



EL ESCARABAJITO DE ORO



N° 38

Art. C. C. Suc. 3. Concesión N° 7259

— \$ 160 —

Di tu palabra y rómpete



CORTE DE MANGA, O DE LA INMORTALIDAD

editorial

El editorial de este número (nuestra opinión sobre la entrada de las tropas del Pacto de Varsovia a Checoslovaquia) será publicado en separata (1). Un problema más banalmente cercano y de muy distinta índole, de un orden menor, es ahora nuestro asunto: la supervivencia de la revista.

Porque para nosotros, para los escritores que editamos "EL ESCARABAJO DE ORO", no hay, a veces, más que una sola cuestión de fondo: poder seguir editándolo. Lo sabemos, la vida de una revista de literatura es un hecho bastante menos dramático que el porvenir del pueblo y el socialismo checo. Pero el caso es que si no publicamos esta revista; si, por ejemplo, se nos impide hacerlo, difícilmente podamos escribir sobre Checoslovaquia, o sobre nada.

Y los hechos son éstos: 1) Misteriosos y cordiales investigadores que dicen ser (o son) de DIPA o SILE, pasaron hace unos meses por varios quiscos céntricos retirando, cultamente, uno o dos ejemplares de las publicaciones literarias Letra Nueva, Meridiano 70, de nuestra revista (también de Propósitos) y del diario de la C. G. T., no en cambio de los innumerables pasquines antisemitas, fascistas, nazis y otros protozarios que contaminan el aire de la Metrópoli, ya de por sí algo cargadito de smog); 2) esto aconteció al mismo tiempo que nuestro Ministro de Algo divulgaba, con énfasis, que en este país lo que más abunda es Libertad de Prensa; 3) nadie prohibió nada, hay que confesarlo: sólo se aconsejó a ciertos vendedores no recibir, o no exhibir, determinadas publicaciones; 4) hace unos días, por fin, los diarios dieron a conocer un proyecto de convenio entre los quosqueros y La Playa (2), convenio o novedad o astuto macartismo que, de concretarse, impediría de hecho la distribución de revistas independientes en Buenos Aires. Y esto sí que es grave. La Playa no acepta publicaciones que estén por debajo de cierto tiraje, tiraje imposible de concebir no siendo uno, poderosamente, Capítulo. O Memorias de una Princesa Rusa. Sin contar que el porcentaje que esta gente exige viene a ser, para nosotros, algo así como la libra de carne, pero con sangre y todo, y sin la intervención de Porcia ni el sentido del humor de Shylock.

Escribió Nietzsche: lo que no me mata, me hace más fuerte. También escribió el acápite de esta revista, pero como todavía no ha llegado el momento de rompernos, vamos a optar por la primera variante: por su bárbara terapéutica de Fénix. Vamos a confesar que lo que más nos gusta de esta situación es su aire de catástrofe, de fatalidad. Porque, matarnos, no nos mata.

Salvo prohibición expresa o mortífera plaga nacional, "El escarabajo de oro" seguirá saliendo. Y no sólo seguirá saliendo sino que, aprovechando la zancadilla, normalizará de una vez por todas su desordenada periodicidad. ¿Qué pasa si se aprueba ese convenio o cualquier otro artificio por el estilo? (3) ¿Qué pasa si no podemos dejar más el escarabajo en los quiscos? Pasa que va a haber que suscribirse: pasa que quien quiera seguir leyendo esta revista, va a tener que suscribirse. No es la primera revista literaria del mundo que sale para suscriptores, ni será la última.

Y nadie equivoque el sentido de este editorial. No es una especie de campaña financiera: es un corte de manga.

Pero antes de terminar, una digresión para dejar en paz nuestra conciencia. El problema checo nos perturbó a todos. Ruidosas polémicas dentro de la revista reflejaron, mínimamente lo que pasó en el mundo. Había que coincidir con la histeria anticomunista de las derechas, que hoy defienden el liberalismo checo como defenderían cualquier cosa que les mitigara un poco el miedo, o coincidir con los apologistas de la invasión. No aceptamos ninguno de los dos caminos; si nos equivocamos, nos equivocamos solos (4).

Y eso es todo, o casi todo. Tenemos 200 suscriptores: necesitamos 1000. Esto y las revistas que se distribuyan en librerías nos permitirán, a nosotros, envejecer redactando el escarabajo, y, a ustedes, leyéndolo. Y cuando la muerte nos borre a todos, que nos entierren con la mano izquierda en la articulación del brazo derecho, alegóricamente doblado hacia arriba. Sin mucha solemnidad, pero no exento de cierta majestuosa poesía.

- (1) El cuadernillo se titula "Checoslovaquia en Latinoamérica" y estará en venta en los próximos días.
- (2) La denominación no alude a ninguna novela de Goytisolo; se trata de la entidad o trust que, de firmarse el convenio, distribuiría (y sólo ella) todas las publicaciones en Buenos Aires. Y ya sabe el lector que El Escarabajo heredó de Sartre, entre otras cosas, la necesidad económica de distribuirse a sí mismo en bicicleta.
- (3) O qué pasa si se decide aplicar a medio mundo, como ya se ha comenzado a hacer, la protoplasmática "ley" 17401, por la que hasta el doctor Polak —pese a haber declarado no tener ni haber tenido nunca nada que ver con el comunismo— fue borrado como Jefe del Servicio de Patología del Hospital Florito. También un grupo de abogados correntinos —no sabemos si habiéndose o no disculpado de sospechar que hay demasiada gente que come demasiado poco en el mundo— fue análogamente ilegitimado por la ley, lo que parece una antifrasis, pero bien mirado es una litote o aun una preterición.
- (4) En el citado cuadernillo "Checoslovaquia en Latinoamérica", aparte de nuestra opinión hemos creído necesario publicar las fundamentales (y a veces antagónicas) palabras de Jean-Paul Sartre, Fidel Castro, los intelectuales checoslovacos, la opinión del Pravda, el violento y discutido alegato del filósofo Roger Garaudy, etc.

EL ESCARABAJO
DE ORO



REVISTA SOSPECHOSA

DIRECTOR ABELARDO CASTILLO
SUBDIRECCION
LILIANA HEKER



CONSEJO DE REDACCION

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

TEATRO:

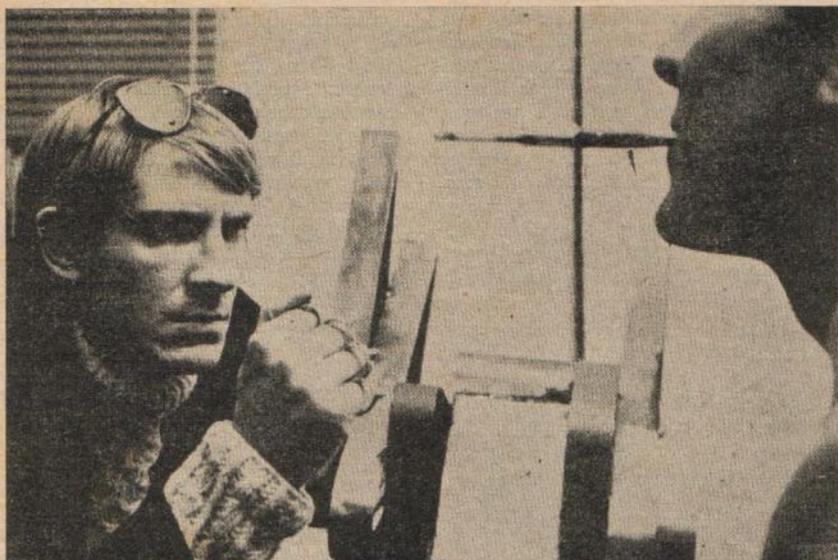
Sara Markovicki

COLABORADORES PERMANENTES

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

Propiedad intelectual n° 903.937

MAZA 1511, 2º C, BUENOS AIRES



AUGUSTO M. TORRES

FREE CINEMA

de contratapa

recta o indirectamente, ligada a organismos oficiales, que, indudablemente, coartaban su libertad y su capacidad de expresión.

En 1945, David Lean realiza, sobre un guión de Noel Coward, *Brief encounter*, que puede ser considerada como el resultado final de los esfuerzos de estos años, en un tono que hoy aparece como falsamente realista, por el aire naturalista que, a pesar de su rodaje en exteriores, no consigue hacer olvidar el acartonamiento de decorados y personajes. La simplicidad de la historia —los amores adúlteros e imposibles de una pareja de la clase media— es su mayor valor, aunque estuviere enturbiada por un sentimentalismo que parecía emanar del concierto para piano y orquesta número 2, de Rachmaninoff, tema de la película, pero que tiene unas razones más hondas (es un sentimentalismo que también inunda el cine francés e italiano de estos años). Con todos sus defectos, y a pesar de la indudable vejez que muestra hoy en día, marcó una fecha.

Durante los años de la guerra, aprovechando sus peculiares características económicas, había surgido Arthur Rank, que produjo la mayoría de estas películas de influencia documental. Al finalizar las hostilidades, la industria Rank abarcaba todas las ramas y estaba en condiciones de hacer la competencia a los Estados Unidos. Pero en esta lucha por el control del mercado mundial se abandona la producción de tono similar a la realizada en Italia

por estas mismas fechas, bajo la etiqueta de neorealismo, lanzándose a la realización de superproducciones y perdiéndose la continuidad que la escuela documentalista y *Brief encounter* podían haber tenido.

Después de una serie de películas de desigual valor, en 1950, Carol Reed dirige *The third man*, su obra más importante. Pero para esta época la infiltración de capital extranjero se vuelve a dejar sentir, de forma que la película está producida por Alexander Korda, con aportación del norteamericano David O'Selznick. Sobre un argumento de Graham Greene, que, aprovechando las posibilidades documentales de una Viena en ruinas y dividida por efecto de la guerra, desarrolla una intriga policíaca, Reed construye una película cuyo único interés hoy en día, aparte del histórico, es el personaje a que daba vida Orson Welles —Harry Lime—, el especulador en medicamentos, que, en la famosa escena en el Prater, se manifestaba favorable a la sangrienta época de los Borgia, que daba los genios del renacimiento italiano, frente a la democracia suiza, que era únicamente buena para la fabricación de relojes de cuco, frase que caracteriza a los protagonistas de las películas de Welles y que prueba su participación en el guión de *The third man*.

Dependientes del grupo Rank, pero autónomos, existen los Ealing Studios de Michael Bacon, que, aunque dentro unas posibilidades económicas exiguas, supieron sobreponerse a la financiación norteamericana y mantuvieron durante algunos años su independencia. Especia-

lizados en un tipo de comedia de humor negro inglés, producen durante estos años una serie de películas de desigual calidad, pero de interés: *The lavender hill mod* y *The titfield thunderbolt*, de Charles Crichton; *Kind hearts and coronets*, de Robert Hamer, y *The muggie*, *The lady killers* y *The man in the white suit*, de Alexander Mackendrick.

En 1955, debido al conformismo a que la poderosa red de distribución Rank había llevado a la producción, y a la severidad de la censura, que anulaba cualquier tipo de indagación, sucumbe el imperio. En este año muere Alexander Korda; Michael Bacon vende a la televisión los Ealing Studios, comenzando a trabajar como productor para la Metro-Goldwyn-Mayer, y la Rank tiene que ceder su hegemonía internacional y dedicarse únicamente al mercado nacional.

Los tres creadores más importantes de este período abandonan sus posiciones. David Lean y Carol Reed, aunque siguen trabajando en Europa, lo hacen para compañías norteamericanas, perdiendo poco a poco —el segundo con una mayor rapidez— el interés que podía tener su cine, a medida que van ganando en importancia sus proyectos. Alexander Mackendrick abandona Inglaterra y se marcha a Estados Unidos, donde, después de unos años de inactividad, sigue su línea ascendente, logrando recientemente con *A high wind in Jamaica* una interesantísima obra, continuación y superación de su etapa de humor negro inglés en Ealing.

Por tanto, en 1956, el cine inglés lleva una vida precaria dentro de sus fronteras. Ha desaparecido el ambiente documentalista que prosperó durante la guerra, y la producción, controlada por el ya sir Arthur Rank, que aún durante unos cuantos años continuará poseyendo grandes cadenas de locales cinematográficos, pero que empieza a orientarse hacia otros caminos —la producción, distribución y venta de la copiadora Rank Xerox—, se reduce a correctas películas carentes de cualquier tipo de interés.

«LOOK BACK IN ANGER»

El 26 de julio de 1956, Nasser decreta la normalización del canal de Suez. El 29 de octubre, las tropas inglesas invaden Egipto, teniendo que retirarse el 7 de noviembre. Mac Millan sustituye a Anthony Eden en la Presidencia del Gobierno; todo ello dentro del partido conservador.

Estos sucesos vienen a significar el final del poderío colonial y subrayan el término de una época. Mac Millan hace una serie de declaraciones en que, basándose en datos, expone el aumento del nivel de vida desde que en 1951, los laboristas bajaron del poder, ello sólo significa que el fenómeno del neocapitalismo ha llegado a Inglaterra. Que ahora el obrero pueda tener un aparato de televisión o una lavadora, que pueda llegar a adquirir un automóvil y disfrute de cuatro semanas de vacaciones pagadas, no quiere decir que sus problemas

(sigue atrás)

FREE CINEMA. (de pág. 3)

hayan terminado, sino que son de índole distinta; seguirá existiendo el problema del alojamiento y el del exceso de trabajo. La sociedad británica, aunque ninguno de los problemas que la aquejan haya aparecido nunca sobre las pantallas, continúa siendo la misma.

Este mismo año tiene lugar, en medio de un teatro caduco formado por



Terence Rattigan, J. B. Priestley, Peter Ustinov, Noël Coward, Graham Greene, etc., el estreno de una obra completamente distinta que va a revolucionar el panorama teatral británico. Se trata de *Look back in anger*, de John Osborne, que, dirigida por Tony Richardson, aparece el 8 de mayo en el Royal Court Theatre, no como hecho aislado, sino como el primero de una larga cadena.

Pero a pesar de la indudable aportación que supone el intento de acercarse a la realidad, únicamente consigue sus propósitos en los aspectos marginales. La rebeldía de Jimmy Porter se limita a los gritos dados en las discusiones con su mujer; en ningún momento se hace efectiva, ni dirigida hacia nada concreto. Es un grito de rebeldía indeterminada. El carácter naturalista de personajes y decorados impide toda posible auténtica indagación en la realidad, a la que, por otro lado, tampoco colabora nada la anécdota, que pronto se convierte en el triángulo típico de la comedia burguesa tradicional, con el complemento del final feliz, aunque aquí, por las características de los personajes, signifique una vuelta a la pesadilla del ático. Si el valor de esta primera obra es muy relativo, supone, al menos, la presencia en escenarios ingleses de unos ambientes nuevos y, gracias al éxito que obtiene, el comienzo de una nueva época teatral.

The entertainer, de John Osborne,

sobre el moribundo mundillo del *music-hall*; *The long and the short and the tall*, de Willis Hall, sobre las últimas horas de vida de un grupo de soldados británicos en la jungla malaya; *A taste of honey*, de Shelagh Delaney, sobre la existencia de cuatro personajes del subproletariado; *The life of man*, *The waters of Babylon*, *Live like pigs* y *Sergeant Musgrave's dance*, de John Arden; *The Hamlet of stepney green*, de Bernard Kops, ambientación de la

famosa obra shakespeariana en una familia obrera; *The room*, *The birthday party* y *The dumb waiter*, de Harold Pinter; *The sport of my mad mather*, de Ann Jellicoe; *A resounding tinkle*, *The hole*, de Norman Frederick Simpson, son las principales obras que se estrenan en los tres años siguientes, la mayoría en el Royal Court Theatre, y que forman el primer frente del movimiento *new english theatre*, en el que se aprecian con claridad dos ramas: la realista, constituida por Osborne, Delaney, Arden, Kops y Hall, cuya máxima figura es Arnold Wesker, que a partir de 1960 estrenará su trilogía sobre la familia obrera Kahn, compuesta por *Chicken soup with barley*, *Roots* y *I'm talking about Jerusalem*, y la del absurdo, formada por Pinter, Jellicoe y Simpson, que adquirirá su máximo desarrollo en la figura de Pinter y en años posteriores. Junto a estos nombres hay que apuntar los de Joan Littlewood, Tony Richardson y Lindsay Anderson, directores de escena de muchas de estas obras.

El movimiento puesto en marcha por *Look back in anger* adquiere madurez y fuerza, y, obteniendo un gran éxito de crítica y público, se convierte en el elemento vivo de una sociedad que desde hacía muchos años permanecía muerta. Pero, frente a este movimiento teatral, el cine continúa su penosa existencia, sin que se realice ninguna obra de interés.

En 1947, Lindsay Anderson y un checo afinado en Inglaterra —Karel Reisz— habían fundado *Sequence*, una revista especializada que apareció durante cuatro años, a la que poco después se unió Tony Richardson. En 1953 fundan una productora, *Sequence Film*, que financia el cortometraje *O dreamland*, de Anderson, desapareciendo poco después. Pero desde este intento, y de forma continuada, Anderson realizó cortometrajes para distintas productoras, la mayoría empresas estatales. En el 56, Reisz y Richardson dirigen *Momma don't allow*; en el 58, Anderson, *Every day except christmas*, y en el 59, *We are the lambeth boys*, Reisz, que son los documentales más famosos de estos años. En febrero del 56 se proyectaron *O dreamland* y *Momma don't allow* en la cinemateca londinense, con gran éxito, dando lugar a que naciese la etiqueta *free cinema*, que desde este momento se pondría a todo ese cine que, naciendo de la escuela documentalista de Griedson, y apoyándose en la influencia del neorrealismo italiano, trataba de acercarse a la realidad y reflejarla de la manera más exacta.

Pero a estos hombres de aspiraciones cinematográficas la falta de trabajo y el florecimiento teatral les aleja de sus objetivos y les hace dedicarse a los montajes teatrales. En este aspecto es sintomático el caso de Anderson, que, después de realizar 13 documentales, abandona el cine por el teatro, volviendo seis años después para dirigir su primero y único largometraje.

Si el movimiento teatral nacido en el 56 llega a adquirir una fuerza, dentro de unas características propias criticables, dado por una serie de nombres de primera fila —Arnold Wesker, John Arden, Harold Pinter, Ann Jellicoe, Norman Frederick Simpson— que, pasado el violento choque de su llegada a los escenarios y lo que esto puede suponer en cuanto al desenfoque de los juicios críticos, continúan, ellos y sus obras de aquella época, vigentes, detrás se extiende una fructífera carrera, aunque en los autores que cultivan el realismo —Osborne, Delaney y Arden, principalmente— existe una falta de visión general en sus enfoques. En cine, en el llamado *free cinema*, estas características sólo se dan de una forma mínima, y, lo que es peor, carece de la vitalidad del teatro.

En 1959, tres años después del estreno de *Look back in anger*, cuando el *new english theatre* estaba consolidado y los éxitos obtenidos habían sido bastantes, es cuando únicamente se producen los primeros largometrajes, y, contrariamente a lo que parecía lógico, no se parte de ideas nuevas. La primera película —*Look back in anger*— es una adaptación, realizada por el propio Osborne, de su obra teatral, dirigida por Tony Richardson, que también había dirigido su montaje en el Royal Court Theatre. Pero lo más significativo es que, para llevar al cine esta obra de éxito asegurado, se constituye una nueva productora, la Woodfall, dirigida por

Osborne Richardson, con la aportación financiera de Harry Saltzman, productor norteamericano instalado en Inglaterra, que se ha hecho famoso estos últimos años al producir las películas de James Bond. De forma que, lo que a primera vista podía parecer un romper con los tradicionales sistemas de producción, es únicamente una operación financiera de éxito asegurado.

Estos elementos empobrecen la película, sin que los tres años transcurridos sean empleados para planteársela con una cierta visión temporal o para actualizarla en la medida en que el *new english theatre* había cambiado el mundo teatral y, en otro aspecto, el británico en general. Pero el mundo cinematográfico seguía aislado, y esto se nota claramente en la película, que, dentro de la teatralidad que la domina, contiene unos continuos intentos de romper con una tradición, pero resultan ahogados por un tratamiento que, mucho más que en la obra teatral, tiene un tono naturalista que impide que logre ser algo más que la fecha de nacimiento de un movimiento.

Este mismo año aparece *Room at the top* sobre una novela de S. Braine, donde se cuenta la lucha de un hombre por ascender de clase a cualquier precio, pero el empleo de una anécdota amorosa excesivamente sentimental, dentro de un estilo pretendidamente realista, le hacía quedar restringido a los límites del melodrama, sin alcanzar la fuerza y la acidez de *Nothing but the best*, dirigida en el 64 por Clive Donner en un estilo burlesco del que nacía un nuevo y positivo planteamiento.

En los años siguientes, la Woodfall continúa su producción por el mismo camino. En el 60, Karel Reisz debuta con *Saturday night, Sunday morning*, adaptación de una novela de Alan Sillitoe, sin duda la obra más sólida de este primer momento, en la que, a diferencia de las anteriores, al mismo tiempo que se describe a un obrero se da una visión de la sociedad inglesa. Y Richardson vuelve a adaptar una obra de Osborne, *The entertainer*, con Laurence Olivier en el mismo papel que había dado vida en el escenario; partiendo del tradicional *music-hall* británico, señala su actual situación de decadencia a través de tres generaciones de cómicos.

En el 61, Richardson, después de realizar en Hollywood una mala adaptación de *Santuary*, de William Faulkner, dirige *A taste of honey* sobre la obra de Delaney, donde, a pesar del viaje, no demuestra haber variado, ni avanzado, en sus concepciones cinematográficas. Ese mismo año otra compañía, viendo el éxito obtenido por la Woodfall en sus adaptaciones teatrales, produce *The kitchen*, sobre la obra de Wesker, dirigida por un hombre de segunda fila, James Hill, que al año siguiente, y para la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigirá *Dock brief*, sobre la obra teatral de Mortimer.

La falta de fuerza del *free cinema*, e incluso el falseamiento de su etiqueta se explican por ser su vida parasitaria.

Ni una sola de las películas citadas hasta ahora, y tan sólo tres de las que citaremos están basadas en argumentos directamente escritos para el cine; en su mayoría son adaptaciones de obras teatrales que han tenido una buena acogida o, en menor escala, de novelas de éxito. Esta dependencia a teatro y novela, a la que hay que añadir que casi la totalidad de sus directores han sido parte importante del *new english theatre*, ha coartado sus posibilidades de existencia y le ha limitado a ser un parásito de aquél. De una manera un tanto burda, pero muy clara, se podría definir el *free cinema* como teatro en conserva. A esto cabría añadir que las adaptaciones, normalmente, son hechas por los propios autores y que rara vez interviene en ellas el director, con lo que su función creadora queda muy reducida, limitándose a ser el artesano que, casi de forma automática, practica su oficio, pero con el agravante de que su oficio es dirigir teatro y no cine.

