

HENRRY MILLER

consecuencia más honesto, que no es sino para bien. Pero en razón de que en el pasado estábamos tan conde-nadamente atrasados, esta revolución está provocando que el sexo se transforme en una obsesión.

Me parece muy triste, e incluso deplorable en muchos sentidos. A veces me pregunto si podemos llamarla verdaderamente una revolución.

—¿Cómo la llamaría usted?

—¡Una rebelión adolescente! Y una rebelión, si puedo decirlo, que toma el camino de la mayoría de estas rebeliones adolescentes... directamente hacia un nuevo *status quo*, una nueva tiranía, una tiranía de la carne.

—Pero ¿no es ese el camino usual para suprimir la locura primero y luego lograr el equilibrio?

—Sí, pero estamos muy lejos del equilibrio. Lo que una vez fue más o menos la oposición, hoy está buscando maneras de explotar la revolución sexual por medio de la investigación de mercado y la publicidad. Esta tiranía de la carne reduce todo el asunto a términos puramente materiales, cosa que encaja perfectamente dentro de nuestro antiguo problema, nuestro exagerado énfasis en las cosas materiales. Eso pudo haber ayudado a nuestro progreso en algunos campos, pero es, ciertamente, la fuente de la mayoría de nuestros defectos.

—¿De manera que el sexo se transforma en un "confort"?

—Qué gracia. La gente se está volviendo confortable, especialmente las mujeres. El sexo es el más reciente símbolo de *status*, otro elemento de éxito que usted necesita para ser sofisticado. En estos momentos los norteamericanos tienen probablemente más sexo que cualquier otra gente. Por lo pronto, dedican mucho más tiempo al tema que cualquiera. Y hay promiscuidad por todas partes en este país. Pero no siento la pasión y la vitalidad del sexo. No está en el aire, tal como está, digamos, en Francia. Aquí se siente algo así como si todos estuvieran tratando de probar algo.

—¿Pero de todos modos es mejor que en su época, las décadas del treinta y el cuarenta, no es cierto?

—Hay más cantidad, más frecuencia, claro. Las oportunidades están mucho más a mano que en la época de mi juventud. "Amueblados", autos, departamentos. En mi época, las chicas estaban escondidas y uno era siempre vigilado. Ahora todo el mundo se siente libre con respecto al sexo, pero están escondidos en otros sentidos. La gran diferencia radica en que antes cuando cometíamos... ¿cómo se llaman ahora? ¿Adulterio? ¿Fornicación? ¿Sexo ilícito? ¡Palabras ridículas! Cuando lo hacíamos, ¡lo hacíamos! No nos sentábamos a

hablar del asunto primero, a intelectualizarlo. ¡Siempre había una gran diversión! ¡Para todos! Alegría, ¿se da cuenta? Esa es la gran diferencia, ese elemento de alegría. ¡Alegría en el sexo! Uno tiene que estar ciego para no verlo. En mi tiempo, o bien la gente no podía tener *ningún* sexo en razón de una gran culpa o tenía una alegría sexual maravillosa. Ahora todo el mundo tiene sexo, los culpables más probablemente que ningún otro... pero no tiene alegría.

—¿La manera en que usted presentó al sexo en libros como "Sexus" y "Capricornio", era una descripción aguda de lo que ahora está diciendo?

—Seguro, pero debo decir que cuando empecé a escribir esos libros, que causaron tanta conmoción, nunca me pensé a mí mismo como un exponente del sexo, un sexólogo o un profesor de esa clase de cosa, ¡no! Conmigo todo era incidental, como comer y beber. Era una parte importante de algo mucho más grande, de una libertad mucho más grande. Mi propósito no era hacer del sexo un tema importante. Fue, siempre, la total liberación de uno mismo lo que me importaba.

—Entonces, ¿usted cree que esta revolución sexual es prematura?

—No sé si es prematura, pero nadie puede esperar encontrarse totalmente liberado respecto al sexo hasta tanto no se haya liberado en una más amplia perspectiva. Este nuevo *standard* puede conmovérselo a uno al principio, pero a la larga será tan insuficiente y ruinoso como el antiguo. A lo que nunca llegamos es a la meta más importante de la vida. Es lo que yo llamo liberación espiritual, y eso es asunto religioso. Que no tiene nada que ver con las iglesias. ¡Está más allá de cualquier iglesia!

Recuerdo una famosa frase del Marqués de Sade cuando la Bastilla estaba por ser tomada y él era finalmente liberado, un glorioso momento, entonces dijo aquello clásico, "¡Franceses, ahora un pequeño esfuerzo más!" Y así es con este asunto, es necesario un pequeño esfuerzo más para que los norteamericanos sean, realmente, gente libre. Y ese es el esfuerzo. Libertad sexual y esfuerzo para lograrla deberían ser sólo un aspecto de un movimiento hacia una Libertad más amplia, a actuar y pensar libre y creativamente en cualquier dominio. De la misma manera que en los otros movimientos de libertad o revoluciones, la cuestión de los derechos civiles, el asunto de los adolescentes, las protestas contra la guerra, la lucha por la libertad académica... todas estas cosas están bien. Pero, en última instancia son inútiles si no están ligados entre sí hacia una total libertad espiritual.

—¿Cómo cree que podemos hacer eso?

(Pasa a pág. 18)

EL ESCARABAJO
DE ORO

REVISTA SOSPECHOSA

DIRECTOR ABELARDO CASTILLO
SUBDIRECCION
LILIANA HEKER

CONSEJO DE REDACCION

Oscar Barros, Vicente Battista, Norma Boreán, Abelardo Castillo, Luis De Paola, Víctor García Robles, Gerardo Mario Goloboff, Carlos Grosso, Liliana Hecker, Bernardo Jobson, Alberto Lagunas, Ricardo Maneiro, Manuel Ruano, Lelia Varsi.

TEATRO:

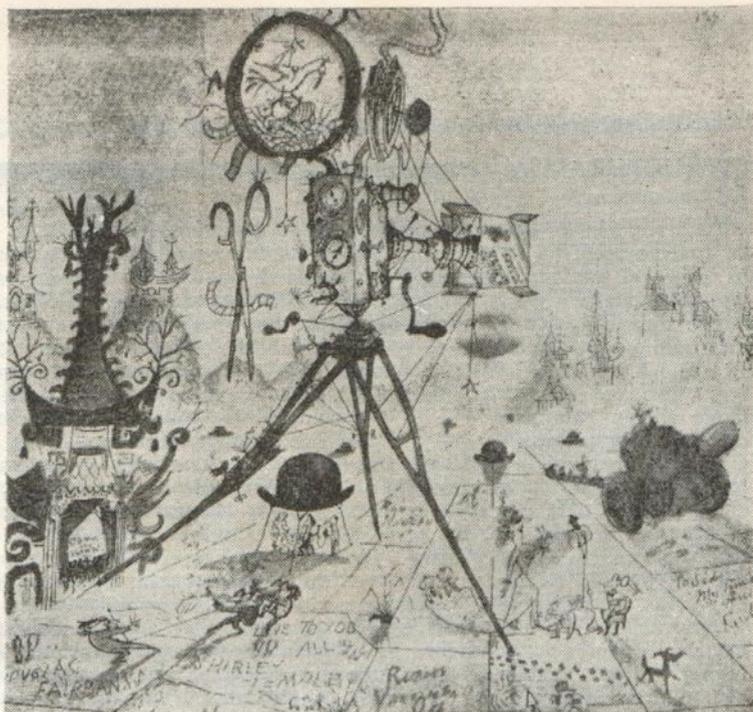
Sara Markovicki

COLABORADORES
PERMANENTES

ARGENTINA: Carlos Alonso, Julio Cortázar, Humberto Costantini, Beatriz Guído, Marta Lynch, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Pedro Orgambide, Enrique Revol, Augusto Roa Bastos, Raúl Schurjin. CUBA: Roberto Fernández Retamar. CHILE: Nicanor Parra, Gonzalo Rojas. EE. UU.: Marcelo Covián. ESPAÑA: Félix Grande, Fernando Quiñones. FRANCIA: Juan Goytisolo, José Miguel Ullán. HUNGRÍA: Andor Ver. ISRAEL: Jorge Adim, Enrique Sverdlik. MEXICO: Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jaime García Terrés. PANAMA: Tristán Solarte. PERU: Winston Orillón, Manuel Ovidio. POLONIA: Jouzas Kektzas. SUECIA: Jaime Peralta. VENEZUELA: Adriano González León.

Propiedad intelectual nº 903.937

MAZA 1511, 2º C, BUENOS AIRES



estructuralismo

Como punto de partida concreto para nuestro razonamiento tomaremos un ensayo reciente de Barbieri Squarotti («Crítica come struttura», en *Sigma*, n. 10, junio 1966). completando nuestro análisis con algunas referencias a otro escrito suyo, complementario del primero («Fra sociologia e linguaggio» en *Giovane Critica*, n. 12, verano de 1966).

El razonamiento de Barbieri Squarotti gira alrededor de dos tomas de posición: 1) contra el historicismo, que ha inducido la crítica a una «verificación tautológica del axioma inicial que remite la obra a la historia y a la sociedad; 2) a favor de una crítica basada, por el contrario, en una indagación «técnica» al interior de la obra y tendiente a «determinar la estructura específica del texto».

En la primera de estas dos posiciones es ostensible la carga renovadora de las recientes búsquedas de tipo estructuralista. Sería muy fácil enumerar las razones de la reacción antihistoricista ante todos los daños del historicismo idealista y también del marxista posbélico (estrechamente vinculado, por otra parte, con el primero: piénsese en la matriz croceana de casi todos los mayores críticos marxistas de la posguerra), de modo que el de referirlo todo a la historia ha constituido muchas veces un recurso justificativo tendiente, de forma más o menos conciente, a borrar los contornos del objeto examinado, para esfumar y confundirlo todo en una noche donde todos los gatos son igualmente pardos (de ahí la «verificación tautológica» a que alude Barbieri Squarotti). En la crítica marxista, o que así se autodefine, el análisis deductivo estaba complicado, además, y exasperado por la presión de seudoproblemas como la búsqueda de los contenidos progresistas, la batalla por «el compromiso» y por el «realismo socialista» (novela de tesis, personaje positivo, etc.), en el ámbito general de una concepción «historicista» y «progresista» de la historia —la mayoría de las veces apresuradamente calcada sobre esquemas lukacsianos— a base de la cual, a través de la lucha contra el irracionalismo y el decadentismo, parecía necesario enseñar a la burguesía a ser verdaderamente ella misma, o sea, racionalista, laica y democrática, y estudiar sus manifestaciones culturales preocupándose por evidenciar aquellos aspectos progresistas que la cultura socialista hubiera debido hacer suyos (de donde la necesidad de remitirse a la lección del realismo del siglo XIX, del tipo balzaquiano), ya que la revolución se considera, en definitiva, en la perspectiva de una continuidad sustancial («historicista») del desarrollo burgués (puesto que el proletariado tiene que recoger, también en el campo cultural, las banderas que la burguesía ha dejado caer...).

(Sigue atrás)

ROMANO
LUPERINI

ESTRUCTURALISMO

La irrupción de las nuevas vanguardias después de la crisis de 1956 y de nuevas técnicas de investigación como las estructuralistas, tuvo por lo menos el mérito de despejar el campo de los equívocos y de permitir que se volviera a examinar sin prejuicio la cuestión metodológica, liquidando definitivamente una problemática de tipo stalinista, cuya tosquedad sólo podía compararse con su absoluta ineficacia práctico-política (ya que a través del historicismo italiano pasa, naturalmente, una ideología de tipo reformista, ligada al programa de construcción del socialismo en un solo país.)¹ Una vez comprobado todo esto, sin embargo, hay que preguntarse en qué medida —como diría Marcuse—² “la demistificación de la vieja ideología llega a ser una parte de la nueva ideología”; es decir, en qué medida la reacción a la crítica historicista y en particular a la marxista es la proyección ideológica de exigencias estructurales del sistema. En otros términos: la liquidación de que hablamos —necesaria en sí y útil—, ¿no es, acaso, la eliminación, por parte del sistema, de elementos interiores de él pero que, por ser atrasados, dificultan su desarrollo, o sea, la racionalidad de su proceso de ajuste y renovación? En suma, después de utilizar las tropas que debían combatirla, la potencia vencedora se deshace de ellas para aprontar, en su lugar, cuerpos modernos altamente especializados que le permitirán un control más seguro sobre la región conquistada (fuera de la metáfora: sobre la cultura de oposición en Italia). La crítica al historicismo y al marxismo deviene así parte de la nueva ideología del sistema;³ es decir, se convierte, simplemente, en crítica a la historia, negación de una visión global (histórica, no historicista) de los problemas, especialización tecnicista: pura división social del trabajo con vista a su racionalización, o sea, a una mayor eficiencia del sector para un funcionamiento general más eficaz del sistema.

Este especialismo en la concepción de la crítica asoma continuamente en los teóricos del estructuralismo y, por supuesto, también en Barbieri Squarotti quien, después de haber definido la operación crítica (“rigurosamente sincrónica siempre”) en los términos de una “formación-descripción del sistema, lo más cumplido posible, de los signos que estructuran el texto”, justifica así su necesidad: a) una disciplina peculiar requiere instrumentos de búsqueda peculiares (“La pretensión de detectar lo específico de la obra con instrumentos que son específicos de otros tipos de búsqueda y de otras disciplinas, así como la solución de la búsqueda crítica de la otredad de estas disciplinas significan la condena a la incomprensión, al igual que si se pretendiera enfrentar fenómenos químicos con los instrumentos propios de la historiografía, o si con hipótesis físicas quisiéramos examinar eventos económicos”); b) “la solución de la indagación crítica en el interior de la obra se hace necesaria por la exigencia fundamental de impedir la mercantilización de la propia crítica” (una búsqueda ‘pura’ —en suma— no se dejaría mercantilizar y, por consiguiente, se sustraería al influjo del sistema); c) precisamente porque la búsqueda tendría, de este modo, un valor ‘puro’, se trataría de “un discurso de ciencia”, ideológicamente neutral desde luego, ya que encontraría su justificación sólo en el “rigor” con que ese discurso se debería conducir; pero, puesto que ese rigor científico responde a la exigencia de no mercantilizar y tiende así a “un proyecto de la literatura perfectamente fuera de las estructuras económicas y sociales”, posee también un valor “profético” (ya que “está dirigido a una hipótesis de posteridad con toda la desesperación acerca de la actualidad”) y, por ende —nos parece lícito añadir—, progresista.

Dejemos ahora de lado el punto a, sobre el que volveremos más adelante. En cuanto a los puntos b y c, podemos notar una contradicción interior en el razonamiento de Barbieri Squarotti (y de todo el que quisiera subrayar el valor refutatorio del estructuralismo): si él auspicia una crítica pura, técnica, científica, justificada sólo por su propio rigor, ¿por qué se preocupa, luego, por encontrarle una justificación de naturaleza ético-política (la resistencia a la mercantilización y el valor “profético”)?

Un científico puro (si existe) ciertamente no se preocupará por la utilización o la eficacia moral de sus investigaciones: es más, ya el hecho de plantearse ese problema práctico significaría para él salirse de su pro-

1 En lo que concierne a estas afirmaciones, que podrían parecer someras, además de inmotivadas, remitimos al lector a los escritos aparecidos en *Nuovo Impegno*, n. 2, 2 y 3.

2 H. Marcuse: *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, 1967.

3 “El blanco es el marxismo”, observa J. P. Sartre (“Jean-Paul Sartre répond”, en *L'Arc*, n. 30, pág. 86 a 96); y, siempre a propósito del estructuralismo, añade: “se trata de constituir una ideología nueva, la última barrera que la burguesía puede levantar todavía contra Marx”. Sin embargo, Sartre no repudia en absoluto el estudio de las estructuras (de la “cosa sin el hombre”, del momento de lo “práctico-inerte”), pero la admite en el ámbito de una consideración histórica en que “el análisis estructural debería desembocar en una comprensión dialéctica”.

Sobre la relación entre estructuralismo y capitalismo de organización (o neocapitalismo) ver también a L. Goldmann: *Le due avanguardie*, Urbino, Argalia, 1966, pág. 19.

LA PROSA

UN KILO DE ORO

RODOLFO WALSH

ed. Jorge Alvarez

Ante los cuatro cuentos que componen este nuevo libro de Rodolfo Walsh, no podemos dejar de establecer comparaciones con “Los Oficios Terrestres” no sólo por la relación que existe entre dos cuentos de ambos libros, sino por la gran diferencia cualitativa que observamos en ellos.



En “Un Kilo de Oro”, esperábamos encontrar el afianzamiento de un estilo además de la profundización temática, y si bien lo primero se da hasta cierto punto, lo segundo no ocurre en absoluto.

Cartas es un cuento reiterativo en el cual aparecen una serie de personajes (demiados), que no agregan ningún elemento a la imagen que todos tenemos de los políticos del 30. Jacinto Tolosa, arquetipo del hacendado bonaerense, no alcanza la talla de su contrafigura Domingo Moussempos, a quien Walsh dota de una sencilla autenticidad que se evidencia a través de las cartas escritas (como él habla), desde la cárcel donde va a parar llevado por el delito de ser chacarero pobre aferrado a unas pocas hectáreas en el corazón de la gran estancia. Aunque este cuento, según palabras del autor, está emparentado con *Fotos*, el parentesco se reduce, lamentablemente, a algunos personajes y no a la frescura, belleza y agilidad que eran importantes características de aquel relato.

Los Oficios Terrestres continúa a *Irlandeses detrás de un gato* y resulta gris y uniforme como el amanecer en el que transcurre la acción. Aquí también los personajes son conocidos del lector, aunque sólo por sus nombres y algunos detalles que se reiteran (características de *La Morsa*), ya que no conservan la riqueza de matices que hacían de *Irlandeses*... el mejor cuento del anterior libro. El desarrollo es len-

to, casi diría estático y carente de ese increíble ritmo que Walsh nos brindara en la otra narración. La descripción minuciosa de un día extraordinario para los muchachos del asilo y las tareas que cada uno de ellos cumple, no consigue salvar a un tema agotado de antemano que se resuelve en un final sensiblero, nada coherente (el autor nos advierte que no quería hacerlo) con la personalidad del Gato.

Nota al pie y **Un kilo de oro** tienen un común denominador: la frustración y un elemento diferenciante: el lenguaje. Sobrio, mesurado en las dos partes que componen y se alternan en el primer relato; confuso, incomprensible y, por momentos grosero, en el otro. Sin objetar el tema de **Nota al pie**, pensamos que Walsh debió haber obtenido mucho más. El drama del traductor queda en la superficie, no llegamos a sentirlo como verdadero conflicto, se limita a rozarnos. En cuanto a **Otero**, su egoísmo y su autojustificación por el suicidio del otro quedan a medio camino. Las consideraciones sobre los muertos, los recuerdos y juicios que formula, no alcanzan a completar el esbozo de un personaje que tenía muchas posibilidades.

Un kilo de oro me parece el peor cuento de este libro; acá no sólo el lenguaje es confuso, sino también el tema, los personajes y el desarrollo. La sorprendente descripción de Tonio queda tapada por otras agudezas que no consiguen levantar el tono general donde se mezclan en lo que pretende ser un clima de alucinación y pesadilla, una especie de rufián que escribe malos libros sobre el sexo, bajo un seudónimo femenino, y le propone criar gallinas a Renato, el protagonista, que a su vez intentó escribir teatro de vanguardia. Hay también una pintora que todavía no sabe cuál es su corriente artística, un periodista, ácido lisérgico, analizados y una actriz, Pola, a la cual Renato ama y considera la única capaz de interpretar sus obras y a quien pretende matar luego de una interminable persecución, para terminar clavando su navaja en el pecho de un maniquí que encuentra en el camarín del teatro vacío. En el final del cuento, Tonio y Renato toman café y el primero le habla de alquilar cañas para pescar pejerreyes en una pileta subterránea de la calle Corrientes.

NORMA BOREAN

ESTRUCTURALISMO

no a exigencias, a hipótesis heterónomas (que sí interesan, en cambio, al pio ámbito y, en cierta medida, condicionar la propia investigación, si político, al industrial, etc.). La validez de una (hipotética) ciencia pura la dan sus resultados, no ya las implicaciones morales que son, por regla, ajenas a ella. Además, aun admitiendo que una investigación pura pueda existir y no se deje mercantilizar, quedaría por demostrar que tiene un valor ético-político de refutación. También los rituales religiosos pueden ser totalmente desinteresados y tener un valor profético con toda la desesperación que se quiera por el presente y, sin embargo, el sistema los tolera e incluso los alienta. Tenemos la impresión de que Barbieri Squarotti tiende a una concepción "separada" de la crítica y de la literatura, reivindicando para ellas una autonomía o, mejor dicho, una zona de inmunidad que, de hecho, en un sistema totalizador y omnicompreensivo como el de una sociedad industrial avanzada, sólo puede existir como ilusión creada por la división capitalista del trabajo, como mistificadora contrapartida ideológica que la clase dominante adopta para la efectiva sujeción de las ideologías a las leyes de producción. La especialización técnica es evidentemente autónoma con respecto a las demás especializaciones; pero esto no significa que lo sea también con respecto a las exigencias generales del sistema. El hecho de que un científico recorte para sí un ámbito propio de investigación y lo analice con instrumentos idóneos, o sea, peculiares, no conlleva de modo alguno que no esté condicionado tanto en establecer la línea de horizonte de la búsqueda como en aprestar el método de investigación. Es más, el condicionamiento acontece preliminarmente en estos dos sentidos: después, el investigador está libre de hacer los análisis que quiera. Pero se trata de una libertad condicionada, puesto que se ejerce al interior del sistema y, por consiguiente, es incapaz de llegar a un conocimiento integral del objeto que está dentro del sistema. A propósito de estas búsquedas, Marcuse escribe que "nos encontramos ante el difundirse de una nueva ideología que se pone a describir lo que está sucediendo (y lo que significa) empezando por eliminar los conceptos capaces de comprender lo que sucede (lo que significa)"⁴ ya que los hechos sólo pueden conocerse si se mira más allá y "detrás" de ellos, a través de un análisis "exterior" (como lo llama Marcuse), o distanciado, que no puede limitarse a su descripción sino que ha de afrontar los factores de los acontecimientos y, por consiguiente, su génesis y su perspectiva histórica.

