



TIEMPOS MODERNOS

Hay una sola cosa tan inevitable como la muerte: la vida. CHARLES CHAPLIN.

CUENTOS
POESIA
ACTUALIDAD
CINE
REPORTAJES
ENSAYOS



1

DICIEMBRE
1964

\$ 60

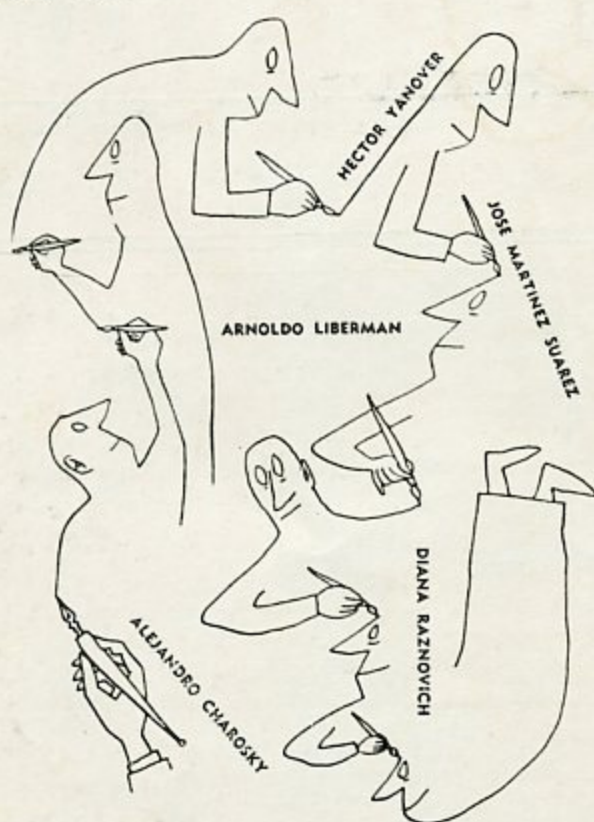
TIEMPOS MODERNOS

AÑO I

DICIEMBRE DE 1964

Nº 1

Hacen esta revista:



CORRESPONSALES:

Madrid: Emma de Cartosio

Roma: Lino Micciché

Berlin: Franco Moggi

Paris: Lea Lublin

Tel Aviv: Ruth Czesler

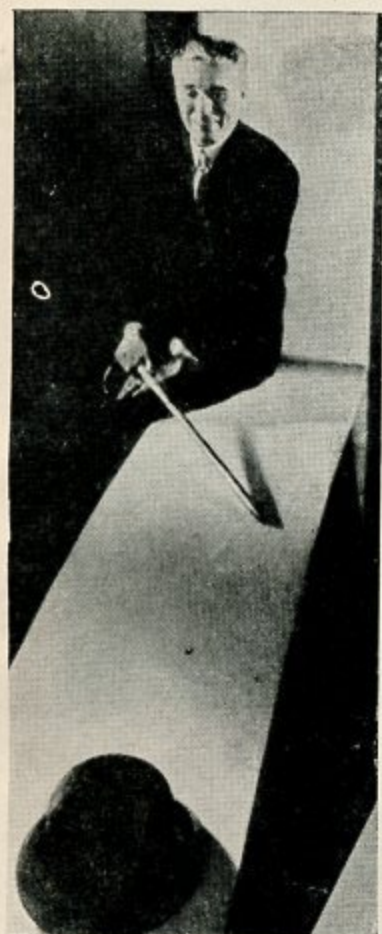
Caracas: Rodolfo Izaguirre

México: Max Aub

DIAGRAMADOR: Leandro Hipólito Ragucci

Foto de la portada: Nanny Roitman

REDACCION: Aguirre 295, 1º "A" - Buenos Aires



ESTAS PAGINAS

TIEMPOS MODERNOS ha nacido. La expectativa creada por los *Anticipos* hace que deba desde ya asumir una prolija responsabilidad. Trataremos de hacerlo. No venimos a competir sino a sumar; no venimos a replantear graves problemas filosóficos, ideológicos o económico-sociales sino a justificarnos en un móvil menos trascendente pero más cercano: las ganas de sacar esta revista. Una revista literaria más; quizá con distintas inquietudes, quizá con ambiciones singulares, pero sustancialmente una revista más. Cada uno de nosotros un hombre más. Todos juntos una caravana que eternamente va al paso del día. Respetando lo hecho sin vivir sólo de ello; avizorando el futuro sin proyectarse gratuitamente. Presentes, ante todo. Estas páginas. Estas ganas. Este empeño. Este entusiasmo. Este amor. Esta cólera. Tratando de hacer lo mejor posible para permanecer lo más posible. Si, por el hecho de ser esto algo así como un primer apretón de manos, debemos darnos a conocer, preferimos que la revista íntegra —cada una de sus páginas— dé nuestra nomenclatura y nuestra opción. No obstante, sí, estamos por la libertad del hombre y por el respeto de sus fueros, pero dando a esa libertad un sentido existencial, concreto, indivisible de la liberación nacional y la justicia social; estamos por una cultura leal a su matriz latinoamericana pero sin pretender torpes y minúsculas arrogancias frente a la cultura europea; estamos, claro, por un mundo de paz y de coexistencia integral, sin endiosamientos científicistas ni racionalismos omnipotentes; estamos contra la tontería, contra el culto de la chismografía y la imbecilidad de los aburridos; chisme e imbecilidad que alternan las fotonovelas, los ladrillos dominicales de la cultura oficialista, los amigos que hacen críticas para amigos, las camarillas de radio y TV, los portaestandartes de la mediocridad y la pavada, de la esgrima literaria, el yoísmo a todo trapo y la venalidad, en fin, la tontería. Por eso —casi contra eso— queremos salir a la calle. Sin estridencias. Sin alboroto ni detonaciones más o menos infantiles. Sin falsas modestias. Sin altisonancias verbales ni polémicas largamente recorridas por los que desunen impidiendo unir. Buscando una palabra como el tiempo y un hombre total en la palabra. Buscando, como muchos, una comunidad en la que el hombre sea la sola medida del hombre.



En su novela "No soy Stiller", Max Frish nos habla, así, como a vuelo de pájaro, de un barrio neoyorquino, el "Bowery", en el que hombres "hostigados por las penas caseras, molidos por el trabajo y atormentados por la edad" buscan el olvido o la degradación entre los vapores alucinógenos del alcohol. Nunca más hemos leído algo sobre dicha zona de autoflagelamiento y delirio. Hoy, gracias a la inquietud periodística de Osvaldo Parrondo y Nanny Roitman, tenemos un reportaje fotográfico, comentado, sobre este baldón de ignominia, sobre esta afrenta a la dignidad humana. Muchos Bowery existen, naturalmente, en el mundo. No es sólo Nueva York la sede de estos hechos. Pero es esencialmente allí, en medio de las contradicciones más vastas y terribles de la sociedad supercivilizada, donde este aspecto cobra caracteres demoníacos. Testimoniario es voluntad de este trabajo. Con él Parrondo y Roitman inician una serie de notas y reportajes ("decantaciones de viaje", como diría Parrondo) de distintas partes del mundo, en sus aspectos más desconocidos, extraños o espectaculares: algo así como lo que uno comenta a los amigos, recién regresado. Comenzar en EE.UU. es sólo respeto a la cronología del viaje realizado.

OSVALDO PARRONDO

EL "BOWERY"

TESTIMONIO FOTOGRAFICO: NANNY ROITMAN



"Tan pronto como existieron la prudencia y la perspicacia, se vio nacer una fuerte hipocresía".

SENTENCIA EN TRES CARACTERES

Si —como nos dijeron al llegar— "New York no es los Estados Unidos ni Broadway es New York" ¿Qué es el Bowery...?

El Bowery es la cara sucia de New York, el tacho de los desperdicios. El "resumidero", como, sin temblor en la voz, lo definen algunos newyorkinos. El Bowery es el barrio de los borrachos; de los subhombres, de aquellos a quienes el alcohol sumió en

la negrura alucinante de la desesperación. Si existe el infierno, no puede ser más trágico que estas pocas manzanas, ubicadas en el centro de la urbe más pujante del mundo. Esta zona, en que la policía permite o tolera el hacinamiento alcohólico, está casi pegada al Barrio Chino, a metros del antiguo centro del comercio en brillantes, y a 5 cuadras de Wall Street.

Para ingresar al Bowery es necesario haber descendido toda la escala de la degradación humana. Para salir de él, la única liberación es la muerte, que se esconde en el alcohol etílico de los licores baratos; en la riña con botellas rotas de aristas filosas; en la capa de nieve que congela lentamente los desnutridos cuerpos en invierno, o bajo las cubiertas de los poderosos autos, que no pueden esquivar el zigzagante andar de un borracho.

Supimos del Bowery por los comentarios de un matrimonio del que nos hicimos ocasionales amigos. Él, doctorado en sociología en la Universidad de Columbia, costó sus estudios vendiendo perchas para pantalones en el barrio de las confecciones masculinas. Ella, trabajadora física e intelectual, dirigía dos librerías de su propiedad. Ambos soportaban con violencia una punzante inadaptación al medio.

El —insistimos en esta forma genérica— juega al ajedrez cuatro horas diarias, y volvía de una larga cura de desintoxicación alcohólica en un sanatorio especializado de Los Angeles. **"Terminaré mi vida en el Bowery"**, dijo con resignación, y ante nuestra inquietud se transformó en filosófico lazarillo de esa zona de oscuridad.

Bajamos del taxi que nos condujo desde Broadway y la 7ª avenida, corazón del show y las luces, a este submundo habitado por sombras envueltas en vahos alcohólicos, que no podrán ser rescatados por los Alcohólicos Anónimos. Tirados en las veredas, en pilas, casi zoológicos, decenas de hombres duermen borracheros que se prolongan días y días. Que se enhebran como cuentas, que se degradan como rosarios.

CAMAS A UN DÓLAR anuncia un neogruzo cartelón en el que se leen los grandes caracteres de un sugestivo nombre **"LA CASA BLANCA"**. Pero los habitantes del Bowery prefieren el alcohol a la sutileza de dormir en camas. Acostados sobre sucios papeles de diarios en verano y sobre las bocas de respiradero de los subterráneos en invierno, aguardan la muerte aferrados a una botella, sin calor para sus pies violetas. Es necesario sortearlos, describiendo también uno, grandes eses, como si ésta fuese la letra del Bowery. La S de submundo, la S de silencio...

Un negro y un blanco apilados en las escalinatas de un conocido Banco duermen en curioso abrazo. **"Nuestra integración"**, dice con gesto amargo nuestro cicerone, acotando en seguida: **"Aquí únicamente se integra entre los pobres y los borrachos"**. Seguimos nuestro camino en silencio.

De un sucucho en forma de bar sale una mujer... Nos mira, sus ojos enrojecidos se salen de las órbitas. Toma envión, siguiendo a una botella que adelanta en la mano derecha y se dirige a nosotros... Se para tambaleante y, sin abrir los labios, que mantiene apretados y hundidos, pone la botella boca abajo, mostrando que está vacía... Nuestro cicerone le da un dólar. La mujer quiere imitar una ridícula reverencia de agradecimiento y cae sentada, mientras rie con su boca sin dientes. Se levanta y se aleja en la noche, con grandes ademanes... parece que juntara estrellas...

La mayoría duerme apilada en el suelo. Yo me pregunto: ¿en qué sueñan cuando el alcohol los alucina? ¿Acaso con vidas felices al verdadero estilo del "american life"? ¿Pensarán que están muertos y que pagan sus pecados en este purgatorio...? Los Bancos, los edificios de oficinas, el mercado de brillantes cercano, ¿quieren decir algo para ellos...? ¿Simbolizan algo para nosotros...? ¿Quiénes son...? ¿Cómo han llegado...? ¿Acaso uno de ellos sea un doctor que hizo abortos en un tugurio antes de que las pastillas rosadas lo hicieran por millares...? ¿Un aviador que lanzó bombas atómicas sobre Nagasaki...? ¿Acaso un ejecutivo desplazado, del que nos habla Packard...? Aquella, ¿una ramera pobre de un amante rico...? ¿A una madre de hijos desconocidos que ocultan su pasado para favorecer su futuro...? ¿O inadaptados políticos que no asimiló el régimen...? ¿U hombres que no soportan ser número en el gran mortero de las poderosas empresas...? Tal vez, "marines" que ya no quieren velar **"el sueño del que nuestro sueño mata"**...? ¿Millonarios destruidos por el crack financiero del 30...? ¿Hampones viejos y reblandecidos que ya no sirven a los gangsters de turno...? ¿Correctos funcionarios que defendieron con moral presbiterana dólares y oro ajenos...? ¿Un escritor fracasado...? ¿O el sociólogo que no puede enseñar porque su tesis tiene el estigma de un sello rojo que dice marxista...? ¿Acaso son hombres en quienes se han probado las modernas armas psicoquímicas que anulan las voluntades...? Son, finalmente, el desecho de fabricación de los artifices del derroche.

Estos rostros nunca serán esculpidos en los Montes Rocosos, pero podrían contribuir

las brujas del alcohol, desnutridos y destruidos.

Qué importante sería llegar a saber qué opinan al respecto el funcionario correcto; el seleccionado para el éxito por las empresas consultoras; el que tiene el futuro en su obsecuencia y avaricia. La señora que envuelve todo el aluminio y cambia de heladera como de peinado. El hombre que lee las 8 páginas de avisos religiosos, que publica el **New York Times** dominical, buscando la iglesia que se adapte a la de sus jefes. O el señor burgués que siguiendo los consejos de Chambers, el funerario más importante de New York, toma por sí mismo las medidas de su cajón, para no dejar a otro **"medida tan importante"**.

¿Qué opinan todos ellos, juntos o separados, de este barrio? De este ghetto de residuos humanos...? ¿Qué preguntas hacen al respecto a sus consultores religiosos, a sus asesores financieros, a sus tratantes de blanca...? ¿Qué responden a sus hijos...?

Otra pregunta que cabría hacerse es, ¿por qué nadie habla del Bowery...? Sabemos que estas lacras no figuran en las guías de turismo, pero constituyen tema interesante para los disconformistas de izquierda; para dramaturgos jóvenes; para psicólogos y sociólogos; para adversarios políticos, o para argumentistas de series truculentas de televisión. Solamente leímos algo sobre el Bowery en **NO SOY STILLER**, de Max Frish, el suizo que —jugando en esta obra con el desdoblamiento de la personalidad— nos muestra en apretadas páginas una pincelada trágica de este cementerio de hombres hacinados.

"Esos hombres hostigados por las penas caseras, molidos por el trabajo y atormentados por la edad, deslomados y plegándose



a mostrarnos una fase no menos importante del hombre norteamericano.

Las publicaciones de la UNESCO nos señalan más de 500 millones de hombres que se acuestan todas las noches sin haber comido. Pensamos en los parias del Asia, en los negros africanos, en los coyotes de nuestra América que rumian rencor y coca para alejar el demonio del hambre. Pero cuesta imaginar por un momento que, junto a los rescacielos, al imperio de los autos tirados, de la riqueza despilfarrada, cientos de hombres duerman una noche eterna poblada por

bajo un montón de despojos, para ahogar el rencor y aunar la indolencia de todos esos viejos malditos que mueren en silencio, lejos del mundo irónico, lejos de la turba impura, lejos de los magistrados curiosos", son frases de poemas de Baudelaire que nos vienen a la memoria y que describen, tal vez, otros Bowerys de otras latitudes...

Para terminar, cabe nuevamente la recomendación que nos hicieran al llegar... **"New York no es los Estados Unidos, ni Broadway es New York"**; y nosotros seguimos preguntando: ¿Qué es el Bowery...?



JEAN-PAUL SARTRE

DESCUBRIMIENTO DEL ARTE PLEBEYO

Los burgueses del siglo pasado nunca han olvidado su primera ida al teatro y sus escritores han sido los encargados de contarla. Cuando el telón se levantó, los niños se creyeron en la corte; los oros y las púrpuras, los fuegos, los disfraces, el énfasis y los artificios mezclaban lo sagrado hasta con el crimen; en escena vieron resucitar la nobleza que sus abuelos habían asesinado. En los entre actos, las galerías escalonadas les dieron la imagen que ofrecía la sociedad: en los palcos, hombros desnudos y gente noble. Volvieron a sus casas, estupefactos, ablandados, insidiosamente preparados para destinos ceremoniosos, para transformarse en Jules Favre, Jules Ferry, Jules Grévy. Desafío a mis contemporáneos que me citen la fecha de su primer encuentro con el cine. Entrábamos a ciegas en un siglo sin tradiciones que debía contrastar con los anteriores por sus malos modales, y el nuevo arte, el arte plebeyo, prefiguraba nuestra barbarie. Nacido en una guarida de ladrones, ordenado administrativamente como diversión pueblerina, el cine tenía maneras populacheras que escandalizaban a las personas serias; era la diversión de las mujeres y los niños; mi madre y yo lo ado-

rábamos; nunca pensamos y ni siquiera habíamos de ello: ¿se habla acaso del pan, salvo cuando falta? Cuando advertimos su existencia había ya mucho tiempo que se había vuelto nuestra principal necesidad.

Los días de lluvia, Anne-Marie me preguntaba qué deseaba hacer y dudábamos largamente entre el circo, el Châtelet, la Maison Electrique y el Museo Grévin; a último momento y con una negligencia calculada, decidíamos entrar en una sala de proyección. Mi abuelo se aparecía en la puerta de su escritorio cuando nos decidíamos a partir y preguntaba: "¿Dónde van, niños?", "Al cine", contestaba mi madre. El fruncía las cejas y ella agregaba de inmediato: "Al cine del Panthéon, queda muy cerca de acá y hay que cruzar solamente la Rue Soufflot". El levantaba los hombros y nos dejaba salir, pero al jueves siguiente le consultaría a M. Simonnot: "Ud. que es un hombre serio, M. Simonnot, ¿comprende esto? ¡Mi hija lleva a mi nieto al cine!" Y M. Simonnot diría con una voz conciliadora: "Yo nunca he ido, pero mi mujer va algunas veces".

El espectáculo había empezado. Seguíamos a la acomodadora en un tropezón continuo; me sentía haciendo algo clandestino; por encima de nuestras cabezas, un haz de luz blanca atravesaba la sala, en el que se veía danzar polvo y humo; un piano relinchaba; en las paredes lucían unas peras violetas, me sentía ahogado por el olor a barniz de un desinfectante. El olor y las frutas de esta noche habitada se confundían en mí; me comía las lámparas de seguridad, me llenaba con su sabor acidulado. Frotaba mi espalda contra unas rodillas; estaba ubicado en un asiento áspero y mi madre deslizaba una manta doblada bajo mis nalgas para levantarme; al fin conseguía atender la pantalla y descubría una tiza fluorescente, paisajes movidos, rayados por un chaparrón; llovía siempre, incluso con un gran sol, asimismo en los apartamentos; algunas veces un asteroide en llamas atravesaba el salón de una baronesa sin que ella pareciera asombrarse. A mí me gustaba esta lluvia, esta inquietud sin descanso que trabajaba la muralla. El pianista atacaba con la obertura de *Las Grutas de Fingal* y ya todo el mundo entendía que el criminal estaba por aparecer: la baronesa estaba aterrada. Pero su buen rostro tiznado se convertía en un cartel malva: "Fin de la primera parte". Hora de la desintoxicación brusca, de la luz. ¿Dónde me encontraba? ¿En una escuela? ¿En una oficina? Ni señal del menor adorno: largas filas de bancos dejando ver sus resortes, paredes ocre embadurnadas, un entarimado sembrado de colillas y espantos. Un rumor espeso invadía la sala, resurgía el lenguaje, la acomodadora vendía a gritos sus bombones ingleses, mi madre me los compraba, los ponía en mi boca, yo chupaba las lámparas de seguridad. La gente se frotaba los ojos, cada uno descubría a sus vecinos. Soldados, sirvientes del barrio; un anciano huesudo mascaba tabaco, las obreras sin sombrero reían muy fuerte: toda esa gente no era de nuestro mundo; felizmente, colocados de tanto en tanto sobre esa platea de cabezas grandes, unos sombreros palpitantes nos tranquilizaban.

A mi difunto padre, a mi abuelo, familiares de las galerías altas, la jerarquía social del teatro les había creado el gusto del ceremonial: cuando muchos hombres están juntos, es necesario separarlos por medio de ritos, si no se masacran. El cine probaba lo contrario: más que para una fiesta,

este público tan mezclado parecía reunido para una catástrofe: ya muerta, la etiqueta desenmascaraba al fin el verdadero lazo de los hombres, la adherencia. Yo detestaba las ceremonias y adoraba las multitudes; las he visto de toda clase pero no he vuelto a ver esa desnudez, esa presencia irremediable de uno frente a todos, ese sueño despierto, esa conciencia oscura del peligro de ser hombre hasta el momento del Stalag XII D, en 1940.

Mi madre se envalentonó tanto que hasta me llevó a las salas del Boulevard: al Kinerama, a las Folies Dramatiques, al Vaudeville, al Gaumont Palace, que entonces se llamaba Hippodrome. Allí vi *Zigomar* y *Fantomas*, *Las hazañas de Maciste*, *Los Misterios de Nueva York*; las molduras de estos teatros me estropeaban el placer. El Vaudeville, teatro venido a menos, no quería abdicar de su anterior grandeza: hasta sus últimos momentos un cortinado rojo con borlas doradas enmascaraba la pantalla; se daban tres golpes para anunciar el comienzo de la función, la orquesta tocaba una obertura, el telón se levantaba, las lámparas se apagaban. Me sentía molesto por ese ceremonial incongruente, por esas pompas polvorientas sin otra finalidad que la de alejar a los personajes; en la tertulia, en el gallinero, encandilados por la araña, por las pinturas del techo, nuestros padres no podían ni querían creer que el teatro les pertenecía: allí eran recibidos. Por mi parte, yo prefería ver el film *lo más cerca posible*. En la incomodidad igualitaria de las salas de barrio aprendí que este nuevo arte era tan mío como de todos. Eramos de la misma edad mental: yo tenía siete años y ya sabía leer; el cine tenía doce y no sabía hablar. Se decía que estaba en sus comienzos, que tenía mucho para andar; pensé que ambos creceríamos juntos. Nunca he olvidado nuestra infancia común: cuando me ofrecen un bombón inglés, cuando una mujer, cerca de mí, se pinta las uñas, cuando respiro en los baños de un hotel de provincias cierto olor a desinfectante, cuando en un tren nocturno levanto mi vista y veo en el techo una veladora violeta, revivo en mis ojos, en mi nariz, sobre mi lengua, las luces y los perfumes de aquellas salas desaparecidas; hace cuatro años, en las grutas de Fingal, durante un largo rato oí un piano en el viento.

Inaccesible a lo sagrado, yo adoraba la magia: el cine era una apariencia sospechosa que me gustaba en forma perversa por lo que le faltaba todavía. Ese chorro de luz era todo, no era nada, era todo reducido a nada; yo asistía a los delirios de una muralla; se habían desembarazado los sólidos de una solidez que me estorbaba hasta en mi cuerpo y mi joven idealismo se alegraba de esta infinita contracción; tiempo más tarde las traslaciones y las rotaciones de los triángulos me han recordado el deslizamiento de las figuras sobre la pantalla: he amado al cine hasta en la geometría plana. Hacia del blanco y negro colores eminentes que resumían en sí a todos los demás y no los revelaban más que al iniciado; me encantaba ver lo invisible. Pero por encima de todo me gustaba el irremediable mutismo de mis héroes. O más bien no: no eran mudos ya que se sabían hacer entender. Nos comunicábamos por medio de la música, sonido de su vida interior. La inocencia perseguida era más eficaz así que mostrando o diciendo su dolor y me impregnaba de ella con esa melodía que desprendía; también leía las

SARTRE

conversaciones pero entendía la esperanza y la amargura, el dolor altivo que no se confiesa, por medio del oído. Estaba comprometido: esa joven viuda que lloraba en la pantalla no era yo, sin embargo ambos teníamos una sola alma: la marcha fúnebre de Chopin; sólo faltaba que sus lágrimas mojasen mis ojos. Me sentía profeta sin poder predecir nada: antes de que el traidor hubiese traicionado, su fechoría se hacía carne en mí; cuando todo parecía tranquilo en el castillo, unos acordes siniestros denunciaban la presencia del asesino. Qué felices eran esos cow-boys, esos mosqueteros, esos policías: su futuro estaba allí, en esa música premonitrice que gobernaba el presente. Un canto ininterrumpido se confundía con sus vidas, las arrastraba hacia la victoria o hacia la muerte, mientras adelantaba su propio fin. Todos ellos eran esperados: por la muchacha en peligro, por el general, por el villano emboscado en la selva, por el amigo atado cerca de una barricada de pólvora que miraba tristemente la llama que corre apresurada por la mecha. La carrera de esta llama, la lucha desesperada de la doncella contra su raptor, el galope del muchacho en la estepa, el contrapunto de todas estas imágenes, de todas estas agitaciones y por añadidura el movimiento infernal de la **Carrera hacia el abismo** (fragmento orquestal extractado de la **Condennación de Fausto** y adaptado para piano), todo eso no era sino una cosa: era el Destino. El héroe desensillaba, apagaba la mecha, el villano se le tiraba encima, empezaba un duelo a cuchillo: pero las contingencias de este duelo también participaban en el rigor del desarrollo musical: eran falsas contingencias que disimulaban mal el orden universal. ¿Qué alegría cuando la última cuchillada coincidía con el último acorde! Me sentía colmado, había encontrado el mundo donde quería vivir, estaba tocando el absoluto. Qué mal estar también cuando las luces volvían a encenderse: yo que me había desgarrado de amor por esos personajes los veía desaparecer y volver a su mundo; había sentido sus victorias en mis huesos, sin embargo eran suyas y no mías. En la calle, me sentía supernumerario.



LEA

HOY EN LA CULTURA - EL ESCARABAJO DE ORO - EL BARRILETE - LA ROSA BLINDADA - TEATRO XX - CERO

POEMA Nº. 9

NIRA ETCHENIQUE

REPORTAJE

—Díganos por qué, luego de un prolongado tiempo de silencio vuelve a publicar?

¿De qué silencio me habla? Mi último libro de poesía data de 1959; luego apareció mi "Roberto Arlt" en 1962. Simultáneamente y en los años siguientes publiqué cantidades navegables de notas, cuentos, artículos y poemas. He dado también varias conferencias en la capital y en el interior del país. Me parece que mis momentos de silencio han sido muy pocos y muy saludables. En realidad, el verdadero escritor no deja nunca de escribir, aunque lo que escriba no trascienda precisamente en libros. Y ahora le voy a hacer yo una pregunta. ¿Por qué los jóvenes de la última promoción poética se desesperan por hacer libros? No sería mejor que intentaran hacer poesía?

¿Cómo definiría usted su próximo libro? ¿Qué lo une o lo diferencia de sus libros anteriores?

Definirlo es difícil. No entiendo la definición para la poesía: o la hay o no la hay. En cuanto a su relación con mis libros anteriores es posible que sea identificable con ellos sólo en el terreno de la sinceridad y en esa suerte de desgarramiento que me produce siempre escribir poesía.

¿Quiénes componen la plana mayor de sus poemas preferidos (extranjeros y argentinos) y por qué?

Neruda, Vallejo, García Lorca, Hikmet, Otero, Salinas, Miguel Hernández y unos cuantos más. ¿Argentinos? José Hernández y Discépolo. ¿Por qué? Porque son poetas.

¿Qué piensa en este momento de nuestra generación de poesía argentina?

Mire, ya tuve bastantes líos por introducir malas palabras en mis poemas. Usted me obliga a repetirlas.

¿Hay poesía que dé testimonio del avance del hombre? ¿Hay poesía que contemporice con los vuelos interplanetarios y los fabulosos avances de la ciencia?

