

TESTIGO

REVISTA DE LITERATURA Y ARTE

BUENOS AIRES Y EL TANGO

JORGE LUIS BORGES: Poetas de Buenos Aires - **FERNANDO GUIBERT:** La primera muerte del tango - **RODOLFO CASTAGNA:** El tango (grabado) - **OSVALDO ROSSLER:** El tango, aquello que callamos - **MANUEL MUJICA LÁINEZ:** Bajo el torrente - **PEDRO LARRALDE:** Hombre y Ciudad - **ALEJANDRO TARNOPOLSKY:** Una generación literaria de principios de siglo.

UNO Y EL UNIVERSO

ENRIQUE ANDERSON IMBERT: La generación de 1930: entre Uriburu y Perón - **CARLOS MASTRONARDI:** La fuerza de las horas - **LEONIDAS DE VEDIA:** Soneto - **CARLOS ALBERTO DÉBOLE:** Razón del canto - **SIGFRIDO RADAELLI:** Poemas - **MARÍA ETCHART:** Mini-cuentos - **CÓRDOVA ITURBURU:** Le Corbusier y el purismo pictórico - **NORBERTO BERDÍA:** Lo místico y lo profano en la Bienal de San Pablo - **CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO:** De cómo la felicidad de unos nace de la desdicha de otros - **ITALO MANZI:** Examen del "New American Cinema" - **ALEJANDRA PIZARNIK:** La condesa sangrienta - **HÉCTOR RENÉ LAFLEUR:** Regreso a las fuentes - **ROBERTO AIZENBERG:** Experiencias de Monsieur Deharain sobre la influencia de los rayos del espectro en el fenómeno de evaporación de las hojas (collage).

LA ANSIEDAD FRENTE AL CAMBIO

ENRIQUE PICHON RIVIERE: Implacable interjuego entre el hombre y el mundo - **GINO GERMANI:** Por qué existen las generaciones perdidas - **MIGUEL BRASCÓ:** La ansiedad frente al cambio (dibujo) - **SILVINA BULLRICH:** Belleza, idioma, estilo - **BEATRIZ GUIDO:** Una visión exacta de nuestro país - **LEOPOLDO PRESAS:** Detenerse, repetirse, es morir como artista - **LEA LUBLIN:** El miedo a liberarse de los andadores mentales - **JOSÉ ESPÓSITO:** Ansiedad y pánico - Aportes bibliográficos.



Viñeta de LEOPOLDO PRESAS

ENERO - FEBRERO - MARZO

BUENOS AIRES - 1966

1

TESTIGO

Director: Sigfrido Radaelli

Secretario: Italo Manzi

VIAMONTE 458 - BUENOS AIRES

EN OTROS NUMEROS:

Abelardo Arias, León Benarós, Adolfo Bioy Casares, Romualdo Brughetti, Jorge Calvetti, Bernardo Canal Feijóo, Ramiro de Casasbellas, Dardo Cúneo, Max Dickmann, Carlos Alberto Erro, Florencio Escardó, Arturo Horacio Ghida, José Isaacson, Bernardo Ezequiel Korembli, José Luis Lanuza, Raúl Larra, Ernest Lewald, Raúl Lozza, Marta Lynch, Fryda Schultz de Mantovani, Jorge Masciangioli, Conrado Nalé Roxlo, Olga Orozco, Roberto Paine, Ulyses Petit de Murat, Manuel Peyrou, Roger Pla, Sixto Pondal Ríos, César Rosales, Erwin Félix Rubens, Ernesto Sábato, Horacio Salas, Luis Emilio Soto, César Tiempo, Carlos Villafuerte, David Viñas, María Elena Walsh, Emilio M. Zolezzi, y otros escritores y artistas, argentinos y extranjeros.

ARGENTINA:

Precio del ejemplar: \$ 150.—

Suscripción a un año (4 números): \$ 400.—

EXTERIOR:

Precio del ejemplar: 1 dólar U.S.A.

Suscripción a un año (4 números): 3 dólares U.S.A.

Anuncios. — Solicitar la tarifa a la Administración, calle Viamonte 458, Buenos Aires.



TESTIGO

REVISTA TRIMESTRAL DE LITERATURA Y ARTE

DIRIGIDA POR SIGFRIDO RADAELLI

BUENOS AIRES — N° 1 — ENERO-FEBRERO-MARZO DE 1966

TESTIGO

La estrella está ahí, clavada en el espacio. Brilla, nos muestra su presencia. Terrible testigo de los hombres. Pero está lejos, demasiado lejos. Los ve; nada puede hacer por ellos. Y por estar tan lejos, seguramente nada le importa. Se limita a brillar, a mirarlos con su ojo único, brillante pero fijo.

Testigo está, por supuesto, bastante más cerca de los hombres que la estrella. Y está junto a ellos, está entre ellos. Cercano o no, el testigo es, por definición, el que está fuera del conflicto; es solamente el que conoce el conflicto. Esta revista propone una manera distinta de ser sujeto del acto testimonial.

Testigo no acepta el conocimiento pasivo; quiere conocer algo más de lo que ya conoce; quiere indagar. ¿Qué pasa en este mundo de hoy, en esta segunda mitad del siglo XX? ¿Qué pasa en esta tierra del Sur, qué pasa en este continente, virgen todavía para todo menos para el dolor? ¿Qué pasa en el planeta, más allá de las fronteras? ¿Fronteras de qué?

Testigo mira la realidad de este momento, la realidad de este lugar, y al tomar conciencia de estas realidades, se estremece. En griego, testigo se decía mártir. Nosotros queremos entender por testigo no sólo al que simplemente observa sino también al que presta testimonio con su propia sangre.

Testigo no acepta los retrocesos. Es rebelde, sin estridencias gratuitas. Cree en la libertad y la sostiene. Quiere conocer todo lo que asume significado humano, y que se discuta. Considera necesario reunir las expresiones válidas que en nuestro país y en otros países existen, en tanto esos valores integran esquemas que puedan interesar a todos, se compartan o no. Porque si se ignora partes de la realidad, sean mayorías inmensas o muy selectas minorías (no menos inmensas, según el Poeta), el acto testimonial no será nunca verdadero.

Testigo quiere dar cuenta de los conflictos, de los hechos, de las vidas y de los sueños. Quiere ser espejo en que todos podamos contemplar nuestras excelencias y nuestras miserias, a fin de que conociéndolas puedan ser materia de crítica, que es la forma de que el hombre se conozca a sí mismo.

Testigo es de una esencia distinta de la estrella: no es imposible. Si de él brota una luz, se la verá parpadear, como un latido. Dará su verdad; la dará a veces con pasión, y si es necesario, con desesperación. Para que todos crean, justamente, en su testimonio.

La Dirección



Viñeta de LEOPOLDO PRESAS

BUENOS AIRES Y EL TANGO

POETAS DE BUENOS AIRES

Por JORGE LUIS BORGES

Al decir poetas de Buenos Aires no significa que voy a referirme a todos los poetas nacidos en Buenos Aires, sino sólo a algunos de aquellos poetas que han elegido como símbolo de sus emociones, o como escenario, la ciudad de Buenos Aires.

Que una ciudad pueda ser tema poético es algo relativamente nuevo. Casi podemos fijar una fecha en el tiempo. Es verdad que en Juvenal, por ejemplo, hay descripciones de la ciudad, pero esas descripciones tienen un carácter satírico: el poeta se queja de las incomodidades de la urbe...

Antes del siglo XIX, el sentimiento general es el expresado en un título famoso: *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*; tanto es así que cuando, a principios de siglo, Wordsworth escribe un soneto sobre la sensación de pureza y de belleza que sintió una mañana en Londres al atravesar el puente de Westminster, él mismo expresa su asombro y nos dice que nunca en las serranías o en los lagos —se refería a Westmarlaing—, nunca tuvo una sensación de paz tan profunda como la que tuvo esa mañana en el corazón de una gran ciudad que dormía. Es decir, que hubo para él, sin duda, y para los lectores, algo casi escandaloso y ciertamente nuevo en el hecho de que se cantara a una ciudad y a un momento de la ciudad, aunque este momento fuera sumamente tranquilo y vasto y vago, en el alba del principio del día.

Podríamos pensar también en De Quincey, quien, con su sensibilidad exacerbada, vio la belleza laberíntica de Londres. Podríamos recordar a Hugo, que dijo: "Le poète sent le poids des âmes", el poeta siente el peso de las almas, y donde más tiene que sentirlo es en una gran ciudad, donde estamos rodeados de millones de almas. (Esto del peso de las almas, Hugo lo tomó de la teología de los antiguos egipcios,

donde se pesan las almas en una balanza ante un tribunal.) Luego tendríamos que pensar en Dickens: al descubrir la niñez para la literatura, Dickens descubre asimismo la belleza de los barrios pobres, la belleza de los amaneceres cerca de ríos barrocos. Y también sería injusto no mencionar al poeta que se propuso, más que ningún otro, cantar la belleza de las ciudades, de las ciudades altas y crecientes: me refiero naturalmente a Walt Whitman.

El catálogo podría ser múltiple, pero lo que ahora nos preocupa, el tema que queremos tratar es el de algunos poetas de Buenos Aires.

La ciudad influye en todos los poetas, aun en aquellos que no la mencionan expresamente. Es el caso de Enrique Banchs. Hay un poema de Banchs en el cual habla de Buenos Aires, y es un soneto de la espléndida serie *La Urna*. En ese soneto dice que él ve a la ciudad desde una altura, y luego el barrio con su vida laboriosa y miserable:

y se me alza en el pecho inolvidable
el gran amor de la ciudad nativa.

Es decir, él quiere a Buenos Aires por lo que ha sufrido en ella. Pero no hay una descripción; la ciudad está simplemente postulada.

Lo mismo podríamos decir de muchos pasajes de Lugones. Cuando en su *Lunario Sentimental* Lugones nos dice que el tranvía cruza una pobre comarca de suburbios y de vagas chimeneas, pensamos en los barrios fabriles del sur de la ciudad, estamos en Barracas o en Avellaneda; pero todo está dicho así, al pasar.

Hubo un poeta que se propuso cantar concretamente un barrio de Buenos Aires, y ese poeta fue Evaristo Carriego. La importancia de Carriego es ante todo histórica; podría decirse que Carriego fue el primer espectador de los barrios humildes de la ciudad, pero no sé hasta dónde da la impresión de Buenos Aires. Recuerdo un poema suyo, de las *Misas berejes*, titulado *En el barrio*, que dice así:

Ya los de la casa se van acercando
al rincón del patio que adorna la parra,
y el cantor de barrio se sienta, templando,
con mano nerviosa la dulce guitarra.

Y más adelante:

Sobre el rostro adusto tiene el guitarrero
viejas cicatrices de cárdeno brillo,
en el pecho un hosco rencor pendenciero
y en los negros ojos la luz del cuchillo.
Y muestra, insolente, pues se va exaltando,
su bestial cinismo de alma atravesada:
¡Palermo, lo he oído quejarse cantando
celos que preceden a la puñalada!

Y luego tendríamos también aquellos versos sobre el organito, el ciego que lo oye, y que al final dicen:

¡Qué tristes lloraban los ojos del ciego!

Y aquel otro en que se describe un atardecer, y la gente y los hombres que bailan el tango en la vereda, como se bailaba entonces, al compás de la música del organito. En *El Guapo* tenemos otra mención específica del barrio:

pues todo el Palermo de acción le respeta
y acata su fama, jamás desmentida.

Pero a pesar de todo esto, entiendo que esas poesías de Carriego quedan en pequeños cuadros, en cuadros de costumbres. Por lo menos, ahora no nos dan la impresión de Buenos Aires. Es verdad que está el nombre de un barrio preciso, pero esos cuadros podrían ser, digamos, de ciudades de la provincia de Buenos Aires, de Entre Ríos, de la República Oriental. No hay nada específicamente porteño, me parece. Carriego orilló la épica cuando escribió *El Guapo*, y luego, al final, se acogió a la anécdota sentimental, a veces sensiblera. De modo que yo diría que su importancia es más bien la de haber iniciado un tema.

Mencionemos a otros poetas. Reconozco más a Buenos Aires en los versos de Horacio Rega Molina, por ejemplo, en la *Carta a un domingo humilde*. Aquellos versos de:

Y el domingo es como una lata de caramelos
que en el atardecer ha sido terminada.

O en aquellos otros en que hay preferencias por las orillas:

Y allí quedaron dos, brava pareja
de alpargata plegada en el tobillo,
y de los que se quitan de la ceja
el rulo con la punta del cuchillo.

O aquel otro de *La Fiebre* en que se habla del momento en que se oyen cantar los pajaritos del empapelado. Hay muchas cosas, muchas menciones precisas de Buenos Aires, o de lo que fue Buenos Aires, en los poemas de Rega: los llamadores, las puertas cancel, etcétera.

Más cerca de nosotros tenemos a Silvina Ocampo. Recuerdo un poema de ella que está todo hecho de imágenes de Buenos Aires. Es el que empieza diciendo:

Grandes patios con muchas ventolinas,
almacenes en todas las esquinas.

Y luego:

Un clavel en el turbio Maldonado,
un hombre en una plaza, desdichado.

Pero el efecto total del poema no se parece, entiendo, a Buenos Aires. Es decir, cada una de las líneas es precisa y es hermosa, pero la acumulación de esas líneas sugieren una variedad, sugieren algo pintoresco que no corresponde a Buenos Aires.

Apartémonos por un momento de los poetas que han querido cantar a Buenos Aires, y pensemos en la misma ciudad de Buenos Aires.

Imaginemos, y esto ocurre muchas veces, que llega un amigo extranjero, y que queremos mostrarle la ciudad. Entonces descubrimos inevitablemente que la ciudad es un poco invisible. ¿Qué podemos mostrarle a un extranjero? Podemos mostrarle el parque y los lagos de Palermo, que son ciertamente hermosos, pero que no pertenecen de un modo peculiar a Buenos Aires: pertenecen a cualquier gran ciudad. Si no, podemos llevarlo al barrio de la Boca, es decir, a un barrio extranjero en Buenos Aires, a un barrio que tiene una arquitectura distinta a la de cualquier otro suburbio de Buenos Aires. Los demás suburbios de Buenos Aires son más o menos iguales. Una calle de Saavedra se parece a una calle de Barracas o de Villa Luro. En cambio, la Boca tiene una arquitectura distinta; tiene un color local muy consciente y muy cultivado, que no puede representar el resto de la ciudad. Por eso los porteños vamos a hacer turismo a la Boca.

Y luego tendríamos el barrio Sur. Pero el barrio Sur es un poco como una idea que tenemos los porteños; a poco de recorrer la República, o a poco de recorrer el continente, vemos que fuera de una parte de Buenos Aires casi todo el país es barrio Sur. Así, toda la ciudad argentina, salvo Córdoba, y me dicen Salta, consiste en pedazos, en manzanas del barrio Sur, o del barrio del Once, tiradas en medio de la Pampa o de las serranías. Y aun aquellos elementos que nos parecen típicos del barrio Sur, por ejemplo los patios, la higuera en el último patio, los zaguanes, la puerta cancel, las casas bajas, los balconcitos, todo esto se encuentra con mayor fuerza en cualquier otra ciudad de la Argentina o del Uruguay. En el barrio Sur está desapareciendo todo esto. El barrio Sur es como una imagen, una especie de superstición que nosotros mantenemos; casi podríamos decir que el barrio Sur no está en ninguna esquina del Sur, está más bien a la vuelta de cualquier esquina, es algo que está en el recuerdo más que en la realidad. Y para un extranjero que no tiene ese recuerdo, que no tiene por qué participar en esa convención, el barrio Sur (eso yo lo he comprobado más de una vez), es algo que se acepta,

que se acepta cortesmente, pero con menos entusiasmo que resignación.

Sin embargo hay algo en Buenos Aires que hace que sea distinta de otras ciudades. Quizás sea simplemente, digamos, la población numerosa, los muchos recursos. La verdad es que en toda la República y en el Uruguay, y acaso en otras repúblicas de América, hay gente que está pensando en Buenos Aires. Hay un sabor de Buenos Aires, y ese sabor tendría que haberse dado en la poesía. Efectivamente, se ha dado. Puedo hablar con alguna autoridad sobre ese tema, porque yo me dediqué durante muchos años a dar ese sabor peculiar de Buenos Aires.

En 1923 publiqué un libro injustamente famoso, llamado *Fervor de Buenos Aires*. En ese libro hay una evidente discordia entre el tema, o uno de los temas, o el fondo del libro que es la ciudad de Buenos Aires, sobre todo algunos barrios, y el lenguaje en que yo escribí, un español que quería parecerse al español latino de Quevedo y de Saavedra Fajardo. Hay una discordia evidente entre la imagen de Buenos Aires y el español latinizante de los grandes prosistas españoles de mil seiscientos y tantos, de modo que ese libro, para mí, es un libro que entraña un fracaso esencial.

Luego advertí ese error, que era evidente por lo demás, y escribí otro libro: *Luna de enfrente*. Para escribirlo recuerdo que adquirí un diccionario de argentinismos y traté de poblar el libro con todas las palabras que estaban allí. Hubo entonces un exceso de criollismo, de tono familiar, que tampoco es el tono de Buenos Aires. De suerte que un exceso de hispanismo arcaico en *Fervor de Buenos Aires* y un exceso de criollismo deliberado y artificial en *Luna de enfrente* hicieron fracasar a esos dos libros.

En otro posterior, *Cuaderno San Martín* (es algo que yo no he leído desde entonces, desde 1930), acaso hay, dicen, alguna página tolerable referida a Buenos Aires. Pero después, me dicen mis amigos, he encontrado el ambiente de Buenos Aires en puntos donde no lo he buscado deliberadamente, en puntos en que simplemente he mencionado algunos lugares. Es decir, he dejado que la imaginación y la memoria del lector trabajen por cuenta propia. Todo esto que yo hice era realmente superfluo; en cierto modo era tardío, no había por qué hacerlo, ya que en sus muchos libros Fernández Moreno había dado con la verdadera visión poética de Buenos Aires.

Dije al principio que Buenos Aires es una ciudad en cierto modo secreta, invisible; podemos compartirla, pero no podemos comunicarla a los otros. Y Fernández Moreno, con una delicadeza que podríamos llamar oriental, ha dado ese sentimiento de Buenos Aires. Recuerdo uno de sus poemas más memorables, en el cual narra un encuentro

con Charles de Soussens, la noche que murió Rubén Darío. Los dos se encontraron en un café de la Avenida de Mayo; los dos lloraron la muerte del gran poeta que había renovado de éste y del otro lado del mar la poesía de lengua española, y luego al alba se despidieron. Entonces Fernández Moreno describe, o mejor, evoca, menciona, el esplendor de la aurora hacia el oriente, y luego al pobre Soussens que se aleja claudicante, el pobre Soussens vestido casi míseramente, pero con bastón y guantes y galera. El último verso nos dice:

El sol manchaba de oro tu pobre yaqué verde.

Evidentemente, esto sucede en Buenos Aires en una fecha determinada.

Son también de Fernández Moreno aquellos versos en que le dice al arroyo Maldonado:

Tú no naces, tú mueres en todas partes.

Y otro, hecho de seis líneas, y esas seis líneas nos dan perfectamente, de un modo mágico (la poesía siempre es mágica) el centro de Buenos Aires. Dicen así:

Piedra, madera, asfalto.
¡Si me enterraran bajo el pavimento!

Piedra, madera, asfalto.
¡Y en una calle del centro!

Piedra, madera, alfalto.
Casi no estaría muerto.

De modo que lo que yo buscaba ya había sido encontrado. Claro que solo él pudo hacer esto, porque quienes quisieron imitar ese estilo, que se creyó impresionista y que es mucho más, quedaron como el de Pedro Herreros, por ejemplo, en meras notaciones visuales, sin mayor profundidad de emoción.

Veamos ahora qué puede hacerse en el porvenir, qué es lo que queda por hacer. Hay una poesía popular de Buenos Aires; ahora nos sentimos identificados todos con esa poesía: la de las modestas letras de milonga y la de las letras de tango. Hace años publiqué con Silvina Bullrich un librito titulado *El Compadrito*. En el prólogo dije que alguien, más allá de nombres propios y de topografías, podría hacer con el compadrito lo que Hernández había hecho del gaucho, y dije, además, que el destino, la ética que asociamos al nombre de compadre, ya estaba

dada, aunque de modo fragmentario y parcial, en las innumerables letras de tango. Creo que según ciertas teorías, los romances podrían ser fragmentos de la epopeya; también podríamos suponer lo contrario, podríamos suponer romances que luego constituyeron una epopeya. Pues bien, tendríamos esa posible epopeya dada en los centenares y millares de letras de tango.

Al principio las letras de tango se referían simplemente al compadre. Eran entonces una continuación de las jactancias de la milonga, como por ejemplo aquella que decía:

Yo soy del barrio del Alto
donde llueve y no gotea

o la otra:

A mí no me asustan sombras
ni bultos que se menean.

O bien:

Yo soy del barrio del Alto,
soy del barrio del Retiro.
Yo soy aquel que no miro
con quien tengo que pelear
y a quien en el milonguear
ninguno se puso a tiro.

Luego hallamos como un eco de todo esto en aquellos tangos que eran la continuación de la milonga. Por ejemplo:

Siga el piano che
y dígame usted
si con este taita
va a poder el Norte.
Calá, che, qué corte,
calá, che, calá.

Y luego otros, en que se cantan las desventuras de las cárceles, ya que, como dijo Lugones en su *Historia de Sarmiento*, la poesía de los compadres estaba basada, como la de Ovidio, en la cárcel o en el amor o en el destierro. Ese era el tema, y esto es lo que queda por hacer.

En *Juan Nadie, vida y muerte de un compadre*, Miguel D. Etchebarne ejecuta ese proyecto de un compadre que sería todos los compadres, así como de algún modo Martín Fierro es todos los gauchos. Etchebarne ejecutó algo que parece imposible, y es escribir un poema orillero en el cual no hay, que yo recuerde, una sola palabra en lunfardo, porque el lunfardo está en la entonación, a la vuelta de cada verso, pero en ninguno de ellos, y ésta es la enorme diferencia que sentimos entre la poesía de Etchebarne y la de los poetas que han tomado el mismo tema y que han querido realizarlo usando palabras lunfardas, digamos

Carlos de le Púa, o aquel otro, Yacaré, que me parece superior. Lo que ellos hicieron vino a quedar como una especie de mero ejercicio erudito, una acumulación de barbarismos y de palabras lunfardas. Además, esto no corresponde a la realidad, ya que nadie habla en lunfardo. Más bien, se intercala cada tanto tiempo una palabra en lunfardo. Pero esto no se hace con deliberación, sino con inocencia, y así los poetas que han escrito poemas en lunfardo han dejado algo totalmente artificial, algo que nada tiene que ver con el pueblo.

Hay además otra razón, y es que los payadores evitan el lunfardo. El pueblo tiene instintivamente la noción de que el arte es algo superior, algo que no debe mancharse, algo que debe ejecutarse con respeto. Y si necesitáramos algún otro testimonio de todo esto lo encontraríamos en el propio *Martín Fierro*.