En 1962, Jack Clayton dirige *The innocents*, adaptación de Truman Capote de *The turn of the screw*, de Henry James, apartándose del esquema realista empleado hasta el momento. El ambiente victoriano, la represión de una maestra que da clase a dos niños en un castillo, la existencia de una historia sucedida hace tiempo que de forma entrecortada va llegando a sus oídos, la deformación a que, por culpa de su puritanismo, va sometiendo hasta creerla reencarnada en sus dos alumnos, la fuerte atracción sexual que, como resultado final del proceso, ejerce el niño sobre ella; son las pinceladas que dan idea de la opresión que un ambiente y una falsa educación puede ejercer en

las personas. De una manera fuera de lo habitual, Clayton ha conseguido crear este ambiente y las condiciones adecuadas para que la historia pudiese funcionar, al mismo tiempo que la base crítica fuese lo suficientemente clara. *The innocents*, aunque no superior a la novela de James, es una de las películas más interesantes producidas en estos años.

Con *A kind of loving*, sobre una novela de S. Barstow, debuta en 1962 John Schlesinger. Su tratamiento de la pareja que trata de abrirse camino en un mundo hostil no aporta nada nuevo, es una vuelta a los falsos esquemas realistas del año '59, pero sin la novedad que, en aquellos tiempos, significaba el desarrollar la acción en un barrio obrero de una ciudad industrial cualquiera.

También en el 62, y nuevamente para la Woodfall, para la que siempre realiza sus obras inglesas, Richardson dirige *The loneliness of the long distance runner*, una de sus mejores películas, sino la mejor, adaptación de un cuento de Alan Sillitoe. Dejando un poco de lado a esa especie de obsesión, existente en sus obras, por recalcar la extracción obrera de sus personajes, cuenta cómo un muchacho es llevado a un correccional y cómo, una vez allí, no haciendo caso a los consejos del director, y a pesar de los beneficios que lograría, se deja vencer en una competición deportiva. La condición de «joven airado» que tiene el corredor de fondo difiere de la que tenía el Jimmy Porter de *Look back in anger*, y la de los protagonistas de *Saturday night, Sunday morning*, *The entertainer*, *A taste of honey*, y de la que tendrán los de *A kind of loving* y *This sporting life*, porque aquí la dispersión de su común «ira», aun dentro de lo inconcreto, aparece señalando hacia la sociedad en que vive, no se identifica en instituciones pero existe la opresión de la familia, del barrio, de la ciudad, y por primera vez el protagonista no es un producto de deshecho, es un hombre con una férrea voluntad en el que se advierte claramente que, en unas condiciones favorable, podría dar mucho juego. El largo entrenamiento y la meticulosidad con que es llevado a cabo, las recompensas que le ofrece el director, terminan en ese pararse a unos metros de la llegada, cuando todos le aplauden, a esperar a que llegue el que le sigue, como producto de un plan elaborado y toda una conducta de vida. *The loneliness of the long distance runner* es la primera película inglesa en que se hace una investigación en las formas expresivas, centrada en las largas vueltas atrás durante la carrera, viniendo a sumarse modestamente a una investigación mundial, que ya había rebasado ampliamente ese momento. El mismo sistema, empleado con menos agilidad, aparecerá en *This sporting life*.

Tom Jones, de Tony Richardson, con guión de Osborne sobre la famosa novela de Henry Fielding y, en menor

(pasa a pág. 22)



LA GENERACION INDOMITA

Cuando América se clava en la garganta como un dardo, cuando el pecho duele sin razón coherente en el instante en que alguien muere cerca o lejos asesinado por la injusticia, cuando la vida cotidiana se convierte en una caravana de marionetas: entonces no es extraño que surja un poeta, un ser anacrónico cuyo motivo para existir reside en la imposibilidad de conformarse. En lo que va de esta década, muchas son las voces que han surgido en el Continente de Sur a Norte y de Este a Oeste para afirmar con la artesanía de las palabras su vocación

de libertad. Ya sea en los rituales de la ternura como en la épica de la resistencia, no deambulan como almas en pena sino que ha ido tejiéndose entre ellos un sentimiento de solidaridad que los une como nunca antes en la historia del rescate de América. El dolor y la euforia, la violencia y el éxtasis no les son ajenos. He aquí retazos de esa pasión que a la hora de la verdad los ubica del lado de la luz como pájaros condenados al vuelo eterno.

MIGUEL GRINBERG

LUDOVICO SILVA (venezuela)

Dios es una idea fúnebre, es el puñetazo de oro de un sacerdote en un automóvil de la policía; es el avión que reventó hace meses con cuarenta vivos y un cadáver que alguien traía; Dios es el pobre diablo condenado a muerte al cual partió un rayo camino del patíbulo. Entonces, en un alarde filmico, bailemos, viudas! Vayamos a un ditirámico jardín con piscinas donde el agua sonría envenenada y haya hierba roja, alacranes dorados, lacayos tenebrosos, un rey podrido coperos, dioses, castillos y mujeres como la vida como la muerte forrada de muslos. Vino y tinieblas. Viudas millonarias del mundo, bailemos, regálenme mucho dinero y las virtudes necesarias para soportar todos los días la cabeza de Dios servida en bandeja de hueso con la que me persigue un lacayo implacable.

MIGUEL BARNET (cuba)

CHE

Che, tú lo sabes todo
los recovecos de la Sierra
el asma sobre la yerba fría
la tribuna
el oleaje de la noche
y hasta de qué se hacen los frutos
y las yuntas.
No es que yo quiera darte pluma
por pistola
pero el poeta eres tú.

RUBEN ASTUDILLO y A. (ecuador)

a Piedad Larrea B.

Y sin embargo os juro
que somos los mejores en queriendo
salvarnos.
A pesar de que nombres y números
como olas; como vapores
turbios; como altas
tempestades viscosas
nos empapan la ropa, el aire, el alma y
hasta los recuerdos, como un
relámpago en queriendo
seríamos Nosotros.
Rápidamente fuéramos.
Rápidamente, ahora.
Y... y vamos a salvarnos qué carajo.
Nos vamos a sembrar eucaliptos de
aurora en las manos.
Aún estamos aquí.
Aún quedan, Nosotros, No se han cortado aún
[las últimas palabras.
Vamos a amanecer el mundo.
Vamos
a lavarles las
puertas
a todos los que
lleguen.

JOSE DE JESUS MARTINEZ

(Panamá)

TOCAN EN MI,
GOLPEAN

Tocan en mí, golpean.
 Alguien del otro lado quiere
 abrirme en dos como una puerta,
 entrar, nacer, pasar,
 buscar a una mujer, recoger algo,
 huir de Dios, asilarse en el mundo.
 Alguien, del otro lado, me sacude
 con terror, con prisa y humildad y urgencia.
 Quizás un niño muerto perseguido
 o un ángel comunista o un pobre diablo,
 o un dios indio que nunca pudo aprender latín,
 o un dios griego humillado, afeado, perdonado,
 o yo mismo quizás, quizás yo mismo, el yo que
 [siempre
 sospeché me habían robado y escondido.
 Alguien, en todo caso, caído en la desgracia,
 con pánico en lo abierto, me golpea,
 toca en mi corazón, se agarra de mis huesos,
 me sacude,
 me llora, me suplica que le abra...
 Todo cesa de pronto. De pronto ya no hay nada.
 De pronto estoy tranquilo. Lo han hallado,
 [supongo.

Y en el silencio y en la paz que quedo
 sólo se siente un suave viento indiferente,
 una pequeña nada fría, sonreída y tonta
 y un raro escalofrío que también se va.

HOMERO ARIDJIS

(México)

ELLA NO duerme más
 en las torres de niebla
 dispone las llaves
 de la presencia y el insomnio
 sobre los campos largos
 de golondrinas muertas
 recobra el asombro
 de su primer mutismo
 en el alba marina
 con su rostro ajado por el viento
 mira perderse la espalda del que huye
 en lo alto del día
 escribe el nombre de los otros
 ella no duerme más
 en su tiempo de arena
 una voz le grita desde las colinas.

ERNESTO CARDENAL

(Nicaragua)

SALMO 22

Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado?
 Soy una caricatura de hombre
 [el desprecio del pueblo
 Se burlan de mí en todos los periódicos
 Me rodean los tanques blindados
 estoy apuntado por las ametralladoras
 y cercado de alambradas
 [las alambradas electrizadas
 Todo el día me pasan lista
 Me tatuaron un número
 Me han fotografiado entre las alambradas
 y se pueden contar como en una radiografía todos
 [mis huesos
 Me han quitado toda identificación
 Me han llevado desnudo a la cámara de gas
 y se repartieron mis ropas y mis zapatos
 Grito pidiendo morfina y nadie me oye
 grito con la camisa de fuerza
 grito toda la noche en el asilo de enfermos
 [mentales
 en la sala de enfermos Incurables
 en el ala de enfermos contagiosos
 en el asilo de ancianos
 agonizo bañado de sudor en la clínica del
 [psiquiatra
 me ahogo en la cámara de oxígeno
 lloro en la estación de policía
 en el patio del presidio
 en la cámara de torturas
 [en el orfanato
 estoy contaminado de radioactividad y nadie se
 [me acerca para no contagiarse
 Pero yo podré hablar de tí a mis hermanos
 Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo
 Resonarán mis himnos en medio de un gran
 [pueblo
 Los pobres tendrán un banquete
 Nuestro pueblo celebrará una gran fiesta
 El nuevo pueblo que va a nacer.



¿Qué esperaban ustedes cuando quitaron la mordaza que cerraba aquéllas bocas negras? ¿Qué entonarían sus alabanzas?

JEAN-PAUL SARTRE

JAMES BALDWIN

Todo cambio verdadero lleva implícito la ruptura del mundo tal y como siempre lo hemos conocido, la pérdida de todo lo que nos ofrecía una identidad, el fin de la seguridad. En semejante momento, incapaces de ver y no atreviéndonos a imaginar lo que el futuro nos acarreará, nos aferramos a lo que ya sabíamos o creíamos saber, a lo que poseíamos o soñábamos poseer. Sin embargo, solo cuando un hombre es capaz de abandonar, sin amargura o autocompasión, un sueño que por largo tiempo ha acariciado o un privilegio por largo tiempo poseído, es que se ha liberado —se ha liberado a sí mismo— para concebir sueños más elevados, para alcanzar privilegios mayores. Todos los hombres han pasado y pasan por esto, cada uno según su categoría a lo largo de sus vidas. Y el recuerdo de esto, sobre todo porque soy negro, me ofrece el único medio de comprender lo que está pasando hoy en día en las mentes y los corazones de los blancos del Sur.

Los razonamientos que han esgrimido la mayoría de los sureños blancos de buena voluntad y relativo buen juicio, frente a la necesidad de la integración, carecen de valor como razonamientos, siendo casi total e irremediabilmente insinceros, cuando no abiertamente descabellados. Después de más de doscientos años de esclavitud y noventa de cuasi-libertad, es difícil apreciar el consejo de William Faulkner de “ir despacio”. “No quieren decir ir despacio”, dicen que ha dicho Thurgood Marshall, “quieren decir no ir a ninguna parte”. Tampoco es muy persuasivo el hacendado de Oxford cuando sugiere que los blancos del Sur, abandonados a sus propios designios, comprenderán que su estructura social parece tonta al resto del mundo y que la corregirán de propio acuerdo. Por largo tiempo esto ha parecido “tonto”, para emplear el adjetivo algo extraño de Faulkner. Lejos de tratar de corregir esta situación, los sureños, quienes parecen caracterizarse por una especie de desafío más perverso cuanto más desesperado es su caso, han aferrado a esta situación a un precio incalculable para ellos mismos, como el único modo de vida concebible y absolutamente sacrosanto. Nunca han admitido seriamente que su estructura social fuera descabellada; por el contrario, han insistido en tachar de desquiciado a todos los que la criticaban.

Faulkner va más allá. Admite la locura y la injusticia moral del Sur, pero al mismo tiempo la eleva a un rango místico, que hace parecer injusto que se hable de la sociedad sureña en los términos en que se hablaría de cualquier otra sociedad. “Nuestra posición es errónea e insostenible —dice Faulkner—, pero no es prudente mantener en desequilibrio a gentes emotivas”. Esto, si en realidad quiere decir algo, sólo puede significar que esas “gentes emotivas” han sido “desequilibradas” por la presión de sucesos recientes, es

**el problema
negro, en**

FAULKNER

decir, la decisión de la Corte Suprema proscribiendo la segregación. Cuando se retire la presión —y ni un minuto antes—, estas gentes emotivas seguramente se encontrarán equilibradas de nuevo; entonces serán capaces de librarse de un “anquilosamiento en su propia tierra” a su modo y, desde luego, en el tiempo que estimen pertinente. La pregunta que salta a colación es qué cosa, en su historia pasada, evidencia deseo o capacidad para realizar esa liberación. Y supongo que será impertinente preguntar que es exactamente lo que se espera que hagan los negros, mientras que el Sur elabora lo que en la retórica de Faulkner deviene en algo análogo a una noble y elevada tragedia.

La triste verdad es que cualquier modificación que se haya efectuado en la estructura social del Sur desde la Reconstrucción, y cualquier alivio que el negro haya encontrado dentro de ella, se debe a una enorme e incesante presión, muy poca de la cual ha surgido del propio Sur. Que el Norte haya sido culpable de fariseísmo en su trato con el Sur, no niega el hecho de que mucha de esta presión ha procedido del Norte. El hecho de que algunos negros sureños —ni siquiera tantos como Faulkner quisiera creer— prefieren el status quo, o temen cambiarlo, no niega que es el mismo negro sureño quien año tras año, y generación tras generación, ha mantenido revueltas las aguas del Sur. En lo que respecta a la vida del negro en el Sur, la NAACP (Asociación Nacional para el Mejoramiento de la Gente de Color) es la única organización que ha luchado con concentración y habilidad admirables, para elevarlo al rango de ciudadano. Solamente por esta razón y echando a un lado el heroísmo individual de muchos de sus miembros sureños, no puede equiparársela, como Faulkner la equipara, con el patológico Consejo de Ciudadanos (Citizen's Council). La primera trabaja dentro de la ley, mientras que la otra se desenvuelve contra ella y fuera de ella. La amenaza de Faulkner de abandonar “la cerca”, desde donde supuestamente ha estado trabajando todos estos años para el beneficio de los negros, se reduce a una versión, más o menos renovada, de la amenaza sureña de separarse de la Unión.

Faulkner —¡entre tantos otros!—, es tan melindroso en lo que respecta a esta “cerca” de la cual elementos “extremistas” de ambas razas están tratando de empujarlo, que no parece injusto preguntar qué ha estado haciendo allí hasta ahora. ¿Dónde está la evidencia de esa lucha que ha estado llevando a cabo en favor del negro? ¿Por qué, si él y sus iluminados colegas del Sur han estado minando desde dentro para destruir la segregación, reaccionan con tanto pánico cuando sus murallas comienzan a desmoronarse? ¿Por qué —y cómo— desde “la cerca” donde estaba ayudando a los negros, se lanza uno a la calle para matarlos?

Ahora es bastante fácil declarar abiertamente que “la cerca” de Faulkner no existe ni puede existir, y que él es culpable de una gran insinceridad emocional e intelectual al pretenderlo. Creo que es por esto que se aferra a su fantasía. Es bastante fácil acusarlo de hipocresía cuando dice que el hombre es “indestructible por su simple voluntad de ser libre”. Pero Faulkner no es hipócrita; lo dice de verdad. Sólo que el Hombre es una cosa —una abstracción más bien desafortunada en este caso— y los negros que siempre ha conocido, tan fatalmente ligados en su mente con los esclavos de su abuelo, son otra muy diferente. Se encuentra en plena lucidez y es perfectamente sincero cuando declara en Harper's “vivir en cualquier parte del mundo hoy en día y estar en contra de la igualdad a causa de la raza o el color es como vivir en Alaska y estar en contra de la nieve. La nieve existe, y para el que vive en Alaska, no es suficiente (vivir en tregua con ella): al igual que el alaskense, mejor haríamos en aprovecharla”. Y aunque esto parezca estar reñidamente opuesto a su declaración (en entrevista publicada por The Reporter) sobre que, si hubiera una pugna entre el gobierno federal y Mississippi, el lucharía por Mississippi, “aunque significara salir a la calle y matar negros”, aquí también hablaba en serio. Faulkner habla en serio siempre, de todas estas cosas a la vez y casi con la misma intensidad. Por ello sus declaraciones exigen nuestra atención. Tal vez nunca antes haya expresado tan concretamente lo que significa ser sureño.

Parece que lo que define a un sureño, al menos en su propia mente, es su relación con el Norte, o sea, con el resto de la república, una relación que puede describirse, en el mejor de los casos como inquietante. Aparentemente, es muy difícil ser al mismo tiempo sureño y norteamericano. Tan difícil, que muchas de las conciencias más independientes del Sur son forzadas al exilio dentro de los Estados Unidos; lo cual, desde luego, no pasa sin un efecto circular y agravante en el interior y en la vida pública del Sur. Un bostoniano, digamos, que abandone Boston, no es considerado por la ciudadanía que ha dejado atrás con la misma desconfianza que el sureño que abandone el Sur. La ciudadanía de Boston no considera que haya sido abandonada, mucho menos traicionada. Solamente el sureño norteamericano es el que parece que libra en sus propias entrañas una guerra perpetua, peculiar y fantasmal con el resto del país. (“¿Quiere usted decir —le preguntaba una mujer sureña a Robert Penn Warren—, que usted nació por aquí abajo, que vivía bien cerca de aquí?”. Y cuando él contestó afirmativamente: “Sí... pero usted no ha dicho dónde vive ahora”).

La dificultad quizá esté en que el sureño se aferra a doctrinas completamente antitéticas, a dos leyendas, a dos historias. Como todos los demás nor-

(pasa a pág. 28)



ROBERTO BLOCH

la tierna edad

cuento

Caía la noche, apacible. Apoyado en la pequeña barda que separaba su jardín del de su vecino, Ben Kerry contemplaba a la silueta ondulada de las colinas.

—Cuando me instalé en este lugar —dijo—, buscaba un lugar tranquilo donde pasar los meses de verano. Lejos de todos.

Ted Hibbard soltó una risita: —Gracioso, un antropólogo que odia a los hombres.

—No los odio, no —dijo Kerry—. Por lo menos no a todos. Me entiendo mejor con los primitivos. Los civilizados son los que atemorizan.

—¿Sus alumnos, por ejemplo? ¿O sus antiguos alumnos? Y yo creí que era bien recibido... —terminó Hibbard con gesto dolido.

—No diga tonterías, usted es una excepción. Pero ese hermoso país se ha convertido en un hormiguero...

—Pues a mí me parece un desierto, sobre todo por la noche.

—Los indios también tenían miedo por la noche. Se reunían alrededor de sus fuegos, como hoy se aglomeran junto al televisor.

Un rostro apareció en la puerta.

—Papá, mamá dice que vamos a comer.

—Dile que ya voy.

Desapareció la cara, y Kerry comentó amablemente: —Simpático muchacho.

—¿Hank? Sí lo es. Adora las matemáticas y es más serio de lo que yo lo era a su edad. Y no hablemos de los muchachos de ahora.

Kerry limpió su pipa golpeándola contra la barba.

—Mi misantropía no llega a tanto. Es una actitud, y también una defensa. Una defensa contra la marea que nos inunda. Hace quince años que la veo llegar. Por eso vengo aquí cuanto puedo. Pero incluso este retiró está amenazado. Estoy convencido de que ya hay puestos de refrescos en el Partedón.

Hibbard movió la cabeza, sonriendo.

—Espero que no le moleste mi invasión.

—¡No diga eso! Cuando usted compró esa casa el mes pasado, celebré tenerlo por vecino. Todavía pertenezco

a la especie humana, aunque considere al troglodita urbano como a un extraño. Es usted bien recibido. Estimo a su esposa y a su hijo. Son verdaderos seres humanos.

—¿Acaso los otros no lo son?

—Entiende muy bien lo que quiero decir. Y es por razones parecidas que vino aquí a vivir, ¿no es cierto?

—Sí, claro que sí. Y a causa de Hank. No me gustaban las escuelas de la ciudad, y la clase de muchachos con que salía. Son... diferentes. Todos esos jóvenes delinuentes... ¿Se da usted cuenta?

—¡Y cómo! —Kerry asintió con vigor—. Estuve todo el año pasado tomando notas para una pequeña monografía. Nada del otro mundo, pero el tema es interesante. Me gusta trabajar sobre el terreno.

—¿Hay mucha delincuencia rural por aquí?

—No se preocupe. Las regiones agrícolas siguen intactas, relativamente. Existe ese porcentaje acostumbrado de pequeños bandidos, de sátiros. Pero Hank no ha encontrado ninguno. A su edad, o están en el ejército o en un reformatorio. Hablo de los adolescentes de la ciudad. En particular de los que vienen a pasar el fin de semana. No me diga que nunca los ha visto.

—En realidad he estado tan ocupado con mi instalación en la casa, que no he podido dejarla. Un día, los miércoles, suelo ir de compras para toda la semana. He oído decir algo de la gente que suele venir.

—Si quiere ver lo que le digo, venga conmigo mañana al pueblo. A las nueve. ¿Me acompaña?

—De acuerdo.

Hibbard hizo un gesto amistoso y tomó el sendero hacia su casa. A lo lejos se oía un sordo tronar. Parecía el eco de una tormenta.

Llegaron toda la noche. A las diez todavía se estaban reuniendo cuando Ben Kerry, al volante de su viejo Ford, acompañado de Hibbard, entró al pueblo.

El primer encuentro tuvo lugar en la carretera, poco antes de llegar y en medio de un retumbar que ya no podían confundir con el trueno. Una motocicleta los alcanzó a toda velocidad. Hibbard distinguió una silueta en chamarra ne-

gra, con un mono a su espalda. Luego vio que el tal mono era una muchacha de cabellos muy cortos, agarrada al conductor. Vio a la muchacha levantar el brazo, como para saludarlos. Iba a contestarle, cuando Kerry le tocó en el hombro:

—¡Cuidado! —le gritó hundiéndose en el volante. Algo golpeó el parabrisas y rebotó estruendosamente. La muchacha no los había saludado. Les había tirado un bote de cerveza.

—¡Caray! Podía haber roto el cristal.

—Eso pasa a cada momento —dijo Kerry—. Esta noche, toda la carretera estará llena de botes vacíos.

—¡Pero si todavía no tienen la edad reglamentaria para comprar cerveza! ¿Es que no hay una ley en este Estado?

—Tampoco se puede ir a más de cuarenta por hora en esta zona. Lo que no les impide apretar el acelerador hasta el fondo.

—Cualquiera diría que usted lo encuentra normal.

—Es así cada fin de semana, a lo largo de todo el verano.

—¿Y nadie hace nada?

—Todavía no ha visto nada.

En aquel momento entraban al pueblo, delante de una hilera de moteles. Numerosos vehículos estacionados, ninguno nuevo, sino viejos modelos deportivos. Y muchas, muchas motocicletas.

—¿Qué le parecen estos medios de transportes? Originales los jóvenes, ¿verdad? —dijo Kerry—. Detestan la fabricación en serie, como grupos que son. Utilizan el coche como una forma de protesta.

