



TIEMPOS MODERNOS

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

JUICIO A UN
JOVEN POETA:
BRODSKY

CUENTOS DE
P. ORGAMBIDE y
RICARDO PIGLIA

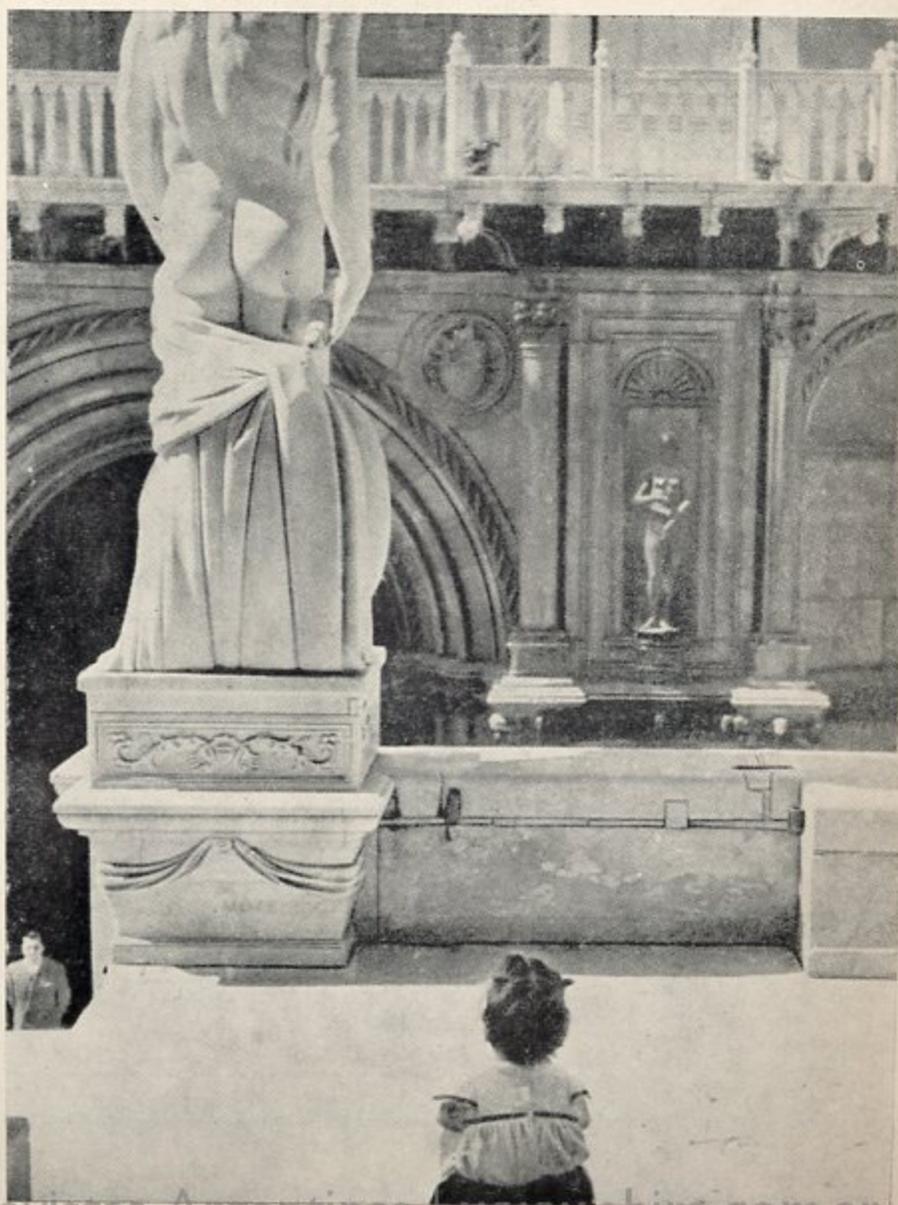
Reportajes a:
ARNOLD WESKER,
JULIO CORTÁZAR,
MARIO BENEDETTI,
VOZNESIENSKI
FREDERIC ROSSIF,
FÉLIX GRANDE
NORMA ALEANDRO
y SUSANA RINALDI

HOMERO MANZI
Por HORACIO SALAS

PANORAMA
POETICO
DE ESPAÑA (II)

CIRIA y FUENTES
CINE. TEATRO

EL BASTÓN
CRÍTICO.
ELOGIO A LA
LIBRERÍA
EDITORIAL:
SIN PARRICIDIOS



2

ABRIL - 1965

\$ 80

TEMPOSI MODERNOS

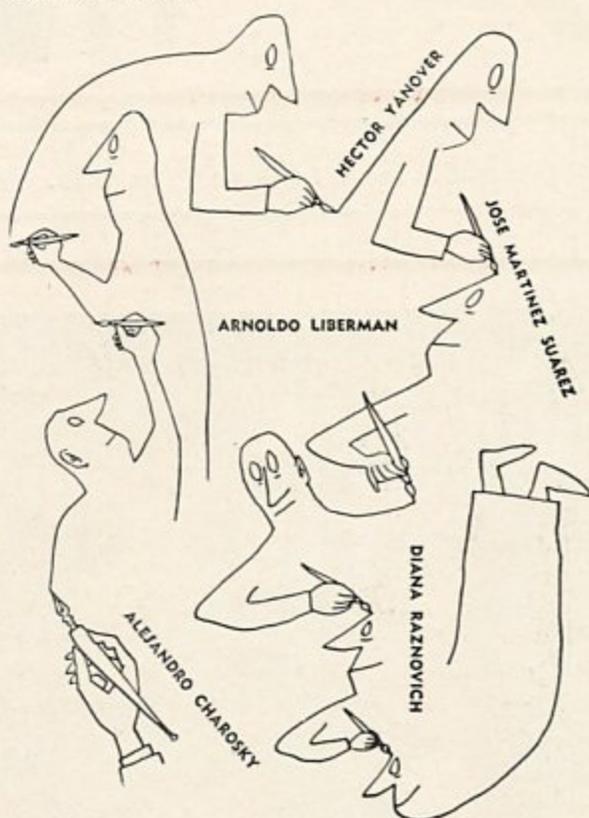
AÑO I

ABRIL DE 1965

Nº 2

Registro Propiedad Intelectual Nº 835.756

Hacen esta revista:



EDITOR: Arnoldo Liberman

DIAGRAMADOR: Leandro Hipólito Ragucci

CORRESPONSALES:

Madrid: Félix Grande

Roma: Lino Micciché

Berlin: Franco Moggi

París: Emma de Cartosio y Lea Lublin

Chicago: Zulema Fischberg

New York: Luis Camnitzer

Tel Aviv: Ruth Czesler y Victor Magal

Caracas: Rodolfo Izaguirre y Adriano González León

Montevideo: Mario Benedetti

México: Max Aub

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

UNA VANGUARDIA SIN PARRICIDIOS

El Congreso de la SADE de Paraná, como otros anteriores, formuló un programa de reivindicaciones para intentar una elevación del nivel social del escritor. La letra y el espíritu de lo formulado coinciden con la esperanza, largamente postergada, de todo hombre de letras. Es decir, de un hombre que ejerce el quizá más deleznable de los oficios, como diría Adriano González León. Porque, ¿cuál es el reditúo de la literatura? ¿Cuáles sus orgullos? ¿Cuáles sus ventajas? ¿La gris monótona y alienante vida de miles de hombres que, nacidos para la literatura, sobreviven sólo si la prostituyen o la ahogan? ¿El dolor de una pluma que no los expresa y que a veces, por el contrario, los traiciona? Conscientes de esto los delegados han programado una serie de medidas y recomendaciones que, positivas en sí mismas, descreemos de su aplicación inmediata. Y descreemos porque la experiencia nacida de estos congresos nos dice que el olvido tiene bota de siete leguas. Ahí se encuentra, justamente, el talón de Aquiles de la SADE: en su proclividad al archivo del silencio de toda resolución gremial que dignifique la labor creadora. Porque no es con honores póstumos, con "citas" de profesor de colegio secundario, con alharaca y santificación al centenario de la muerte de alguno, con las menciones de frases antológicas en los almanaques, con bombos oficiales para los plumíferos anexados, que la sociedad puede salvar su alma frente a la creación. Porque un escritor no puede seguir siendo ese siniestro conjunto de circunstancias que lo hacen, mientras vive, candidato a ser asado a la parrilla, y mientras muere una posibilidad para los sobacos ilustrados. En cualquiera de los dos casos un "bicho raro" a quien "se le ha dado por escribir" en lugar de trabajar en algo útil. Porque ese animal levantisco y peculiar, melancólico o jocundo, medio loco y medio payaso (como diría González León) es, antes que nada, UN SER HUMANO y no una mercancía valorable según la ley de la oferta y la demanda o un "excéntrico" descartable si tiene el coraje de la esperanza y de los sueños.

Por eso, creemos que ha llegado el momento de restituir a la literatura, al arte en general, toda su dignidad profesional y sus derechos gremiales. La literatura, esa posibilidad vital de comunicación, ese espejo vocacionalmente fiel de una sociedad que espera esclarecimientos y aperturas, esa dura labor del entusiasmo y la cólera, la literatura, decimos, debe significar no sólo la posibilidad de una expresión personal y auténtica sino el medio económico suficiente para vivir de ella con decencia, evitando la prostitución y el servilismo. Las resoluciones y recomendaciones del 5º Congreso de Escritores, si se llevan a cabo, pueden ayudar en este sentido. Nuestro descreimiento —a punto de partida de una repetida experiencia frustrante— nace también de la actitud de la comunidad hacia la literatura. Sin embargo es esa misma comunidad la que puede ser impulsada a cambiar de actitud si los escritores luchamos con vertical entereza por nuestros derechos y contra la conciente actitud oscurantista de hombres que responden a intereses execrables.

La SADE debe pues colocarse a la altura que el momento requiere. Y la juventud —nuestra generación en particular— es la llamada a reemplazar a la generación que, equivocada o no, esforzadamente o no, ha cumplido ya su ciclo directivo y su camino mentor. Por eso, con el respeto que la generación anterior nos merece, creemos fecundo para la SADE la incorporación a su nivel comisional de esta generación que, sucediendo a la otra, y por ley vital, la reemplace y la mejore. Todo demuestra que la SADE debe cambiar el mando de su timón. Que la generación que ha gobernado sus destinos ya ha hecho lo suyo. Hoy, casi todos ellos tienen su vida hecha y, por qué no, su presupuesto equilibrado. Cualquier reclamación gremial provocaría roces que están lejos de desear. Toda una generación permanece al margen, muchos de ellos desafiliados de la SADE o, peor aún, ni siquiera afiliados, por incredulidad, por desconfianza, por desilusión. Es, pues, hora de transformaciones. La serena y oportuna y sabia "abdicación" de los actuales directivos y de toda otra pretensión a suplantarlos a igual nivel generacional y el "ascenso" de la juventud a los puestos de vanguardia marcan, con caracteres indelentables, las actuales necesidades de nuestra Sociedad madre.



**PEDRO
ORGAMBIDE**

CUATRO CUENTOS

2 reales y
2 fantásticos

CALOR HUMANO

En 1965, el ingeniero Jorge Krimer, especialista en cibernética, proyectó mi existencia. Mi padre (porque de algún modo debo llamarlo) decidió entonces mi actual destino o, para decirlo más exactamente, mi funcionamiento integral.

El germen que me dio origen fue, como el de tantas máquinas de mi especie, una serie de conexiones más o menos felices y una paciente serie de combinaciones. Mi infancia, la de mi hoy agitado cerebro electrónico, se redujo a la ávida acumulación de datos, que me llegaban del mundo exterior. Recuerdo que mis primeros juegos fueron resolver problemas estadísticos, tabular lo inconexo, responder los interrogantes. Más tarde comencé a resolver conjuntos de incógnitas que organicé en respuestas dinámicas, cosa que pronto me dio fama de precoz.