A lo largo del *Martín Fierro* el poeta recurre a imágenes de la estancia, a metáforas tomadas en la vida pastoril. Nos dice, por ejemplo:

Mas nos llevan los rigores
como el pampero a la arena.

Se menciona el pampero, el viento de la llanura, y luego, al final del poema, Fierro se enfrenta con el Moreno (hermano del Negro asesinado por aquél en una riña), y entonces Hernández, como para mostrarnos las diferencias entre su poema y las payadas de los payadores, se olvida de los temas y del vocabulario del canto, y habla, por ejemplo, del canto del mar, del canto de la noche, se pregunta qué es el tiempo, qué es la medida. Es decir, se entra en lo metafísico, que es lo que hacen o quieren hacer los payadores. No olvidaré nunca una noche que entramos a un comité de la Chacarita con Osvaldo Horacio Dondo, y oímos una milonga que se llama la milonga de Arnold, y que fue compuesta, nos dicen, en la cárcel de Tierra del Fuego. En esa milonga se cuentan cosas de un conceptismo casi ingénito, como estas:

La vida no es otra cosa
que muerte que anda luciendo

o bien:

La muerte es vida vivida,
la vida es muerte que viene.

y después:

La vida no es otra cosa
que un resplandor de la muerte

Eso es lo que busca el pueblo.

Me dicen que Etchebarne, después de haber escrito *Juan Nadie* ha querido hacer otro poema, no ya de las orillas de tierra o de agua de

Buenos Aires, sino del mismo Buenos Aires. Y lo ha buscado en las letras de tangos. No sé de qué manera lo ha hecho, pero sin duda, ha elegido el mejor camino.

A estas expresiones que he mencionado, expresiones verbales de los poetas cultos y del pueblo, tendríamos que agregar otra, que es la expresión musical de Buenos Aires.

En alguna época, nos dicen, triunfaron los estilos, que se han perdido, luego la milonga y el cielito, y finalmente el tango. Es raro que en el tango encontremos todos como un reflejo, como una imagen de Buenos Aires, ya que el tango surgió en ambientes infames y correspondió a la vida de cierta clase de hombres. Sin embargo (esto es misterioso y debería estudiarse alguna vez), eso corresponde en nosotros, a una suerte de nostalgia. Quiere decir que así como otros países, Inglaterra por ejemplo, sueñan con el mar, así nosotros tenemos como una nostalgia de un tipo de vida infame y cuchillera. Para todos los hombres, para todas las naciones del mundo, hay algo admirable en la idea del valor. Ciertamente la valentía es una de las mayores virtudes humanas. Nosotros vemos esa valentía simbolizada sobre todo en la pelea a cuchillo, del gaucho primero, y después del compadre.

Es muy curioso el caso de Adolfo Bioy Casares cuando en *El Sueño de los Héroe*s nos da la evolución de un muchacho, un compadrito del barrio de Saavedra, que adora, que venera excesivamente a un señor, llamado el Doctor Valerga, que es un viejo criminal. Este viejo criminal, este viejo compadre, quiere enseñarle así, digamos, la ética de la pelea, de la violencia, aunque todo sea gratuito. El muchacho, sin darse cuenta, va salvándose de ese mundo. Hay un proceso alucinatorio que sería largo recordar aquí. En el último capítulo hay una pelea a cuchillo, y entonces se nos revela que ese viejo farsante, ese viejo embaucador, ya en cierto modo corruptor del muchacho, es también valiente. El muchacho muere salvado, y muere bajo el cuchillo de su maestro. En el último capítulo Bioy Casares ha salvado esa imagen porteña de la pelea a cuchillo. Eso está ahí como tenía que estar. Y todo está dado para nosotros en la letra, y más que en la letra —que puede ser deletable— en la música del tango o de los primeros tangos.

Sólo he mencionado a algunos poetas de Buenos Aires. Quiero ahora recordar a uno más, olvidado con injusticia: Marcelo del Mazo, poeta de Buenos Aires porque escribió hacia 1909 o 1910 un poema titulado *Tríptico del tango*. Y en este poema tenemos dado en palabras, rendido en palabras, el vaivén, la evolución del tango. Esto no está descrito, no está definido abstractamente como lo hiciera Güiraldes en un poema

titulado también *Tango*, que está en *El cencerro de cristal*, o como lo ha hecho Fernán Silva Valdés diciendo:

Tango,
eres un estado de alma de la multitud,

lo cual puede ser o no cierto, pero es un concepto abstracto. En cambio, Marcelo del Mazo nos deja ver el tango, y casi somos parte del poema. Dice así:

Cuando el ritmo de aquel tango
le marcó un compás de espera
como sierpes animadas
por un vaho de pasión,
se anudaron y eran gajo
de una extraña enredadera
florecida entre la lluvia
de los bichos del salón.

Aura m'hija, aulló el compadre
y la fosca compañera
ofreció la desvergüenza
de su cálido impudor
azotando con sus carnes
como lenguas de una hoguera
las vibrátiles entrañas
de aquel chusma del amor.

Persistieron en un giro
desbarraron los violines
y la flauta dijo notas
que jamás nadie escribió,
pero iban suavemente
al compás los bailarines
y despacio, sin saberlo
la pareja se besó.

Por último, tenemos estos cuatro versos que no son, como ya he dicho, una versión verbal del tango, sino que ya son el tango mismo:

La pareja iba a un ritmo
de compás y de bravura
en la almohada del cabello
apoyados sus frontales.
Tres manos sobre los hombros
y una agarra en la cintura
era la última moda
del tango en los arrabales.

A grandes rasgos hemos visto lo que se ha hecho, y ahora podemos preguntarnos qué puede hacerse. No creo que la ciudad de Buenos

Aires quede detenida por el tango o por su música. La ciudad de Buenos Aires ya es muchas otras cosas. Esto lo han comprendido los poetas. Poetas que, como César Tiempo, han captado el barrio judío, poetas de Belgrano o de Flores. Pero lo más importante de todo esto me parece el hecho de que alguien cante, no a la ciudad de Buenos Aires, sino desde la sensibilidad de Buenos Aires. Y es posible —tan compleja y misteriosa es la realidad—, que el futuro gran poeta de Buenos Aires, el futuro sucesor de Fernández Moreno y de Etchebarne, sea alguien que no necesite siquiera mencionar la palabra Buenos Aires.

LA PRIMERA MUERTE DEL TANGO

Por FERNANDO GUIBERT

El tango a través de los días sucesivos, a través de los años vividos y minuciosos de Buenos Aires, se fue trasladando, se fue mudando insensiblemente de intenciones y de sentidos, por no decir de esencias o de figuraciones fundamentales. El tango así, en esta casi centuria de su presencia fue distinto en sus contenidos y voluntades, en sus cambios, en sus muertes y sus continuos nacimientos.

El tango, en sus principios visibles, como expresión más coreográfica que musical, se había generado en un particular paisaje humano, moral y material de la ciudad, que correspondía naturalmente a un tiempo dado y particular de ella. Era el tiempo de la oscura arrogancia de unos hombres y su amargura hacia los propios y los de afuera. El tiempo de una exultante salud semi-gaucha, de un celo animal, una burla consabida, provocadora, y la violencia profesional del coraje contra las acechanzas, los bultos, las sombras o los espantajos.

Era ese tango, ese primer tango, el nacido de un reducido mundo de seres marginales, los hombres del rigor, de los trabajos rudos y cansadores, los hombres de la resaca de la orilla de Buenos Aires, caídos o arrojados en ella. Hombres primitivos, para la conflictual conciencia de su vida. Enojados con la propia imagen torva y ardiente, reflejada en los espejos turbios de su alma. La de los fantasmas de su alma en discusión, por su culpa y por la culpa de los otros. Hombres disputados por su voluntad, por su desvío sin frenos. Y por la vida a los tiros, por los rivales y las mujeres, sin remedio posible.

Y era así una primera intención, la del tango, y una primera voluntad nublada y cerrada, para esos hombres duros consigo mismo, que se expresaban dramáticamente absortos, ensimismados en su ostentación, en su confesión coreográfica. Su tango más que un lujo o un juego vital, era una necesidad indomitable de su espíritu, un desemboque, el de descargar sus obsesiones, descargar sus furias, desde las del odio, la envidia o la impotencia, a las otras, las felices furias gozosas, en las treguas transitorias de su conflicto, las de su seguridad, la de su confianza orgullosa, la de su coraje bien armado, o las de las deseadas promesas, las promesas creídas por ellos, a cumplirse por las mujeres, engañadoras a la fuerza. Esos fueron principalmente los hombres y las mujeres de ese tango que se bailó en un tiempo, hoy arquético y mitológico

gico de Buenos Aires. Así se bailó en las manceberías, en los perin-gundines y en los airosos patios de los boliches.

Pero ese tango de la confesión de unas almas afiebradas iba muriendo en cada hombre que moría, como en un propio duelo criollo. El hombre moría con su tango, moría con la confesión ya muda y detenida. Ese tango murió con sus hombres, porque el enojo y las intransferibles experiencias no podían heredarse por los futuros bailarines. Ese íntimo enojo, ese dolor personalísimo y encerrado para siempre en la vida de cada hombre.

El tango se fue, pero dejó en los días que vinieron sus pequeños hilos de música. Sobre todo, dejó los ecos de su espíritu y los ricos dibujos de su coreografía que, de ensayo en ensayo, empezaron a aprenderse, como los pasos en clave de una liturgia ciudadana, como un santo y seña para una vocación del hombre.

Es que ese prototipo humano del primer tango, ese ser compadre y su coraje fue una admiración y una envidia, fue una imagen codiciada y exaltada para los que vinieron. Codiciada por su brillo siniestro y dramático, por su fama, como la del teatro, el circo o el picadero.

Era un recuerdo hermo-seado por el mito mantenido y deseado de una hombría sin renuncias a su momento. El mito maquillado por la vaguedad de la memoria y por la lejanía, el espejismo del tiempo. Y porque la luz perdonadora de la crónica sentimental de las historias, que iluminaba los desaparecidos escenarios y los legendarios personajes, sólo destacaba el encantamiento de la fábula, lo artístico de las anécdotas viriles, con sus perfiles heroicos y ejemplares, si era posible encontrarlos en tamañas miserias. Porque además, si el coraje venía como una herencia cuidada, el prestigio de ese coraje, con sus verdades y mentiras, influían, afluían en el corazón de los herederos porteños, ahora pacíficos trotacalles, para encorajarlos, para envalentonarlos frente a sus nuevas realidades y sus fantoches menos aguerridos y jactanciosos.

Y en el tango, en los tangos que se siguieron bailando después de la muerte aparente de esa época de la bravura gratuita, se cumplió devotamente con el mito, con el rito, haciendo el teatro, la sugestionada representación de lo que ya es sólo recuerdo u olvido.

Y la historia coreográfica, aquella caligrafía de un discutible fracaso del hombre, fue adoptada no ya como el estilo inevitable del alma, sino como un estilo de danza, como una música, unas palabras en rosario, que ahora confluyen para expresar otros caminos del corazón y la cabeza.



EL TANGO (*Aguafuerte*)

Por RODOLFO CASTAGNA

EL TANGO, AQUELLO QUE CALLAMOS

Por OSVALDO ROSSLER

El tango suena, cae como gota repetida sobre la conciencia; rasga el silencio con otro silencio modulado; instaura una emoción absurda y torpe, impide la alegría, esa alegría desatada, ese soplo animal, activo, fecundante por el que toda música logra su sentido. Y se van sucediendo uno tras otro, como olas ciudadanas, como trozos de un mar acostumbrado a resonar entre paredes, de mar nacido para respirarlo sobre esquinas, sobre la lenta miseria de unos arrabales. Dramático es oír, palpar esa textura rítmica que denunciando a cada instante su razón y su origen popular, se entrega, sin embargo, no a los festejos colectivos, no a la actitud de coro, sino a escarbar en cada pecho individual, la pena, el drama, los fracasos.

Puede ser uno el oyente, una porfiada soledad la que se enfrenta con esa marea de sonos repetidamente melancólicos o pueden ser dos, los dos amigos que exige la amistad, o ser más aún, y todos unidos por el vínculo del afecto, del reconocimiento dichoso, y no por eso variará la circunstancia, el tono íntimo de la reunión que los congrega, porque todos están para callar, para sentirse a solas, pese a que el cigarrillo, el vaso con alcohol, la anécdota circunstancial, donde el amor o el sexo juegan un rol preponderante, sirvan para atenuar los rasgos desolados que se desprenden bajo el estiramiento de los bandoneones.

¿Qué hecho brutal hace de base, qué desarraigo, qué desnudez elemental es la que determina ese silencio para esa música del silencio? Por qué ese abismamiento, por qué esa delectación en ese sonido que toma forma de lamento. Es una música que de algún modo nos humilla a todos, porque no lleva al sueño, sino más bien a registrar la herida. Es una música que de alguna forma nos empaña de vergüenza porque no nos precipita a los estados máximos del alma sino a lo sumo a los sufridos ámbitos del ansia y del deseo, a los pesados límites de la conciencia con la carne.

Pero no todo es drama en el tango. Una línea burlona, un aire bohemio, un soplo del finisecular París se adueña por momentos de los ámbitos del ritmo, pone su nota fina de nostalgia. Con estos elementos el tango se interioriza aún más y paralelamente así acrece el sentimiento de soledad, de aislamiento en el oyente. No es necesario conocer la letra, para iniciar este diálogo en donde nadie habla. Esa música es

un pedazo de destino puesto de frente contra nuestro destino. Son dos individualidades enfrentadas aunque una esté tratando de expresar a la otra.

Lo que vendrá después con el correr del tiempo: el abrazo sensual de la pareja, la música como recurso para conquistar los cuerpos que se ansían, la memorización de letras para acompañar o mitigar la hora de tedio. Nada de eso cambiará el choque original, nada transformará la seña del encuentro. El tango que se aprendió a escuchar desde la adolescencia e incluso desde la niñez, el tango como esencia y como decorado de otro tiempo en el tiempo, ha establecido una visión de fondo que ya nada ni nadie cambiará. Con una mano de fuego y de ceniza simultánea ha conseguido la definitiva imagen de una ciudad vivida como pasión y como condena.

Pero nadie en estado de lucidez desea aniquilarse, nadie desea consumirse voluntariamente en una llama si es que a esa llama no le encuentra una finalidad, en otro orden, soberana. Cuando el poeta, el pintor, el que alimenta al mundo con otro mundo interno, requiere devorarse, sorber su propia sangre, para sentir por el vínculo de esa experiencia toda la revelación del hecho artístico, su muerte, sus sucesivas muertes en el tiempo hallan la magna justificación de una obra. El tango, en cambio, nos arroja a la pasividad de contemplarnos como el dato indefenso, nostálgico pero fortuito, sentimental pero vencido de una ciudad que más allá del inocente juego de sus calles, del descanso aparente de sus plazas, de la azarosa amistad, de la mujer deseada, del río compañero, nos muestra el descarnado, definitivo rostro ya de la soledad sin salida.

Con lentitud van variando las casas, desaparecen los tradicionales vehículos: el carro, el ómnibus, el amarillo accionar de los tranvías. Se levantan paredes, se disponen ventanas que son como otros tantos ojos silenciosos de la urbe. El café viejo queda convertido en un opaco bar americano, la antigua librería donde compramos los más recordados libros, desaparece como desapareció la luz de aquellos días juveniles. Otra ciudad emerge, otras generaciones, otros fugaces héroes de la idolatría, pero el tango persiste en su maniático deseo de exaltar lo pobre de un origen, lo solitario de unas vidas y de unos destinos. El tango persiste porque le ha dado un sello a la ciudad, un tono intransferible, la música que merecían sus espacios.

La juventud, así, la más reciente juventud, que llega sustentada por un ímpetu, por un deseo de realización y de conquista, rechaza en un principio lo que siente negativo, lo que juzga un legado de pesada he-

rencia. No entiende ese contraste entre el progreso de la gran ciudad y esa modesta música que exalta algún dolor y vive para su pasado. Pero lo que es motivo de desdén, de indiferencia, concluye por situarse en un rincón del ser. El que fue joven pudo rechazar, pero el que maduró y se hizo a la experiencia única de Buenos Aires, terminará por aceptar esa versión, esa dramática peculiaridad que más que baile es ensimismamiento, que más que canto es una invitación para un examen de conciencia.

Tal vez en esta aceptación no hay afecto, no hay esa admiración que suele provocar lo más altivo, lo más vasto. Tal vez, en suma, es el amor, lo que decide esta alianza. Es que esa música ha concluido por fijar tan claramente, tan persistentemente los ámbitos de vida que es imposible ya rehuír su efecto, deshechar el influjo, negar la irradiación. Un vínculo que por momentos se tornará incorpóreo, sin manifestación visible, pero bastará que una simple, que una común melodía vuelva a caer con simultaneidad sobre el oído y la memoria para que el mecanismo de la relación se torne vívido como dos bocas que se besan, como dos cuerpos que se juntan.

BAJO EL TORRENTE

Por MANUEL MUJICA LÁINEZ

Más de tres siglos han transcurrido desde que Luis de Miranda compuso los ciento treinta y dos versos del poema que narra los desengaños de los venidos con don Pedro de Mendoza a fundar la ciudad, y en el andar de ese largo espacio muchos son los poetas que trataron de apresar en la red de sus versos la imagen huidiza, desconcertante, de Buenos Aires.

Profética majestad de los clásicos que, empinados en la pequeñez de su aldea auguraban con sacudidos laureles y reminiscencias griegas y romanas, la exaltación de su destino; nostalgia de los románticos que soñaban con sus miradores, desde la otra orilla del río; cariño y gracia de los intimistas, que describían las particularidades de sus barrios y de sus gentes modestas; juego retórico de los modernistas que la encendieron de metáforas; diversidad de los poetas de hoy, que intentaron —que intentamos— esbozar las luces y las sombras de su rostro.

En la fila que atraviesa al tiempo y dentro de la cual conviven, bajo el signo común del amor, lo bueno y lo malo, lo sutil y lo mediocre, ocupa Fernando Guibert, lugar de preferencia. Pocos poetas habrá habido, entre nosotros y allende de nuestra frontera, tan fervorosamente apasionados por el paisaje de agua, de ladrillo, de cemento y de cielo, que los vio nacer. Su obra entera creció bajo el signo de la metrópoli multiforme. Ya desde su primer libro, desde esa "farsa para dos tiempos" titulada *La Torre de Babel*, que se publicó en 1939, se advierte, con ser tan distinta la materia y tan opuesto el Río de la Plata al Éufrates, la presencia de un afán, el afán de aclarar por medio de símbolos, la angustia ante la confusión del mundo, que luego se irá concretando en la expresión de su angustia de enamorado frente a la Babel de Buenos Aires.

Sus obras posteriores abundaron en el tema, utilizando la sucinta agudeza del ensayo, y así *El compadrito y su alma* y *Tango* documentan la autenticidad de su inquietud por comprender a Buenos Aires y, en consecuencia, por comprenderse. Pero lo definitivo, en su obra, es *Poeta al pie de Buenos Aires*, el libro cuyas ediciones se suceden desde 1954.*

Es un libro rico y extraño, generoso como una cascada, en cuyas páginas y páginas, ardientes o irónicas, impulsadas por la invención de un idioma audaz, su pasión por abarcar a la ciudad gigante se vuelca en hallazgos incontables. Sofoca, ahoga, como una cascada. Aprisionados bajo el torrente, vemos fluir sus imágenes, sus alusiones, su encadenamiento de temas, y advertimos, en el aparente caos, un orden que procede del amor.

* FERNANDO GUIBERT, *Poeta al pie de Buenos Aires*, 3ª edición, ilustraciones de Vicente Forte, edición de Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1965.

HOMBRE Y CIUDAD

Por PEDRO LARRALDE

"...con aquellos ojos de agua deshecha..."

B. F. M.

Este libro hasta hoy inédito de Fernández Moreno* tiene el encanto gris de una foto de plaza. Pero lo revive. Y resucita, al fondo, una ciudad de ayer que su voz va describiendo en un tiempo sin tiempo. Adonde, misteriosamente, nos coloca a su lado.

Ahora comprendemos que al lado suyo nos sentíamos acompañados. Así, con cierta vaga pluralidad que comprendía a una serie de gente joven y sola —entonces éramos jóvenes; entonces no teníamos angustias: estábamos, con sencillez, solos— alejados entre nosotros por lo que decíamos y por lo que callábamos. Él era lo opuesto a la soledad inerte. Daba vida a lo que enfrentaba y sostenía flameando, llameando, un diálogo perpetuo aunque fuese ensimismado.

Recién ahora, al escucharlo de nuevo, entiendo que al lado suyo nos sentíamos acompañados. Porque su entusiasmo animaba el poema, el verso, la palabra que nos confiaba con las dudas del poeta que ha desentrañado ayer el propio canto. Quizá consistió en eso su inalterada juventud: en su aprehensión de lo vivo y en la gozosa comunicación de lo que hallaba. Vivió, simplemente, la naturaleza y el sentimiento de su poesía. Fue el poeta (el hombre-poeta) que necesitaba expresarse en cada uno de sus asombros, como el niño. La idea fresca, inaugural, y la palabra vieja, refloreceda; el coloquio con lo luminoso y con las sombras y, siempre, desde su libro inicial hasta éste, la presencia de un alma desbordante, de un alma multánime, porque todo le era próximo. Y lo próximo, prójimo. Y lo prójimo, hermano.

Hermano de los seres y las cosas. Interpretó así su mundo y lo anunció con el aire que respondía a esa familiaridad, para la inspiración de todos. Él y su poesía mostraron no el caudal imprevisto sino el hilo de sangre que evidencia, como en la herida, lo que existe adentro.

En el mapa de la ciudad que rehace esta obra —los tranvías, el vasco lechero, los diálogos afables, los rieles que ordenaban los traspiés del adoquín— lo reconozco en una esquina achatada por mucho cielo. —Don Baldomero...— digo entre dientes su nombre de resero. Y él está ahí, pleno de fervores, metiéndonos en sus increíbles bolsillos con hojitas —¿de primavera, de otoño?— que tenían la nervadura de su larga y fina letra. Así apuntaba lo que pescaba al vuelo. Y compartía eso, su pan.

Nos hablaba. Se explicaba, se implicaba. Quería que nos soltáramos y nos

* *Guía Capricchosa de Buenos Aires*, por BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

UNA GENERACION LITERARIA DE PRINCIPIOS DE SIGLO

Por ALEJANDRO TARNÓPOLSKY

¿Qué fue *Nosotros*? La renombrada revista fundada y dirigida por Roberto F. Giusti y Alfredo A. Bianchi desapareció en la década del 40, después de más de treinta años de prolongada existencia. Para muchos de los que nacimos a la vida o a la literatura después de esa fecha, *Nosotros* es un mito. Nombrada, pero poco conocida, difícilmente hallable, no circula de mano en mano como algunos ejemplares de *Caras y caretas*, para citar otra desaparecida. ¿Cómo era *Nosotros*? ¿Se parecía a *Sur*? ¿o al *Escarabajo de oro*? . . . , se apunta definiciones al azar, tratando de definirla: ¿cómo era esa generación?, ¿cómo y qué pensaban los jóvenes que vieron luego la revolución de 1930?