Al llegar a la calle principal, disminuyó la velocidad. Al gentío normal formado por los granjeros que venían a hacer sus compras se le aumentó una multitud anormal formada por adolescentes: chamarras negras, pantalones vaqueros estrechísimos, botas, enormes anteojos. Llevaban la cabeza afeitada o curiosos peinados. Algunos, de más edad, dejaban crecer la cabellera, llena de grasa, con largas patillas y barbitas de sátiro. Sus compañeras tenían el pelo muy corto, sweater, pantalón ajustado. De todos ellos les llegaba una especie de parloteo insultante, aumentado por el estruendo de las sinfonías. Delante de las tiendas bailaban las parejas, obligando a los transeúntes a descender de la acera. El sol se reflejaba en los centenares de botes de cerveza empuñados por centenares de manos.

—¿Quisiera ver una de sus carreras.

—¿Carreras?

—No creo que vengan aquí tan sólo para pasar el día en la calle. Los sábados y los domingos se reúnen junto a un camino desierto, en las colinas, y organizan una carrera de motos. Antes iban más al Oeste. Algo no les gustó y han venido para acá. Tal vez pudiéramos ver sus fuegos, esta noche...

—¿Qué pasa con ellos? ¿Se toman acaso por indios...? —Hibbard se interrumpió al ver un grupo particularmente agitado. Un muchacho flaco se contorsionaba, guitarra en mano, como

víctima de ataque de epilepsia, mientras una pareja se agitaba, ejecutando una danza guerrera. Hibbard sonrió, pero se puso rígido al ver un convertible cargado de escolares. Un gato vio tarde el peligro; el coche dio vuelta rápidamente; hubo un choque, y luego aullidos de alegría.

—¡Lo han hecho con toda intención! Dios, voy a...

—Quédese quieto —dijo Kerry apretando el acelerador—. Ya no puede hacer nada por el pobre animal, y no es momento para armar un mitote.

—Pero, señor, ¿qué les pasa a todos ustedes? —dijo Hibbard, con ronca voz—. No son niños los torturadores de ese pobre gato. ¡Tienen edad para saber lo que hacen!

—Exacto. Pero usted no puede ganar, así que es mejor olvidarlo.

Kerry salió en silencio del pueblo. A lo lejos se oía el ruido de la música, los escapes de las motocicletas, el ronroneo de los motores.

—Necesitan hacer ruido —murmuró Kerry—. Los psiquiatras creo que llaman a eso una agresión oral. El rock es también una manifestación. Y antes de esto, hubo el jazz y el swing. Ropa excéntrica, peinados ridículos, bebida, todo eso forma parte de su oposición a las autoridades.

Hibbard estalló: —Sí, pero no la crueldad gratuita. En mis tiempos nos divertíamos. Había algún bruto o algunos desequilibrados, pero no se comportaban como psicópatas.

—Su hijo no es así. La mayoría de los niños son normales.

—Pero cada día hay más que no lo son. Y luego, hace un rato le vi a usted asustado.

—En efecto, tenía miedo. Venga conmigo a comer, y le enseñaré unas cuantas cosas.

Terminada la comida, Kerry puso sobre la mesa una pila de recortes.

—Empecé yo mismo a recortar estas noticias, y después me aboné a una agencia. Aquí están los congresos motorizados, acompañados de violencia colectiva, desórdenes... Este es un informe de la policía de Nueva York sobre el aumento de la delincuencia. Una lista de armas encontradas en poder de los muchachos de Detroit. Todos escolares: navajas, cuchillos, dos pistolas, una hacha. Todas fueron usadas en batallas callejeras. Un expediente sobre los narcóticos, sobre el robo a mano armada, algunos incendios voluntarios. He eliminado cuanto pareciera criminalidad ordinaria. Los recortes sobre los crímenes sexuales incluyen las violaciones sangrientas o ejecutadas en grupos, y las perversiones sádicas. Todo es impresionante. Este otro está dedicado exclusivamente a las historias de asesinato y torturas. Y se lo advierto: no es una lectura agradable.

No lo era. Hibbard estaba asqueado. Lo había visto en la prensa en alguna ocasión, pero sin sacar una impresión de conjunto. Por primera vez descubriría una antología de horror. Unos secuestradores de quince años, en Chicago, habían mutilado a una niña. Un

jovencito de trece decapitó a su madre de un disparo de escopeta. Otro había abierto el vientre a su hermana, de una cuchillada. Relato tras relato sólo había parricidio, fratricidio, infanticidio. Y ejemplo tras ejemplo sólo asesinatos sin motivo aparente.

—No lo entiendo —suspiró Hibbard—. Siempre ha habido delinquentes juveniles. Pero eran el producto de una familia deshecha, víctimas de la crisis o de la guerra. Aquí veo que se trata de adolescentes educados normalmente, y muchos de ellos han crecido en un medio próspero. ¿Por qué todo eso?

—Observe que la mayoría de los chicos son como Hank, y a veces mejores que nosotros a su edad.

—¿Y qué le pasa a los otros?

—Hay muchas formas de explicarlo. El doctor Wartham, por ejemplo, le echa a los *comics* la culpa de todo. Otros psicoterapeutas acusan a la televisión. Otros creen que la guerra dejó su huella en ellos: los niños viven esperando el servicio militar, y se sublevaron por anticipado. La literatura sobre este tema es vastísima... Pero en lo personal, sigo sin entender. ¿Acaso alguna de esas teorías explica...? Mire, el mes pasado, un chico de catorce años se levanta en mitad de la noche y mata a sus padres en la cama. Admite que no existe ninguna razón para odiarlos. Los expertos lo juzgan normal. Su vida familiar ha sido normal. Dice que se despertó y sintió el deseo de matar... Y es lo que dicen todos. Sienten un deseo, un impulso, algo que les domina, o ganas de sentir cómo es. Es insensato.

Kerry fumaba la pipa, distraído en sus divagaciones. Siguió:

—Usted era uno de mis mejores alumnos, hace tiempo. Si tuviera que analizar el problema, ¿qué diría?

—Hay uno o dos puntos que me llaman la atención. En primer lugar, ese impulso súbito. A veces el niño está solo, no forma parte de una banda. Si, muchas veces es hijo único y su vida es más bien solitaria.

Los ojos de Kerry, fijos en Hibbard, recobraron interés:

—¿Y luego?

—Hay otro caso: el de las bandas. Esos grupos gustan de los uniformes, los distintivos. Diría también que existe frecuentes alusiones a los ritos de ciertas sociedades secretas, a los iniciados. Con un lenguaje secreto, y nombres solemnes. Son gente que premedita sus crímenes. A primera vista, pues, estamos en presencia de categorías totalmente distintas. Pero hay algo que todos tienen en común...

—¿Qué es? —dijo Kerry, mirando a su antiguo alumno.

—No sienten nada. Nada de vergüenza, nada de culpabilidad, nada de remordimiento. No sienten antipatía hacia sus víctimas. Lo que de ellos cuentan es cierto: cometen los asesinatos para provocar cierto escalofrío, cierto placer, pero no suelen tocar a sus víctimas. En otras palabras, son psicópatas.

—Bueno, vamos progresando. Son psicópatas. ¿Pero qué es un psicópata?

—Yo diría... que es alguien que no tiene sentimientos normales, que carece del sentido de responsabilidad. Usted estudió psicología. Debe saberlo mejor que yo.

Kerry miró hacia las estanterías repletas de libros.

—Sí, he pasado mucho tiempo leyendo textos de psicoterapia. Pero no encontraré una definición de psicópata que me satisfaga. Las teorías no pasan de proponer algo sobre la evolución de los sujetos, y a falta de algo mejor, se admite que han nacido así.

—¿Y usted piensa también así?

—Sí. Pero a diferencia de otros psicólogos ortodoxos, creo tener una explicación sobre la naturaleza del psicópata. Y...

—¡Papá!

El hijo de Hibbard entraba en aquel momento. Llenos de horror, vieron cómo corría la sangre desde una herida en la mejilla izquierda.

—¡Hank!

—No es grave, papá. He venido aquí, porque no quería asustar a mamá.

—Siéntate —le dijo Kerry—. Te voy a curar.

Una vez limpia, la herida perdió importancia.

—Dinos, ¿qué te pasó?

—Unos muchachos. Fui a pasear y oí todo el escándalo en la colina. Quise ver qué pasaba con las motos. Te juro, papá, que sólo quería ver cómo era...

Su labio inferior temblaba. Hibbard golpeó su hombro: —Claro. Te entiendo. Fuiste a ver.

—Antes de llegar se me echaron encima. Cinco o seis. Uno me golpeó con una cadena de bicicleta. Otros fueron por las suyas, y pude escapar. Los demás corrieron detrás. Pude esconderme en la granja del viejo Lautenshalger y no me vieron.

—¿Recuerdas cómo eran?

—Uno tenía barba. Todos con chamarras negras. Pero no pude ver bien sus caras.

—Nuestros amigos los psicópatas. Anda, vamos a casa. Te vas a acostar, y no protestes. Yo voy a acercarme a la policía. Me parece asunto para la policía, ¿no cree?

—¿Cree que es oportuno seguir adelante? —preguntó Kerry—. No se sabe qué consecuencias puede traer todo esto.

—Cuando unos bandidos golpean a mi hijo con la cadena de una bicicleta, considero que hay que hacer algo. Ven, Hank.

Empujó a su hijo hacia la puerta sin mirar a Kerry. El anciano abrió la boca, pero no dijo nada. Quedó largo rato mirando las colinas, y en seguida los documentos extendidos sobre la mesa. Luego lentamente, fue hacia la chimenea.

Al llegar la noche seguía sentado ante el fuego, un cuaderno sobre las rodillas. De vez en cuando escribía. Parecía estar escuchando algo. Su rostro tenía la expresión de ansiedad de un hombre que ha esperado mucho tiempo una crisis, y que la ve llegar.

(sigue atrás)

LA TIERNA EDAD (de pág. 11)

Una hora más tarde, y aunque ya se lo esperara, Kerry se sobresaltó cuando oyó pasos. Se precipitó hacia la puerta y tropezó con Hibbard.

—¡Ah, es usted! —dijo con alivio—. ¿Qué sucede? ¿Se puso mal el muchacho?

—Hank está bien. Gracias. Está en la cama. Quise comer algo antes de ir a la policía. La puerta estaba cerrada. No los oí.

—¿Qué cosa no oyó?

—A los jóvenes. Supongo que descubrieron dónde vive Hank. Y adivinaron que yo podía enojarme. Han acuchillado los neumáticos del coche. Vieron que no tengo teléfono, y creyeron que inmovilizándome los dejaría en paz. Pero les voy a enseñar...

—Tranquillícese.

—Estoy bien, no se preocupe. Sólo vine a pedirle prestado su coche.

—¿Sigue pensando en ir a la policía?

—Claro que sí. ¿Quién me asegura que no van a incendiar mi casa antes de que acabe la noche?

—No lo creo. Si se queda en su casa, estoy convencido de que no harán nada. Lo que ellos quieren es que nadie se meta en sus asuntos.

—Pues bien, lo que yo quiero es volver con toda la policía. Hay que terminar con todo esto...

—Por ese camino no llegaré a ningún sitio.

—No vine a verle para discutir. Déme la llave del coche.

—Eseúcheme antes.

—Ya lo escuché demasiado. Debería haber actuado en cuanto aplastaron al gato... —Hibbard pasó un pañuelo por su frente, más seguro ya de sí—. De acuerdo. ¿Qué quiere decir?

—A mediodía estuvimos hablando de psicópatas. Decíamos que los psiquiatras no los comprenden, pero que yo sí los comprendía —Kerry se acercó a la biblioteca y contempló las hileras de libros: hacía falta un antropólogo para relacionar los hechos. He pasado varios años estudiando las sociedades secretas de distintas culturas. Existen por todas partes y tienen rasgos comunes. Lips dice que...

—No es este el momento de pronunciar una conferencia.

—Al contrario, este es el momento. Lips dice que sólo en Africa hay centenares de estas sociedades. Los bandidos de Nigeria se visten con máscaras y trajes especiales para sus rituales. El que se arriesga a espiarlos es golpeado y muerto.

—¿Y los otros, que siguen solos y sienten el impulso de matar?

—No saben ni qué son, eso es todo. No se han hecho cargo de su verdadera naturaleza. Y no creo que las bandas sepan exactamente qué son en realidad. Esos chicos creen que todo lo hacen para pasar el tiempo. Y quiera el Cielo que nunca sepan cuál es el verdadero motivo.

—Pero sabemos a qué atenemos. Son todos unos psicópatas, y eso es todo.

Puedo decir que el día entró en mi frente a
[golpe de ala.
Clareó mi corazón con la limpia garganta de los
[pájaros.

Desató sus latidos, y lo tiró a las calles.
Mi corazón entonces se fue fresco de llamas,
contando una historia inverosímil
al oído de un árbol.

Nací de un viejo tronco campesino.

Era la primavera
y yo quería un cielo,
una inocente
caracola del alba
y un hombre a mi costado que me hablara

[del mundo.

De pronto me encontré en un mar de voces
[muertas

saltando de ola en ola, en lúgubres sonidos
la tráquea de los naufragos.

Y ví un trapo enmohecido entre la bruma
que salía expandido de orejas solitarias.

Era yo el arquitecto del rocío.

Viajaba de flor en flor.

Sostenía los frutos más puros de la tierra.
Dibujaba en la piedra el vuelo de las águilas
y la embestida arisca de los toros.

Reunía en mis aurículas la voz de los profetas
muertos de hambre, olvidados, perdidos

[pies descalzos

y lloraba la lágrima del llanto de los débiles.

Me empapaba del humus creador de las
[esencias.

Recogía las vértebras del ser más desdichado.

Buscaba los canales calientes de la sangre
y acolchaba con mi alma desnudas las raíces.

Entonces fui el amor enamorado del amor a
[la vida.

Y fui el más alto viento que amanece
detrás de las colinas, todo de franjas áureas,
de revuelto follaje verde de mariposas
y azul de los azules planetas perceptibles
que electrizaba el ronco silbido de los

[acantilados.

Y fui la flor, la piedra, el aire.

Y fui la tierra, el fruto, el águila.

Y fui la sangre.

Y recibí los dones vehementes de mi tiempo.

las las
raíces raíces

josé
josé
potogator

josé
portogalo

—Le pregunto otra vez: ¿qué es un psicópata? —interrogó, Kerry.

Hibbard se encogió de hombros.

—Un psicólogo no puede saber. Pero un antropólogo tiene medios para comprender. Y un psicópata es un demonio, eso es lo que creo.

—¿Qué?

—Un demonio. Un diablo. Una criatura conocida en todas las religiones, en todas las culturas. Sí, ya sé que es difícil aceptarlo. Pero medite un minuto. ¿Cuándo apareció esa ola de criminalidad juvenil, de características tan especiales? Hace sólo unos años, ¿verdad? Cuando los niños nacidos durante

los años de guerra alcanzaron la adolescencia. Durante la guerra, los hombres se habían ido. Las mujeres sufrieron pesadillas. Las pesadillas del incubo, del demonio que las posee durante su sueño. Ese fenómeno se ha producido a lo largo de los tiempos. Después de las Cruzadas, recuerde, llegó la gran época demoníaca. El Diablo era adorado por la raza de los brujos, por los descendientes de uniones blasfematorias y malditas. ¿Lo entiende ahora? El amor inhumano de la crueldad por la crueldad, el deseo, la necesidad repentina, irresistible de torturar y de destruir, la incapacidad de manifestar

Y dije albeando el cielo central de los
[trigales,
loada sea la luz, carne del hombre.
Me respondió el audible lenguaje de la
aurora:

—Oh corazón, la luz es tu mañana.
Oh mañana de luz volcada en las raíces.
Oh polen. Oh raíces. Oh perfumes.
Oh día entre los días más hondos de tu
[historia.—

Y un día el corazón volvió a su cofre,
volvió a la descarnada dureza de los huesos
y a las tensas agujas de mi pulso.
Desde entonces lo llevo en golondrina,
en navío de sueños, de ráfaga inasible, revoltoso;
él esparce mi voz, canta mi voz, dice mi voz
en la espesa mollienda pesada del verano
y en la flotante brisa que guía mi memoria.
Cuando llega la noche, su tibieza de párpado
me acaricia la piel, me roza el esternón, y se

[amontona
esplendente reguero de luces en mi rostro.
Entonces de mi pecho, emergen dulcemente
paletadas de miel, racimo de glicinas;
y emigra de mi lengua, en giros leves
hoja a hoja, el perfume que prolonga
el húmedo sabor de las raíces.
Entonces soy semilla
henchida entre guijarros transparentes;
y soy también la brizna que madruga
día a día en la boca que sopla las hogueras.
Y otra vez, otras veces, otros días,
brota, sorbiendo el agua de los musgos,
la raíz de mi sangre.
Hechizado por las constelaciones,
colmado de verdor,
alucinado
sale mi corazón
con la tersura suave del relente
y una escama solar que ensancha el horizonte.
Y su irisada espiga de raíces
elemental y suelta, rama viva de lumbre,
se liena de mañanas.
Y es ésta mi canción,
prodigio de una historia inverosímil:
La luz que no claudica.

sentimientos normales, la fuerza con la que ciertos adolescentes se reúnen para gozar con la violencia. No creo que esas bandas comprendan la verdad, pero si algún día la alcanzaran asistiríamos a una ola de satanismo y de magia negra que superaría los peores momentos del bajo Medioevo. La raza maldita se congrega junto al fuego, durante las noches de verano, en los lugares elevados...

—¡Está usted completamente loco! —gritó Hibbard sacudiendo a su amigo por los hombros—. Son sólo unos críos, que necesitan de una buena corrección, y dos o tres años en un reformatorio.

—No hable como las autoridades. Tantos como son y son incapaces de entender nada: los policías, los educadores, los psicólogos, los historiadores, los periodistas. No pueden hacer nada. Y están, además, asustadísimos. Tiemblan de miedo y de incompreensión, a pesar de sus cárceles, sus teorías y sus métodos. Nuestra cultura, tan técnica, no nos permite identificar el peligro, pero el temor atávico subsiste. Debemos recurrir a los medios de defensa que nuestros lejanos antepasados inventaron: el exorcismo. La policía sólo es capaz de provocar violencias inútiles...

El golpe alcanzó a Kerry en la punta de su barbilla. Cayó desvanecido. Hibbard se arródió, le tomó el pulso con un suspiro de alivio. Buseó en su bolsillo la llave del coche, y se fue corriendo.

Kerry se levantó con dificultad. Le dolía la cabeza. Hibbard había desaparecido. En la colina ardía un enorme fuego. Buseó la llave en el bolsillo, dudó un momento, y regresó a su casa a buscar una pistola.

Sin darse cuenta, Hibbard tomó el atajo que pasaba por las tierras de Lautenshalger. Kerry lo siguió corriendo, con la esperanza de alcanzarlo. No estaba dolido con Hibbard: su reacción era normal. Normal, por lo menos, para un civilizado. Sonrió con desgano: presuntuosa cultura occidental, limitada en el tiempo y en el espacio, que se creía la civilización estando tan poco armada contra las fuerzas potentes y eternas de las sombras.

En cierto sentido, esa ignorancia era provechosa, pues los jóvenes demonios ignoraban que lo eran. Pero si por desgracia llegaban a descubrirlo...

Desechó esa idea. No era momento para reflexionar. El fuego estaba muy próximo, y el ruido era ensordecedor. Corría aprisa, buscando la oscuridad de los matorrales. Vio de repente un coche en la cuneta. Era el suyo. Llamó en un susurro.

—Hibbard, ¿dónde está?

—Ya sabíamos que volverías...

Kerry se echó para atrás y cayó entre unos sólidos brazos. Recibió un golpe y perdió el conocimiento... Cuando volvió en sí, estaba delante del fuego, y entre las brasas distinguió un muñeco sostenido por un poste. A su alrededor bailaban las muchachas, la mirada fija, gesticulando al son de las guitarras torturadas. Haciendo un violento esfuerzo, Kerry encontró semejanzas demasiado claras con el sabbat. Era una banda de vagos divirtiéndose. Bailaban el rock, bebían cerveza, daban vueltas con sus motos alrededor del fuego. Alocados por completo, lo habían golpeado, pero iba a explicarles... Delante de él un enorme muchacho se le enfrentó, riendo a través de su barba:

—¿Qué hacemos con él?

—¡Lo sacrificamos! —gritó alguien. Y otros lo corearon—: ¡Lo sacrificamos!

No, no era posible, pensaba Kerry gritando interiormente, no podía ser. No podía ser un sabbat organizado, con un ritual renovado, con ceremonias modernas. No era más que una banda de críos que...

Fue levantado en vilo y empujado hacia el círculo llameante. Quedó de pie, retorciéndose de dolor, luchando con todas sus fuerzas para no perder la conciencia. Era el sabbat. Si solamente pudiera oír lo que cantaban... ¿Sabían lo que estaban haciendo, o actuaban bajo el efecto de una posesión? Cayó hacia adelante, a las brasas ardientes. El ruido de las motos le impidió hasta el fin oír y saber.

la señora ordóñez de marta lynch



"He descrito a una mujer argentina que busca su plenitud y creo que lo he logrado" (Marta Lynch, *Análisis*, Nº 366). Esta vasta determinación no configura un hecho aislado en la trayectoria de Marta Lynch: de sus dos primeras novelas pueden sacarse dos conclusiones: 1) la convincente fuerza de su narrativa; 2) su intención de conferir a su obra, ya mediante declaraciones extraliterarias, ya violentando el hilo de la anécdota, un símbolo, una trascendente dimensión sociológica. En *La Alfombra Roja* esta vocación emblemática tiene tanto peso que platoniza toda la novela: el país es abstracto, el Presidente es ideal, finalmente el conflicto también desaparece en este nubarrón de entelequias. Su segunda novela, *Al Vencedor*, una excelente narración en tanto es la historia circunstancial de dos muchachos, se emborrona y se dispersa con no sé qué vaga historia de golpes militares, Generales con Mayúscula y edilicias Caracterizaciones del País. ¿Por qué? De acuerdo a lo que la autora ha manifestado, porque se había propuesto, justamente, dar una imagen de nuestro país. Sin embargo (pienso) estas alusiones políticas no sólo no explican el país sino que, dentro de *Al Vencedor*, ni siquiera se explican a sí mismas.

En *La Señora Ordóñez*, la más generosa en posibilidades de las novelas de Marta Lynch, su presunción también parece excesiva. Claro que esto, a priori, no modifica el libro en sí: Mary Mc. Carthy, en el prólogo de *The company she keeps* sugiere una intención no menos grandiosa, lo que no le impide escribir seis relatos de una implacable penetración psicológica donde la protagonista está muy lejos de aparecer como un compendio ejemplificador de vaya a saber qué aberraciones sociales: **está, vive sin acotaciones marginales, equivocándose desesperadamente: injustificable.** El lector la juzga, la reconoce; **se reconoce** y ya no puede escapar al malestar de aprenderse él mismo desnudo. Quiero explicar por qué, pese a la idea que Marta Lynch tiene de su libro, este malestar no se experimenta en absoluto al leer *La Señora Ordóñez*.

En primer lugar: **no hay personajes:** el lector sólo podría encontrar su reflejo en la retórica.

En segundo lugar: la intención (o el resultado) de esta novela no es la crítica feroz: más bien, es la justificación a ultranza.

