mallea— la creencia en una flojera de trabajo como explicación de nuestra falta de novelas.

Este mismo desconcierto interno de Marechal se traduce en otro resultado insólito. Creo sensato sospechar que su esquema novelesco reposa en la historia de amor de Adán Buenosayres, ordenadora de los episodios preliminares y concretándose al fin en el Cuaderno del libro VI. La concepción dantesca de ese amor, exigiendo una expresión laberíntica y preciosista, lo escamotea a nuestra sensibilidad y nos deja una teoría de intuiciones poéticas en alto grado de enrarecimiento intelectual. Si nada de esto es reprehensible en sí, lo es dentro de una novela cuyos restantes planos son de tan directo contacto con el tú, con nosotros como argentinos del siglo XX. Y entonces, inevitablemente, la balanza se inclina del lado nuestro, y la náusea de Adán al oler la curtiembre nos alcanza más a fondo que aquella en su spenseriano jardín de Saavedra. Ojalá la obra novelística futura de Leopoldo Marechal reconozca el balance de este libro; si la novela moderna es cada vez más una forma poética, la poesía a darse en ella sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista; la elaborada continúa y prefiere el poema, donde debió quedar Aquélla con su simbología taraceada, porque ése era su reino.

La segunda observación toca al humor. Marechal vuelve con **Adán Buenosayres** a la línea caudalosa de Mansilla y Payró, al relato incesantemente sobrevolado por la presencia zumbona de lo literario puro, que es juego y ajuste e ironía. No hay humor sin inteligencia, y el predominio de la sentimen-

oscar
wildeTODO
ES
POSIBLE

Un famoso sabio descubrió el movimiento espontáneo. Era un invento extraordinario. Para darlo a conocer, convocó a sesión solemne a los académicos de su país al parlamento y al mismo rey.

He aquí lo que el experimento anunciaba: Sobre un plano horizontal, una enorme bola, sin nada que la moviera, se pondría en movimiento y rodaría. El día de la sesión, el sabio dio un salto. ¿Y si se hubiera equivocado en sus cálculos? Se acabaría su fama y sus antiguos trabajos se irían al diablo...

talidad sobre aquélla se advierte en los novelistas en proporción inversa del humor en sus libros; esta feliz herencia de los ensayistas del siglo XVIII, que asalta a la novela por vía de Inglaterra, da un **tono** narrativo que Marechal ha escogido y aplicado con pleno acierto en los momentos en que hacía falta. Sobre todo en las descripciones y las réplicas, y cuando lo enfatiza; así, el episodio de los **homoplumas** (pág. 608 ss.) comienza del mejor modo —el retrato en diez líneas del malevo es un hallazgo—, pero termina alicaído con los discursos del **speaker**. El humor en **Adán Buenosayres** se alía con un frecuente afán objetivo, casi de historiador, y acaba de dar a esta novela su tono documental que, si la aleja de nosotros en

cuanto a adhesión entrañable, nos la ofrece panorámicamente y con amplia perspectiva intelectual. No sé, por razones de edad, si **Adán Buenosayres** testimonia con validez sobre la etapa martinfierrista, y ya se habrá notado que mi intento era más filológico que histórico. Su resonancia sobre el futuro argentino me interesa mucho más que su documentación del pasado. Tal como lo veo, **Adán Buenosayres** constituye un momento importante en nuestras desconcertadas letras. Para Marechal quizá sea un arribo y una suma; a los más jóvenes toca ver si actúa como fuerza viva, como enérgico empujón hacia lo de veras nuestro. Estoy entre los que creen esto último, y se obligan a no desconocerlo.

DESCONOCIDO

Un muchacho pasó delante del meditabundo sabio. Lo llamó y le dijo: —Te gustan las bolitas, los trompos y las pelotas, ¿verdad? También te han de gustar, supongo, los juguetes y los caramelos. Si quieres todo eso, irás mañana, poco antes de las tres, al parque. Verás una bola enorme. No tiene nada dentro. Te meterás en ella, pasando por el orificio que verás arriba, y allí te quedarás, inmóvil, hasta el momento que yo llegue con otros señores. Entonces, bajito, para que nadie lo oiga más que tú, te diré: "rueda, bola". Y tú te agitarás para que la bola se mueva. ¿Entendido?

—Sí, señor.

A la hora fijada, los académicos, el parlamento y el rey estaban presentes para el experimento, pues la patria del inventor compartía su prestigio.