Se vuelve a proponer así, junto con el problema de la génesis de los hechos, el de las relaciones entre marxismo y estructuralismo. El problema no se plantea, desde luego, en los términos habituales y mistificadores de una 'puesta al día' del marxismo o, peor, de una "simbiosis"⁵ entre el marxismo y otras disciplinas; sino en los de una utilización marxista de los varios métodos de investigación, según aquel punto de vista distanciado que dijimos. Si bien nos parece cierto que no pueden existir ciencias humanas o históricas neutrales —o sea, que no estén estrechamente ligadas al desarrollo de las relaciones de producción—, ciertas técnicas estructuralistas, precisamente porque se inspiran en las ciencias de la naturaleza (véase, por ejemplo, el modelo de clasificación botánica que siempre está presente en la investigación de Propp acerca de las fábulas) y en las matemáticas, o sea, en ciencias dotadas de una estructura positiva en parte separable de su contexto histórico, pueden, en tanto que técnicas, ser utilizadas en sentido marxista (con las advertencias y las limitaciones de que hablaremos más adelante), del mismo modo que es lícito, por ejemplo, hacer uso en sentido revolucionario de la matemática, a pesar de su notorio origen órfico.⁶

Pero, una vez empleada la técnica de búsqueda estilística, formalista o estructuralista, es decir, después de haber reconstruido la estructura interior de la obra, no habremos hecho sino sentar las premisas para su conocimiento integral; desde luego —y en ello estriba la importancia de una investigación estilística, como ya la concebían los primeros formalistas rusos—, estas premisas son necesarias e incluso indispensables y, de todos modos, vinculan toda búsqueda ulterior. Es decir: no cabe duda de que el punto de partida ha de ser sustituido por el análisis y de que se debe dar la definición y la descripción de los elementos que sirven de mente también por Goldman⁷ que existe entre la 'estructura coherente' base a la obra; pero no se debe olvidar la relación —destacada recientemente y la 'estructura significativa': si es cierto que el sentido de una obra no depende "de una suma de invenciones y de 'hallazgos', sino de lo que ten-

(pasa a pág. 8)

4 H. Marcuse: *op. cit.*

5 Véase, por ejemplo, A. Moravia: "Si, el marxismo no es el único medio de conocimiento, el único método para acercarse a lo real que la cultura occidental haya elaborado; sí, tiene que ser integrado por otros instrumentos, otros medios, o mejor dicho, tiene que saber hacer las experiencias más lejanas, sobre todo ellas. Las simbiosis más arriesgadas e increíbles son las que con el tiempo demuestran ser las más fecundas".

6 Es evidente que aquí sólo se alude de pasada a un problema muy complejo.

ULTIMOS EJEMPLARES



Albo Valletta

CHARABON

cuento

Era mucho más grande que nosotros. Como de sexto grado. Cayó en mitad de agosto, cuando se sabe el nombre del mejor alumno y llegar equivale a la muerte civil. Además, era realmente distinto. Tenía el pelo hirsuto y corto, negro y en parte bayo. La cabeza, alta como una torre. Dura, dura cabeza. Ojos chicos, sin pestañas ni párpados. La cara, blanca y colorada. La boca, fina y negra, como la de un pichón de pajarraco. Ese día estudiamos el ñandú, así que le pusimos Charabón. Una ferocidad de risas contenidas lo acompañó hasta el último banco. Se sentó. Pero ni miró sin ver, hacia adelante, como yo había imaginado, ni tembló de soledad.

Al otro día habló con voz de quien no sabe pero sabiendo. Dijo la tabla del tres, los cinco ríos de Córdoba y las características del pato. Yo esperé mi oportunidad, que no llegó, que el Charabón se equivocase. Y hacia el fin de la tarde la maestra preguntó algo y le dijo la gloria que hasta entonces era mía: *Tú no, Villalba. Quiero escuchar a tus compañeros.* Cuando eso ocurría para mí, yo ondeaba, me sentía limpio y hermoso. Excedido por el placer buscaba ninguna cosa en los bolsillos del guardapolvo. Después, con la cabeza llena de respuestas, las preguntas me parecían pocas, lentas. Aleataba mi mano, sin parar. Amorosamente la maestra me ignoraba. "Tú no, tesoro mío." Y así seguíamos en un juego de mutua complacencia, hasta que yo simulaba resignarme a la presencia de los tontos. Ahora, ese destino de bandera sería de Villalba. Un coro vengativo me lo hizo saber aquella tarde.

El Charabón hace sombra a uno que yo sé.

Pero no fue por eso que malquise al Charabón. En realidad tuvo en la escuela un sólo día de gloria: el que dijo las tres únicas cosas que supo de repetir el grado. En cambio, siguió su estatura de piedra, lo que hoy llamaría impavidez. Cuando la maestra le dijo "Tú no, Villalba", yo lo miré y vi que se quedaba quieto. No se le dio esa inolvidable calentura del mejor alumno, que yo conocía bien. Ahora creo que su ac-

titud me refutaba. Pero entonces no lo sabía así. Entonces sólo pensaba en su cabeza, de frente, de perfil, de atrás. Dura, dura cabeza. Era una tentación rabiosa. Pegarle con el puño en esa boca negra, voltearlo como a un pájaro de un hondazo en el perfil y buscarle la herida entre las plumas, golpearlo por atrás, con un palo, en esa pelambreira de jabalí que le bajaba por el cuello.

Y no se me pasó. No tenía palabras para decir "A esta gente habría que prohibirle..." Lo sentí. El a veces jugaba con nosotros, pero era demasiado torpe, duro, denso para compartir lo imaginario. No entendía la convención del triunfo y la derrota, la bella heroicidad de lastimarse las rodillas. En medio de la batalla se apartaba inexplicablemente o corría delante nuestro, en otro juego, como un perro. Tropezábamos con él, nos disolvía el grito, nos apagaba el gesto, nos ridiculizaba. Despreciarlo y temerlo era humillante. Alguna vez tendría que pelearlo, ver si podía romper su cascarón.

Cuando llegó el verano, un día maduraron las tunas. Fornero Panadero lo supo por su padre, que hacía el recorrido por el lado del quilombo. Era la hora primera de la siesta cuando nos dijo: *¿Quién quiere comer tunas?* Yo, Carignano y Fuentes quisimos, y fuimos con Fornero. Había que caminar como cuarenta cuabras. Alguien dijo: *Suerte que no está el Charabón, que se las come enteras.* Y en vez de irnos derecho para el tunar pasamos por su casa, riéndonos bajito para que no nos viera. *Charabón se llamaba el padre, cantamos en la esquina. Charabona la mujer... y al hijito le pusieron...* El Charabón no aparecía. A Fuentes se le ocurrió que le tiráramos cascotazos al techo. Contuvimos la risa y escapamos. Dos cuabras después nos dimos cuenta que el Charabón venía detrás nuestro.

El tunar del quilombo estaba lleno de moradas y espinosas tetitas. Fornero y Fuentes cruzaron el alambrado como si entraran al gallinero de su casa. Carignano y yo, riéndonos de miedo: para los curiosos, el cuidador del quilombo tenía una escopeta con cartuchos de sal. El Cha-

rabón no pasó. *Vení a buscarte tunas,* le dijimos. No se movió. Carignano le gritó que los charabones son cobardes. Lo miré. Estaba en medio del polvo. Traspiraba. Me dio rabia.

Empezamos a voltear las tunas. Las empujábamos con un palito. Resistían un poco y de pronto se desprendían. Fuentes lanzaba estocadas a las pencas. Fornero ensartaba las tunas en un alambre. Hasta que juntamos como treinta. Me pareció que el Charabón iba a ayudarnos a salir. Pero no. Buscamos un árbol e hicimos un círculo en el suelo. Como a tres pasos se sentó el Charabón. Fornero sacó las tunas del alambre y fue abriéndolas con un cortaplumas. Se comió la primera. Después me tocó a mí. Después a Fuentes y a Carignano. Y otra vez a Fornero, que sabía o simulaba sacarle gusto mejor que ningún otro.

¿No le damos?

No, dijo Fuentes. *A los cobardes no hay que darles.*

Volví a llenar mi boca con aquella agua fresca y verde de la tuna. "Si quiere que pida." No pidió. *Los charabones no comen tunas,* se burló Fornero. Y recogió una como si fuera el corazón de un animal. Se la mostró en su mano sucia y la apretó un poco para que el Charabón viera correr el agua. Pero él se sofrenaba o estaba en otra cosa.

Cuando quedaron cuatro nos hartamos.

Las que sobran son para el Charabón. El que lo dijo nos proponía un juego. Nos paramos, cada uno con su tuna. El Charabón también se levantó. *Cométe las, Charabón,* dijo Fornero. Se las ofrecimos jugando a que era un bicho peligroso. Nos miró nada más. A Fuentes le vio la intención. Creo que un ojo le tembló. Fuentes bajó la mano como cansado. *Ya que querías dársela, dáse la vos,* me dijo. Sentí que no lo haría, que sí. El Charabón tenía su cara inexpresiva. Respiré mi vacilación. *Dale la tuna, Chiche.* Después de un No tiré a aplastársela en la cara. El Charabón levantó un brazo y la tuna voló. El aire me fue corto y la piel tensa. Vi su dura cabeza traspirada. El Charabón permaneció. *Pelíalo Chiche. Mojásela la oreja,* me dijo Fuentes. Torpemente, no sé cómo, se la mojó. El Charabón se pasó el brazo. No me miró. *Vení, Charabón mierda,* le dije. Lo empujaron hacia mí y se puso en guardia: los puños a los costados de la cara, dejándome ver su boca negra. De un golpe le ganaba, se caía para atrás, como un mármol. El Charabón estaba alto y lejano. Quise golpearlo. Mi puño dio en su brazo. Dos veces más. Tampoco respondió. *Pegale en la cara Chiche. Haecele saltar los mocos.* Tenía que pegar más arriba. Pero era inútil. Mis puños hallaron unos huesos filosos. El Charabón me lastimaba sin quererlo. No contestaba,

(pasa a pág. 22)

ESTRUCTURALISMO (de pág. 5)

dremos que llamar un sistema intelectual de significantes",⁸ precisamente porque de sistema intelectual se trata, el grado de coherencia ha de medirse, no sólo en el nivel de los significantes, sino también en el del sentido o del significado global. Porque una de dos: o bien la obra es un mero artificio ("suma global de todos los artificios estilísticos contenidos en ella", como dijo Chklovski),⁹ construcción abstracta de materiales insignificantes según un puro orden geométrico, y entonces el único método válido de búsqueda será el de un Blanchot y de todos los que interrogan la obra sin preocuparse por su sentido;¹⁰ o bien es una "construcción cognoscitiva del mundo" (como admite Barbieri Squarotti), y entonces limitarse a un análisis de los significantes (como propone el propio Barbieri Squarotti) sin considerar que están organizados también con miras a un sentido general, constituye una acción parcial y arbitraria, sobre todo si se admite que "el significado, o sea, la visión del mundo, la organización del mundo (con lo que conlleva de políticamente activo) entra efectivamente en el ámbito de la literatura", aun cuando, naturalmente, "se vuelve lenguaje acción lingüística y en esta materia "juega todas sus posibilidades de organizar efectivamente un texto, constituyendo sus puntos estructurales de apoyo" (Barbieri Squarotti). Comprender la relación que existe entre estructura coherente y estructura significativa quiere decir comprender el significado pleno, es decir, histórico (ya que el significado de necesidad nos remite a la historia) de la obra de arte, no ya analizarla deductivamente, procediendo de postulados estéticos, o de preocupaciones morales, o de aplicaciones mecanicistas del causalismo historicista: para un marxista, la de estudiar una obra debería ser una actividad de conocimiento que, partiendo de un punto de vista distanciado de la obra y de la tradición y del sistema en el cual se coloca, descomponga el objeto en sus varios componentes y lo coteje con la base real (socio-económica) de la cual nace: no por un propósito partidario (para poner al desnudo, por ejemplo, los aspectos progresistas que el proletariado debería hacer suyos, etc.), sino por la exigencia de demistificar que está en la base del materialismo histórico y que constituye ella misma, por su rigor científico, un instrumento para la revolución. (Apenas es el caso de hacer notar que el juicio implícito en la elección del punto de vista distanciado y en el repudio del sistema no impide de modo alguno la objetividad de la búsqueda; al contrario, la garantiza, puesto que un verdadero conocimiento no puede darse asumiendo un punto de vista interior al sistema:¹¹ la tarea de la crítica marxista no será, por otra parte, la de participar en una determinada *batalla de las ideas*, midiendo lo "positivo" y lo "negativo" de una obra, sino la de comprender la función objetiva en el sistema, conocerla, en suma, globalmente a través de la demistificación de su papel objetivo.¹²

Por otra parte, también un estudio brillante pero superficial como Roland Barthes se plantea el problema: "las formas, ¿no están acaso en el mundo, no son acaso responsables?", y llega a la conclusión de que el estructuralismo "no saca del mundo la historia: trata de ligar a la formal preliminar es una condición, no sólo del examen histórico, sino también formas".¹³ Y el formalista Propp escribe, sí, que "el análisis forma preliminar es una condición, no sólo del examen histórico, sino también del crítico-literario"; pero añade que esto no significa que "el mundo de las ideas no pueda ser estudiado; significa, por el contrario, que ese mundo de las ideas (el "contenido") puede ser analizado científica y objetivamente sólo cuando se hayan aclarado las leyes formales de la producción artística".¹⁴

A pesar de la contraposición un poco esquemática entre forma y contenido (mientras el significado pleno de una obra está constituido —más que por su tesis exterior o por su ideología explícita— por su tensión interior, por su manera de captar la realidad y organizarla formalmente

8 R. Barthes: *Saggi critici*, Einaudi, 1966, pág. 273.

9 V. Erlich: *Il formalismo russo*, Bompiani, 1966, pág. 94.

10 Sobre M. Blanchot ver a Barthes: *obr. cit.*, pág. 280 a 282. Sobre el aspecto semántico de la poesía en general, ver el cap. II de G. Della Volpe: *La critica del gusto*. (Hay traducción española, ed. Seix Barral).

11 Sobre este punto, ver a H. Marcuse: *obr. cit.*

12 Sobre el conjunto de estos problemas, Cacciari escribe: "El peor esquematismo "analítico a priori" es propio de una posición crítica que con la coartada de la adherencia perfecta a las estructuras formales de su objeto, o sea, aceptando de pleno la comprensión que ofrecen de ellas mismas, no llega a plantear el problema de su comprensión general ni, por consiguiente, a explicar, a decir sus motivos sustanciales —no llega, en suma a comprender su función objetiva. Un parecido entoque crítico acepta de pleno la organización empírica en que las formas se presentan, acepta sin discusión su integración histórica y, por consiguiente, las juzga —tenga o no conciencia de ello— desde el punto de vista del propio sistema dado, según las coordenadas de la política del sistema. Pero, puesto que se trata precisamente de un sistema "a priori", nuestro juicio crítico es totalmente a priori en él, en el movimiento objetivo de la dialéctica de su aparición. En cambio, un método que, partiendo de la forma, descubre su objeto real y critique así ese objeto siempre más directamente a través de la demistificación de su forma, presentándose en su diversidad con respecto al analizado anteriormente, aclara su radical oposición a las líneas fundamentales de la tradición cultural y literaria".

13 R. Barthes: *obr. cit.*

LA PROSA

EL BALDIO

AUGUSTO ROA BASTOS

ed. losada

En el número anterior nos ocupamos de un narrador paraguayo, Gabriel Casaccia. Aquella vez, la crítica careció de elogios. Si justa o no se encargará de precisarlo el prolijo lector que se haya tomado el trabajo de leer ambas cosas: libro y crítica. Ahora hablaremos de otro narrador paraguayo, Augusto Roa Bastos. Se equivoca aquel que imagine un trabajo, ofrecido por entregas, sobre la literatura paraguaya actual. Se trata, simplemente, de una casualidad. Pero vamos a aprovechar esta casualidad. Dejando de lado la abismal diferencia que hay entre un escritor y otro (diferencia, en suma desastrosa para Casaccia), podríamos detenernos en algo que descubrimos al leer los dos libros: hasta cuando no habla del Paraguay, el Paraguay de Roa Bastos se "siente". Leyendo a Roa Bastos hallamos un pueblo en donde cohabitan la tristeza, la crueldad o la frustración; un pueblo, desde hace años, sometido a los histéricos caprichos de un bruto generalote. Esto no lo vivimos al leer a Casaccia, quizá (o segura-



mente) se deba a esa abismal diferencia que anoté al principio. Roa Bastos nos hace notar, también, su condición de exilado(1). En casi todas las historias que suceden fuera de su patria nos topamos con el exilado, puesto sin adjetivos, como de paso, un personaje más en el universo del relato.

Se me antoja ridículo hablar de cómo escribe Roa Bastos. Baste recordar *Hijo de hombre*, novela que sería irrespetuoso no citar toda vez que se hable de literatura latinoamericana. Baste recordar *Hijo de hombre*, decía, para omitir, con cordura, toda referencia a la dimensión de Roa Bastos. Me limitaré, entonces, a esbozar algunas críticas en el aspecto formal de tres cuen-

(1) Sabemos que ahora se escribe "Exiliado" pero el sustantivo no nos gusta.

tos. Comencemos por *La tijera*, se me ocurre que el final está demasiado explicado, da pena que un relato tan bien construido, con esa ambigüedad y misterio que caracteriza un buen cuento, prácticamente se desarme en esa explicación coital entre Lía y su amante; explicación, se nota, un poco



“traída de los pelos” con el propósito de redondear falsamente un cuento. Algo parecido sucede en *Hermanos*. La muerte de Julián admite dos comprensiones: 1º) si es casual, resulta una ironía innecesaria que se roza peligrosamente con la facilidad; 2º) si es suicidio, no está bien explicado y, de estarlo, sería recuperar a un personaje política y humanamente irrecuperable. El pájaro mosca está profusamente dialogado, largos “parlamentos” que pretenden aclarar el cuento consiguiendo, sólo, emparejarlo con una especie de obra de teatro. En pocas palabras, quizá un hermoso tema, no contado.

Nos encontramos otra cosa censurable en el resto del volumen. Puedo ser que un minucioso crítico repruebe tal o cual error; de existir esas fallas, no desvirtúan la totalidad del libro. Nosotros, mejor, preferimos recordar la extraña pureza de *El baldío* o la irónica crueldad de *Encuentro con el traidor*; la denuncia, sin panfletos, de *Borrador de un informe*, la diabólico venganza de *El aserradero* o el preciosista juego formal de *El y el otro*. Recordar todo eso y afirmar, sin miedo a equívocos, que el gran creador de *Hijo de hombre* tiene todavía mucho para darle a la literatura latinoamericana. Los mejores cuentos de *El baldío*, son una prueba de ello.