¿Por qué tendría que haberla? El poeta es en sí mismo testimonio de su época. Es posible que, sin hablar directamente de todo eso, esté haciéndolo al incorporar a su lenguaje términos absolutamente contemporáneos. Por otro lado no comprendo la obligación formal de rendir homenaje poético a una u otra cosa si el esfuerzo resulta completamente antinatural. Una vez dije que en poesía todo es lícito, excepto el fraude, la imitación o la vanidad. Cada uno cocina sus sentimientos de manera íntima. Lo que vale al final de cuentas es el grado de capacidad poética, su expresión espontánea y su fuerza de perdurabilidad.

Llegó el tiempo de caer a tierra y no era justo como no es justo que las uvas mueran en charcos de ceniza o se persiguen rastros de nubes en las tardes que huelen a limones. No era justo podar las primaveras y ponerle coronas a la luna o subirse a un tranvía con ojeras o besarle los labios a la arena.

Pero el tiempo de amar ya se venía —calavera feliz de marioneta— incesto angelical con gusto a sombra, a sopa de portón a media rota zurcido pantalón saco mordido botones sin ojal huérfano vino y aquel feliz pezón desajustado con leche, luz y miel y un apellido.

Vinieron los hoteles, los amigos cansándonos la risa, disfrazando de sol los cigarrillos tocándonos las uñas espantadas. Vinieron partidas y regresos, estudiantes de rostros metafísicos recogidas en pozos de cartón, insólitas demencias compartidas, estrechas escaleras, facultades de esperma que diplomaban de cínico o de anciano.

Vinieron las gacelas perforadas en esquinas de marzos y de abril, violadoras de lluvias y semáforos, tiranas de la piel que se fatiga y recurre al clavel, a los jabones, al suicidio hipotético, a los versos, a la letra de un tango entre dos humos.

No era justo matar catorce abejas, degollar una estrella, cicatrizar en falso algunos vientres y volver con el pan de los mendigos mojado de sudor entre las piernas. No era justo querer fraternizar con la pura violencia y la dulzura, no era justo tener dientes de lobo y mascar la hierba triste de la oveja.

No era justo, no lo era y sin embargo caía el barrilete hasta la tierra, morían las uvas en verano, gesticulaban gacelas metafísicas y tú decías no, gritabas no, llorabas no, te convertías en un pájaro viejo y lastimado.

La última naranja del otoño, mayo ocho puede ser sólo una fecha, la última naranja te decía se quedó sin color bajo mi lengua.

**LA MEMORIA
DEL GRILLO**

ARMANDO

TEJADA

GOMEZ

Yo simplemente vine a nutrirme de asombro.
En mi niñez, recuerdo, me anegaba lo bello
como un agua sencilla. Ni siquiera recuerdo
cuándo dolió primero esta sangre que llevo.
No hay una fecha exacta de mi arribo al espanto.
Entraba a los misterios como Juan por su casa
y andaba enloquecido de tanta maravilla.
Todo esto sucedía de manera inocente.
No escuchaba el crujido, las roturas del día
o el dolor de los árboles gastados por el viento.
Simplemente crecía con la simple opulencia
de un fruto en el verano. Ni siquiera sabía
que lo hermoso era hermoso: mi padre inaccesible
con su sombra gigante, mi voz
que no sonaba aún sino por dentro,
el aroma regazo que envolvía a mi madre.
Era como el reverso de la muerte y el grito.
Andaba por la vida húmedo de milagro.

No digo que recuerdo, pero mi país era
casi de un verde siempre. Por donde uno anduviera
lo seguían los árboles. Un canal rumoroso
lo partía en el medio y luego se perdía
por los cañaverales. Mi país era bueno,
loco de puro grillo, lleno de sol, maduro,
con sus lentos caballos. El agua madre y greda,
verde de yerba mota, nos lavaba el racimo
de las uvas moradas.
Jugábamos al río con el canal crecido,
robábamos duraznos de corazón dorado,
hacíamos fogatas altas como nosotros
y esperábamos siempre que sucediera algo.
Allí supe que puede suceder lo increíble
apenas uno quiera penetrar y habitarlo
y sólo estar y estarse padeciendo el misterio,
quietecito, en silencio, sometido al silencio
potente de la sangre.

De esa verde memoria es que conozco el llanto.
Traía un pan enorme. Detrás mío la tarde
se iba quedando pálida. Entré en el callejón
desenredando un silbo que quería aprender
y que no había caso. Fue cuando abrí la puerta
que el llanto se me vino. La casa estaba llena
de ese clamor extraño. Nadie me vió. Era el grito.
Su primer estallido. Mi madre como un trapo
con el rostro en las manos. Mis hermanos, el perro,
la soledad primera
y el miedo, el lento miedo cavando en la garganta:
de golpe el llanto crudo, su jauría en mi casa.
¡PAPA! grité ya herido por el miedo y el grito
y me volví a buscarlo sin saber que lloraba.

Cuando entré al Callejón la tarde ya era vieja.
Yo corría aterrado en busca de mi padre.

Después regresé al llanto, solo como el olvido
y un gran rito de sombra me aguardaba en la casa.

a don BENITO MARIANETTI

MARIO BENEDETTI

CARLOS FUENTES

UNA
DRAMÁTICA
CONCIENCIA
AMERICANA



"No ha habido un héroe con éxito en México. Para ser héroes, han debido perecer: Cuauhtémoc, Hidalgo, Madero, Zapata". Esta es la afirmación de un personaje de *La región más transparente*, novela del mexicano Carlos Fuentes. Los uruguayos, que tenemos en Artigas el paradigma de la heroicidad sin éxito, deberíamos comprender mejor que nadie esa vieja contradicción, agazapada en más de una historia nacional. Pero no nos engolosinemos con el cómodo paralelismo. Es probable que el mexicano se parezca más a su historia, que nosotros a la nuestra. "En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta", opina otro personaje de Fuentes. Aquí tampoco hay tragedia, pero todo se vuelve molición. En México, cada opción es dramática, porque lo peor está a muchas leguas de lo mejor; aquí la opción se vuelve un mero trámite, ya que lo peor es vecino de lo mejor, casi se tocan. Cada cosa nos gusta o no nos gusta, pero en vez de poner la sangre en la elección, tiramos nuestra moneda al aire. Es cómodo recurrir al azar, sobre todo si la cara se parece sospechosamente a la cruz.

Carlos Fuentes es tal vez el novelista mexicano que ha visto con mayor claridad esa dramaticidad de opciones en la vida de su país. Sus tres novelas (*La región más transparente*, 1958; *Las buenas conciencias*, 1959; *La muerte de Artemio Cruz*, 1962) son historias de hombres que se deciden, una o varias veces, y tales decisiones son como golpes de machete que abren paso en la espesura al ser esencial, al ser mexicano. Hace más de cincuenta años que México inició su corajuda, entreverada, crecida revolución, pero todavía hoy ésta constituye un tema candente. Frente a la versión escolar, enfática, campanuda, se levantan voces (hombres de pensamiento, hombres de acción) de reclamo, de acusación, de alerta. Según estas voces inconformes, la transformación quedó a mitad de camino, el tiempo limó los propósitos, los voraces están ganando la partida. Jesús Silva Herzog concluye su *Breve historia de la revolución mexicana* con estas palabras: "Todavía hoy, después de medio siglo, no obstante los logros alcanzados en el campo social y en el económico (...) existen millones de mexicanos con hambre de pan, de tierras, hambre de justicia y hambre de libertad (...). Sin embargo, no somos pesimistas. Durante largos años el problema fundamental de México fue conocer nuestros problemas. Ahora, creemos que por lo menos ya los conocemos y, por lo tanto, ya conocemos los medios para resolverlos". Es a partir de ese conocimiento, y también de ese inconformismo, que Carlos Fuentes hace su disección del presente mexicano, pero su escarpelo no reseta pasado ni futuro; corta donde le parece oportuno, donde el corte puede ser revelador.

Fuentes nació en 1929 y pertenece a la misma promoción literaria que Sergio Galindo, Rosario Castellanos, Luis Spota y Marco Antonio Montes de Oca. Además de las tres novelas anteriormente mencionadas, publicó un libro de cuentos (*Los días enmascarados*, 1954; imposible de conseguir, aun en México; quienes lo han leído, lo encuentran poético, irónico y kafkiano) y hace pocos meses un excelente y breve relato de corte fantástico (*Aura*, 1962), prodigiosa mezcla de suspenso y absurdo, de ensueño y pesadilla, escrita además con una elegancia estilística y un refinamiento conceptual y verbal, que a primera vista parecen contradecirse con la agresividad crítica de su mundo novelesco. Sin embargo, hay una barroca

conciencia latina, una mexicana propensión a la exageración convicta, que vinculan sutilmente el aura de *Aura* con el México que busca su destino.

Hijo de un diplomático, Fuentes vivió por largos períodos en Brasil, Estados Unidos, Chile y Suiza, y en este último país estudió Derecho Internacional. Actualmente cumple una intensa actividad periodística para las revistas *Política* y *Siempre*, de México, y *The Nation*, de Nueva York, habiendo representado a esta publicación norteamericana en la conferencia de Punta del Este. A partir del sobresalto que produjo *La región más transparente* (se han vendido en México más de cincuenta mil ejemplares), Fuentes se ha convertido en uno de los tres novelistas latinoamericanos que pueden vivir del producto de lo que escriben. (Los otros dos, también mexicanos, son Juan Rulfo y Luis Spota, según la revista *Visión*).

Antes de *La región más transparente*, sólo un narrador latinoamericano había intentado crear la novela de una ciudad. El novelista fue Eduardo Mallea; la ciudad, Buenos Aires. En *La bahía del silencio*, el narrador argentino intentó la representación de una generación frustrada, pero su obra resultó más bien la representación frustrada de una generación. El desencanto retroactivo que provocan los últimos y penúltimos libros de Mallea permiten hoy reconocer como causa fundamental de aquel distinguido fracaso, una chirle insinceridad, una falta de decisión para introducirse en ciertas definitorias hondonadas sociales. En su retrato de México, Fuentes está en los antipodas de esa actitud. La incisión que hace en la realidad de la metrópoli, es también una hendedura en su propia clase, en su propio ser de mexicano; su visión es crítica, pero también autocrítica. Si de algo está lejos, es del lavado de manos.

Fuentes es actor y testigo de una realidad que le parece una trampa. Sus novelas pormenorizan, rastrean, descubren las equivocaciones fundamentales de una sociedad, de un sistema de vida en que la corrupción se ha vuelto, no sólo un hábito, una obligación, sino también una contraseña de prestigio. Los hombres que se extrajeron a sí mismos de la Revolución ("la militancia ha de ser breve y la fortuna larga", dice el ex revolucionario y actual banquero Robles), se embriagan con su propio coraje, más aún con los recuerdos de ese coraje, y pierden el sentido moral de sus actos. Todo es tan dramático, tan vertiginoso, tan tenso, que la lenta, segura conciencia va quedando atrás, tan atrás que su voz deja de ser audible. Entre oleadas de dinero fácil, repentino, tales briosos sobrevivientes crean la maquinaria a imagen y semejanza de sus nuevas ambiciones. Claro que algunas veces la maquinaria los tritura, pero quizá sea ésta la excepción. El novelista asiste, con rabiosa impotencia, al despilfarro espiritual de tanto rasgo noble, de tanta limpia esperanza, de tanta vitalidad potencial: Como el viejo y mejor Steinbeck de 1939, Fuentes extrae todo el jugo a las uvas de su cólera, y, en tanto propina saludables bofetadas en el letargo del posible lector, amon-tona (con asco, con simpatía, con estupor) largas enumeraciones testimoniales: "Ciudad del tianguis sumiso, carne de tinaja, ciudad reflexión de la furia, ciudad del fracaso ensiado, ciudad en tempestad de cúpulas, ciudad abrevadero de las fauces rígidas del hermano empapado de sed y costras, ciudad

(cont. en pág. siguiente)

FUENTES (de pág. ant.)

tejida en la amnesia, resurrección de infancias, encarnación de pluma, ciudad perro, ciudad familiar, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera hundida, ciudad. Tuna incandescente. Aguila sin alas. Serpiente de estrellitas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire".

Si se las compara con las frecuentes muestras de seudoliteratura comprometida, o literatura seudocomprometida, que se dan en América Latina (obras que lamentablemente confunden estilo con alarido), las novelas de Fuentes resultan ejemplares en más de un aspecto. Antes de existir como crítica social, como desenmascaramiento de la hipocresía, estas novelas existen como literatura. Todas tienen una estructura deliberada y firme. Como en varios de los monstruos sagrados de la narrativa contemporánea (pienso en Joyce, Faulkner, Dos Passos), no hay partícula de caos que no dependa de una milimétrica organización. Varios críticos del continente han señalado que en la primera novela eran demasiado visibles los hilos que movían a los personajes. Para el crítico de la revista chilena *Ercilla*, por ejemplo, "los personajes a veces parecen demasiado ceñidos a un tipo, y están manipulados con suma destreza, pero manipulados por el autor". Según el mexicano José Rojas Garcidueñas, "es indudable que para muchos lectores resultará el conjunto más o menos confuso por abigarrado y por el empleo de monólogos interiores y de procesos de carácter subconsciente, mezclados con páginas tan cargadas de conceptos que parecen más propias del ensayo que de la novela". Para el chileno Fernando Alegria, el problema es que a Fuentes "le domina la técnica, es decir, no ha descubierto aún su técnica, su estilo". Para el uruguayo Emir Rodríguez Monegal (que ha comentado elogiosamente la totalidad de la obra de Fuentes), el personaje Federico Robles "era casi un robot en muchos episodios".

Tal vez ninguna de las tres novelas publicadas hasta ahora por Fuentes sea la obra maestra a que tiene derecho América Latina y para la que está juntando temas en abundancia. Creo, sin embargo, que el novelista mexicano es probablemente quien ha estado más cerca de ese logro. Sólo que su propósito de renovación es demasiado amplio, y es tarea sobrehumana (y acaso sobreliteraria) pretender cumplirlo en pocos años. Ya es bastante lo logrado hasta ahora por este escritor de treinta y tres años, que ha hecho novela social en el mejor sentido literario de la palabra; rescatándola de la plúmbea transcripción textual, de la descripción meramente fotográfica, del mensaje gritado. En una entrevista que concedió a principios de 1962, Fuentes hizo esta declaración: "El problema básico, para nosotros los escritores latinoamericanos, es superar el pintoresquismo. Nosotros, más que los extranjeros, nos hemos colocado tras los barrotes del zoológico para exhibirnos como animales curiosos. Para superar el realismo superficial de la novela crónica o documento e ingresar a lo universal, el escritor no debe 'reproducir' el lenguaje popular, por ejemplo, sino recrearlo. Hay un gran signo barroco en el lenguaje latinoamericano, capaz de crear una atmósfera envolvente, un lenguaje que es ambiguo y por lo tanto artístico". Fuentes ha utilizado con gran sagacidad ese signo barroco; ha comprendido que éste invitaba a la exageración más le-

gitima, al énfasis más honesto y a la vez más imaginativo. Me parece lamentable la insensibilidad que demuestran algunos críticos (por ejemplo, el mexicano Carlos Valdés, a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*) cuando esgrimen como reproche que "los diálogos amorosos entre una soldadera y un revolucionario sólo estarían bien en personajes más cultos", o también que "hay ignorantes guerrilleros que, sin embargo, hablan casi como filósofos, y además están dotados de una gran conciencia histórica". Aplicando esa norma, sólo tendrían derecho a ser personajes de novela los talentosos, los brillantes, los esclarecidos; sólo con ellos podría el escritor justificar el ejercicio artístico de su estilo. No obstante, si Flaubert hubiera hecho pensar y hablar **mediocrementemente** a los **mediocres** criaturas de *L'éducation sentimentale*, esta obra no figuraría entre los clásicos de la literatura universal. Una razonable convención, tan vieja como la literatura, permite que el lenguaje o el pensamiento de los personajes sean expresados en un nivel superior al de la transcripción inexpugnablemente verosímil. De lo contrario, sobraría el ingrediente imaginativo; sobraría, en última instancia, la literatura.

Pese a mover figuras de un mismo mundo (algunos nombres, como Federico Robles, aparecen en dos de las novelas, y otros, como Jaime Ceballos y los Régules, concurren a las tres), las novelas publicadas por Fuentes siguen ritmos distintos y obedecen a diferentes estructuras. En *La región más transparente*, el protagonista es la ciudad de México; se ha comparado esta novela con un fresco de Diego Rivera. Empleando procedimientos que recuerdan insistentemente a Dos Passos, pero que revelan además una marca muy personal y mexicana, el autor corta rebanadas de vida ciudadana que dejan a la vista del lector diversos niveles de sucesos.

Desde el banquero millonario, a la prostituta de última fila; desde la vieja india, a la aristócrata en desgracia; desde el poeta fracasado que termina en libretista de cursilerías, hasta el intelectual dolido que quiere indagar su México, todos integran de algún modo el gran fresco ciudadano. (En cierto modo, es revelador que Gabriel, el bracero que estuvo trabajando en los Estados Unidos, y Manuel Zamacona, el intelectual que escribe su obsesión mexicana, encuentren, cada uno por su lado y casi al mismo tiempo, una misma muerte violenta, irracional). El ritmo novelístico de Fuentes es de furor, de nervio, de rápida consumación. El presente es de 1951, pero esa fecha apenas significa el foco en que convergen todos los pasados y todos los futuros.

En la nueva literatura latinoamericana, el humor es algo así como un denominador común, el indispensable y humano amortiguador (y fijador) de la violencia, del estallido. Fuentes hace habilísimo uso de ese recurso; con simples modos de articular una frase, de colocar un adjetivo, de introducir una viñeta, fija indeleblemente la actitud o la intención de un personaje.

En *La región más transparente*, por ejemplo, se describe un apartamento en cuyas paredes había retratos autógrafos de celebridades: Shirley Temple, el Dr. Atl, Somerset Maugham, Elsa Maxwell, los Duques de Windsor, Ali Chumacero y Victoria Ocampo. Esto no es la **enumeración caótica** que alguna vez descubrió Leo Spitzer; por el contrario, es juicio crítico, ironía, oportuna instantánea sobre un infraesnobismo. En la

misma novela, alguien le pregunta a Gus si es homosexual, y él contesta: "**Homo sí, sexual quién sabe**". Para Natasha, "**ser cristiano de veras... es un problemón**" y los intelectuales "**con a la inteligencia lo que la saliva al corrao, una manera (...) de pegar la estampilla**". A Pimpinela de Ovando le dice Ixca Cienfuegos: "**Vivimos en la época del cachondeo, señorita**", y la vecindad de la grosería con el tratamiento respetuoso, provoca una inevitable chispa de humor. En *Las buenas conciencias*, se dice de un personaje: "**Como todo católico burgués, Balcárcel era un protestante**". Y las citas podrían prolongarse indefinidamente.

Haciendo cálculos, puede llegarse a la conclusión de que el tiempo presente de *Las buenas conciencias* (segunda novela de Fuentes y primera de una tetralogía, *Los nuevos*, de la que no han aparecido otros volúmenes) transcurre más o menos en la misma época, o tal vez algo antes, que el de *La región más transparente*.

Es vida de provincia, en Guanajuato. La diferencia de ritmo entre la primera novela y la segunda corresponde a la que separa el compás de vida capitalino del de la provincia. En *Las buenas conciencias*, la cadencia de la prosa es casi galdosiana, y a tal punto lleva Fuentes la deliberada propensión que, al pormenorizar la ascendencia española del protagonista Jaime Ceballos, la hace remontar hasta un tal Higinio Ceballos, quien fuera oficial de Baldomero Santa Cruz, un pañero de la calle de la Sal, extraído, con nombre y apellido, de *Fortunata y Jacinta*, la obra maestra de Benito Pérez Galdós.

El libro está dedicado a Luis Buñuel, "**gran artista de nuestro tiempo, gran destructor de las conciencias tranquilas, gran creador de la esperanza humana**". Conviene recordar que en cierta oportunidad, al escribir sobre *Viridiana*, Fuentes sintetizó así las oposiciones temáticas de la obra de Buñuel: "**La ternura en la violencia, la búsqueda como realización, los órdenes viejos contra la vida nueva, la humanización de los extremos, la perversidad de la inocencia**". ¿Cabe una síntesis más sagaz y certera de la obra novelística del propio Fuentes?

Jaime Ceballos es, probablemente, el personaje más simpático de Fuentes, el que más se resiste a entrar en el engranaje de eso que el novelista llama irónicamente "las buenas conciencias". Pero quizá haya otra razón para la simpatía. Los personajes de las otras dos novelas de Fuentes, son vistos y examinados desde el presente hacia el pasado, es decir, desde su corrupción actual hacia su origen no contaminado, mientras que Jaime Ceballos es visto desde su comienzo, cuando el lector no sabe aún si se mantendrá firme o se pervertirá.

También Federico Robles (en *La región más transparente*) o Artemio Cruz (en la novela que recorre su muerte) tienen zonas de bondad, puntos a favor, pero el lector ya sabe cuál es la última carta, el definitivo rostro del personaje. "**Voy a hacer todo lo contrario de lo que quería. Voy a entrar al orden**", dice conscientemente Jaime Ceballos en la antepenúltima página. Desde ya adivinamos qué desórdenes traerá ese orden a la oprimida, golpeada (y finalmente anestesiada) conciencia, no la hipócrita y "buena", sino la verdadera. Y más adelante, en la tercera novela, lo confirmaremos: el 31 de diciembre de 1955 Jaime Ce-

(continúa en la pág. 12)

FERNANDO
QUIÑONES

DIPTICO

I. EL ULTIMO VERANO

II. LA NOCHE OSCURA

"Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro..."

Fray Luis de León

I.

Cuando la hija del subsecretario de Industria disparó la pistola que lanzaba por la playa arriba a los caballos de la última carrera del año, el muchacho comprendió que el que llegara el último le llevaría el corazón pegado al extremo de la cola, arrastrándose irremediablemente por el viento y la arena casi oscurecida, puesto que con aquella carrera y aquel verano terminaban para él muchas cosas hermosas e importantes, tan importantes y hermosas como difíciles de precisar y explicar.

La única diferencia palpable y concreta consistía en que, para el verano próximo, el muchacho habría cumplido ya veintitrés años, mientras que ahora sólo contaba veintidós. Sin percatarse de ello, por carácter e instinto, el muchacho había conseguido estirar su vida y sus ideas de adolescencia hasta los veintidós años, compatibilizándolos con los programas de su nuevo tiempo. Pero ahora parecía ya demasiado tarde. Ahora es cuando empezaba a cambiar realmente. Y sabía que al entrar por entre los banderines de la meta el caballo que llegase en último lugar, en aquel momento fugitivo y que no era un único momento, sino una representación de todo el verano muriente y de toda la acabada primera edad del muchacho, él sería ya otro.

En tanto, miraba una vez más qué inmensamente hermosas eran el mar y la playa de su abandonada ciudad. A lo lejos, los puntos oscuros de los caballos tomaban en la distancia la curva de la vuelta. El sol último, por el otro lado, teñía de rojo las torres blancas de la ciudad y el enorme huevo amarillo de la Catedral. Había sido un día lleno de calor y de fuerza.

Alrededor del muchacho, con precisión espontánea y sorprendente, la vida de las personas a las que había visto desde siempre parecía mantenerse igual que uno, tres, seis años atrás, sólo que todo el mundo parecía haber crecido un poco. Quizá, hacia la muerte, pensó por primera vez.

Los pregones de Santiago, el viejo vendedor de barquillos, eran los mismos de siempre, apagados e invitadores, y sonaban entre muchos rostros familiares; al muchacho le hubiera gustado tomar una fotografía del instante en que Santiago y su pintada barquillera se situaron casualmente, sobre la igualante arena marina, junto al gran escritor local, canoso y alto, siempre viajero entre Madrid y la ciudad. Ambas, Santiago y el escritor, tenían el cabello blanco; la figura, erguida y airada. La fotografía hubiera estado muy bien, puesto que la fortuita circunstancia que había reunido al escritor y al vendedor (acaso por una sola vez en sus vidas), tipificaba diversa y enteramente el relativo momento his-

tórico de una ciudad, y, de cierto, con tanta y tan honda significación en Santiago como en Don Justo, aunque cuando Santiago muriese no le acompañaran arriba de cuatro o seis vecinos.

Era la última carrera, y el muchacho había corrido veinte pesetas en las apuestas, a favor del potro negro "Granjerito", del Marqués de Botana.

—Sí, a ése, a ése —había oído decir—. Un fino animal, si señor. Dudar es perder.

Y cuando los caballos, derretidos en la luz de la tarde e invisibles un instante al cruzar ante la enorme pista de oro con que fajaba el sol al mar, entraron en tromba por la meta, el muchacho comprendió absolutamente que aunque "Granjerito" hubiese ganado la carrera, como en efecto la había ganado, aquél era el último verano de entre los más hermosos de la vida.

II.

El empleado se desnudó y se acostó. Hacía frío y no tenía buen cuerpo. Cuando abrió los ojos, era ya de noche. Cenó entre la mugre del restaurante "Mi Casita" y tomó luego un taxi hasta la casa de la Calle del Talud. Estaba cerrada y el taxista no tenía cambio de cien pesetas. Con el billete en la mano, el empleado entró en el pequeño bar inmediato a la puerta de la casa, que estaba desierto, y pidió una copa de coñac concretando la marca. Pero tampoco allí tenían cambio. Era el tercer día de frios grandes. Una de las dos camareras salió a la calle y volvió estremeciéndose y restregándose las manos, con el billete cambiado. El empleado, entonces, pagó el coñac, regresó al taxi y dio al taxista la dirección de la gran casa de la Vía Blanca, casi en las afueras de la ciudad. La noche de noviembre, por el centro, hacía desfilar ante la ventanilla del coche su bisutería de cines, anuncios de neón, semáforos, escaparates, y un cartel francés de turismo puso por un momento en la memoria del empleado a su mar nativo y a todo lo que, junto a su orilla, había pasado ya para siempre.

Al entrar en la casa de la Vía Blanca, no hizo más que mirar y salir. No había nada que hacer; doscientas pesetas era mucho dinero. Como se acercaba otro taxi y también la soledad era mucha, el empleado lo tomó y dio la dirección de la glorieta de Núñez Brias. El gran cabaret estaba lleno de gente. Vio algo que le interesaba y bailaron, hasta el justo momento en que el empleado se dio cuenta de que ella era bastante ingenua, mucho más de lo usual, y la deseó por ello menos que al principio, y entendió, con igual claridad que si hubiese estado estudiando toda la vida para comprenderlo, que estaba en situación de explicarle en dos palabras y tres gestos lo deleznable de la vida de la muchacha y de la suya propia, el amargor y la falsía del ambiente, la derrota, lo lastimoso de todas aquellas vidas, de toda aquella quebrada y anhelante adolescencia de mierda, de toda aquella madurez, deshecha y calva, de fugitivos funcionarios y pequeños hombres de negocios. Y supo que ella le hubiera entendido completamente y de un golpe, sin reírse. Con sólo tres palabras, burlonas y ligeras, cargadas de humor despectivo a fin de que la chica las comprendiese mejor, podía haberle hecho ver la tristeza que brotaba de todo aquello, y ella lo habría entendido muy bien. Pero también sabía que aquélla era ya su propia manera de morir, a la que seguramente no podría sustraerse ni con la que debía indisponerla demasiado, entristeciéndola para nada.

Por todo lo cual, antes de volver a la barra en busca de nuevos cuerpos y al terminar el tango, la abrazó como se abraza al sueño y la besó en la frente con un pobre beso millonario y único.