Tomo ahora la primera cuestión: los personajes, salvo La Castellana (madre de Blanca Ordóñez), **no se comportan:** todo lo que se sabe de ellos es la definición monolítica que la protagonista o el Narrador nos dan; y no una vez: los personajes vuelven a ser definidos, y adjetivados (1), toda vez que aparecen (como si la novela estuviera fundada en el pesimismo primordial de que el lector la va olvidando a medida que la lee). Rosa es "la mujer flaca, fea y engañada", que habla de Marx y Fromm y tiene una fábrica de cemento; Gígí es el homosexual brillante que nunca falta; Alicia es "rubia, tersa, con aspecto de casada fiel"; las hijas son "estas desgraciaditas de mis hijas". Las pocas veces que esta gente habla, más que a un motivo propio parece obedecer a la necesidad autoral de apuntalar las definiciones que se ha dado de ellos. Nos son impuestos como arquetipos: representan La

Burguesía. Otros estratos de la sociedad tampoco se salvan: cuando se hace referencia a la casa de Blanca Maggi (de Ordóñez) se dice, describiendo la vitrina: "...donde brillaba el juego de cristal tallado, legítimo Baccarat, tanpreciado en familias como esa"; o, más adelante: "Nadie ha escapado a fiestas como las que diera el 23 de diciembre la familia Maggi; ocupan toda una época...". La autora no elige dar el retrato vital y contradictorio de una familia para que el lector saque, si quiere (o si es posible), sus propias conclusiones; trabaja axiomáticamente para que se entienda que esta familia simboliza La Pequeña Burguesía. No hay escapatoria: ni la realidad ni los personajes tienen fisuras: no hay por dónde juzgarlos o perdonarlos; se debe aceptar lo que nos dicen de ellos Blanca Ordóñez y el Narrador (que coincide con ella en todos los juicios hasta el punto que, si no fuera por el recurso de la primera y la tercera persona sería imposible distinguir quien de los dos monologa). No queda más remedio pues, que formarse una mala opinión de esta gente ya que la señora Ordóñez suele tener una idea algo pantanosa del mundo: los seres humanos, o son feos, o son idiotas, o son ridículos, o son todo esto junto. ¿Quién se salva entonces? La señora Ordóñez, naturalmente. Pero antes de pasar a este problema, el de la salvación, quiero discutir la existencia, en tanto personaje, de la propia Blanca Ordóñez.

Esta mujer, a los cuarenta años, se siente envejecer y se aburre. Siempre se aburriría. Así al menos lo insinúa o lo declara francamente a lo largo de casi todas las 375 páginas de la novela. Además, lleva una vida azarosa: a los diecinueve años sale violentamente de la pequeña burguesía, se casa con un hermoso muchacho, **descubre a poco de casada** que su marido es fascista activo, colabora ella misma en la Alianza, ve morir asesinado a su marido, es seducida en el consultorio por un médico (médico que la analiza, lo cual no sería anacrónico si este facultativo no fuera, en otras páginas de la novela, especialista en hemorroides), se casa con ese médico, con lo que pasa a integrar la burguesía acaudalada, tiene una aventura tropical con un mozo de la Foresta de la Tijuca, en sus ratos de ocio se dedica con éxito a la plástica, tiene dos hijas, algunos amantes, otros admiradores y un romance otoñal muy ortodoxo con un exótico muchacho de veinticinco años, bohemio, rarísimo, viajero incansable que tiene un largo historial amoroso en lejanos puertos (asiáticos, claro), y acaba (Blanca) en un lindo affaire con defectivos privados y llanto. Bien. Falta alegría para que tanta circunstancia parezca verosímil. Una vida menos rica en aventuras le permite a Sarah Monday, el personaje de Joyce Cary, despanzurrarse de risa cada vez que recuerda su pasado. Sí —se diría—, pero el carácter de la señora Ordóñez no se parece al de Sarah Monday: ella sufre. Cierto, sufre; sufre demasiado, diría yo. Solemniza. Pero de cualquier manera lo que quiero señalar es otra cosa: la ausencia de alegría no ya en el personaje sino en toda la novela de Marta Lynch; y no hablo, naturalmente, de una dicha platónica a la que sería absurdo pretender en un siglo desarreglado y lamentable como el nuestro; hablo de otra alegría: de ese desenfreno de la

liliana
heker

creación que enciende, vitalizándolas, todas las grandes novelas; que tiene, por su propia fuerza, tal poder de convicción que vuelve verosímiles las situaciones más descabelladas, y patéticas y terriblemente serias aún las más risibles. Pienso en *Las aventuras de Félix Krull*, o en *La Boca del Caballo*; pienso, para citar textos menos desopilantes, que en *La Señora Ordóñez* no existe, realmente, la menor necesidad novelística de que hayan pasado tantas cosas; ni los hechos marcan a Blanca ni ella marca a los hechos: Blanca Ordóñez no es, digamos, el Ferdinand, de Celine. Es sólo un nombre que se repite a través de tres o cuatro historias que no se enriquecen entre sí ni exigen, ni parecen, estar protagonizadas por la misma mujer. Supongo que la misma Blanca Ordóñez, si pudiera, me explicaría esta curiosidad: hace mención, por lo menos dos veces, a su "delicada esquizofrenia". Dejando de lado lo poco feliz del adjetivo, me atrevería a refutarla; esta vez, la pobre señora Ordóñez no tiene la culpa; no se nota en su conducta la anomalía psíquica a que alude. Simplemente, la trama de la novela la ha obligado a sobrellevar más vida de la que puede soportar. Me parece injusto que con el fin (no discuto que ponderable) de dar una imagen vasta de las mujeres argentinas, se obligue a una misma mujer a merodear por toda la realidad político-social del país.

El valor testimonial además, es a veces discutible. Naturalmente, una novela no tiene por qué dar un testimonio político; pero si lo da, y no desde un punto de vista crítico, este testimonio empieza a ser *La Verdad* dentro del microcosmos de la novela. En *La Señora Ordóñez*, que no se distingue por su contenido ideológico, se narran las aventuras de Blanca Maggi (Ordóñez) y su primer marido Pablo Achino, en la Alianza Nacionalista. Los dos son simpáticos y juveniles, aman el peligro y la acción. Todo, pues, aparece como una mesurada epopeya de dos jóvenes románticos. La historia culmina con la muerte de Pablo Achino, asesinado ante los ojos de su mujer. Como anécdota, ésta es la más ágil y, quizá, la más bella del libro. La relación de Blanca y Pablo, que se quieren con amor de hermanos, es, pese a su índole extraña (o tal vez por eso), la relación más humana de la novela. Pero, en el aspecto testimonial, debemos admitir que dentro de *La Señora Ordóñez* no aparece ningún panorama menos, digamos, fascista de la realidad política. Lo cual contamina lo poético de este episodio con algo de confusión histórica.

Había una veta por la cual la novela, si no testimonial, pudo sí haber sido cruel, dolorosa: Blanca Ordóñez tiene cuarenta años y se siente envejecer. Oí, al menos, hace alusión a eso, a su deterioro físico, en casi todas las páginas del libro. Lo malo es que todo se queda ahí: en alusiones, en adjetivos corrosivos. Detrás de este festín de palabras es imposible vislumbrar un solo gesto patético en serio, real; no sólo no conmueve: tampoco se aventura tan lejos en su proceso mental de auto-destrucción como para aplastarnos a nosotros, lectores, bajo su propio asco fisiológico, a la manera sartreana, a la manera de Joyce. Ciertamente nota con insistencia la decrepitud de su piel, el tortuoso avance de sus arrugas y algunas particularidades horribles

de sus muslos, pero sus descripciones son tan esquemáticas, tan "tradicionales", que se adivina la impostura, el simulacro de un conflicto donde no hay más que retórica. Por otra parte, el Narrador y los otros personajes no parecen notar las llamativas anomalías que cita la protagonista: admiran su cintura, sus hombros, sus caderas, se apasionan por ella, la aman, etcétera. Y la propia Blanca Ordóñez, en páginas más optimistas, habla de su poder de seducción y alaba con entusiasmo la perfección de su vientre. De esta manera, se cumple con la pequeña dosis de crueldad infaltable en toda buena novela moderna, pero no se arriesga mucho: protagonista y Narrador parecen querer sugerir que no le creamos a Blanca cuando dice que se está cayendo a pedazos: que lo dice de puro modesta que es. Esta actitud (la de la novela) se parece a la de esas mujeres que, cuando les dicen qué linda estás, se apuran a contestar: "Pero no, qué horror; si estoy espantosa: toda desarreglada". Con lo cual tratan de hacer pensar al interlocutor que el día que estén arregladas, ¡madre mía! La reacción es muy femenina, no lo niego. Pero en este caso no se trata ya de la conducta de Blanca Ordóñez, personaje, sino de una actitud del libro. Y Marta Lynch, como creadora de ficciones, tenía la responsabilidad no de ser femenina sino de ser lúcida.

Retomo ahora el problema ético, el de la salvación, de que hablé al principio de esta nota. Blanca Ordóñez, burguesa, con un pasado político no muy claro, artista de ocasión (cuando el aburrimiento no le deja otra salida), sagaz para encontrar la fealdad del universo, se trata a sí misma con amorosa condescendencia: se tiene compasión; toma demasiado a lo trágico su aburrimiento y su "espantosa condena" de vivir rodeada por gente tan tonta y desagradable. Claro que la fría descripción de un personaje así podría encerrar en sí misma una crítica: si el autor se propusiera lúcidamente dar esa crítica. Pero en *La Señora Ordóñez*, si exis-

tió no se nota ese propósito; más bien, pienso yo, todo lo contrario: más bien el intento de una defensa, de una justificación. Blanca Ordóñez es el personaje que juega en la novela el papel de juez, de observador lúcido y crítico; su verdad, pues, no admite polémicas dentro del cosmos novelístico. Además, los otros personajes coinciden, tanto en la desgracia como en la superioridad de la protagonista. Su marido le dice: "**Yo te encuentro razones para estar harta, para desesperar**". Berta, la especialista en plástica, reconoce su gran talento artístico. Uno de sus amantes la ve trágica; el otro cree entender los motivos de su angustia. Finalmente el Narrador vuelca en ella toda la piedad que escatima a los otros personajes. Estamos acorralados. No nos dejan salida para enjuiciar a Blanca Ordóñez. Ella se salva porque sufre.

Bien, sí; todos sufrimos, ya se sabe. Lástima que sólo algunos tienen un buen motivo. Si no, qué limpios estaríamos, ¿no?, cuán patéticos y hermosos seríamos, ¿verdad? Y justamente lo peligroso de este libro es que trata de justificar, mediante el sufrimiento, mediante la casi inmolación, a la parte menos justificable de la sociedad, a la zona más confortable y estúpida de todo buen lector - de todo buen burgués.

Ignoro si era el testimonio —o la defensa— de esta Mujer Argentina lo que Marta Lynch quería dar. Personalmente, me quedo con su calidad humana y literaria, no con sus vastos esquemas. Esa calidad que manifiesta cuando crea, sin definiciones inútiles y con real hondura psicológica, un personaje como Soledad, la Castellana. En ella sí se reconoce a un ser vivo; poco importa que sea o no *La Mujer*, con mayúscula. La adulta resignación de su no-aventura con el médico francés, la contradicción entre su naturaleza (o su posibilidad) poética y la agobiante chatura de su vida, su ingenuidad, su melancolía, su silencio, configuran, sin perfrasis, un personaje recordable.

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Ernesto L. Castro: *Nuestra débil carne*

COLECCION PRISMA

Alberto M. Salas: *Para un bestiario de Indias*

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

Guillermo de Torre: *Claves de la literatura hispanoamericana*

BIBLIOTECA DE PSICOANALISIS Y PERSONALIDAD

Magda Arnold: *Emoción y personalidad*

FUNDAMENTOS DE LA CULTURA

Robert Graves: *Los mitos griegos*



EDITORIAL LOSADA
ALSINA 1131
Buenos Aires

nove
da
des



LOS GRANDES REPOSTERJES DEL ESCARABAJO DE ORO

“rajá, que vienen los indios”

(comandante custer)

POSTER (Appleton's Dictionary): Hoja de papel con un anuncio impreso para poner en las paredes. Cartel. Cartelón. Papelón. Afiche.

POSTEROS: Pedro Pujo (20 años), Rafael López Sánchez (20 años), Javier Arroyuelo (18 años) y Jorge Alvarez Editor.

REPOSTEROS: Vicente Battista y Oscar Barros.

A la memoria de nuestra querida madre, sin cuya colaboración hubiera sido imposible realizar este reportaje.

¿Qué hacían antes de los Poster?

Hacíamos plástica, y no es que la abandonamos. Lo que podemos decir es que abandonamos el colegio; y abandonamos el colegio no para dedicarnos a otra cosa; fue para dedicarnos a nada. Por un año no hicimos nada; en tanto pasaron muchas cosas y conocimos gente.

¿Al referirse a qué “pasaron” cosas, se refieren a lo que “les pasó a ustedes”? ¿Es decir, les pasaron cosas o pasaron cosas?

Bueno, por ejemplo en ese tiempo aparecieron los Hippies en la calle y nosotros estuvimos con esa gente que se dedicaba a tener el pelo largo, a cantar en las plazas, a no hacer absolutamente nada, como nosotros. Vivíamos de lo que nos daba la gente. En un momento dado resolvimos apostólicamente que era el momento de hacer algo por nosotros y por lo que estaba pasando: sentimos la necesidad de hacer cosas. Fue como una necesidad explosiva. Y entonces explotamos. Fue un proceso de admisión de todo el hecho Hippie que era una respuesta agresiva al medio. Aparte teníamos un mensaje que expresar. La primer experiencia fue hacer una exposición suicida que estaba dirigida a diez personas. Quisimos plantear con nuestra obra que fundamentalmente había un abismo entre el arte y la vida. Es decir, participamos de lo que era la vanguardia del arte. En estos momentos proponemos, como Marcuse, que el arte hoy no cumple ninguna función. Nos referimos al arte burgués del siglo 20. Observamos que a partir de los Hippies se ha propuesto un nuevo tipo de arte. El anterior está perimido. Entonces, nuestra alternativa era irnos o quedarnos a vivir como ratas, como reos. Ibamos a juntar plata para irnos a Francia.

¿Por qué Francia?

Realmente no sabíamos. Lo que pasaba era que en la Argentina vivimos con un compromiso; en Francia no se está comprometido con nada. En todo caso irnos era un delirio nuestro. En definitiva nos quedamos porque conocimos a Jorge Alvarez y nos vinculamos a él porque sabía lo que queríamos hacer: no producir objetos de arte porque los objetos de arte ya no existen.

¿O sea que pensaron producir los Poster en reemplazo de los objetos de arte?

No. Lo que propusimos, lo que queremos es que nuestro mensaje se de a nivel absolutamente masivo. Y Jorge es una posibilidad para hacerlo. Nuestra conclusión de momento es la siguiente: existe la corriente de pensamiento del siglo 20, “cultural”, Sartre por ejemplo, y existe la cultura de masas, los supermercados o Isabel Sarli; cultura de masas y alta cultura. Dos entes que se oponen, que han chocado, se han mezclado. Los lenguajes se

han mezclado. Si es cierto que se vive en crisis, y es cierto, no se pueden manejar dos lenguajes tan absolutamente separados. De ese choque, el producto es una nueva cultura. Lo que nosotros vemos como primer producto de esa nueva cultura, son los Hippies, que no son subcultura, son un producto real y nuevo y distinto; y nosotros, situados por edad o por lo que fuere, también como integrantes de esa nueva cultura, podemos discernir cuales son las diferencias y los valores de esas culturas. A partir de esto, es decir tomando distancia, porque nosotros no estamos impregnados ni de la una ni de la otra, podemos afirmar que el valor puro de por ejemplo Isabel Sarli, es el mismo valor de Jean Paul Sartre; no hay diferencias en su valor como representación, como cosa dada y puesta acá. Nos interesa en la misma medida. Ahora, lo que pasa es que los otros nuevos productos, los realmente nuevos, los Beatles por ejemplo, o Pink Floyd, es decir, esa música inaprensible que es Pink Floyd, perdurará por los siglos de los siglos si Pink Floyd perdura.

Al hablar de “por los siglos de los siglos” ¿están aludiendo de alguna manera a (perdonando la guarangada) la inmortalidad? ¿Lo que ustedes hacen, lo hacen con la intención de que perdure?

No; creemos en la espontaneidad. Aparte, los medios de comunicación no permiten ser otra cosa que instantáneos. Decimos por los siglos de los siglos con el sentido de lo que perdura, como la música sacra por ejemplo. Uno escucha unos acordes y dice eso es música sacra. Lo que proponemos es que dentro de cien años escuchemos a Pink Floyd y digamos eso es Pink Floyd. Lo nuestro, si mañana desaparece, es porque tuvo éxito. Esto es justamente lo que proponemos. Mañana estaremos haciendo otra cosa.

¿Se puede decir entonces que los Poster tienen un motivo utilitario?

Cuando uno se plantea hacer un producto para el consumo de masas, se está planteando algo que tiene un curso aceleradísimo, que no va a durar más de un año; los poster se irán reemplazando por los otros productos que surjan.

¿La posición de ustedes respecto al arte es de rechazo?

Bueno... No podemos rechazar una cosa que no existe. Por ejemplo Guernica es una cosa congelada. Está bien que lo haya hecho Picaso hace treinta años y que por eso exista. Pero está congelada. Para nosotros el arte, como hecho de gran calidad y como lo entiende la gente, no existe. A nosotros Guernica nos parece antiestético, porque no creemos en esa estética, porque esa estética es una estética muerta, congelada totalmente. En mi pared, en lugar de ese cuadro, por ejemplo, quiero poner un poster editado por Jorge Alvarez: el de Marlene Dietrich o la cara de Picaso.

¿Al calificar a Guernica el producto de una estética muerta, quieren decir que lo que ustedes producen es de una estética viva?

Si. Si porque los poster existen; nosotros no los inventamos, los ayudamos. Somos los que elegimos. Este es nuestro papel. Al hablar de Guernica y decir “es” arte, quizá no es lo que haya que discutir. La propuesta en este momento es que el objeto está ahí.

Hemos visto que los poster tienen distinto tamaño. ¿Esto es deliberado?



Bueno, sí. Consideramos por ejemplo más necesario acá a Troilo que a Picasso.

¿Qué criterio aplican para la elección de los poster a producir?

Elegimos lo que creemos que la gente, que cada persona, quiere.

Y si hay quien quiere a Guernica, ¿ustedes lo harían?

No. Puede haber 10.000 personas que pidan Guernica, pero en ningún momento lo vamos a hacer. Hacerlo sería negar todo lo que hicimos, negarnos a nosotros.

¿Conciben a los poster solamente como hecho decorativo?

Son también un elemento decorativo. Lo que nos interesa es a partir del poster provocar un cambio total en el gusto de la gente. Además nuestro poster son un documento de que existe una nueva cultura. Y probablemente ya que ésta es una cultura de crisis, no siga viviendo y que nunca jamás produzca hechos artísticos. Además, haciendo poster, de alguna manera, intentamos contra el valor que tiene la burguesía, o sea, el valor de la posesión de los objetos. El triunfo de hacer poster va a estar dado el día que la gente rompa su poster.

¿Qué figura política elegirían para hacer poster?

Creemos que a Evita porque la queremos mucho, porque es una diosa, porque existe en el sentimiento de la gente.

¿Y de escritores?

No hemos pensado en ninguno. En definitiva, lo que hacemos tiene siempre un análisis posterior.

Ustedes han empleado la palabra "congelar"; ¿eso significa que ustedes piensan que todo lo que está congelado puede descongelarse?

No. Sería mejor cambiarla por "petrificar".

¿Cuál es la opinión de ustedes respecto de la Literatura?

Pensamos que está tan congelada como la pintura. No nos interesa. Un libro es una cosa realmente ya tan trillada que si los escritores de la argentina en estos momentos siguen eligiendo el libro y las palabras, quiere decir que se han congelado que se han petrificado.

Pero Jorge Alvarez es un editor de libros.

De todas maneras el libro no es un objeto masivo.

Y ustedes ¿qué proponen en cambio?

No sabemos; pero que el escritor escriba sus textos en poster-panel o que produzca libros objetos o que invente nuevas formas de manejar la palabra. Un dato es por ejemplo lo que está escrito

en la parte de atrás de los camiones. La reacción por lo que hace pensar, en el lector, es muy similar. El artista tiene que plantearse como un tipo que jode a la sociedad, que jode totalmente. Nosotros creemos que con nuestros poster jodemos mucho.

¿Por?

Porque estamos cambiando muchos conceptos dentro de un campo que nosotros mismos nos limitamos. Podríamos joder más, probablemente no sé, siendo guerrilleros... No, pensamos que no. No creemos en los guerrilleros.

¡Salute!

Lo que pasa es que todo está confundido y no se puede estar muy seguro de que se está en esa dirección o en esa otra. Se sabe si que se puede negar cierto tipo de cosas; que el arte está terminado; punto. Se sabe que el arte tiene que ser subversivo; punto. Y entonces, claro, cuando uno se plantea que ser guerrillero es más subversivo, también se está planteando la posibilidad que no lo sea. Los conceptos traen la afirmación y la negación en sí misma. Podemos creer en las cosas que hacemos. Nuestra tranquilidad de conciencia es nuestra honestidad. En estos momentos somos honestos porque estamos trabajando con Jorge en sacar Poster, y podemos decir que nuestra subversión va a trabajar en ese campo.

¿Entonces, un libro, no es subversivo?

No. El libro que quisiéramos es el que lleva la imaginación al poder. Es el que contiene propuesta subversiva. Por ejemplo esas frases que escribieron los estudiantes franceses; pero lo subversivo es que ellos lo hayan hecho. El libro es una sombra del que lo pensó. Lo subversivo es que seamos por ejemplo una cloaca viviente, no que escribamos un libro que sea una cloaca. Esto puede asustar a tres o cuatro señoras cuando lo lean... pueden pensar del autor, qué enfermo, recomendarle psicoanálisis, a más no llega el autor. La subversión hay que plantearla con hechos, con objetos. Lo subversivo entendemos que existe cuando nos proponemos crear un producto subversivo y elegimos un contexto para ese producto. El contexto que elige Le Parc por ejemplo, es el museo de Bellas Artes o el Instituto Di Tella, los cuales no son contextos en donde las obras sean subversivas. Por eso es que pensamos que La Parc pasa de ser un Seoane o un Quinquela Martín y que es preferible a Le Parc el Ital Park. El de Le Parc no es arte porque no es subversivo, es taradante. Nuestros poster, en el contexto de la cultura de masas es un hecho subversivo. En cambio un libro no elige nunca el contexto de la cultura de masas.

Muchas tenquius.

FILOSOFIA Y CIENCIAS HUMANAS

No es algo nuevo para los lectores del Escarabajo de Oro el que la revista se ocupe de problemas ideológicos. Más aún, siempre han aparecido, aunque en forma quizás inorgánica y no demasiado estructurada, artículos vinculados a los problemas de la cultura y de las ciencias del hombre, tendientes a esclarecer o a contribuir al esclarecimiento (seamos modestos) de las grandes cuestiones culturales e ideológicas de nuestro tiempo. No nos interesa cuestionarnos aquí acerca del poder de las palabras en general, sino más bien el poder de nuestras palabras en tanto que hemos elegido el oficio de escribir. Y escribir, aquí entra la cuestión que sí nos interesa, no es sólo hacer literatura, en el literario sentido de la palabra. Pues también científicos, historiadores, ensayistas, pensadores etc.,

bajo el signo del marxismo, la fenomenología, el estructuralismo, por citar a tres de las corrientes del pensamiento contemporáneo más importantes, se están desarrollando actualmente en el campo de la filosofía y de las ciencias del hombre, tanto en nuestro país como en el resto del mundo.