HOMBRE QUE DABA SED

ADRIANO GONZALEZ LEON

ed. Jorge Alvarez

“Libro redondo”, solemos decir. Visión geométrica de un juicio poseedor de las cualidades que uno quiera atribuirle y juicio que, a pesar de lo matemático de la metáfora, goza de la más amplia ambigüedad pero que, gracias a nuestra manera de entendernos, se entiende perfectamente. Eso de “libro redondo” pasa con el libro de González León. Siete historias contadas con un lenguaje rico en palabras, poético. No imaginemos bellas anécdotas, todo lo contrario. El mundo que González León eligió para narrar es un mundo poblado de personajes vencidos, quebrados; *Ex-hombres*, si recordamos a Gorki. Un camión desbarancándose, por ejemplo, es la única li-

(pasa a pág. 22)

ESTRUCTURALISMO

según un sentido que sería arbitrario clivdar porque está determinado por esa organización: piénsese, por ejemplo, en las formas figuradas de representación de Dante reveladas por Auerbach, o, también, en la relación entre estructura estilística y significado filosófico en Voltaire, observada por Starobinski,¹⁵ muy justamente Propp, aun subrayando la necesidad de un análisis literario conducido con instrumentos peculiares (como quisiera Barbieri Squarotti), no excluye —al contrario, auspacia, como veremos— un análisis de tipo histórico y sociológico. En cambio, para Barbieri Squarotti esta operación sería, además de “insignificante para la revelación efectiva del sistema de signos” (ya que “no da ninguna información, ninguna noticia útil acerca de la constitución y los caracteres específicos del texto”) tan absurda como (ver más arriba, punto a) “pretender enfrentar fenómenos químicos con los instrumentos de la historiografía”, o bien servirse de “hipótesis físicas para examinar eventos económicos”. En su generalidad, estas afirmaciones son obvias; pero, si examinamos más de cerca la cuestión, nos percatamos de que para estudiar eventos económicos hay que servirse también de instrumentos de búsqueda tomados, si no de la física y de la química, ciertamente de la sociología y la historiografía, ya que por necesidad hay que ampliar el campo de examen a los factores políticos, sociales, religiosos, etc. del período histórico sometido a investigación. En realidad, solamente las ciencias positivas y exactas, o sea, las de la naturaleza y las matemáticas —puesto que atañen, o bien a una evolución biológica que preexiste a la estructura socio-económica y es en parte independiente de ella, o bien a un ámbito de convenciones válidas para todos los hombres y que proceden según una dialéctica interior propia de ellas— pueden tener un estatuto suyo fijo y autónomo, una estructura objetiva, en parte separable del contexto socio-económico en que viven, y campos de investigación muy definidos (porque los propios objetos de la investigación están menos sujetos al condicionamiento histórico); no es lo mismo para la economía ni, con más razón, para las demás ciencias humanas que son eminentemente históricas (sociología, historiografía, crítica literaria, etc.) y que, puesto que se refieren precisamente a la historia social y cultural, sólo podrán establecer su campo de investigación y llegar a su conocimiento integral —o sea histórico— con el auxilio de las demás disciplinas históricas; en suma no solamente estas ciencias no tienen autonomía con respecto a la historia socio-económica del hombre, puesto que su génesis y sus métodos están condicionados por ella,¹⁶ sino que tampoco tienen ámbitos fijos y rígidamente autónomos de investigación, ya que tanto éstos como aquellos son continuamente dependientes de la historia (es decir, en una sociedad capitalista, de las relaciones de producción y de las leyes del mercado: piénsese en el nacimiento del concepto mismo de autonomía del arte tal como ha sido planteado por Horkheimer, Adorno y Benjamín —nacimiento que históricamente se vincula con la fundación de una verdadera crítica literaria— y en el hecho de que no tiene siquiera dos siglos de historia). Una concepción materialista de la historia —aunque tiene que precaverse (como hemos visto) contra toda consideración mecanicista y toscamente causalista de la relación base-superestructura (de donde la necesidad, para nosotros, de partir siempre del análisis interior de la obra como premisa en que se vincula la verificación histórica, y de no renunciar nunca a analizar— como indica, por otro lado, también Sartre,¹⁸ “el propio desarrollo de la estructura”, es decir, “la cosa sin el hombre”; una concepción materialista de la historia no puede absolutamente dejar de hacer referencia a esta dependencia. Por algo es que Propp cierra su polémica con Lévi-Strauss poniendo en guardia a los estructuralistas acerca de los criterios de aplicación de los métodos de las ciencias exactas a la literatura: “Si al inicio de este escrito —observa— hemos puesto de relieve la afinidad entre las leyes estudiadas por las ciencias exactas y las estudiadas por las disciplinas humanistas, quisiéramos cerrar recordando su fundamental, específica diferencia”, ya que,

(sigue atrás)

15 Nos referimos aquí al excelente ensayo de J. Starobinski: “La doppietta di Voltaire” que, significativamente, lleva el siguiente subtítulo: “La filosofía de un estilo es el estilo de una filosofía”, donde la alusión a la relación entre estructura estilística y significado es evidente.

16 Se podría observar, entonces, que también el punto de vista marxista desprendido está condicionado por la historia; y es cierto, sin duda. Pero en la medida en que está consciente de su condicionamiento histórico y se basa en la fuerza antagonista del sistema (la clase obrera) y hace de la “teoría”, según las propias indicaciones de Marx una “potencia material” que se propone destruir las relaciones actuales de producción, no forma parte del funcionamiento del sistema y tiende, incluso, a su extinción práctico-política. Si este punto de vista puede llamarse “punto de vista obrero”, como proponen y teorizan A. Asor Rosa es algo que no podemos discutir aquí.

18 En *L'Arc*, cit. También Sartre admite que “las ‘super-estructuras’ constituyen regiones relativamente autónomas”.

ESTRUCTURALISMO

por ejemplo, las obras maestras de Dante y de Shakespeare "no pueden ser comprendidas sólo con los métodos exactos".¹⁹

Pero no es solamente para iluminar su génesis que es necesario relacionar con la historia las formas y las estructuras literarias;²⁰ el propio análisis sincrónico de las estructuras será ciego si, una vez comprobada una diferencia diacrónica en su manifestación, no tratara, luego, de comprender históricamente esas modificaciones. En un texto brillante —una auténtica obra de virtuoso— como "*Gli orecchini*" di Montale,²¹ más de una vez Avalle debe declarar su impotencia para comprender las variaciones del tema estructural del espejo (véase, por ejemplo, en la pág. 113: "también en este caso será forzoso renunciar a cualquier intento de poner un poco de orden en las elecciones realizadas de vez en vez [por el poeta] en los archivos de la memoria"), con el riesgo de reducir toda la poesía a un juego formal abstracto (ya que ahistórico: fuera de la historia y privado de una historia), a un mero montaje de elementos asemánticos ("no variantes, por consiguiente, sino variaciones sobre un tema obligado; no evolución sobre determinadas líneas de desarrollo, sino un hacer y deshacer continuo, como delante de un tablero donde cada jugada es dictada por la inspiración imprevisible del momento, independientemente de las jugadas cumplidas en otros momentos, frente a otros adversarios": *ivi*, pág. 94); de ahí que las variaciones del tema y la propia comprensión de *Gli orecchini* (Los aretes), de aquel tanto de "concentrado" y también de "duro y compacto" que presentan, nos remiten necesariamente a la parábola de la búsqueda humana (no solamente estética) de Montale, desde *Ossi* hasta *Bufera* y a la situación histórica a la cual cada una de las variaciones está ligada. De otro modo —si separamos la comprensión de la estructura coherente de la estructura significativa— se corre el riesgo de "absolutizar" en sentido trascendente —y claramente antimaterialista— la búsqueda formal del poeta, escindiéndola de su experiencia integral de hombre. Esta escisión, precisamente, ha impedido a Avalle comprender, por ejemplo, que la originalidad —y, por consiguiente, el significado— de la poesía examinada por él, con todo lo que tiene de más dramático, de más duro y compacto (precisamente) con respecto a las otras poesías en que aparece el mismo tema, consiste en la particularidad de la variación del tema, particularidad debida al injerto "exterior" de la experiencia de la guerra y al cual Avalle, absorto en buscar las constantes de coherencia (búsqueda sincrónica) no ha dado ninguna importancia estructural. Vale decir: los versos "*Ronzano elite fuori, ronza il folle / mortorio e sa che due vite non contano*" (Zumban élitros afuera, zumba el alocado / mortuorio y sabe que dos vidas no cuentan), puesto que no encajan en ninguna de las cuatro divisiones del tema indicadas por Avalle (el *medio*, el *objeto*, las *operaciones*, la *calidad*), ya que aluden a una experiencia exterior ("afuera") con respecto a la secuencia del tema canonizada, son liquidados apresuradamente por el autor, o sea, son considerados como capaces de despertar un "interés moderado" (también porque en ello él no ve más que una "inserción" introducida, evidentemente, desde el exterior "con cierto esfuerzo"; tanto es así que el poeta le parece incluso "inseguro sobre el papel que tiene que confiar a los contenidos, mucho más solemnes, de la poesía civil" [sic]; para nosotros, estos versos se enlazan con la conclusión, cierto no casualmente dramática ("*La tua impronta/ verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide/ mani, travolte, fermano i coralli*". — Tu impronta) vendrá de abajo: donde en tus lóbulos escualidos [manos, atropelladas, prenden corales—: nótese la adjetivación y el aislamiento icástico, entre dos comas, del participio pasado),²³ sugiriendo un sentido preciso, el de la muerte el de la



TEATRO

LA FIACA

Nos atacan dos tipos de fiaca, la vergonzante, la que nos mezquina las ganas de hacer aquello que una vez resuelto nos dejaría satisfechos y orondos, y la otra fiaca, la que despierta ante la ineludible labor, casi siempre opresiva, que nos permite comer. De esta última se ocupa Ricardo Talesnik, un argentino de 31 años, en su obra estrenada en el teatro San Telmo bajo la dirección de Carlos Gorostiza.

Néstor Vignale, el protagonista, da cuerda al despertador un domingo a la noche para que suene a las 7 del lunes, con plena conciencia de que lo acallará al primer timbrado y seguirá en la cama contento como un chico porque siente, luego de diez años de haber sido el oficinista modelo, que la fiaca lo ha invadido. Este es el nudo de la pieza, tratada por el autor en tono satírico y con personajes caricaturescos. El protagonista no autojustifica su actitud racionalmente, su rebelión es para él sólo una forma de vuelta a la infancia despreocupada, no sabe que su ejemplo puede llegar a producir una reacción en cadena, no acusa a la sociedad ni tiene una mira ideológica específica, pero actúa, adopta una conducta, y por lo tanto produce un efecto. Ante la amenaza de un levantamiento masivo, el patrón, el poderoso, se asusta y corre a reintegrar a la primera oveja descarriada. Néstor, que tiene hambre, deja de hacer fiaca para retomar el gris.

La crítica es filosa y ataca por varios flancos: la alienación oficinesca con sus modernas secuelas —los simples helados sistemas que se conocen como Relaciones Públicas—, el matrimonio muy correcto y aburrido, la madre cita sacrificada que busca absorber hasta la última gota de voluntad de sus hijos. Una crítica integral de la sociedad hecha sin alardes, con son-

20 A este propósito, después de haber criticado el causalismo historicista, L. Rosiello escribe "...un sistema no puede actuar en su conjunto como causa de una determinada mutación o de un determinado uso global de otro sistema; sólo puede crear condiciones exteriores aptas a la realización de una mutación o de un uso, acontecida sobre la base de reglas de condicionamiento interior, admitidas y establecidas por la estructura formal sobre la cual un cierto sistema fundamenta su propia funcionalidad. La diversificación, por los especialistas, de las diversas disciplinas científicas se cumple refiriéndose precisamente a las condiciones interiores de los distintos sistemas entendidos como diferenciados... entre un nivel teórico de potencialidad y uno de realización actual; las condiciones exteriores constituyen el campo de colaboración inter-disciplinar, que se puede establecer una vez que se haya unificado el aparato de los conceptos y de las categorías metodológicas". Pero se comprende que —si las condiciones exteriores llegan a tener casi la misma función que, según Pascal, había tenido Dios para Descartes, o sea, la de poner en movimiento de una vez para siempre el sistema de las mutaciones— a fuerza de mediar la relación entre la historia y la obra de arte se puede acabar por llegar a la conclusión (a la que llega Barbieri Squarotti) de que el análisis histórico y sociológico no da "ninguna noticia útil acerca de la constitución" del texto: mientras esas condiciones deben considerarse como presentes siempre en su estructuración y, por consiguiente, en su significado (una obra no puede dejar de ser históricamente significativa).

21 D'Arco S. Avalle: "*Gli Orecchini*" di Montale, Il Saggiatore, Milán, 1965.

23 Dramática también en la interpretación que de ella da el propio Montale: "Tal vez son manos que salen de los sepulcros de gente gaseada o masacrada (hebreos como el

risas, y que se cierra con un final discutible en cuanto a su cohesión formal con el resto de la obra, pero impactante sin duda y resuelto a través de una situación eminentemente teatral.

Talesnik tiene humor e imaginación, y así enfoca un tema casi agotado como el del anquilosamiento producido por el trabajo de oficina, con una visión fresca y obteniendo momentos deslumbrantes —en el final del primer acto, cuando los personajes a cargo de Briski y Novoa juegan a ser pistoleros, el autor llega a establecer un contacto de mágica belleza.

La puesta de Gorostiza recreó la pieza dentro de un estilo chato y realista que la desvirtúa y además hace que el final quede totalmente fuera de tono.

En la interpretación sobresale José Novoa en una caricatura descriptiva sin desbordes. Norman Briski es siempre Norman Briski, cercenando las posibilidades del papel para adecuarlas a su único estilo. María Cristina Laurenz se mueve con soltura y dominio de la escena, pero dice en un tono chillón y afectado que cansa.

La escenografía de Luis Diego Pedreira, toda en gris, plasma un clima de correspondencia con el tema.

SARA MARKOVICKI

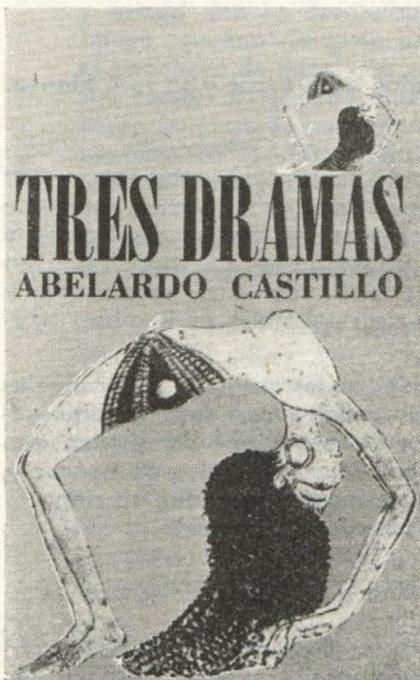
ESTRUCTURALISMO

guerra "instantáneo" ya preanunciado, precisamente, por el zumbido del alocado mortuorio. El motivo exterior de la guerra ha irrumpido en el esquema (en el tema del espejo), desajustándolo y provocando así una diferencia sustancial con respecto a otras poesías similares ("Pila", "Rechina la garrucha", "Dos en el crepúsculo"), diferencia que puede descubrirse sólo mediante un análisis diacrónico y una averiguación histórica: ²⁴ únicamente relacionándolo con la historia se puede comprender, en "Los aretes" aquel tono de fría encuesta sobre lo real, centrada en el motivo de lo precario de la vida (que no es el acostumbrado de "Pila" que asoma también en los primeros seis versos de "Los aretes", sino que asume un valor particular, distinto y más concreto, por aquellos aviones de guerra que pasan y la consiguiente conciencia de que "dos vidas no cuentan"), estrechamente ligado, por aquella experiencia desorientadora —alucinada, casi— que conlleva a lo trágico ("escuálidas/manos, atropelladas") de una muerte absurda ("alocado mortuorio") ya que ajena al hombre, procedente del exterior ("afuera"), y de una amenaza que hace dramáticamente precaria y antidilica la escena "interior" del poeta y el espejo, arrebatándole su pathos "íntimo" (el diálogo con la persona ausente, el recuerdo, etc.) en la fría comprobación de su falta de sentido. En suma, la propia "ambigüedad" de Montale, aun la que Barthes llamaría la suspensión de sentido (el propio tema del espejo con lo que tiene de angustioso y absurdo al interrogar e interrogarse) suspenden un sentido (preciso) que se caracteriza sobre el fondo de una historia igualmente precisa (y también sobre la línea de una precisa historia interior de la poesía montaliana: pere este último es un asunto demasiado largo para discutirlo aquí).

Con lo cual no queremos, desde luego, volver a introducir por la ventana lo que acabamos de echar por la puerta ²⁵ (también porque la de buscar la génesis histórica de un hecho no es, de por sí, una operación historicista), sino simplemente subrayar que la reconstrucción de las estructuras no puede prescindir de la averiguación histórica, ya que las "condiciones exteriores" están constantemente presentes en la organización formal de un texto (puesto que los significantes no pueden, evidentemente, escindirse de su significado). De otro modo, correríamos el riesgo de comprometer aquel respecto absoluto por el texto del cual nos habíamos hecho paladines.

R. L.

apareció



sobre las piedras de jericó / a partir de las siete / el otro judas.

fantasma); pero también pueden ser manos no identificables que surgen de la nada y vuelven a caer en ella" (citado por Avalle en la pág. 85).

- 24 Son muy oportunas aquí, a este propósito, las palabras de Sartre, quien, después de haber observado que los estructuralistas analizan sólo "el propio desarrollo de la estructura", añade: "Yo no creo que la historia pueda reducirse a este proceso interior. La historia no es el orden. Es el desorden. Digamos: un desorden racional. En el momento mismo en que mantiene el orden, es decir, la estructura, la historia ya la está deshaciendo"... "Yo no comprendo que uno se detenga en las estructuras: para mí es un escándalo lógico. Concepción, ésta, que nos muestra muy bien, entre otras cosas, que Sartre está muy lejos, el que se declara historicista, del fatalismo historicista de tanto marxismo de hoy.
- 25 Ante todo porque el punto de vista cognoscitivo a través del cual la búsqueda se conduce, es un punto de vista desprendido del proceso histórico en curso: o sea, es un punto de vista que, por un lado, niega la falsa neutralidad de la búsqueda "técnica" y meramente especializada reconociendo precisamente en ella el punto de vista interesado del sistema, al cual contraponen un rigor científico que es instrumento de lucha práctico-política y, por el otro, está perfectamente consciente de que entre la sociedad burguesa y la sociedad socialista no habrá desarrollo progresivo sino revolución y, por consiguiente, salto (o sea, está consciente de la necesidad "antihistoricista" "de volver a subrayar la discontinuidad entre socialismo y desarrollo burgués y la continuidad de este último" [C. Cases: introducción a G. Lukacs: *El romance storico*, Einaudi, Turin, 1965, pág. 14]. En segundo lugar, porque ese punto de vista implica un juicio global no historicista (el Gran Rechazo del que habla —de forma algo mística, por la verdad— también Marcuse). En tercer lugar, porque la de estudiar la relación estructura-superestructura, base social y económica (pero también biológica) y objeto ideológico es una acción histórica no historicista (no se debe confundir el anti-historicismo con lo a-histórico, como hacen casi todos los estructuralistas) y, en tanto que tal, filológicamente atenta al detalle, a la distinción, a la discreción (en el sentido que le da Guicciardini), no ya dedicada a generales y genéricos procedimientos para poner etiquetas y dar la caza al mínimo común denominador como nos ha acostumbrado la "ignorancia 'sintética a priori'" de gran parte de la crítica historicista posbética (piénsese en toda la querrela sobre el Romanticismo; y véase a G. P. Samona: "Timpanaro e il romanticismo", en *Giovane Critica*, n.º 14, invierno. Dicho esto, no se nos escapa, desde luego, el valor provisional de nuestras afirmaciones: pero, por un lado, la crítica marxista y materialista al "historicismo" está prácticamente por hacer; por el otro, este artículo sólo se propone plantear sin prejuicios algunas cuestiones de método crítico y no pretende darles una solución segura que, por otra parte, el estado actual de la búsqueda teórica no consentiría.

Instrucciones Para Desnudar a la Raza Humana

fernando alegría

- I. Desnudad a un Barbudo de a poco:
Primero, las sandalias
Segundo, el chaleco
Tercero, los cascabeles
Cuarto, su sombrero de espinas
Quinto, sus pantalones de cuero
Sexto, sus botas y los clavos de sus manos
Séptimo, su angustia
Octavo, las ruedas de su motocicleta
Noveno, rezad el rosario
Décimo, descansad la mejilla sobre su vientre tibio y blanco.
El cordero os corresponderá.
- II. Desnudad al Policía Azul a balazos. Sentadle sobre las tablas de la ley, y pues le gusta la violencia, arrancadle las botas con los pies adentro. Montadle en su motocicleta y aceleradle por los cielos desde gran altura: que un águila le posea durante el vuelo. Habrá reflectores y, al aterrizar, juntos recibirán la llave de la ciudad.
- III. Desnudad al Bombero en medio de sus llamas furiosas.
Esperad que su manguera se ponga dura y que las chispas le enciendan el pelo, mientras el vientre, tostado como un pan, sonará al chamuscarse y los músculos tricolores le colgarán desde los hombros hasta las rodillas y sobre la cara se estará derritiendo su casco.
- IV. Desnudad a la Hermana de Caridad entera. Pero respetad su cofia blanca en su vuelo por la luna, y los hábitos celestes caerán lentamente y el cuerpo irá saliendo como un dedo y temblará desolado y ardiente. De rodillas, esperadla.

Después será un cáliz volcado, sangrando sobre la playa.

- V. Desnudad al Mariscal del Aire y en su máscara de pequeño elefante introducid el olor de las mujeres y los niños que asesinó cantando.
Sentadlo en un helicóptero y desatad las navajas furiosas: sonará como un asno poseído por un toro. Colgadle una sarta de ojos en el cuello, movedlo a paso de ganso, iluminadle la columna vertebral con un machete: brillará algunos años y morirá con las botas puestas.
- VI. Desnudad a la Esposa del Mejor Amigo con gestos rápidos o feroces y disimulados, si es posible con la lengua, mientras el mejor amigo prepara los martinis. Si el mejor amigo regresa de pronto, desnudadlo también a él, pero no le quitéis los calcetines: mojádselos.
- VII. Desnudad al Prestidigitador de las barras y estrellas de un solo sablazo, de modo que al cortarle el cordel se le caigan los pantalones de golpe y le saldrá volando la paloma de entre las piernas, y de las axilas le saltarán conejos y de la boca le colgarán pañuelos de seda, discursos marciales, picanas eléctricas, presupuestos, naipes y bombardeos: pedidle que se doble en dos para recibir los aplausos y, por entre las colas del frac, aprovechad.
- VIII. Desnudad a un negro y se verá blanco.
- IX. Desnudad a un Cosmonauta sin desconectar su cordón umbilical, meted la mano por alguna abertura y tocadle a discreción, en forma displicente y algo rápida hasta que temblando en su apariencia de Dios, se derrame y sienta de nuevo que es hombre.
- X. Desnudad a los Angeles y Arcángeles desplumándolos con suavidad, pasadlos por el fuego, que no queden plumas, cubridlos con polvo de azúcar y, al fin, lamedlos para que se rían. (¡Vestid a los demonios!)
- XI. Desnudad a la Tierra de sus cosas: quitadle sus tumbas, sus árboles secos, sus envidias, sus huérfanos, sus traiciones, sus desiertos atómicos, algunos telecopios y algunos atardeceres,

sus crímenes, sus ministros, sus suicidas.