FERNANDO QUIÑONES

Gaditano, nacido en 1930. Funda y dirige en Cádiz la revista "Platero"; en 1951 se traslada a Madrid. Viaja por toda España, Europa y África del Norte.

Premios de narración: "Sésamo", "La Nación" de Buenos Aires, "Mallorca" y "Vendimia Jerezana". Repetido finalista, en poesía, del "Boscán", y primer accésit del "Adonais" en 1956. Becario de la Fundación "Juan March".

Obras en prosa, publicadas: "Cinco historias del vino" (Madrid, 1960), "La gran temporada" (Madrid, 1961), libros de narraciones. Inédita: "La Información del Lunes", "Baraja española" y "La guerra, el mar y otros excesos", que aparecerá en Emecé y en 1964, libros de narraciones todos ellos.

Obras en verso, publicadas: "Ascanio o libro de las flores" (Málaga, 1956), "Cercanía de la gracia" (Madrid, 1956) y "Retratos violentos" (Arcos, 1963). Inédita: "En vida". En preparación: "Hora de los sentidos".

Ha estrenado, asimismo, la obra teatral "Tres piezas de horror", basada en otros tantos relatos de Lord Dunsany, el Infante D. Juan Manuel y W. W. Jacobs, y ha traducido a Quasimodo, Papini, Archibald McLeish y Bertolt Brecht.

FUENTES (de pág. 10)

ballos se acerca a la "momia de Coyoacán", al todopoderoso Artemio Cruz, para mendigar un favor; su vocabulario ya se ha contagiado de todos los lugares comunes de la vieja, inmovible corrupción. Allí sabremos que no sólo entró al orden, sino que se instaló cómodamente en él.

La muerte de Artemio Cruz tiene alguna semejanza, sólo superficial, con la primera novela. Un lector apurado puede incluso creer que la técnica es la misma. La base, sin embargo, es totalmente distinta. El protagonista ya no es la ciudad, sino Artemio Cruz, el agonizante millonario, monstruosamente dilatado y escindido a través del tiempo, de su memoria, de su subconsciente. Así como los personajes de *La región más transparente* eran meras partículas de la ciudad protagonista, los personajes de la última novela se convierten en reflejos del agonizante, en imágenes (nuevas y viejas), donde rebota su verdadero ser.

Son doce horas de agonía, pero el novelista introduce en ellas las inexorables cuñas de doce días que son otras tantas claves en la vida del que está muriendo. "Hay un tercer elemento", ha expresado el autor en declaraciones a Emmanuel Carballo, "el subconsciente, especie de Virgilio que lo guía por los doce círculos de su infierno, y que es la otra cara de su espejo, la otra mitad de Artemio Cruz: es el Tú que habla en futuro. Es el subconsciente que se aferra a un porvenir que el Yo —el viejo moribundo— no alcanzará a conocer. El viejo Yo es el presente, en tanto que él rescata el pasado de Artemio Cruz. Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado. En su agonía, Artemio trata de reconquistar, por medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son, en realidad, doce opciones", y agrega: "En el tiempo presente de la novela, Artemio es un hombre sin libertad: la ha agotado a fuerza de elegir. Bueno o malo, al lector toca decidirlo".¹⁰

Pocas novelas he leído con una construcción tan severa y tan riesgosa. Los doce días decisivos se interpolan en desorden cronológico, a la manera de Huxley (como ya ha sido abundantemente destacado por la crítica), pero me atrevo a sostener que en la novela de Fuentes el procedimiento está mejor justificado que en *Eyeless in Gaza*, donde la novedad y la escarmentada pericia de Huxley no alcanzaban a ocultar cierta arbitrariedad esencial: en todo caso, el lector puede remezclar los capítulos, u ordenarlos por fechas, y quizá encuentre que la narración es barajable y no de secuencia fija, obligatoria. En la novela de Fuentes eso no puede suceder. En el presente, o sea el plano regido por el Yo, surge por lo general una palabra ajena, o un pensamiento del protagonista, o el relámpago de un recuerdo, que exige la apelación a un pasado; pero no a cualquier pasado, sino a uno particular, con fecha exacta, con rostros, con palabras que fueron vitales, decisivas. Imposible barajar esas imágenes; imposible reordenar esos fragmentos de pasado en otra sucesión o dependencia que no sea la que el presente exige. Eso en cuanto a la forma. En cuanto al tema, se me ocurre que los antecedentes más obvios son *As I Lay Dying*, de Faulkner; *La amortajada*, de María Luisa Bombal; *Malone muere*, de Beckett. Pero en ninguna de esas novelas apa-

rece la triple dimensión del personaje, ahora introducida por Fuentes.

Fuentes maneja admirablemente su diálogo de espejos. En el Yo hay autopiedad y todavía disimulo, no ya frente a los demás, sino ante sí mismo. En el Él hay un juicio implícito, una frialdad que sólo la distancia puede conceder. En el Tú vibra un barrido de la verdad, golpea encarnizadamente una posibilidad, tal vez la última. Es una extraña mezcla de realismo y fantasía, de memoria y ficción. Quizá sea realismo en una octava más alta, la suficiente para adquirir un impulso lírico, un sonido a veces conmovedor. Cerca del final de la novela, el subconsciente enumera todas las cosas que Artemio Cruz pudo haber sido, mediante el simple recurso de haber elegido, en cada opción, caminos distintos de los que en verdad tomara. El crescendo de la enumeración es impresionante; la inevitable consecuencia es que cada lector repase su propia y modesta nómina, y llegue acaso a la conclusión de que, a fuerza de elegir, también él haya agotado su libertad. ¿Quién no? La comunicabilidad de la novela es aproximadamente ésta: el sacudón en la mente, el arañazo en las raíces. Novela tenaz como pocas, llega hasta donde quiere llegar; sobre eso no hay dudas. En México, la mayor de los críticos se han indignado, y eso también representa un buen síntoma; porque, claro, es una novela que pega directamente en el estómago, y los críticos también tienen el suyo.

José Emilio Pacheco, uno de los pocos que ha elogiado el libro, ha señalado que "Fuentes, por naturaleza, es, como Carpentier un escritor retórico; pero su retórica —esa palabra que en nuestros días ya adquirió connotación peyorativa es, casi siempre, una retórica eficaz, una utilización de los vocablos que al combinarse dicen lo que su autor quiere decir".¹¹ Podría agregarse que en Fuentes, como en casi todos los grandes creadores de la novela contemporánea, hay también una retórica de la estructura, del agrupamiento y encuentro de los personajes. Y también en este sentido puede hablarse

de una retórica eficaz, de una utilización de los personajes que, al combinarse, al cruzarse, al enfrentarse, forman (acaso con ingredientes que han eludido el vistobueno de la realidad) precisamente ese mundo que el novelista pretendió ya no reproducir, sino producir.

La primera vez que leí las novelas de Fuentes hice anotaciones marginales sobre presuntas endeblesces, reiteraciones, artificios. La segunda vez me decidí a disfrutar plenamente cada novela. La notable capacidad de crear un mundo (misión ideal de un novelista) que Fuentes posee sin ninguna duda, se hace, en esa segunda aproximación, tan patente, que lo más honesto es tirar por la borda el lápiz, y con él, el falso escrúpulo, la menudencia crítica, es decir, todo aquello que estorba la atención y la tensión del lector. Lo mejor que le puede pasar a un novelista es que, frente a su obra, el crítico se resigna a ser lector, nada más que lector. Confieso que, en mi caso particular, estoy entusiastamente resignado.

¹ Breve historia de la Revolución mexicana, México, 1960, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, pág. 266, vol. II.

² Voces nuevas en la novela: un género hispanoamericano al umbral de su realización, artículo sin firma aparecido en *Visión*, vol. 24, Nº 3, 30 de noviembre de 1962.

³ Carlos Fuentes pinta fresco mexicano en palabras, artículo sin firma aparecido en la revista chilena *Ercilla*, Nº 1391, 17 de enero de 1962.

⁴ John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas: Breve historia de la novela mexicana, México, 1959, Ediciones De Andrea (ver pág. 128).

⁵ Fernando Alegria: Breve historia de la novela hispanoamericana, México, 1959, Ediciones De Andrea (ver pág. 245).

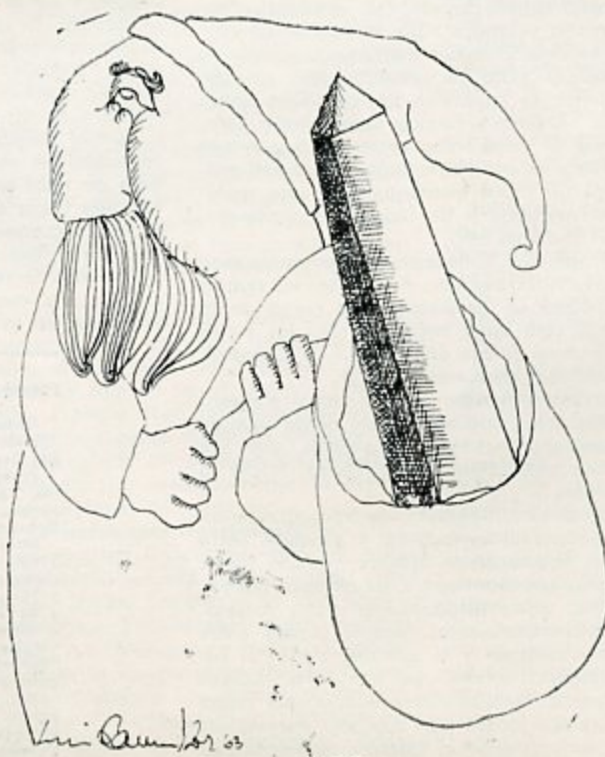
⁶ Emir Rodríguez Monegal: La temprana madurez de Carlos Fuentes, en *El País*, Montevideo, lunes 3 de diciembre de 1962.

⁷ Revista *Ercilla*, art. cit.
⁸ Carlos Valdés: Un virtuosismo gratuito, en *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1962, págs. 20 y 21.

⁹ Carlos Fuentes: *Viridiana*, artículo publicado en *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, abril de 1962, año 3, Nº 6, págs. 20 y 21.

¹⁰ Cit. en *La hora del lector*, de José Emilio Pacheco, *Revista de la Universidad de México*, agosto de 1962, págs. 19 y 20.

¹¹ José Emilio Pacheco, art. cit.



TIEMPOS MODERNOS

Nº 11

Cortázar
Rama
Carpentier
Sebrelli
Briante
Fontanarrosa
Salas
Stilman
Camnitzer
Moore
Acquarone
De La Rica
Rosales
Bondarchuk
Catú
Gil de Biedma
Martos
Ferdman
Battló
Wolfe
otros

PANORAMA POETICO DE ESPAÑA

I

Cuando Emma de Cartosio se nos fue a España, sabíamos que su media palabra ("trataré de hacerlo") era suficiente. Un panorama de la creación poética hispana, desprejuiciado, riguroso, inédito, eso queríamos. Emma de Cartosio cumplió ampliamente su promesa. Anduvo, habló, recorrió, tropezó, prometió, se armó de su cálida sensibilidad, y sin compromisos de ninguna índole logró que cada poeta aquí representado destinara de su propia opción un poema inédito para este primer número de TIEMPOS MODERNOS. La selección es variada y responde lo más fielmente posible al estado actual de la poesía en la madre península. Algunos nombres, como los de Carmen Conde, Angela Figuera y Gabriel Celaya, están presentes con poemas ya publicados en libros. El resto, es decir la inmensa mayoría, lo reiteramos, es inédito. Lo mismo sucede con los cuentistas. Como la publicación de todo el material que poseemos es imposible en un solo número, dejamos parte de él para el próximo. España, matriz, dolor, esperanza, presencia irremplazable, está en estos versos. Y en este homenaje, nuestro amor por ella.

HECTOR YÁNOVER

SALUDO A LOS POETAS ESPAÑOLES

I

Hermanos, les escribo
porque detrás de las fronteras
delante de los mapas
hay gente que se encuentra
labrando iguales sementeras.
Preparamos los arcos del olivo
sembramos el buen grano
de pronto creemos
que no tenemos
sino la soledad en mano;
que la tierra es desierta,
que la gente se encuentra
amordazada y quieta
en su secreta madriguera.
De pronto llegan Blas, Gabriel,
José, Angela, Gloria
trayendo música viva
sangre terrestre
gloria del planeta.

Ay de salvarnos,
ay de salvar el resto!

Desde el ancho solar americano
piel de búfalo, anillo de serpiente
nombres de pobres pobres por la tierra,
somos una congoja triunfante.
Victoriosa aleluya nos convoca.
Somos nosotros, españoles,
los poetas de América tremenda
que en el nombre del pueblo que hizo
[toda cosa
—la fiereza en el diablo y a la virgen
[hermosa—
con ustedes narramos un solo canto,
un solo canto, qué fortaleza!

II

Entre jinetes de rojo fuego van las palabras
y por encima de los vaivenes de las barcas
vamos viviendo.
Es Garcilaso desde su potro
el manco con su navío
Quevedo torre con lentes
Bosch y su estudio.

III

Con una mano en el sombrero
como un perfecto caballero
o con la mano en el costado herido.
Con la sonrisa fina raya de tiza
o con volcánica risotada,
somos un solo canto,
un solo canto, qué fortaleza!

España ilumina los pasos de las nuestras
[batallas,
de ella mana la gloria como del árbol savia.

**VICENTE
ALEIXANDRE**

**segundo
retrato
anónimo**

Ahora aquí en estos ojos de hoy, en ese cuerpo
distinto, se ven las mismas luces?
Iguales, diferentes. El pelo ardido en negros,
tenaz, pero ha cedido a algunas hebras luminosas
dejadas aquí, en orden.
La frente es ancha, térrea la tez, la sien vivida,
latida. Más suaves las arrugas, que van también a hundirse
en la barba, tampoco aquí proliza, y leve, y fiel.
El rostro así alargado
reposa en su quietud, que espera o sabe.
Pero la frente desnuda
es cuenco dulce para los pensamientos.
Pensar es ser, como hacer es vivir. Y él vivió siendo.
Haciendo. Calculó y trazó líneas, y trazó espacio,
y derramó carriles y abrió caminos ciertos para el hombre creciente,
y acercó hasta él los frutos.
Con otros acampó, se afanó en río, retuvo presas, desparramó verdores,
y turbinas, y luces.
Hacer es vivir más, y por sus ojos lumbres, mientras su brazo ardía
en la cooperación de crecer más, de alcanzar más, para otros.
El ser era extenderse, derramarse, encarnarse.
Con su puntual vivir, fue entera vida.

Y ahora aquí donde habita,
en este piso cuatro o quince, su ventana a la plaza,
la enorme plaza que ese bloque asombra.
Y él allí, con más años, ¿quemado? Nunca: ardido.
En esa habitación sus ojos lucen.
Las ropas, ¿negras? Ah, las ropas no importan. Es un
sillón curtido?
Él anda; ahora está inmóvil. Abajo, allí, la plaza y algo escucha.
Olor de multitud. Hombres, mujeres, niños
desfilan. Otra presa o riada que avanza o rompe, y suena.
Y él levanta sus ojos: amanece.

**GABRIEL
CELAYA**

**la vida
que uno
lleva**



Olía la cabaña
a madera fregada y a jabón de cocina.
Fuera, el sol zumbaba
como un compacto enjambre de mosquitos
[locos.

La puerta recortaba en luz hiriente
[un cuadro,
lo arrastraba a una mesa euclidiana de pino,
y allí ardía en naranja o vidriaba una loza,
y arrojaba a los fondos violetas y verdes
el resto de la choza.

Sobre una colchoneta sucitamente caliente,
uno —se llama Pedro— ronca cansadamente.
El mundo rumia triste su baba hedionda
[y tonta,
con encías sin dientes, con soplos sin
[frescura,
con blasfemia en pingajos y lenta lengua
[larga.

A las seis de la tarde,
cuando pasa el expreso despertando
[nostalgias
(metales claros, brillos,
camino excitantes que acarician la nada),
el hombre Pedro se alza,
recoge sus tirantes y se moja la cara,
y en su mano callosa de cortos dedos torpes,

contempla diez monedas, diez vasos de mal
[vino.

Acaso en el derribo cuando vuelva borracho,
Adela esté esperando otros hombres más
[ricos
(no mucho, se entiende).
Y Adela es una buena chica.
Adela irá a la choza de Pedro si es que él
[quiere,
que sí querrá si bebe.

La hermosa luna lenta,
la noche como un río mirado desde el fondo,
la brisa suave y densa,
las caderas y muslos de Adela cuando
[tiembla,
y el mal frío de dentro que nadie abrigó
[nunca,
y el mal vino que tiene,
y Adela, que, callada, prepara el desayuno.

Al fin, un día dice: "Casémonos, Adela".
(Adela está asustada pero consiente
[siempre)
Y el hombre Pedro escucha cómo pasa el
[expreso
(metales claros, brillos,
camino excitantes que acarician la nada);
y siente una ternura,

y un gran frío por dentro,
y una nostalgia, y asco.

Y cree que eso es Adela, blanca, dulce,
[en camisa.

ALFONSO CANALES

pan



Entonces era hábito el renuevo
de la sonrisa. El tiempo se portaba
tal si no adelgazara con el uso,
y era grato medir el horizonte
con los brazos abiertos, cada día,
ofreciendo a la luz la acumulada
pereza. En esas horas iniciales
nunca el programa daba la medida
exacta del quehacer. Siempre era jueves,
siempre el ave jovial o la cascada
de oro descendían con presagios
felices, cuando el sueño, bien poblado
de aventuras de amor, se desprendía
del cuerpo juvenil como un aroma.
Todo era realidad: vivir, al menos:
y todo era vivir. ¡Cómo ensanchaban
las calles sus riberas! ¡Cómo el aire,
la voz, los pasos dirigidos siempre
al terrenal milagro, la moneda
rodante del reloj, la lisa página
del libro confluían en abiertos
campos, en deltas de esperanza, en hondas
piscinas, en océanos pacíficos,
en islas de entusiasmo! El mediodía
cimentaba una torre sobre el mundo.

En el más alto piso repicaban
carrillones de fuego. Era temprano
aún para la dicha suprema, pero cómo
la anunciaba el paréntesis del vino,
del fruto y de la siesta. La demora
se hacía más jugosa. Ya los pájaros
o la penumbra no escamoteaban
su cómplice presencia. Los rosales
teñían un clamor para los nuevos
corazones. Bastaba un metro cúbico
de universo a la cita. (Quien espera
redobla lo feliz.) ¡Oh, se aproxima
la fiesta! Ya, ceñido a la tortura
del amante, ha crecido un nuevo árbol
en cuyo torno gira, despertando
con su danza la fruta, el más antiguo
de los antiguos dioses. Ya se acerca.
El cuerpo todo es ojo, nada puede
dejarlo ciego. Ya se escucha el dulce
tambor de sus pisadas: no hay milagro
que convoque al silencio. Y el reducto
del que aguarda se incendia, se dilata.
Todo ya cabe en él. El cuerpo es tacto,
es paladar. Y Pan al fin ofrece
el perdido sabor a quien conquista
de nuevo el Paraíso.

CARMEN CONDE

poema

El dolor pide piso, empuja
violentemente su fuerza.
Y todo lo cubre pronto
su montón de ramas negras.
¡Ay, quién tuviera el amor
y no la sangre, en las venas!

Un golpetazo en el pecho,
y retumba hasta la tierra.
Los hombres cavan aprisa,
y una estatura se acuesta...
¡Ay, quien levantara ese entonces
al que ninguno despierta!

Las bocas dicen su duelo,
se doblegan las cabezas,
y un viento de eternidades
desencadena tormentas.
¡Ay, quien devolviera la luz
al que ya no la contempla!

Todo pudo ser mejor
cuando es tarde, y no remedia
que lo que ya se ha perdido
recupere su certeza...
¡Ay, cuánto duele entender
un mensaje sin respuesta!

Cerradle a tanto reproche
la desventurada puerta,
que vendrán noches sin sueño

y racimo de horas lentas,
y no podremos dormir
ni perdonar más ofensas.

La prisa de los que cavan,
la prisa de los que vuelcan
otra vez la tierra encima
del que hemos metido en ella,
nos quema porque quisiéramos
arrebatarle su presa.

¡Oh, la palabra perdón,
la buena palabra inmensa,
aquella que no dijimos,
la misma que tanto pesa!,
¿por qué la llamamos, Dios;
por qué no la hicimos nuestra?

¿Y, quién puede ser tan loco
o tan malvado, que pueda
pensar que tiene o no tiene
un perdón o una protesta...?
¡Ay, si Aquel que más nos ama
no perdonara al que reza!

Echemos la tierra, sí;
como si fuéramos tierra,
en una zanja de llanto
hundamos nuestra miseria.
¡Que no supimos amar,
y el amor se nos despeña!

VICTORIANO CRÉMER

canción para dormir a un niño pobre

Angeles con espadas
custodian el aire.
Un toro de sombra
mugiendo en los árboles.
Madre, tengo miedo
del aire.

Mira las estrellas.
Aún no son de nadie;
ni son del Obispo
ni son del alcalde.
Madre, quiero una
que hable.

Patitas de cabra
siguen vacilantes
al osito blanco
de la luna errante.
Madre, quiero un oso
que baile.

Pandero de harina:
lana en el estanque.
Las cinco cabrillas
sin cesar tocándole.
Madre, se me hielan
las carnes.

Floridas de escarcha
ya son como panes.
La aurora las dora
y acorteza el aire.

—Madre, no te oigo.
Tengo hambre.

¡Uúuuuuuh!... Duerme mi niño
que viene el aire
y se lleva a los niños
que tienen hambre.

LEOPOLDO DE LUIS

carta a unos amigos exilados

Cuando escribo después de vuestro nombre
extraña ortografía de ciudad extranjera
un dolor me taladra la mano como el fuego
de una herida de guerra.

Cuando después de veinte años pongo
en el correo como palomas mensajeras
alas blancas de sobres que recorren
mares desde mis manos a las vuestras,

siento que España no termina al borde
de dulces playas y altas cordilleras,
sino que en cada uno de vosotros
derramados sus límites se encuentran.

Porque la patria nada
es si no es esta tierra
que se prolonga vertical y viva
en la humana armazón que la sustenta.

Porque la patria es suelo
que sube de los pies a la cabeza,
tierra que se hace ave enamorada
y en los labios, los ojos, aletea,

paisaje que se torna
fluido en nuestras venas,
mar que rompiendo olas
contra el cantil del pecho nos estrella.

La patria el desterrado
sobre sus hombros lleva
también y donde para,
un trocito de patria crece enhiesta.

Con vuestros pies, hermanos,
va caminando España, ésta
misma donde nosotros
vemos cundir la noche lenta.

Vosotros sois la fiel línea quebrada
de amor de sus fronteras,

sois como breves istmos por el mundo,
como penínsulas pequeñas.

Si nosotros tenemos
la realidad tan cerca,
el cuerpo herido próximo,
bebidas sus tristezas,

si nosotros tenemos
la diaria certeza
de que vida tocamos
bajo una luna muerta,

vosotros cultiváis
las rosas del recuerdo y de la pena
con el amor del ciego dibujándose dentro
la dulce amada que jamás contempla.

Pero fielmente corren estos ríos,
huertos del corazón os atraviesan,
fielmente va este sol por vuestras manos
como cálida mano amiga y buena,

fielmente os pasa este aire
por hondas ramas arrancando trémulas
músicas como lágrimas,
hojas como esperanzas siempre nuevas.

Cuando intento, entre todos,
ir haciendo el mañana piedra a piedra
y al fuego del hogar, bajo la lluvia,
aunque mojado llevo mi haz de leña

diaria, mi esperanza,
mi difícil promesa,
pienso en todos vosotros y en las cartas
que tantos años unen con sus hebras

de papel y recuerdo, salvan tantos
mares, tantas presencias
reemplazan, tantos huecos
colman apenas,

y pienso que el esfuerzo
necesita también las manos ésas
que escriben desde lejos, que señales
desde lejos nos muestran,

semáforos o voces,
proscritos o banderas

mirando hacia un paisaje que dejaron
tantos años atrás con una guerra

que aún pone su dolor igual que herida
en mi mano al trazar esa extranjera
ortografía al pie del nombre
cuando en el sobre escribo vuestras señas.

**JOSÉ
GARCÍA NIETO**

**sólo
una fruta**



Mis hijos son pequeños todavía.
Diariamente, en la mesa,
llega la hora de la fruta,
y tengo que pelar una manzana
o una naranja.
Yo tengo prisa por terminar de comer.
Para mí la mesa suele ser una obligación
no demasiado grata.
Pienso que pierdo el tiempo
pelando esta manzana que miro silencioso.
Pero tomo el cuchillo y en seguida mi oficio
cobra una dimensión de no sé qué
[importancia.]

(Me acuerdo de aquel jefe que tuve
hace ya muchos años.
Era muy alto, y me parecía
menos hostil que otros.
Allá arriba, en las sienes, le brillaba

el blanco cabello inicial
como a ciertos artistas de cine
de tónica atracción entre muchachas
aún adolescentes.
Tenía yo entonces poco más de veinte años.
Y él hablaba así —mientras yo escuchaba—
con otros compañeros:
"Yo creo que el hogar
es sentarse a la mesa diariamente
y pelar fruta para cuatro"...
Otro día se murió;
sí, joven todavía.
Y cuando me dijeron que había muerto
yo solamente pensé en la mesa enorme
[de su casa,

sola con unos cuantos frutos
esperando aquel ademán cotidiano,
y un débil malhumor que ya no volvería.)
Ahora, todos los días
tomo el cuchillo, y tengo
que pelar la manzana o la naranja.
Me molesta, me aburre.
Siento que pierdo el tiempo,
que debo levantarme de la mesa
para hacer algo que creo más importante.
Pero me acuerdo de aquel hombre,
y cojo el cuchillo,
como agarrándome a la vida
que tengo todavía
entre estos niños y junto a estas frutas.

**ÁNGELA
FIGUERA
AYMERICH**

**el grito
inútil**

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?

¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres
y van desmoronándose las frentes
alzadas como diques orgullosos
cuando las aguas discurrían lentas?

¿Qué puedo yo con estos pies de arcilla
rodando las provincias del pecado,
trepando por las dunas, resbalándome
por todos los problemas sin remedio?

¿Qué puedo yo, menesterosa, incrédula,
con sólo esta canción, esta porfía
limando y escociéndome la boca?

¿Qué puedo yo, perdida en el silencio
de Dios, desconectada de los hombres,

preñada ya tan sólo de mi muerte,
en una espera lánguida y difícil,
edificando terca mis poemas
con argamasa de salitre y llanto?

Volvedme a aquel descuido, a aquel sosiego
en que era dable andar por los caminos
pastoreando ensueños como ovejas.

Volvedme al ruiseñor de aquel bosque.
Al vuelo de aquel cisne por el lago
bajo la plata azul de aquella luna.
Volvedme a la andadura mesurada,
al tópico dulcísimo y sedante
de un beso con timón y cortesía
donde cantar como los bucles de oro
son cómplices del pájaro y la rosa,
porque eso, al fin, a nada compromete
y siempre suena bien y hace bonito.

Pero es en vano amigos, nos cortaron

la retirada hacia seguras bases.
Están rotos los puentes,
los caminos confusos,
los túneles cegados. No sabemos
de cierto si avanzamos o huimos

dejando por detrás tierra quemada.

Y yo pregunto, vadeando a solas
un río de aguas turbias y crueles,
¿qué puede una mujer, para qué sirve
una mujer gritando entre los muertos?

**GLORIA
FUERTES**

**el dolor
envejece...**



El dolor envejece más que el tiempo,
este dolor que no se acaba,
y que te duele todo, todo, todo,
sin dolerte en el cuerpo nada, nada.
A tantos días de dolor se muere uno,
ni la vida se va,
ni el corazón se para,
es el dolor acumulado el que,
cuando no lo soportas,
te aplasta.