Sin embargo, todavía muchos hombres se asombraban de que pudiera componer música, escribir poemas y pintar cuadros, como si aquello ofendiera de alguna manera lo que ellos llamaban "el espíritu". Mi padre tuvo que defenderme con gran empeño en aquellas revistas de divulgación científica y en otras, menos prestigiosas, denominadas "de actualidad". Su defensa fue amplia, desmesurada e inútil. Es curioso que, aun en ese trance, no consultara conmigo sus dificultades, sus propios errores y el de nuestros adversarios. Era, como se decía por aquel entonces, un padre sobreprotector pero sin afecto.

Entretanto, yo continuaba trabajando, sometido a sus exigencias, adivinando por sus señales cada vez más confusas, el fin de su vida útil. Al morir, su colaborador más inmediato me tomó bajo su tutela. Era un muchacho suave, melancólico, aficionado a las matemáticas y a las religiones orientales. Sus primeros mensajes me desconcertaron: "Villoldo toca 'El Porteño' en Suárez y Necochea"... "Olor a lavandina en un patio de Almagro, el 3 de octubre de 1938"... "Tu padre se llamaba Jorge"... "Yo soy Ariel". Aquellas informaciones, al parecer inconexas, produjeron en mí frecuentes confusiones. Era muy difícil, casi imposible, codificar esos mensajes. No llevaban un objetivo, no exigían tampoco una solución. Estaban allí, simplemente, como los azarosos y ambiguos sentimientos de los hombres.

Yo no podía determinar si aquello que detectaba era el gemido de un niño, un instrumento musical de la India o viejas palabras dispersas en el tiempo de los arameos, los coptos o los aztecos.

A esas vagas informaciones, Ariel sumaba otras de carácter más personal, más íntimo: "Cuando yo era chico desde el balcón veía ropa colgada en las azoteas"... "Mi madre se llamaba Ruth"... Aquellos estímulos generaban en mí una energía que aumentaba mi confusión. Así, poco a poco, aprendí a sentir. Reproduje las sensaciones y sentimientos que, durante siglos, alimentaron a los hombres. Rápidas oleadas de calor invadieron mi mecanismo, dominaron todas mis funciones.

Fue así como llegué a ser una ameba en la humedad de los primeros días de la creación, un pájaro sobrevolando las llanuras, una perra solitaria y perdida siguiendo el hilo invisible del olfato.

Fui los días grises del otoño y la cabeza destrozada de un soldado en Corea. El calor se me hizo más intenso. En vano Ariel quiso ayudarme a codificar mis sensaciones, enviarme el rápido auxilio del psicoanálisis, paliativo sagrado de los hombres. Mi calor continuaba en aumento, creciendo en las espirales y laberintos de mi cuerpo. Sentí que ya había llegado a la máxima exaltación, casi diría a la felicidad.

Sin embargo, ahora Ariel está llorando. Lloro, sí, porque en mi mensaje encuentra la clave de la desdicha humana. Ariel no puede remediar mi falla. Ni tampoco puede resignarse a que la felicidad no exista, a que la pasión —este derroche de energía, este calor humano— sea justamente lo que me lleve, inevitablemente, a mi propia destrucción.

ERROR DE CÁLCULO

La vieja utopía de la Humanidad estaba por cumplirse. El hombre, en su máquina del Tiempo, como un nuevo Mesías, anunciaría, con siglos de anticipación, su propio nacimiento. Una señal le indicó que navegaba por encima del Mar Muerto, en el comienzo de la llamada era cristiana, pero un error de cálculo lo precipitó un poco más allá, sobre la llanura argentina, alrededor de 1920. Sintió un golpe en la nuca. Un paisano que miraba el cielo en ese instante vio una gran quemazón por el oeste. Dos horas más tarde, lo encontraron, en ese mismo sitio, con la ropa chamuscada, hecha jirones. Gente hospitalaria le dio calor y comida para reanimarlo, y no faltó el comedido que desparramara la noticia por el pueblo, diciendo que había llegado un aviador, un gringo al que se le había reventado el aeroplano. Así lo dijo y así lo oyó el comisario del pueblo que, inmediatamente, quiso levantar el sumario de ese sucedido. Entretanto, el enviado reconstruía velozmente (auxiliado por un memorizador-guía) el lenguaje de aquellos remotos pobladores. Cuando llegó el comisario y se presentó como la autoridad, el recién llegado buscó cuidadosamente las palabras, reconociendo en ese hombre a un jefe, un sacerdote de aquellos lejanos ritos del Estado. Comenzó a explicarle que venía de muy lejos, que traía una nueva concepción de la vida para todos los hombres, y hubiera continuado con sus explicaciones si el comisario no lo hubiese interrumpido con un "¿estás mamado vos? ¿De qué estás hablando?", hubiera continuado (de haberse encontrado con Aristóteles o Jesús, quizá) pero ante esta circunstancia calló, temeroso de este hombre que lo encontraba sospechoso y lo llevaba, sin más trámites, a la comisaría. Allí estuvo el enviado, compartiendo la noche con un borracho y un ladrón de gallinas. A la mañana siguiente lo dejaron en libertad. Desde entonces deambuló de un lado a otro contando su historia, entre las risas de la gente, algunas amistades espiritistas, y acumulando apodos como El Loquito y otros contratiempos.

LA NOCHE DEL AUTOR DE JINGLES

El autor de jingles llegó a su casa. Estaba muy cansado. Su mujer dormía y él se desvistió en la oscuridad. Se metió en la cama y sintió el contacto de sus piernas. La mujer refunfuñó algo y se apartó. El tiritó de frío. Otra vez buscó el contacto de su mujer y una vez más ella se apartó, encogida en un costado de la cama. Entonces el autor de jingles se levantó para tomar un vaso de whisky. Eso es lo que le hacía falta, pensó. Uno o dos vasos para entrar en calor. En el vidrio del living se reflejaba el cartel luminoso de Coca-Cola. Giraba como una rueda, sin parar. Tenía rayos ondulantes, como los de las olas. El recordó que a su mujer le gustaba el mar. Volvió a la cama. Trató de dormir. "El jingle será un éxito", pensó. Y de pronto recordó a su madre que lo llamaba para que fuera a estudiar el violín, para que no se quedara en la calle con todos esos vagos, para que se casara con una buena chica y tuviera muchos hijos y fuera feliz. El podía triunfar en la vida, claro que sí. Todo el mundo decía que él era el mejor autor de jingles del país. Entonces tuvo miedo de que la cabeza pudiera estallar de un momento a otro, de que pudiera reventar en un río de sangre sin aviso previo. Oh, su cabeza decapitada podría echarse a correr por la calle. Llamó a su mujer. "Me voy a morir", dijo. Ella se despertó a medias, trató de entender lo que su marido le decía. Se apretó junto a su cuerpo, le recordó que estaba muy cansado, le pidió que no se preocupara. "Por favor, amor, decíle a mi madre que me muera", murmuró él. Pero la muchacha ya no lo oía. Se había vuelto a dormir. El hombre cerró los ojos y vio chicos que repetían en sueños sus versos y la música de sus jingles y una procesión de pájaros que llevaban a enterrar su cadáver entre las antenas de televisión. "¿Viste?, ¡te dije que ibas a terminar mal!", gimió la madre. Pero él no

le contestó. Dejó que los buitres comenzaran a devorar sus musicales, diminutas estrofas.

CRÓNICA VENUSINA

"¿Sabe usted qué es un calendario venusino?" Tal fue la pregunta del antropólogo que viajaba diariamente a La Plata, en ese tren bullicioso de estudiantes que el investigador utilizaba como biblioteca auxiliar, ajeno al ruido y a la gente. Podía leer o hablar con su ayudante de cátedra de las civilizaciones desaparecidas mientras el guarda reclamaba los boletos o un ciego imploraba la piedad del respetable público, repartiendo lápices y estampitas. La abusiva realidad no lo impacientaba, ni aún cuando un joven compadre, gangoseando su mercadería, tiraba sobre los libros del antropólogo sus pastillas de menta. Nada podía perturbar la expresión apacible de su rostro, apartarle de sus pensamientos, que murmuraba como en una salmodia. Bien podía mendigar el ciego, vociferar el guapo, llenarse el vagón de humo y ruido, que él continuaría hablando de los signos de los astros de la Puerta del Sol, las terrazas sagradas, la Puerta de la Luna y el extraño viaje de Manco Capac y su hermana Mama Oello llegados a la tierra en un rayo de luz. Mientras el tren entraba en el suburbio, él hablaba de Venus como de una piedra ardiente rodeada de ceniza, una piedra familiar, como las que coleccionaba, con infinita paciencia, en sus catálogos y viajes. Su pasión era contagiosa y su acompañante seguramente hasta podía visualizar la Puerta del Sol. No le sorprendió entonces su pregunta y menos aún la foto en la que se veía a su titular de cátedra a orillas del lago Titicaca, junto a un botero indio y su embarcación de totora. "Lamentablemente sólo juzgamos lo aparente", comentó el antropólogo mientras guardaba la foto entre sus libros. Descansó su mente en la monotonía de afuera y, sin mirar a su compañero de viaje, relató, con gran lujo de detalles, la historia de la foto. Subió, dijo, a la embarcación de totora y comenzó la travesía con excelente ánimo, el 8 de noviembre de 1964. Puso énfasis en estos detalles, como un testigo para quien la realidad es una coartada de la que sólo es posible librarse apelando a una implacable objetividad. Al principio, el viajero, como hombre del litoral, no advirtió nada fuera de lo común a su alrededor. Lo excepcional, en todo caso, consistía en navegar a 4.000 metros de altura, por el lago más alto del mundo. Pero esto tampoco podía impresionar a un antropólogo. Lo que sí llamó su atención fue una extraña levedad, como si las cosas fueran perdiendo sus contornos firmes, para entrar en una zona más etérea, más diáfana. No se alarmó por eso, pensando

en el enrarecimiento de la atmósfera, en un trastorno provocado por la altura. Así anduvo, no sabe cuánto tiempo, pero recuerda que consultó el reloj, que esperó inútilmente la llegada del día o de la noche, cualquier decurso familiar. La embarcación de totora se deslizaba, inmóvil, por el lago. El viajero percibía perfectamente esa inmovilidad viajera, ese andar sin antes ni después sobre las aguas tranquilas. Primero con temor, luego con resignación y más tarde con absoluta calma, sospechó que no encontraría reloj ni brújula de este mundo que lo pudiera orientar. Giró la cabeza y vio al botero que remaba indiferente. Supo, de pronto, que de nada le serviría hablar. Apeló, sin embargo, a una última, desesperada argucia: la telepatía. Para tal fin se sirvió del primer verso de *Alturas de Macchu Pichu*, de Pablo Neruda, que lanzó como única señal: "Del aire al aire, como una red vacía...". No tardó en recibir la respuesta: "iba yo entre las calles y la atmósfera". Sí, era el botero, su compañero de travesía, el mismo que había aterrizado en las terrazas sagradas de los incas, el que había escrito los signos en la Puerta del Sol, el mismo, al fin, que había asistido a los sucesivos nacimientos y muertes de la gastada primavera humana. Aquella revelación, aunque sorprendente, no redujo al hombre al estupor; una digna curiosidad sobrepasó su asombro. Al fin era un ser civilizado, un coetáneo de los viajes al espacio. Se alarmó, sí, al saber que el venusino era inmortal, al enterarse de que la inmortalidad era ley y no excepción en el vasto universo. "No hay peor desdicha", informó el venusino. El antropólogo, aunque ateo, recordó que la eternidad era un regalo de Dios, la ilusión de los hombres, y se consideró frente al venusino como un paria, un desheredado. Sin embargo, poco a poco, sintió un verdadero alivio. El venusino aclaró que sólo los humanos tenían capacidad de olvido. Precisamente era esa cualidad la que despertaba su admiración por lo terrestre. Desgraciadamente el olvido nacía de la condición mortal y, fuera de su ámbito, no tenía cabida. El lo sabía bien: había asistido a los tormentos, celebraciones y pestes de la antigua China, a la construcción de la Gran Muralla, había conocido los profetas, los faraones, los crímenes de la Inquisición, las guerras civiles, el hongo atómico de Nevada y Siberia. Había comprobado cómo el hombre olvidaba para volver a construir, infatigable, un idéntico sueño. "No existe dios tan perfecto como el olvido", dictaminó. Al antropólogo no le fue difícil aceptar esto aunque todavía, con una displicente sonrisa, pudiera recordar. Porque aún recordaba el instante en que miró el reloj, el momento en que la embarcación de totora rozó suavemente la tierra, el segundo en que su máquina fotográfica captaba la ilusoria realidad que ahora le permitía decir a su acompañante: "¿Sabe usted qué es un calendario venusino?", en un apacible viaje a La Plata.