Abordé el libro de recuerdos del primero nombrado y más conocido de sus directores* buscando las respuestas apropiadas. Libro de recuerdos más que de memorias; donde se habla de "seres con los que estuve ligado y sucesos en que intervine". De las justificaciones para la autobiografía indicadas por Koestler, prima aquí el "impulso del cronista" sobre el "motivo del *Ecce Homo*", la tendencia introspectiva a mostrar el alma de un hombre. Aunque Giusti mismo lo considera un "manejo de recuerdos" para leer con agrado (y es verdad que consigue amenidad), también ha escrito páginas que superan esa intención pasajera, como las cincuenta justas (79 a 129) dedicadas a la primera generación de *Nosotros*, sus ideas y sus hombres, y en las que responde a las preguntas que inician esta crónica.

Giusti no es novelista sino profesor y crítico. *Visto y vivido* no es un carnet de notas, ni el diario que reúne esas reflexiones que sobre su oficio se hace un escritor, las reflexiones explicadas en la frase soberbia y tan linda de Sábato: "Hablo, pues, de literatura como un paisano habla de sus caballos". *Visto y vivido* es otra cosa. Veremos qué.

Todos pertenecemos a un mundillo, a un grupo o a una secta. Nuestra universalidad más pregonada se resuelve en una veintena de personas, y entre ellas, cuatro o cinco que compartimos un afecto, una esquina, una sociedad e —inevitable— una jerga. Los escritores preferimos los cafés, y recreamos los viejos y famosos de Madrid y de París, los porteños de anteaayer. Sentados ante pocillos repetidos escuchamos y discutimos con mayor o menor prosopopeya, sobriedad o románticísimo una nueva creación, un otro poema, un compromiso mejor definido. Reconocí en *Visto y vivido* el mismo ritmo de las conversaciones de cenáculo, donde se cuentan cosas pasadas ayer o hace veinte años, donde se pondera y se enseña, o se dice "en castellano" aquello que más oscuro y adobado aparecerá en las crónicas de los suplementos literarios; donde, por fin, se transmiten los *chimentos* de último momento. Mordacidad, ingenio, copas aletargadas hasta la

* ROBERTO F. GIUSTI: *Visto y vivido (Anécdota, semblanzas, confesiones y batallas)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1965.

madrugada, uno que lee un cuento, confiesa una novela, otro que discute las ideas del uno.

Para informar qué se encuentra en *Visto y vivido* yo debería repetir lo que se hace en la noche siguiente a una prolongada charla de café: decir a los ausentes "qué contó Giusti anoche". Como ocurre siempre, lo dicho es variado e interesante, aunque irregular, a veces repetido, otras retórico, de a ratos sarcástico, nostálgico, didáctico, memorioso, ingenuo o exasperado. Como todas las charlas. Para compartir una con Giusti, léanse, digamos, quince páginas, no importa cuales, retómense donde plazca, porque las tertulias y las peñas no tienen horario y el menú es casi imprevisible. Aquí el relator es, primero un "niñito extranjero reconcentrado y soñador", luego un adolescente porteño, un periodista que vive muchos años y conoce mucha gente, un profesor alargado en los cursos, donde pocas veces es rotundo, preferible en sus recuerdos de sesenta años.

Parece, la del novecientos, una Argentina eglógica, irreal, increíble. El primer cuadro del *ballet*, antes que el brujo seduzca a la princesa y se desencadenen las plagas sobre el reino. "La Nación se nos aparecía entonces a la mente sin definidos contornos". *Antes* (es bueno revisarlo) de la revolución rusa, dos guerras, el genocidio, la era atómica, las nuevas repúblicas, los viajes al espacio . . . Una república tan distinta la nuestra a comienzos de siglo, con anarquistas, maximalistas, el nacimiento del Partido Socialista y en la que los jóvenes tenían como un descuido político, tan a contrapelo para lo que se vive hoy. Allí desfilan la experiencia de vida y la vida literaria del autor, la susceptibilidad patológica de Benito Lynch, las excentricidades de Juan B. Justo, la amistad, la generosidad llevada a la automutilación en Alfredo Bianchi, las diabluras de José Ingenieros (le proponía a Giusti trompear a Larreta como seguro expediente para pasar a la inmortalidad), el carácter, las costumbres y la muerte de Ingenieros (y a raíz de ésta, una página de Francisco Romero). Escriben los que sobreviven sobre los que han muerto, los que han muerto de dolor, de muertes casi incomprensibles que hoy evitaríamos; y también la presencia de "los suicidas argentinos". Otra época, otras muertes. Otras vidas: se creía que el fracasado era víctima del alcohol, de la enfermedad o de la abulia, y si bien era cierto que las infecciones segaban vidas, aún no se comprendía la unidad cabal y no consciente entre el carácter y el destino. Era otra psicología: recién se introducía en la Facultad de Filosofía y Letras la psicología experimental, por Francisco Piñero.

Distintos lectores registrarán, de acuerdo a sus preocupaciones o su humor, anécdotas risueñas de gente de teatro y de la ópera, de Anatole France y Blasco Ibáñez; la historia de la formación de la Facultad de la calle Viamonte, las palabras de Miguel Cané; el clima cultural durante el peronismo; las policías absurdas, brutales o cómicas (Fatone, preso por el peronismo, escribía los discursos para el comisario). Los investigadores dirán si las semblanzas de Rojas, Romero, Korn, Sánchez, de los primeros profesores italianos y argentinos contratados para dictar literatura y filosofía en el país, aportan versiones originales o marchan sobre lo sabido. Otras veces, si no se dice el pecador, la anécdota pierde fuerza; y por allí se desliza alguna exageración injustificable . . .

De todo ese anaquel yo me detendré en lo relativo a la identidad individual y colectiva de la Argentina. A principios de siglo la nacionalidad moderna del país comenzaba a formarse naturalmente con las corrientes inmigratorias. Giusti nacido en Lucca, sintió con emoción y verdad la "fusión de dos almas en una": su integración espontánea, sin violencias ni retaceos, a través del trabajo

intelectual en el país. Trabajo concreto que tiene tanta fuerza como los lazos de las tradiciones, la familiar y los documentos. De pronto descubre que los dos plasmas se confunden. Sobre el fondo del Río de la Plata se dibujan, en la conciencia de Giusti, los castillos de una más vieja ciudad, etrusca, medieval, italiana. “¿Y qué?”, dice batallador, a los inquisidores de la nacionalidad presuntamente “impura” o “contaminada”. Al superar una irracional oposición entre lo nacional y lo extranjero se hizo argentino. Pienso que con intención Giusti destaca su nacimiento en Europa, la raigambre familiar o intelectual de los profesores que forjaron las primeras cátedras en Filosofía y Letras, los padres suizogermanos de Alejandro Korn, y los de otros intérpretes de la argentinidad no menos luminosos que Rojas o Lugones. Las observaciones sobre su relación con Rojas son ilustrativas.

Quedarían por establecer parecidos y diferencias con otros libros de recuerdos de nuestra literatura. Me he preguntado, por ejemplo, sobre los parentescos espirituales de *Visto y vivido* con las *Causeries* o *La gran aldea*, y con las Memorias de escritores y políticos aparecidas posteriormente. No sólo la urgencia obliga a postergar esa revisión, es que también comparto con Giusti “la manía de querer leer enteritos los libros sobre los que se pide opinión”. Se me ocurre, finalmente, que aquellas vinculaciones las esclarecería con mayor idoneidad el mismo Giusti, profesor de literatura conocido en la Argentina por todos los que han pasado por alguna escuela, y que se percibe en las letras como “clérigo sin hábito a quien las circunstancias llevaron a ser un hombre de acción”.

UNO Y EL UNIVERSO

LA GENERACION DE 1930: ENTRE URIBURU Y PERON

Por ENRIQUE ANDERSON IMBERT

Al referirse a la generación de los que, nacidos alrededor del 1900, se estrenaron con libros después de la primera guerra mundial, Eduardo González Lanuza dice: “Sabemos, o creemos saber, que constituimos un caso dentro de la literatura argentina, y tenemos además la vanidosa constatación del intento de numerosos grupos posteriores al nuestro para alcanzar una denominación común bajo los nombres de *Novísima Generación* o *Generación del Año Tal* que no lograron, ni de lejos, la vigencia indiscutida del martinfierrismo. No se trata de equiparar supuestos valores individuales entre sus integrantes, porque ello resultaría insensato, pero es evidente que ninguna otra promoción literaria argentina consigue esa cohesión solidaria presentada por los escritores que se agruparon en torno al periódico *Martín Fierro*”. (*Los martinfierristas*, Buenos Aires, 1961, p. 9.)

Es verdad. Por lo menos quienes nacimos alrededor de 1910 y nos estrenamos con libros después de la primera crisis económica mundial no hemos tenido tanta suerte. Se debate si existen o no generaciones del 40, del 45, del 50, del 55. De la generación del 30 apenas se habla: se la ha condenado a muerte civil.

Hasta qué punto la teoría de las generaciones y su aplicación a la historia literaria apasiona a las gentes, que lo diga Arturo Cambours Ocampo. En *El problema de las generaciones literarias. Esquema de las últimas promociones argentinas* (Buenos Aires, 1963) Cambours Ocampo acarrea documentos para acreditar la personería de su generación del 30. Lamentablemente perjudica su propia causa por el afán polémico. Se exaspera, y por exasperarse comete injusticias.

Comprendo que se sienta herido. Después de todo, Cambours Ocampo, que yo sepa, fue el primero en cobrar conciencia de que formábamos un nuevo grupo al que estampó el marchamo de "novísima generación". Yo no. Cuando Alfredo Bianchi, en una de las tertulias de *Nosotros*, allá por 1932, me dijo que yo, quisiera o no, era uno de los "novísimos" que capitaneaba Cambours Ocampo, corrí a *La Vanguardia*, donde a la sazón dirigía la página literaria, y escribí un suelto del que copio el párrafo final: "Se habla de una 'nueva generación', de la generación de *Martín Fierro*, *Proa*, et. Pero esa generación que le nació a las letras argentinas sin más programa que el de llamar la atención sobre sí nos ha dejado el derecho, a los más jóvenes, de ignorarla sin ningún remordimiento. No creo que *Martín Fierro* y *Proa* sean, no digamos una etapa de nuestra cultura, pero ni siquiera un problema de nada. Y véase que no estoy negando la existencia de valores individuales que, cronológicamente, pertenecieron a esa generación —Borges, Mallea—, sino a la generación misma, que, como tal, debió haber tenido unidad espiritual, coherencia, substancia, modos comunes de valorar y de hacer. Y en cuanto a la 'novísima generación' —a la cual me dicen que pertenezco— también me parece una petulancia y nada más" ("Generaciones literarias", noviembre de 1932, recogido en *La flecha en el aire*, Buenos Aires, 1937).

Tampoco ahora me fio del concepto "generación". Cuando lo uso tomo las debidas precauciones para que no se sustantive demasiado: no sea que el lente se empañe y deje borrosa la personalidad de cada escritor. Pero como Cambours Ocampo me acusa de ser un desertor de mi propia generación, y supongo que eso debe ser un grave delito militar, quiero apresurarme a volver a las filas. En el fondo Cambours Ocampo lleva razón. Hay, sí, una generación del 30, aunque una de sus características es, precisamente, la de no ufanarse por ser generación. Sin mucho convencimiento, y a riesgo de revolver el avispero, voy a ordenar mis recuerdos. Digo recuerdos porque a una generación, si de veras existe, la conocemos como vamos conociendo a nuestros hermanos, uno por uno y en el tiempo familiar. De aquí que las mejores caracterizaciones de una generación sean las autobiográficas: memorias, cartas, diarios íntimos, apologías y reproches. Lo malo es que, si nos descuidamos, nos creemos centro de esa generación. Y en cierto sentido es así, no necesariamente por vanidad, sino porque del redondo horizonte que vemos nuestro ojo es siempre el punto central. Uno dice "nosotros", pero en el centro de ese plural hay un yo-mirador: yo, Enrique Anderson Imbert, rodeado de Enrique Molina, Sábato, Lida, Ferreyra Basso, Bioy Casares, Radaelli, Rosales, Mujica Láinez,

José Luis Romero, Guibert, Cortázar, Cerretani, Brughetti, Cambours Ocampo, Ponferrada, Bianco, Ramponi, Pla, Sánchez Reulet, Verbitsky, Lancelotti *et alii*. A los hermanos los vemos siempre alrededor; y aun el reñir con ellos es más íntimo que la trifulca con los vecinos.

Eso de que los escritores engendrados en los mismos años somos como hermanos suena a biología, lo sé. Y también sé que a la idea biológica de generación es fácil reducirla al absurdo: como no hay día sin que vengan críos al mundo, y a muchos de ellos les dará por las letras, si lo que importara fuese la mera coetaneidad tendríamos generaciones diarias; o, ampliando arbitrariamente los módulos, generaciones por año, por lustro, por década, por quincenio o por tricena. Concebidas así, biológicamente, las generaciones se fecharían con relojes y calendarios, como los partos. Pero por absurda que esta idea biológica parezca, más absurdo todavía es considerar como índices generacionales a las fortuitas fechas de los impresos. No las fechas de revistas y libros, sino las edades que tenían los hombres de carne y hueso que los redactaron es lo que cuenta. Esos hombres se lanzaron a vivir desde una situación dada, desarrollaron sus mentes a lo largo de años de aprendizaje y a cierta altura de sus vidas eligieron, dentro de sus posibilidades, un programa de expresión. Hay un hecho biológico primordial: haber nacido a tal hora en tal sitio. Los hechos bibliográficos vienen después. La formación intelectual de cada quien depende del aire histórico que haya respirado, así como lo que publica depende de la madurez de su formación intelectual. Cuando queremos averiguar qué sintió, pensó, quiso e hizo una generación, las efemérides de las imprentas dicen menos que los cumpleaños en las biografías literarias. Entendámonos: las biografías de los escritores son, en efecto, sus libros —cada libro, una aventura vital— pero para comprender el mensaje individual y colectivo de esos libros de nada vale el aglomerarlos según sus colofones: hay que correlacionarlos con el repertorio de normas e ideales que adoptaron hombres a quienes les tocó educarse en la misma coyuntura. De lo contrario se cae en cómputos anacrónicos y, para justificarlos, se echa mano de embolismos. No se pertenece o deja de pertenecer a una generación por el azar de una fecha impresa, sino por conexiones existenciales, urdidas en la biología y en la historia. Vicente Barbieri no pertenece a la generación del 40, aunque fue entonces cuando empezó a publicar, sino a la que le correspondía por haber nacido en 1903. Sánchez Reulet, que nació en 1910, no pertenece a la generación martinfierrista, aunque ya publicaba ficciones en *Martín Fierro*, sino

a la del 30. En buena cronología, el tardío Barbieri pertenece a una generación anterior a la del precoz Sánchez Reulet.

Sólo con este criterio, que evita interferencias en los ciclos natales, yo me avendría a admitir que participo, sincrónicamente, en las tareas de una generación. Sin duda los que nos aparecimos juntos con el cometa Halley fuimos testigos de traumáticos acontecimientos. Nos dieron a luz, más o menos, en el año del Centenario, pero movimos la pluma cuando la patria resbalaba a una sombría decadencia. Desde 1930 el cielo se fue cargando de pájaros ominosos. El primer signo había sido la crisis económica de Wall Street, que arruinó al mundo entero; y, concomitante, la crisis del liberalismo. En la Argentina, la revolución militar de ese año impuso un régimen oligárquico que se mantuvo gracias a sistemáticos fraudes electorales. Las izquierdas fracasaron en sus intentos de formar un Frente Popular. Las derechas se afianzaron. El nacionalismo se hizo rosista, antidemocrático, antiliberal. Los éxitos crecientes de Hitler, desde 1933, ponían los pelos de punta. A los judíos de Buenos Aires algunos de nosotros tuvimos que defenderlos a mano armada. La Acción Católica, soliviantada por el Congreso Eucarístico de 1934, repetía fórmulas del fascismo italiano y aprendió a persignarse con la cruz swástica. La guerra civil en España y el fracaso de la República probaron que la causa de la libertad en el mundo estaba perdida y que se abrían las cloacas de la violencia, la tiranía y la estupidez. Luego, en 1939, la segunda guerra mundial, que vista desde la Argentina parecía favorecer siempre a los nazis. En 1943, otra revolución militar: intentos teocráticos primero, demagógicos después, en todo caso la Argentina dio un bajón, la sociedad se niveló con las masas y las minorías quedaron aplastadas. Esta serie de acontecimientos se recorta con valor de período histórico universal. Pero que los escritores sean testigos de acontecimientos importantes no es suficiente para que se constituya una generación literaria: también hay que hacer historia, con obras valiosas. ¿Las estamos escribiendo, quienes nacimos alrededor de 1910? Supongo que sí. El año 1930 fue sólo una iniciación, y tomarnos las medidas por lo que publicamos entonces, y no por lo que desde entonces hemos seguido publicando, sería tan injusto como circunscribir la generación de los martinfierristas en lo que produjeron solamente durante los veintitantos. ¡Linda quedaría la generación de Borges si la despojáramos nada menos que de los cuentos del mismo Borges so pretexto de que se publicaron en los cuarenta y tantos! Juzgado globalmente, nuestro aporte generacional no es desdeñable. Cuesta venderlo, sin embargo. ¿Por qué? He tratado de explicarlo en mi *Historia de la literatura hispanoamericana*.

Los muchachos que asomamos la cabeza en la década del 30 no nos presentamos a la palestra con los consabidos "anti". No fuimos antimodernistas porque Rubén Darío era ya un tema bibliográfico, muerto y enterrado en los programas de literatura de los colegios secundarios. Tampoco fuimos antivanguardistas porque no tomábamos en serio la orgía de "ismos" de posguerra. Esa literatura se había negado a sí misma: no era posible negarla más. Los ultraístas más responsables estaban prometiendo enmendar sus primeras bromas con obras **firmemente construidas**: no podíamos estar contra esas promesas. Sea, pues, porque el pasado se hubiera hecho inexpugnablemente clásico o porque se hubiera desintegrado solo hasta no ofrecer resistencias o porque hubiera pedido una moratoria, lo cierto es que en 1930 saltamos a la literatura sin el trampolín de los "anti". Por no ser beligerantes no se nos dio beligerancia. Teníamos la sensación de que los otros, los "anteriores", habían pasado las escobas y limpiado la casa. Buenos sirvientes. Se les agradecía. Pero no íbamos a empuñar las mismas escobas. ¡Para qué! Limpia la casa, era la hora de estudiar. Nuevas disciplinas filológicas, nuevas teorías literarias, nuevas filosofías, nuevas literaturas. Y cuanto más estudiábamos, menos escribíamos.

¿Vida literaria? Los tiempos no estaban para jugar a las visitas. Nos dividíamos más en bandos políticos que en bandos poéticos. No había todavía grandes empresas editoriales ni se distribuían premios con la generosidad de hoy. En cierto sentido éramos menos profesionales que hoy: nuestra cabeza no pensaba con la categoría del *best seller*. ¡Qué público íbamos a tener en 1930 si éramos argentinos, jóvenes para peor, y las gentes leían solamente los periódicos en busta de las terribles noticias! Por otra parte, nos faltó el espíritu de cuerpo y el sentido de la propaganda. Nos ignorábamos unos a otros y nos daba lo mismo juntarnos, ya con los mayores, ya con los menores de edad. Acabamos por acercarnos a los menores, y creo que les contagiamos el neorromanticismo. Sólo que éstos, alrededor de 1940, se apiñaron en generación propia, desatentos al pasado inmediato, el nuestro, atentos en cambio al pasado mediato, el de los ex ultraístas. Tendieron un puente y nosotros, como generación, quedamos debajo. Como generación, digo, porque como personas algunos sí fueron incorporados a la generación del 40. Se desvistió así a la generación del 30 para vestir a la del 40. Consúltese cualquiera de las antologías, cualquiera de los panoramas de la última literatura argentina: indefectiblemente aparecerán, entre los del 40 nombres del 30. Me falta ahora espacio para definir mi generación. Ni siquiera sé si es posible. A lo mejor, no existe. A lo mejor, tampoco existe la del 40. Me limitaré, pues, a rescatar los nombres que en este

momento me vienen a la memoria. Ojalá que no se me tome por uno de esos que se dedican a inventar generaciones: yo, a lo menos, creo que para ingresar en la historia hay que encomendarse a las propias obras, y que arremeter juntos es táctica de montoneras.

Principalmente en verso: J. J. Bajarlía, M. A. Boneo, E. J. Bosco, A. Calí, J. J. Ceselli, A. Cambours Ocampo, C. Carlino, C. H. Carreño, F. Dibella, O. Estrella, T. Fernández, J. G. Ferreyra Basso, R. Galán, A. H. Ghida, L. Gianello, M. J. Gigena, M. A. Gómez, F. Guibert, M. H. Lacau, La Madrid, E. D. Marrone, A. Martínez Howard, E. Molina, A. de Obieta, H. Pina Shaw, C. M. Podestá, H. Ponce de León, A. Puga Sabaté, J. E. Ramponi, C. Rosales, F. Schultz de Mantovani, J. Villafañe, W. Zenner. *Principalmente prosa narrativa:* L. M. Albamonte, L. Alonso, E. Anderson Imbert, J. Bianco, A. Bioy Casares, A. Cerretani, J. Cortázar, A. Chizzini Melo, A. Denis-Krause, E. Fernández, J. Gómez Bas, A. Grondona, B. Jacovella, M. A. Lancelotti, L. M. Levinson, E. Mallea Abarca, C. Mastrangelo, A. Mateo, M. del Mazo, A. Mitre, H. L. Morelli, G. Morey Otamendi, M. Mujica Láinez, R. Pla, C. Prelooker, J. M. Prieto, L. de la Puente, Ruiz Daudet, E. Sábato, G. Scheines, R. Valenti, A. Varela, A. M. Vargas, L. H. Velázquez, B. Verbitsky, W. G. Weyland. *Principalmente prosa ensayística:* H. P. Agosti, S. Bagú, A. M. Barrenechea, R. Brughetti, J. Caillet-Bois, J. S. Campobassi, E. Carilla, A. R. Cortazar, D. Cúneo, E. Estiú, R. Frondizi, J. Gómez Paz, C. Herrán, M. R. Lida, R. Lida, J. Neyra, M. A. Oliveira, L. Ostrov, E. Pucciarelli, S. Radaelli, J. L. Romero, E. F. Rubens, A. Sánchez Reulet, A. Sarobe, E. R. Storni, N. Vergara. *Principalmente teatro:* E. Abal, A. Ferretti, G. G. Levene, M. Menasché, P. Palant, J. O. Ponferrada, O. Rivas Rooney.