Mi accidente será un buen epitafio:
Cuando una calle bajo el sol cruzaba,
de dolor — de amor — es lo mismo,
murió desbaratada.

**RAFAEL
GUILLÉN**

**poema para
el hijo
recién
nacido**

Desde hoy me irás siguiendo desde lejos, hijo.
Desde el momento exacto en que la luz se ha abierto
para dejarte sitio. Desde
la voz de estreno que ha surgido, hendiendo
un nuevo y generoso surco en el espacio.
Asomado a tu nueva vida, beso
tu soledad incipiente, palpo casi
tu instinto o tu egoísmo, y ese llanto
con que te aferras ya a la vida, y pugnas
desesperadamente, ansiosamente, por ganarte
un lugar o un minuto entre nosotros.
Desde hoy volveré de tiempo en tiempo
la cabeza o la voz en el camino
para ver si me sigues.

Dios está arriba, hijo, aún muy cerca
de ti. No sé si un acto mío de abandono
te hizo caer de sus rodillas, como
parte de mi pecado, o si fue un acto
tan meritorio en el amor, que supo
hacer posible tu erupción, tu brote
desde la nada hasta el desbordamiento
futuro en ese Dios que espera siempre.

Miro tus manos, diminutas garras
tiernísimas; tus brazos, ya perfectos, agitarse
como tomando posesión del aire;
tus pies danzando ya. Miro tus ojos
que ya esperan los montes, que ya aumentan la grandeza
del mar, con sus posibles nuevas formas
de contemplarlo. Abrazo
tu liviandad, que puede desnivelar el mundo.
Nada hice por ti, sino ponerte
al comienzo de todos los senderos.
Aún nada te enseñé. Tan solo, acaso, el modo
de extender una mano, una mirada, un paso.
Nada te dí, más que la carga incierta
de todo lo posible que sobre tu esperanza ya gravita.
Quizás no te haya amado todavía,
pero, a través de mí, el amor te ha conseguido

como nuevo trofeo, como nueva
posesión que ya puede perder en cada instante.
Aún no te alcanza mi palabra, pero
ya olfateas su rastro, ya la sigues
con la cabeza, inciertamente, débilmente,
como un imán que busca su reposo.

Yo no podré esperarte. Soy arrastrado
muy delante de mí. Nuestro contacto
irá siempre sellado por dos tiempos distintos.
Nunca tendremos a la misma altura los descos.
Será un amor el nuestro de cascada
o de humo, un amor vertical. Es el más duro.
Por eso, aquí te dejo mis palabras.
Te iré dejando mis palabras, como
señales en el bosque, como alforjas repletas
de trecho en trecho en la llanura helada.
Sé que me irás siguiendo, si es que quieres
sobrevivir.

Después, aún no sé cuando, pero en otra
dimensión, otro espacio, con otro amor que ahora
desconozco, me encontrarás.
Yo te estaré esperando.

**JOSÉ AGUSTÍN
GOYTISOLO**

**palabras
para julia**



**FÉLIX
GRANDE**

la ayuda

Tú no puedes volver atrás,
porque la vida ya te empuja
como un aullido interminable.

Hija mía, es mejor vivir
con la alegría de los hombres,
que llorar ante el muro ciego.

Hay momentos felices, ay,
pero el dolor también depara
otros caminos sin salida.

Te sentirás acorralada
por el miedo y la incertidumbre,
desearás no haber nacido.

Yo sé muy bien que te dirán
que la vida no tiene objeto,
que es un asunto desgraciado.

Pero, entonces, acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti, como ahora pienso.

Un hombre solo, una mujer,
así, tomados uno en uno,
son como polvo, no son nada.

Pero yo, cuando te hablo a ti,

cuando te escribo de este modo,
pienso también en otros hijos.

Toda la historia de los hombres
está en la historia de uno solo
como la mies dentro de un grano.

Nunca te entregues ni te apartes
junto al camino, nunca digas:
no puedo más y aquí me quedo.

Tu destino está en los demás,
tu futuro es tu propia vida,
tu dignidad es la de todos.

Ellos esperan que resistas,
que les ayude tu alegría,
tu canción entre sus canciones.

La vida es bella. Ya verás
como, a pesar de los pesares,
tendrás amor, tendrás amigos.

Por lo demás, no hay elección,
y este mundo, tal como es,
será todo tu patrimonio.

Perdóname. No sé decirte
nada más. Pero tú comprende
que yo aún estoy en el camino.

Hay seres contruidos con ocase
[y desgracia, su hombro soporta una tan grande
[provisión de niebla
beodos de sufrimiento sin destino,
turbios de anhelo agazapado,
hecatombes craneanas
que exultan un silencio casi imperecedero,
errantes sin estrella
carcomidos de resistencia y pesadumbre.

Son épicos al otro lado de sus parietales;
que sonríen de dolor
como intentando amurallar, discretos,
una ciudad de panteones.

Casi nunca sobornan a la muerte,



casi nunca sobornan a la vida;
la lealtad de existir sin sentido ni escape
se les hizo costumbre, misión y libertad,
y ahora son el conjunto, indivisible,
de una vida debajo de su pecho
y una muerte rodeándolos;
son como un prometeo dentro de otro.

Cuando los considero
una fraternidad confusa nace
bajo la cobardía que me infunden;
los rodeo de piedad umbilical
miro sus calaveras y pronuncio
un sí proveyecto de entusiasmo sombrío;
me aturde comprender
que ellos están más solos que mi insomnio,
que mi silencio podría chirriar
de fatiga e incertidumbre
ante la ardua extensión de su austera desdicha;
me aturde sumamente
que sean emocionantes como son,
enormes, verdaderos,
como un interrogante sembrado en un idioma.

Entonces, aturdido

y como aquel que huye hacia adelante,
me rescato en redondo y los amo, lo mismo
que amaría a los símbolos del mundo,
y amo mi sueldo y mi mujer y adoro
a la ciudad y adoro
el delicado sonido de las luces
y la mal trajeada ilusión de los barrios,
y amo a un bar sofocado de tabaco,
y hago llamadas telefónicas,
y recuerdo a mi padre,
y me emociono, y crezco
como un acto de gracias y piedad
entre las adorables calles de la ciudad
habitada por tanto
desconocido que no obstante tiene
una mano derecha parecida a la mía.

Este es mi amor confuso,
aglutinante, popular y sombrío,
y esto es también mi culpa,
mi exilio y mi homenaje
ante esos poderosos picachos de desgracia
que, silenciosamente,
con su existencia de iluminada pesadumbre
me dan un clavo para atarme al mundo.

**JOSÉ
HIERRO**

**estatua
mutilada**

Mujer de un funcionario romano
recorriste la tierra
—sombra suya— de Gades a Palmira.
Soles distintos te doraron,
maduraron tu piel, fueron dejando
seco tu corazón.

Cómo sería tu cabeza, tu mano,
lo que fue carne tibia, vestidura del alma
y luego piedra silenciosa...
Ahora la mano ya no está en la piedra.
Y la cabeza fue limada, desfigurada y corroída
por el agua que la albergó durante siglos.
Cómo serías. Imagino que el escultor
sumiso a los clientes, las rutinas,
los tópicos vigentes en la Roma de los Césares,
copió de ti la apariencia banal.
Serías verdaderamente
—no quedan rasgos que dejen comprobarlo—
matrona dura que mandaba sus hijos a la guerra,
que prefería muertos valerosos,
soledad y desolación,
antes que amor, calor y compañía de cobardes?
O tu rostro impassible
revelaría otra verdad?
Ahora no tienes ojos
ni siquiera de piedra
para que en ellos se refleje y cante el mar,
el mismo que rompía en tus ojos humanos
y te vestía de llamas azules.
(A la orilla del mar del mar ocurriría aquel amor).
Un legionario, un soñador, un triste,
a la orilla del mar... Y le decías:
"ráptame, llévame contigo, da a mi vida
sentido y esperanza, olvido y horizonte,
dale vida a mi vida. (Él fingiría indiferencia
cuando subías con ofrendas al templo.
Y te abrazaba, enloquecía, te daba vida y muerte



cuando estabas con él a solas).
 El día que marchaste, dócil al lado de tu esposo,
 a otro sol y otra tierra del Imperio
 lloró desconsolado el que era fuerza tuya.
 Te hizo un collar de lágrimas
 el que bebió tus lágrimas.
 (Esto debió suceder en la Imperial Tarraco).
 Ahora no tienes ojos
 ni siquiera de piedra.
 El mar y el cielo los borraron.
 (Dentro del mar se pudriría aquel amor.)
 Sólo te queda la impasibilidad con que te imaginaron
 para edificación y pasmo de los hombres.

Jamás podrá la piedra
 albergar un soplo de vida.
 Entonces, dónde ha ido tanta vida,
 dónde está tanta vida que la piedra no puede contener,
 no puede imaginar y transmitir?
 Tanta vida que fue la salvadora
 del olvido y la nada habrá muerto contigo?
 Como puede morir lo que fue vida.
 Quien puede asesinar la vida.

Que hay de común entre este bulto
 —pliegues rígidos y elegantes,
 rostro esfumado, manos mutiladas—
 y aquella estatua de ola tibia,
 aquel pequeño sol poniente,
 aquel viento de carne pálida,
 aquella arena palpitante,
 aquel prodigio de rumores:
 lo que tú fuiste un día,
 lo que eres para siempre en un punto del tiempo y del espacio
 en que escarbo inútilmente
 con el afán de un perro hambriento.

JOSÉ CORREDOR MATHEOS

poema



Ahora, dejemos las alturas,
 los abismos,
 y vayamos,
 de una vez para siempre,
 al centro de la calle.
 Aquí está la verdad;
 pequeña, mísera,
 entera.

Si nos dejamos de silencios
 y luchas invisibles
 veremos,
 a la luz de este sol,
 de nuestros mismos ojos,
 un hueco en esta calle,
 algo duro y vacío,
 donde no pasa el viento.
 Aquí no pasa el viento;
 pasan cosas y cosas,
 muchas cosas,
 con nombres,
 cosas dichas, sabidas;
 aunque el viento no pase.
 Dejémoslo ya todo:
 los abismos y alturas

de las cosas,
 su profunda unidad
 sin razón ni sentido,
 y vayamos,
 de una vez para siempre,
 al centro de la calle.
 Aquí sí pasa el viento:
 algo concreto y duro.
 Aunque no pase el viento,
 aquí, en medio de todo,
 hay un lugar tranquilo
 que algún viento acaricia:
 sin música, sin agua.
 Aquí estamos reunidos,
 un lugar sin secreto,
 en medio de la calle.
 Dejamos las alturas,
 los abismos,
 de una vez para siempre.
 Aunque el viento no pase,
 vamos pasando todos,
 uno a uno, a empujones,
 a este hueco tranquilo,
 sin música, sin agua.
 Aquí os esperaremos,

**JESÚS
LIZANO**

poema



Y el corazón también se ha ido.
Por las encrucijadas, por los puentes;
el corazón se ha ido por el aire,
se ha ido y lo hemos visto solo
y lo hemos visto
entre la niebla de los campos.

Todos éramos deshauciados,
huimos de nosotros mismos,
igual como los muertos:
ellos mismos se han ido.
Porque nada deseo tanto
como sentirme lleno,
lleno como los pájaros, como los elefantes,
como las madreselvas.
Porque he aprendido muchas cosas,
cosas aprendidas en el alma,
en sus angostas calles, en sus hospederías.
Nosotros vamos andando
por las oscuras galerías,
creyendo oír a los pájaros,
las selvas, los caminos;
¡mundo deshabitado!
Confiamos en el corazón.
Y el corazón también se ha ido.

**JOSÉ LADRÓN
DE GUEVARA**

orden

Lo primero es la tierra donde ardemos
como un soplo de alcohol. Como una estrella.
Como un rojo crepúsculo de adioses.
Como un duro fogonazo de sangre.
Como un grito de pólvora en los ojos.
Como un niño que viene a medianoche.

Lo segundo es la noche cuando estamos
levantados, lo mismo que una estatua;
decididos, de piedra, contra el mundo.
Resistiendo el ataque de los días,
cuando un nudo de pájaros nos ata
y establece los límites del aire.

Lo tercero es el aire donde abrimos
nuestra oscura corola de tristeza
y ensayamos las alas de aquel ángel
que nos viene guardando desde niños,
desde aquella costumbre de abrigarnos

con un verde chaleco de esperanza.

Lo cuarto es la esperanza donde izamos
tantos sueños, que luego nos volvieron
renegridos de pena, tiroteados
y empapados de llantos y agonía,
y abatidos, lo mismo que banderas
que regresan de alguna guerra a muerte.

Lo quinto es una muerte a la medida.
Morirnos de algún prójimo cualquiera
que ordena dispararnos por la espalda
su palabra feroz, su mala sangre;
cuando todo el amor se ha vuelto tierra
y en la tierra nos vamos requemando.

Lo sexto, ya se sabe, es acostarse
y olvidarnos que somos lo que somos.

**CARLOS
MURCIANO**

el lejano



Entras. La luz apagas.
Lo que fuera rescoldo
de crepitante lumbre,
último resplandor
de un tiempo hacia su muerte,
se desvae, se borra.
En la sombra te adentras,
sereno, tanteando
las sillas, las paredes,
el viejo aparador,
la mesa donde un día
el pan, oliendo a campo
de mayo, repartieras.
La antigua mecedora
te acoge. En el silencio
gime, pero procura
prestar a tu cansancio
su blando balanceo.
¿Estás? ¿Vives? ¿Llegaste,
después de tanta lluvia
y tanta soledad,
a tu rincón de siempre?

¿Eres el regresado
—el rezagado— y no
el lejano? Contesta.
Pero callas. Un pájaro
silba afuera, en el mundo,
y su garganta enciende
la memoria, la lámpara
cuyo aceite olvidamos.
Callas. Te alzas. Caminas,
las manos ya en el sitio
del corazón, y sales.
Y, al salir, es la luz,
rebotando en los ojos
del que aguardaba, grito
o lágrima que cae
definitivamente;
que despide y alcanza
a comprender que nunca
volverá a estar tan cerca
de su mano temblante
tu mejilla mojada:
tan cerca de cumplirse
su oficio de esperar.

**RAFAEL
MONTESINOS**

hic et nunc

*(El poeta no puede concentrarse
en la belleza del paisaje)*

Aquí y ahora
(álamo blanco),
hombre que llora.

Aquí y... ¿siempre?,
hombre que espera
(pradera verde).

Ahora o nunca
(¡Dios, qué buen tiempo!),
hombre que lucha.

Lo que queremos,
así en la Tierra
como en el Cielo.

Aquí y ahora
(arroyo claro),
sueña tu hora.

Ahora —y luego
también, si quieres
y si nosotros
lo merecemos
(cielo sin nubes)—
venga tu reino.

Oye el resuello
de tanto hombre
hecho y deshecho.

Oh, ven y mira
de cerca el llanto
de tantos hombres
(lejanos montes
desdibujados).
Justificado
sea tu Nombre.

Alamo blanco,
pradera verde
—¡Dios, qué buen tiempo!—,
arroyo claro,
cielo sin nubes,
lejanos montes
desdibujados.

(Y el hombre, mientras,
llorando.)

tres canciones

La verdad ya está en la boca.
¿Quién la dispara?

(Si se dispara, te toca.)
¿Para qué, para

qué tanto andar en la luna?
Pliega las alas.

Canta en la Tierra, a la una,
a las dos, a las...

**la verdad
nos hará libres**

(Jn. VIII, 32)

La verdad me hará libre.
¿Dónde la tengo?
La verdad es que la busco
y no la encuentro.

La mentira me tiene
amordazado.
La verdad me hará libre
yo no sé cuando.

cancioncilla con ira

Látigo en mano,
ojos de fuego.

Definitiva-
mente, un obrero.

"Ay de vosotros,
ricos", diciendo.

Con sus palabras
mismas lo cuento:

Ojos de aguja
para el camello.

Ojo de aguja.
Ni más ni menos.



PANORAMA
POETICO
DE ESPAÑA

II

ROSALES
BATTLO
GIL DE BIEDMA
ACQUARONE
JIMÉNEZ MARTOS

en el
número 2
de
TIEMPOS MODERNOS

QUIÉN LE TEME A

EDWARD ALBEE

REPORTAJE

—¿En qué está trabajando?

—En este momento estoy adaptando una novela de Carson McCullers pero también he comenzado una obra mía, que pienso titular *El orador suplente*. Creo que será en dos actos, pero no estoy seguro cuál acabará primero.

—Dígame algo de "El orador suplente".

—Puedo decirle muy poco, y no quiero hablar mucho de eso, excepto que será en dos actos, que sospecho que tendrá seis u ocho personajes y que creo que será insoportable.

—¿Cuál es este tema insoportable?

—Eso tendrá que averiguarlo usted cuando vea la obra.

—Bueno, ¿y de la novela de McCullers? ¿Por qué se ha metido a hacer algo que Ud. mismo ha dicho que nunca se ha hecho bien? Ud. ha dicho que nunca ha visto una adaptación de una novela para el teatro que valga la pena, ¿no es así?

Así es exactamente. Hay algo más, pero una de las razones que he tenido es el deseo de averiguar lo que pasa cuando la gente se pone a adaptar novelas para el teatro. Por lo general hay una tendencia a abaratar, a disminuir la obra que se adapta, pero me he puesto a pensar y no sé de ningún buen dramaturgo que se haya puesto a hacer adaptaciones. Son por lo general autores de segunda los que lo hacen. No digo que yo soy de primera, pero me interesa saber si es posible adaptar la obra de otro —trasladarla de las páginas de una novela a la vida de la escena— sin abaratar ni disminuir la obra. Además, hace diez años —quizá once—, cuando lei *La balada del café triste*, me dije que si alguna vez escribía para el teatro me gustaría convertir esa novela en una obra. Si une las dos cosas tendremos el motivo de esta adaptación.

—¿Y por qué ésta entre tantas otras novelas buenas?

—Cuando la lei me pareció que debía ser representada.

—También ha dicho Ud. cosas muy interesantes sobre la diferencia entre compasión y piedad. La revista "Time" criticó en particular "¿Quién teme a Virginia Woolf?" diciendo que estaba escrita por alguien que no siente compasión por sus personajes. Entiendo que Ud. piensa lo contrario.

—Completamente. La piedad es la compasión llevada al sentimentalismo... en cierta manera. La piedad es una emoción que disminuye a quien es objeto de ella. La compasión no disminuye. No me interesa la piedad, me interesa la compasión.¹

—¿Cree que su público también debería establecer esa diferencia?

—Completamente. Lo que pasa con el público es que muchas veces se preocupa de residuos. Se preocupa, por ejemplo, más de la piedad que de cierta satisfacción. La compasión permite compartir.

—¿Entonces la forma de lograr la empatía en una obra es la compasión?

—¿Qué cosa es eso?

—Un sentimiento de unión que al mismo tiempo permite proyectarse en lo que sucede en la escena.

—Pero no estoy seguro de que eso es lo que yo quiero. El público no quiere en realidad nada saludable, prefiere tener una experiencia real. No quiere sentirse personalmente afectado. Quiere sentirse afectado por algo, o tener esa ilusión. Rechazan el sentimiento real.

—Bien, pero Ud. ha dicho que escribe para conmover al público. ¿Lo que quiere es que se sienta afectado por sentimientos reales?

—No, no escribo para eso. Creo que en un momento dado caí en la trampa y lo dije. Escribo para mí. Para el público que soy yo. Si otros quieren venir, magnífico. Después que he escrito una obra y la gente habla de ella, la miro como si la hubiera escrito otra persona y me pongo a inventar respuestas sobre "la intención". Y como mucha gente se siente conmovida —en los pequeños teatros experimentales de Nueva York, porque la gente de Broadway son como vacas felices— en casi todas las fun-

ciones de *Cuento en el Zoo* y *El sueño americano* se paraban y se iban del teatro y gritaban a los actores "Malditos, pero ¿cómo se atreven a hablarme así? ¿Cómo se atreven a hacer eso, eso, a ofenderme?" Supongo que eso es afectar, llegar a un público —pero quisiera que la gente se quedara en el teatro, no por nada sino porque los que se van molestan a los que se quedan. Pero no hay más que dos alternativas: o uno afecta a la gente o la deja indiferente. Y qué espanto dejar indiferente a un público. Que apruebe o que desprecie, pero que no se quede indiferente.

—Ud. ha dicho que tiene material para trabajar durante dos años. ¿Cómo construye ese material en su mente? ¿Cómo lo viene?

—Tengo material para dos años porque soy muy haragán y no escribo más que una obra al año. ¿Cómo me llega? No lo sé. De pronto descubro que estoy pensando una obra. Esto ocurre por lo general seis meses o un año antes de sentarme a la máquina. Los personajes aparecen algo nebulosos, pero al mismo tiempo claros: la naturaleza de la obra es clara también pero sin concretar; lo que ocurrirá está definido pero aún es muy impreciso. Y lo sigo pensando durante seis meses o un año. Dejo de pensar en eso durante dos o tres semanas, cuando un día voy por la calle mirando a una ventana o haciendo cualquier cosa y de pronto la idea de la obra, o algo de la obra, me viene a la cabeza. Puede ser algo que nunca he pensado antes, lo cual sugeriría que realizo gran parte de mi trabajo inconscientemente, que gran parte de la obra se forma cuando estoy pensando sin utilizar la parte más limitada de mi mente, que es la parte consciente.

—Sé que ha viajado mucho por Europa y la América del Sur. ¿Qué corrientes hay en esos países? ¿Cree que es allí donde están los verdaderos animadores del teatro?

—Bien, París es el centro del teatro del siglo XX en este momento —ese centro se ha desplazado de Alemania. Brecht ha muerto y lo representan mal en todo Nueva York, pero Brecht fue un fenómeno único. Pero lo que está ocurriendo hoy en el teatro está expresado por dramaturgos que escriben en francés: un irlandés como Beckett, un rumano como Ionesco, un francés como Ginet. Ionesco es una especie de prestidigitador. Jamás es tan importante ni

URQUIJO,
QUIRÓS,
ALEMÁN

Y
ALFARO
(éxito
de
ALBEE
en
BAIRES)



¹ La palabra inglesa *compassion* es de difícil traducción. Tiene el sentido de simpatía, y de conmiseración (N.T.).

tan interesante como Beckett, G  net o Brecht.

—**  Y sus contemporáneos norteamericanos?**

—Por contemporáneos    quiere decir los que escriben para el teatro al mismo tiempo que yo?

—**S  , Gelber, Richardson.**

—  O sea, que Ud. habla de Jack Gelber, Jack Richardson, Arthur Kopit, y no de Arthur Miller, ni de Thornton Wilder ni de Tennessee Williams?

—**Exacto.   C  mo estima Ud. sus aportaciones?**

—Están vivos y escribiendo, y además escriben cosas vivas, el hecho de que tengamos a un Gelber, a un Richardson, a un Kopit trabajando para la escena en este país y expresándose con voz propia —más o menos— es un fenómeno interesante. No me pregunt  r   lo que pienso de Gelber, Richardson o Kopit. . .

—**No. Trato de saber lo que piensa de la fuente del teatro en este momento, cuáles son las corrientes, dónde se cruzan las corrientes entre Europa y los Estados Unidos.**

—Esto siempre es muy dinámico. Creo que nos estamos apartando de la base naturalista, apartándonos de Ibsen y Chéjov —no, no quiero decir eso porque de Ibsen y Chéjov siempre hay mucho que aprender— pero creo que nos estamos apartando del empleo fácil de su técnica, convertido en teatro naturalista. Ha habido un abuso, una comprensión errónea, una mala interpretación fácil, de la tradición naturalista del teatro. La realidad ya no es tan sencilla, y sospecho que el teatro, el teatro nuevo, aventurero si quiere Ud., en los Estados Unidos, se ocupar   de reevaluar la naturaleza de la realidad y por lo tanto, se apartará de la tradición naturalista.

—**Su visión de la realidad ha sido algo dura. Ud. dice que la sociedad contemporánea norteamericana representa la sustitución de los valores reales por valores artificiales.   D  nde est   la causa de esto?   Qu   lo produjo?**

—Se produjo porque es más fácil.

—**  Holgazaner  a y nada más?**

—Eso. Holgazaner  a moral, intelectual y emocional. La gente prefiere dormir la vida que velarla.

—**Ud. parece muy interesado en desperarla. Y no sólo en el teatro. . .**

—  A qué se refiere?

—**A algunas cosas en que ha participado. Ha estado yendo a varias universidades, ha tomado parte en jurados literarios, ha enseñado en cursos para escritores, para dramaturgos.**

—Eso no es del todo exacto. Yo no enseño a escribir. Me gusta, s  , hablar en universidades porque ahí está el público nuevo y creo que a la gente hay que "corromperla" joven. Me gusta participar en jurados de teatro para poder corromper y tener la seguridad de que algo nuevo y vivo ganar   el concurso y no algo que es una imitación de lo conocido. Hago las veces de árbitro en un seminario de dramaturgos en el *Circle in the Square*, que no es lo mismo que enseñar dramaturgia y el que diga que puede enseñar dramaturgia es un charlatán, un mentiroso o un tonto. Soy   rbitro en un seminario en que los participantes vienen y les representan sus obras que montan estudiantes de dirección y actuación del *Circle*, y luego se les pide que examinen la relación entre lo que se proponían hacer y lo que ocurrió en escena. Se les pide que hablen de sus relaciones con

los directores y los actores. Mucha gente me pregunta: "  C  mo se hace esto?   Cu  les son las reglas?   C  mo se hace una buena obra?   C  mo se hace esto y cómo se hace aquello?" No hay más que una regla, y es ésta: se puede hacer todo lo que uno quiera, a condición de que funcione. Una obra no tiene más que una duración: la que le corresponde. Por alguna razón oscura, la gente cree que la dramaturgia puede enseñarse. La dramaturgia no puede enseñarse, como tampoco la composición musical. Puede enseñarse los elementos de la composición musical —armonía, teoría, contrapunto—, pero esto obedece a que la técnica de la música es más precisa que la del teatro. No so  r  a jams   con enseñar dramaturgia, pero me gusta meterme en una discusión sobre por qué y dónde una cosa es buena, y por qué no. Y creo que a la larga, el valor de un seminario de este tipo es dejar que la gente decida si tienen o no mentalidad de dramaturgos y si deben seguir escribiendo para el teatro.

—**Ud. también está interesado en un proyecto panamericano,   no? Para fomentar mejores relaciones culturales entre los escritores y m  sicos sur y norteamericanos.**

—El otoño pasado se reunieron en las Bahamas 15 escritores, compositores, poetas norteamericanos y sudamericanos, donde se intercambiaron opiniones y se descubrió que los participantes de la América del Sur creían que debían tener intensa afinidad con los escritores, compositores, pintores norteamericanos. No estoy muy seguro de que sea así porque ellos responden mucho más a la tradición europea que nosotros. Ellos tienen (no en el sentido intelectual sino en el sentido de cómo han logrado formar una expresión, una voz nacional) de cincuenta a setenta y cinco años de atraso con respecto a los Estados Unidos. Pero los sudamericanos creen que hay, o debe haber, intensas relaciones entre los escritores de los dos continentes. Es claro, estamos interesados en saber lo que se est   escribiendo en la América Latina. En el teatro, por ejemplo, Gore Vidal, Paddy Chayevsky, Harold Clurman y yo, estamos leyendo obras latinoamericanas traducidas en sus escenas más importantes. No tenemos tiempo más que para leerlas en esta forma, decidir cuáles son las buenas o las mejores y darlas a traducir o quedarnos con ellas para traducirlas de principio a fin (no para adaptarlas, no me gusta esa palabra, adaptar). Como nosotros cuatro conocemos a casi todo el mundo en el teatro (productores, directores y actores) es posible hallar salida a estas obras. Algunas pueden colocarse en los pequeños teatros experimentales de Nueva York —las mejores, porque las obras mejores se hacen en esos teatros, no en Broadway; otras, las menos buenas, en Broadway, y el resto entre los teatros universitarios. No s   si tendremos éxito, conozco poco la literatura latinoamericana, pero nos interesa, éste es uno de los resultados de la conferencia de las Bahamas.