Dejadle ciertas señas, como ser la marca de las uñas en su costado y uno que otro mar para que espere de espaldas, como una mujer gorda, el parto sin dolor.

XII. **Desnudad al Artista Puro en medio de espejos a medianoche. Arrancadle su capa púrpura y envolvedle las piernas de modo que no se las vea, cortadle los pezones con tijeras, servidle la sangre en su sombrero de académico, besadle la garganta y, luego, los hombros y la espalda, abridle los ojos y destilad vinagre en las llagas de sus dedos, hacdle girar vertiginosamente hasta que se le caiga la virginidad como un pañuelo sucio al suelo. Desolladlo y poseedlo.**

XIII. Desnudad al Burócrata que dirige la guerra y colgadlo de una percha en un closet. Llenadle el ano de lápices. Escribid con él la frase: más soldados, o la palabra tiempo o, si preferís, la palabra mierda.

XIV. **Desnudad a ciertas personas como quien pela una papa por ejemplo: poned un banquero junto a un prelado, junto a una gran dama, junto a un catedrático, junto a la estatua de la libertad. Separad los calzoncillos sucios, de los tirantes negros, de las camisetitas de lana, del trapo personal, y avisad que se derrochará soberbia. Luego, quemad la gran pirámide así: el banquero de base, con zapatos pero sin corsé; el prelado sentado en su cara; la gran dama desinflándose de espaldas en el aire; el catedrático sujetándose los pantalones; y la estatua de la libertad, libre de su estreñimiento, orinando alegremente sobre ellos el espíritu de su antorcha.**

XV. Desnudad al Monje Budista de sus llamas, cubridle con un quitasol rojo, untadle su carne morena con aceite, perfumadle sus muslos con el aliento de una doncella, envolvedle el torso en corbatas de seda, romped granadas en sus labios, estrujad una paloma sobre su cabeza. No le molestéis, amadle desde lejos, permitid que se queme como un fósforo en los dedos de Dios.

XVI. **Desnudad a los niños y ponedles dulcemente en su cama, acostaos entre ellos, sentid el peso de sus rodillas ardiendo y saludad a la madre quien, ya desnuda, os llama.**

XVII. Desnudad al Atleta corriendo o saltando, quitadle uno a uno sus músculos y hacded de ellos una flor de sangre, luchad con él sobre el césped buscando su dureza, jamás la nuca temblorosa, sorprendedle desde arriba y saltad sobre sus riñones atento al cronómetro. Poseedle en un minuto clavado.

XVIII. **Desnudad al Alcalde de la ciudad negra y hacdedle correr velozmente por las bóvedas de la Morgue: que le persiga un pugilista negro en celo y el Alcalde irá sintiendo en las entrañas el secreto de miembro antes de que éste se convierta en terror o en un niño asesinado.**

El Alcalde desea bajar de peso: que corra por la bóveda cerrada y los cadáveres lo persigan y que se tape inútilmente el ano: La corneta tocará a zafarrancho.

XIX. Desnudad al Dictador en casa de su querida: presentadle a sus víctimas echando sangre por las orejas y arregladlos en forma de corona al pie de su cama. Arrancadle una medalla y en el hueco que dejará en su pecho colocad el corazón de un jabalí. Observad su espalda: si tiene rabo depositad allí mostaza francesa, que la querida sabrá apreciarla. Como la querida se hallará desnuda, vestidla de a poco: colgad sendos dólares de plata en sus pezones, soltad una araña en su ombligo y abridle camino por el monte de Venus.

Abrid de piernas al dictador, quitadle el candado y de su interior extraed las botellas de champagne. Después, gritad: Salud.

XX. **Desnudad a la Enfermera, que ya viene la muerte. Desnudadla con guantes de goma y mostrad primero sus pechos y, luego, sus pies, vendadle en seguida la cara y romped a prisa sus mallas rosadas de modo que el ombligo os mire sin pestañear. Por fin, forzadla en un baño de maría.**

XXI. Desnudad a la Muerte. Cualquiera muerte. Son todas iguales. No respetéis su mano negra ni su corona de luces. Levantadle el manto, miradle con descaro por todas partes, hurgueadla, aunque se ría. La muerte no lleva medias. Sin prisa. La muerte no tiene cintura. Un poco más. La muerte tiene pelos. Un postrer esfuerzo. La muerte no era virgen. Vestidla, que se la lleven. Dejadla con vida.



CINE

(de contratapa)

terior, pero no llegábamos a representárnoslo, estaba físicamente presente, pero se nos escapaba metafísicamente (una vez más, más allá de toda trascendencia). Lo vemos al fin, sí, y ya no lo podremos imaginar de otro modo. Marcelo Maslroiani, dirigido por Visconti está ahí, delante nuestro, con su opacidad y transparencia. No desesperado, sino desligado de toda esperanza, asumiendo con ligereza lo absurdo, lo tiene de su condición y la nuestra. Todo para él carece de importancia, excepto la vida, todo le es igual, excepto vivir, casi no habla, porque no tiene nada que decir y responde distraídamente cuando se le interroga. Reducción a la esencial insignificancia. Están las mujeres, el mar, el sol. Con su vida amenazada, a punto de ser jurídicamente asesinado, ni siquiera se defenderá. La parodia de toda la justicia humana se hace patente en las escenas de instrucción en los tribunales, con efectos un poco burdos, tal vez, debido a que los actores son excelentes, pero justamente demasiado buenos actores, y se sobrepasan. A excepción de Bruno Cremer, Visconti se dejó desbordar por sus intérpretes. La única objeción. Pero es vencida por la adhesión, la admiración.

CLAUDE MAURIAC
(del "Figaro Litteraire")

LE MUR, Film de Serge Roullet

Después de la presentación de "El Muro" Sartre sostuvo una discusión por Radio-duplex con París y Nueva York. Aquí reproducimos (de "Le nouvel Observateur", 1-7 noviembre), las declaraciones del primer escritor de Europa.

"Cuando Roullet me propuso hacer el film, vacilé. Me decía: una película, eso se mueve, mientras que el relato es estático. Pone en escena a tres hombres que están condenados a muerte y que van a degustar eso durante una noche entera. Y después leí el guión de Serge Roullet. Me reconocí y, como Roullet insistiera, acepté. Cuando vi la película comprendí que era él quien tenía razón, porque el tema verdadero no es la intriga, que es muy escueta: es el tiempo. Es cómo los hombres pueden vivir un tiempo definido al término del cual la muerte les será dada por otros hombres. Y esto era también el verdadero tema de la novela.

... "Algunos han reprochado al film su lentitud. Pero, justamente, el problema de Roullet era hacer vivir a los espectadores la muerte de los personajes y hacerla vivir en su lentitud. Maniobrando con otro ritmo no hubiera obtenido este resultado. Es necesario que los espectadores aguarden ellos mismos esta muerte. Es necesario que les angustie estar ahí.

"Una cosa que me ha gustado mucho

en el film, la primera vez que lo vi, es el comienzo. Unas personas entran en una sala y no saben muy bien si se les va a juzgar o a interrogar. Hay una fila de algunas decenas de personas que van a ser interrogadas unas después de otras y están, en medio de la fila, los tres personajes. La mayor parte de los directores, por un artificio de montaje hubiera hecho interrogar a los héroes de inmediato. Eso bríamos sentido la espera para nada. No habríamos sentido que es humillante y angustioso ser puesto en una sala sin saber lo que nos espera, y donde se cuchichea por lo bajo. Roullet no hace interrogar a sus héroes sino cuando les llega el turno, cuando ya hemos tenido tiempo de preguntarnos con ellos lo que va a pasar. Es por procedimientos parecidos que a lo largo del film es preciso dar al tiempo su máximo de intolerabilidad y es lo que debe hacerse porque es un tiempo que conduce a la muerte.

"¿Cómo quieren ustedes reflexionar ver-

daderamente sobre lo que es la muerte por ejecución, tal como es vivida por los que van a ser ajusticiados, si no se ponen un momento en su lugar? El defecto de la novela "El Muro" es el defecto general de la estructura: propone un tema de reflexión conmueve si el autor tiene un poco de talento, pero nos deja libres. Dicho de otro modo, ahorra una experiencia al lector. El film nos hace hacer la experiencia. En el film de Roullet, vemos gentes que apenas hacen algo, que simplemente sienten su muerte y la sentimos con ellos. No podemos pensar nada sobre la muerte por ejecución, mientras vemos el film. No debemos sentir sino malestar y aun angustia. Sólo después reflexionaremos, así lo espero yo al menos, sobre lo que es condenar a los hombres a la muerte. Y espero también que llegaremos a pensar (también es el tema de la novela y del film) que no hay muerte bella".

JEAN PAUL SARTRE

la nueva generación

publica en **JORGE ALVAREZ**

Armando Tejada Gómez / **ANTOLOGIA DE JUAN**

Abelardo Castillo / **CUENTOS CRUELES**

Ricardo Piglia / **LA INVASION**

Liliana Heker / **LOS QUE VIERON LA ZARZA**

EN JUNIO

Vicente Battista / **LOS MUERTOS**

Abelardo Castillo / **LAS OTRAS PUERTAS** (4ª edición)

Talcahuano 485

t. e. 35 - 6875

CASA DE LAS AMERICAS

REVISTA BIMESTRAL

Colaboraciones de los mejores escritores latinoamericanos y estudiosos de nuestras realidades.

Director: ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

Suscripción anual, en el extranjero:

Correo ordinario: tres dólares canadienses

Por vía aérea: ocho dólares canadienses

CASA DE LAS AMERICAS, Tercera y G. Vedado - Habana

CIBERNETICA

Leímos que a un técnico norteamericano se le ocurrió hacer calcular por una computadora electrónica el exacto resultado de la guerra en Viet-Nam; aportó a la máquina todos los datos necesarios, manipuló los controles y el aparato entregó su respuesta: la guerra en Viet-Nam había terminado hacía dos años. En la URSS, se inventó por fin el autómatas de Maelzel: una computadora que juega matemáticamente al ajedrez. La enfrentaron a un equipo de ajedrecistas humanos: la máquina perdió en diecinueve jugadas.

La Máquina, pues, parece tener una sola virtud: hacer mejor que el hombre aquello que el hombre, por sus características, es incapaz de hacer bien. Mérito que también poseen, por ejemplo, las cigüeñas o los marmotos.



GRILLE-

RÍAs

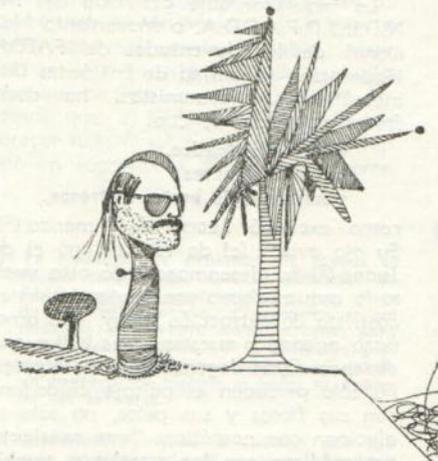
Ya que no podemos cambiar el país, cambiemos de conversación

JAMES JOYCE

YOU'RE THE CREAM IN MY COFFEE, O DE LA DIAGRAMACION

Desde que leo El Escarabajo de Oro, "Ulysses" me parece una apocada novela rectilínea.

(De una carta de lector.)



Ya estamos hartos. No pasa número sin que, epistolariamente o de viva voz, medio país no se sienta con derecho a hacernos blanco de palabras, visajes o insinuaciones maliciosas, para no hablar de ambiguos silencios ante terceros, a propósito de nuestra promiscua composición gráfica. No lo toleraremos. ¿Somos o no somos los herederos legítimos de Leandro Hipólito Ragucci, sus apóstoles? La somos, él estuvo a nuestro lado, nos habló. Sí, de pronto, un día él viene no se sabe de dónde, y te habla, y su voz es hermosa como un canto porque nadie dijo antes lo que él dice. Pero repentinamente todo vuelve a ser una ilusión (Juan trata de interrumpirlo; Judas alza el tono), ¡una ilusión!, ¡una mentira!, ¡etcétera! (La oscuridad es total. Truenos.) Y él decía: una revista está para ser leída, entonces que se lea toda, hay que obligar a ir y venir por ella, saltar y brincar y andar por los aires y moverse con mucho donaire, que se familiarice con sus rayitas y sus garamondes y que vuelva atrás y salte para adelante, no hay que darle descanso, que participe, la revista la inventa él, esto es más grande que Rayuela, no hay que permitir que nadie se descuide, a un cuento de Costantini lo puede cortar un asesinato en Viet-Nam o una carta de Kafka robada a otra revista, ¡leer no es un acto pasivo!, ¡hay que acabar con el Lector-Hembra! Momento en que le pedimos la renuncia. Porque una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. Acá se le tiene mucho respeto al lector hembra y, para decirlo con palabra alada, mientras más hembra más respeto, vale decir menos y según como se lo mire. Y ahora vamos a decir un verso:

Del cielo bajó un pintor
para pintar tu hermosura,
pero al verte tan hermosa
se le cayó la pintura.



PREMIO "CASA DE LAS AMERICAS"

Fácil es suponer los negros motivos que impidieron a los talentosísimos escritores patrios llegar con sus manuscritos al concurso "Casa de las Américas" 1968. Otra que fácil, más bien es necesario. O lo suponés, o morfís. Tal conjetura impidió que reaccioná-



ramos con salvajismo cuando advertimos la total ausencia de compatriotas entre los premiados. Tal sospecha evitó que la redonda lágrima (aunque viril) nos rodara como a Fierro al mirar las últimas poblaciones, cuando leímos la nómina de accésit y tampoco vimos a nadie de los nuestros. Tal certidumbre, finalmente, nos salvó del infarto al comprobar que en las listas no sólo faltaban argentinos, sino (lo que es mucho más fascineroso) que ni un miembro del Escarabajo, ni uno de los tantos y tan buenos y tan lindos como habemos arañó, cual enano o perro debajo de la mesa, una migaja del festín.

Ríanse, resentidos; ríanse con sarcornia; acuérdense ahora de lo arrogantes que éramos el año pasado; hagan leña del árbol caído. Y adviertan nuestra grandeza. Un joven y excelente poeta peruano, **ANTONIO CISNEROS** ("En Memoria"), el ecuatoriano **MANUEL MEDINA CASTRO** ("Estados Unidos y América Latina en el Siglo XIX"), y tres cubanós: ese notable poeta y amigo que es **PABLO ARMANDO FERNANDEZ**, que ahora demuestra ser no menor novelista ("Los Niños se Despiden"), nuestro gran conocido **VIRGILIO PIÑERA** ("Dos Viejos Pánicos") y el cuentista **NOBERTO FUENTES** ("Condenados del Condado"), son quienes nos dejaron chatos. Amén de las menciones a peruanos, isleños y otros subdesarrollados por el estilo, que no enumeramos porque una cosa es ser leales y otra es ser masoquistas. Y, pensándolo bien, ¿qué se puede esperar de un certamen bolchevique donde, por si fuera poco, hay un jurado de Trinidad Tobago, país, o almácigo, que ya demostró su enfermizo odio a nuestra Patria la vez que nos goleó al fútbol y nos eliminó de los Juegos Panamericanos? Que es más o menos como si Toulouse Lautrec lo pone nocaut a Gauguin. No, si lo único que falta es que un día te vengan con que el "Ché" era uruguayo. Nos persiguen, hay que gritarlo, ya nos arrebataron a Gardel y al Geniol, ¿qué nos espera ahora? Saludamos no obstante sin envidia (aunque viril) a los premiados, y ya pensaremos si no sería conveniente hacer de una vez por todas la revolución aquí, dejarnos de macanas, y tener de paso nuestro concurso propio, qué tanto amargarse, o como dijo el Poeta:

*¿Qué vale más, el Triunfo que
[envanece
y a menudo te anega en Bancarrota,
o el sabio ejemplo que jamás fenece
con que nos premia siempre la
[Derrota?*

MaS
GRi
lle
Rí
AS

EL ACTEMIN NO TIENE BOLSILLOS

La inquebrantable actividad del M. N.D.L.J.D.F.A.E.D.A. o Movimiento Nacional de las Juventudes de FAEDA (Federación Argentina de Entidades Democráticas Anticomunistas) ha dado frutos nuevamente, cual

**ciruelos redondos.
limoneros rectos
y naranjos de brotes lustrosos,**

como exclamó Juana de América (1). Su ojo avizor (el de FAEDA, no el de Juana (2)) ha desenmascarado esta vuelta la asquerosísima confabulación sovieta-castrista de extracción hippy, que amenaza anonadar nuestras más bellas tradiciones. Estos degenerados (los hippies) no sólo percuden el paisaje ciudadano con sus flores y sus pelos, no sólo se alucinan con narcóticos "que consiguen por médicos que los recetan a cambio de entregarles menores para satisfacer

(1) Nos referimos a Juana de Ibarbouru, poetisa uruguayua contemporánea (de nuestra abuela) que se caracterizaba por sus labios carnosos.
(2) Nos referimos a Juana de América. (Cfr. anterior nota biográfica.)

Amor tras la cortina de hierro



Brezhnev y el Premier búlgaro, besándose.

sus vicios" (los de los médicos) (3), no sólo "destruyen la familia desde su seno", perdonando la palabra, no sólo comen DEXAMIL SPANSULE Nro. 2, por no citar más que la fulmínea droga que consigna FAEDA. (Sin ir más lejos, nuestra sensible compañera Nella Mélega se desplomó un día en nuestra redacción bañada en llanto, jurando haber presenciado con Carlos Grosso, que no la deja mentir, el inmundo espectáculo de un hippy que ingería salvajemente 2 sonrisales: dos); no sólo se comportan de un modo tan chanchoso y se especializan en "chantajes, secuestros, prostitución, etc.", sino que son, también, comunistas (4). ¿Y de qué medios, vamos a ver, se valen estas bestias (los hippies) mientras las contradicciones económicas llegan a su punto de madurez y explosión, para cambiar de mano la dirección de los procesos de producción y destruir la maquinaria burocrático-militar? Ahí va: "instruyen desde muy pequeños a los menores de ambos sexos para que comprendan que el uso de corbata y saco son decadencias de Occidente y que hay que ser como los guerrilleros". (Sic, te lo juro por la Virgen). El acto público donde se denunció todo esto, no sólo estaba organizado por FAEDA sino, entre otros grupos idealistas, por el C.N.D.M.A.P. (Consejo Nacional del Movimiento Acción Patriótica). Constituían la nutrida asamblea, por lo menos, tres personas. Y un hippy, quien parecía no entender muy bien los conceptos emanados del Tribunal. El Presidente de la reunión, Luis Angel Dragani (h.) siguió leyendo con segura voz: "¿Qué hay detrás del hippismo?", preguntó. Y ahí nomás él mismo se contestó con rápida incoherencia: "Están equivocados quienes consideran que constituye una excentricidad más. Todo lo contrario. Esto obedece, lo reiteramos, a un plan diabólico, hábilmente maquinado, que se expande por todo el mundo". Vamos a decir que, ciertamente, compartimos la inquietud de este muchacho, pero ahora nos vemos obligados a hacer un alto, porque se me acalabró un pie. A partir de este punto, amable lector, esta grillería la está haciendo otro. Parece que se hablaba de calambres. Sabemos que el tema, visto así, puede parecer superficial. Es, no obstante, más rico en sugerencias de lo que se cree,

(3) En realidad, no ponemos las manos al fuego. Nos parece que el pensador de FAEDA alude, pantanesco, a los vicios de esos profesionales. El posesivo es sin embargo lo bastante ambiguo como para que la frase incurra en la anomalía gramatical llamada "solecismo", y enlode un tanto a los hippies y mejor ni hablar de los menores.

(4) Comunista: persona o entidad que fue muy revolucionaria. Karl Marx, Friedrich Engels y Vladimir Ilich Ulianov, llamado también Nicolás Lenin, fueron los creadores de su filosofía, filosofía cuyo sentido (escribieron) está en la práctica. Postulaban que el poder se toma por la violencia. La Revolución de Octubre, por ejemplo, fue obra de los comunistas; la Revolución Social Proletaria Agraria Antimperialista Argentina, por ejemplo, también.

por ejemplo: si a uno le da un calambre en el agua, no sentado ante la máquina de escribir como a aquél —que después de todo fue una desgracia con suerte—; si yo o cualquiera se acalambra (es un suponer) en mitad del río o del océano y da gritos y pide auxilio y pasa a lo lejos un lujoso navío donde gente adinerada baila sólo pensando en el placer fácil aunque efímero, y esa gente ríe como ríen en los charcos los inmundos renacuajos cuando rozan el plumaje de algún cisne que cayó, uno recordará en esos segundos que anteceden a la muerte toda su vida, y qué más lleno de su-

gestiones que una vida: las grandezas y las abyecciones de un hombre, vistos como en un film a medida que el agua salobre le hace estallar como granadas los pulmones, como diría Arlt, aunque en realidad lo que decía Arlt eran testículos pero ahí la situación era distinta y Arlt no tenía más remedio que escribirlo porque el Astrólogo no se estaba ahogando sino que se refaló al saltar una ventana, y cayó mal, cayó a horcajadas por decirlo así, y uno habrá visto todas las cosas raras que se quiera pero nunca se vio a nadie que tenga los pulmones entre las piernas, caramba.