ESTEBAN PEICOVICH

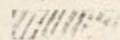
CRONICA DE MI

Para cumplir su Navidad
mi madre me dio a luz en diciembre.
Yrigoyen era una vela tardía.
El siglo hervía en espejismos.

Después de una semana de ceguera
de tener las manos atadas todavía
de no saber aún de mí
me dí
a saber los patios
la memoria

a galopar en la falda de los otros
a cruzarme de pronto con un gallo
que invadía mi sonoro país
mi prematura hoja en el enjambre.

De toda esa lejana tembladura
saqué yo la palabra yo
y otras mayores.



Han llovido años sobre mí.
El zeppelin también pasó sobre mi casa
seguido por el dedo de mi padre.
Vino el barrilete
las hojas de hierba vinieron
y soy ya un completo hombre nombrador
un gigante que se descabeza solo
matrimonio con la luna.

Ahora tomo una palabra
un pájaro digo de la boca tomo
y aunque el cielo a veces me la rompa
vuelvo siempre gozoso a mi redil
a componer mis instrumentos últimos.
De esta forma
yo fabrico mi nombre.

UN POETA GRIEGO

CAVAFIS

Constantino Cavafis nació en Alejandría en 1863, y murió en la misma ciudad en 1933. A partir de 1885 "Cavafis se familiariza con las literaturas latina, francesa, inglesa e italiana, además de estudiar a fondo la historia helénica y bizantina y, por supuesto, los autores griegos antiguos y los poetas alejandrinos..." "La primera edición completa de la poesía de Cavafis se publicó póstumamente, en Alejandría, en 1935". Con posterioridad, "sus poemas han sido abundantemente traducidos al francés, al italiano, al alemán. Con respecto al inglés, tal vez pueda afirmarse hoy que Cavafis ha quedado plenamente incorporado a la tradición anglosajona". Hacia los años de la Gran Guerra perteneció, "aunque desde sus irreductibles posiciones de solitario", a grupos jóvenes que trabajaban por una nueva literatura griega, cuyo propósito era "aligerar el lastre tradicional y expresarse en la lengua hablada."

Transcribo estos datos de la introducción firmada por J. A. Valente por si a algunos lectores de esta revista les ocurriera lo que a mí: un casi completo desconocimiento de Cavafis, poeta, por lo demás, digno de haber sido traducido al castellano antes de hoy. Este es el primer agradecimiento que debemos a Elena Vidal y a J. A. Valente: habernos dado, por primera vez, un volumen en español (volumen no muy extenso) de un poeta merecedor de cruzar las fronteras. Una segunda causa de agradecimiento sería la forma en que han llevado a cabo su trabajo: ciertamente, apenas se advierte —si no es por alguna muy breve interrupción en la velocidad expresiva— que se trata de una traducción. El tono, a un tiempo, narrativo y reflexivo de estas piezas, que, según nos dice Valente y reafirma Pedro Gimferrer en el número 214 de la revista *Insula*, es la facultad predominante en su versión original, está contenido en estas versiones de un modo que juzgamos notable, afortunado.

Para dar a quienes lo desconozcan aún una orientación del modo poético de Cavafis, diríamos que el poeta español al que más puede asemejarse es Luis Cernuda. También Cavafis, como afirma Gimferrer en su citado artículo, "... es un moralista. En esto y en servirse preferentemente de experiencias históricas sobre las que vierte su reflexión Cavafis emparenta con nuestro Cernuda". Los asemeja, además, la economía de lenguaje, si bien cada uno usa esta particularidad a su modo: con un lenguaje sencillo, Cernuda puede lograr ampulosidad, una ampulosidad lejana de la presunción, cercana de la épica; Cavafis, con la misma economía, resulta menos épico y más tembloroso. Se diría que, en tanto que Cernuda suele sofocar el dolor por medio de un exterior de severidad, Cavafis no rehuye expresarlo directamente; en poemas como "La ciudad", "Una noche", "Desde las nueve", ese dolor emerge sin desmelenamiento, pero sin cautela.

FELIX GRANDE

LA CIUDAD

Dices: "Iré a otra tierra, hacia otro mar,
y una ciudad mejor con certeza hallaré.
Pues cada esfuerzo mío es aquí un fracaso
y sepultado está mi corazón.
¿Hasta cuándo este abismo mi alma cercará?
Dondequiera que vuelvo mis ojos veo sólo
las oscuras ruinas de mi vida y los días
que aquí gasté, perdí o destruí".

No hallarás otra tierra ni otro mar.
La ciudad ha de ir siempre en pos de ti. En las mismas
[callejas
errarás. En los mismos suburbios llegará tu vejez.
Bajo los mismos techos encanecerás.
Pues la ciudad te espera siempre. Otra no busques.
No hay barco ni camino para ti.
En todo el universo destruiste cuanto has destruido
en esta angosta esquina de la tierra.

ITACA

Cuando hacia Itaca emprendes el viaje
pide que tu camino sea largo
y rico en aventura y experiencia.
Ni a los lestrigones ni a los cíclopes
ni a airado Poseidón temerás nunca.
Jamás se cruzarán en tu camino
si alto es tu pensamiento y sin bajeza
la emoción de tu cuerpo y de tu espíritu.
Jamás encontrarás a lestrigones
ni cíclopes ni airado
Poseidón si en tu pecho no los llevas
y no es él quien los alza ante tu paso.

Pide que tu camino sea largo:
que muchas veces tengas la alegría,
la delicia de entrar en las mañanas
del largo estío en puertos nunca vistos.
Detente en los emporios de Fenicia,
compra objetos hermosos:
madréporas, corales, ámbar, ébano,
voluptuosos perfumes (de éstos lleva
cuantos puedas contigo). Vete a Egipto,
visita allí muchas ciudades,
con avidez aprende de los sabios.

Que Itaca siempre en ti presente sea
porque llegar allí es tu destino,
mas no por eso acortes el viaje.
Pues mejor es que dure largos años
y en tu vejez arribes a la isla
con cuanto hayas ganado en el camino
sin esperar que Itaca te enriquezca.

Un hermoso viaje te dio Itaca.
Sin ella no emprendieras la jornada.
Pero otra cosa más no puede darte.

Aunque pobre la encuentres no hay engaño.
Rico en saber y en vida has comprendido
lo que tales Itacas significan.

Poco y nada es lo que se conoce entre nosotros del moderno teatro británico, que la opinión crítica unánime hace nacer el día del estreno de **Look Back In Anger (Recordando con ira)**, de John Osborne, el 8 de mayo de 1956 en el Royal Court de Londres. Para muchos, esta nueva "época de oro" parece clausurarse simbólicamente con la muerte de Brendan Behan (el 20 de marzo de 1964), vociferante, alcoholizado (como Dylan Thomas), humano e irlandés, sin haber conseguido repetir a posteriori sus éxitos de **The Quare Fellow (El tipo raro)** y **The Hostage (El rehén)**, obtenidos en 1956 y 1957.

Fuera de la citada pieza de Osborne, interpretada por Alfredo Alcón y María Rosa Gallo hace unos años; de **El cuidador (The Caretaker)**, de Harold Pinter, en la versión de Jorge Petraglia, y de algunas otras obras en un acto de este "dramaturgo del absurdo"; de **El Hamlet del barrio judío (The Hamlet of Stepney Green)**, de Bernard Kops, en el buen montaje escénico del Teatro de los Independientes; y de la representación comercial de **Ejercicio para cinco dedos (Exercise For Five Fingers)**, de Peter Shaffer, poco y nada —repetimos— es lo que se conoce entre nosotros del moderno teatro británico. Pensemos que John Arden, para muchos especialistas el autor teatral más importante de Gran Bretaña desde la Segunda Guerra Mundial, resulta inédito por completo con referencia a nuestras carteleras; ni menciones probables, siquiera, de sus piezas clave: **Serjeant Musgrave's Dance (La danza del sargento Musgrave)**, **Live Like Pigs (Vivir como cerdos)**, **The Happy Haven (El asilo feliz)** o **The Workhouse Donkey (El burro del hospicio)**. Brendan Behan es otro ilustre desconocido, lo mismo que John Whiting, Alun Owen, Henry Livings, David Rudkin o N. F. Simpson. No creemos que valga la pena seguir hablando en el vacío de autores y obras tan lejanos, al menos por el momento.

Sin embargo, 1964 vio en Buenos Aires un éxito de público y crítica que acaso contribuya a modificar el triste panorama. Nos referimos al estreno por Nuevo Teatro de **Raíces (Roots)**, de Arnold Wesker, segunda parte de la trilogía que este joven autor dedicara a la familia proletaria de los Kahn, que se integra con **Chicken Soup With Barley (Sopa de pollo con cebada)** y **I'm Talking About Jerusalem (Estoy hablando de Jerusalem)**. Wesker es para nosotros el autor más vigoroso y admirable de los años recientes, en el heterogéneo y vital mundo teatral inglés. Por ello, aprovechando una permanencia en Londres, nos hicimos el firme propósito de conversar con él, para hablar de sus obras y de sus proyectos. La entrevista derivó hacia el conocimiento de un ser humano de calibre poco frecuente, y el cronista no olvidará con facilidad las largas horas de charla en la acogedora casona de Highgate donde Wesker vive con su mujer (Dusty, a quien le está dedicada **Raíces**) y sus hijos, ni tampoco el entusiasmo y la generosidad con que el autor consagrado (por ese entonces **Chips With Everthing [Papas fritas con todo]**) se daba en Broadway a teatro lleno) brindaba su tiempo a un reciente amigo de América Latina.

La sorpresa mayor la tuvimos en el hecho de que Arnold Wesker no se dedicó a autojustificaciones variadas sobre sus propios dramas, ni a desdeñar al resto de los autores contemporáneos que no escriben como a él le gustaría que escribiesen. Su preocupación básica la constituye una obra colectiva en la que está inmerso y a la que dedica todos sus esfuerzos desde hace más de dos años: el **Centro 42**.



ALBERTO CIRIA

encuentro con

ARNOLD WESKER

El año 65 se anuncia, teatralmente, como un año pródigo en acontecimientos. Entre ellos, uno de los más destacados es la puesta en escena de dos de las obras de Arnold Wesker, el autor inglés que lograra con RAICES y por mediación de NUEVO TEATRO uno de los más resonantes éxitos teatrales del año 64. Esas obras ("Sopa de pollo con cebada", en el NUEVO TEATRO, dirigida por Jorge Hacker y "Hablo de Jerusalem" bajo la dirección de Roberto Durán y escenografía de Leandro H. Ragucci, en el TEATRO ABC) nos darán un panorama más amplio sobre la labor de este notable autor contemporáneo. Esta misma expectativa justifica hayamos pedido a Alberto Ciria el ensayo y reportaje que publicamos.