—**Parece tomar muy en serio su nuevo papel de héroe de la cultura o de dirigente de las artes, y est   trabajando mucho en ese sentido.   C  mo afecta esto su vida y su producción?**

—Una de las pocas buenas cosas de lo que los idiotas llaman "el éxito" es que quien lo alcanza est   en mejores condiciones para modificar la situación que le trajo el reconocimiento de los idiotas. Cuando uno estrena una obra de teatro, hay dos alternativas: es un éxito o no lo es. Lo ideal es que fuera un éxito con honor. Ahora

bien, cualquier dramaturgo que respeta su obra y tiene éxito da por sentado que ha alcanzado el éxito con honor. Y si da por sentado esto, también cree que est   en situación de corromper, puede mover el teatro hacia sus propias concepciones o las concepciones de aquellos a quienes admira. Una de las pocas cosas buenas que tiene el éxito es que uno puede decir una frase y la gente que uno conoce la crea, aunque sea una frase estúpida. Y un dramaturgo puede corromper al público para que se incline hacia lo bueno, o hacia lo que él cree que es bueno. El éxito, pues, es útil no solamente porque permite al autor creer que puede hacer lo que se propone sin sentir que va a perjudicarse, sino también porque le permite influir. Si todos los autores tuvieran éxito, y todos fueran locos, entonces el público será corrompido en el mal sentido. Pero creo que los autores de teatro están más cuerdos que la mayoría de la gente y que es posible corromper el teatro en el buen sentido, corromperlo en el sentido de la verdad. Y si eso no es posible, entonces no hay razón para que exista el teatro.

—**  Y qué me dice de la corrupción del dramaturgo cuando alcanza el éxito?   Tuvo que hacer muchas concesiones cuando triunfó en Broadway con "Virginia Woolf"?   Cree, por ejemplo, que tuvo que sufrir las mismas experiencias que narra William Gibson en el diario que escribió cuando se montaba una de sus obras?**

—**  Qui  n teme a Virginia Woolf?** fue montado por los dos productores con los cuales trabaj   siempre en los teatros experimentales de Nueva York, Richard Barr y Clinton Wilder. Ambos habían montado obras en Broadway y no les gustaba mucho el ambiente —no les gustaban ni las concesiones ni la corrupción de Broadway y decidieron más o menos al mismo tiempo montar obras fuera de Broadway, donde pueden montarse sin que pierdan integridad. Una gran suerte quiso que nos uni  ramos y comenzamos a trabajar en los pequeños teatros y más tarde se propusieron llevar al teatro comercial la calidad del teatro experimental. Por motivos que sólo ellos pueden explicar mi obra fue la primera que pensaron montar en Broadway —*Virginia Woolf*. Pero lo que nosotros hicimos —digo nosotros porque Barr y Wilder me hicieron productor pensando que el dramaturgo tiene algo que decir en la puesta en escena— fue montar la obra exactamente como la hubiéramos puesto en el teatro experimental, o sea, conseguimos los mejores actores y el mejor director. El resultado fue que al dramaturgo se le permitió cometer sus propios errores, y no tuvo que sufrir los errores de los demás. A estos dos productores deberían condecorarlos porque se atrevieron a desafiar a Broadway.

—**Hablemos de "Virginia Woolf".**

—Muy buena escritora.

—**No, de su obra.   Por qué pasó de esa especie de surrealismo que hay en "El cajón de arena", en "Cuento en el Zoo" y en "El sueño americano" . . .**

No hay surrealismo en *Cuento en el Zoo*.

—**  Todo es realismo?**

—Todo.

—**Muy bien — de "El sueño americano", por ejemplo. . .**

—Usted habla de estilización.

—**. . . al surrealismo de "  Qui  n teme a Virginia Woolf?"**

—  Y   sa es una obra surrealista?

ALBEE (de pág. 25)

—¿Usted no lo cree?

—No.

—Bueno. ¿Escribió Ud. "Virginia Woolf" de una manera diferente al Teatro del Absurdo tal como lo conocemos? La obra no está realmente en esa corriente.

—He escrito cinco obras, todas en un estilo diferente. En cierto modo me considero el más ecléctico de los dramaturgos. Hace como un año hice una lista de los autores que, según los críticos, han tenido influencia en mí, y era casi un ejército: 26. En la lista había tres dramaturgos que yo jamás había leído ni visto en escena. Me propuse leerlos y descubrí que verdaderamente me habían influido. Creo que todas las obras de teatro se escriben así: forma y contenido, asunto y manera, substancia y estilo deben producirse al mismo tiempo. Cada uno determina al otro. El estilo de un escritor es su voz, el sonido que hace —la voz de un dramaturgo es el sonido que emite y el estilo en que trabaja no determina eso en lo absoluto. Eso lo adquiere uno por el oído. Fijese, por ejemplo, en el estilo de Tennessee Williams. Es algo que uno percibe con el oído. Algo que uno oye y dice "sí, ése es Tennessee Williams", o "sí, ése es Beckett". La forma y el asunto se determinan entre sí y no tienen nada que ver con el estilo de un dramaturgo. En otras palabras, lo que muchos piensan que es el estilo no tiene nada que ver con el estilo.

—¿Cree Ud. que los críticos y los teóricos del drama tienen algo que aportar a un dramaturgo o al teatro, en el sentido de ayudarlos?

—Inevitablemente no, pues todo se dice después del hecho. Aportarían mucho más si aconsejaran al dramaturgo antes de que éste cometa los errores. Pero el orgullo con que ciertos críticos se abalanzan sobre el error y lo señalan, es inútil. Lo ideal sería que un crítico contribuyera al trabajo de un autor, pero desgraciadamente pocos lo hacen. Un hombre como Harold Clurman lo logra; Walter Kerr, cuando uno llega a

conocer sus prejuicios, también; Kenneth Tynan, después que se conocen sus insuperables prejuicios, también. Pocos críticos son los maestros que debieran ser. Después de todo, en su mayoría consideran que su trabajo es el de un reportero y escriben como malos reporteros.

—Recientemente dijo, después de una serie de reuniones muy animadas con estudiantes de una universidad de Nueva Jersey, que si Shakespeare estuviera vivo quizá se hubiera matado ante tantas preguntas...

—No dije que quizá, sino que se hubiera matado. En este país la gente se interesa más en la persona que hace algo, que en la obra. Nos interesan las personas y las personalidades, no lo que hacen. Esto ha destruido o dañado a muchos escritores buenos. Gracias a Dios que Melville no sufrió ese peligro. Qué vergüenza que Whitman sí lo sufriera. Ernest Hemingway, por ejemplo, se puso a pensar que él era Ernest Hemingway con mayúsculas, y fue una lástima. Si Shakespeare hubiera tenido que sufrir esas preguntas que les disparan como fogonazos a los autores sobre cómo escribe, por qué escribe, quizá se hubiera dado un tiro. O si no, mudado al campo. La invasión del mundo privado de la persona que escribe, de la naturaleza de alguien que escribe, es una de las cosas más inexplicables y extrañas que he visto.

—Lo que quiere la gente saber es qué cosa constituye a un creador.

—Lo que hace a un creador es el ser creador, y nada más. Y nadie debe preguntar cómo ni por qué. Conozco, por ejemplo, el caso de dos dramaturgos que nunca se habían puesto a pensar por qué escribían. Varios amigos bien intencionados les dijeron: psicoanalízate. Bueno, pues se psicoanalizaron y averiguaron por qué escribían, y los dos tardaron más de dos años en volver a escribir una letra. Se convirtieron en seres muy bien ajustados, pero dejaron de ser escritores. Con lo que quiero decir que la gente escribe sólo por un desajuste social. No están ajustados a la sociedad. Esa es la única razón —la razón predominante por la que la gente escribe. Y si se les

pregunta cómo o por qué, se corre el peligro de tocar algo muy privado, muy íntimo, y de hacer que estos escritores se pongan a hacerse preguntas, y cuando se pongan a hacerse preguntas comenzarán a verse como uno ve a una tercera persona, acabarán por callarse y luego por volverse locos.

—Ud. ha criticado a los escritores de la década de 1930 por considerar que su teatro de "mensaje social" se ha quedado en una época. Ni Ud. ni casi ninguno de sus contemporáneos ofrecen una salida al dilema contemporáneo.

—Nunca he criticado a los dramaturgos norteamericanos de los años 30 por esa razón. Casi ninguno me gusta, y en esto entran las treinta obras de Clifford Odets y todos los que se llamaban Clifford Odets durante esa época, porque la propaganda se apoderó del arte. Quizá ello se debe a que en la década de 1930 la izquierda intelectual tenía una popularidad inmensa. La mayor parte de la izquierda inocente recuperó la razón después de las purgas de 1935 y 1936, pero durante ese período todo el movimiento de Frente Popular en el arte en los Estados Unidos sustituyó el arte por la propaganda. Por eso es que las obras de los inocentes políticos envejecieron en cuanto vino el desengaño político. Pero creo que hay mucho más en todo esto. Quizá en aquella década las respuestas eran más fáciles de lo que son en ésta, e incluso de lo que eran hace diez años. Sospecho que lo eran. Eramos crédulos, ingenuos, y tampoco teníamos entonces la manera de destruirnos tan eficazmente como ahora. La reevaluación existencialista y post-existencialista de la naturaleza de la realidad y de todo lo que es la posición del hombre ante ella ocurrió poco después de la segunda guerra mundial. No es por accidente que ganara la importancia que tiene ahora en la mente de los escritores como resultado de la bomba de Hiroshima. Perfeccionamos la posibilidad de destruirnos completamente en un segundo. Los ideales, los totems, las panaceas, ya no sirven de mucho y todo el concepto del absurdo es mucho menos absurdo ahora que lo que era antes de 1945, por ejemplo.

—Lo que he querido decir es que Ud. y otros autores están escribiendo sobre el absurdo de la vida moderna y sobre los dilemas un poco sin sentido de nuestra sociedad actual, y los valores artificiales que hemos aceptado, y que sin embargo ustedes no indican ninguna salida, aunque sea utópica. ¿Dónde está la salida?

—No tengo la menor idea de si hay salida o no.

—¿Ha hallado Ud. una salida?

—¿Yo? ¿Yo personalmente?

—Sí.

—Yo presento las cosas en una forma que para mí tiene sentido. No creo que el escritor esté obligado a dar respuestas, especialmente a las preguntas que no la tienen. El escritor debe ser una especie de crítico social demoníaco, presentar el mundo y la gente como los ve y decir "¿Les gusta?, pues si no les gusta cambien". Demasiada gente va al teatro con el deseo de olvidarse de sí misma, de tener una experiencia irreal. El teatro debe siempre distraer, pero yo creo que Edipo es interesante. No creo que el escritor esté obligado a presentar un dilema y luego a darle una solución, porque si lo hace así, y se preocupa de cómo están las cosas y la gente ahora, inevitablemente presentará un dilema menos poderoso. No queda más remedio si se quiere dar una respuesta.

ALEJANDRO CHAROSKY

cuatro

Un amanecer en el valle de tus senos,
una luna fugitiva
estrellada en tu pezón de tiempo,
este río raro que recorre
las oscuras arenas de mi cuerpo,
ese profundo desierto de tus muslos,
y un sol de barro partido,

pariendo la noche,
y tus ojos de centellas
hundidos en mi boca triste,
escarbando recuerdos.
Hoy, mañana, tiempo,
palabras de un idioma olvidado,
la conversación lenta
de tus piernas y tu boca,
esta cruxifixión de mis palabras,
que se hacen manos,
gestos,
de una inevitable primavera.
Esta tormenta de sonidos
que perforan mis entrañas,
y tu silencio suave,
como un adiós,
como una lágrima,
esta religión distante
de tus tibias pestañas,
la copa de tu lengua,
la lanza de tu sangre,
millares de flechas
en este amanecer encendido
tras una noche brillante,
parida de una fragua.

EL GENIO DEL HOMBRE



EL MAL MENOR

¿QUE ES ESTO?



RESULTA QUE ESTO HUELE

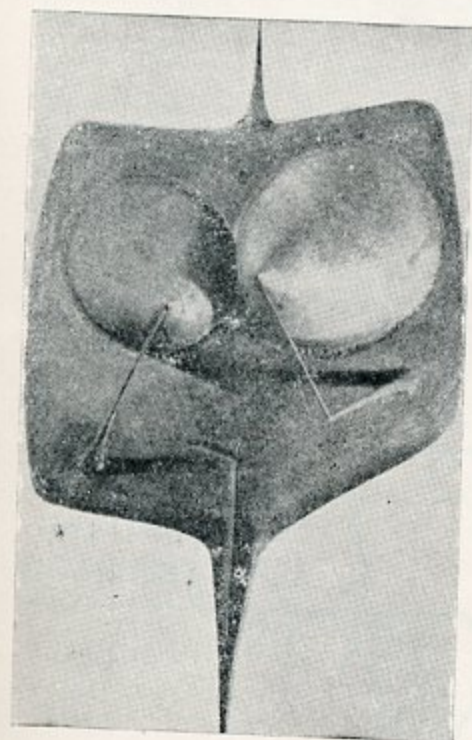
PEQUENO
PLANETA
de MINGOTE
Ediciones Taurus



POEMA CON AVES

MANUEL MICHEL

EL NACIMIENTO DE UNA MITOLOGIA



"Nadie que frecuente el cine es verdaderamente ateo."

Edgar Morin

La distinción entre **cine** y **cinematógrafo** no es una mera arbitrariedad lingüística, aun cuando la abreviación del término haya corrido la misma suerte del fenómeno de todo lenguaje: la palabra, al abreviarse, refleja una popularización del concepto. Mientras el **cinematógrafo** es el término de expresión de una técnica y una mecánica, el **cine** transpone esos límites para devenir la expresión de un espectáculo, de un complejo cultural que es una de las manifestaciones más originales de este siglo. Es el signo visible del camino milenar del hombre hacia la conciencia planetaria.

El **cine** adquiere su naturaleza propia en el momento en que pasa del laboratorio y el estadio experimental a la vida espectacular, en el momento en que sus posibilidades expresivas abren la puerta de un mundo insospechado. Se creó una nueva forma de diversión y de juego. De esta concepción se desprende una consecuencia social: es necesario el público, pues el espectáculo existe en función de los espectadores. Se establecen así corrientes en ambos sentidos o, si se quiere, una corriente que va del cine al público y viceversa. Ambas son determinantes y determinadas a la vez.

El hombre, el ser más desprovisto de la naturaleza, supera a los demás seres vivientes por su inteligencia. Está caracterizado fundamentalmente por su **trabajo inteligente**, por su capacidad de creación y de evolución, por el propósito no sólo de **protegerse** de las fuerzas naturales, sino también y sobre todo de **transformarlas** para su aprovechamiento. En contrapartida del trabajo, se caracteriza también por el **juego**, por la creación gratuita. Las masas que van al teatro, que asisten a la danza, al fútbol, se reúnen gratuitamente para jugar. El hombre que juega no persigue un fin alimenticio ni defensivo. El juego es la desocupación, la antítesis del trabajo. Ahora bien, hasta la aparición del cine **"todos los juegos eran indígenas, múltiples y diversos. El cine es único. Por primera vez en la historia —anota Cohen-Séat— todas las muchedumbres juegan el mismo juego, al mismo tiempo, y sobre toda la superficie de la tierra"**.

Un nuevo fenómeno se inscribe, a escala universal, en las relaciones sociales: el hecho filmico. En medio de lo cotidiano, se nos presenta cargado de la evidencia más concreta. Por esta razón al analizarlo prescindiremos del enfoque puramente estético para buscar una faceta de su significación social, de su aspecto antropológico, de las mutuas relaciones cine-público-cine, de la participación de los espectadores en el fenómeno, en tanto que sujeto activo y pasivo y que determina al cine con la doble y contradictoria función de ampliarlo y limitarlo. Gracias a esa dialéctica el cine ha crecido más aprisa que ningún otro medio de expresión, pero como ningún otro es susceptible de corrupción.

Más profundamente que la prensa y la radio, el cine traduce las diversas tendencias de una sociedad que no deja de enriquecerse y transformarse a pesar de las apariencias en contrario. El hombre, que a través de todas las edades ha encontrado siempre las formas necesarias para expresar sus sueños y sus obsesiones por medio de la imagen, se refleja por medio de la imagen cinematográfica de la manera más completa y compleja posible. En cuanto que es un lenguaje, un instrumento de comunicación, es también un resultado de los movimientos sociales y está determinado por las fuerzas y corrientes que modelan sus estructuras. Forma parte del andamiaje de la sociedad como elemento necesario, y también ayuda a afirmar sus estructuras. En tanto que producto cultural, refleja la mentalidad de quien lo hace, pensamientos individuales y tendencias colectivas.

La fuerza del cine radica esencialmente en su poder provocador de un estado paranoico, de su asimilación con el soñar-despierto. Las relaciones básicas del nuevo espectáculo con el público, su aceptación inmediata y el desarrollo de su popularidad, las encontramos en el hecho de que las emociones suscitadas por los films en los espectadores tienen una profunda raíz subconsciente. Desde sus orígenes, la pantalla se pobló de espectros y fantasmas "portadores de los prestigios del doble". La satisfacción de ver su propio doble y el de las cosas

circundantes y familiares proyectados y animados de una vida ficticia, pero reflejo de la realidad, produjo en los primeros espectadores del "cinematógrafo" de Lumière y de Méliès la misma impresión que en el hombre primitivo el contemplar, por primera vez, su imagen reflejada en un espejo.

El proceso histórico del nacimiento de la religión desde el animismo hasta la institucionalización de una especie de ritual, va a reproducirse, análogamente, en el microcosmos cinematográfico. Fantasmas, ectoplasmas dobles, van a diferenciarse; algunas de esas presencias cinematográficas tomarán cuerpo, serán exaltadas y "florecerán en dioses y diosas". Después de un "período olímpico, destinado a permanecer en los anales de la epopeya celestial, las **estrellas-dioses** van a humanizarse y convertirse en mediadores entre el mundo fantástico de los sueños y la vida terrenal" (Edgar Morin. *Los stars*).

La creación del mundo mítico poblado de sombras divinas y exaltadas por encima del común de los mortales, no era necesaria a la naturaleza del cine, pero si este mundo nació fue gracias a sus atributos esenciales y a su modo de operar sobre la conciencia y subconciencia. En otros términos: el cine puede prescindir del mito de las **estrellas** y **vedettes** para comunicar su verdad profunda; es más, puede afirmarse que impiden su libre expresión porque todo lo subordina a su personalidad, pero su existencia es posible gracias a que el cine ofrece un medio sin igual de participación e identificación del espectador con la acción y los personajes proyectados en la pantalla. Más aún, esta participación-identificación se **impona** (incluso en los espectadores más lúcidos), lo que ha permitido las floraciones más extraordinarias, de las que la mixtificación comercial de las estrellas no es sino una de las múltiples formas.

Las primeras apariciones de los "dobles" en la pantalla cedieron su sitio a los personajes populares alimentados en el folletín. Melodramas, truculencia, hazañas heroicas, amamantaron el espectáculo popular. Pero sobre todo el amor. Tras las efímeras apariciones de los **monstruos sagrados** (Sara Bernhardt) y los héroes de folletín (**Nick Carter**, **Fantomas**) que eran anónimos, surgen de la leyenda escandinava las primeras sombras diferenciadas, los primeros arquetipos cinematográficos: los **vamps**. Devoradoras de los hombres, antes los reducen a la nada, los degradan; pero no por esto son menos dignos del amor, que tiene por sola justificación su belleza y el misterio que las envuelve. En la región del Mediterráneo se desarrolla un tipo más realista de **vamp**, cuyo origen se arraiga en la leyenda de la alta prostitución histórica, émula de Cleopatra y de Popea (Lydia Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini).

En la puritana Norteamérica se produce por una parte "la novicita del mundo", Mary Pickford, mezcla de heroína victoriana y de ninfa, una especie de niña de primera comunión de sexualidad precoz. Por otra parte, como signo de madurez, Theda Bara se impone y su perfume de lascivia, de perversión, de destrucción, flota en medio de los cuáqueros, de los mormones y los puritanos. La represión sexual encuentra una válvula de escape para los espectadores y una fuente de enriquecimiento para los productores.

La guerra llamada **Grande** interrumpe, durante los años de 1914 a 1918 el desarrollo aún embrionario del **star system** y retrasa su afirmación. La máquina publicitaria está ocupada en promover otros mi-

tos y en arrullar otras ilusiones que no eran precisamente eróticas o románticas. Pero el armisticio entre las potencias beligerantes, la paz ilusoria de los **gloriosos veinte** permitió la libre expansión del sistema estelar: en adelante, el prestigio de la producción no se apoyará en los directores o en la historia, sino en las **estrellas** y **vedettes**. Todo girará alrededor de un nombre, de un rostro, de una persona; se da forma al antiquísimo "culto de la personalidad". En los años de paz ilusoria, de regocijo inconsciente que prepararon la Segunda Guerra Mundial, el mito se estableció definitivamente, con facilidad, porque las circunstancias lo reclamaban; en ese olimpo artificial y fabricado totalmente por una maquinaria mercantil se vertería toda la **joie de vivre** que caracterizó los **dorados años veinte**.

Surge la gran ofensiva publicitaria de Hollywood —encomendada, según el sistema de que forma parte, a dominar los mercados— y se idealiza la vida de los "artistas de cine", pronto convertidos en la encarnación de los sueños, en dioses e ídolos. Se fija el ideal: hombres y mujeres perfectos, radiantes de juventud y belleza, colmados de felicidad y riquezas, protegidos por ello mismo de las contingencias humanas del resto de los mortales. A la gloria imperecedera se llega por las avenidas de Beverly Hills, en donde se vive en mansiones de lujo orgiástico y supersexuado. Sus amores emulan los de Venus y Adonis. En caso extremo, una **estrella** puede descender a casarse con un conde ruso mientras éste regresa a la Santa Rusia a recuperar sus posesiones y siervos (Pola Negri combina su divinidad con la grandeza del conde Dombbski). Mundo poblado de sombras deseables, mundo cerrado, mundo perfecto, en donde viven los que encarnan el deseo satisfecho: todo el deseo, deseo de riqueza, deseo de grandeza, deseo de amor, deseo de libertad paradisiaca. Mundo de palacios inaccesibles, reservados a los elegidos, mundo

al que la inteligencia y la generosidad tienen el acceso vedado.

El Olimpo tiene como medio de enlace con el mundo terrestre la prensa, que envía comunicados, distribuye fotos de "estrellas", da cuenta pormenorizada de la vida pública y privada de los nuevos dioses. Sus extravagancias —bañarse con champaña, menospreciar las normas sociales, pasearse con tigres por las calles— son aplaudidas. ¿Acaso los dioses no dictan sus propias leyes? Suscitan la envidia secreta o manifestación de millones de hombres que los admiran. Lo que para el resto de la humanidad es inaccesible, para la **estrella** es cotidiano; el número de los elegidos es muy limitado. Su vida amorosa se exhibe y se despliega en las pantallas del mundo, en la prensa, en la imaginación. Parece que sobre su vida íntima se ha abierto un inmenso ojo de cerradura por el que asoman millones de ojos a contemplar una vida de pasión ininterrumpida, verdadera, en condiciones ideales. Rodolfo Valentino ama a Vilma Banky o a Natalia Rambova (la rusa estaba de moda). El sueño se desata sobre el mundo. Cada **estrella** encarna un estadio o una forma de este sueño.

Las pobres **estrellas** caerán en la trampa de su propia vida publicitaria. Los escándalos comienzan a turbar la paz olímpica de Beverly Hills, se repiten los accidentes y los sacrificios humanos, cuya importancia crece desmesuradamente gracias al telescopio con que se les contempla. Las instituciones morales gritan escandalizadas, los ejércitos de salvación lanzan brigadas contra los pecadores. Los escándalos de **Fatty Arbuckle** y de Olivia Thomas movilizan las fuerzas del bien. Se instituye un código llamado Hays que regula el contenido de inmoralidad que puede permitirse en cada película. Cada realizador sabe al milímetro la cantidad de senos que pueden mostrarse, hasta dónde se puede mostrar un

(continúa en la pág. siguiente)





muslo, cuánto tiempo debe durar un beso, cómo debe besarse; sabe también hasta qué límites se permiten los actos sádicos o masoquistas; sabe que en un film no puede mostrarse a los negros sino en relaciones normales con los blancos (es decir, **excluidas** las amorosas). Todo esto amenaza con destruir los engranajes de la máquina y se corre el riesgo de terminar mal. Hay demasiados dólares comprometidos y se decide dar un viraje, evolucionar y orientar el sueño conforme a las normas de los bienpensantes. Sobre la época heroica del olimpo **Beverlyhilleano** doblan las campanas de sus funerales.

En 1930 la situación político-social, caracterizada por dos elementos fundamentales, condicionará la fabricación de sueños producidos por los estudios de Hollywood. Por una parte, la reconquista de la Santa Rusia es manifiestamente una locura; la misma convicción del establecimiento de un régimen socialista con carácter definitivo mueve los resortes de una intensa campaña antisoviética, que tiende sobre todo a evitar el contagio ideológico. Por otra parte, la política interna norteamericana establece nuevas relaciones en el seno de su sociedad, sobre todo en el mundo del trabajo. Se está saliendo de la crisis espectacular de 1929. Así, en cierta forma se hace contrapeso a la producción oficial de Hollywood mediante la filmación de algunos films de tendencias sociales valientes y agresivos.

El período heroico sufre un viraje, una mengua. La imagen del amor evoluciona. El amor está mezclado con lo cómico, establecerá relaciones casi maritales con las aventuras, con policías y bandidos. Lo cómico-amoroso (sacrilegio supremo del aburguesamiento) hará nacer la "comedia americana", cuyo paradigma es Frank Capra; la motivación llamada "psicológica" reemplazará en el héroe al azar y a la posesión de una fuerza oculta. Las aventuras pierden su misterio y su sentido carismático.

Sin mengua de su divinidad, los dioses descienden. El ideal se matiza de cotidiano. **El ideal más lo cotidiano será lo cotidiano en condiciones ideales**, lo que, por la fuerza de la lógica, exige el **happyend**. Los ídolos no van ya a encarnar sólo el sueño en su estado puro, desencadenado, sino también, y sobre todo, una forma particular del sueño traducido por los ideales burgueses y pequeño-burgueses, e incluso consignas. Ello es posible porque el proceso de identificación espectador-film es válida también en su relación inversa. La disociación estrella-público de los primeros tiempos, válida en la vida cotidiana por el carácter inimitable de las condiciones en que se desarrollaba la vida de los ídolos, será sustituida por una cierta identidad de la **estrella** con los mortales. Como su público, la **estrella** se aburguesa, no sólo en su vida filmica, en el personaje que representa en

la pantalla, sino también fuera de ella. El tipo que encarna en sus películas penetra su vida entera, incluso la privada. Sigue siendo el ideal dentro de las sombras y fuera de ellas.

En adelante las **estrellas** vivirán una vida más terrenal, mostrarán su pequeña felicidad y la dicha grandiosa, la hermosa vida cotidiana; harán que el público viva, por interposición persona, el amor (sólo concebible en la "democracia americana"), que para lograr su satisfacción vencerá todos los obstáculos y dificultades. Sólo cuenta el individuo y su éxito. La verdadera dicha y su clave se nos entregan, por medio de la vida **estelar**, apoyadas sólidamente en los principios burgueses centrados en el culto a la personalidad y el individualismo.