POE
 POR JORGE LUIS BORGES
 Poeta y cuentista argentino
 mundialmente celebrado



UNE LO ÚTIL
 A LO AGRADABLE

HAY UN curioso placer en lo heterogéneo; por ejemplo, en los índices, en los atlas, en las enciclopedias, en las antologías, en las "silvas de varia lección", en las notas de la Divina Comedia o del Libro de las Mil y Una Noches. Ese placer, que podríamos definir como un ejercicio libre del ocio, como un feliz vagabundeo de la mente, es el que depara a nuestra época, en todas las latitudes del orbe, una publicación como SELECCIONES. Está hecha de resúmenes, lo cual me parece muy bien, ya que casi todos los escritores tienden (tendemos) a la difusa palabrería y al ripio. Une lo útil a lo agradable, como querían los latinos, y cumple en nuestro tiempo apresurado una deleitable y eficaz misión pedagógica.

(de Selecciones del Reader's Digest)

HENRY MILLER (de pág. 2)

—Concentrándose sólo en los asuntos importantes y olvidando todo lo trivial.

—¿Usted considera que el sexo sin amor es pernicioso?

—No hay nada de malo en el sexo sin amor. Pero se necesita mucho más, ya que tener solamente una buena experiencia sexual no es suficiente, tiene que haber algo más. Un hombre tiene que enamorarse. Tiene que desear algo más de la mujer y ver en ella algo más que un objeto a utilizar. Aún cuando he hablado de sexo sin amor, nunca pensé que ese fuera el propósito supremo.

—¿Qué piensa exactamente que pierden los hombres al relacionarse con las mujeres sexualmente tal como lo hacen ahora?

—Pierden un montón de cosas. Una de ellas es que no hay adoración por las mujeres. Ahora surgió otra palabra que quiero enfatizar... ¡adoración! ¿Dónde tenemos ahora alguna adoración? Creo en la adoración, no sólo en relación con las mujeres, sino en relación con los hombres también, donde el hombre que está por encima suyo es alguien al cual usted adora y admira y quiere emular. Esto se ha perdido completamente en nuestra sociedad actual. En lugar de adoración por las mujeres, los hombres parecían estar siempre a la caza.

—¿Deberíamos ser más pasivos?

—¡No!, no pasivos, sino receptivos. Mi punto de vista es estar listo para cualquier cosa, abierto a todo. Creo que cuando la cosa apropiada llega, ya sea un compañero sexual o lo que sea, no hay realmente lucha, tiene lugar naturalmente. Y eso está bien. La única acción activa que uno debe asumir es estar listo y colocarse allí, en tantas veces y lugares como sea posible, y en la manera más completa y honesta que sea posible. ¿Por qué debe uno romperse la cabeza contra una pared, nueve veces de cada diez? ¿Por qué no esperar la décima, cuando la pared se derrumba ante nuestros ojos en el momento en que la miramos? Creo que las cosas sucederían a la gente con mucha más frecuencia si adoptaran esta actitud, si dejaran que las cosas pasaran, en lugar de tener que forzarlas. A mí me pasan toda clase de cosas, sexualmente y en otros órdenes.

—Pero eso es pasividad, ¿no? Más bien que hacer las cosas, a usted le pasan las cosas. Al menos que usted quiera decir que una vez que la pared se derrumba o la oportunidad sin lucha se presenta, entonces usted es el hacedor. ¿Es así?

—Más o menos. Cuando algo surge, entonces sí es importante y me transformo en el hacedor, sí. Nunca me he considerado a mí mismo como del tipo donjuanesco que mucha gente atribuye. Creo que estoy mucho más cerca del tipo medio. Cuando escuché a algunos hombres hablar aho-

ra, viejos amigos de toda la vida y nuevos amigos que me rodean, escuchando lo que dicen y viendo como se conducen, bueno, ¡la verdad, pienso que están en el asunto mucho más de lo que yo estuve! Sólo que yo escribí al respecto, allí está, en blanco y negro. En realidad, creo que siempre estuve por debajo de las normas de hoy, ¿se da cuenta?

—¿Qué hay respecto del cambio en el rol de los sexos que va junto con estos cambios de standard, donde la mujer logra más igualdad e incluso auto-suficiencia? ¿Está logrando esto que las cosas se acerquen más a la línea de sus ideales?

—Podría ser así si la mujer no viene demasiado agresiva, exigente, muy prostituta. Si permanece siendo la seductora, este desarrollo puede lograr que su relación con el hombre sea mucho más franca.

La mujer deriva en grado sumo de su sometimiento, pero sólo si tiene mucho que dar y lo da voluntariamente, no porque se sienta dependiente o dominada. Además, la situación de la mujer es tan compleja que necesita ser, un poco, todas las cosas que estamos hablando. Pero no muy puta. Quiero decir, es bueno para ella hacer de amante, esposa, madre, todo reunido. Puedo apreciar el papel de la mujer en la vida y su lugar total en el sistema de cosas.

—¿Y los hombres?

—Bueno, todo ese asunto de la supremacía del macho ha sido siempre un mito, una ilusión. Usted puede decir que hemos poseído la fuerza que nos permitió colocarnos en posiciones aparentemente superiores, como conductores, y que podemos dominar, en ese sentido. Pero nunca hubo ningún amo de su propio destino. Dónde carajo están, me gustaría saber. Incluso los grandes héroes de la historia son más bien ridículos en muchos aspectos, ¿no es cierto? Por lo tanto, esta ilusión respecto del todopoderoso macho está siendo destruida ahora. Lo cual debería transformarse en un paso más hacia la honestidad entre los sexos, si es que el macho lo enfrenta y se concentra en dominarse a sí mismo. Cualquiera que conozca profundamente al macho y la hembra sabe que la mujer ha sido siempre el factor decisivo. El hombre hace sólo una exhibición. Es un fanfarrón y es ella quien realmente le tira de la piolita.

—Nunca le importó mucho la idea del macho dominante, ¿no es cierto?

—Nunca me importó ninguna clase de dominación. Usted nunca puede dominar realmente a otra persona, a otro sexo, a otro país. ¿Quién es peor de los dos, el amo o el esclavo? Yo digo que el amo.

—¿Qué piensa del matrimonio?

—El matrimonio me parece una causa perdida. Supongo que el matrimonio como institución tiene su propia razón de ser, pero no siento

(pasa a pág. 24)

EL SEXO COMO CUESTION PERSONAL

El sexo es una necesidad biológica primordial; de todas maneras, usted puede aprender a controlarlo.

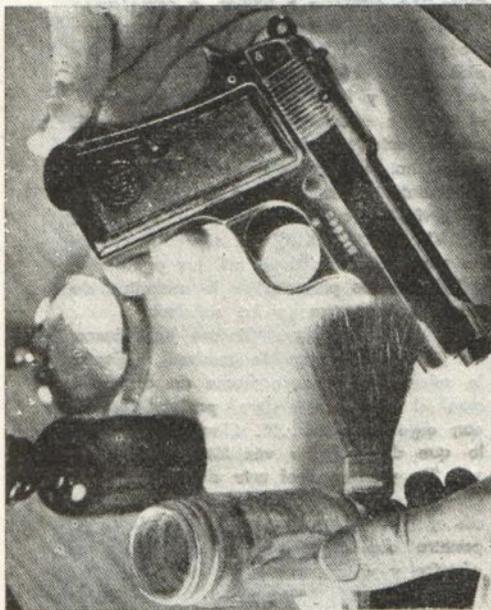
Usted puede controlar el sexo ocupándose de otras cosas. Evite todo aquello que lo haga pensar en el sexo; fotos de mujeres "sexys", por ejemplo, pueden ser una diversión, pero son al mismo tiempo constantes irritantes. El atletismo es particularmente un buen sustituto del sexo. Cualquier clase de recreación o hobby ayuda, ya que mantiene su mente ocupada. El trabajo intenso de cualquier clase disminuye el interés por el sexo, y el trabajo físico intenso puede hacer que usted lo olvide por completo. Usted advertirá esto en los momentos en que su entrenamiento sea más intenso.

Físicamente, ninguna consideración sobre el sexo es más digna de tenerse en cuenta que la posibilidad de enfermedades venéreas. Estas son casi siempre contraídas por la relación sexual. Evite las relaciones sexuales fuera del matrimonio, y podrá sentirse razonablemente seguro de que no contraerá una enfermedad venérea.

ARMY LIFE, Oficina de Prensa del Gobierno de los Estados Unidos, 1944. (Departamento de Guerra)

MARY Mc. CARTHY

la muerte del



personaje

Hace algunos días, en Belgrado, un periodista me preguntó en cuál libro —en mi opinión— está mejor representada la moderna mujer americana. Lo único que se me ocurría responder era: *Madame Bovary*. Después pensé que pude haber citado *Main Street*, o *Retrato de una dama*, de Henry James. ¿Qué más? He tratado de recordar las heroínas de los libros americanos: Hester Pryme, Daisy Miller, las muchachas de Scott Fitzgerald y Daisy, en *El Gran Gatsby*, Temple Drake en *Santuario* o las trepadoras de Dos Passos, o Ma Joad en *Vidas de Ira*. Pero: ¿Y después? Era como hojear un álbum de fotografías para encontrarse, en la mitad, con un montón de páginas vacías. ¿Es posible que en 25 años no haya sido descripta ninguna mujer americana? “Hablar de un retrato reciente”, se me había pedido. Pero, por extraño que parezca (si se considera el papel dominante que en general se atribuye a la mujer en la vida americana), no había ninguna.

Traté de hacer el mismo experimento con los hombres: el resultado fue idéntico. El Capitán Ahab, Christopher Newman en *El Americano*. Babbitt, Elmer Gantry, Gatsby, Mac y Charles Anderson de Dos Passos, Jason en *El Sonido y la Furia*, el Coronel Sutphen en *Absalom Absalom*, Flem y Mink Snopes y Studt Lonigan. Después de ellos: nada, ninguno; excepto los sacerdotes católicos de J. F. Powers, de Prewitt de *De Aquí a la Eternidad*, y Henderson de *Henderson, The Rain King*.

Alguien podrá considerar todo esto como una prueba de la uniformidad de la vida americana: no son más individuos, quedan sólo sombras humanas con aceleración y fuerza. No obstante, según mi experiencia, es una opinión falsa. Hay más individuos que nunca; por lo menos en el sentido de variaciones en nuestra botánica nacional, y se debe, probablemente, a los fertilizantes. Por ejemplo tomemos un gangster antiguamente laborioso en el sector de las máquinas tragamonedas, que decidiera retomar el buen camino, y se convirtiera en el Rey de las Lavanderías; hubiese mandado a su hija al Bennington College, y ella se hubiese casado con un poeta o profesor de lingüística moderna. Hay ya tres personajes diseñados en éste breve período, y ninguno es lo que se dice flamante: el padre, la hija, el yerno. Imaginemos lo que habría sido de semejante matrimonio, y cómo los habrían recibido en el Club 21 los escritores de “una sola vez”. El Rey de las Lavanderías, o su equivalente, se encuentra fácilmente en América porque somos sólo centenarios; basta enseñar en una universidad progresista y hacer una encuesta entre los padres de los estudiantes. Y no piensen que el Rey de las Lavanderías no tiene una “vida interior”, porque probablemente es un pintor dominical que ha estudiado con Hans Hoffman en Provincetown. ¿Era otra la “vida interior” de Monsieur Homais en *Madame Bovary*? La gente dice que la carencia de tradiciones, o de educación, ha producido un efecto negativo sobre la novela americana. Pero el hombre que se ha hecho a sí mismo, desde el punto de vista del escritor, es un personaje mucho más rico que el que ha heredado su patrimonio, y que termina, la más de las veces, pareciéndose a un maniquí.

Las relaciones entre padre e hijos (el gran tema de Turgeniev) nunca han sido tan curiosas como lo son hoy en América, donde el primitivismo conduce a la decadencia antes aún de tener tiempo de examinarse. América está llena de Bazarov, pero sólo Turgeniev lo ha descripto; y ninguno, que yo sepa, he descripto un pintor “de acción”, aunque casi todos se lo hayan encontrado. Ninguno ha rendido justicia a los psicoanalistas, y muy probablemente ni siquiera consultaron uno; y qué riqueza de material se encuentra en esta tierra virgen; qué variedad: el freudiano ortodoxo, el horneyano, el reichiano, el sulliviano (“informes interpersonales”), los tipos diversos de revisionistas, psicoanalistas amateurs, el especialista en análisis de grupo, las asistentes sociales - psiquiátricas. Las mismas asistentes sociales se han convertido en una de las mayores fuerzas de la vida americana, y en verdaderas y únicas administradoras de la vida de los pobres; sin embargo nadie, después de Sinclair Lewis o Dos Passos, ha osado escribir sobre el problema, a menos que dirijamos nuestros pasos al joven autor John Updike, en *La FERIA del Asilo*; aunque tampoco presenta un único luchador y ambienta su novela en el futuro. Pensemos lo que habría hecho Dickens con este nuevo ejercicio de “imbonitori”, y con todos los señores Pardiggles a sus espaldas; o qué hubiera hecho del arquitecto moderno, como Peckniff, y de su hipócrita fórmula: “el menos es la mayoría”. Ningún escritor serio del tiempo de John Dos Passos, en lo que sé, se ha ocupado de los funcionarios gubernativos, y estos no sólo se han multiplicado, sino que (como los asistentes sociales) han dado vida a tanta subespecie. La realidad es que justamente las fuerzas y las instituciones que son los agentes y promotores de la uniformidad en América —burocracia pública y privada, escuelas regidas, y los varios sistemas para cicatrizar rápidamente las inclinaciones artísticas— pagan ellas mismas, a través de desavenencias e irritaciones celulares, toda una gama de tipos sociales que no se asemejan a ningún género precedente; aunque, cuando buscamos darles un nombre, tengamos que recurrir, faute de mieux, a los viejos nombres:

(sigue atrás)

MARY Mc CARTHY

Peckniff, Mrs. Gamp, Bazarov, Mrs. Pardiggle y Babbitt. Cuando Peter Viereck, en un ensayo, ha tratado de aislar un nuevo tipo de intelectual conformista, no ha podido pensar en nada mejor que llamarlo: "Babbitt junior". Es como si hubiese nacido una íntima cultura de linaje, sin los viejos o nuevos Adamos capaces de cantarlos con sus nombres apropiados.

Esta identificación es muy importante, y todavía, en la narrativa reciente, sólo dos nombres han "brotado": Gulley Jimson (Joyce Cary) y Lucky Jim (Kingsley Amis).

Cierto interés en los personajes se encuentra todavía en los escritores ingleses, será porque se trata de una isla y eso los hace más concientes de sí mismos; pero hasta en Inglaterra la gran galería de retratos nacionales que es la novela inglesa, está falta de nuevas apariciones. El sentido del personaje empezó a declinar con D. H. Lawrence; y después de *Sons and Lovers* no recordamos otras figuras en los libros de Lawrence, si excluimos algún breve pasaje malicioso. No existe casi ningún personaje en Virginia Woolf (La señora Ramsay "Al Faro", es una excepción), ni en Foster, Elizabeth Bowen o Henry Green; existen en Ivy Compton-Burnett, pero tienden a oscurecerse como sus apellidos. En Waugh se encuentran personajes y lo mismo en Joyce Cary; los encontramos en las novelas de V. S. Pritchett o en las sátiras de Angus Wilson; pero el último gran creador de personajes en la novela inglesa ha sido Joyce. Y lo mismo vale para Europa continental: después de Proust cae el telón. Se puede hablar de una "Madame Verdurin", o de un "Charlus"; pero de Gide, Sartre, o Camus no surgen nombres: el registro está cerrado.

El significado me parece claro: la novela y el relato han perdido interés en la sociedad; pero puesto que la sociedad no ha perdido interés por sí misma (basta observar el éxito de esos extraños libros-espejos, como *The Lonely Crowd*, *The Organization Man*, *The Exurbanites*, *The Status Seekers*) lo que ha sucedido debe ser un problema interno de la novela, o el relato; una crisis técnica o francamente tecnológica. En el arte de la novela se ha juntado un impasse que es el resultado de su progreso y experimentos. Sucede como en la pintura donde no se hacen más retratos, y no porque los artistas no sepan reproducir un parecido, sino porque ya no consideran la semejanza como un trabajo del arte. En cierto modo es ridículo hablar de progreso en el arte (como si el arte moderno fuese mejor que Rembrandt o Tiziano); en otro sentido en cambio, existe una mecánica interna, similar a aquella que se encuentra en los procesos industriales, o en el hecho biológico de envejecer. Las artes han envejecido y es imposible que vuelvan atrás, como es imposible reconquistar la juventud o reintegrar una economía cartesiana como la que soñaba Ruskin. Son estas cosas independientes de nuestra voluntad. Por ejemplo: a mí me gustaría más que nadie en el mundo escribir como Tolstoi. Y todavía creo ver alguna cosa que se asemeja al mundo que vio Tolstoi; pero mi lapicera o mi máquina de escribir se rebelan y "ven" de modo distinto al mío, registrando lo que para mí, como individuo, son dislocaciones y angulosidades. El que ha leído mis novelas encontrará difícil descubrir la, bien que mínima, semejanza con Tolstoi; y, para él, yo como mis obras, seremos otras tantas blasfemias. Personalmente yo podría reformarme, pero mi obra no: nunca podría ser "lineal", aún cuando yo fuese mucho más dotada. Pienso que gran parte de la novela contemporánea podría haber sido lineal, puesto que somos concientes de ser retorcidos cuando escribimos, pero sólo es la autoconciencia de la forma descarriada, escurridiza, de la que nos servimos: estamos paralizados en la filogénesis de la novela.

Los experimentos narrativos del siglo XX se han bifurcado en dos direcciones, la de la sensibilidad y la de las sensaciones. En términos muy generales los experimentos de registración de la sensibilidad fueron efectuados en Inglaterra (Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, Elizabeth Bowen, Forster); y América fue el laboratorio de las sensaciones (Hemingway y sus imitadores, Dos Passos, Farrell). La novela de la sensibilidad era femenina, la de la sensación masculina. En París se dio, en cierto modo, un encuentro y una fusión: Gertrude Stein (que sólidamente registraba los datos de la sensibilidad) influyó y persuadió a Hemingway; Joyce, que experimentaba en ambas direcciones influyó prácticamente en todos. La tendencia a la sensibilidad se reduce hoy a escritores menores como Henry Green o William Sansom; y, en América, la encontramos en Katherine Porter, Eudora Welty, Jean Stafford, y Carson McCullers. La novela masculina de las sensaciones, siempre más admirada en Europa que en su patria, parece haber alcanzado aún la generación "beat", pasando por Caldwell, Dashiell Hammett, James M. Cain y Raymond Chandler; su atracción por la violencia la ha empujado naturalmente hacia la novela amarilla (pálida). El efecto de estas dos tendencias sobre la temática de la novela ha sido idéntico: sensación y sensibilidad son las fases de una misma medalla, y ambas con-

LA POESIA

TERCER GESTO

de Rafael Guillen

Ediciones de Cultura Hispánica

MADRID - ESPAÑA

Son 13 poemas los que componen el presente volumen que mereciera el Premio Leopoldo Panero 1966. Poemas abigarrados, de vigor, fuerte tono expresivo y claro dominio de la forma.

R. G. demuestra en el Tercer Gesto, ser uno de los jóvenes poetas que por la obra que anteriormente le conociéramos: "Antes de la esperanza"; "Pronuncio Amor"; "Elegía"; "Cancionero Guía para andar por el aire"; "Cant oa la esposa"; "El gesto"; "Breve antología" y "Hombre en paz", uno de los poetas que, me permito afirmar, enriquecen a la lírica hispana actual dotándola de una sangre renovadora.

Desde el poema I. R. G., acuñala su voz al verso, intercala la palabra al gesto y dice: "Yo empiezo a hablar, o como/quise decir, si tomo formas, modos/ de ver, que me presenta el agua/desde dentro yo empiezo/a llover, y contemplo cómo afuera,/ ajeno y lejos de este velo umbroso,/ el tema o suceso toma cuerpo". Es aquí, precisamente, donde este talentoso poeta granadino nos acerca a esa sensación del nacimiento de un poema y su similitud con la lluvia. En cuanto a los poemas II; III; IV; VI; IX; X y XIII, nos siguen pareciendo admirables, no tanto así, los poemas V y VII, buenos pero no de la magnitud de los anteriores que ya he señalado.

En el X nos dice: "Dadme una barca, por favor, un trozo/de madera crujiente, la salada/ salpicadura froca de unos remos/ el vaivén en la clara/ profundidad del ser; algo concreto...!". Claro ejemplo de lo que diría alguna vez Malcom de Chazal: "La poesía es el arte de transmitir la vida en palabras". Rafael Guillen, lírico como pocos, logra matices no igualados y penetra con Tercer Gesto dentro de lo cósmico y visionario.

EL CANTOR

MEMORIA DE LOS LLANOS

de Héctor David Gatica

Ediciones el taller del escritor

CORDOBA

El presente volumen recoge 18 poemas, subdivididos en dos secciones: el cantor y memoria de los llanos. En realidad son dos libros los que configuran el contexto.