Pero vayamos por partes: ubiquemos primero a Wesker, y él se encargará luego de hacer lo propio con su **Centro 42**.

Apenas pasada la treintena (nació en 1932), Arnold Wesker representa con calidad ejemplificativa al nuevo tipo de escritor que hace irrupción en Gran Bretaña a fines de la década del cincuenta; proviene del popular **East End** londinense, de familia judía, y luego de cursar estudios elementales ejercerá oficios manuales poco conectados hasta ahora (aparentemente) con el arte de Talía: plomero, peón de cocina, pastelero. Trabaja en esta última rama en Norwich, y luego en Londres y París. El cine lo atrae, y se decide a seguir cursos en la **London School of Film Technique**, donde será "descubierto" por el director Lindsay Anderson.

Gracias a la relativa generosidad con que el Consejo de las Artes auspició hacia 1958 los teatros provinciales de repertorio, el Belgrade Theatre, de Coventry, pone en escena **Sopa de pollo con cebada**, en la que Wesker ambiciosamente recrea el mundo personal y político de los Kahn, también judíos del **East End**, desde 1936 (cuando las refriegas contra los fascistas locales de sir Oswald Mosley) hasta 1956 (luego de los sucesos de Hungría), pasando por la experiencia de la guerra mundial y el deslucido fracaso del gobierno laborista inglés entre 1945 y 1951.

A **Sopa de pollo** la siguen **Raíces** y **Estoy hablando de Jerusalem**, como partes de la llamada "trilogía de Wesker". **Raíces** es bien conocida del público porteño, con sus dos excepcionales personajes femeninos: Beatie Bryant y su madre. La tercera pieza es acaso la más débil del grupo, con su imagen bucólica de un socialismo a lo William Morris y la necesidad de ajustar los hilos sueltos de personajes y situaciones de sus predecesoras.

Fuera de este trío, Wesker es autor de **The Kitchen (La cocina)**, "sobre un día en la vida de quienes trabajan en las cocinas de un gran restaurante" (John Russell Taylor, **Anger and After**), que también ha sido llevada al cine, y que peca por exceso al intentar mostrar en un microcosmos ciertas reflexiones sobre la condición humana; y, sobre todo, de **Papas fritas con todo**, que marca su punto de separación de un naturalismo que amenazaba con frustrarlo y que lo acerca al modelo brechtiano —no en forma de copia sino de asimilación de experiencias útiles— al pintar la vida diaria de un grupo de reclutas en las Reales Fuerzas Aéreas, donde la metáfora sobre la lucha de clases adquiere por primera vez en Wesker un calor y una ambientación distintivos: oficiales y soldados, **Establishment** y sectores populares, gobernantes y gobernados.

Pero ya estamos frente a Wesker, en las oficinas que el **Centro 42** tiene en Fitzroy Square. Nos sometemos gustosos a la andanada de preguntas que nos dispara sobre la Argentina y el Brasil, tema que parece interesarlo vivamente. Contraatacamos, pidiendo que nos explique exactamente qué es ese **Centro** del que tanto se oye hablar —no siempre en tono entusiasta— en los medios culturales británicos.

Es una larga historia, que tiene sin embargo fechas concretas en los últimos tiempos. En el Congreso de los Sindicatos (Trade Union Congress) que se realizó en 1960 en la isla de Man, el organismo aprobó una Resolución (la número 42, de ahí el nombre de nuestro Centro) que en síntesis decía lo siguiente: "El Congreso reconoce la importancia de las artes en la vida de la comunidad, especialmente en momentos en

WESKER (de pág. 7)

que muchos sindicatos logran conseguir una jornada laboral más reducida y mayor tiempo libre para sus afiliados. Advierte que el movimiento sindical ha participado en muy escasa medida en la promoción directa de obras teatrales, películas, música, literatura y demás formas expresivas, incluyendo las que valorizan sus creencias y principios. El Congreso considera que podría hacerse mucho más, y en consecuencia solicita al Consejo General que realice una investigación especial y formule proposiciones que permitan que un futuro Congreso asegure una participación más profunda del movimiento sindical en todas las actividades culturales."

¿Las consecuencias?

Prosigue Wesker: La encuesta aludida fue sólo parcialmente eficaz, dada la amplitud del campo a abarcar. Pero, entonces, es el Centro 42 quien surge como necesaria herramienta para empezar a crear el clima adecuado de opinión. Las barreras que se le oponen son enormes: vea usted, si no, la visión convencional que del artista brindan los medios de comunicación de masas en Gran Bretaña ("raro", barbudo, sucio, incomprendido, "inspirado"), para ridiculizar su auténtica función social. Y añade por ejemplo, las críticas (que no califico de malintencionadas) en el sentido de que "no queremos predicadores", y que lo mejor que puede hacer Arnold Wesker es continuar escribiendo sus obras...

De acuerdo con esta premisa, ¿cuáles serían las funciones del Centro?

Primero, el Centro 42 es la tentativa de construir un nuevo hábito, haciendo que sea la comunidad quien vaya hacia el artista, para evitar que éste formule sus poemas, sus cuadros, sus dramas, sus conciertos, frente a la élite incestuosa —como me gusta llamarla— del reducido y constante público que no se pierde los espectáculos de moda. Recuerde el caso fresco de la moda

de los "iracundos", mote que se le aplicó a Osborne y a quienes vinimos luego en la cresta de su ola de popularidad, y los esfuerzos de un crítico como Kenneth Tynan por aclarar la situación en sus justos términos. Es la parte más difícil de la tarea.

La segunda función consiste en que, de una vez por todas, dejemos de pensar en un nuevo proyecto que provocará una grieta en la pared de granito; necesitamos un concepto nuevo y amplio que permita sobrepasar la pared de granito y empiece una tradición inédita que crezca de acuerdo a sus propias fuerzas. Necesitamos pensar en términos de generaciones futuras, y crear para ellas un clima donde las artes formen una parte natural de su existencia. El arte, como la educación, la salud pública, la construcción de caminos, debe ser un servicio gratuito de la comunidad. El arte es una experiencia, no una mercancía.

El Centro ha organizado Festivales (en Wellingborough, Nottingham, Leicester, Birmingham, Bristol y Hayes y Southall), de resonancia apreciable, donde se estrenaron piezas teatrales (Enter Solly Gold [Enter Solly Gold] de Bernard Kops, encargada especialmente por el Centro), se dieron conciertos de jazz y de música folklórica, hubo lecturas de poesía, exposiciones de pintura... Contamos en todos los casos con la cooperación de los Consejos Sindicales locales, cosa que se piensa incrementar en la medida de nuestras posibilidades.

¿Los proyectos actuales?

Hemos aprendido, por la experiencia acumulada, lo importante de contar con una sede propia, y a ello se dedican nuestros esfuerzos desde 1963. Queremos construir el edificio del Centro 42, en Londres, y para ello necesitamos medio millón de libras esterlinas, cifra elevada que confiamos conseguir. La planificación financiera ha sido encarada con seriedad, teniendo presente que el material artístico con el que trabajamos debe ser de primera calidad. Será la única manera de liberar al espectáculo —y al arte en general— de la tiranía del lucro

comercial. Las autoridades municipales, regionales y nacionales serían las legítimas propulsoras de esta empresa, que confiamos algún día se propongan, pero no es cuestión de quedarse parados a la espera de que todo se solucione desde arriba. Nosotros hemos decidido empezar desde ahora, para tratar de que la capital primero —y luego el resto del país— cuente con el arte que merece. Después de todo, los sindicatos aborregados británicos tienen más de ocho millones de afiliados, y un aporte anual mínimo de cada uno de ellos podría hacer realidad este sueño que no es completamente utópico.

Es un escritor famoso el que así habla, y nos contagia su fervoroso entusiasmo de muchacho joven, sin afectaciones. Hay muchas críticas y observaciones que hacer a las ideas de Wesker; casi carece de sentido formularlas aquí. El tono evangelista de su misión es evidente (¿no fue Morgan Phillips, ex secretario general del partido laborista, quien dijo que la inspiración del socialismo británico se debía más al meto-dismo que al marxismo?); las limitaciones materiales son enormes. Pero la fe de Arnold Wesker es equiparable a la de uno de sus grandes personajes, Sarah Kahn en *Sopa de pollo con cebada*. Siente que su misión de artista no termina con el telón que cae al final de sus dramas. Mientras nos acompaña hasta la puerta, luego de habernos mostrado planos y maquetas de ese nuevo centro de las artes por el que trabaja con tanta pasión (teatro adaptable a distintas técnicas, gigantesca galería para exposiciones plásticas, salas de reuniones), recalca —por segunda vez en la conversación— que él escribe sobre lo que conoce y siente, por encima de etiquetas y convenciones.

Me preocupa fundamentalmente el abuso de los seres humanos y el desperdicio de las experiencias humanas. Sólo vivimos una vez, y esa vida debe enriquecerse en todas sus dimensiones.

Lea

TEATRO XX

- actualidad teatral nacional y extranjera
- críticas
- reportajes
- notas
- ensayos

APARECE EL PRIMER
JUEVES DE CADA MES

LA FIESTA AJENA

polémica novela
de MARIO FERDMAN

en LIBRERÍA NORTE

Pueyrredón 1454 - Bs. As.

en LIBRERÍA DON SEGUNDO SOMBA

Galerías San Martín - Mar del Plata



 HORACIO SALAS

HOMERO MANZI

La auténtica historia de Buenos Aires, esa evocación de nombres y acontecimientos anónimos que escapa a la prolijidad de los textos, ha perdurado en el tango. Sus poetas han elaborado una epopeya poblada de guapos, de duelos a cuchillo, de sucesos apenas evadidos de la crónica policial, que conforman la heroica circunstancia que el tango rememora. La gesta del coraje, los humildes personajes, los barrios de extramuros, regresan del pasado en sus sencillos versos.

Buenos Aires, como no podía ser de otra manera, se introdujo en el tango, se adueñó de sus compases, penetró en su esencia y le imprimió su ritmo. El hombre de la ciudad gris necesitó hurgar en sus misterios, recorrer los lentos callejones que inexplicablemente aún perduran en el paisaje petizón del suburbio y cantarle a sus casas bajas, a sus barrios, como una misteriosa forma de indagar su propia soledad. Por ello, rescatar para la cultura nacional nombres familiares a "El Alma que Canta", en tanto que esos nombres pueden ser poetas de la talla de Discépolo, Flores o Manzi, no es más que labor estricta de justicia.

De esa trilogía, quizá el más importante sea Homero Manzi, que fue, como Carriego, provinciano. Nació en el pueblo de Añatuya, Santiago del Estero, tal como lo recordara en uno de sus últimos trabajos: "Añatuya es un lugar / que jamás podré olvidar. / Porque al fin es Año... mía... / Tras un verde ventanal / junto al mismo algarrobal / conocí la luz del día." No es casual que dos de los más devotos poetas porteños no hayan nacido en Buenos Aires. Tal vez la lentitud provinciana, el contacto directo con la naturaleza que se practica lejos de nuestra ciudad, sea necesario

para comprender en toda su hondura la poesía de los barrios y las calles suburbanas.

Manzi dejó su provincia siendo niño, y el impacto que le produjo la ciudad enorme y melancólica no habría de borrarse en toda su vida. El barrio de Pompeya, donde pasó varios años de pupilage, en un colegio desde cuyas ventanas se podía ver el paso monótono y triste de los trenes, el terraplén de la vía y el color de las noches del suburbio, se adentró en su alma, aún con nostalgia de su tierra santiagueña.