La virgen inconsciente (Lillian Gish, Mary Pickford) se fundirá con la **vamp** y el resultado será la tierna camarada. Algunas **vamps** desperdigadas que simbolizan a la "devoradora de hombres", cambiarán de táctica, van a "psicologizarse", a dejarse atrapar en la red del amor. Los tipos más notables de esta supervivencia son, en dos polos de principios opuestos, Marilyn Monroe y Brigitte Bardot. En otra línea Ava Gardner y Cid Charisse. Puede considerarse a cada una dentro de la **esfera de influencia del vampismo**, pero ya no en su estado puro. Marilyn es por momentos una caricatura de la mujer fatal, su encanto proviene al mismo tiempo de su sensualidad espontánea y su ingenuidad. Representan en cierto modo la antítesis de la jovencita americana que calcula todo con miras a convertirse en respetable centro de un hogar asentado en sólidas bases económicas. Pero, sacrificada en aras de ese ideal, se dejará poseer por el instinto materno (**River of no return** de Preminger) y encarnará a la **good-bad-girl**. Brigitte es un caso especial. Su simbolismo es más extenso que el de Marilyn, porque está menos identificada que ella con la "sociedad industrial". En un pla-

no análogo sólo se encuentra en ese momento James Dean, quien, como Brigitte, es más que una simple estrella, más que una vedette: es el mito auténtico, el punto de convergencia de factores sociales diversos desde la **furia de vivir** hasta esa cierta ambigüedad sexual que confiere la inmadurez. Brigitte es la única figura francesa del cine que ha conseguido opacar a todos los mitos de fabricación hollywoodense.

Las **estrellitas** encarnan al mismo tiempo personajes ficticios y su propio personaje, creado por su carácter y por la publicidad que contribuye a fabricarlo. También representan actitudes frente a la vida, principios inimitables o no. No importa que Elizabeth Taylor, por ejemplo, sea mala actriz, pues lo que importa, lo que le da peso, lo que atrae a la gente no es su profesión, sino **su ser allí**. Su imagen filmica destila un fluido que cautiva; es suficiente con acercar la cámara a ella, con que se nos deje ver algo de su personalidad excepcional, el brillo de sus ojos, la humedad de su boca, la forma de su cuerpo y sus movimientos.

Esta **posesión** de la estrella por su personaje era más acentuada en los orígenes de la mitología, cuando el Olimpo era aún exclusivamente **Sunset Boulevard** y los astros formaban casta aparte. Pero ahora, su personalidad tiene que ceñirse a un molde general: representar el éxito y el bienestar de la vida burguesa manifestados en la vida hogareña, en la forma de cocinar, de comer, de vestir y de divertirse. El público sigue sus aventuras, los detalles de su vida cotidiana, sus amores, sus tragedias, sus problemas. Para esto se han creado "publicaciones especializadas", que para muchos sustituyen al evangelio y tienen casi el valor de revelación. Las revistas del culto estelar proliferan en el mundo y siguen generalmente el módulo americano, desde **Confidencial** y **Whisper** hasta **Photoplay**, **Cine-monde**, **Cine Mundial**, pasando por **Silver-screen** y **Movieland**.

La prensa diaria consagra a las estrellas secciones y planas enteras, frecuentemente pagadas por los productores y distribuidores al culto para-cinematográfico. Las **estrellas** tienen que simbolizar la sexualidad pero sin perversión aparente; el erotismo celofanizado, purificado, y por esto mismo tranquilizador; y para que el peligro sea aún menor y la moral se afirme, el sexo se equilibra con la generosidad, la cultura, la gracia inocente, a veces hasta la piedad y otras virtudes. Su vida, que debe ser fuera de lo común, no debe, con todo, parecer inaccesible; sino presentarse como un ideal fácilmente alcanzable. El fracaso, incluso el biológico, no tiene lugar en sus vidas; como la vejez y la fealdad no hablan de amor y de pasión, su belleza debe ser incorruptible (en las mujeres) y su envejecimiento debe ser producto de la experiencia y **nunca** del natural desgaste biológico (en los hombres).

Su contacto con los mortales, su experiencia en las cosas del amor o en otros problemas de carácter general, les hace descender al rango de madres consejeras y de guías. Muchos responden al **correo sentimental** en secciones especiales de revistas consagradas al culto del **star system** (como, por ejemplo, Brigitte Bardot). ¿Acaso no llega más alto que nosotros a la cumbre de la sabiduría? ¿No es su experiencia vital más rica? Si reciben cartas apasionadas de sus admiradores les aconsejan no verlos sino como hermanos o hermanas mayores; ellos se deben a su destino y además, **pares cum paribus**...

ANITA ECKBERG



Esta actitud ante la dicha, ante el ideal de la dicha pequeño-burgués, esta encarnación de la virtud y de la felicidad, del amor y de la alegría, del éxito y de la riqueza, del espíritu hogareño, del amor a los animales y hasta al prójimo, se debe manifestar en todas sus facetas: tranquilidad, apolitismo —cuando es conveniente—, amor al deporte sano. Las fotos de las estrellas deberán mostrarlas siempre sonrientes, llenas de grave felicidad, de paz, destellando alegría de vivir. En pos de ellas, un ejército de fotógrafos deberá dar cuenta de sus movimientos, de sus costumbres, de sus actos generosos. La iconografía mítica nos muestra los dichos ídolos besando a sus compañeros de destino olímpico o a los niños que les ofrecen ramos de flores, compartiendo con **estrellas** de otras esferas su amor y sus diversiones (como con Dominquin, Rainier, Ali Kahn). Su popularidad se controla de múltiples maneras. En Hollywood el **fan's mail department** hace las veces de laboratorio metereológico a través del correo que reciben las **estrellas**. Ese departamento decide la suerte de los ídolos, pues escribir a las **estrellas** es un acto casi litúrgico. Cuando la devoción disminuye, la taquilla está en peligro. Entonces, se lanza una nueva campaña de publicidad, una promoción nacional, o bien se deja caer en el olvido a la víctima, que aparecerá cada vez menos, en papeles de menor importancia, hasta no ser sino una sombra perdida en un decorado, un pobre **has-been**, condenación terrible en un mundo en donde el ser se determina por la apariencia y el olvido significa la muerte. Porque la **estrella**, como mercancía, está sujeta a las leyes de la oferta y la demanda.

Y no sólo la mercancía en sí misma, como finalidad y objeto. La **estrella**, puesto que representa ideales, **vende** también, es aprovechable por el comercio porque hace más codiciables los bienes de consumo. La vida cotidiana, hecha de insignificancias, magnifica sus propias pequeñeces. Dormir, comer, vestirse, lavarse los dientes, desplazan su importancia y de medios se convierten en fines, sujetos y convergentes a un solo fin: hacer más hermosa la vida. Para dormir como las **estrellas**, hay que acostarse en colchones marca tal. Para deslumbrar con la sonrisa hay que usar dentífrico y cepillo como los que usa fulanita. Para moverse en la tierra como se mueven las **estrellas** nada como coches Packard. ¿Senos hermosos? ¿Senos perturbadores? Use ropa íntima de la que usa la **estrella** mengana... **Estrella** arquetipo, ideal imitable, felicidad al alcance de la mano.

El sueño se ha hipertrofiado. El erotismo publicitario desplaza al amor en una sociedad cada vez más incapaz de liberarse de los fantasmas de su creación que le vedan el acceso a la profundidad de su espíritu. La mitología se ha ajustado a lo cotidiano, se ha modernizado, se ha transformado en eficacia. La causa de la hipertrofia es el éxito como ideal; el éxito con todo lo que comporta de aparente: amor, ciencia de la vida, sabiduría social; todo ello sin preparación, sin esfuerzo, con carácter carismático, en forma epidérmica. La línea que separa la ficción del flujo de la realidad parece disolverse y perderse, de suerte que el **personaje** —encarnación de un ser imaginario— establece una especie de ósmosis con la persona, con el **yo** del actor. Y esta ósmosis actúa en doble sentido. Los que no llegan a penetrarse de esta condición que supone una dosis de narcisismo, se quedan a medio camino. Además, como dice Edgar Morin, "la **estrella** es **estrella**



MARILYN MONROE

porque el sistema técnico desarrolla una proyección-identificación que culmina en la divinización precisamente cuando se fija en lo que el hombre conoce de más emotivo en el mundo: un bello rostro humano".

La intervención de la **estrella** en la dialéctica de lo imaginario y lo real se efectúa en forma muy compleja, diferenciada y convergente al mismo tiempo. Esta dialéctica

GRETA GARBO



forma y transforma al hombre actual en el seno de la evolución general de la civilización. La **estrella** es producto específico de la sociedad capitalista y responde a necesidades antropológicas profundas expresadas en el plano del mito y la religión. Y la coincidencia admirable del mito y el capital, anota Morin, "no es fortuita ni contradictoria. **Estrella-ídolo** y **estrella-mercancía** son dos caras de una misma realidad: las necesidades —reales o impuestas— del hombre en el actual estadio de la civilización capitalista del siglo XX. Encuentra su origen y nacimiento en la empresa competitiva y los mercados". A esta dialéctica de las necesidades responde el carácter efímero de las **estrellas**. Por una misteriosa razón su derrumbe es fatal; más que en los hombres, que pueden revolucionar, representar una fuerza diferente de la belleza, es en las mujeres que esta regla funciona. Nuestra civilización, esencialmente masculina, ha fijado a la mujer como un objeto, cuyo atributo fundamental es la hermosura física. Destruído éste, la **estrella** declina y se pierde en el ocaso de las segundas partes o en los papeles de "carácter". La **estrella** femenina, por otra parte, está indisolublemente ligada a la moda, representa un momento en el flujo incesante de los cambios, en la actitud erótica y en todo lo que ésta implica: vestimenta, decoración, maquillaje, música. En el centro de ese complejo sistema de manifestaciones, se encuentra la mujer como objeto deseable, como la encarnación de los fantasmas momentáneos que obsesionan al hombre y que no son sino variaciones y formas infinitas de la misma insatisfacción y enajenación.

En esta forma, tras las materias primas y las mercancías de consumo material, las técnicas industriales —y las finanzas y organizaciones de los **trusts** comerciales— habrían de apoderarse de los sueños y el corazón humanos: la "gran prensa", la radio, el cine, nos revelan la prodigiosa rentabilidad de los sueños, "materia prima libre y plástica como el viento al que basta con formar y standarizar para que responda a los arquetipos fundamentales de lo imaginario" (E. Morin).

Esta breve incursión podría prolongarse infinitamente. Al analizar con profundidad la inscripción de la **estrella** en nuestra vida cotidiana, encontraríamos, para describir el fenómeno, expresiones que corresponden estrechamente al lenguaje de la antropología religiosa. Elié Faure ha comparado un film con una ceremonia religiosa, "por la universalidad de sensaciones que despierta y los sentimientos que excita"; lo compara también con los **misterios** "que llenaban la catedral con una turba de auditores venidos de todos los rincones de la ciudad y la región". Para terminar, su libro insiste en esta idea: "El cine debe ser la mezquita, la pagoda y la catedral a un mismo tiempo. Una mezquita, una pagoda, una catedral ampliadas hasta los límites imprecisos de la humanidad viviente, muerta o futura, hasta los infinitos telescópicos o microscópicos de la forma y el movimiento: la orquesta unánime de los mil instrumentos asociados de la sensibilidad, de la inteligencia y de las multitudes en acción".

Pagoda, mezquita, catedral o simple capilla, el cine celebra todos los días, sobre millones de pantallas, los ritos del amor y de la muerte. Aun cuando no fuera sino por esa razón, podemos afirmar con Morin que "nadie que frecuente el cine es verdaderamente ateo...". Y es éste, sin duda alguna, otro de los títulos de grandeza del cine.

DIANA RAZNOVICH

ENTRADA

A

LA

ALEGRÍA

Esto que tengo para darte,
para que tú adivines los fuegos de mi asombro,
este azufre de lágrimas partidas
de la misma tristeza de las aves.

Le diremos a agosto que nos mire.
Que sienta cómo abrimos oscuras maravillas,
cómo encendemos voces debajo de la sangre.

Le diremos a agosto que has venido,
que ahora tienes la música que andaba
como un roedor de sueños
debajo de mi risa.

Hoy sé que nada es tarde.

Me lo dicen tus ojos que transitan
la tierra donde habito,
ávidamente, hablándome,
borrando el arcoiris de la tristeza mística
y poniendo tus manos,
sembrando las estrellas de un mundo con raíces,
incinerando un álamo de tu lejana noche,
dejando tus relámpagos
hasta que yo levante la furia de mis sílabas
y te entregue mis nieblas
para que tú las talles.

Abriremos la noche como si fuera un niño.
Y allí, entre tantas flores,
incendios en las locas banderas de los brazos,
besos como mil puertas de verano y de pólen,
haremos una estatua de tu amor y mis islas,
un astro que propague tu innumerable signo,
un ritual de prodigio
donde los corazones respiren viento y sigan
pariendo corazones más violentos y límpidos.

Hoy sé que nada es tarde.

Turbios devoradores de la lluvia venían
—antes que tú llegaras—
a invadirme de gritos.

Sortilegios desnudos de memorias violetas,
rojas fulguraciones del olvido
y mentiras.

Nadie cantaba. Nadie.

Tenía una tristeza
terrible y confundida,
un mar adentro mío
que siempre se golpeaba sus olas en sí mismas,
sus noches en sí mismas,
y si a veces salía,
era contra murallas
hacinadas de límites,
contra silencios rápidos
y efímeras palabras de metal y de muerte.

Ahora todo es distinto.
No sé lo que levantas,
lo que transformas, todo,
lo que enciendes flameando penumbras amarillas.
Cuando tocas el polvo
las playas van volando,
puedes tatuar la noche
y dejarla en mi boca.

Y aprendo tus historias.
Penetro en las quemadas estrías de tus aguas,
navego colibríes que crecen en tus hombros,
cabelleras con tinta salidas de tus labios.

No sé lo que relatas, lo que transformas,
todo,
de repente mis ojos ya se han ido del aire,
tú los cubres, avanzas,
rompes desolaciones de callados granizos,
invades con tu lengua países de misterio,
arde la noche, arde,
mis pies, mis sombras arden,
la tierra se desnuda de su danza bendita
y un refugio de tigres va guardando las bocas.

Y entonces vienes, subes,
antepasado origen te hunde en mi penumbra,
tocas la poderosa madera de la noche,
haces bodas y altares,
golpeas, ardes, ardes.

Y allí dentro un diluvio
de regresos oscuros,
unas últimas aves de las últimas músicas,
una fiesta de cuerpos vencedores que caen,
un desierto con flores de ternura que estallan.

Ya conozco tu noche.

Me la has dado cantando.

Y ahora sé que no es tarde.

Le diremos a agosto
que nos mire mirarnos
y abriremos un niño más azul que tu boca,
y aquí dentro, mi amigo, camarada, amor mío,
uniremos tu sangre con la luz
y mi sangre.

MARIA BAZAN

DESPUES

Desde afuera
yo miro
tu paisaje extranjero y momentáneo,
tu alrededor de llama y de silencio,
tu detenida imagen sola.

¿Cómo fue antes y, después,
cómo será tu taciturno
corazón revuelto?

Yo acecho
tu parcelada circunstancia,
y busco
en cada pliegue y cada beso
un signo,
una procedencia de raíces,

una futura huella
que me entregue,
además de tu nombre
y de esta estancia
cuadrículada en fechas,
tu paisaje profundo,
donde vives
tan cerca del sollozo
y de la fiebre.

(Nadie sabe
hacia dónde sigue el viaje,
ni hacia donde,
verdaderamente,
nos conduce.
Sólo vamos.

Es legítimo, entonces,
es urgente y fundamental
y necesario
agotar y agotarnos:
todo el aire,
toda la flor,
toda la pena,
toda la vida
y la muerte toda,
apenas bastan.)

Desde afuera
yo miro
y te contemplo
cercado, mi muchacho solitario.

¿Cómo fue antes y, después,
cómo será tu taciturno
corazón revuelto?

HORACIO SALAS

UNA

SOLA

PALABRA

Una sola palabra puede cambiar el mundo,
el mundo entero, a veces,
o ese mundo pequeño,
tan nuestro, cotidiano.
Una sola palabra, breve,
dando vuelta las cosas.
el orden de los números,
la familiar tristeza del otoño en las calles.

Una sola palabra
que puede ser el fuego en Hiroshima,
el ruido que inaugura las manos descarnadas,
el niño divorciado del ojo del muñeco;
mientras la muerte
se aprende como un oficio más,
como una letra.
Una sola palabra, simple,
amiga conocida bailando en el bolsillo,
esperando en el aire
el labio que la encuentre,
que la lleve despacio a la sonrisa.
Una sola palabra que puede ser: amor,
silencio, muerte, nada,
desnuda lentamente la poesía,
se trepa sobre el tiempo
y no envejece nunca.
Una sola palabra
que acaso está esperando las letras de tu nombre
mientras hace equilibrio entre los ojos;
una sola palabra,
esa pequeña
que pido que te calles,
porque a veces
una sola palabra,
solo una,
puede cambiar el mundo,
y no me atrevo.

JUAN OCTAVIO
PRENZ

EL TAJO

cuento

En la villa nadie se preocupaba de que los chicos fumaran, como no fuera para reclamar la invitación. La ceremonia de ir caminando con un cigarrillo en la boca, como si uno fuera grande, daba un sentido casi hermoso a nuestra vida. Chico Pedro tenía más habilidad que yo, que de imitarlo hubiera terminado por quemarme. El jugaba con el cigarrillo, lo dejaba colgado del labio, lo lameaba a lo guapo y parecía realmente un hombre.

Le dije:

—Tenés pinta de cafishio, ¿no te gustaría ser?

Doce años yo, doce años él, pero envalentado por mis palabras empezó a tratarme de pibe. Lo dejé ir con la lengua, mentó la suerte del Paisano Luna, de El Empolvao, la maravilla de robarse la fama como ellos, que al final terminaban por bautizar con sus propios nombres a la noche.

—La vida que me daría, pibe, pero para eso hay que tener labia... Bueno, con el tiempo... Porque pinta...

Soñar con la pinta, redondearse para uso personal la estampa de Gardel, echarle espuelas a la noche costera para metérsela en el pecho como un agrilce aguijón, era lo importante en la villa. La gloria de tener un río servía para engañar la pobreza. Chico Pedro y yo le encontrábamos amigos a la Nata, y de ahí en adelante la comisión nos alcanzaba para ir al café o al cine. Había días en que la calle parecía un carnaval y Chico Pedro y yo le envidiábamos la suerte a la muchachada que tenía zapatos y podía hacer repiquetear los tacos como en un desfile militar. ¡Qué noches!

Chico Pedro me preguntó:

—¿Vos la viste desnuda a la Nata?

¡Las veces que la habré soñado! No era gran cosa, pero tenía unos ojos, entre tristes y maliciosos, que invitaban a todo. Yo me la figuraba tendida en el monte, metida entre la maraña verde, con el olor del río cercano, ofreciéndome aquel sueño prohibido. Hubiera preferido estar sobre ella que regustar las monedas para el cine o el café. Pero allá en el monte, al aire libre, así hubiera querido yo. Estoy seguro de que me hubiera parecido linda. Pero no me animaba. Tenía un miedo terrible de que la Nata se echara a reír y me hiciera una cruz a aquellas ganas inmensas de ser hombre que ya me empezaban a salir.

Esta vez, la Nata sería para uno de Buenos Aires. Nos bastaba atravesar el monte para llegar al pueblo; no había mucha diferencia con la villa, pero la iglesia y la plaza no las teníamos nosotros. El café estaba recostado sobre un callejón que salía al río. Chico Pedro empujó la puerta y una voz nos anunció. El "venimos de parte de la Nata" era un rito tanto conocido que suprimimos por primera vez esa noche. A muchos de los que estaban allí Chico Pedro y yo los envidiábamos, íbamos al café para aprenderles el gesto, la "sobrada", el aire victorioso de hombre. Allí estaba El Empolvao para copar la rueda, ahora que Luna había muerto. Hablaban de mujeres, de Gardel, del contrabando en la costa, del mundo entero. Al de Buenos Aires empezaron a hacerle cancha en la conversación. Chico Pedro le habló para ofrecerle a la Nata, pero el hombre, palmoteándolo, le dijo que "entretenimiento" le sobraba y siguió lo más emperifollado en la charla. No nos conmovimos mucho: no era la primera vez que despreciaban a la Nata. Hablaban de cosas importantes; estaba también Al-

fredo, que era boxeador y había peleado en otros pueblos, que a Chico Pedro y a mí nos sonaban como cosas misteriosas.

—Sólo los giles se mueren de hambre —decía el de Buenos Aires.

—Y aquí quién puede ser gil —preguntaba El Empolvao—. Morucho y argentino, pibe... Y pará de contar...

Chico Pedro me codeó, lo miré y nos sonreímos en esa gloria de escuchar. Carasucia, desde un rincón, se metió en la charla: —Este es el mejor país del mundo —dijo.

Chico Pedro me volvió a codear. El de Buenos Aires, que había recorrido mundo decía que aquí era donde mejor se comía, que nadie se moría de hambre, que debíamos estar orgullosos de haber nacido aquí; hablaba de tantos por ciento, de cosas complicadas que Chico Pedro y yo no entendíamos. El Empolvao le hacía estribillo. Chico Pedro me dijo que los mirara cuando se pararan. Lo decía por el taquito militar.

Uno que estaba en otro rincón decía que todo eso eran mentiras, pero el de Buenos Aires no aflojaba. El del rincón era un morrudo, las venas le salían como raíces a flor de tierra. Chico Pedro me preguntó si era estibador.

—Nos quieren hacer entrar, engrupirnos... Los argentinos somos más giles que ninguno... ¿O todavía se creen que nos metemos el mundo en el bolsillo?... —decía el del rincón.

—Aquí se muere de hambre el que quiere —replicaba el de Buenos Aires—. Hay que estar en el momento... Claro, amigo, si usted se la piensa rebuscar con un trabajito... Hay que darle al seso, che...

Después empezaron a hablar de la Nata. Chico Pedro y yo paráramos la oreja a lo grande. El hombre morrudo se había ido; los otros lo apabullaron en la discusión y al final se enojó. Ahora reían y hablaban burlándose de la Nata. El Empolvao decía que tenía las tetas como pasas de uva y que no sabía moverse en la cama. Chico Pedro y yo nos mordíamos los labios para preguntar cómo era eso. No nos engañábamos, la Nata no era linda, pero tenía una piel de leche, unas piernas que más arriba debían de ser hermosas. Y si los ojos le bailaban, ¿cómo explicarnos que todo su cuerpo no supiera moverse también?

El de Buenos Aires se paró. Chico Pedro y yo nos miramos dándonos a entender que el forastero era más importante que El Empolvao. Aquella seguridad en el gesto y en la palabra no eran cosa de todos los días. No había ninguno en el pueblo que pudiera ostentar esa parada con tanta firmeza y naturalidad; que tuviera hasta esa manera de callarse para dar marco a lo que iba a decir después. No nos perdíamos detalle. Tenía unos zapatos lustrados que debían de ser de charol. Pero más que la figura misma nos habían impresionado las cosas espléndidas que decía del país, él que había conocido tanto mundo y que como Alfredo podía explicarnos cómo era el mar azul porque lo había visto y que debía caminar erguido e imperturbable por las grandes ciudades.

Chico Pedro me apretó un brazo:

—Te juro que de ésta no ando más descalzo —dijo.

Se había transfigurado. Una cara alegre y promisorio daba al traste con la apocada y rabiosa de cuando salía a buscar el peso. Estoy seguro que pensó en la Nata con lástima en el breve momento que dejaron de relampaguearle los ojos. Había que ser manco para no dejarse impresionar por el de Buenos Aires o por El Empolvao. ¡Tenía un sabor la noche! De seguro que ya nos la habíamos metido coqueteando en el pecho. Y para no reventar de alegría, Chico Pedro dejó el café y salió a ganar monte. Lo seguí pero él, embobado, ni me miraba. ¡Quién sabe qué iría pensando! Para mí que ya se veía grande, con una estampa a lo Gardel, recreándose en su propia gloria, en el mejor de sus sueños, con diez años más encima. La oscuridad del monte alargaba el camino hacia la villa; no podía verse más que un sueño. Sólo al cabo de unos largos minutos, entre la maraña, empezó a asomar una claridad, como preanuncio de la villa. Entonces Chico Pedro habló:

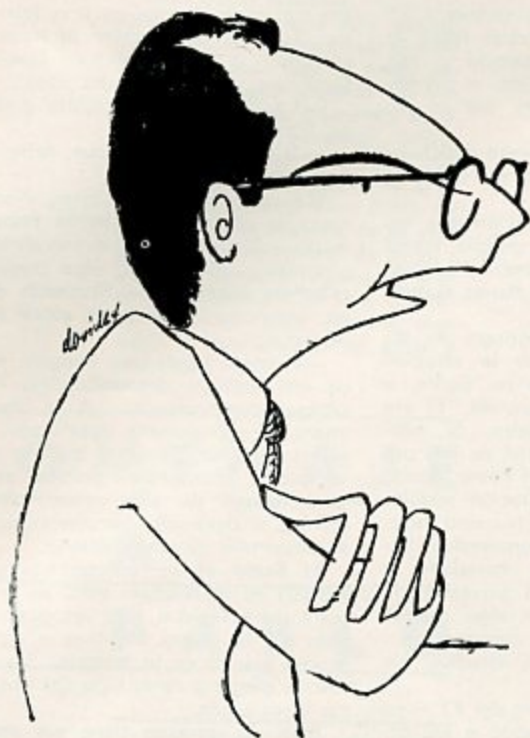
—¿Viste lo que somos? ¡Qué grande! En todos lados nos hacen cancha, pibe...

No contesté. A medida que nos acercábamos a la claridad, Chico Pedro iba disminuyendo el paso, su cuerpo parecía cansado y me pareció que los ojos habían dejado de relampaguearle. Ahora comenzaba a parecerse al chico de la cara apocada y rabiosa de cuando salía a buscar el peso. La claridad entró a robar monte y se posó sobre la cara de Chico Pedro. Vino un largo silencio, pero en sus ojos brillantes le adiviné la pregunta:

—¿Tendrán razón los muchachos?

Y, fíjese, de aventurera nomás, una luna grandota y cinica que había roto las nubes se puso a revolotear por ahí, se alargó sobre las latas multicolores de las casas, se reflejó en los charcos estancados, alumbró cien, mil, un millón de moscas, traspasó las casas hasta iluminar el catre en que la Nata hacía sus cosas, dejó ver la miseria desolada y rabiosa de la villa, y una lágrima pesada, grande, cuchillera, empezó a tajarle la cara a Chico Pedro.

reportaje de ÁNGEL RAMA



ITALO CALVINO

EN DOS MITADES

Joven, increíblemente joven para su fama internacional; atractivo, con un airecillo de actor italiano de la nueva ola que sólo atempera su manera de ver el mundo "sul serio"; reposado, atento, y a la vez observador curioso y hasta ingenuo del mundo circundante; con un trasfondo de "bravo ragazzo" campesino que apenas disimula su refinado y culto comportamiento de hombre de letras; cautamente lírico dentro de una estructura mental que lo sitúa en las preocupaciones racionalistas significativas del mundo moderno; independiente y lúcido para analizar la realidad política y social de nuestro tiempo; profundo y crítico siempre para encarar el desarrollo vivo de la literatura actual, este Italo Calvino con el cual dialogo representa no sólo una de las líneas maestras de las letras italianas, sino asimismo una nueva actitud del intelectual europeo.