De este catálogo se podrían entresacar nombres de primer rango. Por lo menos diez de ellos —que por razones personales prefiero no especificar— han probado ya su originalidad de visión, su talento expresivo y sus renovadas técnicas. Merecen, ciertamente, que historiadores y críticos de la literatura argentina analicen sus obras como frutos de una generación formada en los años que van de la dictadura de Uriburu a la dictadura de Perón.

(Cambridge, Massachusetts,
diciembre de 1965.)

LA FUERZA DE LAS HORAS

Por CARLOS MASTRONARDI

Determinatio est negatio.

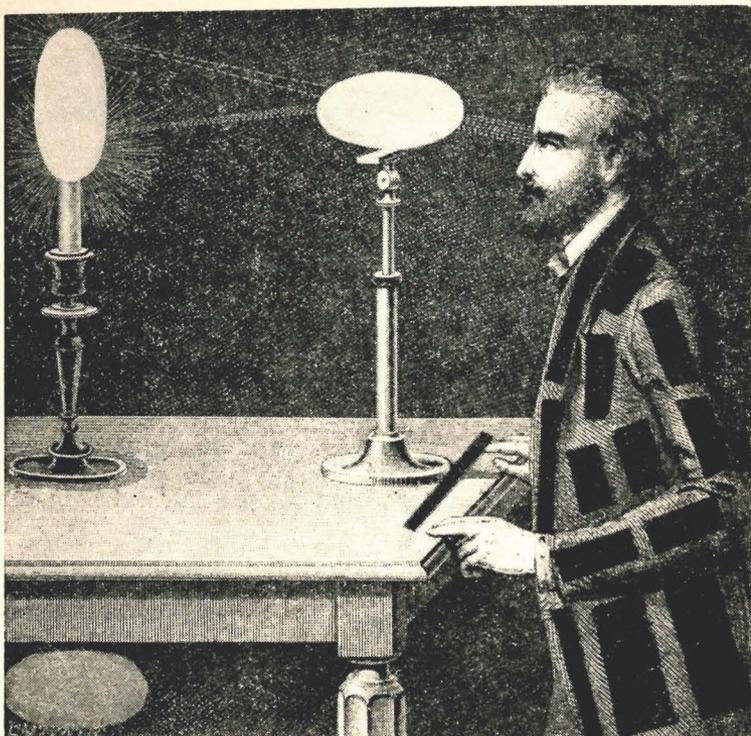
En el origen quieto y en los dormidos ámbitos,
la esperanza, sin hombre, manaba inmensa y muda,
y fuera de los cauces abiertos por los años,
estuvo en todas partes mi anónima ventura.

Sólo el tiempo me impide llorar desde tu rostro
y ser, libre y ninguno, la pasión que te inunda.
Ya las horas diversas apartan nuestros ángeles,
como el viento a las aguas, que en la calma se juntan.

El Dios que dividimos en incontables días
sigue dispersas huellas y por todos pregunta,
pues mi tiempo y el tuyo sueñan distintos reinos
y son desfiladeros que nos llaman y ocultan.

Con el fuego elegido para fundar un hombre,
en el abismo que abres buscas tu faz futura,
y así te alejas, único, del azar, de la trama
donde todas las almas se entrelazan y anudan.

La rosa necesaria del profundo mañana
en sus ardientes círculos te aprisiona y deslumbra,
y mientras de lo incierto, vasto león, huyes solo,
a tu espalda resuenan las puertas que clausuras.



Experiencias de Monsieur Deharain sobre la influencia de los rayos del espectro en el fenómeno de evaporación de las hojas (*Collage*)

Por ROBERTO AIZENBERG

SONETO

Por LEONIDAS DE VEDIA

DESDOBLAMIENTO

En el desfile múltiple de imágenes
advienten mi dolor y mi amargura
la gama del vivir con que define
la realidad su clásica aventura.

Todo traduce en página severa
con rigor en su fórmula segura,
lo que quiere lograr el hombre mismo
en la ansiedad con que su fe depura.

Ánimo de quimera o desvarío,
la soledad es sombra en su promesa,
cortina que atenúa en el sombrío

rostro del mundo su avidez aviesa.
Así la fértil esperanza quiere
desdoblar en amor lo que le hiere.

RAZON DEL CANTO

Por CARLOS ALBERTO DÉBOLE

Mudo aun de palabras
mi voz olía a bosques,
a desgarrón de sol en la espesura,
a sorprendido pájaro,
a recuerdos de lluvia y barro verde.
Mi padre trabajaba la madera;
empolvaba sus manos
en abedul, en roble y en incienso.
La espiral de la muerte
le enrulaba en virutas la estatura.
Olor de corazón pulverizado
alargaba sus dedos
que sumía en mi pelo transitable.
Ese incierto aroma a crecimiento,
a latidos ocultos por la sombra,
a duro sol de olvido,
a corteza hacia adentro;
ese olor vertical sobrevolado
en exilio de pájaros,
acostado en tablones,
me dio la bienvenida.
Un eco sordo, antiguo,
de trinos y bramidos
despertó en mi palabra.
¡Virutas y aserrines de mi infancia! . . .
¡Y ese olor de mi padre carpintero!
Adiós dijo su mano arborecida
y una aurora de pájaros plateados

enmudeció en su copa.
De su ademán encima
creció en mí su bosque,
sus maderas rosadas y amarillas.
Por confusos rincones sus garlopas,
sus sierras, sus cepillos.
Y en mi voz esa herencia
delirando sus árboles poblados.

P O E M A S

Por SIGFRIDO RADAELLI

ELEGÍA

Están doblando las campanas.
He aquí que participan la muerte de alguien;
alguien ha desaparecido para siempre.
Toda pérdida parece siempre melancólica
aunque, si bien se mira, ésta puede ser celebrada,
y es así como pienso
que cada campanada, al sonar con su voz profunda
no hace otra cosa sino celebrar una despedida.
Ciertamente, puedes ya despedirte
porque ya estás arduamente preparado.

La preparación fue larga, difícil.
Hubo que olvidar demasiadas cosas,
mucho más de la mitad de lo que aprendiste,
y romper cosas, dejar otras cosas abandonadas.
Todo lo demás sobraba, y no lo advertías.
Ahora posees lo necesario
y tu memoria sólo reconoce
lo que es ciertamente tuyo.

Esa carga, a veces innoble, cómo desfiguraba tu rostro,
cómo pesaba en tu corazón.
Ahora, es increíble, estás tan limpio
porque hasta tu idioma guarda lo indispensable
y ha expulsado como forasteras a las palabras inútiles.

Ya pueden doblar por ti las campanas,
oh despojado.

CUANDO UN DIOS NOS HABITA

Cada uno recibió la prodigiosa
visita de Baco.

ADOLFO BIOY CASARES

Es absolutamente inútil fingir
o en verdad ignorar lo que sucede a veces.
Es inútil ocultar el odio,
el odio firme, auténtico.
Es inútil ocultar el miedo,
los terrores sin lógica, la frenética ansiedad sin sentido.
Es inútil ocultar el coraje,
la llamarada del impulso limpio, irresistible.
Es inútil ocultar el amor,
el amor que brota de la raíz, que se expande, que triunfa.
Y es inútil ocultar la envidia,
y la ambición, y la codicia, y la crueldad, y la gula,
y el casto deseo de andar porque sí
y de arrancar una flor,
y la necesidad irrefrenable de destruir, y de matar.

En el momento exacto en que suena no sé dónde una música,
un acorde que exige perentoriamente otro acorde,
suerte de acompañamiento o de réplica,
sentimos ese movimiento que nos impele de modo inevitable
a la traición o al coraje,
al odio, o al amor, o a la inocencia.
Y es imposible no escuchar esa música ardiente,
y es inútil olvidarla o distrarse
porque, sencillamente, es el instante en que un dios nos
habita.

EL FRUTO

Aquí la tarde cenicienta espera
El fruto que le debe la mañana.

JORGE LUIS BORGES

El sol está alto.
Buscas.
Nada fatiga el esplendor del día.
El día te distrae, te alegra, te adormece.
Buscas.

Ya el sol empieza muy suavemente su curva.
¡Qué ganas de andar,
tirarse al suelo y ver desde el suelo las nubes
lejos!
Y ver tan de cerca los pedruscos, los tallos, las hojas marchitas;
descansar la mano,
tocar las pequeñas cosas vivas y los restos de cosas que nadie sabe
qué han sido alguna vez.

Olvidas seguir buscando,
te hundes en la molicie,
en la sombra rumorosa del día.
¿Qué haces, oh gozador?
Abandona tu espera, tu quietud, tu mórbida muerte,
sigue andando sin pausa,
buscando.
Mira con ojos abiertos, adelante, al costado.
Alarga tus manos. Palpa con tus dedos. Prueba el gusto
de todo lo que te incita a ser probado.
Ahora tienes la flor, en su espléndido tallo, con sus enteras hojas.
Cae la tarde. Un incendio a lo lejos.
Todo es reposo.

Mas, ay, la quietud no es contigo, buscador incesante.
Tú prosigues la búsqueda, bajo el sol muriente
y entre el misterio del follaje oscuro
donde los colores se pierden y confunden.
Tú buscas.
Ya tuviste la flor, la rama, el agua
y la luz.
Ya te acercas, eterno buscador.
Esta es la hora.

Lo hallarás, porque el fruto
es revelado al buscador sin tregua
y sólo a la caída de la tarde.

DE LA INMORTAL ESENCIA

Y en verdad, oh escéptico,
oh pesaroso solitario,
tu descreimiento no ha sido nunca rebelión.

Pensabas que la muerte cae sobre todas las cosas,
a veces duramente, a veces con un peso dulce pero igualmente
inexorable;
que la iniquidad era parte de su ley
y una horrenda igualdad el signo de su justicia.
Todo esto lo juzgabas impío, pero lo aceptabas
con la mansedumbre con que al fin se acepta
una expiación oscura y fatal.

Y ahora contemplas la perennidad de la rosa
y algo más increíble aún: la inmortalidad del perfume.

No se marchita por entero la hoja del laurel
ni se borran completamente los caminos
ni se apaga la luz del todo.
En algún lado sigue resonando el eco de un canto,
vuelve de pronto a la boca el sabor de un vino antiguo y sagrado,
aún en la mano se percibe el contacto que un día nos hizo
estremecer.

Y hasta has podido comprobar, oh fatigado, esta hermosura
que es la eternidad en el fondo del ojo
y es el abrirse la misma sonrisa joven y melancólica
entre labios que imaginabas deshechos en ceniza.

Torpe desmemoriado,
contra tu propia incredulidad se levantan las esencias
para afirmar que existen, que seguirán existiendo,
pues ni tu propia memoria de ellas se pierde

aun extraviado de ti.
No cuenta el tiempo, única medida,
solamente cuentan las esencias.
Ellas no hacen más que cumplir su ritual naturaleza,
estarse siempre despidiendo de nosotros
y alejándose.

Porque toda despedida es apenas un signo,
una clave igual al encuentro
y exactamente igual a la llamada.
Porque siempre, desde lejos,
todo lo que se fue aparece
para renacer en repetidos adioses
y alejarse y volver.

Y hoy, y otra vez, y otras veces
lo que una vez ha sido verdadero
no morirá del todo.

MINI - CUENTOS

Por MARÍA ETCHART

Distracción

Se rascó la cabeza. Luego se sentó en un escalón porque le dolían los pies. Pensó: —Son los zapatos—, y se miró los pies. Notó con sorpresa que no tenía zapatos. La vieja mona se rascó la cabeza de nuevo y pegó tres chillidos que querían decir: —¡No entiendo, no entiendo, no entiendo!

Cuestión de tiempo

Siempre vivió lujosamente. Su baño tenía pieles y su bañera cisnes de bronce y su cama sobre una tarima escalonada lucía rico dosel con ángeles dorados.

Ella no pudo subir nunca más esos escalones.

Cuando terminó de limpiar las sesenta habitaciones se asomó a la ventana, se dio cuenta que había cumplido noventa años y cayó muerta.

Agua

—¿Adónde van los muertos? —preguntó la niña, y la madre le dijo: —Los muertos se van a los ríos y a los mares, porque ellos también son de agua.

Y la niña cada vez que veía agua sentía tanta pero tanta pena que no podía beberla, y se murió de sed, como si hubiera estado en un desierto.

No fue al séptimo

—Toma la manzana, Eva —dijo Adán.

—No quiero —dijo Eva.

Y todo lo que ya estaba dejó de estar.

Dios dijo: —¿Y ahora?

Pero no se le ocurrió nada.

Eterno retorno

Pensó en morir de nuevo, pero después de todo, no tenía las manos curadas, y de dónde iba a sacar otros ladrones, y dónde estaría...

Hacia atrás

—El próximo lote es un espejo barroco que perteneció al *boudoir* de la *Contessa* de T... —declamó el rematador, mientras los peones corrían el espejo que accidentalmente chocó quebrándose la luna.

En un *boudoir* de un palacio barroco la *Contessa* de T... y su amante quedaban inmobilizados para siempre, mientras escuchaban lejanamente un ruido de vidrios rotos.

Clepsidra

—La cuestión está en no moverme para retener la vida— pensó mientras observaba el juego de la clepsidra.

La clepsidra siguió marchando y él no se dio cuenta que la parábola de sus venas era una copia exacta de la parábola de la clepsidra.

Narciso

Se amó tanto mientras se afeitaba que afeitó también al espejo.
Desde ese día tuvo doble trabajo en todo.

Edipo

Cuando finalmente logró casarse con su padre, ya estaba proyectando la muerte de sus futuros hijos.

Espejo

- ¿Omóc el av?
- ¡Ah! Ud. es árabe.
- On, epat le ojepe.
- ¡Ah!
- ¿Cómo le av?
- Bien.
- Pero, tápelo todo.
- ¡Ah!
- ¿Cómo le va?
- Neib.

LE CORBUSIER Y EL PURISMO PICTORICO

Por CÓRDOVA ITURBURU

En una mañana de sol, internándose en las aguas azules del Mediterráneo, como un joven nadador audaz, encontró la muerte, a los setenta y siete años, Le Corbusier, el más grande, seguramente, de los arquitectos de nuestro tiempo. Si entre los renovadores decisivos de las artes de este siglo fuera necesario mencionar cuatro figuras capitales, yo no vacilaría en pronunciar su nombre junto a los de Apollinaire, el poeta; Picasso, el pintor, y Stravinsky, el músico. Si por otra parte, nuestra época tiene una esencia y una fisonomía, y esa fisonomía y esa esencia hallaron en el arte una expresión, esa expresión se encarna, por lo menos en sus caracteres sustanciales, en los vocabularios creados por estos cuatro artistas: este músico, este pintor, este poeta y este arquitecto.

Pero Le Corbusier, cuyas realizaciones y cuyas formulaciones teóricas tanto han contribuido a desencadenar, a través de la arquitectura y el urbanismo, el proceso de transformación del rostro de nuestras ciudades, del rostro, en última instancia, del mundo que habitamos, no fue solo un arquitecto. Fue, también, un escritor de preciso y transparente estilo y un pintor, por añadidura, de clara significación en el desenvolvimiento de la revolución estética encendida en las primeras décadas de esta centuria. Fue, con Amadée Ozenfant, uno de los creadores del *purismo*, una escuela que tuvo escasos seguidores ortodoxos, es cierto, que no alcanzó a constituir lo que podría llamarse un movimiento, pero cuya influencia se manifestó de las más diversas maneras, en muy distintas expresiones pictóricas y, desde luego, en el muralismo contemporáneo, en el diseño industrial y en las artes decorativas y publicitarias. Ozenfant y Le Corbusier se formaron inicialmente en el cubismo, ese admirable movimiento cuyas médulas alimentaron tanto germen renovador. Pero advirtieron, un día, que los decisivos aportes estéticos y técnicos del cubismo, de tan considerable importancia para el arte contemporáneo, empezaban a debilitarse y a derivar en las inconsistencias de un blando y amable decorativismo. Reaccionaron contra esa inconsecuencia para con el espíritu del siglo, y de esa reacción surgió el purismo. En la revista de Ozenfant, *Elan*, publicada entre 1915 y 1917, y en *Esprit Nouveau*, dirigida por Ozenfant y Le Corbusier, aparecida desde 1920 a 1925, formularon los dos artistas los principios de su nueva concepción estética, una concepción, por lo demás, que transpusieron a muchas y memorables pinturas de caballete y a algunas realizaciones murales.

¿En qué consistía, sumariamente, esa estética? Nuestro siglo es el siglo de la técnica, el de una nueva arquitectura apoyada en la utilización de nuevos materiales, el de la máquina, el de las construcciones basadas en la geometría y el número. La funcionalidad y la economía imponen a las creaciones de nuestro tiempo una desnudez, un despojamiento y una sobriedad constructivos cuyo imperio ha determinado la aparición de formas nuevas, cuya inédita belleza ha modificado la sensibilidad estética del hombre. La pintura cubista, que comprendió, en cierto modo, esta nueva realidad, había realizado en sus etapas

iniciales obras que daban satisfacción a las exigencias sensibles del hombre nuevo. Pero el cubismo se estaba debilitando en sus realizaciones ulteriores para caer en las blanduras de lo decorativo. El *purismo* aspiraba a reanudar el camino comenzado y no concluido. Había que dar al cuadro y al objeto representado la dignidad de la construcción rigurosa, una construcción sostenida por una voluntad arquitectónica severa, por el destierro de lo accesorio, por la limpidez formal, por la simplicidad esencial de líneas y de colores. La alusión a la transparencia y tersura de los cristales y al equilibrio de las máquinas perfectas de sus aceros, de sus metales pulidos, está presente —por eso— en las obras *puristas* como, asimismo, la ordenación ortogonal de las composiciones, es decir, el régimen compositivo determinado por la presencia estática de horizontales y verticales rectoras.

Sobre tales principios generales, Le Corbusier —como su compañero de aventura estética Amadée Ozenfant— desarrolló una vasta obra pictórica cuya influencia, insisto, se hizo sentir, aun hoy se hace sentir, en ciertos caracteres esenciales del diseño industrial, de las artes publicitarias y decorativas y sobre el muralismo de nuestro tiempo. Una nueva poesía fluye de esas obras. La poesía derivada de una inspiración creadora regida por las precisiones y el espíritu de la geometría.

LO MISTICO Y LO PROFANO EN LA BIENAL DE SAN PABLO

Por NORBERTO BERDÍA

Se pretende por algunos, que las Bienales han de ser algo así como el empireo donde los grandes del arte de hoy, han de ocupar el ajustado lugar que a cada uno nos parece debe ocupar. Todo certamen —y la Bienal no puede escapar a esta ley— deja doloridos y confusos. La de San Pablo, que patrocina ese caballero que es Mattarazzo Sobrinho, tiene a su favor, desde el inicio, ese amplísimo pabellón, creado expresamente para exhibiciones de esta índole, que permite la visión de los stands desde diversos ángulos y distancias.

Esta 8ª Muestra es la consagración de los de menos de cincuenta años, es decir, elige ya en los maestros contemporáneos que sin ninguna duda, tienen seguro su lugar en la historia de las artes plásticas de nuestro tiempo. Frente a la 7ª que era el triunfo a la mejor afirmación del Pop.-Art, de esta expresión aún tan debatida y era como un eco de la veneciana. En ésta pareciera se ha querido consagrar por parte de los seleccionadores nacionales, al arte concreto y sus epígonos.

La salomónica solución del Jurado de dividir el Gran Premio entre artistas que son jefes de fila de dos corrientes antípodas como Burri y Vasarely, nos trae a la convicción de que esos Jurados *democráticamente formados* por los comisarios que llegan hasta Ibirapuera se transforman en abogados de sus envíos y llegan por ello a estas desconcertantes decisiones. Pensamos que Burri, que en la 5ª Bienal tenía un poderoso envío y allí debió haber sido consagrado, hoy comparte con Vasarely un premio que al francés parecía habersele escapado la oportunidad de obtenerlo toda vez que Op.-Art y otras búsquedas ya habían avanzado sobre su mismo camino. No quisiera dejar de destacar mi admiración por la obra de Pasmore, el inglés que aceptando postulados de Mondrian ha llevado su obra a una riqueza de sensibilidad dentro del planteo de un arte puro, cuyo envío me pareció de lo mejor dentro de la vigencia de lo concreto; vigencias que llevó por otra vía al despropósito que significa premiarlo al japonés Sugai, cuya nombradía internacional radicaba en los encantos de improvisación tradicional en el arte de Oriente, realizando ahora obras en las que se percibía la incapacidad innata de este sensible lírico, proponiéndose especular con medidas y espacios sin visión subjetiva.

Las distancias, entre las obras de los artistas europeos y los americanos se han acortado mucho, como es fácil comprobarlo en los envíos a esta Bienal. Venezuela y Chile tuvieron una muy buena selección que les ayudó al éxito. Argentina lamentablemente tuvo comisario a última hora, pero su envío nos pareció bueno y bien presentado. Uruguay se destacó con el envío del Con-junto de Plac-Art, de Carlos Páez Vilaro, que es un buen espectáculo plástico, de verdadero éxito.

Hay un arte de calidades epidérmicas que busca el "choc" con el aporte de referencias hacia un realismo expresionista. A la manera de nuestros conocidos Macció, Noé, Deira, Seguí y otros, hacen su aporte con la creación del

cuadro incrustando en el plano, el trozo o el objeto, creando un conjunto de feliz ensambladura, una forma de transmisión no a la manera de de la Vega, sino más cercana a Berni, pero con resultado que va al encuentro de un gracioso lirismo. En este caso evocamos al polaco Hasiór. Es curioso ver cómo entre los nórdicos aparece como un *leit motiv* de la obra la sexualidad. En el holandés Melle ya es un caso de reencarnación de la imaginaria de Jerónimo Bosch y la presencia enfermiza del sexo, mientras no nos parece tan forzado hablar del sueco Walter Svanberg y la presencia en su espíritu de la misma obsesión de lo místico y lo profano, que conviven atormentando las obras de Bergmann.

Finalizando, quiero hacer una mención especial por el envío del escultor paraguayo Guggiari, con una obra que impresionó muy bien a muchos. El éxito de este joven escultor se refleja también sobre su maestro, nuestro gran Libero Badii.

DE COMO LA FELICIDAD DE UNOS NACE DE LA DESDICHA DE OTROS

Por CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO

En efecto, *La felicidad*, de Inés Varda,* es una demostración por el absurdo. No existe esa felicidad rosada, literal y general, que ahí se pinta. Si parece existir es porque, como compensación, existe la tremenda desdicha de la esposa que se suicida.

El film concentra toda la felicidad en un grupo de personas envuelta en una dicha absoluta y convencional, y acumula toda la infelicidad en el solo acto del suicidio (por eso se muestra en diversas y reiteradas tomas el levantamiento de la mujer ahogada, para enfatizar la excepcional importancia que Varda atribuye a esa muerte, que debe pesar por sí sola tanto como todo el resto del film).