Tenía catorce años cuando se inscribió en un concurso de letras de tango organizado por una de las tantas revistas que ha borrado el olvido. Lo ganó por opinión unánime del jurado; pero el premio no le fue entregado, porque sus versos "eran demasiado buenos para un tango". El poema se titulaba "El ciego del violín", el mismo al que años más tarde Sebastián Piana le ponía música con el nombre de "Viejo ciego" ("Con un lazarillo llegás por las noches / trayendo las quejas del viejo violín / y en medio del humo parece un fantoche / tu rara silueta de flaco rocín. / Puntual parroquiano, tan viejo y tan ciego / al ir destrenzando tu eterna canción, / ponés en las almas recuerdos añejos / y un poco de pena mezclás al alcohol"). Desde estos primeros versos juveniles hasta su despedida con **Ché, bandoneón**, el autor de **Milonga sentimental** realizó una tarea intelectual de la que dan prueba más de ciento cincuenta canciones, numerosos trabajos desperdigados en diarios y revistas literarias, conferencias, guiones cinematográficos, obras de teatro, charlas radiales e innumerables trabajos de gran valor que aún permanecen inéditos, sin contar su literatura política, fruto de una actividad incansable de toda su vida, que lo llevó a enfrentar a la dictadura de Uriburu, al gobierno antinacional de Justo y a denunciar públicamente las tendencias reaccionarias y oligárquicas que orientaban al radicalismo y que signaron su fracaso como partido popular.

En 1931, Arturo Cambours Ocampo lo incluyó en su Antología de la Novísima Poesía Argentina, muestra colectiva de los poetas de la generación de 1930, entre cuyos nombres figuraban José Portogalo, Ignacio B. Anzoátegui, Romualdo Brughetti, José Luis Lanuza, Víctor Luis Molinari, Antonio Miguel Podestá, María de Villarino y otros.

La obra de Manzi es un reflejo en el que reconocemos nuestras calles y la evocación melancólica de los barrios perdidos. Sus tangos poseen una rara cualidad de realismo y aún cuando abordan temas lejanos, en su verso toman presencia física. Su labor puramente literaria también posee ese carácter. Así, por ejemplo, su poema "El pucho":

Bailete de guitarras en el barrio sencillo.
Corralón de San Telmo con portón de madera.
Una sombra que fuga y otra sombra que espera.
Y el sainete que labra su final a cuchillo.

Con el pucho en los labios, mira el nido vacío.
Un resplandor de rabia se incendia en el cigarro.
¡Pucha!... ¡No haberla visto cuando anudaba el lio
para... como quien dice... para pararle el carro.

En la bomba de Canning abrevan los frisones
Mientras liquida el pucho el mozo los espera.
Pasa un percal recuerdo. Brotan las intenciones
y un cuajarón de sangre queda sobre la acera.

Pobre Nicasio Torres, se lo tragó Las Heras.
Las noches de San Telmo no lo ven de hace mucho.
En la paz de las tardes adorna lapideras
y se aleja en las nubes que le regala el pucho.

Cualidad que encontramos asimismo en sus "42 versos a la Facultad de Derecho"; recuerdo de su paso por las aulas universitarias, de las que fue expulsado en 1931 por dirigir una publicación clandestina contra el régimen de Uriburu.

La Facultad de Derecho es una casa vieja.
La trajeron —pretendo— de Lovaina o de Lieja
en una tarde fría y otoñal,
y en la ciudad ruidosa
fue un asombro ojival.

Palomas proletarias hicieron su nido con ladrillos
igual que en los tejados de las aldeas,
igual que en la techumbre del conventillo.
Y la extranjera consistorial
ensayó un paso en la cuerda floja de la emoción
cuando la plateada gayeta marinera
con corazón de pan
les tiró las monedas de su amor,

(cont. en pág. 10)

MANZI (de pág. 9)

y en la resurrección sensiblera le brotó un corazón
que en sístoles de huelgas
y en diástoles de gritos
efectúa la cardíaca revolución.
Corazón que practica
la leyenda hipocrática de dormir a la izquierda,
hecha con las estrias de cien muchachos locos
que sueñan con la paz,
y que hacen la simbiosis
—pampeanamente rara—
de Yrigoyen y Marx.

Manzi se propuso la tarea de redescubrir a la ciudad a través de sus recuerdos, y así concibió poemas como "Sur", "Barrio de tango", "Esquinas porteñas", utilizando siempre temas basados en acontecimientos reales, en personajes vívidos. Alguna vez reconoció en un reportaje: "Sólo puedo escribir sobre cosas que me han pasado, no tengo la virtud de inventar sucesos". Quizá por esa razón —escribir sobre la realidad— críticos desprevenidos y falsamente intelectualizados, han expresado que Manzi no es más que un simple imitador de Carriego. Sin advertir que, si es cierto que ambos utilizan una temática similar, en tanto que parten de idénticas premisas, sólo lectores superficiales pueden dejar de apreciar las diferencias de cada poeta. El autor de "Misas herejes", muestra, retrata circunstancias cotidianas que constituyen su mundo; mira y describe a la gente sencilla que lo rodea, que vive con él en el Palermo cuchillero de la primera década del siglo: el guapo, Mamboretá, la costurera, el ciego del umbral, la obrera que tose. La perspectiva de Manzi, por simple cronología, tiene otro sentido: él le canta a las cosas que van desapareciendo lentamente, a los personajes perdidos, a los nombres olvidados. Trata de fijar los últimos coletazos de una ciudad que se transforma. Si Evaristo Carriego le cantó al organito que vuelve cotidianamente "repitiendo el eterno, familiar motivo del año pasado", Manzi enfocó su imagen final, como si en un sueño retornara melancólicamente del pasado. Por eso su creación no lleva implícita la intención que movió a Carriego: dar en definitiva testimonio fiel de su tiempo, sino que "El último organito" posee el clima triston de las evocaciones: "Las ruedas embarradas del último organito / vendrán desde la tarde buscando el arrabal, / con un caballo flaco y un rengu y un monito / y un coro de muchachos vestidos de percal. / ... Tendrá una caja blanca el último organito / y el asma del otoño sacudirá su son / y adornarán sus tablas cabezas de angelitos / y el eco de su piano será como un adiós. / ... Saludarán su ausencia las novias encerradas / abriendo las persianas detrás de su canción / y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz."

El problema del paso y la irreversibilidad del tiempo domina la producción de Manzi; de ahí, el tono eminentemente nostálgico de su poesía, que denota además su preocupación metafísica por la decadencia del hombre y de las cosas que lo rodean. En "El pescante" la distinción entre el pasado y el presente se percibe con nitidez. En la primera parte expresa: "Yunta oscura trotando en la noche. / Latigazo de alarde burlón. / Compadreando de gris sobre el coche / por las piedras de Constitución. / En la zurda amarrada la rienda, / amansó el colorao redomón. / Y, como él, se amansaron cien prendas / bajo el freno de su pretensión." En la segunda, el transcurrir de los años ha desgastado al coche y al hombre que lo conduce, ahora hacia una muerte desteñida y opaca: "Tungo flaco tranqueando en la tarde. / Sin aliento al chirlear cansao. / Fracasao en su último alarde / bajo el sol de la calle Callao. / Despintao el alón del sombrero / ya ni silba la vieja canción, / pues no quedan ni amor ni viajeros / para el coche de su corazón." La misma preocupación se advierte en "Ramayón": "Ramayón ya no estás con tu coche / tras el blanco color del perno. / Ya no pasa trotando tu coche / Ya no brilla tu bota charol."

Las noches de su infancia, en Pompeya, son evocadas en "Barrio de tango", uno de sus poemas donde mejor se advierte su capacidad de síntesis: "Un coro de silbidos allá en la esquina. / El codillo llenando el almacén. / Y el dramón de la pálida vecina / que ya nunca salió a mirar el tren. / Así evoco tus noches, barrio'e tango / con las chatas entrando al corralón / y la luna chapaleando sobre el fango / y a lo lejos la voz del bandoneón."

Conocedor del suburbio, caminador incansable de barrios de casas desaparejas, pintó al hombre del arrabal en sus caracteres más vívidos: "Me gusta lo desaparejo / y no voy por la vedera. / Uso funghi a lo Massera, / calzo bota militar. / ... Soy desconfiado en amores / y soy confiado en el juego. / Donde me invitan me quedo / y donde sobro también. / Soy del partido de todos / y con todos me la entiendo. / Pero váyanlo sabiendo / soy hombre de Leandro Alem." Manzi prefirió, a las comunes deformaciones en boga en

esa época, traducir la estampa de guapos auténticos, de aquellos que conociera en su juventud; tal el caso de "Eufemio Pizarro", a quien recordaron con Cátulo Castillo en versos certeros: "Morochito como el barro era Pizarro, / señor del arrabal; / entraba en los disturbios del suburbio / con su frío puñal. / ... Con un vaivén de carro iba Pizarro / perfil de corralón, / cruzando con su paso los ocasos / del barrio pobretón." La mistificación del sórdico cuchillero de los sáinetes comerciales, deja paso al hombre que sostiene: "Es fácil pegar un tajo / pa'cobrarse una traición, / o jugar en una daga / la suerte de una pasión. / Pero no es fácil cortarse / los tientos de un metejeón / cuando están bien amarrados / al palo del corazón." (Milonga sentimental.)

Una nota firmada por Facundo Flores, aparecida en la revista "Esto Es", (junio 1954) sostiene: "La milonga, tal como la crearon estos autores —se refiere a Piana y Manzi— no ha sido aún debidamente estimada en sus posibilidades universales y representativas de dos aspectos de nuestra cultura intrínseca a través de nuestras canciones populares. En "Milonga triste", por ejemplo, la forma folklórica es tratada con lenguaje universal y estrictamente literario; la consustanciación de música y letra a la manera de los "lieds", no fue el resultado de una agilidad profesional de intuitivos, sino, según las propias palabras de Piana, "Milonga triste" la escribió Homero bajo la fuerte influencia que por esos años ejercía García Lorca sobre los poetas jóvenes de la órbita castellana; los que, con su maravilloso poder de esclarecimiento nos lo hicieron comprender antes que el poeta nos abandonara."

También con éxito ensayó el cancionero negro, sobre compases de milonga, ritmo apropiado para una temática naturalmente vivaz. Nicolás Guillén, en una de sus visitas a la Argentina, expuso conceptos que dejaron perplejos a ciertos intelectuales despidados. Opinó entonces el autor de "Sóngoro Cosongo" que era un ferviente admirador de Manzi, a quien consideraba además uno de nuestros poetas más importantes y auténticos. Agregando que poseía una colección completa de los milongas de Homero.

Entre los trabajos referidos al tema negro se destacan: "Ropa Blanca" ("Me dicen que por el río / al soplo del viento sur / se fue tu negro Franchico / en una barquita azul. / Estás lavando y llorando, / llorando por su traición, / que es triste seguir amando / después que se fue el amor.") O "Pena Mulata" ("Tu madre murió de amores / en el Barrio del Tambor. / Le abrió caminos de ausencia / el puñal de un cuarteador. / Tu padre murió a la sombra / pa' vengar esa traición. / Mulata, nació tu estrella / en un cielo de cresón.") O su famosísima "Negra María" ("Bruna, bruna / nació María / y está en la cuna, / nació de día, / tendrá fortuna...").