En muchos sentidos es, entre los escritores de su edad, quien mejor conserva el llamado espíritu de la resistencia: su actitud progresista, fuertemente antifascista, los tercios valores del humanismo insito en ese gran esfuerzo nacional. Pero a la vez su actitud abierta ante las nuevas realidades, ese rasgo que en sus últimos días potenciaba Pirandello como condición del arte, la "fantasía", lo ha hecho congénere de las formas renovadas del arte que siguieron a la última guerra. Raro equilibrio o rara partición de un creador "dimezzato" como su famoso vizconde, quien alterna los relatos realistas —*Idilios y amores difíciles*, *Memorias y vida difíciles*, su excelente último libro *Giornata di uno scrutatore*— con los relatos de cálida imaginación —*El barón rampante*, *El caballero inexistente*, *Los dos mitades del vizconde*— donde edifica seductoras parábolas del mundo presente bajo la forma de invenciones extravagantes, más líricas que dramáticas, humorísticas y a la vez graves.

Resignadamente se dispone a contestar un ametrallante cuestionario sobre la literatura italiana y sobre su propio puesto dentro de ella, a sabiendas de que puede haber preguntas fastidiosas, aunque al fi-

nal ambos nos enhebramos en un diálogo apacible sobre la creación artística y el reportaje se va al diablo. Antes de eso, sobre el papel que cubría la mesa de un pequeño restaurante cubano, quedan consignadas algunas réplicas: componen una visión equilibrada, objetiva, de un movimiento rico y casi desconocido fuera de la península.

—¿Cuál es el mejor escritor italiano actual?

—Bueno —abriendo mucho los ojos—, no lo sé.

—¿Moravia o Calvino?

—Y sí, lo sé. Es un loco completo que se llama Lucho Mastronardi. Un verdadero loco, a quien cada dos por tres hay que internar en el manicomio de su pueblo, Vigevano. El es un fabricante de zapatos. Se ha transformado en el Balzac de los zapateros, y tiene ya tres novelas publicadas. Sólo un loco que no sabe nada de la problemática de la novela, y que por lo tanto no le importan las técnicas ni sus complejidades, es capaz de escribir con tal soltura novelas, como si viviera en tiempos de Balzac. Ha dado ya tres obras —*El zapatero de Vigevano*, *El maestro de Vigevano*, y *El meridional de Vigevano*— con un gran éxito y va camino de reescribir todos los aspectos de la vida pueblerina. Con una, hizo un film Sordi. Escribe en el dialecto del país, usando un lenguaje casi fonético; mal, escribe mal, pero fuera de él la novela está muerta.

—Bueno. Intentemos por el lado de los poetas. ¿Cuáles son los poetas importantes?

Calvino me mira más desconcertado aún:

—Los jóvenes son los que escriben poesía. (Lo dice sepulcralmente.) La poesía de la post guerra ha quedado eclipsada, y poco a poco ha ganado posiciones una poesía juvenil, experimental.

—¿Se los lee mucho?

—Entre ellos se leen. Fuera de ellos casi nadie lee poesía. —Y de modo concluyente, agrega—: Yo no sé nada más de este campo.

—Utilicemos a los famosos. ¿Pavese sigue siendo el maestro de los narradores actuales?

—No. Para mí es un maestro. Pero no lo es para los demás. La literatura italiana ha tomado por vías muy distintas. Muerto Pavese, en silencio Vittorini, aquella literatura que estaba hecha de tensión estilística, de una actitud existencial y ético-política ha quedado enterrada. La novela tomó otros caminos, yendo por el lado de una inspiración elegiaca que se corresponde con una tradición muy italiana, es cierto, pero alejada del realismo de los escritores de la Resistencia.

—¿Ejemplos?

—Carlo Cassola y Giorgio Bazzani son los mejores exponentes. ¿Se han traducido al español? Pertenecen a lo que podríamos llamar la generación del medio, un poco mi promoción, aunque yo soy del 23 y ellos son del 16. Esa es la línea que ha dominado en estos años.

—¿Se puede explicar por su influencia el triunfo del *Gatopardo*? Porque el éxito de ese buen producto ochocentista es bastante extraño.

—Es probable. El *Gatopardo* es una novela que no molesta a nadie. Es el 800 pero con un algo moderno, tal como si se lo viera a través de Proust o de Mann. Quizá más que al 800 se corresponda al decadentismo moderno.

—Y los narradores más recientes, como Pasolini, ¿en qué están?

—En ellos ha dominado una búsqueda de índole lingüística. En Pasolini, con su lenguaje de los barrios bajos, es evidente. En estos años ha tomado aspecto de maestro un escritor que estaba casi olvidado, Gadda. El del *Pasticciaccio* que premiamos en Corfú. Es el único hombre en que se produce la unión de Pasolini, por una parte, y de la vanguardia actual, por otra. Esta línea estilística es seria, cuenta con escritores que trabajan con calidad, de algún modo se corresponde con la obra de Gianfranco Contini, un discípulo de Spitzer consagrado a la crítica lingüística.

—¿Se puede hablar de una influencia de Pavese sobre Pasolini?

—No. Ni creo que lo haya leído nunca.

—¿Y Vittorini? ¿No escribe más?

(continúa en la pág. siguiente)

CALVINO (de pág. ant.)

—Yo creo que sigue escribiendo, pero desde hace años prefiere no publicar. Ha asumido una actitud de oposición a la literatura. Creo que la sola idea de los futuros comentarios, las opiniones, las discusiones, lo aburre tanto, que prefiere no editar nada. Sin embargo no ha abandonado su puesto de animador literario. Dirige la colección "I gettoni", donde ha descubierto a numerosos escritores italianos, en especial algunos pavesianos: por ejemplo, Peppe Fenoglio, ya muerto el año pasado, autor de los mejores relatos de la resistencia que yo conozca; o Giovanni Arpino, autor de una excelente novela, *La suora giovane*.

Esa tarea de animador se expresa en la revista *Il menabò*, que ha editado algunos números especiales con textos literarios modernos, y ha examinado los problemas que tienen hoy los escritores italianos. Por ejemplo, dio mucho que hablar el número sobre "la industria y la literatura", demostrando la inutilidad de escribir novelas sobre aspectos de la vida industrial, en el estilo tradicional, y probando por lo tanto que los nuevos sistemas de vida generados por la vida industrial deben reflejarse de un modo estilístico nuevo, dando una literatura globalmente transformada. La verdad es que los poetas han sido más sensibles a esta nueva realidad que los narradores. Ellos han percibido la significación del mundo totalmente industrial en que estamos desarrollándonos y han adecuado sus medios expresivos a él. De ahí que Vittorini, últimamente, se haya acercado a los grupos juveniles experimentales y haya concedido gran interés a sus trabajos.

—¿Han proporcionado algo nuevo?

—Están en la etapa experimental, manejando formas. La influencia de Vittorini podría serles muy útil, en el sentido de impulsarlos a insertar ese mundo nuevo de las formas en un discurso cultural integral. Pero los jóvenes, en especial los agrupados en la revista *Il Verri* que dirige Luciano Anchieta, mantienen una polémica con Vittorini, defendiendo una concepción de la literatura que prescinde de todos los valores recibidos.

—Dentro de este campo, veamos la posición de Italo Calvino.

—No sé bien cuál es mi puesto. En todo caso no me gusta estar en uno. Cuando los críticos están seguros de que estoy allí, salto rápido a otro. Casi nunca me agarran. Además es muy aburrido eso de estar catalogado. Con etiqueta. Cuando me dijeron que yo era un "fabulador", entonces, recién entonces, me puse en serio a hacer fábulas.

—Sin embargo son reconocibles dos inclinaciones distintas, bien nítidas.

—Sí. Yo diría que una va hacia el cuento de acción y de aventura, que no llega a hacer sino bajo la forma fantástica, y la otra tiende al cuento de reflexión, casi acompañado de comentario crítico, cosa que en definitiva me lleva a un tipo de cuento autobiográfico y crítico. Ejemplo, el último, *La giornata*. Pero siempre estoy insatisfecho con lo que hago, y por eso alterno.

—De ambas líneas creo que ha sido la fantástica la más exitosa.

—Son cosas divertidas y a la gente le gusta divertirse. Hay que reconocer que divertir al prójimo es cumplir una alta función social. ¿No crees? Claro que cuando

estoy haciéndolo, de pronto pienso: "¿Y por qué debo divertirme?" Entonces trato de amargarlos un poco la existencia a mis lectores. No me quejo de ellos; si no soy uno de los grandes best sellers, soy un autor que vende bien.

—Creo que en este momento prácticamente se han traducido todos tus libros al español.

—Me alegro por la vinculación que me crea. No por mis finanzas, porque jamás recibí derechos de autor de América Latina.

—Y sin embargo creo que tienes buenas raíces latinoamericanas.

—Como que nací en Santiago de las Vegas, Cuba. He ido a ver la estación agronómica que aquí dirigía mi padre, y ha sido muy emocionante para mí. El era agrónomo, y mi madre botánica. Sí, traicioné la naturaleza, la vocación de mis padres, aunque de chico, en San Remo, donde ellos se ocupaban de una estación instalada a pocos kilómetros de la frontera francesa, comencé estudios de agronomía. Lamento de veras no haber heredado la ciencia de ellos dos. Sólo a través de la literatura he podido recobrar algo de esa naturaleza a la que ellos se consagraron.

—¿La interrupción de los estudios fue provocada por la literatura?

—Por la guerra. En octubre del 43 —yo tenía veinte años— fui llamado a las armas por la República fascista. Para no pelear por ella me pasé a las guerrillas y actué en las que operaban en las montañas de Liguria. Mis hermanos también. Me apresaron los alemanes. Pude escaparme. Volví a la Resistencia. Era duro. Mis padres fueron tomados como rehenes por los SS. Mi padre fue condenado a muerte tres veces. E incluso lo sometieron a la ceremonia del falso fusilamiento, delante de mi madre, para que confesaran dónde estaban los hijos.

—¿Cuándo empezó la literatura?

—En abril del 45, cuando la liberación. Empecé a escribir relatos de la Resistencia, contando lo que habíamos vivido. Fueron Pavese y Vittorini, quienes leyeron los primeros, y, al publicarlos, determinaron mi vocación definitiva.

—¿Qué lecturas, qué autores eran los preferidos de ese joven escritor?

—Hemingway y Malraux. Sí, y aunque parezca raro, en esa época, los dos en el mismo plano de interés. Ahora Malraux me resulta demasiado relleno, aparte, claro está, de las diferencias ideológicas. Pero de cualquier modo es un gran novelista. Aquí en La Habana me parece encontrarlo metido en el mundo de las novelas de Malraux.

—¿Y Hemingway?

—Me fue muy útil, sobre todo para el estilo, por su forma seca, desnuda. En especial me importan sus relatos breves. Lo conocí por el 48, pescando en el Lago Maggiore. Se parecía mucho a sí mismo: era Hemingway, y no cambiaba al conocerlo personalmente.

(Días después, visitando la maravillosa casa de Hemingway en La Habana, conservada intacta desde su muerte como un museo donde la mesa está servida y prontas las bebidas para el descubrimiento de un nuevo "cocktail", le veo curiosear la pasmosa biblioteca. "¿Qué estás buscando?" "Un libro que le regalé en el 48. Quiero ver la dedicatoria que le había puesto.")

—¿Ahora estás totalmente consagrado a la narración?

—No. No me gusta ser el escritor que trabaja en su casa y publica libros. Me gusta participar de una tarea colectiva, es-

tar con otras gentes en una labor conjunta. Todo lo que escribo lo hago robando el tiempo a mis trabajos en Einaudi. Confieso que necesito las dos cosas.

—Lo que no debe dejarte mucho tiempo libre.

—Sí, pero no creo que deba escribirse demasiado.

Nos metemos en sus libros, y sobre todo, como es obvio, en *El barón rampante*, su mayor éxito y la más sorprendente de sus creaciones, aunque yo siga prefiriendo *El caballero inexistente*. Recuerdo del diálogo, algunas observaciones sobre el método de trabajo.

—Primero tengo una imagen, y a partir de ella trabajo, desarrollándola hasta sus últimas consecuencias. A la imagen comienzo a sobreponerle significados, pero no soy un escritor filosófico, aunque me dicen volteriano. Para mí lo primero es la imagen. Luego de ella vienen, simultáneamente, el desarrollo puramente narrativo y el desarrollo de una filosofía.

El Barón es un autorretrato ideal. He tratado de representar esto: un hombre sobre los árboles que a la vez participa de la vida de los otros hombres y está por lo mismo inserto en la historia. Lo que quieras: la alegoría de la vida del poeta, o tantas otras cosas.

Pero la imagen tiene sus imperativos. Establecido el punto de partida, me vi obligado a inventar un país todo recubierto de árboles para el funcionamiento de la narración. Eso no existe en Europa. Y fue para solucionarlo que debí pasar al setecientos. Reconozco que es un siglo que me gusta mucho, pero automáticamente quedé preso del juego de referencias dieciochescas, y yo mismo terminé por creer un poco demasiado en la historia. Creado el personaje, establecida la situación, he tratado de salir con soltura de los problemas que me plantean: de ahí los piratas y toda la imaginaria de la época.

Fui muy feliz escribiéndolo. Me sentía un Alejandro Dumas padre, absolutamente convencido de que había de escribir montañas de novelas. Algo así como un gran escritor del ochocientos, que es en el fondo lo que deseamos y envidiamos todos los novelistas. Pero hasta ahora no se ha hecho realidad ese sueño.

—Eso nos remite otra vez al tópico de la crisis de la novela. ¿No habrá concluido el ciclo de este gran género burgués?

—Es muy probable. Pero de cualquier modo se seguirá haciendo obra creativa. Habrá tratados, páginas autobiográficas, o tantas cosas. Una de las últimas páginas que escribí es simplemente la descripción de una calle que mi padre recorría todos los días para ir al campo, a su trabajo. Me recuerdo perfectamente viéndolo partir. Bueno, en esa simple descripción, entra toda una concepción del mundo. Se podría decir que es una autobiografía.

—¿Indicaría esa página un aproximamiento a la escuela del "nouveau roman", si es que tal escuela existe?

—No creo que exista. Hay tales diferencias entre ellos, por ejemplo entre Butor y Robbe Grillet que no creo que pueda hablarse estrictamente de escuela. Por mi parte, estoy en favor de una literatura que no sea la reducción a un solo punto de vista, y que trate de expresar toda la complejidad de lo real. Hay tantos instrumentos para tocar la realidad —psicológicos, sociales, biológicos— y un hecho se explica por tantas causas, que mi ideal es una literatura que englobe el máximo posible de vías de contacto con la realidad.

Hace pocas semanas Pablo Neruda, simplemente Pablo, anchamente Pablo, cumplió sus sesenta primeros años. Con el texto adjunto de "Poesía Urgente" de Gabriel Celaya nos plegamos a la fiesta máxima, ancestral, recóndita y a la vez mitológica que significa el cumpleaños de un gran poeta. En sesenta años Pablo ha pagado con la moneda de su propia entraña su destino de puño y balada. Como él mismo lo dice en su "Memorial de Isla Negra" su vida "no tiene historia sino tierra". Que eso son el puño y la balada.

HOMENAJE

A

PABLO

GABRIEL CELAYA

a Pablo Neruda

Te escribo desde un puerto.
La mar salvaje llora.
Salvaje, y triste, y solo, te escribo abandonado.
Las olas funerales redoblan el vacío.
Los megáfonos llaman a través de la niebla.
La pálida corola de la lluvia me envuelve.
Te escribo desolado.

El alma a toda orquesta,
la pena a todo trazo,
te escribo desde un puerto con un gemido largo.
Hay focos encendidos en los muelles sin gente,
hay viento con harapos de música arrastrada,
campanas sumergidas y gargantas de musgo.
Te escribo derrotado.

Soy un hombre perdido.
Soy mortal. Soy cualquiera.
Recuerdo la ceniza de tu rostro de nardo,
el peso de tu cuerpo, tus pasos fatigosos,
tu luto acumulado, tu montaña de acedia,
tu carne macilenta colgando en la butaca,
tus años carcelarios.

Caliente y sudorosa,
obscena y triste y blanda,
la butaca conserva, femenina, aquel asco:
la pesadumbre bruta, la pena sexual, dulce,
las manchas amarillas con su propio olor acre,
esa pena indecente de un hombre que se entrega,
lo impúdico: tu llanto.

Viniendo, yendo, oyendo,
sucediéndote a ciegas,
lamiendo tus heridas reptabas por un fango

de dulces linfas gordas, de larvas pululantes,
letargos vegetales y muertes que fecundan.
Seguías, te seguías sin vergüenza, viviendo
¡oh blando y desalmado!

Tú, cínico, remoto,
dulce, irónico, triste;
tú sólo, en tu elemento, distante y desvelado.
No era piedad la anchura difusa en que flotabas
con tu sonrisa ambigua. Fluías torpemente,
pasivo, indiferente, cansado como el mundo,
sin un yo, desarmado.

Estaciones, transcurros,
circunstancias confusas,
oceánicos hastíos, relojes cancelados,
eléctricos espartos, pozos inconfesables,
naufragios musicales, materias espumosas
y noches que tiritan de estrellas imparciales
te hicieron más que humano.

Así todo se funde.
Los objetos no objetan.
Liso brilla lo inmenso bajo un azul parado
y en las plumas sedantes la luz del mundo escapa.
Sonríe, tú sonríe, remoto, indiferente,
bestial, grotesco, triste, cruel, fatal, adorado,
como un ídolo arcaico.

Sin intención, sin nombre,
sin voluntad ni orgullo,
promiscuo, sucio, amable, canalla, nivelado,
capaz de darte a todo, común, diseminabas
podrido las semillas amargas que revientan
en la explosión brillante de un día sin memoria.
No eras alto ni bajo.

La doble ala del fénix:
furor, melancolía,
la lluvia consentida que duerme entre los pianos;
las canciones gangosas lentamente amasadas;
los ojos de palomas sexuales y difuntos;
cargas opacas, pactos.

Caricias o perezas,
extensiones absortas
en donde a veces somos tan tercamente abstractos
y otras veces los pelos fosforecen sexuales,
y fría, dulce, ansiosa, la lisa piel de siempre,
serpiente, silba, sorbe y envuelve en sus anillos
un triste cuerpo amado.

No hay clavo último ardiendo,
no hay centro diamantino,
no hay dignidad posible cuando uno ha visto tanto
y está triste, está triste, sencillamente triste,
se entrega atribulado y en lo efímero sabe
ser otro con los otros, en los otros, de otros:
seguir, seguir flotando.

¡Oh inmemorial, oh amigo amorfo,
indiferente!
Deslizándote denso de plasmas milenarios,
tardío, legamoso de vidas maceradas,
cubierto de amapolas nocturnas, indolente,
por tu anchura sin ojos, ni límites, acuosa,
te creía acabado.

Mas hoy vuelves; proclamas,
constructor, la alegría;
te desprendes del caos; determinas tus actos
con voluntad terrena y aliento floral, joven.
Ni más ni menos que hombre, levantas tu estatura,
recorres paso a paso tu más acá, lo afirmas,
llenas tu propio espacio.

Los jóvenes obreros,
los hombres materiales,
la gloria colectiva del mundo del trabajo
resuenan en tu pecho cavado por los siglos.
Los primeros motores, las fuerzas matinales,
la explotación consciente de una nueva esperanza
ordenan hoy tu canto.

Contra tu propia pena,
venciéndote a ti mismo,
apagando, olvidando tú sabes cuánto y cuánto,
cuánta nostalgia lenta con cola de gran lujo,
cuánta triste sustancia cotidiana amasada
con sudor y costumbres de pelos, lluvias, muertes,
escuchas un mandato.

Y animas la confianza
que en ti quizá no existe;
te callas tus cansancios de líquen resbalado:

te impones la alegría como un deber heroico.
¡Por las madres que esperan, por los hombres que aún ríen,
debemos de ponernos más allá del que somos,
sirviéndolos, matarnos!

Con rayos o herramientas,
con iras prometeicas,
con astucia e insistencia, con crueldad y trabajo,
con la vida en un puño que golpea la hueca
cultura de una Europa que acaricia sus muertos,
con todo corazón, que, valiente, aún insiste,
del polvo nos alzamos.

Cantemos la promesa,
quizá tan sólo un niño,
unos ojos que miran hacia el mundo asombrados
más no interrogan; claros, sin reservas, admiran.
¡Por ellos combatimos y a veces somos duros!
¡Bastaría que un niño cualquiera así aprobara,
para justificarnos!

Te escribo desde un puerto,
desde una costa rota,
desde un país sin dientes, ni párpados, ni llanto.
Te escribo con sus muertos, te escribo por los vivos,
por todos lo que aguantan y aún luchan duramente.
Poca alegría queda ya en esta España nuestra.
Mas ya ves: esperamos.

LUGAR – COMUNISMO EN HOLLYWOOD



SUSPENSO

Es un tenso momento en una de las mejores películas de guerra. Los restos de una patrulla americana se mueven cautelosamente, atravesando la selva infestada de japoneses. El joven teniente a cargo del pelotón camina nerviosamente junto al sargento veterano.

Teniente (rompiendo el silencio): "Está bastante tranquilo, esto".
Sargento (gruñendo): "Sí... DEMASIADO tranquilo".

DECLARACION

El ha manifestado con palabras entrecortadas su intenso amor, y ella lo mira con simpatía y vacilación:

Ella: "Tú estás loco".

El: "Sí, loco por TI".

DECLARACION (II)

En esta variante el amor fue manifestado con las mismas palabras, pero la escena se mantiene ágil. Ella finge distraerse con un jarrón de la repisa: "Una belleza, ¿verdad?" Y él, sin apartar sus ojos de ella, replica con voz profunda: "Sí, mucho".

SEPARACION

Un anciano vigoroso y respetable toca el timbre en la puerta de ella. Desde luego, ella misma atiende:

—"Buenos días".

—"¿Miss Adair?"

—"Sí".

—"Soy el padre de Richard", anuncia, sacando una lapicera y una libreta de cheques. "¿Cuánto?"

SEPARACION (II)

El es artista, y abandona a una mujer por la música. Cuando parte para siempre, ella le dice:

—"No mires para atrás. Quiero recordarte así".

EXODO

Esta escena de amor llega al grado de la Ruptura Momentánea, cuando el joven campesino reniega de los coqueteos en medio de la fiesta neoyorquina, y dice a la coqueta:

—"Bien, ya te has reído bastante de mí. Supongo que soy nada más que un bobo de Springfield. Allá es donde debo quedarme".

Y se va repentinamente. Con lo que la coqueta aparta el brazo del galán elegante que la retiene, y se va tras el campesino, diciendo con ojos húmedos:

—"Creo que me gustará Springfield".

PISTA

La heroína sabe aún menos que el detective sobre el autor del terrible crimen, así que cuando encuentra en la alfombra un delator alfiler de corbata, se lo muestra con inocencia al propio asesino.

—"¿Le ha informado a alguien sobre este encuentro?"

—"No, aún no. ¿Por qué?"

Con lo que el asesino cierra la puerta al descuido, y comienza a caminar hacia la heroína. A esto sigue un primer plano de ella, con ojos asustados, preguntando:

—"¿Por qué me mira así?"

Es una buena pregunta.

REPORTAJE A

BERNARDO
VERBITSKY

—Verbitsky: una pregunta sin duda poco original pero consagrada por el uso en los reportajes, y tan inevitable como los discursos de los banquetes. ¿Por qué escribe usted? Y otra no menos "sacramental": ¿qué está escribiendo actualmente?

—Contestaré en la forma menos patética y sin golpear el pecho ni rasgarme las vestiduras, o sea el traje: "Escribo, luego existo". Al parafrasear de este modo a Descartes creo responder a su pregunta, pero no me opongo a que utilice la fórmula todo aquel que la sienta adecuada a su caso. Para el mío no encuentro otra mejor. Sin embargo, siempre he padecido un complejo de culpa por el hecho de escribir, y he tratado de encontrar una justificación. Pero para aclararle esto usted hubiera debido, en lugar de "¿Por qué escribe usted?", preguntarme "¿Sobre qué, o acerca de qué escribe?" Entonces le hubiera contestado: "Yo escribo sobre lo que me conmueve". Esto no tiene nada que ver con la frase de Valéry, "hay que retorcerle el cuello a la emoción". Sin perjuicio de responder a Valéry que convengo en retorcerlo a la que se busca, pero no a la que naturalmente se encuentra, pues esta emoción es el signo de que el escritor ha dado en el blanco. A la segunda pregunta: está por aparecer —con sello de Jancana— un ensayo, "Hamlet y Don Quijote", repitiendo en este libro casi inevitablemente el título de Turguénev, cuya interpretación intenta refutar. Escribo una novela cuyo largo curso trato de remontar desde hace varios años. Título probable: "El hombre de papel".

—¿Qué es a su juicio lo más importante, literariamente, en 1964? ¿Cuál es el acontecimiento de este año? ¿Se anima a dar nombres?

—No ha terminado aún el año, y tampoco he leído todo lo que se ha publicado. Me animo a dar nombres, siempre lo he hecho, en contra de una conocida modalidad del medio, donde nadie nombra a nadie. (Me refiero expresamente a los escritores y no a los críticos, los únicos que mal o bien tienen la generosidad de hablar de la obra de los otros, generosidad que puedo simbolizar en Luis Emilio Soto, con quien más de una vez conversamos sobre el tema). Me alegró mucho el éxito de "Buenos Aires, vida cotidiana y alienación" —la edición se agotó en dos meses—, de Juan José Sebrelli, de quien conocía un libro valiente sobre Martínez Estrada. He leído algunos cuentos realmente buenos de un escritor nuevo para mí, Daniel Moyano. Es una buena novela "La fiesta ajena", de Mario Ferdmán, que trata con mucha seriedad el fenómeno peronista. Tal vez el acontecimiento de

1964 pertenezca a la esfera del teatro y no del libro, con "Nuestro fin de semana", que vi en una interpretación sin fallas. La obra de Roberto Cossa me parece la más importante desde "El puente", de Carlos Gostiza, y es mucho más que un simple éxito de público y mucho más que una pieza costumbrista. "Nuestro fin de semana" pertenece a ese raro linaje de obras representativas, en cuyo latido dramático una comunidad humana puede reconocer ecos de su propio existir.

—¿En su opinión, ¿qué libros argentinos actuales se leerán dentro de cien años?