Y la bola se movió. Aplaudieron. Dijeron:

—¡Milagro!

Pero el sabio lloraba. Y confesó entre sollozos:

—Perdonadme. Mi conciencia de científico es más fuerte que mi vanidad de sabio. Os he engañado. En verdad, no sé si he descubierto el movimiento espontáneo... Sí, la bola se movió, pero dentro había un niño.

Y un concierto de insultos, silbidos, injurias, acogió sus palabras.

—Impostor, has ridiculizado la ciencia de tu patria —le gritó furioso el rey—. Pasarás en la cárcel el resto de tus días.

—¡Guardias, llevaos este hombre!

Y el sabio fue arrastrado por las calles, triste, hacia la prisión, entre los sarcasmos de la multitud. Un niño, que jugaba con sus amigos, corrió hacia el sabio y le dijo:

—Maestro, soy yo, el niño de esta mañana. Fuí retenido por mis amiguitos en los juegos y no fui al parque y no me metí en la bola. No sea demasiado severo conmigo... Si supiera, maestro, lo que me divertí con mis amigos... Supongo que, a pesar de todo, me dará los caramelos y las bolitas y los juguetes.

Entonces el sabio sonrió. Golpeó cariñosamente las mejillas del niño y le dio una moneda de oro para sus juguetes y sus bombones. Y sin más palabras, feliz, encaminóse hacia la prisión...

Estaba reanimado, como en sus mejores momentos. Se trajo del mercado próximo algo para prepararle un menú especial. El almuerzo demoró un tanto y, al fin, nos sentamos a la mesa. Quiroga tomó su habitual cucharada de bicarbonato poniéndose el polvo sobre la lengua y sorbiendo en seguida unos tragos de agua. Para nosotros, el arroz, para él, no sé que vianda para dispépticos.

—Arroz. Arroz a la pamesana con hongos. Ya saben que eso me gusta mucho. Déme.

Le sirvieron un plato y repitió. Estuvimos todos muy animados y Quiroga se complugó en relatarnos anécdotas de su viaje a París, siendo adolescente, y prometió regalarme las libretas con el Diario de ese viaje. Evocó las veladas del Consistorio o del Gay Saber, en su patria; se refirió a su vocación de ciclista y de fotógrafo, contó por repetida vez la anécdota del viaje de Lugones a Montevideo, en 1901, para asistir al Congreso Científico Lctinoamericano, la devoción de sus admiradores que, mientras recitaba el poeta sus versos vestido de smoking, se ponían por turno su chaqueta, contados los minutos reloj en mano, etcétera. Tenía otra vez 18 años y su alma en flor.

Terminado el almuerzo, Quiroga se quitó el sobretodo, que había mantenido puesto a pesar del calor, y al colgarlo en la percha echó un vistazo fugaz a la habitación que le teníamos preparada.

—Voy a descansar un poco —y resueltamente se encaminó a nuestro dormitorio, tendiéndose sobre la cama con los botines puestos. Todos lo rodeábamos mudos, mi mujer con estupor, María escandalizada. Quiroga, de espaldas, con las piernas abiertas sobre la colcha, orgullo de nuestra humilde lencería, echaba humo como si se le quemara la barba. Al sonreír se le veían los labios finos, de coral. Solamente nosotros pensábamos en la ceniza.

—Estrada, ¿no tiene alguna música nueva?

—Precisamente ayer me trajo mi profesor dos sinfonías de Chaikovski: la Quinta y la Sexta, Patética.

—Ponga una.

Seguía glorioso, feliz, bajo sus números angélicos, olvidado de sus terribles dolencias, de su vejez, de su soledad, de su fracaso, de su pobreza, con su vientre perforado por la cánula de goma y su ignorado cáncer.

El disco de la Sexta Sinfonía giró unas veinte vueltas.

Quiroga fumaba nervioso, otro cigarrillo.

—Estrada, saque eso, por favor. No sé cómo aguanta usted esta música del demonio. ¿Tiene todavía La muerte de Isolda?

—Sí.

—Póngala.

Escuchó extasiado. Guardábamos todos religioso silencio, más que ante la imponente partitura, ante la venerable beatitud de Quiroga. Entrecerraba los ojos, y terminó el disco cuando él arrojó la colilla. Una muerte con mise en scène. Lo contemplábamos como a un ángel.