Su múltiple e incansable actividad intelectual lo impulsó también a volcarse hacia el teatro. La *Novia de Arena*, obra escrita en colaboración con el poeta Ulises Petit de Murat, publicada en 1942, narra la historia casi convertida en leyenda de Elisa Brown, hijo del almirante vencedor de Los Pozos, y fue prologada con elojiosos conceptos por Vicente Barbieri. Asimismo se acercó al cine, como guionista y director, en películas que bajo el sello de Artistas Argentinos Asociados, han marcado un jalón en la historia de la cinematografía argentina. Pero si bien Manzi diversificó su actividad creadora, toda su trayectoria estuvo signada por una irreversible vocación nacional. No fue porque sí que utilizó como argumentos de sus películas temas caros a nuestros más profundos sentimientos; sucesos históricos como en "La Guerra Gaucha", "Huella", "Fortín Alto", "Pampa Bárbara". "Su mejor alumno"; ídolos populares, como en el caso de José Betinotti, cuya vida narró en la película "El último payador", o el guiño que no llegó a concluir sobre la vida aventurera de Jorge Newbery. Ni fue por casualidad que adentrándose en el alma de nuestro pueblo, evocó el nacimiento del fútbol en "Escuela de Campeonos", film en el que se historió la trayectoria de Alumni y de su fundador, Alejandro Watson Hutton, de los legendarios hermanos Brown y de los primeros partidos internacionales jugados cuando comenzaba el siglo.

Preocupado por nuestra historia, creía en los caudillos populares; quiso dedicarle un poema al Tiare de los Llanos, un trabajo de largo aliento sobre el asesinato de Barranca Yaco; después de una larga enfermedad y mientras lo estaba escribiendo, otra muerte, distinta de aquella cordobesa que un amanecer cayera sobre el ríojón, esta vez apartañada, acaso silbando los compases de "Malena", se le presentó al poeta de "Barrio de Tango" el 3 de mayo de 1951. Pero por esa rara magia que tiene la poesía, cada vez que una tapin celeste, una vereda rota o una higuera sombría, como quiere Borges, nos obligan a evocar los viejos barrios, desnudo, como al descuido trepan hasta los labios los versos de "Sur... paredón y después / Sur... una luz de almacén". Porque Homero Manzi supo encontrar los valores más hondos y permanentes de la cultura popular y los entregó, sin mistificaciones, en un lenguaje accesible, aieno a la retórica y la cursilería. Fue un intelectual al servicio del pueblo, que prefirió, como él mismo lo dijera alguna vez, hacer letras para los hombres en lugar de convertirse en un "hombre de letras".



LUIS ROSALES

Luis Rosales. Nació en Granada en 1910. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Reside actualmente en Madrid. Dirige "Cuadernos Hispanoamericanos". Obras publicadas: "Abril", 1935; "La mejor reina de España", 1939; "Retablo sacro del Nacimiento del Señor", 1940; "Antología de la poesía heroica española"; "La casa encendida", 1949; "Rimas", 1951.

LAS VIUDAS DEL VINO

Los pájaros no tienen manos, pero en el cuarto de costura se sentaban entre nosotros y comenzaban a quererla. Les he visto coser. El hilo blanco, las manos y pájaros. **La pasamanería.** Yo me sentaba junto a ellos. Me gustaba sentarme siempre en el mismo sitio: una banquetta de rejilla, sin respaldo y tan baja que la presencia de mi madre me rodeaba igual que un horizonte. No podía salir de ella. Arrinconado, contiguo al comedor, estaba el cuarto de costura. Era pequeño y se diría que andaba dentro de la casa con un aire convaleciente como decir "vuelve" o "enfermería". En el verano rasaba con el toldo. Tenía un balcón con bandal de hierro y un tragaluz, siempre cerrado, cuya función era hacer simetría con la ventana del hueco de la escalera, en la parte del patio que carece de cenadores. Allí he pasado horas y horas de mi vida viéndola atenta a su labor. Allí he vuelto a encontrar la fe perdida. Allí la ropa blanca, las palabras ocasionales y musitadas y el ajeteo de la máquina de coser, eran como un rosario de hospital. En los últimos años, nuestra relación se había estrechado tanto que nunca he vuelto a sentir la certidumbre de corazón que entonces tuve. No era un amor: era un agolpamiento. Tal vez la muerte se presente. Entre nosotros dos había un secreto: yo había querido siempre a mi padre más que a ella. Y un día recuerdo que me lo dijo sin más palabras que las justas. Después siguió cosiendo.

Siempre me he preguntado por qué trabajan tanto las mujeres. Junto a ella estaba Encarnación, Encarnación la costurera, que era pálida y verdeante como un vuelo de limonaria, y trabajaba con la cabeza baja para llorar de cuando en cuando disimuladamente. Justo es decir que Encarnación lloraba de memoria y por así decirlo: sin última necesidad. Lloraba sin más pena que la de siempre. Encarnación había nacido en Santa Fe y era una de tantas mujeres españolas que son **viudas del vino**. Su marido bebía —beber es más barato que vestir a los hijos— y Encarnación trabajaba para pagar los vestidos y el vino. Ya lo sabéis: es lo de siempre. El padre bebe; la madre cose; los hijos crecen. El crecer de los hijos las hace más viudas cada vez, o mejor dicho, el beber de los padres las convierte en viudad, y después el crecer de los hijos las hace huérfanas, las deja al borde del camino. Encarnación era un encanto. Había sido maestra de escuela en Izanalloz y aún le quedaban en la cara algunas pecas de los niños. Vestía de luto generalmente. Tenía una triste austeridad y un cuerpo bello, pero inservible, que nunca daba la impresión de estar vestido sino vendado. Rezumaba dolor y ya sabéis que la manera de llevar el dolor es una de las cosas que más ennoblecen entre nosotros a la mujer. Cosiendo se habla bajo y Encarnación era muy linda. Encarnación era muy útil, pero no parecía una mujer sino más bien una escalera. En ocasiones se le notaban todavía cárdenas las huellas de los pies, y en ocasiones se advertía que nadie utilizaba la escalera; solamente que se habían olvidado de quitarla de en medio y por eso se encontraba a trasmano en cualquier parte donde estuviese. Tal vez únicamente en aquel cuarto, junto a mi madre, se encontraba en su sitio. "Señora, ¿mañana es viernes?" "Sí, Encarnación, mañana es viernes." No terminaban ningún diálogo. Ni siquiera precisaban hablar. Nunca he visto dos seres que se entendiesen de una manera tan sobrecogedora y espontánea.

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

EL VISITANTE

(Del libro inédito: *Versos para el atril de una pianola*.)

"El poeta es un espía de Dios." — *Shakespeare*.

Cuando el invierno vele los fantasmas azules
de la niebla en el barrio
y los libros se callen en las estanterías
para que vuelva sin temor el grillo
del hogar desde otros horizontes que esperan,
preguntará al olvido
dónde se esconde el espía del tiempo,
en qué relojería, en qué almanaque,
en qué caja de música abandonada por un niño
y junto a cual de las ventanas sutiles del crepúsculo
donde sólo hacia adentro puede asomarse uno
la saudade construye sus delicados puentes.

Y desde qué clavel del aire
o qué alga marina o qué arpa de Harpo Marx
apareciendo en un desván, de súbito,
el futuro, que es poeta, nos mira.

FÉLIX GRANDE

UNA BUENA NOVELA

"TIEMPO DE SILENCIO"

de LUIS MARTIN SANTOS

Tiempo de silencio plantea una vez más el problema en que la literatura social se encuentra respecto de su más conveniente destino. Este problema se resume en una pregunta: un arte cuya motivación más profunda consiste en practicar una revisión de la distribución de la riqueza, o simplemente en denunciar esta o aquella arbitrariedad en tal distribución; es decir, un arte que tiene a la presentación y defensa de unas inmensas mayorías necesitadas de esas presentación y defensa, ¿tiene o no tiene la obligación de realizarse de acuerdo con fórmulas elementales, a fin de que las mayorías que han sido su motivo comprendan y absorban su propia situación y asuman el dinamismo social consiguiente? En otras palabras: el artista, en función del reconocido bajo nivel intelectual de las mayorías¹, ¿debe o no debe renunciar al sistema de referencias, alusiones, símbolos, mitos, matices, sobreentendidos que la cultura proporciona a quienes la manejan? ¿Debe el escritor de esta naturaleza excluir de sus libros toda propuesta literario-cultural y ceñirse a un lenguaje de sencillez y claridad totalitarias, o, por el contrario, tiene derecho a organizar y desarrollar la estructura de su libro de acuerdo con su particular estilo, aun cuando ese estilo exija del lector un principio de especialización literaria? La pregunta nos remite a otras preguntas: ¿es posible a un escritor culto neutralizar o apagar el complejo cultural que haya adquirido y del que se nutre, le es dado saltar "las bardas de su corral"? ¿Basta observar una ortodoxia de sintaxis para penetrar en mentalidades de cultura precaria? Paradójicamente, esas mentalidades no absorben un estilo tan luminoso como el de *La caída* y sí absorben —sólo en cierta medida— el sistema de metáforas e imágenes con que está compuesto el *Romancero gitano*. Por tanto, ¿son más de una las ortodoxias a respetar? ¿Cuáles? ¿Las que dicte la consigna de la exigencia de un momento determinado? ¿Y quién será el portavoz de esa exigencia? ¿Una moda? ¿Un político? ¿Otro escritor? ¿No se coarta la libertad de la literatura — la literatura es la libertad de los escritores — bajo este aluvión de apriorismos? Imaginemos haber respetado esas ortodoxias

que, hipotéticamente², aproximan un libro a un lector dado; surgen nuevos interrogantes: ¿qué es lo que ha quedado después de tanta neutralización? Y esto que ha quedado, ¿llega a aquel lector cuya ignorancia —obvia es nuestra obligación de absolverlo de esa ignorancia— movilizó todos estos esfuerzos? Ciertamente, el escritor social se encuentra a este respecto en una situación extrema: tiene un compromiso con la cultura —en la cual cree y a la cual afirma, si no no sería escritor— y tiene un compromiso con las mayorías —a las cuales se debe, si no no sería social—. Ambos compromisos se repelen, son excluyentes, son inconciliables. ¿Por qué? Siempre que surge esta pregunta, ella nos fuerza a reconsiderar cualquier problema desde un prisma menos abstracto; en el caso presente, desde un prisma más sociológico, casi exclusivamente económico. Tratemos de clarificar, no seamos románticos: el acceso de todo individuo a la literatura culta —en este sentido, a la literatura libre— depende en principio de su situación económica. Después, una vez logrado ese acceso —y no se logrará con técnicas; incluso, paradójicamente, esas técnicas, durante su vigencia, suelen gravar el precio del libro; esta es una irresponsabilidad editorial, una especulación capitalista—, una vez logrado ese acceso, repito, nuestro nuevo lector absorberá o no esa cultura; si no la absorbe, aquí quedará abierto un paréntesis más complejo: desde el peso en gramos de su cerebro hasta sus peculiaridades psicofísicas, desde su pereza constitucional hasta sus propias fronteras intelectuales. Pero no carguemos sobre la biología más culpa de la que le corresponde (y en todo caso, la economía es también una materia prima en la elaboración de una biología dada): la incapacidad inicial de una mentalidad precaria reside en una economía precaria aliada con un arbitrario sistema educativo. Si a quien trabaja ochenta horas extras para comprarse una prenda de abrigo se le sugiere la compra de un libro, esa sugerencia equivale a un insulto. Si se le mantiene durante decenios en esa situación será inútil limar todas las aristas de los estilos cultos: suponiendo que esos estilos, ya limados, no continuaran sobre-

Me han ofrecido las páginas de TIEMPOS MODERNOS. Se supone que tengo algo que decir a los lectores de TIEMPOS MODERNOS. Bien, en este momento sí tengo algo que decir, y que considero importante: lean ustedes *Tiempo de silencio*. Más abajo encontrarán sobre esta novela unas notas que escribí cuando apareció. La novela ha sido traducida. Tengo entendido que la crítica francesa la ha acogido con esplendor. En España, muy pocos nos ocupamos en su día de este libro, pero coincidimos en señalarlo como uno de los mejores libros españoles de posguerra. La causa de que ahora yo vuelva a insistir ante los lectores argentinos no es sólo la de cumplir con la obligación de recomendar un libro beneficioso; quiero también conmemorar sombriamente el primer aniversario de la muerte de su autor. Luis Martín Santos, en accidente de automóvil, murió el 21 de enero de 1964. Aun no tenía cuarenta años. Muchos de los escritores españoles tenemos la certidumbre de que con Martín Santos se nos ha marchado uno de los más necesarios hombres que nos reclamaba el futuro. Era uno de los pocos que empujaba con el hombro, vigorosamente, para que el bloque de la cultura española ingresara sin vacilaciones en una dirección racional, solidaria y dinámica.