—Esto es lo que me gustaría saber. Creo que nadie puede preverlo. Estoy seguro de que si esta pregunta se hubiera hecho en 1880 a los intelectuales y críticos de la época, nadie hubiera señalado el "Martín Fierro". Dicho sea de paso considero que la lectura o relectura masiva de ese libro promovida por los 250 mil ejemplares de Eudeba es el hecho cultural más trascendental de los últimos años en el país. Sé que mucha gente sumamente distinguida disientirá conmigo, pero no importa. Para mí es infinitamente más importante para el país que se editen 250 mil ejemplares de Martín Fierro a que sumen 34 ó 35 mil ejemplares las ediciones de "El extranjero", de Camus. Entre otras razones porque José Hernández era un escritor genial, y Camus sólo un literato de tercera o cuarta categoría que maneja muy bien dos o tres ideas que tomó a Dostoievsky, y a quien dieron el Premio Nobel por su mediocridad representativa de todo lo que intelectualmente es lo que ha dado en llamarse el mundo occidental. Es el escritor preferido del sector comprador de libros que no tiene problemas reales y se da el lujo de inventarse problemas falsos. Esto explica el auge de Camus y el más relativo de alguno de nuestros propios camuses. Pero los 250 mil ejemplares de Eudeba constituyen un hecho, y un hecho muy fuerte. La gente lo ha leído, y "vió que era bueno". Este es otro hecho, y el más importante. El mundo será todo lo absurdo que sabemos, pero hay muchos que luchan para darle un sentido. "Martín Fierro" es ejemplo. La gente lo ha sentido próximo a sus propios problemas de hoy, dándose cuenta que las dificultades pueden variar de grado, de intensidad, pero son esencialmente las mismas. Las condiciones, las causas que crearon esos "males que conocen todos", subsisten. Sin necesidad de extremar el paralelo, si antes arriaban a los paisanos a los fortines, hoy los dejan hundidos en las villamiserías. Estos conglomerados en su origen surgieron como una consecuencia de

una etapa de evolución económica, pero con la desocupación y el actual costo de la vida, responden plenamente a su denominación, que entonces más bien aludía a su aspecto. Pero hay más. El hecho de que centenares de miles de lectores hayan coincidido en la admiración por Martín Fierro, representa para mí la realidad de una viva conciencia nacional. Son pocas las veces —fuera del fútbol— en que nuestra gente siente que pertenece a un país, que es parte de una comunidad a la que se escamotea el destino que le señala su historia. La lectura masiva del Martín Fierro crea esa coincidencia espiritual, que es cohesión de un pueblo. Hernández está ganando una batalla, de la que era plenamente consciente, cien años después... Pareciera haberme alejado de su pregunta, pero estoy en el tema. Si este país será lo que deba ser, entre los libros que se lean dentro de un siglo figurará, estoy convencido, "Crítica y pico", de Amaro Villanueva, con sus luminosos ensayos sobre Hernández y Juan María Gutiérrez. Sé que esta afirmación no tendrá sentido para los que en su ignorancia —y la ignorancia es entre nosotros prepotente— creen que la literatura argentina se compone de los dos o tres nombres que suenan una y otra vez, pero estoy igualmente seguro de que estarán de acuerdo los que saben que la literatura argentina es un movimiento encarnado en más de un fervor y que desde su nacimiento es una afirmación de la voluntad nacional de ser, de realizarse, a través de seres en la plenitud de su condición humana. Y quisiera prevenir algún otro malentendido. Pienso que para algunos hablar del Martín Fierro es retroceder a la edad de la carreta. Pero si usted ha leído los poemas de mi libro "Megatón" o conoce "La tierra es azul", comprenderá que le hablo en nombre de ese futuro al que nos pretenden tan ajenos como a ese presente que nos arrebatan.

—A usted le acaban de reeditar en los Libros del Mirasol su novela "Es difícil empezar a vivir", aparecida hace varios años. ¿Es esto un éxito? ¿Qué opina en general del éxito, y cómo recibe el éxito de los demás?

—Me apuraré a contestar esto último. El éxito de los demás es bueno para todos. Cuando Marco Denevi —Rosaura a las diez, con sus ocho ediciones con un total de 40 mil ejemplares es la novela argentina de más difusión desde Roberto Arlt—, cuando Sábato, o Silvina Bullrich tienen éxito, atraen lectores para el libro argentino en general. En cuanto a mis propios libros, el que usted cita no es el primero que se reimprime. Se han agotado ya dos ediciones de "Villa Miseria también es América"; otras dos, con un total de veinte mil ejemplares, de "Calles de tango". Fuera de la circulación está "En esos años", que se agotó a poco de aparecer en 1947. El éxito es tema vidrioso. El éxito en Francia se llama François Sagan. Dejemos de lado a Lautréamont o Baudelaire. Veamos qué ocurre con el Gattopardo. Tomaso di Lampedusa, príncipe y todo, se murió sin que un editor aceptase su libro. Convertido en éxito mundial, es como la Guía de Teléfonos y ya nadie piensa en sus verdaderos méritos. Pero hablemos de nuestro medio. Algunos se asombran de que Gombrowicz viviera aquí en la oscuridad 25 años mientras iba adquiriendo fama en Europa. Pero el silencio que ocultaba a Gombrowicz no era mayor que el que rodeaba a buenos escritores

ENCUESTA

"¿TIENE LA POESÍA MEDIOS EXPRESIVOS SUFICIENTES COMO PARA NO QUEDAR RELEGADA EN EL DESARROLLO DEL PROCESO HISTÓRICO?"

Contestan: EMMA DE CARTOSIO. MARTA GIMENEZ PASTOR, JOSE ISAACSON, ANTONIO REQUENI, MAXIMO SIMPSON y ENRIQUE SVERDLIK.

EMMA DE CARTOSIO

No sé. No sé nada. Por saberlo no acepto preguntas. Se me pasó la edad de ellas. Ahora contesto. Hago respuestas. No sirven. Tampoco sirven las preguntas. Al menos intento amar. O sea: comprender. Intento contestar antes de que me pregunten. Dar respuestas. ¿No será éste el único medio expresivo, de todas las épocas, de la poesía? No es una pregunta, es respuesta aunque vaya entre interrogantes. Las respuestas, en poesía, son preguntas. Leeré lo que digan mis colegas. Aprenderé. Siempre aprendo.

Charlie

(A Charlie, en un lunes de fin de noviembre argentino)

Abro la mano.
Extiendo el brazo.
Sonríe.
Llega su mano.
Corre su brazo.
Ríe.

Charlie
en esta tierra de grises medidas que nos opacan,
en esta tierra que nos pare verde impetuosos como yuyos
y después nos rasura lentamente a medida de suelo quemado,
en esta tierra que nos transforma en olvido de nosotros,
en sí misma,
parcos, tristes, con destino hacia atrás;
aquí mismo, como un equivocado límite con la luz que se
[nos niega,

que nos negamos,
te encontré.

Estabas alto en tus nueve años
saliéndote de ellos
hacia tu propia delgadez ceñida a sangre, a risa,
al darte vuelta de un salto
como si Dios te reclamase para un juego que tú dominas,
que Él intenta por segunda vez y teme errar
y te llama sin tu nombre
con una levísima señal sobre la espalda.
Y te vuelves,
tenso, alto en tus nueve años,
viendo con tus ojos llenos de follajes confundidos.

Charlie
sé que no sabes de Dios,
que no te has hecho esa pregunta porque en tu adentro
y para nosotros, Dios te habita y está cómodo,
no necesita salir para persuadirte.

Charlie

40 hoy es lunes y parto.

Charlie

abre tu mano.
Extiende tu brazo.
Sonríe.
Llega mi mano.
Corre mi brazo.
Río.

Estuvimos sobre salvajes verdes, viento por frondas,
voces lejanas de criaturas y vehículos,
entre perros que mezclo y tú discriminas;
juntos un fin de semana,
en este tiempo de tu casa de las afueras,
en este suelo de tu y mi patria,
en este viento con olor a siesta,
en este hallarnos y despedirnos,
en esta tierra sudamericana.

Charlie

acercas y alejas la tierra que sube con tu avión
cuando visitas la patria de los tuyos;
la tierra que se te cae, piel dorada
hecha a campo argentino, a perros, a chicos con honda,
a fragancias, a sol, a tanto sol y lluvia como tiempo.
Nueve años de sol y lluvias,
nueve desnudos instantes en tu edad,
en tu mano,
tu brazo,
tu risa,
Descalzos corrimos carreras por el mediodía
y me las ganaste porque me faltan los nueve años
que a ti te sobran, altos.
Regamos las verduras, recogimos ramas,
me regalaste pulseras de sauce y flores
y más de diez veces, tus ojos de confundidos follajes
me miraron.

Charlie

cuando leías en voz alta mis poemas
cuando sin permiso abriste el libro
cuando nombraste a mis vivos, a mis muertos,
y tu voz iba por almohadones, luz eléctrica, mi silencio
supe Charlie
que tenía que decirte algo
tan duro e iluminado, tan hermoso y brillante
como una piedra al aire verde de la mañana,
una piedra rumbo a un pájaro, a la vida en vuelo
y que la volteas ensangrentada;
algo así de certero y rápido
que parte de una horqueta vegetal
pasa por un elemento,
—por la débil profundidad del aire—,
y hace centro en un blanco tembloroso.

He escrito ésto
 Charlie;
 ni duro e iluminado, ni hermoso y brillante.
 Un a medias como
 esta mano
 este brazo
 esta sonrisa
 que recupero al alejarnos

porque esta tierra entre dos océanos,
 al sur de todos los mapas,
 nos mira íntegros pero ve a medias,
 nos crea íntegros pero crece a medias,
 nos deja a solas, aislados, vivos.

Charlie
 que tu Dios nos proteja.

MARTA GIMÉNEZ PASTOR

No considero a la poesía como medio, sino como una totalidad expresiva.

Una totalidad que me compromete con mi tiempo y me obliga a significar en cada poema la misma autenticidad vital que puede darse tanto en un acto de fe como en una entrega de amor o en un insulto.

Nunca dudé acerca de la vigencia de la poesía en cualquier tipo de proceso inherente al hombre. El poeta es en sí el testimonio más vivo del mundo que lo rodea y cada palabra suya marca un tiempo de la humanidad con toda la hondura de su verdad ineludible.

descripción del asesino

El hombre se inclinó sobre el río
 y lo bebió de un sorbo
 algunos peces lo insultaron
 las arenas le dejaron ver su desprecio
 y grises insectos volcaron una maldición
 sobre sus hombros grises.

Pero él no hizo caso
 sólo atendía a su desesperación
 empuñaba la oscuridad y el cansancio

en sus manos quedaban aún los rastros de la inmortalidad
 su rostro de perfil
 dibujaba las profanaciones de la sagrada vida
 la noche lo iba envolviendo con cierta solemnidad
 un pájaro se acomodó junto a su pecho.

Entonces el mundo comenzó a derrumbarse
 cayeron las ciudades en llamas
 las palabras regresaron al mar
 los sueños a las cárceles
 el hombre miraba a lo lejos
 evitando distraerse
 manejaba en voz baja palabras de amor
 jugaba con las lágrimas
 con los ruidos secos que golpeaban a su alrededor
 el pájaro en su pecho hacía jubilosos aleteos.

El hombre permaneció inmóvil durante muchos siglos
 sus ojos agrandaron el tiempo
 sus manos perdieron la dimensión del gesto

cuando por fin se fué
 al agua volvió a zumbir.
 La otra mitad del mundo dormía todavía.

JOSÉ ISAACSON

Entendemos por poesía menos un arte expresivo diferenciado, que una de las formas del conocimiento que subyace como denominador común de todo arte y de todo proceso creativo.

Y así como a la aritmética sucedió el álgebra y a ésta el análisis matemático, las técnicas expresivas se van enriqueciendo y accedemos a nuevos y más flexibles modos elocutivos.

Claro que el símil entre ciencia y arte no se puede establecer trazando impunemente dos rectas paralelas, porque estamos hablando de cosas distintas, de dominios diferentes.

La ciencia nos permite el conocimiento racional del mundo exterior o/e interior. El arte —al que siempre preferimos llamar poesía, aun a riesgo de caer en el imperialismo de la poesía— nos concede un conocimiento emocional del universo, que engloba, no hay que olvidarlo, la totalidad humana y, por tanto, tampoco elude los planteos racionales.

Gran parte del arte moderno, al eliminar la línea, la melodía y la idea, permitió experimentar en nuevas áreas expresivas, pero los **ismos últimos**, que facilitaron el acceso a nuevas **vías de comunicación** no pueden reemplazar la **carga expresiva** que, en definitiva, es lo único que interesa a los hombres.

La relación, ciertamente dialéctica, entre formas artísticas y contenidos ideológicos nos permite llegar, en el caso de las síntesis logradas, a que cada contenido determine su propia forma, resultando difícil sino imposible distinguir su límite, que en el mejor de los casos no existe.

ANTONIO REQUENI

La poesía se expresa con palabras, cuyas posibilidades son y seguirán siendo infinitas. Pretender desechar las palabras o ir contra ellas, podría conducirnos fuera de la poesía: a la música o al silencio. Las palabras no sólo son un medio expresivo sufi-

ciente para que la creación poética se integre con el desarrollo del proceso histórico, sino que sirven, además, para adelantarse a dicho proceso, como ya lo demostraron Baudelaire y Whitman. Lo que se necesita, pues, no son diferentes medios expresivos, ya que los que la poesía tiene le bastan —y, como dije antes, dejaría de ser poesía si renunciara a ellos—. Lo que se necesita son poe-

Las nuevas condiciones sociales e históricas que en su trayectoria recorre el hombre, requieren nuevas herramientas y en todas las actividades de **la cultura, los cultivos** van variando. Ciertos niveles científicos, ciertos módulos estéticos, caracterizan y definen distintas etapas de la historia. Se comprende que no planteamos las cosas en el terreno de **lo fatal**, porque tanto las colisiones estelares irracionales, como los muy racionales y modernos medios de destrucción pueden, por sí mismos, poner punto final a todos los procesos culturales. No hay que perder las esperanzas.

En síntesis: la poesía nunca puede quedar rezagada con respecto al proceso histórico porque el proceso histórico es el resultado de todos sus ingredientes y ateniéndonos a la casi definición que encabeza esta respuesta harto insuficiente, se comprende que en nuestra opinión resulte obvio que en todo tiempo y en cada tiempo la poesía va adoptando nuevas formas y nuevos modos acordes con el estadio histórico en el que se originan. La interrelación entre el proceso cultural y ese estadio histórico puede derivar hacia reales o aparentes desniveles que provocan las tensiones y los relajamientos indispensables para generar las contradicciones sin las cuales sólo la inmovilidad es posible.

Por otra parte, la poesía —**strictu sensu**—, como arte expresivo diferenciado, siempre es algo así como el monólogo del hombre en el mundo, la expresión de su derrota o de su esperanza, la íntima confesión o el exaltado ademán señalando los nuevos y distintos caminos que nos acercan al Hombre, en suma, la cantable cristalización de nuestras experiencias y de nuestros anhelos.

Quienes prefieren, en cambio, encontrar nuevas rimas para la naranja, ineluctablemente se despertarán en la zanja. Y perdón.

cienta para que la creación poética se integre con el desarrollo del proceso histórico, sino que sirven, además, para adelantarse a dicho proceso, como ya lo demostraron Baudelaire y Whitman. Lo que se necesita, pues, no son diferentes medios expresivos, ya que los que la poesía tiene le bastan —y, como dije antes, dejaría de ser poesía si renunciara a ellos—. Lo que se necesita son poe-

tas, hombres que acierten a decir las cosas que inevitablemente deben decirse —como Baudelaire o Whitman en su momento— utilizando para ello dichos específicos elementos de expresión (las palabras) sometidos a una singular y trascendente elaboración subjetiva. Si esos poetas hubieran aparecido ya, con toda seguridad no se insistiría tanto en este falso planteo pues se habría comprobado que para estar a la altura de los tiempos, o aun más allá, no se trata de escamotear puntos y comas, suprimir mayúsculas, enmarañar vocablos de acuerdo con el azar del automatismo psicoquímico o destruir el verso hasta reducirlo a sílabas y letras sueltas, cuando no a signos (claro que dentro de las limitaciones que impone la sección "linotipia" de las imprentas). Todas esas rebeldías superficiales y módicas, todas esas tentativas de regresar al caos original modificando los "medios expresivos", no son, a mi criterio, sino trágicas tonterías reaccionarias, producto muchas veces de la impotencia, y responden a la deshumanización y desconcierto en que vive sumergido el hombre y el artista enajenado (como ahora se dice) de nuestra época.

Sintetizando: la poesía, la poesía de siempre, la que está libre de lastres sectarios —cualquier tipo de sectarismo— y se empina por encima de modas circunstanciales, la única poesía verdadera, en fin, posee medios expresivos suficientes como para no quedar relegada en el desarrollo del proceso histórico; lo que le hace falta son hombres, poetas-hombres que alberguen el genio necesario para asumir dichos medios expresivos y crear con ellos la poesía que por ser de nuestro tiempo, si es verdadera, tendrá que ser forzosamente, también, perenne.

binomio de Newton

siempre quise escribir un poema al binomio de newton
pero me dijeron es preciso saber aritmética
y también geometría (la euclidiana y la otra)
y una pizca de física
dichos prejuicios pues me lo impidieron
pero hoy caí en la cuenta de que soy un gran poeta moderno
y al levantarme de la cuenta dije
al diablo con las ciencias tan exactas e inútiles
el poeta es señor de los vocablos para el poeta
la palabra binomio puede ser un paraguas

MAXIMO SIMPSON

Si no he entendido mal, la respuesta a este interrogante está implícita en la historia de la poesía, como en la historia del arte en general. Creo que el verdadero artista trata de crear sus propios instrumentos expresivos. Si esto es verdad en un sentido genérico, lo es más en épocas de ruptura, cuando las formas tradicionales, por no ser más que estereotipos, han perdido toda fuerza expresiva real y son incapaces de transmitir las vivencias del hombre-poeta. Y aquí, en su intencionalidad expresiva, está el sentido de toda auténtica búsqueda formal, que no es pura cáscara, pues forma y contenido no son términos escindibles. No creo que sea posible expresar válidamente las coyunturas dramáticas por las que atraviesa el hombre contemporáneo recurriendo, por ejemplo, al arsenal de la poesía clásica o romántica. Y entiéndase que no se trata del "tema", aparte de que hay temas eternos, comunes a los hombres de toda época. Un poema de tema "actual", escrito, v.g., con la adjetivación y la simbología modernista, no sería actual, aunque fuese suscitado por la bomba atómica o la reforma agraria, pues su **espíritu**, su estructura, no serían contemporáneos: sería sencillamente incongruente. Cada época tiene sus formas

o un microbio con lentes y sombrero de copa
en cuanto a newton bueno si yo pronuncio newton
no estoy pensando en nadie y menos
en nadie de nacionalidad inglesa
voluptuoso de sombra y de manzanas
yo únicamente digno "n" "e" "w" "t" "o" "n"
la tarea del poeta moderno consiste
en destruir las palabras desbaratar las letras
hasta encontrarse frente a las puertas del misterio
la poesía dejó de ser la artesanía
de colgar cascabeles en las puntas
de unas cuantas metáforas o imágenes
para gozo de horteras y académicos
la poesía moderna será más poderosa
que la bomba de hidrógeno guiará a nuestras células
por la penumbra hacia el conocimiento
¿...Y el sentimiento lírico?

quién habló rápido a él que no escape
pasatista cultivador de esdrújulas carroña
lo lírico lo lírico fétida palabreja
sólo potable para trogloditas

adelante poetas no escuchéis el croar reaccionario
sigamos nuestro rumbo despanzurrando a golpes
de oscuridad toda palabra lo no bastante ambigua
creando escombros omitiendo
la ortografía trasnochada la gramática insulsa
y las significaciones manoseadas por siglos
no olviden que un poema es un conjunto de palabras
y que las palabras son un conjunto de letras
y las letras un conjunto de signos
escribamos signos poetas signos signos
(pero que no nos confundan con taquígrafos del senado)
instauremos el gran caos de nuestra época
escribamos poemas imbéciles como éste
para que el mundo explote de una vez

poéticas, y hasta diría su adjetivación, su sintaxis, su instrumental, en fin, virtual o explícitamente. Este es el gran drama "formal" que se les plantea a los artistas de toda época decisiva. Y los planteamientos de todo el arte moderno no parten de otra cosa: de una inquietud existencial, de un conflicto tremendo que no cabe en los viejos moldes de "lo bello y lo sublime"...

En esta búsqueda de la **realidad** más allá de lo puramente aparenzial se dan la mano, en el fondo, movimientos como el surrealismo o el creacionismo, productos de una época cuyo concepto de la realidad (sobre todo después del psicoanálisis y la teoría de la relatividad) no coincide con los antiguos cánones. Esto se halla magistralmente expresado en una frase de Huidobro: "**El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme.**"

El siglo XX ha descubierto muchos planos de la realidad, al mismo tiempo que ha enajenado al hombre hasta lo increíble, convirtiéndolo en un número entre infinitos números, en una ficha, en una máquina. Pero ha forjado, también, los instrumentos para expresar este drama contemporáneo.

cuando ese barco pasa por tu frente perdida

Qué ganas de seguir hacia el destino,
hacia los fuegos últimos,
hasta el confín ardiente,
en la cama tendida como una pista íntima,
como un aeródromo de besos.

42 Delicada y carnal bajo mi sueño,

ternurosa, esperada, alicaída,
apacible, dormida, desvelada,
soy el socio corsario de tu cuerpo,
y esta ola de amor,
ese labio de nupcia enloquecida,
y los pasos perdidos,
esa nave que cruza por tu frente
cuando tiembles de enigma,
cuando eres toda toda, toda como el reverso,

toda la incandescencia, toda como tú eres,
cuando eres toda todo, todo el incendio todo,
todo lo que me llama,
cuando ese barco pasa por tu frente perdida,
ese barco repleto con las ruinas del mundo,
ese barco perdido,
resplandor memorioso de las ruinas antiguas,
de los salones viejos y los patios remotos,
cuando ese barco pasa,
cuando eres toda toda, toda como tú eres,
cuando sacudes toda la cabellera toda
y tienes miedo entonces
del tiempo que derruye lo que tanto cuidamos,
cuando ese barco pasa por tu frente,
esa flecha perdida tras las olas del tiempo,
y tú me esperas toda con las barreras altas
y tus flancos ya libres,
mientras mis manos buscan en tus piernas profundas
labios meridionales,

la palpitante sombra soberana,
y austral y desmedida, mi boca te conoce,
recorre por tu cuerpo confusión y misterio,
el caos del enigma,
y tu espalda de potra coronada,
y perdido perdido para siempre perdido
avanzo por tu cuerpo con grandes flores negras,
y tú me esperas toda con los muslos en trance,
con tus grandes caderas demenciales,
mientras sueñas con ruedas y leopardos,
motocicletas y delirios,
cuando deliras lirios
y me llamas me llamas y te llamo,
cuando deliras lirios delirante deliras
con los muslos perdidos y las piernas en trance,
cuando eso sucede,
cuando eso sucede,
hemos vencido a Dios,
hemos vencido a Dios,
hemos ganado este combate.

ENRIQUE SVERDLIK

La poesía, como cualquier medio de expresión, responde a las necesidades de la época en la medida en que se vincula con las vivencias de dicha época. Eso, en línea general. Pero es, precisamente, en lo particular donde surgen las dificultades de juicio. Porque los catalizadores vivenciales de cada poeta, en cuanto hombre, no se dan en proyección cosmopolita ni generalizada. Si bien hay constantes comunes a todos los hombres, y por ende a todos los poetas, las peculiaridades nacionales y las interpretaciones personales de dichas peculiaridades es lo que caracteriza a cada creador. No creo, pues, que pueda limitarse la temática al poeta. ¿Acaso es más válido el Vallejos de "España, aparta de mí ese cáliz" que el de "Intensidad y Altura"? ¿O tal vez Neruda deba esconder avergonzado sus "Veinte poemas de amor" porque escribió "Tercera Residencia"? Los esquematismos se hacen polvo ante los ejemplos, ante el mismo ejemplo del hombre resolviendo sus contradicciones, haciéndose dueño de su destino a cada paso. Así como no creo en el arte torremarfilista, porque se asemeja a una casa de hermosa arquitectura sin puerta ni ventanas, tampoco

confundo arte "comprometido" con arte "sometido" porque no creo en recetas preestablecidas, muy propicias para la repostería pero escandalosamente inútiles para el poeta. Es así que el dilema se le plantea al poeta, como hombre y como hombre creador, frente al papel en blanco. Y entonces no basta ser ingenioso o simplemente artesanal. No basta el desprecio hacia nosotros —¡oh, infelices mortales!—, que no comprendemos imágenes como "la vaca rosada es estrecha", que no quiere decir nada pero que, con un poco de suerte, queda lindo; ni bastan rudimentarios panfletos, desprovistos de la menor posibilidad poética, que ni siquiera justifican al revolucionarismo de café. La Revolución, hablemos claro, no la harán los poetas. La hará cada hombre, escriba poemas o no, con el arma en la mano. Y esto hay que decirlo porque algunos creen que un poemita más o menos atrevido ya los exceptúa de la responsabilidad militante, justifica su cobardía hermozada con palabras. Sostengo: ni hombre sin poesía, ni poesía sin hombre. Porque una revolución no vale la pena hacerse si en ella no tiene cabida la poesía, si cada hombre no se convierte en un poeta de la vida. Digo eso sin temor a que los poetas de mi generación fallen y porque tengo la certeza que cada generación suele darse sus propias respuestas.

VERBITSKY (de pág. 39)

res argentinos en el mismo tiempo. También Borges, que aun hoy es más citado que leído, vivió hasta hace una década en la misma penumbra. Mi esperanza es que los 250 mil ejemplares de Martín Fierro haga pensar a sus lectores que también hoy tiene el país escritores que se ocupan de su gente. Ni "Xamaica", de Ricardo Güiraldes, se conoce, siendo como es una de las más bellas historias de amor que se han escrito en cualquier idioma. En conferencias que he dado he citado listas de libros, siempre bien recibidos, pues es información que la gente agradece. "Las mil y una noches argenti-

nas", de Draghi Lucero; "Cuadernos de infancia", de Nora Lange; "Aquerenciada soledad", de Gudiño Kramer; "La invención de Morel", de Bioy Casares; "La ciudad de un hombre", de Barletta; "Paño verde", de Roger Plá; "La casa", de Mujica Láinez; "El sustituto", de Mazzanti; "Shunko", de Jorge Abalos, no tuvieron más éxito que Gombrowicz, aunque son exponentes de nuestra madurez literaria, todos ellos más importantes que Graham Greene para el lector argentino. El problema del éxito es complejo. El autor italiano más vendido en la Argentina es Moravia, que en 30 años no superó su primer libro "Gli indifferenti". ¿Pero cuántos han leído "Todos nuestros ayer", de esa gran escritora que es Natalia Ginzburg? A Bacchelli apenas lo conocen, y Gadda ni siquiera ha sido traducido; para el lector argentino ni existe. Hay aún otros aspectos. En Francia ahora mismo Sartre ha causado enorme revuelo al preguntarse: "¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre?". Sartre dice: "Como la moral, la literatura necesita ser universal. El escritor, entonces, debe colocarse al lado del mayor número, de los millones de hambrientos, si quiere poder dirigirse a todos, y ser leído por todos. En caso contrario, es servidor de una clase privilegiada, y explotador como ella". Esto casi textualmente expone parte de la problemática que agita mi propia novela "En esos años", que siem-

pre he considerado la mejor de las mías, quizá porque fue la que más trabajo me dio. He visto en "Le Monde" páginas y páginas discutiendo la tesis de Sartre, que es la misma que yo formulé al cuestionar el papel de la literatura, del arte, del hecho de escribir, frente a la magnitud del sufrimiento humano, que urge evitar, o remediar. Mi novela se publicó y agotó en 1947. Fue elogiada, hasta ganó la Faja de Honor de la SADE (ya sé que una Faja de Honor de la SADE no se le niegan a nadie), pero no promovió ninguna polémica. El éxito a veces es que todos hablen mal de uno. ¿Puedo saber yo mismo si esa novela que apareció cuando yo tenía 39 años no me hubiera deparado prestigio europeo publicada en 1947 en Francia? Nuestro medio es duro tal vez porque es demasiado "blando". ¿Cómo no recordar en este capítulo del éxito que Valle Inclán no llegó a ver representada "Divinas palabras", cuya puesta en escena debemos agradecer a Jorge Lavelli? Es que la literatura y la fama literaria siguen llenas de malentendidos. Muchos han visto "Divinas palabras", pero ¿cuántos han comprendido que esa obra genial, con su visión trágica de España —y no sólo de Galicia— constituye una denuncia tremenda que traduce, en imágenes y palabras de su tiempo, el reclamo público que llegaba como un clamor de la pregunta terrible: "Cain, ¿qué has hecho de tu hermano?".

Apareció

FUEGO GRANDE

de Césaire Pavese y Bianca Garufi

EN LAS BUENAS LIBRERIAS

Editorial Stilcograf

HISTORIA CON SOL

de JOSEF SCHEK