Sabemos también, y esto es otra cuestión que queremos dejar en claro, de nuestra precaria situación cultural e ideológica en estos campos. Más aún, afirmamos que, en materia de filosofía y ciencias humanas, seguimos dependiendo, aunque no nos guste ya que no se trata de un problema de voluntad ni de gusto, de las elaboraciones que se desarrollan en otros países, especialmente los europeos. Todavía se sigue esperando la última corriente filosófica aparecida en Europa y que nos llega como

PROLOGO A UNA NUEVA SECCION

EDGARDO TRILNICK

utilizan las palabras como medio de expresión, comprensión, conceptualización y comunicación. Y, afirmamos, lo que tal vez une a todo lo que se dice a través de las palabras es el intento de esclarecer a lo real en todos los términos en que se presenta y desde todos los niveles de tratamiento y análisis posibles. Y para todos resulta claro que nuestra situación humana no es abordable desde la creación artística solamente, o desde el pensamiento filosófico, o desde las ciencias del hombre. Mejor dicho, es abordable desde todas y cada una, siempre que no entendamos a las manifestaciones culturales humanas como compartimientos estancos, autosuficientes y omnicomprendivos en sí mismos y portadores de por sí de verdades excluyentes.

Es precisamente esto, pues, lo que explica que una revista literaria inaugure (con todos los riesgos que implica pronunciar esta palabra) una sección dedicada al tratamiento de las cuestiones ideológicas de nuestra época, aún, prometemos, de las más intratables, en forma gradual y en lo posible, progresiva.

Sabemos de la dificultad que esto implica. Sabemos lo difícil que resulta poner en claro los criterios en base a los cuales seleccionar el material que contribuya a aclarar los aspectos más importantes de las investigaciones que,

una mercadería más a través de nuestro puerto, para abocarnos a su estudio, y descubrir, a través del pensamiento de los otros, instrumentos de análisis e investigación que somos aún incapaces de proporcionarnos a través de nuestro pensamiento propio. Y esto no lo decimos sin que nos duela, pero más nos dolería ocultarlo. Como ejemplo de lo dicho, nos basta sencillamente con fijarnos el origen y los trabajos más importantes realizados al respecto, de las corrientes arriba mencionadas.

Es cierto. No podemos pasar por alto que vivimos en una sociedad dividida en clases sociales más o menos diferenciadas, en la que existe una producción social de la riqueza y una apropiación individual de la misma, hecho éste que trae aparejada una innegable situación de injusticia social, a pesar de que se pregone la igualdad jurídica de todos los hombres. Es cierto. No podemos tampoco ignorar en nuestros análisis filosóficos la ruptura del dualismo conciencia-mundo logrado por las concepciones fenomenológicas ni dejar de destacar el papel de la subjetividad en la constitución de todas las objetividades. Es cierto, no podemos tampoco dejar de reconocer la importancia de la lingüística y de la aplicación del método estructural para el avance de las ciencias humanas.

Pero así como no podemos desconocer

los aportes que desde estos diferentes ángulos y perspectivas se van constituyendo y desde los cuales la cultura contemporánea intenta pensarse y comprenderse, tampoco podemos desconocer la poca significación de nuestros aportes en la constitución del saber contemporáneo. Queremos decir: Argentina y el resto de los países de latinoamérica configuran nacionalidades que no han alcanzado aún una dimensión universal, que tanto política como culturalmente no se han insertado aún en forma creadora y original en la historia del saber contemporáneo.

Sea, se dirá, ¿pero esa situación cultural no está acaso en íntima e indisoluble relación con la situación económico-social de nuestro país, en tanto dependiente en su desarrollo de los grandes capitales imperialistas? ¿Es que acaso, se responderá también, se puede alcanzar un desarrollo ideológico cultural independiente, creador y fundante, capaz de dar respuestas propias y de formular cuestiones originarias en referencia a los interrogantes que la sociedad actual le plantea al hombre contemporáneo, sin antes haber alcanzado una efectiva liberación nacional y social de nuestra patria? Conocemos el argumento y lo concedemos en parte. En un país donde no existe un reconocimiento social real a las tareas intelectuales; donde más aún existe incluso una no consideración del trabajo intelectual como trabajo, esto es, como una actividad en la cual se transforma una cierta materia dada, en este caso representaciones, conceptos, ideologías, sistemas, formas éstas que se hallan presentes y que constituyen lo que plagian-do a Hegel, podríamos denominar "espíritu subjetivo" y objetivo de una época; en un país, en fin y haciendo un poco de historia, hijo de una España colonial destructora de culturas nativas, de una Inglaterra que nos facilitó capitales y ferrocarriles para transportar los productos agrícola-ganaderos que le vendíamos a cambio hasta el puerto y con los cuales se enriquecían unos pocos; y de una Francia burguesa que nos dio en préstamo su ideología para que sirviera de justificativo conceptual a nuestros unitarios intelectuales porteños en sus lides políticas; en un país así configurado ¿cómo sería posible la creación intelectual? Cuestión ésta que, por lo demás, no es nueva y que ya fue formulada en 1837 por J. B. Alberdi con motivo de la inauguración del Salón Literario de Marcos Sastre, cuando decía que para los pueblos de Sudamérica ha llegado la hora de "la abdicación de lo exótico por lo nacional, del plagio por la espontaneidad, de lo contemporáneo por lo oportuno", afirmaciones éstas que sin embargo no le impidieron reconocer a Alberdi que "...el pensamiento francés envuelve y penetra toda nuestra vida republicana... nuestras instituciones democráticas no son sino una parte de la historia de las ideas francesas. "¿Cómo no hemos de preferir las nobles y grandes analogías de la inteligencia francesa!" Demás está decir que las tareas intelectuales

propuestas por Alberdi a la juventud de su época y que llevarían a la "abdicación de lo exótico por lo nacional" nunca fueron cumplidas. En efecto. Más tarde fuimos herederos no ya del romanticismo europeo sino de otro "ismo", el positivismo, revitalizado en la Argentina por nuestros insignes pensadores.

Y también necesitamos de la reacción europea contra el positivismo para poder comenzar a reaccionar nosotros y pensar por otras sendas. Incluso nuestro marxismo llegó con nuestros primeros inmigrantes europeos, y es un hecho conocido el que las primeras publicaciones marxistas y proletarias estaban escritas en francés, alemán, italiano.

Todos estos hechos, y algunos otros que sería tedioso enumerar esbozan las grandes líneas de lo que podríamos denominar nuestro "subdesarrollo cultural", situación ésta que, lo reconocemos, se halla en estrecha relación con la dependencia general de nuestro país de las grandes potencias extranjeras.

Pero, y esto también queremos que quede claro, esta situación mencionada más arriba no nos exime de ninguna manera de nuestra responsabilidad, en tanto intelectuales, en el desarrollo de la cultura argentina y del estado actual en que se halla. Tampoco nos es permitido caer en la fácil solución de muchos "ideólogos" que dicen: "Espereemos primero la transformación económico-social del país a través de una revolución liberadora, dediquémonos primero a ella, y luego, una vez liberada nuestra patria, recién entonces, será posible una auténtica creación cultural, ideológica y filosófica". Esta es una respuesta invitadora a la comodidad y a la tranquilidad de las conciencias de muchos intelectuales marxistas que, hoy por hoy se contentan solamente con estudiar a Marx y repetirlo, de acuerdo con su capacidad, en forma más o menos inteligente, sin plantearse siquiera la posibilidad de constituir un pensamiento que haga con Marx lo que éste hizo con toda la cultura de su época, esto es, integrarlo dentro de una síntesis original y propia que responda en forma fundante a las cuestiones ideológicas actuales, que deshechando sus desperdicios ni por mucho se agotan en el marxismo y con el marxismo, a menos que se lo considere a éste como la Biblia en la cual están contenidas las respuestas a todos los problemas humanos.

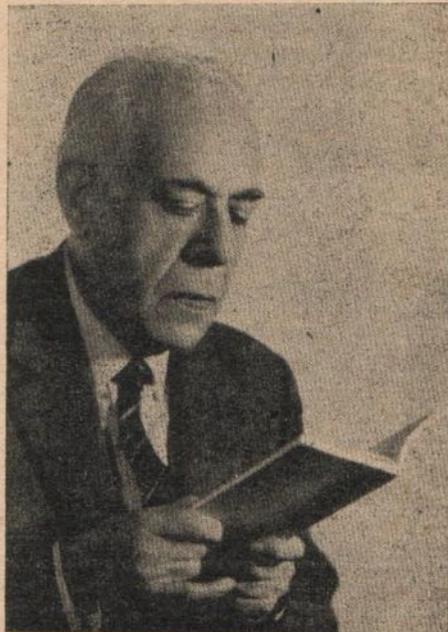
Pero tampoco aceptamos la posición de muchos intelectuales liberales que niegan el hecho de nuestro subdesarrollo cultural en el campo de la filosofía y las ciencias del hombre y que, sobrevalorándonos y cayendo en un nacionalismo ocultador precisamente de un rasgo de nuestra nacionalidad, hacen de nuestras creaciones culturales arquetipos casi míticos pero, eso sí, cuidándose muy bien de compararlas con las creaciones europeas del mismo momento histórico, por que sino quedaría al descubierto nuestra precariedad. Como ejemplo de ello, baste recordar que mientras en la Argentina de principios

de siglo uno de los pensadores máximos era J. Ingenieros, en Europa estaban ya hacía un tiempo trabajando y publicando Freud y Husserl, por citar solamente a dos. Claro, hay que reconocer que eso ocurría a principios de siglo y que hoy, en cambio estamos más al día. Las nuevas corrientes y desarrollos ideológicos europeos y del resto del mundo no demoran más que semanas y no ya meses o años en llegar y en revitalizar las investigaciones de nuestros intelectuales. Pero esto habla, seamos honestos, nada más que del desarrollo de los medios de comunicación...

Es entonces a partir de los parámetros mencionados más arriba que una revista literaria decide inaugurar una sección dedicada a problemas ideológicos. Artículos, reportajes, investigaciones y comentarios bibliográficos serán reuni-

dos con la única finalidad de contribuir a desentrañar nuestra situación cultural en lo que a filosofía y ciencias del hombre se refiere (pues otra es la situación en literatura y ciencias "exactas") y a precisar y dar a conocer los aportes que desde la Argentina y desde el resto del mundo se hagan en filosofía y ciencias del hombre. Nuestra tarea será pues, doble. Por un lado, desenmascarar e intentar aclarar los factores que hacen a nuestro subdesarrollo cultural, y por el otro, dar a conocer los aportes concretos de nuestra intelectualidad y la del resto del mundo al esclarecimiento de las cuestiones "preocupantes" del hombre contemporáneo. Este va a ser, en definitiva, el sentido que va a presidir esta nueva búsqueda de sentido que hoy emprendemos a través de esta nueva sección.

REPORTAJE A



CARLOS ASTRADA

Carlos Astrada, nacido en Córdoba, en 1894, es uno de los pocos pensadores argentinos (por no decir el único) que fue discípulo directo de los fundadores de la fenomenología contemporánea: Edmundo Husserl, Max Scheller, Martín Heidegger. Profesor de varias universidades del país, fue director del Departamento de Filosofía de la U.B.A. desde 1949 a 1955. Le debemos la primera traducción castellana del capítulo La conciencia infeliz, de la Fenomenología del Espíritu, de G. W. F. Hegel. Su exigente búsqueda lo llevó a recorrer y a repensar las grandes estaciones de la filosofía occidental, desde los presocráticos hasta el

(Sigue atrás)

“novísimo” positivismo lógico, deteniéndose en F. Nietzsche, Hegel, Marx, Husserl y Heidegger. Hoy, a los 74 años, escribe y habla y se pelea con todo el mundo, como si tuviera 30. Acaba de publicar La génesis de la dialéctica (en la mutación de la imagen de los presocráticos); ha entregado a imprenta La concepción de la historia en Hegel y Marx. Consignamos algunas de sus obras más importantes: El juego existencial (1933), obra en la que se halla ya esbozada la teoría del “compromiso existencial”, antes de que fuera formulada por J. P. Sartre; El juego metafísico (1942), Nietzsche, profeta de una edad trágica (1945), El mito gaucho (1948), La revolución existencialista (1952), Hegel y la dialéctica (1956), Marx y Hegel, trabajo y alienación en la “Fenomenología” y en los “Manuscritos” (1957), Dialéctica y positivismo lógico (1961), Fenomenología y praxis (1967). Podemos (alegremente) enojarnos con su descomunal baldazo a Sartre. No podemos, en cambio, negar que es quizá el único argentino con autoridad para juzgar, de igual a igual, a cualquier filósofo contemporáneo.

Prof. Astrada. Su nombre se lo asocia a una permanente inquietud, cambio y problematización de posiciones filosóficas e ideológicas. ¿Podría contarnos de su evolución intelectual?

—La problematización de posiciones y doctrinas es una necesidad de quien tiene por vocación filosofar. Solo así puede escapar al estancamiento. En cuanto a “posiciones” ideológicas conviene aclarar. Una inicial actitud filosófica puede cristalizar en una posición ideológica, en el sentido peyorativo de la palabra, como falsa conciencia (la denunció Marx en *Ideología Alemana*). Pero también hay un sentido correcto de *ideología*. En este caso, el proceso de ésta brota de las circunstancias; es un proceso natural y como proceso conceptual puede ser siempre el mismo, y sólo diferenciarse de acuerdo a la maduración del desarrollo o al órgano con que este es pensado. Este concepto correcto de ideología Marx lo ha expuesto en una de sus famosas “Cartas a Kugelmann”. Dentro de una línea de constancia problemática, yo cambio para mantenerme idéntico con mi inquietud filosófica. El que no cambia es el que no tiene auténticos problemas. Para cumplir con el pindárico “deviene el que eres” debo cambiar para llegar a ser el que soy en mi propia identidad. Nuevas situaciones peticionan enfoques nuevos o modificados. Cambio en la identidad es la milenaria consigna heraclítica, a la que me mantengo fiel.

¿Cuál es su posición actual frente a las grandes tendencias del pensamiento contemporáneo?

—Frente a las grandes tendencias del pensamiento contemporáneo, mi posición está sujeta a una constante actualización. Mi problemática filosófica está entrada en un humanismo dialéctico de la libertad, de orientación marxista,

¿Qué papel juegan a su juicio los intelectuales latinoamericanos en la resolución de los acuciantes problemas de toda índole que plantea la sociedad y la cultura contemporánea?

—No es posible evaluar el aporte de los intelectuales latinoamericanos en la solución de los problemas que plantea la sociedad contemporánea. Dejando de lado las excepciones tanto en el pasado

como en el presente, nos parece que su papel ha sido mínimo, el de meros partiquinos, locutores, incursos en una horrenda retórica crónica. Esto explica la carencia de una orientación válida y el repentismo en sus opiniones acerca de los problemas atinentes al destino histórico de Amerindia.

¿Cómo ve Ud. el desarrollo de la cultura y el pensamiento latinoamericano en relación con el del resto del mundo, y en especial con el europeo?

—El desarrollo de la cultura y el pensamiento latinoamericano, y particularmente argentino se expresan por la tensión dialéctica entre lo nacional (no “nacionalismo”) y lo universal. Este es el problema que hemos planteado en *El Mito Gaucho*. La unidad cualitativa de nuestra cultura se alcanzará cuando ésta, con su acervo diferenciado, acceda a la universalidad.

Es común en la Argentina oír hablar de “subdesarrollo cultural”. ¿Cómo definiría Ud. a éste?

—Efectivamente, la Argentina —al igual que los demás países del Continente— presenta un acentuado subdesarrollo intelectual, consecuencia de su colonialismo cultural. A este lo compensa por ser el mayor país productor de lana del mundo, verdadera gloria nativa. El realiza perfectamente la definición con que nos obsequió Papini en su *Dizionario del uomo selvaggio*: “Argentina, país muy grande y muy rico de Sudamérica adonde van (hay que rectificar, iban) los italianos a hacer fortuna, habitado por bueyes, militares y políticos democráticos”. Ello explica por qué aquí no había nunca cornadas.

A diferencia de El Escarabajo de Oro, sabemos que no le tiene demasiada simpatía a J. P. Sartre y al equipo de *Temps Modernes*. ¿Nos podría precisar su posición al respecto?

—A Sartre lo admiro como el óptimo portero de la rebeldía de los otros, a los que prologa abundantemente, haciéndose pasar por el franco tirador de la rebeldía propia. Les abre la puerta a los escritores rebeldes (ávidos de la palabra de la metrópoli) del mundo colonizado o excolonizado. Autosuficiente, les dice: “Están muy bien, pasen

adelante”; pero él no pasa. En su propia patria —al igual que Merleau Ponty, el de *Mesaventures de la Dialectique*— estaba al servicio del pajarón de Mendes France; ahora le sonríe a Mitterand. Su “existencialismo” surgió por una errata perceptiva: no haber visto las comillas con que Heidegger enuncia: la “esencia” o la “sustancia” del *Dasein* es la existencia. El “existencialismo” de Sartre es una filosofía para los párvulos del colonialismo cultural: cubanos, colombianos, nicaragüenses, argentinos y demás paisanos.

Prof. Astrada. Usted es uno de los pocos intelectuales argentinos que han tenido la oportunidad de conocer de cerca todo el proceso de la Revolución Cultural China. ¿Cuál es la significación que tiene a su juicio dicho proceso?

—En mi concepto, el proceso de la revolución cultural y proletaria China es una apertura hacia la revolución mundial y al futuro enfrentamiento planetario entre los pocos países sobredesarrollados, ricos y capitalistas y los innumerables pueblos subdesarrollados y hambrientos de los tres continentes colonizados. Cuando el comunismo occidental revisionista exhibe su fracaso, y las organizaciones burocráticas, obesas, tumefactas, elefantíacas como los P.P. C.C. europeos, las grandes sindicales venales, taponan todas las válvulas de la rebelión, la revolución cultural y proletaria mostró y está mostrando que el espíritu revolucionario no ha muerto, y que la revolución ininterrumpida sigue su curso.

Hablando un poco de Ud., ¿cuáles han sido los motivos de su alejamiento de la cátedra universitaria y de la dirección del Departamento de Filosofía de la U.B.A.?

—Los motivos de mi alejamiento de la cátedra universitaria y de la dirección del Departamento de Filosofía de la U.B.A., que no se originaron en mi, me honran, pues resolví no presentarme a concurso; vencido el plazo de presentación al mismo, antes de que éste se verificase, el Poder Ejecutivo decretó mi cesantía para nombrar —sin concurso y con la complicidad de los miserables absolutos de la F.U.A.— a un español, que se creía dueño de la cátedra que yo obtuve por concurso y honré con mi labor, en el país y fuera del país. En esta oportunidad, recordando lo que solía decir en su clase Max Scheler, hice la paráfrasis de su dicho: “Observad a los españoles y veréis lo difícil que es ser hombre”. Después, cuando los gorilachos impolutos descubrieron que yo no tenía adhesión alguna al peronismo, y si sólo un cúmulo de acusaciones de la clericanalla, foja de denuncias que engrosaron el expediente que me tenían formado en “Control de Estado”, vinieron a verme, diciéndome: “Ya hemos resuelto que Ud. vuelve a la Universidad”. Respondí con desprecio lo que correspondía, a estos perdonavidas mi-

(sigue en pág. 28)

MARIO BENEDETTI

la noche de los feos

cuento

(de "Marcha")

I

Ambos somos feos. Ni siquiera vulgarmente feos. Ella tiene un pómulo hundido. Desde los ocho años, cuando le hicieron la operación. Mi asquerosa marca junto a la boca viene de una quemadura feroz, ocurrida a comienzos de mi adolescencia.

Tampoco puede decirse que tengamos ojos tiernos, esa suerte de faros de justificación por los que a veces los horribles consiguen arrimarse a la belleza. No, de ningún modo. Tanto los de ella como los míos son ojos llenos de resentimiento, que sólo reflejan la poca o ninguna resignación con que enfrentamos nuestro infortunio. Quizá eso nos haya unido. Tal vez unido no sea la palabra más apropiada. Me refiero al odio implacable que cada uno de nosotros siente por su propio rostro.

Nos conocimos a la entrada del cine, haciendo cola para ver en la pantalla a dos hermosos cualesquiera. Allí fue donde por primera vez nos examinamos sin simpatía pero con oscura solidaridad; allí fue donde registramos, ya desde la primera ojeada, nuestras respectivas soledades. En la cola todos estaban de a dos, pero además eran auténticas parejas: esposos, novios, amantes, abuelitos, vaya uno a saber. Todos —de la mano o del brazo— tenían a alguien. Sólo ella y yo teníamos las manos sueltas y crispadas.

Nos miramos las respectivas fealdades con detenimiento, con insolencia, sin curiosidad. Recorrí la hendedura de su pómulo con la garantía de desparramo que me otorgaba mi mejilla encogida. Ella no se sonrojó. Me gustó que fuera dura, que devolviera mi inspección con una ojeada minuciosa a la zona lisa, brillante, sin barba, de mi vieja quemadura.

Por fin entramos. Nos sentamos en filas distintas, pero contiguas. Ella no podía mirarme, pero yo, aun en la penumbra, podía distinguir su nuca de pelos rubios, su oreja fresca, bien formada. Era la oreja de su lado normal.

Durante una hora y cuarenta minutos admiramos las respectivas bellezas del rudo héroe y la suave heroína. Por lo menos yo he sido siempre capaz de admirar lo lindo. Mi animadversión la reservo para mi rostro, y a veces para Dios. También para el rostro de otros feos, de otros espantados. Quizá debería sentir piedad, pero no puedo. La verdad es que son algo así como espejos. A veces me pregunto qué suerte habría corrido el mito si Narciso hubiera tenido un

pómulo hundido, o el ácido le hubiera quemado la mejilla, o le faltara media nariz, o tuviera una costilla en la frente.

La esperé a la salida. Caminé unos metros junto a ella, y luego le hablé. Cuando se detuvo y me miró, tuve la impresión de que vacilaba. La invité a que charláramos un rato en un café o una confitería. De pronto aceptó.

La confitería estaba llena, pero en ese momento se desocupó una mesa. A medida que pasábamos entre la gente, quedaban a nuestras espaldas las señas, los gestos de asombro. Mis antenas están particularmente adiestradas para captar esa curiosidad enfermiza, ese inconsciente sadismo de los que tienen un rostro sonriente, milagrosamente simétrico. Pero esta vez ni siquiera era necesaria mi intuición, ya que mis oídos alcanzaban para registrar murmullos, tosecitas, falsas carrasperas. Un rostro horrible y aislado tiene evidentemente su interés; pero dos fealdades juntas constituyen en sí mismas un espectáculo mayor, poco menos que coordinado; algo que se debe mirar en compañía, junto a uno (o una) de esos bien parecidos con quienes merece compartirse el mundo.

Nos sentamos, pedimos dos helados y ella tuvo coraje (eso también me gustó) para sacar del bolso su espejito y arreglarse el pelo. Su lindo pelo.