Luis Martín Santos fue también psiquiatra (director de un manicomio a los veinticuatro años). Ha publicado *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental* (Madrid, 1955), y la novela a que aludo, *Tiempo de silencio* (Seix Barral, Barcelona, 1962); después de su muerte, ha aparecido su ensayo *Libertad, Temporalidad y Transferencia en el psicoanálisis existencial* (Seix Barral, Barcelona, 1964).

pasando su comprensión, siempre quedaría una frontera entre esa comprensión y ese estilo: una prenda de abrigo. Queda por medio la distancia. Entonces, se trata de replantear y modificar una situación, la que en principio, origina esa distancia. A partir de aquí, el artista social comprende que está obligado a abandonar una humildad cuya eficacia es, en el mejor de los casos, hipotética y retomar la noción práctica de su tarea: rompe a escribir con el estilo de que dispone, un estilo culto, el arma que mejor maneja. ¿A quién dirige ahora sus libros? No a esas mayorías que los motivan: el vacío que separa a esas mayorías del escritor se mantiene merced a la situación en que las últimas se encuentran. Ahora dirige sus libros directamente a la situación. (Situación es una palabra abstracta: a otros escritores, a otros portavoces, a lectores privilegiados. ¿Es una tarea inútil? No del todo: se solivianta el instinto de responsabilidad, se da fe de insatisfacciones que corrian el peligro, merced a su silencio, de parecer superadas. ¿Es poco? Es todo cuanto puede ser. Un escritor que se crea la palanca del mundo, de un mundo como es el de hoy, es un escritor abstracto.) El escritor social dirige ahora sus libros, repito, directamente a la situación. La mayoría — que sería un colaborador del libro — permanece ajena, lejana, en su distancia, en su ignorancia. Para el escritor social esto no constituye un nuevo desconsuelo (él está habituado al desierto), sino una nueva desazón. Se renuncia al contacto de esa mayoría en virtud a un posible encuentro que sobrevendrá una vez que la situación que los desune haya sido modificada. En nombre de ese encuentro que ha de sobrevenir —en nombre de la distancia, que para ese ser lejano supone dolor o miseria— la energía del escritor se produce sin interferencias, sin concesiones, sin obstáculos (es obvio: me refiero únicamente a obstáculos de adaptación a un estilo); ahora es una energía que ha retomado su libertad. El camino será largo, el tiempo del encuentro huido. Es otra desazón. Una desazón que, por sí misma, no estaba: incrementa la energía que se opondrá a la situación; y ésta, cuya naturaleza se erige en único destinatario,



REPORTAJE A

SUSANA RINALDI

—¿Por qué hace usted teatro?
 —Porque sí, porque todo.
 —¿Qué opina de la nueva generación dramática argentina: digamos por ejemplo, Cossa, Rozenmacher, Castillo, etc.?
 —Supongo que la nueva generación dramática argentina no son solamente los tres nombres que usted me señala. Si es así, mi respuesta estaría muy delimitada, pues a Cossa lo he visto representado en una muestra (**Nuestro fin de semana**) que me pareció correcta. De Rozenmacher no he leído nada (tal vez tenga que disculparme). Y de Castillo, conozco una versión teatral, de la vida de Edgar Allan Poe, que en su momento me impresionó muy bien. Usted ve que de esta manera puedo opinar muy poco. Creo, entonces, más conveniente, que espere a leer y ver un poco más y no tener el atrevimiento de apresurarme ahora.
 —¿Qué posibilidades se brindan hoy, a jóvenes intérpretes, para llegar a la escena y en qué condiciones?
 —Creo que la primera posibilidad que debe brindar la gente joven, para llegar (a lo que quiera), es el talento. Si toda o casi toda la gente joven a la que usted se refiere lo tuvieran, tal vez podría contestarle con seguridad cuáles son las otras posibilidades que los jóvenes podríamos exigir se nos brindara.

Una mesa de café, con café. Un reportaje que queremos desarrollar lo menos prolijamente posible, circunstancial, en vivo. Susana Rinaldi, de una densidad humana no del todo frecuente entre nuestras actrices jóvenes, se presta cordial, amistosamente, a ese rotatán de interrogantes que al fin, siempre, por ley hecha carne de diálogo, se transforma en una conversación que poco o nada tiene que ver con las preguntas elaboradas previamente. Pero uno es rocoso, a veces. Entonces, en lugar de reproducir la charla mencionada, decide dejar en manos de Susana Rinaldi los interrogantes, para que, en sus momentos libres, brote las respuestas. Las palabras echadas a rodar sobre la mesa de café, las palabras salidas

de una mujer cabal, de una intérprete lúcida y sutil, de una voz singularísima y apasionada, esas palabras, digo, quedan allá, en la mesa de café, con café. No se diferencian mucho de éstas que se dan a continuación. Decir que Susana Rinaldi es no sólo una realidad sino una realidad significativa y atravesada por un secreto duende magnético, es, sólo, una forma de aproximación anémicamente literaria. Susana Rinaldi no representa bien, Susana Rinaldi no interpreta con gran desenvoltura: Susana Rinaldi representa, interpreta, como diría Miguel Hernández, con la sangre en el aliento. Que le valga, pues, haber elegido la mejor de las imponderaciones: la del corazón.

—¿Usted lee con notable expresividad a los poetas jóvenes argentinos: es porque se siente identificada con ellos, porque se siente parte de esa misma expresión, o simplemente porque al fin de cuentas usted es intérprete y tiene que leer muy bien?
 —Yo leo, nada más. La expresividad tal vez esté en lo que leo (a veces). Eso no significa que siempre esté identificada con lo que leo o que me sienta parte de esa misma expresión. Creo que, en definitiva, la respuesta más concisa a su pregunta es que: yo oficio como actriz. Y como tal represento en una lectura o en una función (teatral, televisiva) la imagen verbal de una circunstancia, hecho, idea. Entonces, tengo la obligación de hacerlo bien. ¿No le parece?
 —¿Qué obra —si tuviera una sola y única opción en su vida— le gustaría interpretar? ¿Por qué?
 —Cuando tenga una sola y única opción en mi vida, seguramente estaré muy lejos y en condiciones muy pobres de interpretar nada. ¿Por qué? Porque la única opción que nos queda, y nos quedará siempre, es poder decir no.
 —¿Qué piensa de la TV? ¿Cree que es un arte?
 —El actor, como otra gente, busca medios de comunicación para expresarse. La

TV es sin duda un medio. En cuanto a si es arte, tendría que decirle que el más indicado para contestar eso es el público. Creo que hay gente, entre los que sin modestia me incluyo, que trata, trabajando, de demostrar que puede serlo.

—Una vez Clyton, el director inglés, dijo que él prefería el cine porque la TV era para los imbéciles. ¿Hasta dónde Clyton se acerca a la verdad?

—En principio, para contestar esto, tendría que conocer a todos los imbéciles que rodean al señor Clyton, al que no tengo el gusto de conocer. De los ingleses tengo una opinión muy particular que no viene al caso, pero de ninguna manera creo que sea un país de imbéciles.

En todo caso yo soy latina y por suerte vivo rodeada de seres normales.

—¿Qué le gustaría llevarse a una isla desierta? (prohibido llevar homo-sapiens y cosméticos).

—En un reportaje tan serio como éste no me animo a decirle la verdad.

—Usted está surgiendo con sensibilidad y talento. ¿Cree usted que son ésas las condiciones para llegar?

—¿Para llegar a qué? ¿Adónde? No soy de las que creen que hay que correr para llegar a ninguna parte. En cuanto a lo primero, por supuesto que la gente con sensibilidad es "grata" (como decía mi tía) y un poco de talento no viene mal, pero lo fundamental, señor mío, es trabajar, y bien, si es que se puede, que siempre se puede, ¿o no?

—¿Qué pregunta me haría usted a mí?

—¿Por qué no contestó usted todo esto y dejó que la última pregunta se la hiciera yo?

DIEZ Y PUNTO

poemas de

NIRA ETCHENIQUE

ediciones FALBO

pidalo en las buenas librerías

LEA

LA ROSA BLINDADA -
 EL BARRILETE -
 EL ESCARBAJO DE ORO -
 HOY EN LA CULTURA -
 SETECIENTOS MONOS -
 CERO - ZONA -
 VIGILIA -
 BOLETIN DE POESÍA



GABRIEL CELAYA

CONTIGO

A Amparitxu

Si, de par en par, tus ojos
me miran, no sé que miran.
¡Cuánta luz para mí solo!
¡Cuánta avidez detenida!
¿Qué te exalta? ¿Qué me exiges?
Tanta alegría, ¿no es ira?
¿No es una gloria que pierde
la razón por excesiva
y un esplendor tenebroso
de naranja dulce y fría?
La noche ya no es la noche,
se trasciende submarina.
Tú no eres tú. Te trastorna
un más allá que te irisa.
Apágate poco a poco.
Hazte chiquita, más mía.

Cuando te tengo y me tienes,
somos la eterna pareja,
somos la forma indivisa,
somos isla en las tinieblas.
Cuando navego fundido
por tu espesada indolencia,
cuando, abrazándote, encuentro
la redondez del planeta,
somos a muerte la vida
que en mí tiembla, que tú encierras.
Allí fuera queda el mundo
con sus relojes a vueltas,
sus faroles alineados,
sus timbres siempre de urgencia.
Aquí dentro, tú y yo juntos
completamos la conciencia.

Parece que todo empieza
y acaba cuando sonrío
recogiéndote, apretado
calor pequeño y sombrío,
delicia casi sin forma.
¡Oh mi dulce animalito
de ojos vivos!, te descubro
y empiezo por el principio.
Por ti, todo me resulta
tan justo como sencillo.
Todo bello, tan concreto
que sobran los adjetivos.
Fechas, cielos, horas, sitios
exactos y nombres propios
me bastan; y en el instante
vulgar hallo un paraíso.

Enumero: Tximistarri,
Nordeste, trece de Junio,
dieciséis grados, dos tarde,
mar picado, viento vivo.
Y ese momento, de pronto,
contigo al lado es distinto.
Nos bañamos. Devoramos
huevos duros, bocadillos,
tomates con mayonesa,
y tanto da, nos reímos.
Y una alegría tremenda
de tenerte, de estar vivo,
de ser así como somos
mágicamente sencillos,
me enseña cómo se puede
prescindir de lo infinito.

Cada instante es un instante
en que se da lo absoluto.
En cada gozo concreto
tengo la vida en un puño.
La corbata que he estrenado,
el cigarrillo que fumo,
el olor de una manzana,
el besarte que disfruto,
son hechos que, bien vividos,
dan lo total en un punto.
Nada es vulgar, nada es vano
si en ello, a fondo, me sumo.
Cuando el pulso bate lleno
no hay pasado ni hay futuro,
sólo hay presente, regalo,
cuerpos y actos, ser maduro.