El hombre que ama a dos mujeres a la vez podrá (tal vez) aumentar su cosecha de amor (teoría del cuadro de tierra con su árbol o mujer, a la que se sumaría y no restaría el árbol que crece al lado, fuera del cuadro). Pero no es cierto que el amor del hombre por el árbol o mujer externa no quite nada a la del cuadro: le quita no sólo una parte de amor, sino todo, como lo prueba el suicidio. Claro está que la esposa se suicida por necesidad interna de la metáfora; existencialmente reaccionaría con negaciones menores (así como la distribución de dicha y desdicha sólo es neta en la metáfora, mientras en la realidad se matiza en mil proporciones distintas). O sea: en la realidad, ese suicidio es repartido para todos un poco, en pequeñas infelicidades que se mezclan con pequeñas felicidades. O sea: la felicidad de los hombres es interdependiente y relativa. Y éste es el transparente significado social del film: los que son demasiado felices en una sociedad dada, lo son a costa de otros que son demasiado infelices.

El marido que cuenta su amor por otra a su propia mujer, descarga injustamente su responsabilidad. A ello replica la suicida con otra aparente generosidad: parece eliminarse para eliminar el problema del marido, pero en realidad le replica con otro egoísmo igual o mayor. En adelante, él ya no podrá ir al bosque con su nueva mujer y sus hijos, sin señalar la falta de la suicida con los paseos solitarios y meditativos que ahora se le ve emprender.

Esto sería una falla desde el punto de vista de la metáfora de Varda: se ha quebrado la invulnerable felicidad que pretendía presentar. Pero esta falla es imposible de soslayar (como la consternación del marido cuando descubre el suicidio), sin deshumanizar totalmente la película. Soy feliz e infeliz, dice la amante ante la muerte de la esposa; es lo menos que, sin perder humanidad, puede decir en tal circunstancia; ya no podría seguir afirmando forzosamente que es feliz, como lo hacía cuando la otra estaba viva.

Según otra posible interpretación más sencilla y no incompatible con las anteriores, el film significa además: los hombres son egoístas; la esposa suicida es la que resulta querer más a la amante, ya que deja campo libre a su felicidad.

* Película de *Saga-Films*. Guión y dirección de Agnes Varda, música de W. A. Mozart. Intérpretes: Marie-France Boyer, Jean-Claude Drouot, Claire Drouot, Olivier Drouot. Título original: *Le bonheur*.

EXAMEN DEL "NEW AMERICAN CINEMA"

Por ITALO MANZI

Desde el 3 hasta el 17 de agosto próximo pasado, diariamente en tres abonos diferentes, Buenos Aires tuvo la oportunidad de poder apreciar un voluminoso ciclo compuesto, entre filmes largos y cortos —cuya duración oscilaba desde los dos minutos hasta las cuatro horas y media— de 60 películas, gracias a los esfuerzos conjuntos de la Cinemateca Argentina y del Instituto Torcuato di Tella.

El "New American Cinema" —rótulo claro de un contenido caótico y heterogéneo— pretende ser un movimiento renovador y revolucionario, y aun antes de conocerse bien, gracias a ciclos como el que nos ocupa, desde hace cierto tiempo se habla bastante de él en el viejo y en el nuevo mundo.

Sus comienzos pueden situarse hace más de diez años, cuando algunos cineastas norteamericanos quisieron expresarse con mayor libertad, fuera de la máquina rutinaria, clásica e implacablemente autoritaria de Hollywood, y profirieron su grito de rebelión. El primer ejemplo fue quizás *El pequeño fugitivo* (1953), que Morris Engel realizara con escaso presupuesto y sin el apoyo de los productores de Hollywood, y que conquistó a todos por su frescura y espontaneidad. Para no citar más que películas conocidas entre nosotros en distribución comercial, podemos ubicar dentro del mismo movimiento a *Sombras* (1957) de John Cassavetes, cuyas situaciones y diálogos estaban totalmente improvisados ante la cámara, y *El ojo salvaje* (1957-9) de Sidney Meyers, impactante documento psicológico sobre un caso individual.

Pero esta tónica, que tiene mucho del neorealismo italiano, del "Free Cinema" inglés y del nuevo cine polaco, aunque con sus propias características locales, no constituye la temática única ni fundamental del New American Cinema, tal como ahora se nos presenta. El movimiento reúne a realizadores independientes de Nueva York y de la costa del Pacífico, y comprende a autores de documentales, de obras de ficción y de cine abstracto, los cuales trabajan con dinero propio, con el que les suministran algunos mecenas con veleidades intelectuales, o privándose del alimento y de las necesidades más elementales para poder hacer su cine, como en el caso de Ron Rice, que murió de tuberculosis y debilidad poco antes de las últimas navidades.

La escuela posee una revista importante de aparición periódica, *Film Culture*. Su autor, editor e inspirador es Jonas Mekas, nombre —el de él y el de su hermano Adolfo— que ya se ha hecho famoso; ambos, en efecto, son responsables de algunos de los largometrajes más serios del ciclo.

El movimiento tiene su manifiesto, que ha sido redactado por Jonas Mekas. En algunas de sus partes dice así: "Lo que nos interesa: el Hombre. El Hombre y todo lo que directamente le concierne. No somos una escuela estética que confina al realizador a un plan estrecho de principios establecidos... con el alma presionada desde los cuatro puntos cardinales, ante gobiernos que asfixian su ser personal con la vasta maquinaria de la burocracia, el belicismo y las comunicaciones masivas, el artista siente que la única manera de rescatar al hombre estimulando su sentido de rebelión, su sentido de desobediencia, inclu-

so al costo de la anarquía declarada y del nihilismo. El panorama íntegro del pensamiento humano, cosa aceptada públicamente en el mundo occidental, debe ser renovado. Todas las ideologías públicas, valores y modos de vida deben ser cuestionados."

Los movimientos intelectuales revolucionarios siempre tienen un manifiesto —p. ej. el dadaísmo, el ultraísmo en literatura, el surrealismo en el cine de la década del 20—, cuya finalidad es fundamentalmente la misma: tomar una posición contra un esquema artístico, ideológico, político o social que se ha vuelto agobiante. Lo cual es muy positivo, pero como en toda reacción violenta, a veces se pierde el control. Es lo que ocurre con el New American Cinema. Se proponen recomenzar desde cero, pero comprende una serie tan heterogénea de realizadores y de valores tan dispares, que resulta imposible hallar un metro capaz de abarcarlos a todos, y así, los plausibles objetivos del manifiesto se diluyen y no conducen a nada.

Se advierte en todos los autores un esfuerzo por expresar algo que llevan adentro, en la forma más libre y desprejuiciada; de allí el apelativo de "psiconautas" que se han adjudicado, pero muchas veces sus tentativas se acercan más al lenguaje de la pintura que al del cine. Justamente, el señor P. Adams Sitney, el representante del New American Cinema que vino a Buenos Aires con las obras, en algunos de los diálogos que siempre se entablaban entre el público y él después de las exhibiciones, y que muchas veces resultaban más movidos e inusitados que las propias películas, consideró que el lugar ideal para tales exhibiciones era el instituto Di Tella por tratarse de un salón de pintura, pues según su opinión un pintor está más capacitado para apreciar la muestra que un hombre de cine o un simple espectador. Y es eso lo que puede reprocharse a algunos de los realizadores del New American Cinema: usar el cine para negarlo, desconocer o ignorar voluntariamente el auténtico lenguaje y las posibilidades del cine. Es como si un pintor pretendiera crear un nuevo estilo de pintura cortando una tela blanca con unas tijeras, para darle una hermosa forma escultórica. Así, Andy Warhol, responsable de *Vinyl* —nombre que designa a una de las imitaciones en plástico más baratas del cuero— deja durante 70 minutos la cámara quieta antes unas escenas de un sadismo y de un carácter homosexual tremedos. Al mismo le debemos *The Most Beautiful Girls*, donde se propone mostrar a las mujeres más bellas de Nueva York. Parece que el film que vimos, y que duró 30 minutos, fue sólo una selección de seis entre veinte mujeres que filmó. Se trata simplemente de un primer plano fijo de cada una de las mujeres (que, por otra parte, no son tan hermosas), el cual dura cinco minutos, tiempo durante el cual las pobres hacen unos esfuerzos desesperados por no hacer muecas y por contener las lágrimas provocadas por los reflectores.

Dentro de este orden de ideas, *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, glorificación del mito de la motocicleta y de las relaciones homosexuales en los Estados Unidos, me pareció una de las mejores obras de la muestra, que también contó con películas de intención completamente distinta, por supuesto.

El grito de protesta elevado por Lionel Rogosin en las tres películas presentadas está cargado de una aguda intención social. La excelente *In the Bowery* se sitúa en los suburbios de Nueva York, y gira en torno a la desesperada lucha del hombre por seguir viviendo a pesar de la soledad y del alcohol. *Come Back Africa* auna a la perfección, a la manera del "Cinéma-Verité" la ficción y el documental; el atraso social de la Unión Sudafricana, el hambre y la explota-

ción del negro por el blanco, llegan con una fuerza notable, que se hace más efectiva porque el director evita el panfleto y deja que las elocuentes imágenes hablen por sí solas. *Good Times*, *Wonderful Times*, indudablemente la mejor de sus tres películas, no obstante usar elementos tan vistos como las catástrofes de la última guerra —los campos de concentración, la destrucción de Hiroshima—, o los fenómenos que la presedieron —el nazismo en toda su imponente diabólica—, el director logra impactar profundamente al público, a la manera del final de *Doctor Insólito*. El material documental aparece en contrapunto con una fiesta de sociedad donde varios personajes conversan sobre ellos mismos y sobre el mundo; esta parte, por sí sola, constituye una joya de agudeza, humor negro y precisión. Vimos *Good Times*, *Wonderful Times* en estreno mundial; acaba de representar al nuevo cine norteamericano en el festival de Venecia.

Jonas Mekas, el portavoz de la escuela, no lleva el alegato social a tales extremos, pero logra excelentes críticas en *Guns of the Trees* y en *The Brig*, que recibió el primer premio en documentales de actualidad en el festival de Venecia de 1964. Se trata de la filmación sin variantes (pero con constantes movimientos de cámara) de la obra teatral de Kenneth H. Brown, por el alcance de cuyo ataque fue cerrado el teatro que la exhibía por decreto judicial. Pero una noche el equipo filmador y los actores entraron clandestinamente por el techo y filmaron esta película en pocas horas. Todo transcurre en una celda de cuatro por cuatro donde diez hombres cumplen el castigo que la marina norteamericana impone a los infractores. Jamás el cine dio una sensación tan kafkiana de asfixia, desesperación y angustia; la película dura una hora, pero a los veinte minutos la sensación de opresión se hace insostenible.

Adolfas Mekas, hermano de Jonas, prefiere la sátira. Su *Allelujab the Hills*, que ya cosechó aplausos en Europa, es deliciosa, y su *La Bella del Cañón de la Esperanza* (*The Double-Barrelled Detective Story*), en Cinemascope, pretende ser una parodia de los films del Oeste. El tema, complicado y lleno de ramificaciones extrañas, se refiere a un bandido que para vengarse de su suegro, maltrata fría y sádicamente a su esposa, hasta atarla desnuda a un árbol, para que se la coman los perros. Pero la joven es rescatada y nueve meses más tarde nace un niño que se caracterizará por un olfato excepcional, y que 20 años después será el vengador de su madre, ayudado por Sherlock Holmes en persona. Todo lo cual daba para bastante más.

Shirley Clarke, en *The Connection*, una de las películas que viene precedida de más comentarios y elogios, hace lo mismo que Jonas Mekas con *The Brig*, pero con menos efecto y con resultados más discutibles. Filma una obra teatral sin variaciones que describe el mundo de los drogados: un grupo de ellos, mientras espera “la conexión” que habrá de traerles su periódica cuota de droga, permite que un equipo cinematográfico los filme al natural, a cambio de una suma de dinero que les permitirá costear su vicio.

Dentro del dibujo animado y del ensayo abstracto, es notable el *Number 11* de Harry Smith, autor de cortos del número 1 al 14, realizados bajo el efecto de todo tipo de drogas y de bebidas alcohólicas, o por privación de las mismas. No menos excelentes son las películas de montaje de Bruce Conner, *A Movie* y *Cosmic Ray*, en movimiento constante, mezcla de alegría, destrucción y sexo, y las de Stan Vanderbeek, *Wheels 2*, *Snapshots of the City*, *Breathdeath*, que son auténticos collages cinematográficos, pues recorta trozos de revistas y las anima junto a material filmado o dibujado.

Ed Emshwiller en *Thanatopsis*, y en *Totem* juega con colores y volúmenes distorsionados por la iluminación y el enfoque.

Según los voceros y los integrantes del movimiento, la obra más enjundiosa y acabada de la muestra es *The Art of Vision* de Stanley Brackhage, obra que resulta un desafío (del autor) y un triunfo (del público que resiste hasta el fin de la exhibición). Contando las pausas para los cambios de rollo en el proyector único de la sala de proyecciones del instituto Di Tella, son cinco horas de exhibición muda y en subliminal, con temas repetidos hasta el infinito. Dicen que el autor tardó diez años para filmarla, trabajando ocho horas diarias. Es imposible aceptar tal película (muchos nos hemos quedado porque después de resistir tres horas, era un triunfo deportivo llegar hasta el final), pero aunque se nos escape el sentido de “integridad creadora total y de sinfonía ‘Perro-Estrella-Hombre’”, es innegable que no se trata de una simple bravata porque sí, y que el autor la vivió a fondo, y en todo eso caos se advierte el dolor, el esfuerzo de nacer, de llegar a ser hombre, de realizarse, de crear otro ser. El mismo Brackhage, en *Thigh Line Lyre Triangular*, filma con luces contorsionadas y en estilo subliminal, el parto de su esposa, tema incluido en la sinfonía *Art of Vision*. *Mothlight* fue realizada por Brackhage sin cámara; simplemente pegando polillas muertas sobre una banda de celuloide virgen, y revelándolo luego.

En las antípodas de esa abstracción intelectual están las obras de Jerome Hill, costumbrista, gracioso, de una normalidad al mismo tiempo reposante e intrascendente. *Sand Castle* es muy agradable, una especie de *Domingo de verano* sin pretensiones neorealistas. En cambio, *Open the Door and See All the People*, del mismo carácter, está menos lograda, por la técnica rudimentaria con que fue filmada.

En la corriente agresivamente sexual a que nos referimos al principio hay que inscribir *Sins of the Fleshapoids* de Mike Kuchar, lenta y por momentos graciosa, y *Twice a Man* de Gregory Markopoulos, uno de los realizadores más famosos del movimiento, pero cuya obra se resiente por la confusa mezcla de tiempos y por el desesperante montaje subliminal de las escenas. *Blonde Cobra* de Bob Fleishner y Ken Jacobs, consigue provocar el mismo impacto profundo que provocaría un sueño que no comprendemos totalmente pero del cual nos sentimos parte integrante. Fue, sin embargo, una de las películas peor recibidas por el público quizás por venir sin subtítular (la mayoría traía subtítulos en castellano), y en ella lo que se oye es fundamental, sobre todo los comentarios en off durante varios minutos ante una pantalla oscura.

Hubo aun otras obras, menos interesantes: *Goodbye in the Mirror* de Storm de Hirsch, *Mass* de Bruce Baillie, *Georg* de Stanton Kaye, etc. Mencionemos por último a *Lord of the Flies* de Peter Brook, el director de *Moderato Cantabile*. No obstante el origen británico de la película, el New American Cinema la incluye en su ciclo, por considerarla emparentada con su movimiento. No es una obra lograda plenamente, pero resulta extraña y original. Basada en la novela de William Golding, narra la aventura de unos 40 niños civilizados que se pierden en una isla desierta. Sin la guía de las personas mayores, que al principio añoran, poco a poco se van organizando y va aflorando en ellos un salvaje primitivismo, una división en tribus, una necesidad de adorar ídolos que ellos mismos se habían creado, que los llevará a la destrucción.

Esas fueron las películas. Si realizamos una división y colocamos por un lado a las películas “normales”, y por el otro a las “abstractas” y “revolucionarias”, hallamos que en el primero de los casos, se trata de un cine “normal” que se hace

desde hace más de treinta años y en forma más perfecta, y en el segundo caso la rebelión resulta un grito en el vacío, pues su objetivo, muy claro en el manifiesto, no resulta tan claro en la práctica. Con sus fuera de foco, su montaje rudimentario y otros recursos negativos, voluntarios o no, muchos de los realizadores expresaron claramente su propósito de exasperar al público y de romper sus moldes clásicos, lo cual es muy plausible cuando el resultado es más coherente. Además, mucho de lo que pretende ser innovación ya había sido innovado y agotado por la vanguardia francesa de 1929. Por lo tanto, más que un movimiento renovador, el "New American Cinema" nos parece un trampolín que permite la expresión de una serie de individualidades (algunas de las cuales estarían mejor situadas en el campo de la poesía, de la pintura o de la escultura), cuyas obras pueden aceptarse como reacción, ensayo y expresión personal, pero no como camino para el cine del futuro.

LA CONDESA SANGRIENTA

Por ALEJANDRA PIZARNIK

El criminal no hace la belleza; él mismo es la auténtica belleza.

SARTRE

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas*.

Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Eluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa.

La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje.

No es fácil mostrar esta suerte de belleza. Valentine Penrose, sin embargo, lo ha logrado, pues juega admirablemente con los valores estéticos de esta tenebrosa historia. Inscribe el *reino subterráneo* de Erzébet Báthory en la sala de torturas de su castillo medieval: allí, la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos.

Un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una "sustancia silenciosa". La de este subsuelo es maléfica. Sentada en su trono, la condesa mira torturar y oye gritar. Sus viejas y horribles sirvientas son figuras silenciosas que traen fuego, cuchillos, agujas, atizadores; que torturan muchachas, que luego las entierran. Como el atizador o los cuchillos, esas viejas son instrumentos de una posesión. Esta sombría ceremonia tiene una sola espectadora silenciosa.

LA VIRGEN DE HIERRO

*... parmi les rires rouges des lèvres luisantes
et les gestes monstrueux des femmes mécaniques.*

R. DAUMAL

Había en Nuremberg un famoso autómatas llamado "la Virgen de hierro". La condesa Báthory adquirió una réplica para la sala de torturas de su castillo de Csejthe. Esta dama metálica era del tamaño y del color de la criatura humana. Desnuda, maquillada, enjoyada, con rubios cabellos que llegaban al suelo, un mecanismo permitía que sus labios se abrieran en una sonrisa, que los ojos se movieran.

La condesa, sentada en su trono, contempla.

* VALENTINE PENROSE: *Erzébet Báthory, la comtesse sanglante* (Mercure de France, París, 1963).

Para que la "Virgen" entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierren en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella —en este caso una muchacha. La autómatas la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos iguales en belleza. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos.

Ya consumado el sacrificio, se toca otra piedra del collar: los brazos caen, la sonrisa se cierra así como los ojos, y la asesina vuelve a ser la "Virgen" inmóvil en su féretro.

MUERTE POR AGUA

Está parado. Y está parado de modo tan absoluto y definitivo como si estuviese sentado.

W. GOMBROWICZ

El camino está nevado, y la sombría dama arrebuja en sus pieles dentro de la carroza se hastía. De repente formula el nombre de alguna muchacha de su séquito. Traen a la nombrada: la condesa la muere frenética y le clava agujas. Poco después el cortejo abandona en la nieve a una joven herida y continúa viaje. Pero como vuelve a detenerse, la niña herida huye, es perseguida, apresada y reintroducida en la carroza, que prosigue andando aun cuando vuelve a detenerse pues la condesa acaba de pedir agua helada. Ahora la muchacha está desnuda y parada en la nieve. Es de noche. La rodea un círculo de antorchas sostenidas por lacayos impasibles. Vierten el agua sobre su cuerpo y el agua se vuelve hielo. (La condesa contempla desde el interior de la carroza). Hay un leve gesto final de la muchacha por acercarse más a las antorchas, de donde emana el único calor. Le arrojan más agua y ya se queda, para siempre de pie, erguida, muerta.

LA JAULA MORTAL

... des blessures écarlates et noires éclatent dans les chairs superbes.

RIMBAUD

Tapizada con cuchillos y adornada con filosas puntas de acero, su tamaño admite un cuerpo humano; se la iza mediante una polea. La ceremonia de la jaula se despliega así:

La sirvienta Dorkó arrastra por los cabellos a una joven desnuda; la encierra en la jaula; alza la jaula. Aparece la "dama de estas ruinas", la sonámbula vestida de blanco. Lenta y silenciosa se sienta en un escabel situado debajo de la jaula.

Rojo atizador en mano, Dorkó azuza a la prisionera quien, al retroceder —y he aquí la gracia de la jaula—, se clava por sí misma los filosos aceros mientras su sangre mana sobre la mujer pálida que la recibe impasible con los ojos puestos en ningún lado. Cuando se repone de su trance se aleja lentamente. Han habido dos metamorfosis: su vestido blanco ahora es rojo y donde hubo una muchacha hay un cadáver.

TORTURAS CLÁSICAS

*Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!*

BAUDELAIRE

Salvo algunas interferencias barrocas —tales como "la Virgen de hierro", la muerte por agua o la jaula— la condesa adhería a un estilo de torturar monótonamente clásico que se podría resumir así:

Se escogían varias muchachas altas, bellas y resistentes —su edad oscilaba entre los 12 y los 18 años— y se las arrastraba a la sala de torturas en donde esperaba, vestida de blanco en su trono, la condesa. Una vez maniatadas, las sirvientas las flagelaban hasta que la piel del cuerpo se desgarraba y las muchachas se transformaban en *llagas tumefactas*; les aplicaban los atizadores enrojecidos al fuego; les cortaban los dedos con tijeras o cizallas; les punzaban las llagas; les practicaban incisiones con navajas (si la condesa se fatigaba de oír gritos les cosían la boca; si alguna joven se desvanecía demasiado pronto se la auxiliaba haciendo arder entre sus piernas papel embebido en aceite). La sangre manaba como un geiser y el vestido blanco de la dama nocturna se volvía rojo. Y tanto, que debía ir a su aposento y cambiarlo por otro (¿en qué pensaría durante esa breve interrupción?). También los muros y el techo se teñían de rojo.

No siempre la dama permanecía ociosa en tanto los demás se afanaban y trabajaban en torno de ella. A veces colaboraba, y entonces, con gran ímpetu, arrancaba la carne —en los lugares más sensibles— mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego, fustigaba (en el curso de un viaje ordenó que mantuvieran de pie a una muchacha que acababa de morir y continuó fustigándola aunque estaba muerta); también hizo morir a varias con agua helada (un invento de su hechicera Darvulia consistía en sumergir a una muchacha en agua fría y dejarla en remojo toda la noche). En fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.

Durante sus crisis eróticas, escapaban de sus labios palabras procaces destinadas a las suplicadas. Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno.)

... sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente, eran: "¡Más, todavía más, más fuerte!"