—¿Qué está pensando? —pregunté.

Ella guardó el espejo y sonrió. El pozo de la mejilla cambió de forma.

—Un lugar común —dijo—. Tal para cual.

Hablamos largamente. A la hora y media hubo que pedir dos cafés para justificar la prolongada permanencia. De pronto me dí cuenta de que tanto ella como yo estábamos hablando con una franqueza tan hiriente que amenazaba traspasar la sinceridad y convertirse en un casi equivalente de la hipocresía. Decidí tirarme a fondo.

—Usted se siente excluida del mundo ¿verdad?

—Sí— dijo, todavía mirándome.

—Usted admira a los hermosos, a los normales. Usted quisiera tener un rostro tan equilibrado como esa muchachita que está a su derecha, a pesar de que usted es inteligente, y ella, a juzgar por su risa, irremisiblemente estúpida.

—Sí.

Por primera vez no pudo sostener mi mirada.

—Yo también quisiera eso. Pero hay una posibilidad ¿sabe? de que usted y yo lleguemos a algo.

—¿Algo como qué?

—Como querernos, caramba. O simplemente congeniar. Llámeme como quiera, pero hay una posibilidad.

Ella frunció el ceño. No quería concebir esperanzas.

—Prométame no tomarme por un chiflado.

—Prometo.

—La posibilidad es meternos en la noche. En la noche íntegra. En lo oscuro total. ¿Me entiende?

—No.

—¡Tiene ue entenderme. Lo oscuro total. Donde usted no me vea, donde yo no la vea. Su cuerpo es lindo, ¿no lo sabía?

Se sonrojó y la hendedura de la mejilla se volvió súbitamente escarlata.

—Vivo solo en un apartamento, y queda cerca.

Levantó la cabeza y ahora si me miró preguntándome, averiguando sobre mí, tratando desesperadamente de llegar a un diagnóstico.

—Vamos— dijo.

2

No sólo apagué la luz sino que además corrí la doble cortina. A mi lado ella respiraba. Y no era una respiración afanosa. No quiso que la ayudara a desvestirse.

Yo no veía nada, nada. Pero igual pude darme cuenta de que ahora estaba inmóvil, a la espera. Estiré cautelosamente una mano, hasta hallar su pecho. Mi tacto me transmitió una versión estimulante, poderosa. Así vi su vientre, su sexo. Sus manos también me vieron.

En ese instante comprendí que debía arrancarme (y arrancarla) de aquella mentira que yo mismo había fabricado. O intentado fabricar. Fue como un relámpago. No éramos eso. No éramos eso.

Tuve que recurrir a todas mis reservas de coraje, pero lo hice. Mi mano ascendió lentamente hasta su rostro encontré el surco de horror y empezó una lenta, convincente y convencida caricia. En realidad, mis dedos (al principio un poco temblorosos, luego progresivamente serenos) pasaron muchas veces sobre sus lágrimas.

Entonces, cuando yo menos lo esperaba, su mano también llegó a mi cara, y pasó y repasó el costurón y el pellejo liso, esa isla sin barba, de mi marca siniestra.

Lloramos hasta el alba. Desgraciados, felices. Luego me levanté y descorrí la cortina doble.

FREE CINEMA

(de pág. 5)



escala, *Billy liar*, de John Schlesinger, sobre la comedia de Willi Hall y K. Waterhouse, son un primer paso hacia la superproducción. Aunque producidas por compañías inglesas, una y otra están dominadas por el capital norteamericano a través de la United Artists, su distribuidora mundial. Suponen, dentro de los esquemas tradicionales, el imponerse unas nuevas coordenadas, en ambos casos por el lado del humor y la fantasía. *Tom Jones*, la más importante por valores propios y por el éxito mundial obtenido, es un dejar de lado los ambientes obreros y el tono naturalista de las historias, para, conservando el mismo personaje rebelde, situarlo en otro tiempo; siglo XVIII, y acrecentar y centrar su rebeldía por el lado del humor. Pero si aquí la rebeldía se concretiza y en cierta manera es más hiriente por ir de forma clara contra la estructura social, por el desfase histórico y por recurrir con exceso a un erotismo simplista, se corría el peligro, como en gran manera sucedió de convertir a *Tom Jones* en un vividor cuyo único objetivo es hacer el amor el mayor número de veces posible, minimizándose el lado político de su grito de protesta. Al mismo tiempo, Richardson trató de adaptar una serie de innovaciones formales que hasta ese momento habían pertenecido al patrimonio artístico de la *nouvelle vague*, y en concreto a *Zazie dans le metro*, de Louis Malle, pero sin conseguir la espontaneidad y engranamiento que todo aquello tenía en los franceses.

THE BEATLES

En octubre de 1964, después de trece años, un gobierno laborista sube al poder. Consecuencia de este hecho es una mayor amplitud en la censura que, sólo de forma indirecta, beneficiará al cine inglés.

En años anteriores había hecho su aparición una nueva generación que, si nada tenía que ver con la tradición victoriana, quizá tenía aún menos puntos de contacto con la imagen del *young angry men* que el teatro, y de rechazo el cine, habían venido mostrando durante los últimos años. Es una generación despolitizada, cuyo único objetivo es conseguir libertad para hacer lo que quiera y lograr un nivel económico que se lo permita. Como fecha de nacimiento de esta generación se puede tomar octubre de 1962, mes en que se pone a la venta el primer disco de *The*

Beatles. A través de su irrupción en la vida pública se va a ir notando lentamente una transformación en el teatro y también en el cine.

Harold Pinter, representante de la rama inglesa del teatro del absurdo y sin duda el mejor de los dramaturgos ingleses contemporáneos, debuta en el cine en 1963 adaptando su obra teatral *The caretaker*, que dirige Clive Donner, una comedia de segunda fila que da lugar al guión de *The servant*, de Joseph Losey, y en 1964 una novela de Mortimer, base de *The pumpkin eater*, de John Clayton. Pinter introduce en el cine inglés lo que podría llamarse la problemática relacional, la destrucción mutua de las personas a través del trato diario y de sus pequeños y, casi mínimos, sucesos. En *The caretaker* un retrasado mental, que ha sido operado del cerebro, recoge en su casa, una habitación llena de trastos, en la que vive con su hermano, a un vagabundo que no tiene dónde dormir, el resto serán las maniobras del vagabundo para enfrentarse a los dos hermanos y conseguir quedarse solo en la casa; pero al final será arrojado.

The servant, aunque sea adaptación de una comedia, no se puede considerar como tal, sino como argumento original, supone la definitiva consagración de su director: Joseph Losey había dirigido su primer largometraje en el 48 en los Estados Unidos, donde continúa trabajando hasta 1951, fecha en la que, para no caer en manos del Comité de Actividades Antinorteamericanas, emigra a Inglaterra. Tras unos años de adaptación y de tener que firmar sus películas con seudónimo por no poseer certificados sindicales, en el 56 comienza a funcionar legalmente. Aunque extranjero, como luego sucederá con el también norteamericano Richard Lester y el polaco Roman Polanski, sus películas y su temática son completamente inglesas. Su temática, principalmente a partir de *Blind date*, va condensándose en *The criminal*, *The damned* y sobre todo en *Eva*, que cuenta la destrucción de un hombre por una mujer, en esa línea relacional que explota en *The servant*, donde, unido a Pinter y valiéndose de las relaciones amocriado, hace una perfecta disección del comportamiento en las capas elevadas de la sociedad.

Este mismo año otro de los representantes del teatro inglés del absurdo, Norman Frederick Simpson, adapta *One way pendulum*, siendo dirigida por un

nombre de segunda fila, Peter Yates. Como Wesker y los primeros Osborne, Simpson trata aquí de una familia obrera, los Groomkirby, pero en lugar de describirlo en términos naturo-realistas, utiliza un absurdo y una fantasía delirantes, logrando mejores resultados que sus compañeros en el análisis de un grupo humano y de la sociedad en que vive.

Analizadora y canalizadora de la moral de esa nueva generación y rompiendo con lo que hasta ese momento se había considerado como *free cinema*, aparece *A hard's nigh*, de Richard Lester. Valiéndose de *The Beatles*, de un guión original para el cine, del dramaturgo Alun Owen, y de un humor en la línea de los hermanos Marx, Lester muestra su acción destructora a través de un personaje absurdo y sin ningún significado, el abuelo, unos diálogos en la línea del mejor teatro de vanguardia y una carencia de estructura narrativa en el sentido tradicional.

Pero este año no todos son triunfos, Karel Reisz, en *Nigh must fall*, su segunda película, adaptación de una obra teatral de Emilyn Williams, da el último grito «angry», comprobándose la completa superación y falta de actualidad y fuerza del enfoque. A mitad de camino, *Nothing but the best*, de Clive Donner, con un argumento similar al de *Room at the top*, valiéndose del humor y utilizando un gran desenfado, aunque continuador de la línea realista, muestra la todavía vigente división en castas de la sociedad británica y los trabajos de un joven, que llega al asesinato, para poder ascender. Joan Littlewood, que entre otras había dirigido en teatro *A taste of honey*, debuta en el cine con *Sparrows can't sing* sobre una comedia de S. Lewis, arrastrando los mismos traumas teatrales de sus antecesores.

La fijación y límite máximo alcanzado por la libertad nacida en el 64 se establece al año siguiente, pero contrariamente a cuanto podría suponerse, no resulta una revolución en el mundo cinematográfico, un renacimiento o cualquier fenómeno de este tipo, ningún joven debuta y los impulsos de los consagrados se dirigen hacia un tipo de superproducción amorfa orientada hacia el mercado internacional, de forma que esta libertad es únicamente aprovechada por los extranjeros. Mientras Clive Donner realiza *What's new Pussycat?*, tomando como punto de partida la insatisfacción sexual pero abandonando el tono hiriente de *Nothing but the best* y quedándose en lo puramente cómico; Schlesinger trabaja en *Darling*, continuación de su *Billy liar*, y Tony Richardson regresa a Estados Unidos, donde realiza *The loved one*, aún más anodina y falsa que *Sanctuary*. Losey hace *Kind and Country*; Polansky *Repulsion*, y Lester *The knack* y *Help!*

La más inglesa de todas ellas es *The Knack*, tanto la historia del desertor que es condenado a muerte para dar ejemplo, que se cuenta en *Kind and Country*, como la de la neurótica reprimida sexual de *Repulsion* y las nuevas aventu-

ras de *The Beatles* en *Help!*, se desarrollan en Inglaterra, tienen muchas referencias sociológicas concretas, pero, con muy pequeñas variaciones, podían darse en cualquier otro país de Europa Occidental. En *The Knack*, por el contrario, Lester, tomando como punto de partida la obra teatral de Ann Jellicoe, continúa el estudio que sobre la juventud inglesa había comenzado en *A hard's night*, adaptando al cine las técnicas características del teatro del absurdo. A través de la historia de tres jóvenes, dos chicos que comparten la misma casa, uno que continuamente tiene a la puerta de su habitación una larga cola de esculturales y simétricas bellezas que esperan acostarse con él, y otro desesperado porque desde hace años no tiene ninguna mujer, y una chica provinciana y tímida que llega a Londres; después de una disparatada serie de acciones y diálogos, entre los que sobresale el recorrer media ciudad con una enorme cama, pues los amigos han llegado a la conclusión de que lo que le ocurre es que tiene una cama excesivamente pequeña, la chica irá a parar a su casa y terminará haciendo el amor en esa gran cama; a través de todos estos elementos obtenemos una clara visión de la juventud inglesa y de sus relaciones con sus antecesores. Por primera y única vez no se ha hecho una simple adaptación al cine de lo que previamente ya existía en el teatro, se ha realizado una verdadera transposición de los recursos teatrales a la mecánica cinematográfica. El grito denominador de la juventud contra el puritanismo, y demás lacras de la sociedad que les rodea, tiene una eficacia que ni antes ni después volverá a tener ninguna película. Producida también por la Woodfall es la única, y no creo que sea exagerado decir esto, donde el calificativo de *free cinema* y el de *young angry men* a sus protagonistas, es adecuado.

El año 1966 aparece como el final de una época. Donner y Schlesinger, siguiendo la línea de sus antecesores Carol Reed y David Lean, tienden a un tipo de superproducción realizada en Europa pero según las directrices norteamericanas. Polanski, después del estúpido *Cul-de-sac*, donde por primera vez se escribe una historia directamente para el cine siguiendo la línea del teatro de vanguardia, de Pinter en concreto, abandona el país rumbo a USA. Y Tony Richardson, al llevar a la pantalla *Mademoiselle*, sobre un argumento de Jean Genet, apartándose definitivamente de la línea del *free cinema* y de la suya propia, parece haber encontrado su puesto como eficiente artesano realizador de ideas ajenas.

Durante este año se estrena *Sands of Kalahari*, de Cy Endfield, norteamericano que con Losey llegó a Inglaterra en 1952, huyendo del Comité de Actividades Antinorteamericanas, y que, tras una difícil carrera, ha conseguido realizar una interesante película. Tomando la anécdota, tantas veces empleada, del grupo de pasajeros de un avión que por avería queda incomunicado en medio

de un desierto, en lugar de hacer el habitual canto a la humanidad y al trabajo, muestra cómo por instinto de conservación se van matando unos a otros, incluyendo un complicado juego de relaciones eróticas y el fino dibujo del que se erige en jefe, dictador nato con la correspondiente desviación fascista. Aunque de producción inglesa, Endfield ha realizado sus últimas películas en África del Sur y sobre temas extranacionales, por lo que hay que considerarle como caso aparte.

Como punto final de lo que durante estos años ha sido el *free cinema* aparece *Morgan a suitable case for treatment*, de Karel Reisz. Morgan es el Jimmy Porter de hace siete años, el último eslabón posible de una cadena de *young angry men* que ha ido creciendo; de origen obrero y con mentalidad comunista como todos ellos, se ha casado con una mujer de una elevada clase social y, en lugar de vivir en un ático, se han ido a vivir a una casa propiedad de ella y allí han tratado de convivir el neocapitalismo y las ideas revolucionarias: el resultado ha sido el divorcio y el estado mental de Morgan. Incapaz de sobreponerse al suceso, de tratar de dominarlo, se ha visto sobrepasado por él, teniendo que recurrir a un aislarse del mundo, para continuar sobreviviendo, que ha degenerado en una neurosis. Rodeado de los retratos y las ideas de Marx y Trotski, viendo cómo su mujer se entiendo con su *merchant*, añorando

una pasada etapa de salvajismo, por lo que tiene de simplicidad y de vuelta a unos estados más auténticos, se ve arrojado de la que había sido su casa para terminar en un manicomio cuidando una gigantesca hoz y martillo realizados con flores. Reisz, empleando las técnicas creadas por Lester en *The Knack*, ha sabido dar toda la fuerza y la claridad que este punto final necesitaba. Es muy posible que Morgan sea el último descendiente de Jimmy Porter y que ni siquiera en otras direcciones tenga descendencia.

Durante 1966 debutan, suceso que no ocurría desde hacía mucho tiempo, dos hombres que, además, no provienen del teatro. Uno de ellos, David Hart, con *Scruggs*, según los métodos narrativos y la temática de Godard, pero, a pesar del excesivo mimetismo, demuestra una viveza cinematográfica hasta el momento desconocida en Inglaterra. El otro, Peter Watkins, con *The war game*, un documental sobre las posibles consecuencias de la explosión de una bomba atómica en Gran Bretaña, advirtiéndose, a pesar de las limitaciones temáticas, una sabiduría y una fuerza indudables.

Aunque aún sea pronto para hablar, los datos y los nombres son escasos, tal vez en Watkins, en Hart y en otros que les sigan, esté la semilla de un nuevo

(pasa a pág. 30)

La Madre Mandioca ya tiene 3 SON (DISCOS) (CHICOS) DE

manal
cristina plate
miguel abuelo

en sus primeros días de vida, han aprendido a hacer la mejor música de buenos aires



BIBLIOGRAFICAS (de pág. 27)

sobrepuesta a un espacio que el cuento deja.

La casa en *El Tigre*, la pieza más ambiciosa del libro según propia confesión del autor, obliga a Quiñones a moverse en una zona más profunda, porque el personaje es mucho menos genérico y actúa también en un mundo mucho menos tópicamente argentino. La atmósfera está admirablemente lograda, sin elementos externos o casi. Integrada en ese fondo, indisolublemente unida a él, el autor, por medio de un sutil tratamiento de los caracteres, va trazando una figura de mujer muy viva, muy real en su inestable perfil, y a través de ella, agudamente todo un contexto social.

Quiñones tiene el don de crear en sus páginas seres vivos cuya lógica interior se nos impone en seguida, y es un narrador directo, efectivo. Pero posee además un campo visual amplísimo que le permite incorporar a sus historias mundos laterales, sin soltar jamás el hilo del relato ni dejar que pierda tensión. De modo tal, sus cuentos alcanzan una dimensión poco frecuente; si no temiéramos meternos en camisas preceptivas de once varas diríamos que algunos son, como *La casa en El Tigre*, casi microrrelatos.

Cierra el libro *Aeropuerto: 16,25*: el testimonio que, en nombre del adolescente que fue, rinde Quiñones al admirable tejedor de páginas que lo deslumbrara diecisiete años atrás, despertándolo en buena medida a su vocación y destino.

Autobiografía y ficción —la última en la indispensable dosis que permite la inclusión de este «pliego» entre los cuentos del libro— se mezclan en la historia. Borges aparece en ella como el maestro literario que es, y Quiñones no le regatea su admiración pero también lo ve en sus debilidades, en sus distracciones, en sus tics personales, con filial y, a ratos, divertida ternura.

No sé de nadie, aquí o fuera, que haya dibujado un Borges tan verdadero, tan sin conciencia de su propio valer, tan conmovedoramente inerte frente a lo cotidiano. Todo el talento de Quiñones para captar lo humano, para registrar el mínimo temblor, para recoger el gesto, la entonación reveladora, toda esa finísima capacidad receptora que le permite después recrear la vida, están aquí presentes.

Y no sobran en *Aeropuerto* las alusiones a sus experiencias porteñas porque de muchas maneras, como es justo que sea, las dos imágenes Buenos Aires-Borges se superponen y se confunden y potencian.

En la «Foja de cargos y descargos» con que termina el libro, Quiñones se refiere a su cierto amor por el país y por sus cosas, amor con largo historial humano y literario: amor que, de no existir, hubiera permitido el habitual libro de viajes, pintoresco y fuero, no uno de relatos, y que, en momentos, nos infunde la ingenua insolencia de creer que la Argentina es ya cosa propia. Pero el lector de este libro puede dar fe de ello. La Argentina no es en estas historias mero escenario o anécdota, sino estilo, idiosincracia, actitud vital. Un libro así sólo puede escribirse a través de una honda entrega cordial.

MARIA ANGELICA CORREA.

lo posible, un día como hoy

alberto vila
ortiz

Un día como hoy — no se por qué — me extraña tener un perro negro, con el hocico cuadrado, y un aroma cerca de la puerta, con flores amarillas, y una carta escrita sobre el escritorio, y el sonido de Jeily Roll todavía en el oído y el tabaco. Un día como hoy — ignoro las secretas razones — me extraña tener cuatro hijos cerca mío, y el pelo de mi mujer listo para ser acariciado, y un amigo que espera que lo llame para conversar de jazz o de bueyes perdidos. Un día como hoy, se me hacen muchas preguntas desde adentro, y no respondo ninguna como si una gran indiferencia me pusiera frente al viento o la nube y me dejara así, simplemente creciendo sin pausa en el tiempo. Un día como hoy puedo sentir esa ternura infinita del cariño, la necesidad de decir que no a tantas cosas, de afirmarme en mí mismo, solo para algunas cosas y sin embargo tan acompañado. Un día como hoy, vuelvo a enumerarme, a pensar en el pasado como un pájaro mortecino y brillante, y las caras me sonríen, me alientan, se van o vuelven, me dejan para que tome la decisión que debo tomar un día como hoy. Un día como hoy, regreso de repente a un poema muy viejo, lo tomo de la mano y lo dejo caer en los papeles. Hoy, un día como hoy, siento la presencia de la vida hasta en el humo del cigarrillo que se va. Un día como hoy me tomo y me dejo, me abandono y me recorro, me escucho. Un día como hoy puede ser un día como nunca. O como siempre. La memoria no me dice nada hoy. O todo. Y por la piel siento un corazón que late, vuelvo al amor, he tomado sin saberlo la decisión de estar en esas cosas que quiero, mis viejos y simples amores. Un día como hoy me importan menos las palabras que el sonido de la máquina, podría soplar en la flauta que no tengo, o tocar las teclas de un piano viejo. Un día así como hoy dejaría escapar todas las arañas del mundo y entregaría todo lo que tengo por una noche de amor, como tantas otras noches. Hoy podría ser lo que no he sido, lo que no seré, lo que fue tal vez en alguna esquina perdida. Hoy no quisiera mentirme. Ni quisiera que me mintieran. Mañana podría abandonar todas las costumbres, inaugurar algo nuevo. Mañana podría ser yo. Pero me duele pensar que mañana acaso no sea un día como hoy.

LAS CUARENTA DE JUAN RULFO

Estamos ante Juan Rulfo.

Es un hombre delgado, con cabello corto que comienza a encanecer. Sus movimientos son vigorosos, constantes. Habla y sus ideas son más rápidas que las palabras que las expresan. Sus manos —exageradamente grandes— se debaten ágilmente y expresan, con suprema fidelidad, lo que sus labios pretenden ocultar.

Preguntamos:

—¿Fue justo otorgarle el premio Rómulo Gallegos a Vargas Llosa?

¡No! No lo merecía. Fue una imposición del grupo latinoamericano de París. Considero *La Casa Verde* y *La Ciudad y Los Perros* como obras que, descubierto el desenlace, no tienen ningún interés.

—¿Quiénes merecían ese premio?

Onetti, del Uruguay; Leopoldo Marechal, de Argentina; Miguel Angel Asturias, de Guatemala; Alejo Carpentier, de Cuba; por ejemplo.

Pienso que con la convocatoria del curso se trató de excluir a los escritores cubanos y a los de tendencias socialistas.

—Pero Vargas Llosa estuvo en Cuba.

Lo olvidaron los organizadores.

—Como consejero del Centro Mexicano de Escritores: ¿una escuela podría ser un centro de producción masiva de escritores?

No. A nadie se le enseña a escribir, es un atributo que se posee desde que se nace. Sin embargo, se les orienta en el trabajo, se les obliga a escribir. Tomás Mojarro tenía mucho que decir, por ejemplo, y ahí adquirió los elementos para expresarlo. Carlos Fuentes, cuando solicitó la beca, había escrito un solo cuento: *Chac Mool*. Las becas literarias son muy importantes para el desarrollo cultural de un país. Hasta ahora México ha podido conservarlas, y esperamos que surjan algunos valores gracias a ellas. Actualmente las personas becadas por el Centro Mexicano de Escritores son ocho. Y se critican severa, ferozmente, entre ellos mismos. Los poetas son los peores y los más holgazanes: tienen muchas defensas; algunas de sus obras son absurdas, inauditas, insólitas. Predomina la influencia de Neruda y el nadaísmo.

—¿Cuál considera el mejor de los poetas actuales?