Entre los más logrados destacamos: "gaucho y pájaro" poema de sólido unidad y vuelo lírico. En cambio, notamos ciertas deficiencias, más formales que de contenido, en algunos pasajes que, me parece, debilitan considerablemente la obra.

Sin embargo, también, es rescatable en "sedienta espera" aquello de: "Pena de luz que bebe el polvo lacio/ en el mugido seco de su rostro./ Lengua del tiempo gris entre la espera/ y la manía azul de ver el cielo."

En resumen: un poemario que hubiéramos preferido más compacto y homogéneo en su estructura; pero que, de todas maneras, es aceptable en líneas generales.

TRAVESIA TENAZ

por Wiston Orrillo

Ediciones "Cuadernos Trimestrales de Poesía"

PERU

La poesía es "ante todo una manera de ser" —según escribió Jean Rousset—, es "sorpresa incesante y descubrimiento en el infinito" —según Robert Ganzo—; indudablemente, pienso, ambos juicios son acertadamente aplicables para este poeta peruano, profesor de Literatura y colaborador de nuestra revista en la ciudad de Lima. Asimismo, cabe agregar, que este poemario de W. O. ha obtenido el 1º premio en el II Concurso "El Poeta Joven del Perú".

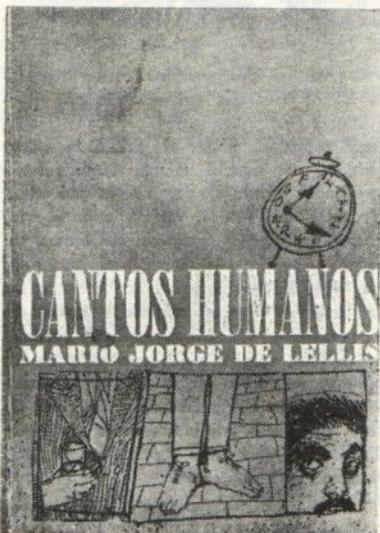
Me gustó el libro. Hay algo de nuevo en sus poemas; y varios nos sirven de ejemplo ("Caminabas sobre el aire"; "Identidad imperfecta"; "Los muertos"; "Gargantas del recuerdo"; "Cansancio de estas palabras", etc.)

Pero, eso sí, hay otros (dos o tres) que pareciesen estar fuera del conjunto, rompiendo en cierta medida su homogeneidad ("Pobre ciudadano"; "Los gallitos" etc.).

Son poemas en verso corto, quebrado, donde la expresión sosegada deja paso al verbo estremecido y gesticulante. Los sintagmas o grupos de vocablos están bien puestos, le dan colorido al verso y tienen gran eficacia expresiva como "lóbulo sin nombre", "copiosos sucidas despeinados", "pulpa del día". En su totalidad, es un libro que dice mucho, es hermoso e inobjetablemente vital.

MANUEL RUANO

cómprelo donde compró
el escarabajo de oro



MARY Mc CARTHY

tribuyeron a eliminar el aspecto social. La sensibilidad como la acción violenta destruye el sentido del personaje.

Comencemos de nuevo. En la violencia se olvida quiénes somos, exactamente como se olvida quienes somos cuando estamos ocupados en una actividad de mera percepción. Sumergidos en un cuadro, en un efecto de luces o en un paisaje, nos olvidamos de nosotros mismos: somos transportados "fuera de nosotros", como sucede en el sillón de un dentista. No somos más concientes de nuestra personalidad. En el campo de nuestras sensaciones somos todos más o menos iguales: *el hombre*, y no *los hombres*, siente frío, calor, hambre, sed, dolor. Y la sensibilidad no es una forma refinada de la sensación. El sentido de un verde o un azul sobre la retina es registrado con mayor claridad por un crítico de arte que por un daltónico; pero, desde un punto de vista humano no es posible llegar a una útil definición entre quién ve un turquesa como un verde, o quién lo ve como un azul. La retina no es la sede del carácter, como no lo son los órganos sexuales, que, asimismo, son distintos de persona a persona. El sexo destruye la identidad, y el espacio reservado al sexo en la novela de hoy es una confesión de la carencia de personajes. No hay "personas" en *El Amante de Lady Chatterly*, excepto quizá el marido, que es impotente.

Tanto por citar nuevamente al Rey de las Lavanderías, el momento del orgasmo no deberá ser para el autor de la novela el mejor para mostrar sus propios caracteres; por otra parte sería bellissimo mostrarlo en una caja orgánica (por ejemplo en el centro de una idea.) Del mismo modo la sensibilidad exacerbada de la Sra. Dalloway y su trémula membrana perceptiva no corre el riesgo de hacer penetrar en nosotros a la señora Dalloway como persona; ella se queda en un órgano palpitante como la heroína de una novela pornográfica. El personaje de Virginia Woolf que recuerdo mejor es el señor Ramsay de *Al Faro*, un hombre que carece de la refinada capacidad de percepción de los otros, un impotente (desde el punto de vista de la sensibilidad) y privado de todo tejido estético erectil.

Sensaciones y sensibilidad alcanzan cumbres máximas en los niños, cuyas sutiles, frágiles membranas perceptivas son constantemente agredidas por los objetos, las palabras y sucesos que ellos no entienden. En lugar de comprender el chico "nota". Pensemos en el primer capítulo de "Retrato del artista adolescente", y en los cepillos para el pelo de tío Dante (¿por qué Dante?) y en el pleito con Parnell (¿quién era Parnell?) durante la comida de navidad; o si no en el comienzo de Doctor Zhivago, cuando Yury, conducido al funeral de su madre, mira por la ventana las coles marchitas y lívidas por frío, en el campo invernal. Yury, siendo un chico no puede entender el suceso importante que le ha pasado (la muerte), pero en cambio sus ojos perciben las coles marchitas. A todos nos han ocurrido experiencias semejantes en un momento de dolor intenso o de solemnidad, como un funeral; los sentimientos separados de su verdadera causa, se aferran arbitrariamente a las cosas que se ven, huelen o escuchan. Y los chicos pasan buena parte de la vida en ese estado de desapego.

Y bien, las dos características del chico son aquellas de no poder obrar (en un fin específico), y de no poder hablar (para poder expresarse); él es como un individuo que se encuentra *fuera*, un insociable. Y es justamente esta condición, aquella del extraño insociable, la que es el centro de la moderna literatura de la sensibilidad y de la sensación. *El Extranjero*, de Camus, empieza con el episodio en el cual el protagonista se acerca al lecho de muerte de su madre, incapaz de mostrar sentimientos o palabras adecuadas. Es moderno, pero no nuevo; la incapacidad de decir o sentir la cosa justa, unida a una horrenda capacidad de "notar" es el carácter casi patológico de Julien Sorel y de la mayor parte de los personajes stendhalianos. Tolstoi era un maestro de la tragicomedia de los sentimientos, gestos y sensaciones equivocadas. Tomemos el primer capítulo de Anna Karenina, cuando Stephan Oblonsky, que ha traicionado a su mujer con la institutriz francesa, se encuentra con una sonrisa estúpida en la cara mientras ella se lo reprocha: ¡una sonrisa franca! No llegan a reconciliarse por aquella inconsiderada sonrisa, que hace que la mujer se encierre en el dormitorio declarando que todo ha terminado. El dolor de muelas de Vronsky, casi al final de la misma novela, "corta las alas" del clima narrativo: es la introducción ruinosa del lugar común en medio del drama de una trágica pasión. Ana se ha matado y Vronsky, en el tren, camino de la guerra servo-turca como héroe voluntario con un escuadrón equipado a sus expensas, tiene la cara contraída por el dolor de muelas que casi le impide hablar. Pero "... de improviso un dolor distinto, no un simple dolor, sino una turbación interior que lo llena de angustia, le hace olvidar por un instante de sus muelas". De pronto se ha acordado de "ella", cuando la vio por última vez, con el cuerpo des-

(sigue atrás)

MARY Mc CARTHY

pedazado, expuesto sobre una mesa bajo el techado de la estación. Ya no siente el dolor de muelas y comienza a llorar. En cada estación vienen a saludarlo al tren las patrióticas señoras de la buena sociedad, trayendo flores para los héroes voluntarios; y aquellas flores, como el dolor de muelas, son ridículas y crueles: no tienen nada que ver. No obstante, justamente por eso tienen que ver de un modo inevitable (el cadáver bajo el techado está más cruelmente vivo por el dolor de muelas). Y esta es la diferencia entre Tolstoi (y Stendhal) y el fragmentario impresionismo de la literatura del siglo XX, según la cual el mundo real se desmenuza en las más disparatadas imágenes pictóricas, semejantes a aquellas que se pueden tener en estado de trance. El mundo de la sensibilidad del siglo XX, contrariamente a aquel de Tolstoi, es un mundo que se mueve lentamente, y que, aunque pueda parecer feliz, está paralizado de dolor; por eso las pequeñas cosas irrelevantes, cosas que "no tienen nada que ver", son notadas y registradas en la película de la conciencia, como en un funeral, o como sucede con un chico aburrido en la iglesia.

En la moderna novela de la sensibilidad el tenue resplandor de la conciencia ocupa por completo el ámbito visual. Los hechos se fragmentan en tantas minúsculas, discretas, impresiones sensoriales que recuerdan la técnica pictórica de Monet. La novela de las sensaciones es menos refinada y aparentemente más "novela de hechos": "Hacia calor", "Dame de tomar". Pero también estos son los "membra disiecta" de la conciencia pasada a través de una primitiva defensa perceptiva. Como un recién nacido no sabe hablar, así la moderna novela de las sensaciones, como la de la sensibilidad, es casi muda. La única forma de acción que se le ofrece al bebé es la de romper algo, o la de pegarle a alguien, la madre u otro chico: la violencia sustituye en él a la acción. En la novela de la sensibilidad no sucede nada; no hay trama. Una vez hecho este descubrimiento, del modo que sea, en el campo de las registraciones de la percepción (o sea de la subjetividad pura) la novela no puede ignorarlo; no se puede retornar a la objetividad de Tolstoi o a las demostraciones racionales de Proust. La novela "objetiva" de Sarrate, Robbe-Grillet, y Butor no es más que un tratamiento concreto de los datos de la conciencia presentados como tantos indicios, en una novela amarilla (pálida), de hechos que el lector adivina. La idea misma del personaje es eliminada. Una única calle, que sin embargo, permanece abierta al narrador que se interesa por el personaje —y también por la sociedad—, por una extraña puerta de servicio. Es decir: el descubrimiento de Joyce en *Ulyses*, en el cual, con una estratagema humorística, el personaje es mostrado —por así decir— de adentro hacia afuera, al dorso de las defensas de la conciencia. El monólogo interior que todo ser humano mantiene consigo mismo, en voz baja, sirve para crear un retrato dramático. No hay duda que Bloom y Molly son "los" personajes, como aquellos de Dickens o de cualquier narrador de otro tiempo; no un simple amontonamiento de impresiones sensoriales, sino armonía articular. Sus soliloquios son en realidad un diálogo partido en dos, una continua discusión con la sociedad cuyas réplicas y objeciones son fácilmente imaginables. Bloom y Molly son patéticamente sociales, asociativos, mundanos y solos. Incomprendidos. Esta sensación de ser incomprendido domina *Finnegans Wake*; en el cual el protagonista es cualquiera y todo el género humano. La nada podría ser una de tantas vocales de esta ópera de Joyce. Todos hablan, hablan: *Finnegans Wake* es una verdadera Babel de voces del pasado, de la literatura, de la casa vecina y de la calle; hasta el Río Liffey habla. Reconocemos también a Bloom en la voz del más íntimo Bloom, y a la misma Molly. Joyce era un maestro en imitar la voz de la conciencia, y Bloom y Molly son dos imitaciones perfectas: y este artista ciego fue el gran ventrílocuo de la novela. Una sostenida fuerza mímica es el secreto de todo creador de personajes; Joyce la poseía, mientras, por ejemplo, Virginia Woolf no. Por eso es que Joyce tiene éxito al dar forma y cuerpo —y también singularidad y definición— a datos de la conciencia, privados en sí de significación.

La idea de que la vida está privada de sentido: "una fábula contada por un idiota" —tema oscurecido de la literatura del siglo XX— es nuevamente asegurado por Faulkner en *El Sonido y la Furia*. Y todavía aquí, como en *Ulyses*, los personajes emergen de la bruma sus sensacio-

(pasa a pág. 25)

CHARABON (de pág. 7)

sólo mantenía sus brazos como palcos, tapándole la cara. Después de cada golpe mío recomponía su guardia. Siempre igual. Una vez le vi la frente blanca. Fue como una paloma.

Cerca un segundo. Alta. Volvió a cerrarse. Seguí golpeando, mostrándole que me quedaban fuerzas. Fornero y Fuentes gritaban desde lejos. Me dio miedo el cansancio. El Charabón iba a decirme "Ahora que estás cansado...". Y en medio del te-

mor volvió la esperanzada rabia. Si se me venía encima podría golpearle la cabeza. Pero entonces lo imaginaba sin puños y sin brazos, sólo esa dura cabeza traspirada que se desprendería como una tuna. Oí su respiración. Soltaba el aire por la nariz como los boxeadores del circo. Después apartó una mano de la cara porque se le caía el pantalón. Entonces pude haberlo golpeado. Pero temí que verse la sangre lo enfureciera. Volvió a formar su guardia. Como cuando empezamos. Dejé de oír a Fuentes y Fornero. Sentí el calor y me olvidé de algo. Me vi pelear una pelea que ahora yo no quería. Y pensé lo que supe de entrada, que al Charabón nunca le pegaría en la cabeza, que tampoco él a mí. Bajé los brazos simulando remotamente un juego. El también los bajó.

LA PROSA (de pág. 9)

beración que encuentra Camilo Ortiz después de un viaje hacia atrás, hacia un pasado ("...no tiene pactos con nadie y comienza a caminar sobre el lomo de la tierra"), única liberación, también, que encontramos en todo el libro. El resto es un largo trajinar entre la impotencia y el fracaso: aquel sacristán (o cosa así) que sólo cuenta con "veinte años despidiendo muertos a campanadas": o Madán Clotilde, la derrotada vidente que una tarde decide arrojar, por última vez y para ella, las cartas que durante veintisiete años arrojó para los demás. O Giuseppe, ese italiano fabulero que un día llegó al pueblo sin pasado y un montón de mentiras para contar y dejó ahí, en el pueblo, su cuerpo y un par de gallos de metal que "...todavía giran para siempre". El lugar donde suceden las historias se nos antoja un sitio sin sol, silencioso, golpeado siempre por un viento interminable; algo parecido



a Luvina, aquel desgarrante cuento que inventó Rulfo, para dar un ejemplo con gusto a literatura.

Libro redondo, dije al principio. Con unidad, se me ocurre ahora. Siete relatos emparentados entre sí por un mismo sino. Buscar cuál se destaca, dónde está el mejor, sería una tarea gratuita. Hablemos de totalidad, simplemente citemos el juicio de Miguel Ángel Asturias sobre los cuentos de González León: "Por eso seduce la lectura de estos cuentos en los que la realidad insensible y huidiza, va y viene humedecida de un relente fúego, entre goterones de ceguera verde, desdoblado presencias vivas en un sueño". Para qué más, lo cierto de estas palabras anda por ahí, entre las páginas de *Hombre que daba sed*.

VICENTE BATTISTA



GARCÍA MARQUEZ

Lo primero que debe decirse es que, en la sexta década del siglo 20, la aparición de *Cien años de soledad* es un fenómeno sumamente improbable, tanto como sería hoy en Colombia la súbita irrupción de un Renacimiento temprano, por varios motivos quizá el ámbito existencial en el que la Sociología podría reconocer la viabilidad de este espléndido libro sin renunciar a la razón. Porque de pronto, graciosa y desenfadadamente, el relato de García Márquez se sitúa en una dimensión textualmente ajena al dramatismo de la vida y la literatura actuales, para desbordar en una plenitud y una potencia vital ignoradas desde Rabelais.

Curiosamente no se ha señalado (creo) la familiaridad espiritual del colombiano y el francés, notoria en la desmesura genetal, bélica y manducatoria que hace de los Buendía hermanos de leche de los Gargantúa y Pantagruel; un parentesco que García Márquez ejerce con fruición desde la primera hasta la última página de su libro y, que en la 340 declara para los remisos: "Gabriel ganó el concurso y se fue a París con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais".

Queda dicho que G. M. se margina de todas las confesadas y esforzadas actitudes literarias vigentes, y que supera por la vía del hecho inesperado las esterilizantes polémicas en que se debate la mala conciencia del escritor actual, como también, que *Cien años de soledad* es una obra feliz, en los varios sentidos pertinentes del término y por lo mismo insólita. Nada tiene que ver con la autocomplacencia triste

de un Cortázar-Rayuela, que ama la melancolía sobre todas las cosas, ni con la fiereza de un Vargas Llosa-Ciudad y los perros, que se prende de la realidad hasta exasperarla; es el pleno goce de una potencia ejercida sobre una materia que corresponde exactamente a su magnitud e intención, como si se tratara de un acto amoroso. Cuando tantos se rompen la cabeza, G. M. encuentra la puerta en el muro sin errores y pasa angelicamente al otro lado.

G. M. escribe con una convicción sin fisuras, como si fuera una conciencia liberada de la fascinación del yo y sus vanidosas interferencias éticas y estilísticas, es que —en *Cien años de soledad*— no es un escritor en el sentido actual de la palabra (alguien libremente condenado a servirse de la literatura), sino, prodigiosamente, el servicial narrador de un casi mito. Porque *Cien años de soledad* es mucho menos una novela que una mitología (con mayor precisión: un mito que deviene novela). De ahí la singular naturaleza de su materia, que amalgama las propiedades de lo real y lo fantástico, de lo histórico y lo intemporal, de lo particular y personal y lo universal y colectivo. El gesto creador de G. M. instaura un mundo de cortezas irrefutables, de acontecimientos de significación unívoca, de conductas certeras como el instinto. Sus personajes —inolvidables como los cataclismos— no son de carne y hueso en el sentido burgués y novelístico de la expresión, sino arquetípicos. Si traslucen una psicología es una psicología elemental, nada hamletiana; sus sentimientos son inevitables, no facultativos, sustanciales a igual título que sus características físicas. No

son las sutilezas afectivas las que los caracterizan, sino sus caprichos cósmicos, sus actos ejemplares, sus esplendores sexuales. Situada en las antípodas del egotismo —ese intento caviloso de superar las carencias sin remedio—, la narración no mima los fines de esos seres impares; se vale de ellos —como la astucia de la Razón hegeliana— para que cada uno sirva a su modo al telos mitológico: la consumación, hasta el agotamiento, de la potencia originaria que lanza a los Buendía a su aventura secular, el desciframiento de los misterios de una estirpe que ha de coincidir con la extinción sin retorno de la misma. En este último rasgo, este término sin recomienzo, esta imposibilidad de repetición y restitución esta ruptura del tiempo circular en beneficio del tiempo histórico estriba, por otra parte, el carácter anómalo, imperfecto, finalmente transicional del mito de Macondo, su conversión en casi novela. Porque si en su relato-profecía Melquíades "no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante", el develamiento de sus claves definitivas permitió a Aureliano ver "el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres", y lo que comienza con el hálito de lo inmortal termina descubriéndose "irrepetible desde siempre y para siempre".

Tampoco hay repetición para los libros como "Cien años de soledad. Esto, G. M. seguro ya lo sabe.

A. V.

HENRY MILLER



(de pág. 18)

que tenga mucho que ver con gente que se conoce a sí misma, gente perfectamente madura. Esa no necesita pasar por la ceremonia, religiosa o civil. Y aún cuando mucha gente es inmadura, creo que la forma convencional del matrimonio los ayuda probablemente a no madurar. La base para un matrimonio no debe ser la que el sacerdote quiere, ese infantil mito del amor eterno y falsos "para-siempre"; o lo que el estado quiere, el contrato legal y todas sus ramificaciones. Acatamos todo eso por cuestiones legales de propiedad y mantenimiento de hijos, pero de eso uno se puede ocupar sin legalizar la unión.

—¿Entonces usted aprueba la creciente tendencia a vivir juntos como marido y mujer sin haber pasado por los procedimientos legales, al menos no hasta que haya niños involucrados?

—Sí. No tiene porqué esperar una revolución o legislación que cambie las leyes. La gente viola leyes en todas direcciones. Muchas de nuestras leyes son ridículas y obsoletas desde larga data. La gente inteligente no regula su vida con leyes fuera de época. Después de todo, si tratamos de definir qué es un matrimonio real, ¿no es, de hecho, una unión absolutamente voluntaria? Si es real, no hay necesidad de hacerla cumplir. Si debe ser hecha cumplir por la Ley, entonces nunca hubo ma-

trimonio, en el sentido real. Los matrimonios se realizan en el cielo, y son deshechos en el cielo, ¡y entonces terminan! Duran tanto como la belleza que hay en ellos. Hay ahora mucho menos necesidad del matrimonio que nunca, y la familia misma está rota, prácticamente desintegrada como institución. Pero el problema de los adultos no es nada comparado con el daño que se causa a los niños. ¡Es triste! Tan triste que llega a causar risa cuando uno lee esos pomposos artículos escritos por sociólogos y psiquiatras infantiles en los que se dice que lo que los niños necesitan es ¡amor! Eso es maravilloso, pero ¿cómo van a obtenerlo de esos imbéciles que son sus padres, que ni siquiera conocen el significado de la palabra amor, que no muestran ningún amor, ni siquiera mutuamente o hacia el resto de la gente? Ya sea que la familia permanezca unida o no, los niños siguen sufriendo. Este es un gran problema, pero nuevamente debemos retroceder a ese problema de letargo espiritual.