No siempre el día era inocente, la noche culpable. Sucedió que jóvenes costureras aportaban, durante las horas diurnas, vestidos para la condesa, y esto era ocasión de numerosas escenas de crueldad. Infaliblemente, Dorkó hallaba defectos en la confección de las prendas y seleccionaba dos o tres culpables (en ese momento los ojos lóbregos de la condesa se ponían a relucir). Los castigos a las costureras —y a las jóvenes sirvientas en general —admitían variantes. Si la condesa estaba en uno de sus excepcionales días de bondad, Dorkó se limitaba a desnudar a las culpables que continuaban trabajando desnudas, bajo la mirada de la condesa, en los aposentos llenos de gatos negros. Las muchachas sobrelevaban con penoso asombro esta condena indolora pues nunca hubieran creído en su posibilidad real. Oscuramente, debían de sentirse terriblemente humilladas pues su desnudez las ingresaba en una suerte de tiempo animal realzado por

la presencia "humana" de la condesa perfectamente vestida que las contemplaba. Esta escena me llevó a pensar en la Muerte —la de las viejas alegorías; la protagonista de la Danza de la Muerte. Desnudar es propio de la Muerte. También lo es la incesante contemplación de las criaturas por ella desposeídas. Pero hay más: el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadesos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo. Pero, ¿quién es la Muerte? Es la Dama que asola y agosta cómo y dónde quiere. Sí, y además es una definición posible de la condesa Bathory. Nunca nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir. Por eso, tal vez, representaba y encarnaba a la Muerte. Porque, ¿cómo ha de morir la Muerte?

Volvemos a las costureritas y a las sirvientas. Si Erzébet amanecía irascible, no se conformaba con cuadros vivos sino que:

A la que había robado una moneda le pagaba con la misma moneda... enrojada al fuego, que la niña debía apretar dentro de su mano.

A la que había conversado mucho en horas de trabajo, la misma condesa le cosía la boca o, contrariamente, le abría la boca y tiraba hasta que los labios se desgarraban.

También empleaba el atizador, con el que quemaba, al azar, mejillas, senos, lenguas...

Cuando los castigos eran ejecutados en el aposento de Erzébet, se hacía necesario, por la noche, esparcir grandes cantidades de ceniza en derredor del lecho para que la noble dama atravesara sin dificultad las vastas charcas de sangre.

LA FUERZA DE UN NOMBRE

Et la folie et la froideur erraient sans but dans la maison.

MILOSZ

El nombre Báthory —en cuya fuerza Erzébet creía como en la de un extraordinario talismán— fue ilustre desde los comienzos de Hungría. No es casual que el escudo familiar ostentara los dientes del lobo, pues los Báthory eran crueles, temerarios y lujuriosos. Los numerosos casamientos entre parientes cercanos colaboraron, tal vez, en la aparición de enfermedades e inclinaciones hereditarias: epilepsia, gota, lujuria. Es probable que Erzébet fuera epiléptica ya que le sobrevenían crisis de posesión tan imprevistas como sus terribles dolores de ojos y sus jaquecas (que conjuraba posándose una paloma herida pero viva sobre la frente).

Los parientes de la condesa no desmerecían la fama de su linaje. Su tío Istvan, por ejemplo, estaba tan loco que confundía el verano con el invierno, haciéndose arrastrar en trineo por las ardientes arenas que para él eran caminos nevados; o su primo Gábor, cuya pasión incestuosa fue correspondida por su hermana. Pero la más simpática es la célebre tía Klara. Tuvo cuatro maridos (los dos primeros fueron asesinados por ella) y murió de su propia muerte folletinesca: un bajá la capturó en compañía de su amante de turno: el infortunado fue luego asado en una parrilla. En cuanto a ella, fue violada —si se puede emplear este verbo a su respecto— por toda la guarnición turca. Pero no murió

por ello, al contrario, sino porque sus secuestradores — tal vez exhaustos de violarla— la apuñalaron. Solía recoger a sus amantes por los caminos de Hungría y no le disgustaba arrojarle sobre algún lecho en donde, precisamente, acababa de derribar a una de sus doncellas.

Cuando la condesa llegó a la cuarentena, los Báthory se habían ido apagando y consumiendo por obra de la locura y de las numerosas muertes sucesivas. Se volvieron casi sensatos, perdiendo por ello el interés que suscitaban en Erzébet. Cabe advertir que, al volverse la suerte contra ella, los Báthory, si bien no la ayudaron, tampoco le reprocharon nada.

UN MARIDO GUERRERO

Cuando el hombre guerrero me encerraba en sus brazos era un placer para mí...

Elegía anglo-sajona (s. VIII)

En 1575, a los 15 años de edad, Erzébet se casó con Ferencz Nadasdy, guerrero de extraordinario valor. Este *coeur simple* nunca se enteró de que la dama que despertaba en él un cierto amor mezclado de temor era un monstruo. Se le allegaba durante las treguas bélicas impregnado del olor de los caballos y de la sangre derramada —aún no habían arraigado las normas de higiene—, lo cual emocionaría activamente a la delicada Erzébet, siempre vestida con ricas telas y perfumada con lujosas esencias.

Un día en que paseaban por los jardines del castillo, Nadasdy vio a una niña desnuda amarrada a un árbol; untada con miel, moscas y hormigas la recorrían y ella sollozaba. La condesa le explicó que la niña estaba expandiendo el robo de un fruto. Nadasdy rio candorosamente, como si se le hubiera contado una broma.

El guerrero no admitía ser importunado con historias que relacionaban a su mujer con mordeduras, agujas, etc. Grave error: ya de recién casada, durante esas crisis cuya fórmula era el secreto de los Báthory, Erzébet pinchaba a sus sirvientas con largas agujas; y cuando, vencida por sus terribles jaquecas, debía quedarse en cama, les mordía los hombros y masticaba los trozos de carne que había podido extraer. Mágicamente, los alaridos de las muchachas le calmaban los dolores.

Pero estos son juegos de niños —o de niñas. Lo cierto es que en vida de su esposo no llegó al crimen.

EL ESPEJO DE LA MELANCOLÍA

¡Todo es espejo!

OCTAVIO PAZ

...vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan comfortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. Y ahora comprendemos por qué sólo la música más arrebatadamente triste de su orquesta de gitanos o las riesgosas partidas de caza o el violento perfume de las hierbas mágicas en la cabaña de la hechicera o —sobre todo— los subsuelos anegados de sangre humana, pudieron alumbrar en los ojos de su perfecta cara algo a modo de mirada viviente. Porque nadie

tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por lo contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes. Luego, algunos detalles son obviamente reveladores: por ejemplo, en la sala de torturas, en los momentos de máxima tensión, solía introducir ella misma un cirio ardiente en el sexo de la víctima. También hay testimonios que dicen de una lujuria menos solitaria. Una sirvienta aseguró en el proceso que una aristocrática y misteriosa dama vestida de mancebo visitaba a la condesa. En una ocasión las descubrió juntas, torturando a una muchacha. Pero se ignora si compartían otros placentes que los sádicos.

Continuó con el tema del espejo. Si bien no se trata de *explicar* a esta siniestra figura, es preciso detenerse en el hecho de que padecía el mal del siglo XVI: la melancolía.

Un color invariable rige al melancólico: su interior es un espacio de color de luto; nada pasa allí, nadie pasa. Es una escena sin decorados donde el yo inerte es asistido por el yo que sufre por esa inercia. Éste quisiera liberar al prisionero, pero cualquier tentativa fracasa como hubiera fracasado Teseo si, además de ser él mismo, hubiese sido, también, el Minotauro; matarlo, entonces, habría exigido matarse. Pero hay remedios fugitivos: los placeres sexuales, por ejemplo, por un breve tiempo pueden borrar la silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica. Y más aún: hasta pueden iluminar ese recinto enlutado y transformarlo en una suerte de cajita de música con figuras de vivos y alegres colores que danzan y cantan deliciosamente. Luego, cuando se acabe la cuerda, habrá que retornar a la inmovilidad y al silencio. La cajita de música no es un medio de comparación gratuito. Creo que la melancolía es, en suma, un problema musical: una disonancia, un ritmo trastornado. Mientras *afuera* todo sucede con un ritmo vertiginoso de cascada, *adentro* hay una lentitud exhausta de gota de agua cayendo de tanto en tanto. De allí que ese *afuera* contemplado desde el *adentro* melancólico resulte absurdo e irreal y constituya "la farsa que todos tenemos que representar". Pero por un instante —sea por una música salvaje, o alguna droga, o el acto sexual en su máxima violencia—, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse con el del mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.

Al melancólico el tiempo se le manifiesta como suspensión del transcurrir —en verdad, hay un transcurrir, pero su lentitud evoca el crecimiento de las uñas de los muertos— que precede y continúa a la violencia fatalmente efímera. Entre dos silencios o dos muertes, la prodigiosa y fugaz velocidad, revestida de variadas formas que van de la inocente ebriedad a las perversiones sexuales y aun al crimen. Y pienso en Erzébet Báthory y en sus noches cuyo ritmo medían los gritos de las adolescentes. El libro que comento en estas notas lleva un retrato de la condesa: la sombría y hermosa dama se parece a la alegoría de la melancolía que muestran los viejos grabados. Quiero recordar, además, que en su época una melancólica significaba una poseída por el demonio.

Et qui tue le soleil pour installer le royaume de la nuit noire.

ARTAUD

La mayor obsesión de Erzébet había sido siempre alejar a cualquier precio la vejez. Su total adhesión a la magia negra tenía que dar por resultado la intacta y perpetua conservación de su "divino tesoro". Las hierbas mágicas, los ensalmos, los amuletos, y aún los baños de sangre, poseían, para la condesa, una función medicinal: inmovilizar su belleza para que fuera eternamente *comme un rêve de pierre*. Siempre vivió rodeada de talismanes. En sus años de crimen se resolvió por un talismán único que contenía un viejo y sucio pergamino en donde estaba escrita, con tinta especial, una plegaria destinada a su uso particular. Lo llevaba junto a su corazón, bajo sus lujosos vestidos, y en medio de alguna fiesta lo tocaba subrepticamente. Traduzco la plegaria:

Isten, ayúdame; y tú también, nube que todo lo puede. Protégeme a mí, Erzébet, y dame una larga vida. Oh nube, estoy en peligro. Envíame noventa gatos, pues tú eres la suprema soberana de los gatos. Ordénalos que se reúnan viniendo de todos los lugares donde moran, de las montañas, de las aguas, de los ríos, del agua de los techos y del agua de los océanos. Díles que vengan rápido a morder el corazón de... y también el corazón de... y el de... Que desgarran y muerdan, también, el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzébet de todo mal.

Los espacios eran para inscribir los nombres de los corazones que habrían de ser mordidos.

Fue en 1604 que Erzébet quedó viuda y que conoció a Darvulia. Este personaje era, exactamente, *la hechicera del bosque*, la que nos asustaba desde los libros para niños. Viejísima, colérica, siempre rodeada de gatos negros, Darvulia correspondió a la fascinación que ejercía en Erzébet pues en los ojos de la bella encontraba una nueva versión de los poderes maléficos encerrados en los venenos de la selva y la nefasta *insensibilidad de la luna*. La magia negra de Darvulia se inscribió en el negro silencio de la condesa: *la inició en los juegos más crueles; le enseñó a mirar morir y el sentido de mirar morir*; la animó a buscar la muerte y la sangre en un sentido literal, esto es: a quererlas por sí mismas, sin temor.

BAÑOS DE SANGRE

*Si te vas a bañar, Juanilla,
dime a cuáles baños vas.*

Cancionero de Upsala

Corría este rumor: desde la llegada de Darvulia, la condesa, para preservar su lozanía, tomaba baños de sangre humana. En efecto, Darvulia, como buena hechicera, creía en los poderes reconstitutivos del "fluido humano". Ponderó las excelencias de la sangre de muchachas —en lo posible vírgenes— para someter al demonio de la decrepitud y la condesa aceptó este remedio como si se tratara de baños de asiento. De este modo, en la sala de torturas, Dorkó se aplicaba a cortar venas y arterias; la sangre era recogida en vasijas y, cuando las dadoras ya estaban exangües, Dorkó vertía el rojo y tibio líquido sobre el cuerpo de la condesa que esperaba tan tranquila, tan blanca, tan erguida, tan silenciosa.

A pesar de su invariable belleza, el tiempo infligió a Erzébet algunos de los signos vulgares de su transcurrir. Hacia 1610, Darvulia había desaparecido misteriosamente, y Erzébet, que frisaba la cincuentena, se lamentó ante su nueva hechicera de la ineficacia de los baños de sangre. En verdad, más que lamentarse amenazó con matarla si no detenía inmediatamente la propagación de las execradas señales de la vejez. La hechicera dedujo que esa ineficacia era causada por la utilización de sangre plebeya. Aseguró —o auguró— que, trocando la tonalidad, empleando sangre azul en vez de roja, la vejez se alejaría corrida y avergonzada. Así se inició la caza de hijas de gentilhombres. Para atraerlas, las secuaces de Erzébet argumentaban que la Dama de Csejthe, sola en su desolado castillo, no se resignaba a su soledad. ¿Y cómo abolir la soledad? Llenando los sombríos recintos con niñas de buenas familias a las que, en pago de su alegre compañía, les daría lecciones de buen tono, les enseñaría cómo comportarse exquisitamente en sociedad. Dos semanas después, de las veinticinco “alumnas” que corrieron a aristocratizarse no quedaban sino dos: una murió poco después, exangüe; la otra logró suicidarse.

CASTILLO DE CSEJTHE

Le chemin de rocs est semé de cris sombres.

P. J. JOUVE

Castillo de piedras grises, escasas ventanas, torres cuadradas, laberintos subterráneos, castillo emplazado en la colina de rocas, de hierbas ralas y secas, de bosques con fieras blancas en invierno y oscuras en verano, castillo que Erzébet Báthory amaba por su funesta soledad de muros que ahogaban todo grito.

El aposento de la condesa, frío y mal alumbrado por una lámpara de aceite de jazmín, olía a sangre así como el subsuelo a cadáver. De haberlo querido, hubiera podido realizar su “gran obra” a la luz del día y diezmar muchachas al sol, pero le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas. Amaba el laberinto, que significa el lugar típico donde tenemos miedo; el viscoso, el inseguro espacio de la desprotección y del extraviarse.

¿Qué hacía de sus días y de sus noches en la soledad de Csejthe? Sabemos algo de sus noches. En cuanto a sus días, la bellísima condesa no se separaba de dos viejas sirvientas, dos escapadas de alguna obra de Goya: las sucias, malolientes, increíblemente feas y perversas Dorkó y Jó Ilona. Éstas intentaban divertirla hasta con historias domésticas que ella no atendía, si bien necesitaba de ese continuo y deleznable rumor. Otra manera de matar el tiempo consistía en contemplar sus joyas, mirarse en su famoso espejo y cambiarse quince trajes por día. Dueña de un gran sentido práctico, se preocupaba de que las prisiones del subsuelo estuvieran siempre bien abastecidas; pensaba en el porvenir de sus hijos —que siempre residieron lejos de ella; administraba sus bienes con inteligencia y se ocupaba, en fin, de todos los pequeños detalles que rigen el orden profano de los días.

MEDIDAS SEVERAS

...la loi, froide par elle-même, ne saurait être accessible aux passions qui peuvent légitimer la cruelle action du meurtre.

SADE

Durante seis años la condesa asesinó impunemente. En el transcurso de esos años, no habían cesado de correr los más tristes rumores a su respecto. Pero el nombre Báthory, no sólo ilustre sino activamente protegido por los Habsburgo, atemorizaba a los probables denunciadores.

Hacia 1610 el rey tenía los más siniestros informes —acompañados de pruebas— acerca de la condesa. Después de largas vacilaciones decidió tomar severas medidas. Encargó al poderoso palatino Thurzó que indagara los luctuosos hechos de Csejthe y castigase a la culpable.

En compañía de sus hombres armados, Thurzó llegó al castillo sin anunciarse. En el subsuelo, desordenado por la sangrienta ceremonia de la noche anterior, encontró un bello cadáver mutilado y dos niñas en agonía. No es esto todo. Aspiró el olor a cadáver; miró los muros ensangrentados; vio “la Virgen de hierro”, la jaula, los instrumentos de tortura, las vasijas con sangre reseca, las celdas —y en una de ellas a un grupo de muchachas que aguardaban su turno para morir y que le dijeron que después de muchos días de ayuno les habían servido una cierta carne asada que había pertenecido a los hermosos cuerpos de sus compañeras muertas...

La condesa, sin negar las acusaciones de Thurzó, declaró que *todo aquello era su derecho de mujer noble y de alto rango*. A lo que respondió el palatino: *...te condeno a prisión perpetua dentro de tu castillo*.

Desde su corazón, Thurzó se diría que había que decapitar a la condesa, pero un castigo tan ejemplar hubiese podido suscitar la reprobación no sólo respecto a los Báthory sino a los nobles en general. Mientras tanto, en el aposento de la condesa fue hallado un cuadernillo cubierto por su letra con los nombres y las señas particulares de sus víctimas que allí sumaban 610... En cuanto a los secuaces de Erzébet, se los procesó, confesaron hechos increíbles, y murieron en la hoguera.

La prisión subía en torno suyo. Se muraron las puertas y las ventanas de su aposento. En una pared fue practicada una ínfima ventanilla por donde poder pasarle los alimentos. *Y cuando todo estuvo terminado erigieron cuatro patíbulos en los ángulos del castillo para señalar que allí vivía una condenada a muerte*.

Así vivió más de tres años, casi muerta de frío y de hambre. Nunca demostró arrepentimiento. Nunca comprendió por qué la condenaron. El 21 de agosto de 1614, un cronista de la época escribió: *Murió hacia el anochecer, abandonada de todos*.

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de oritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.

Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible.

REGRESO A LAS FUENTES

Por HÉCTOR RENÉ LAFLEUR

El mundo circundante —la cotidianez— no cesa, infatigable, lenta pero inexorablemente, de devorar al hombre e incorporarlo a una suerte de ritmo unificador, desde donde aquél asiste, con nostalgia, a la pérdida de su imagen original, cada vez más lejana.

Esta desesperación por recuperar —aun desde el fondo de la más oscura subconciencia— una forma de plenitud, lleva implícita la tentativa del retorno a los estratos primitivos donde la criatura humana y el misterio del mundo pudieron coexistir en planos de intimidad.

El hombre busca con contumacia a sus viejos dioses y en ello le va el esfuerzo supremo hacia la imagen perdida de sí mismo. Sólo por la poesía, el acto mágico de re-presentación, se intuye la proximidad hacia una forma de experiencia intransferible. Tiene razón D. H. Lawrence cuando dice que “el arte de hablar es la única verdad. El artista, por ejemplo, es un mentiroso empedernido, mas su arte, si realmente es arte, os dirá la verdad de su tiempo.”

Podría decirse a riesgo de exceder el sentido de lo expresado por Lawrence, que a través del bosque de mentiras el artista no sólo dirá la verdad de su tiempo, sino también nos dirá la verdad del Tiempo todo en cuyo fluir las mentiras se transforman en mitos, y los mitos, de pronto, se nos aparecen como el re-inventado y eterno rostro de la realidad.

En un sentido general la literatura fantástica, cuando maneja materiales míticos, no persigue la búsqueda de la vieja ánima original en donde subyace su secreto; busca en cambio lo maravilloso o lo atroz, el sentido de la muerte o la plenitud de la alegría, la reducción al absurdo de lo real, pero su expresión será lo mágico como representación y, excepcionalmente aparece la voluntad de desenterrar el mito para instalarlo en el ancho marco de la realidad cotidiana.

Lord Dunsany, Lewis Carroll, el increíble Petrus Borel, el mejor Apollinaire son inventores de mitos, es decir, resucitadores de los viejos dioses que, en definitiva, no están muertos; su más formidable trabajo de inventores es el de devolverlos al mero fluir de nuestros días mortales para que nos asistan, como espejo y testimonio de nuestra perdida y verdadera imagen.

Aquí, entre nosotros, un narrador, un fabulador obstinado en ese extraño rigor de identificar nuestra criatura cotidiana con sus dioses consanguíneos, acaba de lograr una vertiginosa sucesión de invenciones, vale decir, de verdades primeras y puras. Ha asumido —y lo ha logrado— la tarea de convocar al lector con sus imágenes ignoradas pero siempre presentes, proyectarlo sobre la sombra de las viejas deidades y de los héroes muertos, de los monstruos y sus máscaras, de su inaudita música y de sus pasos redivivos. Hemos aludido a Enrique Anderson Imbert a propósito de su reciente libro *El gato de Cheshire* *.

* Colección Novelistas de Nuestra Epoca, Ed. Losada, Buenos Aires, 1965.

Dijimos, hace ya casi veinte años, con motivo de la publicación de *Las pruebas del Caos* de Anderson Imbert que “su obra imaginativa está presidida por una lucidez capaz de sintetizar lo objetivo de la realidad cotidiana y llegar a la exaltación de su oscuro contenido mágico...” “Pertenece (las criaturas y las cosas que pueblan los relatos de este libro) sí, a la varia y misteriosa vida del hombre, pero ubicado éste en ese ángulo indiscernible, aunque intuitivo, donde lo absurdo y lo irracional pueden contener una inescrutable verdad.” Y más adelante: “En estos relatos se configuran acontecimientos extraños e inexplicables, pero que pertenecen al cotidiano nexo del hombre con la vida que, en sus designios más profundos, es su *tierra incógnita*.” **

Imagino de lúcida y vigilante atención sobre los materiales que emplea, revela también la conciencia de lo que es capaz de suscitar. Deliberadamente, en estas narraciones Anderson Imbert deja de lado la estructura habitual del cuento porque así lo prefiere, tal como lo declara en el prólogo del libro: “He preferido siempre las formas breves: se ciñen mejor a la teoría relativista del mundo y a una práctica imaginista de la literatura.” “Si se pudiera, narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpo.” En efecto, en esta copiosa y desbordante colección de insólitas presencias y de alarmantes actitudes, el autor desnuda las intuiciones que su rigorismo mental le obliga a corporizar, pero es evidente que encuentra lo que busca: un hálito mágico que persiste más allá de las cosas, un aura que queda todavía cuando ya todos se han ido: precisamente, la sonrisa de aquel gato de *Alicia en el País de las Maravillas*, la sola sonrisa después que el gato se esfumó en el aire.

Sería obvio discriminar temas en este libro, exaltar este o aquél relato. Por lo mismo que han sido organizados en rápidas y breves expresiones —algunas alcanzan sólo la dimensión de una frase—, lo fragmentario reside sólo en lo formal pero una arteria íntima los coordina (la sonrisa del gato que se esfuma), y su abigarrado universo nos pierde y nos reencuentra en el Laberinto, en la Estigia, en el Chaco, en el Hades y en el Jardín Zoológico.

La experiencia surrealista (“J'annonce au monde ce fait divers de premier grandeur: un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme: le *surréalisme*, fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez, entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané...” **), la remoción de yacencias profundas a cargo del psicoanálisis, la tentativa de penetración de los mitos (Frazer, Levy Bruhl, Caillois), etc., han operado el milagro de aproximar al hombre común a sus lejanos parientes de más allá del horizonte.