Jaime Sabines.

—¿Qué opina de las letras mexicanas?

Una gran pobreza. En ningún género tan crítica como en el ensayo. A principios de siglo, por ejemplo, se practicaba con gran maestría y fluidez.

—¿España?

Puede considerarse hasta la generación del 98, lo que sigue es árido y monótono, orientado por ideas fascistas. Adjetivan mucho: característico del orgullo nacional.

—¿Latinoamérica?

Es lo mejor de las letras castellanas, sobre todo los argentinos, los uruguayos... la literatura brasileña es muy interesante también.

—¿Un best seller implica calidad literaria?

Los norteamericanos, principalmente, pueden hacer de cualquiera un best seller; saben lo que les agrada leer a la gente: cosas que no tiene tiempo de elegir por sí misma. Muchos buenos escritores se han prostituido ante el impulso mercantilista de nuestra época; un libro tiene éxito de venta y los editores obligan a su autor a que escriba más, sin interesarse mucho en la calidad.

—Se afirma que con obras como *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* se han agotado los temas rurales...

Eso es falso y absurdo. Los sociólogos calculan que en un futuro más o menos inmediato, el hombre se desarrollará, predominantemente, en el medio urbano. Sin embargo, en nuestros días, el campo representa las carencias más terribles que padece el hombre. Inclusive, las mejores obras que se han producido en los últimos años, tienen como tema central las miserias cotidianas del medio rural.

—¿No es un caso típico de localismo?

No, en lo absoluto. Obras puramente localistas son las que se desarrollan, por ejemplo, en la colonia Narvarte y, como es evidente, su trascendencia se extiende hasta los mismos límites que señala una simple localidad urbana.

—¿Cuál es la causa de la precaria calidad literaria de los escritores mexicanos?

Es producto inmediato de la falta de estímulo: si un autor escribe un libro excelente, los demás deben tratar de superarlo o, cuanto menos, igualarlo.

—¿Qué opina de los recursos literarios y publicitarios que han adoptado algunos escritores mexicanos contemporáneos?

Es un ciclo: los que principian a escribir pretenden renovar lo establecido y practican métodos y estilos que les parecen más adecuados, el pasado no tiene ninguna validez sustancial, pero, por desgracia, las innovaciones practicadas en México no son originales y se han copiado servilmente en modelos que se consideran superados en otros países.

—¿No cree que las reuniones literarias servirían para ampliar el mercado de venta de sus libros y, además, propiciaría una mejor comprensión de su obra entre los lectores?

No; es una forma de perder el tiempo que puede aprovecharse en labores más útiles. Una vez dentro es imposible sustraerse: a una reunión sigue otra y otra. Además, en nuestro país existen muchas personas que se afanan en organizar este tipo de eventos sociales pseudoculturales y los han convertido en una forma de vida.

—¿La Academia Sueca actuó correctamente al otorgar el premio Nóbel al guatemalteco Asturias?

Sí. Lo cual viene a comprobar que él también merecía el premio Rómulo Gallegos. Yo, personalmente, considero a Miguel Angel Asturias uno de los más grandes novelistas de América Latina. Es un hombre íntegro que ha dedicado toda su existencia a luchar por las clases desvalidas.

—¿La Academia de la Lengua en Méjico cumple fielmente con los propósitos que la animan?

—¿La Academia de la Lengua en México simplemente no funciona. Está constituida por un grupo de reaccionarios que se niegan a integrar nuestro idioma con palabras que son de uso común.



de "El Cuento",
Méjico, D. F.

BIBLIO- GRAFICAS

ricardo piglia

LA INVASION

ed. jorge alvarez

Paciente lector de Hemingway, Ricardo Piglia ha sabido incorporar para su lenguaje narrativo todo lo que del vigoroso maestro supo aprender. Y no es poco. El áspero rigor, por ejemplo, de un cuentista que no se engolosina con la palabra, que la sabe utilizar como elemento de acción, machacando con ella. Un lenguaje rico, entonces, es lo primero que descubrimos en los relatos de Piglia. Cuentos bien narrados (y acá bien no significa "correctamente escritos", no creo que a nadie le interese, ya, la corrección en literatura), con un acabado dominio de la síntesis; quiero recordar, y de paso que sirva como ejemplo para eso de la síntesis, la forma en que Piglia presenta al empecinado boxeador de *Una luz que se iba*. Once renglones musicales y de golpe, al ritmo de la cuerda de entrenamiento, la presencia de un personaje desencadenante en la vida de Diego Zavala, típica criatura de nuestra pequeña burguesía que, como casi todos los personajes de Piglia, convive en un mundo en donde la falta de grandeza se tutea con la traición o la cobardía. Salvo tres simbólicas excepciones, el resto de los cuentos está habitado por seres signados por una irremediable fatalidad: ser pequeños, anti-héroes. Para cierta gente esto resultará molesto, sobre todo porque son criaturas muy ciertas, muy de ahora. Astutamente, Piglia se limita a mostrarlas y omitiendo juicios innecesarios las hunde en el universo, casi siempre abyecto, que para ellas ha creado. Hablamos de tres excepciones: *La pared*, el angustiante monólogo de un viejo ferroviario recluido en un asilo, *En el terraplén*, la sorpresa brutal de un chico al que le han descubierto la verdad de los Reyes Magos y *Las Actas del juicio*, el equilibrado relato del que fuera matador de Urquiza. Un viejo, un chico y un guerrillero finisecular son los únicos personajes que Piglia rescata. Y no es una casualidad: aquellos que viven ahora, esos que "están" ahora no tienen excusas, no hay perdón para ellos. Las palabras de Arlt que presiden el libro seguramente resumen con más justeza todo esto que trato de explicar: "A nosotros nos ha tocado la misión de asistir al crepúsculo de la piedad", dice.

Son contados los libros de cuentos parejos. El de Piglia no lo es, pero se aproxima bastante a esa cualidad. *Tardes de Amor*, *Mata Hari 55* y *La invasión* son los relatos que "desentonan" el libro.

El primero y el último porque no resultan cuentos en sí mismos se confunden con dos capítulos de alguna novela frustrada, no se sostienen con vida propia y, en última ins-

tancia, en los dos casos no es una problemática que inquiete demasiado. El del medio pudo haber sido un buen cuento, se quedó en la intención; sólo alcanzamos a recuperar a un personaje interesante, embarullado en una narración desprolija. Desprolijidad que no se logra justificar ni por las especulativas palabras del acápite ni por los títulos impersonales que con designación de cinta magnetofónica encabezan cada capítulo. De los otros siete cuentos poco tenemos para objetar; quizá *La pared* y *La honda* estén algo alejados de la implícita grandeza de *Las actas del juicio* o del lenguaje, preciso y evocativo, de *En el terraplén*. Nótese que este juicio es a nivel de comparaciones: de ninguna manera digo que *La pared* o *La honda* sean malos cuentos, simplemente —a mi criterio y por una elemental cuestión de gusto— los veo alejados del resto. Un resto que se integra con relatos como *Una luz que se iba* y *Mi amigo* (Primer Premio Compartido en nuestro segundo Concurso de Cuentos), dos desagradables historia de dos criaturas débiles (un provinciano en *Una luz*, un porteño en *Mi amigo*) tratadas hasta el fondo y elaboradas con mano de real cuentista. *Tierna es la noche* cierra el libro y es, quizá, el mejor cuento. La historia más madura, una totalidad en donde forma y contenido se amalgaman para dejar un cuento, sin ripios.

La invasión obtuvo Mención Especial en el VII Concurso de Casa de las Américas, es el primer libro de Piglia y la presentación de un narrador auténtico.

VICENTE BATTISTA.

edmund valades

DOS NOVELAS

(La muerte tiene permiso)

Las dualidades funestas)

En la literatura mexicana se advierten dos tendencias: una "ciudadana", de la que Carlos Fuentes sería un buen ejemplo, y otra "regionalista", cuyo máximo exponente es Juan Rulfo. (Aunque llamar un exponente a Rulfo nos parece más que injusto, ya que ha pasado a ser, él solo, una corriente: como la manera de Borges o las artesanías de Joyce). (1).

Y hay también otro tipo de escritor. Está, por el ejemplo, el que a través del lenguaje busca totalizar su país, o hacer una síntesis, y no quiere desoir ninguna de sus voces. Esto es lo que plantea Valadés al hablar de una literatura que abarque la amplia geografía mexicana. Y lo intenta, en los dos libros que originan esta nota. El primero (*La Muerte tiene Permiso*) incursiona en ambas tendencias; el segundo (*Las Dualidades Funestas*) está "caracterizado por el afán de dar sentido literario a ese nuevo y abrupto lenguaje de la ciudad". Y acaso esta deliberada limitación de *Las Dualidades* lo hace un libro menos completo, para noso-

tros. Es posible que la inclinación de Valadés por el ambiente de ciudad, se deba, en gran parte, al deseo de experimentar formas nuevas, nuevos recursos literarios que, en cuentos que piden una expresión lineal, no podría utilizar. Cada tema impone formas propias. Historias como *La Muerte tiene Permiso* o *Las Raíces Irritadas*, exigen cierta austeridad del lenguaje: cierta calma, diría. Esa calma que acrecienta el valor de la acción. Uno siente algo falso en el lujo excesivo de la palabra sobre la tierra yerma; más vale, como bien elige Valadés, material menos brillante pero más perdurable. De ahí que cualquiera de los cuentos de este tipo sea más exacto que *Los Dos* o *El Verdugo*, por ejemplo, porque han encontrado su expresión, mientras los dos últimos son sólo intentos. Fecundos, de eso no hay duda. Porque corresponde no olvidar que Valadés sabe muy bien qué es un cuento. Director de una de las revistas literarias más singulares de América Latina, *El Cuento* (en su género seguramente la mejor), su rigor y su erudición lo prueban tanto el admirable nivel de sus elecciones como la información que denota. Sabe, pues, lo que quiere. Y hasta sus errores van dirigidos a un fin: pareciera que experimentar lo atrae no sólo por naturaleza sino por lúcida auto-imposición. En casos como *Qué te pasa, Mendoza*, sus recursos son un remiendo visible: no disimulan el agujero; pero, en otros, como *Se solicita un Hada*, encuentra sin esfuerzo el tratamiento: la regresión, artificio que —como en *Regreso a la Semilla*, de Carpentier— el tema estaba pidiendo. Tal vez a este cuento le faltó lirismo, pero que al autor no le falta lo prueba el hermoso *Todos se han ido a otro Planeta*. *Estuvo en la Guerra*, *Adriana* y *La Incredula*, no son quizá imprescindibles. Como un animal, como un Hombre, *Un Gato en el Hambre* y *El Pretexto* no nos calaron hondo, pese a sus recordables anécdotas. *Asuntos de Dedos*, es una excelente idea. El perjuicio del exceso: negarle el billete a una sola persona que lo necesite es tan grave como negárselo a cien, y daba lo mismo la medida del personaje.

Dejo para el final las historias que pertenecen, para mí, a una tercera dimensión íntima y ritual: la de la infancia. Si los separo de los demás es porque no se desarrollan en una región sino en un mundo distinto. En la ciudad o en el campo, con las diferencias de educación y de medio, el chico gira en su círculo, individual, cerrado como un buen cuento. Si aceptáramos las definiciones de fantástico y realista, deberíamos colocar este tipo de relatos en el primer género. Es como atisbar por el ojo de la cerradura de una puerta, irremediablemente cerrada, hacia un universo donde todo estaba bien. Porque (lo he pensado) no evolucionamos hacia el hombre sino todo lo contrario. En los dos libros de Valadés encontramos, entre su hundirse en la humillación y el sexo, la venganza o el crimen, la puerta vedada con olor a menta. En *No como al soñar*, *La Grosería* y *La Infancia Prohibida*, Edmundo Valadés logra páginas de sencilla, familiar belleza. Y es sin duda en *La Cortapiza* —uno de sus mejores cuentos— donde trasmite la más acabada y tierna imagen del chico que fue, que fuimos todos.

No es difícil escribir un buen cuento. Una anécdota está al alcance de todos y transcribirla de modo más o menos pasable, también. Pero para escribir un **gran** cuento hace falta un escritor; la casualidad no es tan generosa. El mismo Valadés nos dice que todavía sufre inédito, que espera el libro madre que lo ronda y al que ensaya en noches desveladas de apuntes. Cuentos como **La Muerte tiene Permiso**, como **La Cortapiza**, apuestan porque lo encontrará. Nosotros también apostamos.

LELIA VARSÍ

rodolfo araoz alfaro

EL RECUERDO Y LAS CARCELES

ed. de la flor

Los libros de memoria se me ocurren una larga galería de evocativos paisajes familiares surgidos de espirales en movimiento, o indiscretas confidencias de caballeros galantes. Ideas un poco románticas y muy pueriles de las que son culpables (en primer término) ciertos relatos cinematográficos de directores influidos por aquello de Shopenhauer: El tiempo es como un círculo que girara infinitamente; y (en segundo término) la mala intención que siempre atribuimos a los otros.

En cierto modo —el mejor— la primera parte del libro: **El Recuerdo**, participa de la nostalgia y la confesión: el algodón de azúcar, el damasco de los cortinados, las damas que gustan de los vinos dulces, las queridas francesas. Golosinas, ambientes, señoras, que tienen un no sé qué de ido, de irrecuperables, que invitan a la mistificación de las palabras. Aunque tales recuerdos no tengan más valor que el de una barra de azúfre en el cajón de un escritorio de caoba, como entrísticó Borges. Pero si se consigue que esa barra de azúfre trascienda, conmueva o delate; si se consigue salvarse del lugar común o la complacencia, entonces se ha obtenido algo vivo, verdadero: necesario.

Es mérito de Aráoz Alfaro el haberlo logrado.

Desde otro ángulo, esta primera parte no se limita a la descripción —por acertada que sea— de las ceremonias familiares. Plantea la evolución de un muchacho tímido que tenía "un asqueroso sentido de clase" al hombre que parará en el departamento de policía. Así, los detalles de veladas poéticas y platería no caen en lo superfluo: son el camino de una modificación.

Las Cárceles (II y III partes) describen sin tonos efectistas, con dramática sencillez sus múltiples experiencias acumuladas tras las rejas del país. La gente que componía su cuadro político; recitadores de Lorca, límpidos muchachos de barrio que dejaban la prisión para volver a los pocos días incapaces de "cuidarse"; generosos repartidores de yerba y cigarrillos, viejos militantes cuya

disciplina y buena voluntad convertía aquello en algo soportable.

Y la otra gente: los perdidos los semi hombres; la piojera. Lejos definitivamente, del mundo; escondidos —algunos por propia voluntad— detrás de la mugre, la locura, la muerte. En el cuadro II, dice A. A., los hombres enloquecían normalmente. Y normalmente los narra; y se narra asumiendo su indiferencia y su acostumbramiento. Asumiéndose en todo momento no el heroico defensor de una causa, sino el hombre que la sostiene haciendo "de tripas corazón". El horror surge de estas páginas simplemente y se instala en nosotros: de ahí su fuerza testimonial, de ahí (por qué no) su **ejemplar eficacia literaria**.

El Visuddhimagga (un tratado budista del siglo V) sostiene que: "En rigor, la vida de un ser dura lo que una idea. Como la rueda de un carruaje, al rodar, toca la tierra en un solo punto, dura una sola idea". De donde una idea representa la vida de un hombre. Ser fiel a esa idea, sostenerla hasta el fin sin rendirse es todo cuanto se puede pedir.

Y esto es lo que ha hecho Aráoz Alfaro, con su hermoso libro y con su hermosa vida.

LELIA VARSÍ

fernando quiñones

HISTORIAS DE LA ARGENTINA

ed. jorge álvarez

"En el velón arde una sola llama y además está lejos, al otro lado de la alcoba, pero el hombre, más que sentirla, ha visto la mano de la mujer dispararse hacia su antebrazo y quedársele allí sin peso ni opresión, una cosa silenciosa y súbita blanqueando sobre la oscuridad del poncho, que ya él se ha echado sobre los hombros diciéndole sin mirarla: "me voy, María".»

Apenas una palabra —«poncho»—, y colocada tan discretamente, usa Quiñones en estas primeras líneas de su nuevo libro para ir situando en un lugar la acción del relato inicial; más adelante, deslizará algunas otras —«montonero», «Alto Perú», «godo»— para irnos ubicando en el tiempo sin fechas engorrosas ni pesadas referencias históricas. Sin ninguna concesión, tampoco, al folklore, al color local o al detalle pintoresco, escollos generalmente insalvables para el viajero, el escenario y el momento del relato (la tierra de Salta, los años de la lucha por la independencia argentina) van apareciendo sin que el lector tenga conciencia exacta de cuándo y cómo le han sido sugeridos.

Del mismo modo, el protagonista, tan difícil de ser tratado narrativamente por su doble condición de prócer y de héroe popular, y apenas entrevistado en la primera escena del cuento que luego irá llenando con su sombra poderosa, será mostrado también sólo por reflejo, a través de los

sentimientos que suscita en los otros, en María, en el Jujeño, su victimario y su víctima, en los hombres que lo siguen, en el ciego fervor que su persona y su caudillaje despertan.

Sin una sola nota falsa, hasta el desenlace, de una economía ejemplar, y con una, diríamos, respetuosa sobriedad —como la de quien, moviéndose en casa ajena, tuviera el tacto de no mostrarse excesivamente informado— logra el autor español el sorprendente acierto argentino de este primer cuento del libro.

Pero, ¿es qué Quiñones se mueve en territorio ajeno en sus **Historias de la Argentina?** Desde muchos años antes de conocerlo, éste era ya país suyo por derechos de afecto. Su caso —que recuerda al de Hemingway con respecto a España— nos pone frente al fenómeno del artista, que, por una afinidad que se diría anterior, procede en una tierra extraña como si fuera propia, intuyéndola, sabiéndola; y a esa percepción no sólo no molesta, sino que hasta parece subrayarla, algún muy ocasional desajuste en los detalles.

¿Cómo explicar de otra manera la perfecta entonación de esos dos cuentos, **Mi general** y **Un proyecto de milonga?** Pues hemos de tener en cuenta que se trata, dentro del ambiente argentino, de los dos mundos "más dispares que puedan darse: el del Norte, rico en tradición hispánica y en sangre india, y el del arrabal porteño, totalmente ajeno a ambas influencias. No hubiera sido ya poca hazaña para un escritor no argentino, con menos de una semana en Salta y apenas mes y medio en el Buenos Aires desde el que estas líneas se redactan, mover en esos escenarios una historia verosímil e «interna» (aunque uno de tales ambientes, el arrabal, hubiera sido largamente transitado por Quiñones en los libros de diversos autores). Pero Quiñones ha hecho más: ha vivido desde dentro dos modalidades de nuestro espíritu nacional tan difíciles de captar, por diversas e introvertidas, como la del Jujeño en **Mi general** y la del cuchillero en **Un proyecto de milonga**; ambas, creadas con arreglo a nuestro módulo trágico, se alzan tan vivas y enteras que se dirían autónomas. Además, el autor ha adecuado un lenguaje, el usual en él, muy rico, muy colorido, a la casi orgullosa pobreza del decir argentino. La prosa se adhiere dócilmente a la realidad que pinta: ligeramente barroca en el cuento salteño; despojada y directa en la parte del relato de **Un proyecto de milonga**; fluida, dúctil, en **La casa en El Tigre**.

Cuando, como en el caso de **La flor de Nogoyá**, sintió el escritor tal vez que no daría con el tono justo, ha obviado la dificultad recurriendo al arbitrio de contar la historia a través de un español con muchos años de residencia en el país.

En cambio, en **El ausente** no ha dado con el tono; el lenguaje suena levemente a falso; tal vez por el deseo de acarrear formas coloquiales que no le son propias. Este es, para mí, el menos feliz de los relatos; encuentro que el elemento fantástico aparece disociado de una realidad dada casi sin elaborar, en crudo. En todo caso, el lenguaje acentúa la impresión de historia

(pasa a pág. 24)

ASTRADA (de pág. 20)

serables (entre ellos un conocido plagario). Estando al frente del Departamento de Filosofía y la dirección del Instituto publiqué los *Cuadernos de Filosofía* (varios números), que tuvieron estado público internacional, y edité los "Textos Filosóficos". Fue una labor ímproba porque tuve que luchar con beduinos, contables y decanos, verdaderos fetos intelectuales. Lo que más ofende en este país es que uno trabaje y dé jerarquía a una institución. Basta hojear los *Cuadernos* para encontrar en sus páginas los colaboradores más eminentes.

Nombrarlos es hacer el elogio de la labor que se realizó en ellos. Ahora se apela a *tiquis miquis* sociológicos para determinar en qué consiste el medio pelo. Si se tiene presente la verdad que enunció James Joyce: "América se ha formado con los deshechos de Europa", se puede saber a ciencia cierta de dónde procede el medio pelo: vasos de tambo y tanos de verdulería; el medio pelo es un producto del detritus inmigratorio.

Si se encontrara con Carlos Marx ¿qué le preguntaría? ¿Qué cree que le respondería?

—A Carlos Marx se lo encuentra por todos los caminos del pensamiento. Es hoy el rumbo obligado de todo diálogo mundial. Si redivivo lo encontrase, le preguntaría acerca de lo que piensa de la U.R.S.S., con seguridad me respondería que él no tiene nada que ver con ese bodrio revisionista, y que sobre el mismo hay que interrogarlo al ignoto Libermann.

¿A quién metería preso?

—¿A quién metería preso? Esto es un secreto; no puedo divulgarlo. Pero ciertamente no a los académicos argentinos para no hacerlos mártires y a quienes, en *El Mito Gaucho*, he dado mi palabra de honor que pasarán todos, sin ninguna excepción, a la historia de la zoología. Dos antecedentes antiaacadémicos ilustres: Ni Juan María Gutiérrez ni Leopoldo Lugones aceptaron ser académicos de la Real Academia Española. Cuando a Alberto Gurchunoff lo invitaron a incorporarse a la Academia Argentina de Letras, no aceptó, aduciendo que él todavía pensaba.

¿Si hubiera que evacuar el planeta, que se llevaría?

—Si hubiera que evacuar el planeta me llevaría *Los Fragmentos de los Presocráticos*, la *Metafísica* de Aristóteles, *Phänomenologie des Geistes* de Hegel (pero no traducciones), *El Capital* de Marx y *Sein und Zeit*, de Heidegger, para documentar ante los habitantes de Ganimedes (satélite de Mercurio) hasta dónde ha llegado la filosofía de los terráqueos, los que poseen sobre los hombros una extremidad callosa, llamada erróneamente cabeza, y que sirve: para perecha del sombrero, para cabecear al arco (pan y circo), y para llevar esa extremidad agachada en señal de humildad (cristianos y loyolistas).