—Sí, pero me estaba preguntando ¿por qué usted consideró necesario casarse legalmente cuatro veces? ¿Era para conformar a las mujeres o para su propia seguridad en la relación?

—Dios mío, eso sí que es una pregunta graciosa, ¿no? Supongo que era un poco de cada cosa. Cosas diferentes en cada una de las cuatro. Y niños, también.

—¿Considera que sus cuatro matrimonios fueron fracasos?

—Supongo que, como cualquier intento de matrimonio permanente es un fracaso, entonces fueron fracasos. Pero no pienso en ello de esa manera. Si fracasos en algún sentido, fueron fructíferos fracasos... La idea de cualquier permanencia es una ilusión absurda. El cambio es la cosa más permanente de que usted puede hablar respecto de todo el universo. ¿Para qué tratar entonces fijar las cosas? Una cosa es buena mientras dura. Quiero decir, ¿cuál es nuestro valor? Crecer, ¿no es cierto? Bueno, ¿la permanencia estimula el crecimiento? Lo dudo, excepto quizá en casos muy raros donde marido y mujer crecen juntos al mismo promedio. Por otra parte, estamos inclinados a pedir demasiado del matrimonio, tanto como de muchas otras cosas. Debemos ser más realistas. Un gran defecto de los norteamericanos es, la fantástica idea de que todo debe ser siempre lo mejor, lo más grande, lo más alto, lo más espectacular. No digo que usted deba someterse a lo irreparablemente malo, pero esta fantasía nuestra provoca problemas en todos lados.

—¿Alguna gente dice que una manera de intentar algo mejor es esta idea nueva de clubes de intercambio de esposas. ¿Qué le parece la idea?

—Me parece que si yo estuviera atraído por una mujer, profundamente atraído, no estaría en favor de eso. Sería mi primera reacción. Pero hay otro aspecto de la cuestión, por supuesto. Donde una buena relación marital se está enfriando desde el punto de vista sexual, este intercambio podría ser bueno. Salvo que, una vez, más presupone un intercambio de *confort*, ¿no? Y cualquier cosa que reduce a un ser humano a una comodidad, bueno, ¿qué podría ser peor?

—¿Cree usted que el contenido erótico de sus libros habla todavía a la gente joven?

—Creo que siempre habrá una respuesta en la gente joven porque los libros son nuevos para ella.

—¿Qué siente respecto de la revolución sexual reflejada en las artes, novelas, cine, teatro?

—Mi impresión es que hay mucho más *pornografía* hoy... y mucha menos *obscenidad*. Pornografía es la cosa que rodea, maliciosa o lujuriosamente disfrazada dentro de la oscuridad; pero la obscenidad —aun cuando pueda ofender por su franqueza— es franca, la verdad total, que sale fría, y chocante si es necesario. La obscenidad es limpia, ya que siempre que se rompe un tabú, sucede algo vitalizante, otro paso hacia una verdad más grande. Pero la pornografía explota el tabú y sirve justamente para reforzarlo.

—¿Y hay mucho más pornografía?

—Eso es lo que me parece. Parece



haber también mucha, en las artes. Esto podría ser divertido en una sociedad sexualmente sana, pero en una que está todavía básicamente enferma, es repulsivo. La única franqueza que he visto está dedicada a todas esas perversas y sadistas películas, libros u obras de teatro. Pero ¿qué es lo que está haciendo esa gente, realmente? Tratan con seres de una área muy limitada, usted sabe, perversiones y drogas y todo eso. No los estoy condenando a esos artistas. Somos gente distinta. Eso quiero decir. Y alguna es como *Borroughs* o *Genet*.

—¿Ve alguna esperanza, en el horizonte literario, ya sea respecto al sexo o la liberación espiritual de la que habla?

MARY Mc CARTHY (de pág. 22)

nes y sueños a ojos abiertos: Benjy, el idiota, Jason, Dilsey, el cocinero negro. Asimismo la trama está manifestada de modo que el lector puede asimilarla, pedacito a pedacito, por los indicios dejados caer aquí y allá: la historia de *Caddy*, la castración de Benjy y el suicidio de *Quentin*. La materialización de la trama y los personajes atestiguan que, después de todo, el ser existe más allá del arbitrario fluir de la existencia. Siguiendo el ejemplo de *Joyce* y *Faulkner*, las "imitaciones del interior" devienen casi una praxis normal para los narradores descontentos de la novela fragmentaria e impresionista, y que, sin embargo, no han asimilado ninguna técnica. Usar la técnica del impresionismo para crear algo totalmente distinto —un estudio de caracteres— parece ser la abierta intención de *Joyce Cary* en *La boca del Caballo*, en la que el autor simula ser el ojo de *Gulley Jimson*, un viejo pintor réprobo y en la miseria.

La superficie rota y oscilante no es más que un medio (como el murmullo de un hábito interior) para mostrar el hombre en acción. Atento a pintar necesariamente con el ojo de la mente mientras vaga ebrio por las calles de los "doks". Muy similar es *La Feria del Asilo* de *John Updike*, que está vista a través del ojo amargo y lagañoso de un viejo sentado en el pórtico de un hospicio comunal. El signo distintivo de este tipo de narrativa, el sello de su afiliación a la novela expresionista pura o a aquella de "Strem-of consciousness", es que, cuando se comienza a leer, ya no sabe más dónde se encuentra uno: se desean al menos algunas páginas para averiguar alguna cosa sobre el ambiente en donde se mueve la acción, como le sucedería en un cuento a alguien que avanzara saltando dentro de una bolsa. Después se descubre que el tipo de conciencia en el que hemos caído se llama Benjy y está medio loco, o bien que se trata de un viejo pintor criminal apasionado por la poesía de *William Blake*; o es un refugiado de un hospicio, cuya vista, a causa del decaimiento de los músculos provocado por la edad, desfigura y distorsiona las cosas que están en primer plano, y mete en foco las cosas lejanas. Apenas nos damos cuenta de la situación, podemos dejar de nuevo y dar una ojeada en derredor, quedando en guardia para que no sobrevengan giros imprevistos: señal de que el personaje está en movimiento y que entra en choque con la sociedad o que se le resiste.

(Sigue en el próximo número)

no! ¡Sí! ¡Esa es la cosa! Eso es lo que necesitamos ahora, una explosión espiritual. ¡No necesitamos leer nada más sobre el sexo! Ya estamos empachados de eso. La revolución sexual es una cosa cumplida. No vamos a retrogradar... Hay grandes problemas por resolver y por ser escritos en lugar de escribir continuamente sobre el sexo o sobre el sadismo y el masoquismo y la baja espiritual. Terminemos de cuentarnos tristes y viejas historias o de entretenernos mutuamente. Escucho o leo de continuo acerca de nuevos talentos, pero ¿quién está en el horizonte? Todo parece tan infantil. Incluso en revistas, por ejemplo, uno se siente insultado por esta nueva actitud de "muchachita", los desnudos que despliega, niños, manequins, hermosa y bien proporcionada, pero no creo que sea erótica en absoluto, excepto quizá para los adolescentes. Y por otro lado, los dibujos, los cuentos, esa idea de sexo-como-comfort de que hemos hablado, creo que todo eso es para un chico de doce años. Algunos dicen que mis personajes femeninos no estaban totalmente descriptos; bueno, mire usted la descripción de mujeres, puramente física, y se supone que esas revistas no solamente gráficas, así que no hay excusa. Es una especie de puritanismo, ¿no? glorificación del cuerpo femenino, pero ignorar a la mujer como persona e incluso negarla. Todo este *show* está dirigido a adolescentes de dieciséis a sesenta años, creo. Pero es muy revelador. Su actitud es fiel con respecto a la realidad adolescente que nos rodea. No somos maduros, por lo tanto el producto no es maduro. Pero, por supuesto, cuando hablamos de mejores actitudes, están siempre los obstáculos que deben superarse primero, los intereses creados, la burguesía, la iglesia.



TERCER CONCURSO

de cuentos EL ESCARABAJO de ORO

El pasado 21 de diciembre quedó cerrada la recepción de originales para el III Concurso de Cuentos "El Escarabajo de Oro". La lista de títulos que a continuación publicamos sólo incluye los cuentos recibidos con posterioridad a la impresión del Nº 35; el resto de la nómina figura en los números anteriores.

El resultado del concurso se hará público en el XII Festival de "El Escarabajo de Oro", oportunidad en que los jurados entregarán los premios y menciones a los autores que estén presentes. Los cuentos seleccionados serán leídos por conocidos actores de nuestra escena.

Por ausencia de Rodolfo Walsh se hizo cargo de la lectura de los originales preseleccionados, el cuentista y dramaturgo Alberto Rodríguez Muñoz, a quien "El Escarabajo" agradece, lo mismo que al resto del jurado, su desinteresada colaboración.

XII Festival: el lunes 15 de Julio a las 20 hs. en el teatro Centro, Sarmiento 1249.

E. A. M., Luvina - EL METEORO, Yonbaez - SUEÑO, Mas - EL REGRESO, La hija de Rockefeller - EL BOLSO, Fiore - ESE OTRO FRIO DELGADO HORIZONTE, Pingüino Cabezón de aquí a la vuelta - EL CAPATAZ, Hugo Camporosas - LA CONSTRUCCION DEL LIDER, Cartucho de Dinamita - NUNCA PERTENECI A ESA GRAN SECTA, sin seudónimo - BAKUNINIANA, Leibar Jeremy - CON ALIENTO, Leibar Jeremy - LA EMBOSCADA, Belial - POSESION, Belial - POSICION ADELANTADA, Belial; DESPEDIDA, Juan Adenlla - 157 AÑOS, Little John - A LO MERO MACHO, Uno - EN BUENOS AIRES, Nofio - PARA SER MILITAR, Uno - EL BASTARDO, Eulides - EL CHORRO FINO, Tao; DE COMO JOHNY MURIO ANTES DE QUE LO ENVIASEN A VIETNAM, Ho-chi-min - ATREVIMIENTO, Vidamiga - NUNCA MAS EL VERANO, Tancredo - EL SACRIFICIO DE LOS LUNATICOS, Podeme - EL APAGON, Taydos - PARA NO SER TOTALMENTE ABSURDO, Kerin - PISARRRO, Jane - LA CONQUISTA, Hacha - RECUERDO DE DIALOGO, Jucao - UN GATO, EL OLOR, LA TIERRA, Macabeo - ACERCA DE UNA VIEJA MUÑECA, Tomás - NECROLOGICA, Lexama - LA HIJA DE ROCKEFELLER, Felipe II - EL TERCER TREN, Hugo Ocimad - IMPRESIONES DE UN VIOLADOR NOVATO, Fiore - JUSTINIANO DEL REYES, Capítulo - VOCACION, Año Membrui - LOS MEDIOS DE PRODUCCION, Romira - LOS QUE CAYERON, Gonococo - LA CARTA Y EL CUENTO, Miguel Strogoff - ALFONSO LOPEZ, Abecedario - MARIELA PERDIDA, Gabriel Queseyó - DESPUES SABANAS BLANCAS, Néstor.

LA REDACCION

en junio

LOS MUERTOS

vicente battista

Mención VIII Concurso Hispanoamericano de Literatura "Casa de las Américas" - Cuba

editorial Jorge Alvarez



el cuento

LA MAS BELLAS HISTORIAS BREVES DE TODO LOS TIEMPOS EN TODOS LOS GENEROS DE LA FICCION - ANTOLOGIA MENSUAL DE LOS MEJORES CUENTISTAS DE LATINOAMERICA Y EL RESTO DEL MUNDO

DIRECTOR: EDMUNDO VALADES
SUSCRIPCION ANUAL: 5 DOLARES

Pedidos a

DIVISION DEL NORTE 521 - 106
MEXICO 12, D.F.

BERNARD SHAW**ACTO PARA MARIONETAS:****SHAKES vs SHAW****PROLOGO DEL AUTOR**

Esta última obra mía ofrece la posibilidad de estimar la calidad de mi eminencia tal cual ella es. Creía terminada mi carrera de escritor teatral cuando Waldo Lanchester, nuestro más grande director de marionetas, me envió el modelo de dos muñecos, el de Shakespear y el mío, con un pedido: yo debía adaptar uno de mis famosos dramas para sus marionetas, el cual no debía prolongarse en escena más de diez minutos. Complacido su pedido y fui gratificado con la aprobación inmediata de Mr. Lanchester.

Aprendí parte de mi oficio, como director (a eso se lo llama: productor) en ensayos de marionetas. La inmutable intensidad de expresión facial, imposible de lograr en actores verdaderos, mantiene la imaginación del espectador continuamente estimulada. Cuando, una de ellas habla o se desploma y a las demás no se les presta importancia, éstas, pese a estar a la vista de todos, son invisibles. Los verdaderos actores deberían aprender que ellos también tienen que ser invisibles mientras los protagonistas están dialogando y en consecuencia no mover un músculo ni cambiar de expresión, contra lo que ocurre frecuentemente con los novicios, que actúan y les roban la indivisible atención del público.

Las marionetas poseen también una fascinación propia, porque no hay nada más hermoso en un actor viviente, moviéndose y hablando, que lo que esos muñecos con cabeza de madera pueden hacer, siendo tan maravilloso que nunca empalidece.

Y ellos también pueden sobrevivir tratos que terminarían con actores de carne y hueso. Al verlos por vez primera en mi infancia, nada me deleitó más que cuando los muñecos se elevaban en un globo y de súbito caían del cielo produciendo un aterrador ruido al estrellarse contra el suelo.

En nuestros días el desarrollo del arte de representar en el cine puede destruir el encanto de las marionetas. Marionetas televisadas pueden disfrutar de los escenarios nativos del cine. Grabaciones de sonido posibilitarían al marionetista concentrar su atención en las cuerdas que está manejando, siendo el diálogo vocalizado por una compañía de speakers profesionales de primera categoría, como en el teatro. El viejo marionetista leía todos los papeles solo, diferenciando los tonos de voz con gritos tales como "Punch-and-Judy" y similares. Puedo imaginar a las marionetas estimuladas por actores verdaderos con tanta perfección que los espec-

tadores quedarían completamente desilusionados. El resultado sería el ocaso de las marionetas y su arte; pues perderían su encanto y su magia. De manera que, tengan cuidado los innovadores.

Nada puede extinguir mi interés por Shakespear. Comenzó cuando era un muchacho y se extiende hasta "Stratford-Avon" donde he presenciado tantos festivales poéticos que he llegado a observar el lugar casi como uno complementario al de mi nacimiento.

Jamás transcurre un año sin que llegue a mis manos un lote de libros discutiendo la existencia de Shakespear. El argumento es siempre el mismo. Trabajos de sus primeras épocas tales como "Venus y Adonis", "Lucrece" y "Love's Labour's Lost", no pueden, irremediablemente, haber sido escritos por un clown analfabeto y ladrón, que difícilmente habría podido escribir su propio nombre. Esto es una verdad de perogrullo. Pero deducir que Shakespear no los escribiera no concuerda. Lo que sí concuerda es que Shakespear no era un ignorante clown, sino un joven preparado, hijo de una familia de la clase media, cuya cultura y buena situación económica les permitían asistir con frecuencia a representaciones teatrales y ofrecer fiestas privadas en honor de los artistas.

Esto, investigado debidamente, prueba ser lo que Shakespear exactamente era. Su padre, John Shakespeare, gentil, consejero municipal, demandó un día un escudo de armas y le fue concedido. Su madre poseía el mismo rango e igual pretensión social. John finalmente fracasó en sus negocios, habiendo sin duda malgastado todas sus aptitudes artísticas y dinero tratando de obtener el mejor beneficio en su ocupación mercantil, lo que le imposibilitó afrontar una educación universitaria para William. Siempre fue su deseo hacer de él un profesional.

Estas circunstancias me interesan porque son muy similares a las mías propias. Fueron un golpe terrible para aquellos que como Bunyan y Cobbett, ambos grandes maestros de la lengua; que sin embargo no podrían haber escrito "Venus y Adonis" ni "Love's Labour's Lost". Nadie olvida "The Latin I Borrow" de Bunyan. Ruskin se aproxima mucho a Shakespear, cuyo magnífico escudo se debe mucho más a las insistencias de su madre en que aprendiese la Biblia de memoria que a su título de Oxford.

Vaya todo esto por Macon-Shakespear y todas las otras fábulas creadas en torno a esa figura íntegramente ficticia de Shaxper o Shagsper, el campesino ignorante.

Es suficiente también para mi convencimiento de que el Shakespear real haya sido yo mismo.

Ayot Sain Lawrence, 1949

G.B.S.

ACTO UNICO

(Shakes entra y saluda al público con un revoleo de sombrero).

SHAKES

Este es el invierno de nuestros pesares
Glorioso verano el que hubo bajo el sol de Malvern.
Yo, William Shakes, nacido en la ciudad de Stratford
En la cual un festival cada año se realiza
Para honrar mi prestigio no sólo durante una época
Sino para todos los tiempos. Aquí vengo encolerizado
A castigar a un infame impostor,
Que en el éxtasis de la Propia gloria
Acorta mi nombre a Shav y se atreve a pretender
Reencarnar aquí a mi persona
Y organizar en vuestro teatro estatal
Un festival y plantar una morera
En la burla más arrogante hacia mi mismo.
Decidme vosotros, ciudadanos de Malvern,
Donde puedo encontrar a este malvado. Cara a cara
Poned a este enemigo Irlandés frente a mi;

Y dejad el resto por mi cuenta. (Shav entra)
 ¿Quién eres tú?
 ¿Porque elevais tu frente casi rivalizando con la mía?

SHAV

Pero, quién eres tú, que no reconocéis esas facciones.
 Retratado por el mundo entero. ¿Quién otro puedo ser?
 ¿Qué otro que George Bernard Shav?

SHAKES

¡Quién! Detente, pérfido desvergonzado.
 Para uno o para ambos la hora del honor ha llegado.
 Ponte en guardia.

SHAV
Adelante

(Se Preparan para pelear. Shakes golpea a Shav en el estómago con la izquierda y comienza a contar, inclinándose sobre él y marcando los segundos con el índice).

SHAKES

Molidito, derrotadito, uno; molidito, derrotadito, dos:
 molidito, derrotadito, nueve—
 (En el momento de contar nueve, Shav se incorpora y aplica a Shakes un golpe bajo con su derecha y otro en el mentón).

SHAV

(Contando) Molidito, derrotadito, uno; Molidito, derrotadito, diez. Afuera.

SHAKES

¡Afuera! Y por tu casa! Nunca. (Se incorpora). Tu eres más joven.

Trescientos años enteros, y por ello posees
 Un golpe más fuerte que el mío, ¿pero con eso qué?
 La muerte pronto terminará contigo; pero para mí
 No habrá mármol ni dorados monumentos
 De Príncipes—

SHAV

—que puedan inmortalizar tus poderosas rimas.
 Eso nos debéis dicho. He leído tus sonetos.

SHAKES

¿Podrías escribir Macbeth?

SHAV

No hay necesidad. Ya ha sido suPerado,
 Por el Rob Roy de Sir Walter Scott.
 Observa y enrojoceréis.

(Rob Roy y Macbeth aparecen, Rob Vestido con traje montañés de tafetas y túnica, con una espada escocesa de dos filos pendiente de su cintura; Macbeth con ropas principescas).

MACBETH

Hasta aquí, en las entrañas de la tierra
 Hemos marchado sin barreras que nos detengan.
 ¿Puedo aún llamarte Campbell?

ROB

(Con cerrado acento escocés).
 No me llames Caumill
 Mi pie esta pisando mi tierra ancestral:
 Mi nombre es Mac Gregor.

MACBETH

No tengo palabras
 Mi voz esta en mi espada.
 Acuéstate Rob Roy;
 Y condenado sea aquel que pruebe
 Ser el hombre más pequeño.

(Hace señas con su espada y se pone en guardia. Rob hace las señas, gira con cautela alrededor de sí mismo con su espada como quien empuña un martillo para arrojarlo y finalmente corta la cabeza de Macbeth de un sologolpe).

ROB

¿Donde está tu Willie Shaxper ahora?
 (Música de gaitas y tambores. Rob baila al compás de ellas).

MACBETH

(Sin cabeza) Regresaré a Stratford: los hoteles
Son más baratos allí. (Levanta su cabeza y sale con ella bajo el brazo al compás de la marcha de los Granaderos Británicos).

SHAKES

Creísteis que esto es un ladrón escocés
 Más valioso que mi Macbeth, un verso del cual
 Vale por mil de tus insignificantes obras.

SHAV

Citad uno. Sólo uno. Te desafío, Señor. Un verso.

SHAKES

"El escarabajo que nació partido
 Con su adormecedor murmullo".

SHAV

¿No habéis escuchado nunca a Adam Lindsay Gordon?

SHAKES

Un hombre que canta. ¿Qué hay con él?

SHAV

El eclipsó
 Tu escarabajo partido. Escuchad sus esperanzadas líneas,
 (Recitando) "Crece el escarabajo y se hunde en su tristeza
 Y salta entre la maleza".

SHAKES

(Furioso y riendo) ¡Ho, ha! ¡Ho, ha!

SHAV

—y se hunde en la tristeza

SHAKES

y salta—

SHAV

—Entre la maleza." ¡Bien hecho, Australial
 Shaw rie.