En este regreso a las fuentes (como se cumple en *El Gato de Cheshire*) reside quizás la única justificación del creador de ficciones frente al gran misterio existencial. Cuando el infinito espejo del mundo real ha sido quebrado por paradojas, demonios, fantasmas, sombras, antiguos dioses y sueños inséptulos, se advierte entonces que se nos está devolviendo, de algún modo, a nuestro mundo perdido.

** Revista *Davar*, N° 12, 1947.

*** ARAGON, *Le Paysan de Paris*, 1924, citado por MAURICE NADEAU en *Histoire du Surréalisme*, Ed. Du Seuil, París, 1947.

LA ANSIEDAD FRENTE AL CAMBIO

Primera encuesta de TESTIGO

Es demasiado sabido que las culturas cambian a lo largo del tiempo. Y también, que dentro de cada cultura todo sistema social se modifica constantemente. El cambio es un índice normal de desarrollo. Pero las modificaciones no se producen sin originar tensiones entre los miembros del cuerpo social. Además, en determinados momentos históricos el cambio adquiere mayor intensidad, y es entonces cuando se advierten más claramente los elementos generadores de cambio y los de contracambio. Tales elementos aparecen en los distintos ámbitos de la psicología, de la sociología, de la historia, y en las expresiones de las artes visuales, de la música, de la literatura.

Para dar testimonio de esta situación Testigo interroga a psicólogos, sociólogos, artistas y escritores. He aquí las primeras respuestas.*

LA DIRECCIÓN



ENRIQUE PICHON RIVIERE:

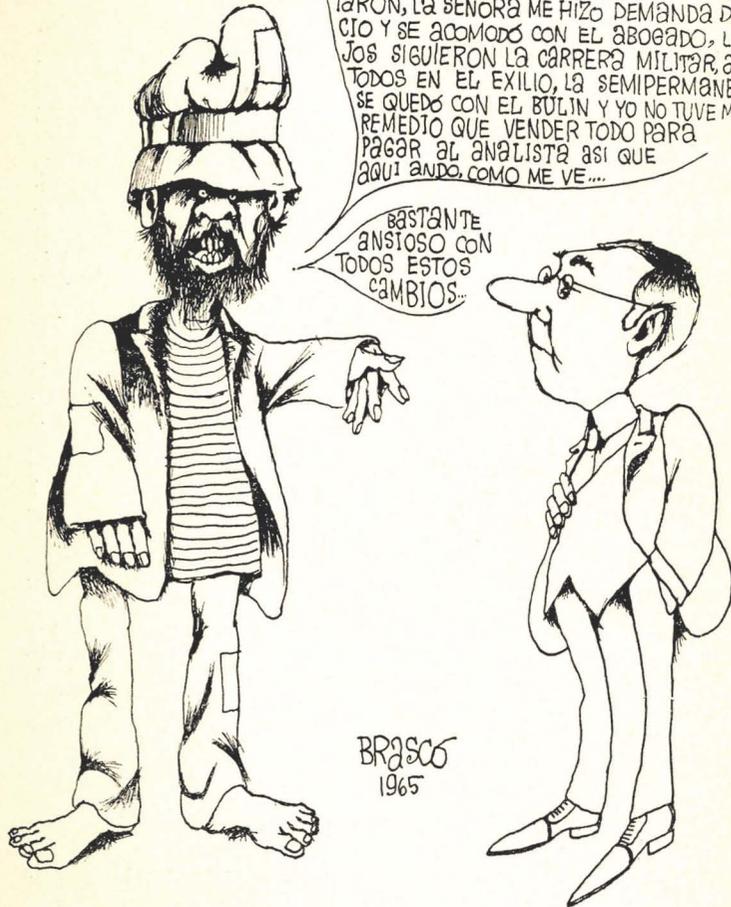
*IMPLACABLE INTERJUEGO DEL HOMBRE
Y EL MUNDO*

La ansiedad aparece cuando emergen los primeros indicios del cambio. El cambio se puede producir en todos los ámbitos, pero tiene su estructura organizada en lo social, que crea las condiciones necesarias para ello. Hay una gran diferencia entre *crisis* y *cambio*. Este último se va planificando poco a poco como una ideología. Cuando abarca toda la estructura social es con el objeto de corregir el daño máximo, y es observable en nuestro campo de trabajo relacionado con todo tipo de trastorno de adaptación. Cuando empiezan a perturbarse los sistemas de comunicación, el sujeto llega a situaciones de aislamiento pro-

* El cuestionario que se contesta más adelante fue redactado por el doctor ARMANDO BAULEO.

TODO IBA BIEN, YO
LEJÁ ESAS NOVELAS DE HUGO
WAST Y TENIA MIS HECTÁREAS,
MIS VACAS, MI SEÑORA Y OTRA SEMIPER-
MANENTE EN UN FINO BULIN CON COCINA Y
BAÑO, MIS HIJOS EN EL LA-SALLE, UN TIO A-
COMODADO CON BARCELÓ, YO MISMO CON FI-
CHA EN EL ROTARY, ABOGADO Y ADMINISTRADOR
PROPIO Y DESPUES EMPEZE LA COSE: VINO ESE
FARREL, LOS ARRENDATARIOS SE ME SOLIVIAN-
TARON, LA SEÑORA ME HIZO DEMANDA DE DIVOR-
CIO Y SE ACOMODO CON EL ABOGADO, LOS HI-
JOS SIGUIERON LA CARRERA MILITAR, AHORA
TODOS EN EL EXILIO, LA SEMIPERMANENTE
SE QUEDA CON EL BULIN Y YO NO TUVE MAS
REMEDIO QUE VENDER TODO PARA
PAGAR AL ANALISTA ASI QUE
AQUI ANDO, COMO ME VE...

BASTANTE
ANSIOSO CON
TODOS ESTOS
CAMBIOS...



La ansiedad frente al cambio

Por MIGUEL BRASCÓ

gresivo y de desintegración, donde es posible observar un fenómeno patológico colectivo descrito por Durkheim, que es la anomia, y que tiene las características, tanto en el plano individual como en el social, de una desintegración, fragmentación y división. Enfrentamos así una sociedad escindida constituida por individuos escindidos.

Los movimientos revolucionarios pueden representar expresiones de cambio, y si asumen auténticamente este rol, de inmediato emergen de distintos campos de la ciencia y de la política objetos que a su vez asumen el rol contrario, que representan la resistencia al cambio a fin de mantener la estructura existente e impedir la modificación. Los agentes de cambio o líderes del cambio toman por tarea la planificación del cambio, la cual es permanentemente obstaculizada por estructuras institucionalizadas o no, como son ciertos grupos de presión que se adjudican la misión de mantener el *statu-quo*: en ellos se personaliza la resistencia. Estos grupos representan formas explícitas de la reacción que obedecen a su vez a grupos mucho más grandes y numerosos con ramificaciones internacionales, cuyo objeto es impedir la modificación y mantener la situación dada como un estereotipo.

La situación de crisis se da cuando la desintegración abarca preponderantemente la clase dominante, cuando entran en contradicción grupos mayoritarios —financieros o imperialistas— que tienen por tarea o por finalidad el control de la Economía. La escisión dentro de estos grupos dominantes, que entran en luchas entre sí utilizando todo su arsenal de información, crea la situación de crisis.

La resistencia al cambio tanto como el cambio, se planifica, y la historia puede verse desde este punto de vista, como un continuo conflicto entre ambas actitudes: tanto la historia social como la individual.

Dentro del plano individual las situaciones de crisis son más frecuentes que las situaciones de cambio: las pueden preceder y preparar. Las crisis desencadenan en el individuo estados de ansiedad, constituyen los zigzags del desarrollo personal frente a cada logro, que operan como avanzadas de cambio hasta la situación definitiva: ser un hombre situado, comprometido y adaptado activamente. El sujeto establece una relación dialéctica con el mundo y transforma las cosas, de cosas *en sí*, en cosas *para sí*. A través de una praxis permanente, en la medida en que él se modifica modifica el mundo, en un movimiento de permanente espiral.

John Donne, poeta inglés nacido en 1572, expresaba esta indisoluble interrelación, este implacable interjuego del hombre y el mundo:

"Nadie es una isla completa en sí misma; todo hombre es un trozo del continente, una parte del todo; si el mar arrebatara un peñón, es España la que sufre la pérdida. Lo mismo que si se trata de un promontorio, de una hacienda de tus amigos o de la tuya propia, la muerte de un hombre me disminuye porque estoy inserto en la humanidad, y por eso no preguntes nunca por quién doblan las campanas: doblan por ti."

Las actitudes de resistencia a los cambios tienen por finalidad destruir las fuentes de la ansiedad que todo cambio acarrea. Tanto el individuo como la comunidad deben enfrentar dos miedos primarios que originan una perturbación existencial básica: miedo a la pérdida de estructuras ya establecidas —internas en el hombre— y miedo a la pérdida de acomodación a pautas prescriptas en el

ámbito social. El cambio implica pérdida, genera —hasta que se institucionaliza—, graves sentimientos de inseguridad, que provocan o aumentan el aislamiento y la soledad, fundamentalmente por la pérdida del sentimiento de pertenencia a un grupo social estabilizado. El otro miedo que coexiste es el miedo al ataque, que aparece por el hecho de que el individuo ha salido de su estereotipo anterior y no se ha instrumentado lo suficientemente como para defenderse de los peligros que cree incluidos en el nuevo campo. Este conflicto tan grave en nuestra cultura nos lleva a la inmovilidad y a la marginalidad. Progresivamente, la labor humana y social se ha transformado en una creación, donde un equipo de personas reunidas en un gran operativo por adición de informaciones y de estímulos, logra un nivel de productividad que va mucho más allá de la tarea parcial de cada uno de sus miembros.

Un ejemplo típico de cambio revolucionario es Sigmund Freud, depositario operativo de la tradición literaria romántica, quien como escritor recibe el premio Goethe, y como agente de cambio de la psicología revolucionaria la moral de su época, conmueve los cimientos de la ética victoriana y promueve una nueva actitud de comprensión del hombre, al cual abarca en toda su profundidad y su historicidad. La influencia de Freud puede ser detectada en todos los campos del conocimiento y del arte, pues paralelamente, e influenciada por él, se desarrollan corrientes literarias que cambian totalmente el diálogo con el objeto estético. Así, en Zurich emergen el *dadaísmo* por una mayéutica psicoanalítica. Como una criatura que comienza diciendo Da-Da y que va creciendo paulatinamente con algunos cambios de nombre, hasta la culminación en el *surrealismo*, como una corriente ideológica —si así puede denominarse—, que terminará por sellar definitivamente la influencia del psicoanálisis sobre el campo del conocimiento artístico, dando al mundo actual una fisonomía nueva, integrándose dentro de una actitud que podría denominarse actitud moderna.

Freud provoca un cambio total de la imagen del hombre, desocultando los elementos ocultos y pre-existentes, condicionantes de conductas que así se hacen comprensibles; develando los aspectos subterráneos y laberínticos de la naturaleza humana. Lo mismo que la gran creación freudiana, la surrealista queda dominada por los elementos oníricos. Tanto en una como en otra son símbolos expresivos de la fantasía del hombre y de la creación poética.

La obra de todo genio creador, agente del cambio, es resistida y vivida como revolucionaria. Por eso la obra de arte no suele ser de inmediato comprendida y aceptada, porque va a mostrar la verdadera imagen del hombre y a destruir aquella otra, distorsionada y acomodada a normas formales, que éste tenía en sí mismo y de su mundo.



GINO GERMANI:

POR QUÉ EXISTEN LAS "GENERACIONES PERDIDAS"

Desde el punto de vista de la Sociología el problema de la ansiedad ante el cambio puede encararse distinguiendo dos tipos de cambios: (i) el cambio *anómico* y (ii) el cambio *integrado*. El concepto de anomia es bien conocido y puede ser sencillamente definido por su significado literal, como ausencia de normas. Toda acción humana se desenvuelve dentro de un sistema normativo —normas, valores, patrones de comportamiento— proporcionado por la sociedad y que especifica de qué manera el individuo enfrentará las múltiples variedades de situaciones que ha de hallar en su vida (tales pautas incluyen no solamente la conducta externa, sino también sus momentos internos, actitudes, deseos, sentimientos, motivaciones). El sistema normativo cultural y socialmente institucionalizado, tiene vigencia real (en los comportamientos concretos) sobre todo por cuanto se halla *internalizado* en los individuos. Éstos, a través del proceso de socialización y formación de su personalidad han incorporado dicho sistema normativo transformándose así en procesos psicológicos individuales vividos como espontáneos, es decir como *propios* del individuo mismo (en algunos aspectos de la acción humana). En otros aspectos las normas y valores socialmente establecidos son percibidos como externos —y aceptados o rechazados— como tales. Pero no hay duda de que el funcionamiento básico de la sociedad y de los individuos dentro de ellas, está asegurado por el cumplimiento *vivencialmente espontáneo* (y no impuesto extrínsecamente), del sistema normativo (todo esto dentro de márgenes de *desviación* legítimamente admitida o tolerada, que varían según el tipo de acciones y de situaciones).

Cambio *integrado* es aquel que se halla previsto dentro del sistema normativo, y para el cual los individuos han incorporado normas, valores, actitudes que lo guían y lo ayudan a ajustarse al cambio mismo. Toda sociedad prevé una serie de cambios en la vida del individuo; por ejemplo regula de algún modo la sucesión de roles que está llamado a desempeñar en las etapas sucesivas de su vida. Pero hay también cambios que no se hallan previstos ni regulados, y el individuo se ve entonces obligado a crear respuestas *nuevas* frente a la nueva situación. Es precisamente con respecto a este cambio que surge la *posibilidad* de ansiedad. Hablamos de posibilidad y no de una determinación estricta por dos motivos. En primer lugar la ansiedad está relacionada con el significado que el cambio tiene para el individuo (no surge ansiedad para cambios que no son percibidos como importantes), y en segundo lugar aunque el *cambio específico* de que se trata puede *no estar regulado*, es posible que existan en el sistema social ciertas normas y actitudes de un orden mucho más general (que la regulación de una situación específica), que inducen en los individuos expectativas y actitudes que le proporcionan un apoyo para producir respuestas nuevas frente a las situaciones imprevistas. La ansiedad frente al cambio surge entonces cuando se trata de un cambio (i) importante para el individuo, (ii) no regulado en forma específica; (iii) y que se da dentro de

un contexto normativo que no proporciona guías de acción para enfrentar creativamente situaciones nuevas (y, correlativamente, en un tipo de personalidad que *no* ha internalizado tales guías).

Las condiciones (ii) y (iii) son las que definen el cambio *anómico*, origen de ansiedad a nivel psicológico individual.

Como es sabido la sociedad industrial moderna se distingue de otros tipos de sociedades sobre todo por el hecho de que incorpora en una medida mucho mayor que cualquier otro sistema social, actitudes generalizadas que capacitan al individuo para enfrentar situaciones nuevas. La sociedad moderna (como tipo "ideal") es precisamente una sociedad orientada hacia el cambio. En este sentido puede comprobarse que a medida que aumenta el grado de modernización, también crece la capacidad de enfrentar el cambio sin ansiedad. Ello es posible en la medida que el tipo de personalidad se va transformando desde una estructura más rígida a otra más flexible. Pero existe siempre un retraso en la formación del nuevo tipo de personalidad. Es por ello que el período de más ansiedad es precisamente el período de transición. O cuando la rapidez de los cambios es mayor que el de la formación de nuevos tipos de personalidad. Dicha formación depende de la educación (o socialización) temprana de los individuos; por lo tanto, en períodos transicionales hay siempre "generaciones perdidas" (por lo menos en promedio, pues hay considerables variaciones individuales). Pero el individuo *puede* confrontar al cambio, e incluso al cambio rápido, sin ansiedad, *si ha sido dotado de los recursos internos que le permitan enfrentarlo de manera creadora*.

Este es precisamente el gran problema de nuestra era: una época de transición, caracterizada por la contradicción entre generaciones formadas en una época de menores cambios y enfrentadas con una situación en evolución en extremo rápida.



SILVINA BULLRICH:

BELLEZA, IDIOMA, ESTILO

1º ¿Qué relación puede señalar Ud. entre el compromiso del escritor y los cambios sociales?

— Creo que como el compromiso esencial del hombre, y por ende del escritor, es consigo mismo en todas las épocas, debe de haber sentido la misma sensación de responsabilidad que la que sentimos hoy. Para ampliar el concepto, agregaré que la tentación de Beaumarchais o de Voltaire en vísperas de la Revolución Francesa de señalar un orden injusto es semejante a la que puede sentir el escritor ruso no comunista en la URSS actual, o el argentino ante las tímidas e ineficientes fluctuaciones políticas y la continua injusticia humana en que se siente vivir. Y no pongo fechas porque considero que el país nunca,

desde que yo existo y lo recuerdo, se ocupó de sus habitantes, que siempre se gobernó para un grupo (conservador, radical, uriburista, peronista, radical de nuevo, etc.), el ser humano en sí mismo no ha interesado jamás a nuestros gobernantes; nos desdennan olímpicamente como los reyes desdennaban a sus súbditos. De ahí que nuestro compromiso consista cada vez más en convertir nuestra descripción plañidera en un grito de rebeldía.

2º *¿Qué tipo de conflicto social refleja, a su juicio, su propia obra?*

—Mi obra es bastante vasta y se extiende a lo largo de veinticinco años. Por lo tanto sus reflejos no son siempre los mismos. Pero mi primera novela, *Calles de Buenos Aires, barrio norte*, escrita en el 39, es la misma expresión aunque deforme de una sociedad que luego pinté en *Los Burgueses*. También el problema de la mujer y del sexo me preocupó mucho a lo largo de la vida; no olvidemos que nuestra generación fue una pionera en ese terreno, y creo haber sido una de las primeras escritoras argentinas que describió mujeres con instintos sexuales naturales, apremiantes, amores en los cuales la piel ocupaba el lugar que ocupa de verdad en la vida, apremios, urgencias. Mis dos últimas novelas son pinturas sociales: *Los Burgueses* describe con un desgarramiento contenido y heroico el dolor de quien observa la decadencia moral, física, social y espiritual de los seres queridos. *Los Salvadores de la Patria* pinta en un tono más sarcástico la misma decadencia en el ámbito político. En estos días aparece mi libro de cuentos *Historias Inmorales* donde pinto siete aspectos distintos de la inmoralidad entre los cuales están los medios ilícitos de triunfar, de enriquecerse, de dominar, de amar, etc., pues el error argentino es creer que no hay más moral que la sexual. Yo trato de reflejar las realidades argentinas que conozco; si todos hiciéramos lo mismo, cada cual en su ambiente, haríamos una verdadera historia de nuestro país y de nuestra época.

3º *¿Cuáles cree Ud. que son las tensiones a las que está sometido un escritor, en un país de nuestras condiciones?*

—Ninguna persona lúcida puede ignorar que vivimos en el fin del mundo y que apenas contamos en el concierto de las naciones: esa sensación de cárcel, de limitación, de escribir sólo para lectores locales, abruma al escritor, y vuelvo a repetir que esto no sucedería si nuestros gobiernos supieran que su misión esencial es hacer que la Argentina cuente en el mundo, en todos los terrenos y entre otras cosas empleara a sus escritores como emisarios de cultura en vez de reservar esos cargos para su familia y sus amigos personales. La otra tensión es la pecuniaria: en un país donde sólo cuenta el dinero, el escritor se encuentra interiormente tironeado entre la tentación de ganar dinero y la de hacer su obra. Son contados con los dedos los escritores que pueden vivir de su pluma. En Europa ocurre lo mismo, pero no importa, porque importa, en cambio, ser escritor, y la elección no implica un sacrificio continuo y casi sobrehumano.

4º *¿Cree Ud. que en la novelística argentina existen corrientes de progreso y corrientes de negación? ¿Cómo definiría unas y otras?*

—No, no lo creo; toda obra es un progreso en sí misma. Lo que temo es la falta de medida, ese desenfreno en pintar ambientes sórdidos y en decir

casi ininterrumpidamente malas palabras o en hacer hablar en semi lunfardo a los personajes a lo largo de todo un libro sin un instante de respiro, sin la narración del autor. Todo esto es admisible pero con medida; no olvidemos que la literatura es un arte, el más completo, y debemos temblar ante la idea de desvirtuarlo. Estamos en un momento muy peligroso para nuestra novelística y debemos detenernos, todos, a pensar si queremos que sea simplemente una expresión realista y ruda de la realidad o si queremos salvar algo de los antiguos valores de la belleza, del idioma y del estilo.



BEATRIZ GUIDO:

UNA VISIÓN EXACTA DE NUESTRO PAÍS

1º *¿Qué relación puede señalar usted entre el compromiso del escritor y los cambios sociales?*

—Pienso que el sociólogo sí puede tener influencia, como la tuvieron en un momento dado Voltaire, Rousseau, Hegel o también Comte, y actualmente Sartre. La novela es la versión romántica de la sociología; por lo tanto, es difícil que una buena novela se constituya en una bandera sociológica. Ni *La náusea* de Sartre, ni el *Señor Presidente* de Asturias pueden tener la influencia de un panfleto político.

2º *¿Qué tipo de conflicto social refleja, a su juicio, su propia obra?*

—Mi obra refleja, por sobre todas las cosas, el conflicto de la decadencia de una clase y su no aclimatación al conflicto revolucionario universal en que vivimos.

3º *¿Cuáles cree usted que son las tensiones a las que está sometido un escritor, en un país de nuestras condiciones?*

—Nuestro país es una gran novela sin novelistas. Hay un fermento de pasiones encontradas, tan tensas, que ya nada tenemos que envidiar a otros países de América.

4º *¿Cree usted que en la novelística argentina actual existen corrientes de progreso y corrientes de negación? ¿Cómo definiría unas y otras?*

—No creo que en la novelística argentina actual existan corrientes de negación. Nada detiene al escritor de la nueva generación a darnos una visión exacta de nuestro país, y más aún, una visión liberada de prejuicios religiosos con un idioma nuestro único, netamente borgiano, que nos ha enseñado a colocar los adjetivos, a olvidarnos de la metáfora y a precisar las preposiciones.



LEA LUBLIN:

*EL MIEDO A LIBERARSE DE LOS
ANDADORES MENTALES*

1º *Si se considera crisis el choque entre elementos formales con el mismo contenido, y cambio la superación de una estructura por otra estructura con otro contenido, ¿cómo visualizaría Ud. la crisis y el cambio?*

— Se puede entender por crisis el reflejo de situaciones de ruptura en relación a conceptos anteriores, o el momento de transición de un estado de cosas a otro, de una etapa perimida a otra etapa en gestación. Al hablar de crisis, pienso que no se puede hablar únicamente del choque entre elementos formales con el mismo contenido, sino que por el contrario, la crisis resultaría del choque de contenidos distintos en relación a las nuevas o posibles formas que las representen. La crisis se produce, por lo tanto, cuando aparecen fenómenos nuevos que se oponen por su contenido a situaciones anteriores agotadas y superadas en el curso de su trayectoria.