MARTINEZ ESTRADA

(de pág. 34)

SINFONIA PATETICA

Durante su internación en el Hospital de Clínicas, sólo dos veces Quiroga fue a almorzar a casa. Ese día lo esperábamos y yo llegué algo tarde de la oficina. Era un hermoso sábado de noviembre. Al entrar, encontré a su mujer y a la mía llorando.

—¿Qué pasa?

—Horacio. Está hecho una fiera. Hace una hora que se ha pegado al vidrio de la ventana sin hablar.

—¿Qué ha ocurrido?

—Preguntó qué había de comer, y le dijimos que le habíamos preparado el arroz que a él tanto le gusta. Contestó enojado que él no quería comer arroz y ahí está empacado contra la ventana.

Colgué mi sombrero, con tristes pronósticos, y fui a verlo. Despegó la frente del vidrio, avanzó hacia mí y me puso la mano en el hombro.

—Hermano (como si me dijera: "Hermano Francisco, no te acerques mucho...").

—¿Qué dice Quiroga?

—Qué vista magnífica tiene su departamento. Un panorama espléndido, de verdad: por allá el río, acá la plaza con ese ombú que debe tener como ciento cincuenta años. No sospechaba este belvedere.



MARTINEZ ESTRADA

*tres relatos
sobre*

**HORACIO
QUIROGA**
**HORACIO
QUIROGA**
HORACIO QUIROGA

En 1928 vivía yo en Lomas de Zamora y Horacio Quiroga en Vicente López. Habíamos iniciado nuestra amistad poco antes, al encontrarnos en casa de Norah Lange.

Los encuentros anteriores fueron ocasionales, con muchas otras personas, en comidas o cócteles bulliciosos; excepto a las tardes, en el café Paulista de la calle Corrientes, donde nos encontrábamos los días de semana él, Espinosa y yo. A veces nos llegábamos hasta el bar Helvético para encontrarnos con Lugones y gente de "La Nación", que yo no conocía. Por azar participábamos de otras tertulias, como la peña de Gambrius, a la que asistían Pardo, Sirio, Amorim, Hohmann, dibujantes y escritores entre quienes me sentía forastero. Quiroga iba a sorber su cucharada de bicarbonato.

Gran importancia para nuestra amistad tuvo la tarde indeleble en casa de Norah Lange, con Sanin Cano, Espinosa, Mom y alguien más. La saludable alegría de Norah y las hermanas se hizo comunicativa y disfrutamos de jovial juventud hasta la noche. Quiroga estaba retozón, comunicativo, desbordante, locuaz como nunca lo oí. El patio parecía un jardín de infantes. Allí lo conocí como era realmente.

En Lomas preparaba yo a la sazón los dos últimos libros de versos que publiqué. La amistad de Espinosa y de Quiroga me indujo a dejar la poesía y a emprender otros caminos de penitencia. Ese domingo me levanté muy temprano, pues "La Nación" publicaría mi Humoresca quiroguiana que desconcertó a Méndez Calzada. Éste consultó a Quiroga para evitar posibles molestias. Sabía yo ese preámbulo y que la composición no le había hecho tanta gracia como a mí.

Teníamos un chalecito con jardín al frente y verja de hierros puntiagudos. Defendía la casa un hermoso e inteligente perro, Drake, que en un diccionario gráfico figura como uno de mis hijos. Abrí la puerta para recoger el diario y encontré a Quiroga sentado en un escalón del umbral. A pesar del calor, tenía puesto el enorme casacón de cuero, al que había hecho un hilván en la espalda con un hilo de talabartero. Había saltado la verja y leía el diario.

—¿Cómo? —exclamé atónito, barruntando que el poema tuviera que ver con su visita.

—Hace una hora que estoy acá. No quise despertarlos. Por lo visto, el perro conoce a todos sus amigos. Ha estado haciéndome fiestas para que no me aburriera.

Quiroga estaba de pésimo humor. Había tenido un disgusto en la casa. Cómo le acaecía en trances análogos, tartamudeaba. Su resolución era sencilla y extrema: no volvería más a Vicente López. Me preguntó si tenía comodidades para albergarlo por unos días. Era preciso terminar de una vez para siempre —me dijo— y ahora estaba resuelto. Del poema no dijo una palabra. Entramos.

Cualquier diálogo era dificultoso. Bebimos café. Examinó los dibujos de tí-

(sigue en pág. 34)

Imprimió STILCOGRAF

FRANQUEO PAGADO
Concesión Nº 568
TARIFA REDUCIDA
Concesión Nº 7259
34 (B)
Sec. 23 y
Control (B)
Argentina
Correo