BALDWIN (de pág. 9)

teamericanos debe regirse, y en alguna medida es controlado, por las creencias y principios expresados por la Constitución; al mismo tiempo estas creencias y principios parecen estar decididos a destruir el Sur. Por una parte, el sureño es el orgulloso ciudadano de una sociedad libre, y por otra, está obligado a una sociedad que no se ha atrevido a liberarse de la necesidad de la opresión descarnada y brutal. Forma parte de un país que alardea de que nunca ha pedido una guerra; pero también es representante de una nación conquistada. No he oído una sola declaración de Faulkner sobre la integración, en la cual no deje de relatar que su familia ha vivido en el mismo lugar de Mississippi por generaciones, que su bisabuelo poseía esclavos, y que sus antecesores lucharon y murieron en la Guerra Civil. Y es tan conmovedora la imagen de ruina, caballería y muerte así evocada, que realmente hay que forzar la imaginación para recordar que los esclavistas sureños no fueron los únicos que murieron en aquella guerra. Negros y nortños también desaparecieron. La historia norteamericana, al contrario de la sureña, demuestra que ni los sureños eran los únicos esclavistas, ni los negros los únicos esclavos. Y la segregación que Faulkner santifica al referirse a Shiloh, Chickamauga y Gettysburg, no se remonta tanto en el tiempo: de hecho, es escasamente tan antigua como el siglo. La "condición racial" que Faulkner no haría cambiar por la "mera fuerza de la ley o amenaza económica", se impuso precisamente por estos medios. La tradición sureña, que es, después de todo, a lo que Faulkner siempre ha aludido, no es ninguna tradición. Cuando Faulkner la evoca, simplemente se está refiriendo a una leyenda que contiene una acusación. Y esta acusación, expresada mucho más simplemente de lo que debiera ser, es que el Norte, al ganar la guerra, dejó al Sur un solo medio de establecer su identidad. Ese medio fue el Negro.

"Mi gente poseía esclavos —dice Faulkner—, y la misma obligación que tenemos de cuidar esa gente, es moralmente nociva. Este problema va mucho más allá de su aspecto moral y ello era así, incluso, en 1860, cuando muchos sureños, incluyendo a Robert Lee, al mismo tiempo que reconocían el problema moral, se erigían en defensores de los vencidos, porque esos vencidos eran su propia sangre, su propia estirpe, su propio suelo". Pero el Norte escapó completamente libre. Entre otras cosas, al liberar el esclavo, estableció una superioridad moral sobre el Sur, con la cual este último no ha aprendido a convivir hasta hoy en día (y eso a pesar del hecho —o posiblemente a causa de él— de que esa superioridad moral se compró después de todo, de manera más bien barata). Resultó que el Norte no estaba mejor preparado que el Sur, para formar ciudadanos de sus antiguos esclavos, pero fue capaz, como no lo fue el Sur, de limpiarse las manos. Hombres que sabían que la esclavitud era inieua, fueron forzados, no obstante, a luchar por perpetuarla, porque eran incapaces de volverse contra "su propia sangre, su propia estirpe, su propio suelo". Y cuando la sangre, la estirpe y el suelo fueron vencidos, se encontraron más que nunca constreñidos: constreñidos, en verdad, a un modo de vida que era tan injusto y degradante como ineludible. En resumen, el Norte, al liberar a los esclavos de sus amos privó a aquellos de toda oportunidad de liberarse por sí mismos.

Cuando Faulkner habla de "la cerca", está expresando simplemente la esperanza —que siempre fue irreal y hoy está totalmente desacreditada— de que el blanco sureño, sin la coacción del resto de la nación, se elevará por encima de su antigua y degradante amargura y rehusará aumentar su cargo de conciencia con más derramamiento de sangre. Pero esta esperanza parece depender absolutamente de una contención social y psicológica que sencillamente no existe. "Las cosas —nos dice Faulkner— han estado mejorando por algún tiempo. Los blancos mataron solamente seis negros en Mississippi el año pasado, según las estadísticas policíacas". Faulkner seguramente sabe que poco consuelo le brinda ésto al negro, y seguramente que conoce también algo acerca de las "estadísticas policíacas" en el interior del Sur. También conoce que el asesinato no es lo peor que puede sucederle a un hombre, sea blanco o negro. Pero el asesinato tal vez sea lo peor que pueda realizar un hombre. Faulkner no está tratando de salvar a los negros, que en su opinión ya están salvados; que, al rechazar ser destruidos por el terror, son mucho más fuertes que la aterrorizada chusma blanca; y más aún, que poseen fatalmente, desde el punto de vista de Faulkner, el apoyo del gobierno federal. Faulkner está tratando de salvar "lo que queda de bueno en esas gentes blancas". El plazo por el que aboga es el plazo en el cual el sureño se reconciliará consigo mismo, cesará de huir de su propia conciencia, y alcanzará, según las palabras de Robert Penn Warren, "su identidad moral". Y seguramente él cree, como Warren, que "entonces en un país donde la identidad moral es difícil de alcanzar, el Sur, por haber tenido que enfrentarse concretamente con un problema moral, pueda hacer surgir alguna diligencia". Y necesitamos toda la que podamos conseguir, si es que pensamos salir del ritmo nacional, el ritmo entre la complacencia y el pánico.

Pero el plazo que Faulkner pide —no existe— y él no es el único sureño que lo sabe. Nunca habrá tiempo en el futuro para poder elaborar nuestra salvación. El reto es, ahora, el tiempo, siempre el presente.

la joven
poesía
española

3 Poemas de
José Miguel
Ullan

EPITAFIO PARA BRUNSWICK

A JOSE EMILIO PACHECO

...albañiles venidos de otras tierras
encascotan carroña en el gran lago
la lechada menena a menudo
un gorrión les despierta entre las cejas
ansias de demoler esta roulette
al croupier desnucado volar al nido
entre ajijs voraces hortelana
vasillos maragatos zumba y suena
cluecos de luz amanecidos libres...
Pasa de largo un yate. Pasa
muy lejos el Jordán. Fermenta,
paso a paso, la arruga de Genève.

¡Qué oscuro
tanto claror! (Chih-Yuan sonríe).
Cerca del mausoleo —mediodía—,
una voz grita: —Arturo,
pásame la talocha...

No sin pesar, piando
una bandada de gorriones huye.

GRECIA NUNCA HA EXISTIDO

A. YANNIS RITSOS.

El agua legó Atenas bajo un ritmo de jet
los balcones saláronse de escamas
Volcán de toda proa fue una estrella
Un cigarro encendido
La luz fletó el azul y los cabreros
Descendieron del monte con sus flautas
Orégano madroños miel

Desnuda

Una muchacha en la ribera

Barcas

Del sol trenzaron en alcoholes grises
(Paz a los peces)

Pero

Cayó una piedra en el mar
Violada la sirena de la paz
Hirvieron el geranio y los olores
Huyeron capitanes al olimpo

Oh piélagos

Casi no tuvo tiempo de decir: vida
—Yo soy un desertor
De aquel naufragio general
Y miento.

ASI HABLO EL GUERRILLERO

Me moja el sol. Las voces
se azulean en círculo.
La plenitud enciendo. El viento
tala la savia de mis labios.
Ya,
descalabrado y húmedo,
milo en la arena,
cascajal sin cepas,
yedra perenne
del velar seré...
Me moja el sol. Los huesos
arden con tiznes de napalm.
Coexisten
flautas de imperios y de estepas. Muero
no por la bala en esta orilla. (Quema
la soledad del Guadarrama en flor...)
Me moja el sol. Los salmos
no salvarán la especie.
Lluvia,
funde tu aroma con mi sangre. Veo
lotos y niños. (La batalla empieza...)

FREE CINEMA (de pág. 23)

free cinema, verdaderamente *free* y verdaderamente *cinema*.

Como ampliamente explica Peter Brooks en la larga cita inicial, y luego hemos ido comprobando a lo largo de la historia del *free cinema*, cualquier intento de renovación en Inglaterra sufre un proceso de burocratización que acaba por aniquilarlo. Si este proceso de institucionalización de la revolución, que lógicamente debe llegar después del rompimiento a que da origen, es un problema a escala mundial y de una complejidad que desborda con mucho los límites de este trabajo, en el movimiento cinematográfico británico tiene unas particularidades muy definidas que vamos a concretar.

Si la definición que del intelectual británico hace Peter Brooks puede parecer exagerada aplicada, por ejemplo, a los campos del teatro o la novela, aplicada al del cine parece quedarse corta. Con sólo tres años de diferencia en la fecha de su nacimiento, la calidad del *new english theatre* es muy superior a la del *free cinema*, tanto la media como la de los puntos máximos, nada hay comparable en cine al *Lutero* de Osborne o a *The caretaker* de Pinter. La explicación de este fenómeno, que además difiere de la trayectoria seguida en otros países, donde no sólo es fácil encontrar obras equiparables, sino muchas veces superiores, habrá que buscarla en fenómenos internos de ese proceso de burocratización, concretamente en el colonialismo que encierra.

La producción cinematográfica norteamericana tiene que saltar la barrera del idioma para llegar a otros países, mientras que para su difusión en Gran Bretaña no encuentra el menor obstáculo. Pero este aspecto es el menos importante del colonialismo cinematográfico; pasando por alto el fuerte atractivo que, especialmente para actores y directores,

supone la industria cinematográfica norteamericana, y la emigración a que da lugar, llegamos al centro de la cuestión, al hecho, en cierta medida inverso a la emigración, que se ha producido en estos últimos años. Me refiero a la cada vez mayor realización de películas norteamericanas en el extranjero, fenómeno que se inició para liberarse de los fuertes impuestos que graban la producción en USA pero que, actualmente, tiene un cariz muy distinto. No tendría mayor alcance que el encarecimiento de la producción y la ocupación de los estudios si no fuese la primera parte de un meditado plan de inversiones, cuyo segundo apartado se desprende lógicamente del primero: financiar las películas realizadas en el país, en lugar de importar actores y directores y luego irse a rodar exteriores a su país de origen. Si, en menor escala, este fenómeno también se produce en Italia y Francia, en Inglaterra, debido a las facilidades idiomáticas y culturales, adquiere mucha mayor importancia.

Por razones culturales, sociales, políticas y económicas, por su menor repercusión y por la menor necesidad de medios, se rompe el cerco en el teatro primeramente. Cuando pasados tres años, le llegue el momento al cine, la ruptura no se planteará al mismo nivel como ocurre en otras latitudes, incorporando nuevas formas expresivas y nuevos sistemas de producción, por estar todos los hombres dedicados al teatro y estar ya vencidos todos los obstáculos en esta dirección, se parte de una adaptación teatral que, además, se realiza dentro de los moldes comunes de producción. Y en la primera compañía independiente creada, la Woodfall, existe un elevado porcentaje de capital norteamericano. Aunque en unos años Reisz y Richardson consigan hacerse con el total de las acciones, para este momento Richardson ya habrá emigrado temporalmente a Norteamérica y entablado negociaciones

para producir *Tom Jones*. El resto del proceso, que se ve facilitado por el nacimiento de un grupo de actores de primera fila —Albert Finney, Rita Tushingham, Tom Courtenay, Alan Bates, Susanna York, Richard Harris, Julie Christie, Vanessa Redgrave—, es únicamente un ir invirtiendo cada vez cantidades mayores hasta llegar a un completo control de la producción.

A partir de 1964 con nuevo auge, y a la sombra de *The Beatles*, el *free cinema* emprende una nueva y más esplendorosa carrera con vida propia, pero en este momento entra directamente en vigor la teoría de Peter Brooks. Según palabras de Heath, ministro de comercio: «George, John, Paul y Ringo son los soportes de la libra esterlina; han aumentado considerablemente nuestras divisas». Un movimiento autónomo, sano, con auténtica fuerza, que, además, había sido directamente transmitida al cine, se ve desarticulado. La juventud rebelde entra a formar parte activa, e importante de la vida económica del país, con lo que, al mismo tiempo que sostiene aquello contra lo que se rebelaba, van neutralizándose y canalizándose sus primitivas y sanas tendencias.

Por todo ello, creo que el *free cinema*, que nunca tuvo la libertad y fuerza que su nombre indica, y contrariamente a lo que la mayoría de sus exegetas ha dicho, en comparación con movimientos similares de otros países, nunca tuvo una gran importancia y, en la actualidad, el largo proceso de burocratización, nacido en el mismo instante de su creación, le ha llevado a una situación de parálisis de la que es imposible que se recupere. Si en el futuro hay que volver a contar con el cine inglés, será naciendo de otros supuestos, nunca surgiendo de sus cenizas, entre otras razones, y este es su principal problema, porque estas no existen.

de Cuadernos Hispanoamericanos

EL ESCARABAJO DE ORO llama a colaborar a todos los escritores jóvenes de la Capital y el interior. Los cuentos, ensayos o grillerías, deben ser remitidos a nuestra redacción: Maza 1511, 2º C, Capital. Los poemas, libros y críticas de poesía, a Víctor García Robles, calle Juan Agustín García 3063, Capital.

SUSCRIPCION

	ARGENTINA	EXTRANJERO	VIA AEREA
6 Nros.	\$ 800	dls. 3	dls. 5
12 Nros.	\$ 1500	dls. 6	dls. 10

Deseo suscribirme por números a EL ESCARABAJO DE ORO, a partir del número ... , para lo cual adjunto \$

NOMBRE

DIRECCION

CIUDAD TEL.

PAIS

Giros y cheques a EL ESCARABAJO DE ORO, Maza 1511 2º C, Capital. Los giros o cheques en moneda extranjera, a nombre de VICENTE BATTISTA.

III CONCURSO DE CUENTOS

El 15 de julio, en el Teatro del Centro, EL ESCARABAJO DE ORO dio a conocer los resultados de su Tercer Concurso de Cuentos. Se otorgaron: un Primer Premio, por unanimidad, un Segundo y un Tercer Premio, siete Recomendaciones Especiales, y nueve Menciones, a los que se agregaron cuatro cuentos señalados por nuestra revista por las que nos parecieron virtudes parciales de esos trabajos (sea estilísticos, temáticos, estructurales, etc.). Los tres premios, las recomendaciones, y dos relatos elegidos entre las menciones, integrarán, con un cuento de Beatriz Guido, uno de Dalmiro Sáenz, uno de Humberto Costantini y uno de Rodríguez Muñoz, el Segundo volumen de Cuentos Premiados de El Escarabajo de Oro.

Luego que los autores premiados recibieron la felicitación del jurado, los actores Alfredo Zemba, Raúl Freire y Alfredo Alonso leyeron los tres cuentos premiados.

resultados

PRIMER PREMIO, por unanimidad: EL TIO FACUNDO (pseudónimo "Barranca Yaco"), de Isidoro Blainstein.

SEGUNDO PREMIO: LOS TARMAŞ (pseudónimo: "Maeterlinck"), de Isidoro Blainstein. (Votado por Dalmiro Sáenz, Humberto Costantini y Alberto Rodríguez Muñoz).

TERCER PREMIO: EL POZO (pseudónimo: "Negro Muñoz"), de Albo Valletta. (Votado por Humberto Costantini y Alberto Rodríguez Muñoz, y mencionado especialmente por Beatriz Guido).

RECOMENDACIONES ESPECIALES

LAS FOTOGRAFÍAS DEL MUNDO (pseudónimo: "Antón de la Rivera"), de Jorge Bogliano. (Votado para el tercer premio por Alberto Rodríguez Muñoz).

IGUAL QUE SIEMPRE (pseudónimo: "Gris"), de Carmelina Castellanos. (Votado para el tercer premio por Humberto Costantini).

NIÑITOS: PINTAD UNA NIÑA COMO VACA EN UNIFORME DE FLORES (pseudónimo: "Felipe, el dientudo"), de Rodrigo Tarruela. (Votado para el tercer premio por Beatriz Guido).

CHAU, ACAVALLO (pseudónimo: "Maros"), de María Mombrú. (Votado para el segundo premio por Beatriz Guido).

A los que se agregan, en las mismas condiciones, elegidos por EL ESCARABAJO DE ORO:

EL SOL (pseudónimo: "Yo"), de Domingo Justo Míguez.

POR LOS BORDES DE LA NOCHE (pseudónimo: "Jack"), de Juan Carlos Kreimer.

LA FELICIDAD (pseudónimo: "Sandokan"), de Isidoro Blainstein.

MENCIONES DEL JURADO

LA PEQUEÑA HIBRIDEZ (pseudónimo: "Vlad"), de Héctor Libertella. (mencionado por Alberto Rodríguez Muñoz).

ELECCIONES EN EL SINDICATO (pseudónimo: "Selk-Nam") de Juan Carlos Brie. (Mencionado por Rodríguez Muñoz y Humberto Costantini).

EL LLAMADO (pseudónimo: "Pablo"), de Carlos Roberto Morán. (Mencionado por Humberto Costantini y El Escarabajo de Oro).

LOS ZAPATOS DE JANUS (pseudónimo: "XYZ") de Carlos Roberto Morán. (Mencionado por Humberto Costantini y El Escarabajo de Oro).

EL REGRESO (pseudónimo "Felipe II"), de Pablo Szir. (Mencionado por Humberto Costantini).

EL BOBO (pseudónimo: "Fiore"), de Osvaldo Bautista Pellettieri. (Mencionado por Humberto Costantini).

ABUELA LEOCADIA (pseudónimo: "María Pirujín"), de María Mombrú. (Mencionado por Beatriz Guido).

LA PIRUJA (pseudónimo: "Tía Vicenta"), de Beatriz Alonso. (Mencionado por Beatriz Guido).

A los que se agregan, en las mismas condiciones, elegidos por EL ESCARABAJO DE ORO:

POLVORIN Y LIBELULA (pseudónimo: "Melquíades"), de Jorge di Paola Levín.

CUENTOS SEÑALADOS POR SUS VIRTUDES PARCIALES

LA HIJA DE ROCKEFELLER (pseudónimo: "Felipe II"), de Pablo Szir.

ESTA HISTORIA (pseudónimo: José Lator), de Roberto Guareschi.

LOS QUE CAYERON (pseudónimo: "Gonococo"), de Jacobo Dayán.

ATREVIMIENTO (pseudónimo: "Vidamiga"), de Ernesto Fascetto.



En Inglaterra, los poderes establecidos oponen al artista inconformista una cortina de algodón. Supongamos un joven escritor angry, anticonformista, rabioso a la manera inglesa, es decir, antimonárquico, sobriamente antiimperialista, que rechaza o trata de rechazar hábitos ancestrales (el té, la iglesia, los grandes periódicos dominicales...). ¿Qué pasaría con él? Si sus primeras obras tienen éxito, si algunos de sus artículos virulentos encuentran una buena acogida en los círculos intelectuales y en ciertas capas de la alta burguesía, un buen día el joven autor recibirá una invitación para cenar en casa de algún duque o de alguna condesa. Esas invitaciones se rechazan raras veces. ¿Por qué? El joven autor puede decirse: «¿Qué pierdo con ir? Yo mantendré mi actitud independiente; una cena no compromete a nada, y además me pondré en contacto con un nuevo tipo de gente, que podré satirizar más tarde en una obra.» Y nuestro autor irá a la cena, quizá en traje de calle en lugar de smoking, para señalar aún más su anticonformismo. El autor anticonformista inglés, casi siempre irónico, ágil, brillante, resulta muy a menudo un ameno conversador. Esa cualidad y su posición de «independiente» le otorgan un franco prestigio en los clubs snobs. Es decir, a la comida en casa de tal duquesa seguirá un week-end en casa de tal otra. Y un buen día, el autor recibirá una invitación para tomar el té con Sus Majestades. El autor será tratado con extrema cortesía, ya que forma parte de las «letras inglesas», que es recibido por la buena sociedad, que sus obras recorren el extranjero y que, personalmente, es un hombre inteligente, cultivado y poseedor de buenos modales. Para esa época el joven autor habrá aprendido a vestir el smoking y a besar las manos de las damas en los momentos oportunos. En cuanto a su trabajo, él seguirá siendo tan inconformista y colérico como al inicio de su fama. Pero, una vez que se ha puesto en contacto con la alta jerarquía del país, una vez que ha establecido con ella relaciones humanas y que ha sostenido conversaciones simples y cálidas sobre las mejores marcas de té o la mejor época para visitar Saint-Paul-de-Vence, ¿cómo es posible ser incorrecto, testarudo, extremista, con gente, en el fondo tan simpática? Los ataques se hacen más generales, menos directos. Se encuentran otros temas, surgen las preocupaciones económicas del tipo: «¿qué hacer con los derechos ganados en tal obra?» A veces no resulta tan fácil mantener un rico apartamento en Londres, una finca en Escocia, un chalet en Capri...

Las mejores revistas del país reclaman sus artículos sobre la última carrera de galgos. Y el joven autor, respetado, adulado, se ve un día convertido en escritor maduro, «miembro de alguna sociedad literaria honorable, súbdito inglés distinguido; tal vez sir. Toda voluntad de rebeldía se hallará para esa época, totalmente anulada».

(Declaraciones de Peter Brooks a Cine Cubano.)



PROCESO AL

FREE

CINEMA



El año 1959 es clave para el cine europeo y, a otra escala, también para el cine mundial. Se puede decir que en esa fecha nace el cine moderno o, más concretamente, que existen dos tipos de cine: el anterior y el posterior a 1959. Es el año en que, en Francia, Jean-Luc Godard realiza *A bout de souffle*, y, en Italia, Michelangelo Antonioni, *L'avventura*.

El año 1959 es también el año del nacimiento del *free cinema*, el año en que un movimiento hasta ahora raquítico, desarrollado en muy escasos cortometrajes, llega a su mayoría de edad con la producción de *Look back in anger*, de Tony Richardson.

Pero contrariamente a lo que se pudo pensar en un primer momento, y en oposición a lo ocurrido en Italia y Francia, la película inglesa, juzgada desde el momento actual, no tiene las mismas características de modernidad. ¿Por qué?

Lo que sigue no es una contestación; es un análisis de los antecedentes, el nacimiento, la crisis y la situación actual del *free cinema*, del que, lógicamente, deberá nacer la respuesta.

En los años anteriores a la segunda guerra mundial, y después de una lánguida infancia, el cine británico obtiene su primer triunfo. Un crítico escocés, John Grierson, crea una escuela documentalista partiendo del éxito personal alcanzado en 1929 con su cortometraje *Drifters*. Con un marcado carácter naturalista de acercamiento a la realidad, Arthur Elton, Paul Rotha, Stuart Legg y Basil Wrighth realizan una serie de documentales producidos por diversos organismos oficiales.

Por la misma época, el húngaro Alexander Korda, aprovechando la promulgación de una ley para la protección del cine inglés frente a la monopolización norteamericana, realiza *The private life of Henry VIII* y *The private life of Don Juan*, que, aunque no siendo de una gran calidad, obtienen un gran éxito, que sirve de base para la creación de una —hasta ahora inexistente— industria que da, en años sucesivos, como máximos frutos, *The edge of the world* y *The thief of Bagdad*, de Michael Powell —esta última, una fantasía en tecnicolor de gran atractivo—, y algunas de las más interesantes películas de Alfred Hitchcock.

Pero si esta segunda rama desaparece —absorbida por Hollywood— al comienzo de la guerra, la primera logra su mayor auge al entrar a formar parte de los servicios de propaganda de la Armada, aunque pierde en independencia y en calidad. Al finalizar la guerra y pasar el Gobierno a manos de los conservadores, termina el apoyo hacia el documental, desapareciendo la escuela.

Excesivamente valorada, más por ser el único movimiento coherente existente que por su verdadero valor, principalmente a partir del nacimiento del *free cinema*, que siempre vio en ella su antecesora, no es difícil apreciar su muy limitada labor, por haber estado, di-

(pasa a pág. 3)

Pagado Concesión Nº 568