SHAKES

¿Dónde esta tu Hamlet? ¿Podrías haber escrito Kin Lear?

SHAV

Sí, con todas sus hijas. ¿Podrías tú
 Haber escrito Hearbreak House? Observad mi Lear.
 (Una transparencia de repente es proyectada, mostrando al



Capitán Shotover sentado, como en el cuadro de Millais llamado "North West Passage", con una joven virgen, muy bella, a sus pies).

S H O T O V E R

(Elevando sus manos y cantando)
Yo construí una casa para mis hijas
Y abrí sus puertas después
Para que los hombres pudiesen venir y elegir
Pero una de ellas casó con un estúpido;
Otra con un mentiroso; y ahora
Debe acostarse junto a él y preparar su lecho.

L A V I R G E N

"Sí: este estúpido hogar, este extraño y feliz hogar, este agonizante hogar, este hogar sin cimientos. Lo llamaré "Heartbreak House".

S H O T O V E R

Suficiente. Suficiente. Dejad que el corazón se destroce en silencio.
(La transparencia desaparece).

S H A K E S

Habéis robado esa palabra: ¿No escribí yo acaso "El dolor del corazón y los mil choques naturales Con la carne también se heredan?"

S H A V

No habéis sido el primero
En cantarlo a corazones destrozados. Fui yo el primero
En enseñarle a vuestro Timons la manera de arreglarlos.

S H A K E S

Habéis enseñado lo que no pudistéis aprender. Cantad si podéis.
Mi nube cubrió torres, extraordinarios palacios,
Templos solemnes. El mundo mismo.
Sí, todo lo que se hereda, se disolverá—

S H A V

Y como este pequeño espectáculo idiota
No dejéis ningún rastro. Así lo habéis dicho.
Yo digo, el mundo recordará siempre nuestro día
Mañana y mañana y mañana
Nosotros, las marionetas, representaremos nuestro papel.

Y mientras.

William inmortal, muerto y transformado en arcilla
Deberéis cubrir el hueco, para que no pase el viento.
Oh, la tierra que atemorizó al mundo
Para despojarte de la grieta invernal
¡Una pared deberéis remendar!

S H A K E S

Esas Palabras son mías, no vuestras.

S H A V

No te pertenecen.
Paz, celoso Poeta:
Ambos somos mortales. Sufre por un momento
El brillo de mi luz trémula.
(Una luz aparece entre ellos).

S H A K E S

¡Fuera, fuera, pequeña lámpara!. (Sopla y la apaga)
Oscuridad. La obra termina.

—TELON—

n o v e d a d e s

CRISTAL DEL TIEMPO

Jean-Paul Sartre, **San Genet, Comediante y Mártir.**

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Emir Rodríguez Monegal, **El Desterrado. Vida y Obra de Horacio Quiroga.**

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

Oswaldo Rossler, **Buenos Aires dos por cuatro** (núm. 336).
Antología de la Prosa Rumana. Selección y traducción de Miguel Angel Asturias (núm. 338).

COLECCION PRISMA

Olga Orozco, **La oscuridad es otro sol.**

POETAS DE AYER Y DE HOY

Sara de Ibáñez, **La Batalla.**
Juana de Ibarbourou, **La Pasajera.**
Dora Isella Roussel, **El Tiempo del Regreso.**

POETAS DE AYER Y DE HOY. SERIE COTIDAL

Stephen Spender: **Poemas** (1928-1953).



EDITORIAL LOSADA

ALSINA 1131

Buenos Aires

EDITORIAL MERLIN

PUAN 1427 T. E 92 - 0385

EL YUGO Y LA MARCHA

por Andrés Rivera

Como en **Los que no mueren, El precio, Cita y Sol de sábado**, en estos cuentos se profundiza simultáneamente en los conflictos individuales y en el entorno social. El contrapunto entre la miseria y la alienación impuestas desde afuera y la insatisfacción existencial de sus personajes contribuye a crear el tono intransferible del autor, a quien un crítico calificó de "revolucionario angustiado".

Otros títulos publicados :

- YO TAMBIEN FUI UN ESPERMATOZOIDE, por Dalmiro Sáenz.
- PROSTITUBARIO, por J. Gómez Bas, B. Kordon y P. Orgambide.
- EL ARTE DE AMAR: EL HOMBRE, por E. Giberti, L. Heker y M. Lynch.
- LAS CIENCIAS OCULTAS, por H. Conti, H. Costantini, S. Ocampo y E. Sabato.
- CUENTOS ARGENTINOS DE CIENCIA-FICCION, por A. Bioy Casares, M. Denevi y A. Vanasco.



SE ACABO LA DIVERSIÓN

reportaje a

Juan Carlos Gené

Juan Carlos Gené nació, olvidados preguntarle cuándo. Inició sus estudios teatrales con Roberto Durán. Es actor, director y pedagogo. Dos obras estrenadas, "El Herrero y el Diablo" y "Se acabó la diversión", nos muestran otra faceta suya: la de dramaturgo. Dirigió el Teatro de la Universidad Nacional de La Plata y la Escuela del Actor, de la misma universidad. Fue profesor del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires. "Los Próximos" de Gorostiza (1966) y "Se acabó la diversión" (1967), fueron producidas por el grupo Buenos Aires del que forma parte. Es uno de los mejores actores de nuestro país y, como se verá a través de sus respuestas, quizá uno de los más lúcidos.

—¿Cómo se definiría usted en sus diversas actividades?

—Todo lo que hago me apasiona; afortunadamente soy una persona que no hace nada que no le guste. Pero todas: la dirección, el profesorado, la conducción gremial e incluso mi actividad como dramaturgo, salen de una sola que es mi condición de actor. He ido pasando de una a la otra a partir de ésta. A la dirección, a través de mi problemática como actor y mi interpretación frente a los textos; a la enseñanza, a través de mi propia problemática; a la tarea gremial, porque en el ejercicio de mi profesión fui notando contradicciones y sólo en el desempeño de la misma, he descubierto cuál es su grado de contradicción intrínseca y fundamental, y por lo tanto insoluble dentro de ese estado de cosas.

—Pero, entre los actores, no será usted solo el que a notado esos problemas; que usted haya resuelto encajarlos, significa una actitud humana que no surge naturalmente del actor.

—Lo que ocurre, hablando de aspectos humanos, es que en un momento determi-

nado me sentí responsable de algo que no podía eludir. De no hacerlo, me habría parecido una claudicación que no me hubiera dejado en paz conmigo mismo.

—¿Qué es la Asociación Argentina de Actores?

—Es una entidad Cultural, Gremial y Mutual. Los tres aspectos se sintetizan en un solo objetivo: la dignificación del oficio de actor y de quien lo ejerce.

—Concretamente: ¿cuáles son los problemas del actor argentino?

—Los actores (como cualquier otro gremio) tienen la preocupación de cómo van a pagar el alquiler el mes que viene, qué bolo tienen que conseguir para comer ellos y sus hijos la próxima semana, qué va a pasar con ellos si se enferman o cuando no puedan trabajar más, en qué medida, incluso todo aquello que significa tarea cultural a realizar y su papel en tal sentido dentro de una determinada sociedad, no se estrella sistemáticamente contra la conciencia muy clara que el actor debe tener, por lo menos, de que es una pequeña rueda de un complicado engranaje que se llama industria del espectáculo, en la que él es simplemente mano de obra. Yo personalmente creo que la tarea de la Entidad debe ser fundamentalmente gremial. En ese sentido, y aunque hemos dado cumplimiento a las exigencias de los estatutos desde el punto de vista cultural, toda nuestra gestión está montada en el aparato gremial, lo que significa, como en cualquier otro sindicato, la lucha constante por mejores salarios, mayor seguridad en el presente y el futuro del actor, para él y su familia. Sin esto, es imposible hacer ningún tipo de planteo sobre cultura; pretenderlo sería como querer que un país fuese culto primero y alimentado después. Es imposible incluso, hacer profundos planteos de tipo mutual, porque una entidad gremialmente débil es económicamente débil, y una entidad económicamente débil, mutualmente no sirve.

—¿Qué funciones desempeña usted en ella?

—Soy el Secretario General. En el período anterior fui Secretario Cultural y confieso

que hubiera preferido permanecer en este cargo, creo que es el terreno, dada la estructura de mi vida profesional, en el que habría rendido mejores servicios. Pero se decidió que yo fuera Secretario General y realmente tuve que aceptarlo. La Entidad está compuesta por un poder ejecutivo, un legislativo y un judicial. La coordinación y ejecución de las disposiciones de todo este complejo mecanismo colectivo, corresponde al Secretario General; algo así como el primer ministro en un régimen parlamentario.

—Y en la práctica, ¿resulta eficaz esa estructura?

—Lo es, pero podía serlo en mayor grado si estuviera más acorde con la marcha de los tiempos. En primer lugar, pensar que en 1967, en la Argentina, un gremio puede ser conducido por sus dirigentes en los ratos libres, es ya una aberración. En segundo lugar, los estatutos contienen una cláusula de innegable pureza democrática estipulando que ningún dirigente puede ser reelegido por más de dos períodos. Pero, al mismo tiempo encierra un peligro fundamental: cuando está realmente capacitado para conducir, tiene que cesar en su tarea y esto, en última instancia, no hace nada más que servir a las patronales. No quiero decir de ningún modo que los que crearon el estatuto pretendieron de esa manera unirla a la patronal, sino que el deseo de resguardar la pureza democrática de la conducción gremial, llega a un mecanismo de constante aprendizaje, que lesiona su efectividad.

—A ver, Gené: de tener que elegir por alguna de sus actividades ¿por cuál optaría?

—La de actor, siempre y cuando tengamos buen cuidado de señalar que hay ciertas cosas inseparables. En este momento yo no puedo separar mi condición de actor de mis preocupaciones gremiales y creo que ya nunca lo podré hacer, salvo que cambiara demasiado o envejeciera mucho y de pronto.

—¿A que se debió, como dramaturgo, su silencio de casi catorce años entre "El Herrero y el Diablo" y "Se acabó la diversión"?

—Al hecho de que soy actor. Es decir, estar en el escenario, manifestarme noche a noche frente al espectador, es la única cosa que me hace feliz. Eso me expresa totalmente, me desagota y realiza. Hay una gran cantidad de cosas que me gustaría hacer, que me inquietan; desde la investigación histórica a los viajes, pero de todos modos quedan postpuestas porque hay algo que me colma. En ese sentido difícilmente llega el momento (los hechos demuestran que no imposible) en que yo necesite escribir.

—¿Qué motivos tuvo para elegir los personajes de esta obra?

—Es difícil decirlo, uno los lleva adentro y yo, por lo menos, no puedo contestarlo. Quizás haya explicaciones racionales muy seductoras que pueden contener una parte de verdad. En algunos debates, por ejemplo, se ha dicho que los dos personajes eran una dicotomía de uno solo que podía ser el autor en definitiva. Lo concreto es que son personajes que creo conocer, que los he visto y los he vivido. Además, porque me preocupa el problema de la intelectualidad izquierdista porteña, sin que por esto yo pretenda haberlo resuelto con mi obra, ya que ella plantea, fundamentalmente, un conflicto humano entre dos hermanos. Pero, a través de esta explosión que ha sido para mí escribirla y tener el raro privilegio de dirigirla e interpretarla, no puedo negar que he expresado algo que venía inquietándome desde hace tiempo. Concretamente, cuál es la medida en que ciertas posiciones intelectuales de izquierda están en contacto estrecho y directo con:

1) la realidad de este país en este tiempo;
2) en qué medida las opiniones se sostienen con la acción.

—¿No cree, teniendo en cuenta la tendencia del público a generalizar a través de ciertos personajes, que Juan, por sus características, puede provocar confusión ¡hacer sospechar! que el intelectual de izquierda argentino "es" Juan y tiene la falsedad de éste o su no-autenticidad?

—Es una pregunta que me han hecho muchas veces. Podría ser; no me preocupa. Yo no creo que el público sea imbécil. Alguna vez leí, no se quién lo dijo pero recuerdo que era un gran hombre de teatro europeo, que trescientos idiotas juntos componen un público inteligente. Hasta ahora, nunca me ha fallado. Si la obra puede confundir, habría que determinar dónde está la confusión y de dónde puede surgir. El público, el pueblo en general, tiene una cierta desconfianza por nosotros, los intelectuales. No es por nada.

—Y ante la necesidad de esclarecimiento que existe en nuestro medio ¿usted considera positivo poner valores sociales, políticos y artísticos, en boca de un farsante?

—¿Si es cierto, por qué no? Si eso es así y todos lo sabemos, ¿por qué no puedo ponerlo en el escenario? ¿Qué especie de maniqueísmo, tan peligroso en las izquierdas, me impide a mí, señalar qué es lo que anda mal dentro de ellas? A mí me parece enormemente positivo y me preocupa que muy a menudo, puestos a hablar de la obra, se termine por derivar en las posibles consecuencias que puede tener sobre el espectador, y sólo analizándolas podemos sa-

ber cuáles son esas consecuencias. De todas maneras, he podido observar que algunos espectadores reaccionarios, a quienes yo conocía como tales, se **inquietaron** por su estructura. Los no reaccionarios, se sintieron muy afectados por ella o se plantearon este problema: ¿cómo reacciona el espectador, el "otro", no yo, no yo. Y me pregunto por qué todo el mundo se pasa la pelota: ¿por qué creen que el que va a reaccionar mal es **otro**? Si quienes estamos ahí, no nos engañemos, somos **nosotros**: los intelectuales, los editores de revistas literarias. La reacción que hay que controlar es la nuestra, no la del público tercero, porque el público abstracto no va al teatro. Si yo fuera espectador de "**Se acabó la diversión**", me sentiría profundamente afectado. Creo que Juan y Manolo son absolutamente sinceros en lo que defienden. Juan tiene una convicción política muy concreta, pasa que no es un individuo consecuente con sus ideas, ni tan sólido como para realizar en la acción lo que piensa. De ninguna manera ha sido mi intención que Juan defendiera determinadas cosas en forma falsa, al contrario, las defiende con total convicción, pero ocurre que las convicciones de Juan no tienen importancia. Lo que uno se pregunta es hasta dónde puede ser intrínsecamente sincero cuando escribe o canta. Por otra parte, en este país están los hechos: toda vez que ha habido un movimiento po-

pular, no estuvimos allí; es muy simple, no estuvimos.

—**No todos, Gené, no "todos"**.

—Hablo de nosotros como clase. Cuando aparece el fenómeno popular, fatalmente le tomamos mal olor porque somos gente de clase media. Burgueses llenos de ideas y, en última instancia, no servimos para nada. Volviendo a Juan, él es un prototipo, llevado a sus últimas consecuencias. Pero de alguna manera, de lo que es Juan, participa mucha intelectualidad.

—¿Tuvieron problemas con la censura?

—No, muchas visitas y una calificación de prohibida para menores de 18 años.

—¿Qué opinión le merece la crítica que ha obtenido la obra?

—He encontrado pocas críticas sensibles, pero las hubo.

—¿Con qué persona quisiera encontrarse?

—Con mi mujer.

—Si se encontrara con Charles Chaplin ¿qué pregunta le haría?

—Si es cierto, si él es cierto.

—¿Qué cree que le contestaría?

—No tengo la menor idea, pero supongo que me diría que sí.

—Si fuera a Marte ¿qué se llevaría?

—No se me ocurre, porque de pronto, elirme a Marte, plantea un desprendimiento total de todo lo que yo soy. No me cuido yéndome a Marte y llevando algo.

EL POEMA INEDITO

CÉSAR VALLEJO

¡Carretero de bronce! Ya no encones
las ancas de tus mulas desangradas;
tú, que llevas también en tus pulmones
las huellas de cien cruces arrastradas.

Yo no sé qué siniestras emociones
en tus carnes están encarceladas
y a tu aullido de alcohol, sus corazones
ofician subterráneas carcajadas...

Por las calles, eternas pasajeras
de monótono rumbo y acre tufo
retornan, como sombras podioseras.

Derrama tu interés... Ya el sol
[naufraga
y en tus espaldas signa en tono bufo
una lonja rubí, como una llaga.

la
mula

Este soneto, no incluido hasta hoy en la obra de Vallejo, fue entregado para su publicación a la revista **Carte Segrete**, de Roma, por el poeta peruano Alejandro Romualdo, "Pertenece (afirma la revista de la **Editorial Universitaria**, de Chile), por tema y estructura, al poeta de los **Heraldos Negros**, primer libro del escritor de Santiago de Chuco publicado hace ya cincuenta años".

Albicoco

**ALAIN FOURNIER
Visconti**

**ALBERT CAMUS
Roulet**

JEAN - PAUL SARTRE



Traducción y nota de Editorial Universitaria, de Chile.

Una obra maestra puede inspirar una gran película, pero esto ha ocurrido sólo en contadas ocasiones. **La Guerra y la Paz, El Gatopardo**, entre las obras universales. En cambio, a veces una obra discreta ha dado pie a films inolvidables: **El Muelle de las Brumas, El Halcón Maltés, El Tercer Hombre**. En el año que termina, tres notables obras han sido llevadas al cine, con variada suerte. **El Muro**, Jean-Paul Sartre, **El Extranjero**, de Albert Camus y **El Gran Meaulnes**, la solitaria e impeccedera obra de Alain Fournier. Agreguemos que en el curso de este año se ha conocido en la pantalla el **Ulises**, de James Joyce, y una versión de Alicia en el País de las Maravillas.

LE GRAN MEAULNES, Film de J. G. Albicoco.

"Nuestra juventud y nuestra pureza transfiguraban al mundo, en un tiempo ya pasado, en el cual aún no habíamos leído **El Gran Meaulnes**. Bastaba un baile, una muchacha, una noche. ¡Oh temporadas, oh castillos! El genio de Alain Fournier es el de haber sabido revivir para siempre una de esas fiestas.

Un cineasta podía intentar reconstituir ese encantamiento discreto. Se necesitaba una caligrafía controlada y conservarla. Un cuidadoso acercamiento a la realidad. Lo irreal, lo único que importaba, hubiese podido no mostrarse, sino sugerirse en el film, mediante imágenes simples y netas. Pero bastaba haber visto **La muchacha de los ojos de oro** para saber que, de todos los realizadores, Jean Gabriel Albicoco y de todos los jefes de operadores, Quinto Albicoco, eran los menos idóneos para rodar **El Gran Meaulnes**. No es que padre e hijo carezcan de talento o de inspiración. Pero precisamente lo tienen en ese tipo que excluyen el rigor y la simplicidad exigida por Alain Fournier.

...En las puertas del dominio encantado, J. G. Albicoco cambia de registro. Nos podrá decir que ha querido mostrar el castillo y la fiesta tal como Agustín Meaulnes los recordaba. Pero también nosotros tenemos memoria. Hemos vivido, soñado, amado, en esas avenidas siguiendo al gran Meaulnes. Pero una realidad deformada no es una realidad transfigurada.

...El final es inverosímil y molesto. Ha habido una mutación: el gran Meaulnes, privado de su aura por la pantalla, ha perdido también su justificación. Era extravagante y encantador. Ahora lo vemos ridículo y odioso. No hablemos del personaje de Franz, interpretado aquí por Alain Noury, tan literario ya en la novela y que en el film carece de vida. Lo poético mata la poesía.



L'ETRANGER, Film de Luchino Visconti

—Entonces, ¿es un fracaso total?

—¿El extranjero? Nada de eso. Al contrario.

—Pero yo había creído oír... En Venecia... Los críticos...

—En Venecia el film era italiano, los actores hablaban italiano. No fue tanto el doblaje lo que debió fastidiar a los franceses en el Festival, sino el ver a actores bien conocidos de ellos como Pierre Bertin, Alfred Adam, Georges Wilson, Bruno Cremer, hablando en italiano.

—Sin embargo, Marcello Mastroianni... ¿tiene el papel principal y es italiano? Sí, pero si está efectivamente doblado en la copia que vemos aquí, hablaba francés en el escenario. Al menos eso he creído oír. Luchino Visconti considera que el original de su obra es la versión francesa.

—Bueno, bueno. Pero esa reconstrucción demasiado minuciosa de Argel de la preguerra, esa fidelidad excesivamente minuciosa al texto de Camus...

—La verdad es que no entiendo. Mejor dicho, no entiendo a los críticos cuyas objeciones usted repite. Creo, en efecto, que Visconti, con su perfeccionismo, ha intentado reproducir, tanto como podía hacerse, la decoración de cierto Argel desaparecido para siempre. Pero no es porque haya enfocado el afiche de una marca de cigarrillos de moda en la época, o porque haya hecho pasar por la película, al igual que en el libro, a dos niñitos vestidos de trajes marineros pasados de moda, que él haya recreado el Argel de antes de la guerra, digamos mejor, de antes de la guerra de la independencia... Esa ciudad tan viva, esa luz, esos automóviles, esos barcos que están tanto en el libro como en nuestros recuerdos ¿qué queda de ellos en el film? Casi nada. Pero ¿quiere usted que le diga? Eso no tiene mayor importancia. El decorado de **El Extranjero** es esencialmente interior. Desencantado, abstracto, con claros y fugaces relámpagos de sol y de alegría en el mediodía de lo que bien pueda llamarse un alma, aun cuando esté desprovista de toda trascendencia, lo cual es su drama y el nuestro.

Gracias a Visconti y a Mastroianni vemos al fin a Mersault, el extranjero.

Nos era próximo y fraterno por su in-

(Fasa a pág. 14)

Franqueo pagado
 Concesión No. 508
 (B)
 23
 (B)
 (B)