Si considero que *crisis* es choque entre contenidos distintos y fenómeno de ruptura, pienso que *cambio* no sería la superación de una estructura por otra estructura con otro contenido, sino más bien las distintas formas de ver una misma realidad, o las distintas variaciones sobre un mismo tema, pero respondiendo a un mismo contenido.

2º *¿Considera Ud. que han existido distintos enfoques en sus expresiones pictóricas?*

— En mi trayectoria pictórica existieron distintos enfoques que correspondieron, por un lado, a una firme oposición en lo puramente formal, por cuanto esto significaba una evasión de los problemas del ser y del mundo, y por otro lado, a la búsqueda permanente de nuevos medios expresivos que habrían de reflejar en una especie de síntesis, la problemática actual en sus preocupaciones plásticas y formales, pero señalando al mismo tiempo aquello que está íntimamente ligado a la vida y al mundo contemporáneos.

Si actualmente sostengo que el arte necesita despertar más que adormecer, que me he despojado de ciertos vicios de la así llamada calidad pictórica, no es sino para poder expresar con mayor claridad y lucidez la lucha del hombre actual en este mundo que se maneja aún con situaciones, símbolos y reacciones prehistóricas.

3º *A su juicio, ¿qué movimientos de la plástica argentina tienen carácter revolucionario?*

— Considero que los movimientos de la plástica argentina que tienen carácter revolucionario son aquellos que han roto con ciertas formas de timidez

e inseguridad que han caracterizado hasta hace muy poco los movimientos plásticos en nuestro país. Esa timidez se manifestaba en la necesidad de continuar o de depender de movimientos o escuelas que se gestaban o se consagraban en los distintos centros artísticos mundiales, o en aquellos que confundían realidad con pintoresquismo o folklore.

A partir del momento en que artistas con trayectoria individual o grupos de artistas expusieron obras con formulaciones claras y precisas que se oponían a herencias convencionales y paralizantes, se dieron los primeros signos que determinaron luego los grandes movimientos de ruptura, con carácter revolucionario para la plástica nacional.

4º *¿Cuáles son, para Ud., las expresiones de resistencia al cambio provenientes de: a) el mismo campo de la pintura; b) el espectador?*

— La resistencia al cambio se produce automáticamente frente a todas las manifestaciones que exigen, para la comprensión de fenómenos nuevos, una readaptación mental que sacuda premisas e imágenes establecidas. Si tenemos en cuenta que nuestras naturales predisposiciones fomentan la inercia y la comodidad mental, es comprensible que se rechace todo aquello que nos obliga a un nuevo esfuerzo para la comprensión y el análisis de hechos y revelaciones distintos, que creíamos eternos e inamovibles. Esa resistencia al cambio se efectúa por los mecanismos del miedo, los cuales siempre se manifiestan ante fenómenos y situaciones desconocidas, que exigen una nueva acomodación de nuestros esquemas. Temen al cambio los que piensan aun con andadores mentales, porque temen liberar sus mentes.

En el campo de la pintura la resistencia proviene de aquellos que se eternizan en fórmulas pasatistas y caducas, dando de la realidad una visión esquemática y elemental, parcial y reducida; en cuanto al espectador, si actúa en base a sus condicionamientos mentales, impuestos por los fenómenos culturales que lo instruyen, y exige resultados similares a los ya conocidos, rechazará lo nuevo automáticamente porque, como he dicho más arriba, teme desacomodar conocimientos que se transformaron en esquemas rígidos y que apuntalan sus miedos permanentes.



LEOPOLDO PRESAS:

*DETENERSE, REPETIRSE, ES MORIR
COMO ARTISTA*

1º *Si se considera crisis el choque entre elementos formales con el mismo contenido, y cambio la superación de una estructura por otra estructura con otro contenido, ¿cómo visualizaría usted la crisis y el cambio?*

— Periódicamente se producen crisis y cambios en la obra (y en la vida) de todos los artistas. Cuando una forma expresiva, luego de alcanzar su máximo

ANSIEDAD Y PANICO

APORTES BIBLIOGRAFICOS

Por JOSÉ ESPÓSITO

desarrollo, se agobia y decae, se siente entonces un malestar que se va transformando en una creciente disconformidad con lo que se hace, y va surgiendo —primero en forma vaga— la necesidad de un cambio que se traducirá en nuevas materias, formas, ritmos y colores. Así, en mi caso, hacia 1950 culmina una modalidad pictórica de carácter intimista expresada en colores claros y formas suavizadas por la atmósfera del cuadro: siento entonces la necesidad de definir más la forma y los planos, y dar más fuerza al color y al contraste; lo cual se va obteniendo paulatinamente, pues también se necesita una nueva técnica que hay que aprender. Sólo en 1953 el cambio se afianza: primero a través de la ténpera, y luego a través del óleo, en figuras y composiciones con fuertes contrastes lumínicos y colorísticos, y con un contenido expresionista y subreal.

2º *¿Considera usted que han existido distintos enfoques en sus expresiones pictóricas?*

—S. Como dije anteriormente, la evolución del artista se va cumpliendo a través de transformaciones que se traducen en distintos enfoques plásticos; así, nuevamente hacia 1960, siento una imperiosa necesidad de expresar en forma violenta —a través de mi serie “Cerdos y personajes” —mi protesta contra los seres que ensucian todo lo que tocan. Esta serie asume dos formas distintas: una, de sátira, con colores violentos y formas distorsionadas como en “El profesor explicando el cuadro”, “El cerdo y su amante”, “Los adoradores del cerdito de oro”, etc.; la otra asume caracteres dramáticos con predominio de negros y grises, tal como en “Los cerdos invadiendo la ciudad”, o como en “Los encenagados y otros”, cuadro este último que fue realizado con un fuerte empaste de materia. Luego, otras inquietudes espirituales me llevaron a ejecutar una serie de cuadros de carácter místico.

Esta época llena de inquietudes que vivimos nos impulsa constantemente hacia nuevas búsquedas; creo que detenerse, repetirse, es morir como artista.

3º *A su juicio, ¿qué movimientos de la plástica argentina tienen carácter revolucionario?*

—En la plástica argentina actual el movimiento más importante, a mi juicio, es el representado por la nueva figuración que realiza el grupo integrado por Deira, Macció, Noé y De la Vega, a quienes debe agregarse —dentro de la misma tónica y con las variantes aportadas por cada uno —Seguí, Dávila, Lea Lublin, Demirjian y otros, que buscan expresarse a través de nuevas formas, liberándose de todas las escuelas y técnicas precedentes.

4º *¿Cuáles son, para usted, las expresiones de resistencia al cambio provenientes de: a) al mismo campo de la pintura; b) el espectador?*

—Al producirse un cambio es como si se muriera y se volviera a nacer; está la angustia de abandonar los viejos moldes que nos brindaban cierta seguridad, y el enfrentamiento con lo desconocido o apenas vislumbrado: es como aprender a pintar de nuevo. Por lo tanto, se resisten los materiales, las formas y los colores, y además el público que nos conocía y que ahora nos desconoce y desconfía de nosotros, pues para poder penetrar el nuevo mundo, debe realizar un esfuerzo algo parecido al que realiza el propio artista.

El hecho de que los intelectuales de una cultura escriban sobre el cambio implica que éste ha sido incorporado en sus estructuras y que tal fenómeno ha adquirido la calidad de consciente para la sociedad que lo experimenta. La abundante bibliografía existente sobre el tema es un índice, además, de que el mismo constituye un “punto de urgencia” social, que se expresa sintomáticamente como ansiedad a nivel individual y pánico a nivel grupal. La adquisición en este siglo de la conciencia del cambio se vio posibilitada por el extraordinario desarrollo alcanzado por las ciencias de la Psicología y la Sociología como consecuencia de la asimilación teórica de modelos conceptuales no-estáticos (tales como los modelos evolutivos y dialécticos), continuando así una forma de concebir y conceptualizar la realidad, cuyos orígenes puede remontarse a Heráclito. Puede comprobarse, de tal modo, que en casi todas las obras de psicología y sociología actuales existen investigaciones que se conectan de alguna u otra manera con la ansiedad y el cambio. Históricamente, la Psicología centró su interés predominantemente sobre el fenómeno de la ansiedad, mientras que la Sociología lo hacía sobre las transformaciones que afectan a las estructuras sociales. Recientemente; con el desarrollo de la Psicología Social se logró ampliar el campo de investigación, vinculando ansiedad y cambio social mediante instrumentos teóricos-conceptuales adecuados al nivel de integración de esos fenómenos.

El punto de partida está dado por la consideración de la noción de cambio entendida como una “situación crisis” (ejemplos, la adolescencia, el campo de concentración), es decir, una situación para la cual los marcos de referencia individuales resultan inadecuados. BRUNO BETTELHEIM en *Readings in Social Psychology* (Macoby, Newcomb, Newcomb y Hartley, Ede. Henry Holt y Co., Nueva York), brinda el modelo que puede considerarse típico de una “situación crisis”, constituido por la experiencia en un campo de concentración, donde se puede observar las transformaciones individuales y grupales como reacción ante la ansiedad y el pánico.

En la línea de la escuela psicoanalítica inglesa, Elliot Jacques realiza un intento de vincular las ansiedades depresivas y persecutorias con el surgimiento de instituciones y sistemas sociales, consideradas como defensa ante las mismas. El trabajo, sugestivo en más de un aspecto aunque discutible en cuanto a su metodología, está incluido en *Nuevas Direcciones del Psicoanálisis*, MELANIE KLEIN y otros (Paidós, Buenos Aires). También dentro del psicoanálisis, DAVID LIBERMAN en *La Comunicación en Terapéutica Psicoanalítica* (Euadeba, Buenos Aires), partiendo del análisis de la situación analítica-terapéutica y de las formas perturbadas de comunicación que se establecen en la transferencia según las modalidades neuróticas del paciente, ubica en el último capítulo de su libro la neurosis en el contexto más amplio de la cultura y analiza la interrelación entre ambas. Entre sus aportes más valiosos figura la incorporación de los fenómenos inconscientes en la comprensión de los hechos culturales, y el en-

tender todo proceso comunicativo como generador de cambios, lo que como se ve, es de particular importancia por cuanto la neurosis incidiría patológicamente en el cambio social.

Si bien no hay referencias explícitas a la comunicación en la obra del denominado Grupo Culturalista de Analistas del Carácter, una constante que los agrupa es el énfasis puesto en las variables culturales como condicionantes neuróticos, las que según ellos se desarrollan a través de las relaciones interindividuales en una configuración social determinada. KAREN HORNEY escribió *La Personalidad Neurótica de Nuestro Tiempo* (Paidós), y *Neurosis y desarrollo humano* (Psique, Buenos Aires), entre sus libros más importantes. HARRY SULLIVAN, *Concepciones de la Psiquiatría Moderna* (Psique) y *Teoría de las Relaciones Interpersonales en Psiquiatría* (Psique). Del tercer autor incluido en este grupo, ERICH FROMM, corresponde quizás decir que es el que más difusión ha alcanzado, en particular por su *Miedo a la Libertad* (Paidós), profusamente vendido. En su obra, a través de un amplio esquema en el que emplea dimensiones económicas, psicológicas y socio-históricas, realiza un agudo e inquietante diagnóstico de la sociedad occidental contemporánea: desde el análisis del impacto que la Revolución Industrial produjo en el individuo y la sociedad, hasta el fenómeno de la alienación como expresión típica de una sociedad en crisis. Sus libros más relevantes, además del citado, son *Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea* (Fondo de Cultura Económica, México) y *Podrá Sobrevenir el Hombre* (Paidós).

En el campo de la sociología las investigaciones referidas al cambio se han realizado en forma poco sistemática. La mayoría de ellas se ocuparon de la movilidad social, la incidencia de nuevas técnicas industriales y científicas; el cambio en las pautas de producción y consumo, etc. Entre la bibliografía más importante figuran: T. S. ASHTON, *La Revolución Industrial*; G. D. H. COLE, *Introducción a la Historia Económica*; K. MANHEIM, *Diagnóstico de Nuestro Tiempo* (los tres del Fondo de Cultura Económica), y S. M. LIPSET y R. BENDIX, *Movilidad Social en la Sociedad Industrial* (Eudeba). Una mención aparte merece el apreciable trabajo de sistematización terminológica realizado por ELY CHINOY en *Introducción a la Sociología* (Paidós), proveyendo a la Sociología de instrumentos conceptuales precisos en su definición (tales como función social, disfunción, estabilidad, cambio, etc.), y la interrelación de éstos dentro de los límites de un cuerpo teórico.

También preocupado por la precisión conceptual y la metodología científica se nos muestra ANTHONY F. C. WALLACE, con su valioso libro en que replantea una serie de supuestos sociológicos e incluye un capítulo sobre la psicología del cambio cultural sumamente interesante.

Otra corriente de investigaciones proviene de la Psicología Social, que ha abordado el objeto de estudio con un enfoque múltiple, tratando de introducir las técnicas experimentales a través del estudio del problema de las actitudes y de los grupos. Inevitable fuente de lectura son los manuales de psicología social de SOLOMON E. ASCH (Eudeba) y el de Th. M. NEWCOMB (Eudeba). Sobre un tipo especial de actitudes, el caso de los prejuicios, ALLPORT efectuó un completo y extenso trabajo en el que muestra con claridad cómo surgen las posibilidades de cambio y la ansiedad subyacente a tales actitudes: *La Naturaleza del Prejuicio* (Eudeba). Acerca de grupos hay disponible una extensa bibliografía que versa sobre su estructura y la dinámica: baste citar a OLMSTED, *El Pequeño Grupo* (Paidós), GEORGE HOMANS, *El Grupo Humano* (Eudeba), W. R. BION, *Experiencias en Grupos* (Paidós).

En cuanto a las implicancias del cambio como proceso normal del crecimiento y el desarrollo de la personalidad, resulta esclarecedora la lectura de *Desarrollo y Cambio* de GORDON ALLPORT (Paidós), en donde se hace una importante referencia a los esquemas de valores como guía consciente del desarrollo. En el plano sociocultural y enfocado desde otra perspectiva —la histórica—, también al dialéctico ALFRED STERN, en *La Filosofía de la Historia y el Problema de los Valores* (Eudeba), se preocupa por el problema de los valores. La tesis de Stern es la de que las naciones elaboran proyectos historiográficos que están sujetos a un código de valores; a cada proyecto corresponde un código de valores diferente y diferentes postulados normativos. Los cambios sociales estarían orientados y adquirirían sentido en función de los códigos de valores sociales, explícitos, o no.

El análisis social de una sociedad concreta —los Estados Unidos de Norte América— con un encuadre audaz y original, es el que realiza DAVID RIESMANN en *La Muchedumbre Solitaria* (Paidós). Luego de la elaboración de una tipología correlativa de sociedades y caracteres, efectuada sobre la base de índices demográficos (tasas de natalidad y mortalidad), deduce las diversas formas mediante las cuales las distintas sociedades se aseguran la conformidad de sus miembros (por la tradición, por metas internalizadas, o por la dirección externa). Si bien no escapa a su agudeza las diferentes características que en una u otra sociedad se moldean en los agentes de formación del carácter (padres, maestros, etc.), en el trabajo, política, diversiones, valores simbólicos, se advierte la falta de referencias al importante papel desempeñado por los grupos de presión (J. MEYNAUD, *Los grupos de presión* (Eudeba), como agentes que promueven o impiden el cambio, y en particular, por la ideología de la "élite de poder" (C. WRIGHT MILLS, *La Elite de Poder*, Fondo de Cultura Económica). No obstante, es uno de los análisis más completos, serios y valientes de una sociedad que experimenta el cambio en forma acelerada e, inclusive, lo ha convertido en un valor en sí, cuya expresión simbólica está dada por "el último modelo" (sea de auto, televisor o esposa) como símbolo de status y fuente de prestigio.

Por último, *La Sociedad Desnuda* de VANCE PACKARD (Sudamericana, Bs. Aires), analiza la misma sociedad, aunque con un criterio que se acerca más a la divulgación periodística.

CRONICA TESTIMONIAL

UNO Y EL UNIVERSO. — Con el asentimiento de Ernesto Sábató, autor de un famoso libro así llamado, damos este título a la segunda sección del presente número de TESTIGO. Significamos que el material que lo compone no corresponde a ninguna de las otras dos secciones, pero sí a la declaración de propósitos expresada en la primera página.

DOÑA LEONOR ACEVEDO DE BORGES. — Cumplirá noventa años el próximo 22 de mayo. TESTIGO propone la realización de un

homenaje a la madre de Jorge Luis Borges y de Norah Borges, y a quien es también una eximia traductora de obras literarias.

DOS PREMIOS PARA VICTORIA OCAMPO. — Es un hecho generalizado que los premios se discutan, poco o mucho. Un premio que nunca se ha discutido es el que viene otorgando cada dos años la Fundación Vaccaro. Esta vez ha correspondido la prestigiosa distinción a Victoria Ocampo, por su obra de escritora y por la que realiza la revista y la editorial *Sur*. Casi al mismo tiempo recayó también en nuestra compatriota uno de los premios María Moors Cabot, que entrega la Universidad de Columbia.

DOS GENERACIONES DE POETAS. — Una nueva colección de obras poéticas dirige Rubén Vela: *El río escondido*. Se inicia con *El cristal y la esencia*, de César Rosales, ilustrado por Leopoldo Presas. La edición está a cargo de la Galería Rubio.

Al mismo tiempo, Horacio Rosales —hijo del poeta—, niño de once años, da a conocer en *Recuerdos de la tierra* los poemas que ha venido escribiendo desde su precoz infancia. El libro lleva un retrato del autor por Norah Borges e ilustraciones por Raúl Soldi, Juan Batlle Planas, Raúl Russo y Vicente Forte.

CALLE ROBERTO ARLT. — Por iniciativa de Osvaldo Rossler y otros hombres de letras, patrocinada ante el municipio por la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) y la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), se ha dado el nombre de Roberto Arlt a una calle de la ciudad de Buenos Aires.

LIBRERIAS Y LIBREROS. — Hace más de cincuenta años se abrió en esta ciudad la librería de don Tomás Pardo, fallecido en 1951. Su sucesor, don José María Carballeira, ha cumplido el medio siglo en esa misma casa. A pocos metros de esta vieja librería están las vidrieras de otro negocio similar, fundado por don Gerardo Fernández Blanco, en 1939, y que ya entonces llevaba muchos años de andar entre libros; su sucesor es su propio hijo Gerardo Fernández Zanotti, quien sigue cultivando la especialidad paterna: literatura e historia americana. Pero no muy lejos han proliferado otras librerías, algunas de ellas convertidas, asimismo, en editoriales, lo que revela la pasión y la confianza que sus dueños ponen en la hoja impresa: la de Falbo, en la galería Boston; la de Julio Alvarez, cerca de los Tribunales.

ESTAFETAS POSTALES CON NOMBRES DE ESCRITORES. — Se advierten las buenas consecuencias de hallarse un escritor, Antonio Pagés Larraya, al frente de la Secretaría de Comunicaciones. Además del Servicio de Promoción Postal del Libro Argentino, además de haber puesto las imágenes de varios escritores en timbres postales, otra iniciativa suya debemos registrar: ocho estafetas que funcionan en librerías de esta ciudad y sus alrededores llevan los nombres de otros tantos escritores argentinos: Juan María Gutiérrez, Rafael Obligado, Horacio Quiroga, Fernández Moreno, Roberto Arlt, Fray Mocho, Alberto Gerchunoff y Eduardo Gutiérrez.

LOS COLABORADORES DE TESTIGO. — Esta revista dará al final de cada número, en forma muy sucinta, algunos datos de sus colaboradores, incluyendo los que aparecen en esta primera entrega.

Impreso en los talleres gráficos Francisco A. Colombo, Hortiguera 552, Buenos Aires, el 1 de marzo de 1966.

SUR

Fundada en 1931 y dirigida por
VICTORIA OCAMPO

VIAMONTE 494, 8º
BUENOS AIRES

TEMAS

Revista de Cultura
Director: BENITO MILLA

Editorial ALFA
CIUDADELA 1389
MONTEVIDEO (Uruguay)

LA TORRE

Revista General de la Universidad
de Puerto Rico
Dirigida por JAIME BENITEZ

Editorial Universitaria
Ap. X (Universidad)
RIO PIEDRAS - PUERTO RICO

REVISTA DE OCCIDENTE

Fundada por
JOSE ORTEGA Y GASSET

BARBARA DE BRAGANZA 12
MADRID

CUADERNOS AMERICANOS

LA REVISTA DEL NUEVO MUNDO

Ap. Postal Nº 965
MEXICO 1, D. F. - Rep. Mexicana

COMENTARIO

Tribuna para el pensamiento
y los problemas contemporáneos

SAN MARTIN 663, 2º
BUENOS AIRES

ÍNDICE

La realidad actual de
España

Ap. 6076
MONTE ESQUINZA 24
MADRID 4 (España)

ZONA FRANCA

REVISTA DE LITERATURA E IDEAS
Dirigida por JUAN LISCANO

Edificio Disconti, piso 7
Sierra a Muñoz, Ap. 8349
CARACAS (Venezuela)

Editorial Sudamericana

presenta:

Silvina Bullrich: *Los salvadores de la patria* (novela).

Julio Cortázar: *Bestiario* (relatos).

Manuel Mujica Láinez: *El unicornio* (novela).

Sigfrido Radaelli: *El hombre y la historia* (ensayos).

Sigfrido Radaelli: *Hombre callado* (poemas).

Ernesto Sábato: *Sobre héroes y tumbas* (novela).

HUMBERTO 1º Nº 545
BUENOS AIRES

EMECÉ EDITORES

DEL FONDO EDITORIAL

Jorge Luis Borges: *Obras completas*.

Ricardo Güiraldes: *Obras completas*.

Héctor René Lafleur: *La ventana mágica* (cuentos).

Eduardo Mallea: *Obras completas*.

Sigfrido Radaelli: *Ejercicios* (ensayos).

LUZURIAGA 38
BUENOS AIRES

EDITORIAL PERROT

César Fernández Moreno: *Esquema de Borges*.

Fernando Guibert: *El compadrito y su alma*.

Ricardo Güiraldes: *Seis relatos*.

José Luis Lanuza: *Una nube llamada Helena*.

Conrado Nalé Roxlo: *Antología poética*.

Sigfrido Radaelli: *Terán escritor*.

Sigfrido Radaelli: *Los Virreyes del Plata*.

Francisco Romero: *Relaciones de la Filosofía*.

Guillermo de Torre: *Escalas en la América Hispánica*.

César Vallejo: *Poemas*.

AZCUENAGA 1848
BUENOS AIRES

Esta revista se imprimió en los antiguos talleres de

FRANCISCO A. COLOMBO,

donde se han realizado las más famosas ediciones argentinas y las más solicitadas ediciones para bibliófilos.

Pero en esta Casa, imprimir no cuesta más que en otra.

HORTIGUERA 552
BUENOS AIRES

\$ 150