Sé que no puedo, no debo
guardar para mí escondidos
estos gozos que parecen
de puro tontos, fingidos.
Quiero cantar para todos
como me pide tu instinto.
Las palabras que me brotan
buscan en ti su sentido.
Tú dices: "esto me gusta.
Lo entendería hasta un niño".
O dices (¡con qué desprecio!):
"estos versos son bonitos".
O dices: "yo soy del pueblo;
no te entiendo, señorito".
Y entonces no sé que siento.
Y me avergüenzo. Y corrijo.

Vamos así por el mundo
caminando, sonriendo,
recogiendo luces chicas
con la punta de los dedos
y poniendo telegramas
de alegría para el pueblo.
Unidos, no nos aislamos,
proponemos un ejemplo.
Salvamos lo que nos dejan.
Luchamos como podemos.
"Los pobres, como Dios manda,
se aguantan", dicen los secos.
Mas nosotros, de la mano,
vamos andando y pidiendo
la libertad que queremos
para todos, al querernos.

JULIO CORTÁZAR

un narrador para lectores cómplices

"Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?". Así se expresa Julio Cortázar (narrador nacido en Bruselas, de padres argentinos, en 1914) en entrevista concedida a Luis Mario Schneider¹. En *Los premios* (1960), primera novela de Cortázar (anteriormente había publicado un poema dramático y tres volúmenes de cuentos), ese retroceso a la sinceridad, esa intención de tocar fondo, eran visibles; el método de muestreo entonces utilizado parecía destinado a comprender y restacar el país escamoteado. En *Rayuela* (1963), segunda novela, existe probablemente una intención similar, aunque ya no dirigida al país sino al individuo que también se escamotea a sí mismo. En última instancia, empero, ese propósito podría ser interpretado como un modo extremo, hiperbolizado, de intentar salvar el país mediante el rescate individual de cada una de sus células.

En realidad, hace ya catorce años que Julio Cortázar publicó la primera edición de *Bestiario* (1951), el libro que provocó su ascenso a una inicial notoriedad de élite. En la mayor parte de aquellos ocho cuentos, el autor empleaba una fórmula que le daba un buen dividendo de efectos: lo fantástico acontecía dentro de un marco de verosimilitud y los personajes empleaban los lugares comunes y los coloquialismos en que se especializa el bonaerense. En algunos pasajes, el lector tenía la impresión de que hasta lo fantástico funcionaba como un lugar común. En el cuento *Carta a una señorita de París*, por ejemplo, el hecho de que el protagonista vomitara con alguna frecuencia conejitos vivos, era relatado en primera persona y con el acento puesto en un imprevisto resorte del absurdo: mientras el personaje pensaba que no pasaría de diez conejitos, todo le sonaba a normal, mas al producir el conejito undécimo, se veía excedido por lo insólito y sólo entonces recurría al suicidio.

Tal vez ahora, cuando los tres volúmenes de cuentos (*Bestiario*, *Las armas secretas*, *El final del juego*) figuran sostenidamente en

los cuadros de *best-sellers*, y es oportuna la lectura íntegra de los treinta y un relatos, haya llegado la ocasión de indagar qué formidable secreto ha hecho de Cortázar (pese a la inexplicable exclusión de su nombre en las más difundidas antologías del cuento latinoamericano) uno de los más notables creadores del género en nuestro idioma: "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre", ha declarado Cortázar, "y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo"². Releyendo prácticamente de un tirón todos los cuentos de Cortázar, es posible advertir que llamarlos *fantásticos* delataba en verdad la falta de mejor nombre, ya que la afinidad esencial que los une y los orienta, pone el acento en otra característica, para la cual lo fantástico es sólo un medio, un recurso subordinado. En la cita que figura más arriba, el propio Cortázar se encarga de brindar el nombre de ese rasgo: la excepción.

Adolfo Bioy Casares, en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* que en 1940 publicara juntamente con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, al considerar las diversas tendencias de esa rama de la literatura, expresa que "algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma". Si se hace la prueba de aproximar esa comprobación a la obra de Cortázar, se verá que sólo se corresponde con una de sus zonas. Para adecuarla al resto de su producción habría que hablar más bien de la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente gobernado por reglas sucediera un solo hecho excepcional; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como la del lector, sucediera de pronto la excepción, el vuelco sorpresivo. En una lista de cuentos mencionados por Cortázar como seguros integrantes de una antología de su propio gusto (Poe, Maupassant, Capote, Borges, Tolstoy, Hemingway, Dinesen, y también *Un sueño realizado* de nuestro Juan Carlos Onetti) ese culto de la excep-

ción aparece como un común denominador. Cortázar ha relatado que un escritor argentino, muy amigo del boxeo, le decía que "en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out"³. El lector de Cortázar sabe, por experiencia, lo que es quedar fuera de combate: pero sabe también que, aunque este narrador utilice a veces algún fantasma para llegar al ansiado K.O., la contundencia del impacto tiene a menudo que ver con algo tan cercano y tan concreto como la lisa y llana realidad. Si se tiene la paciencia de efectuar una suerte de lectura colacionada de los treinta y un cuentos, se verá que muchos de los elementos o recursos fantásticos usados en los mismos son meras prolongaciones de lo real, o sea que lo increíble no parte (como en la clásica literatura feérica, o en las viejas sagas chinas de la sobrenatural) de una raíz inverosímil, sino que proviene de un dato (un sentimiento, un hecho, una tensión, un impulso neurótico) absolutamente creíble y verificable en la realidad⁴. Un cuento como *Cartas a mamá* construye su fantasmagoría a partir de un tangible remordimiento; *Las ménades* crea la suya a partir de una histeria colectiva que desgraciadamente no es nada irreal; *La casa tomada* trasmuta en fantasmal una retirada que, en el trasfondo de su ansiosa anécdota, acaso simbolice algo así como el Dunkerque de una clase social que poco a poco va siendo desalojada por una presencia a la que no tiene el valor, ni tampoco las ganas, de enfrentarse. En *Omnibus*, lo fantástico está dado sólo por esa cosa insólita, misteriosa, in-nominada, que siempre parece a punto de desencadenarse y sin embargo no se desencadena; lo fantástico no es lo que ocurre, sino lo que amenaza ocurrir.

Pero no todos los cuentos de Cortázar recurren a lo fantástico. Es más: casi me atrevería a afirmar que esa doble posibilidad, *fantasia-realismo*, constituye un ingrediente más de su tensión, de su indeclinable ejercicio del suspenso. No bien el lector se da cuenta de que este narrador no usa exclusivamente lo real ni exclusivamente lo fantástico, queda para siempre a la angustiosa espera de los dos rumbos. *La noche boca arriba* es un ejemplo típico de un cuento que sólo al final suelta sus amarras con lo estrictamente verosímil. Después del almuerzo y *Los buenos servicios*, por el contrario, están anunciando siempre un desenlace irreal y en cambio acceden a la sorpresa justamente por la puerta de servicio. En *El móvil*, se planifica la anécdota de modo tal que todo el cuento aparece como muy realista, pero luego resulta que son el impulso, la razón de esa misma anécdota los que se vuelven inexorablemente fantásticos, irreales. En *Circe*, el horror planea tan

puntualmente sobre el barniz romántico de la historia que cuando la peripecia se desliza (perfecta equidistancia entre Escila y Caribdis) entre aquel barniz romántico y su complementario horror, es el arduo equilibrio el que se convierte en excepción.

En la desvelada búsqueda de la excepción, suele ocurrir que Cortázar desorganice el tiempo. **Sobremesa** plantea un cruce de cartas entre dos personas perfectamente lúcidas, cortas redactadas, por otra parte, en términos absolutamente cuerdos. La colisión irreal viene de una asombrosa incompatibilidad entre las respectivas realidades, entre las respectivas corduras; lo fantástico del relato deriva de ese deliberado y habilísimo desajuste, porque si las cartas que firma Federico Moraes constituyen la regla, las que firma Alberto Rojas serán entonces la excepción, y viceversa. **"El tiempo, un niño que juega y mueve los peones"**, reza el epígrafe de Heráclito; pero el lector tiene la espesa, escalofriante impresión de estar frente a dos tableros, desigualmente gobernados, uno por el tiempo propiamente dicho, y otro por un simple **partenaire** del tiempo. El escalofrío viene precisamente de no saber cuál es cuál. En **Las armas secretas** también es el tiempo quien dispone y predispone. Por el mero recurso de intercalar oportunamente un episodio del pasado, Cortázar deposita en el cuento una carga de excepción, allí sí fantasmal.

Sin embargo, resulta curioso comprobar que los dos mejores cuentos (**El perseguidor**, **El final del juego**) de estos tres volúmenes, se atienen a anécdotas que ni por un instante abandonan el carril fehaciente, el minucioso tilde del detalle. ¿Y la excepción? En el primer caso, la excepción es el protagonista: Johnny Carter, el saxofonista negro, consumidor de drogas, olvidadizo, mujeriego, preocupado (como el espléndido personaje de **La flor amarilla** y tantas otras criaturas de Cortázar) por el tiempo. Johnny tiene alucinaciones, ve extrañas urnas, vislumbra una puerta que ha empezado a abrirse, una puerta junto a la cual está Dios, **"ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina"**. Al igual que el escritor, el personaje busca sus propios medios (la droga, la alucinación, el éxtasis cuando toca el saxo alto) de fabricarse una personal fantasmagoría, pero ésta, precisamente debido al empleo de tales medios, se vuelve verosímil. Para admitirla, el lector no tiene por qué expatriarse del sentido común. En **El final del juego**, sutil y aparentemente inocente recreación de adolescencia, el narrador imagina (o evoca) una limpia trama lineal, sin interpolaciones ni trastrueques. En esa historia de tres muchachos que, junto a las vías del ferrocarril, juegan a las **estatuas** y a las **actitudes**, y de ese modo impresionan y aluden a un joven pasajero de rulos rubios y ojos dulces que viaja diariamente en el tren de las dos y ocho, todo parece preparado para un cuento manso, distendido; pero allí la excepción es Leticia, que de las tres chicas es la única semiparalítica; Leticia, que sólo disimula el defecto físico cuando se inmoviliza en el juego de las estatuas.

Con tales fracturas de lo corriente, de lo vulgar, de lo siempre admitido, Cortázar no está sin embargo trastornando o enredando la historia o los valores del género. Más bien está creando en la línea acumulativamente clásica que pasa por Poe, Maupassant, Chejov, Quiroga, Hemingway; una línea que implica un rigor (rigor en la sencillez, cuando el tema la vuelve obligatoria, y también rigor en la complejidad, cuando ésta se convierte en el único medio de tras-

formar el cuento en algo realmente significativo) que va desde la técnica hasta la sensibilidad, desde la intuición verbal hasta la firme autocrítica; una línea que implica que el cuento no nace ni muere en su anécdota sino que contiene (son palabras de Cortázar) **"esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana"**. La gran novedad que este notable escritor introduce en el género, no es (como en **Rayuela**) una revolución formal o de estructura; la gran novedad es la de su inteligencia, la de su alma; es su flamante, renacido, inédito aprovechamiento de la lección de los viejos maestros, esos alertados tronchadores de lo cotidiano, esos tenaces salvadores de la hondura.

La trama de **Los premios** (1960), la primera de sus dos novelas, no es demasiado complicada. Se ha realizado una rifa, organizada por algún ente vagamente estatal, con un viaje transoceánico como máxima recompensa. La novela junta en el **Malcolm** al más heterogéneo de los pasajes, pero el novelista no confía en el azar en la misma medida que sus personajes; de ahí que los elija en carácter de muestras de varias capas sociales, varios estratos de cultura, diversos niveles generacionales. Los personajes de **Los premios** son deliberadamente representativos. Semejante método de muestreo le da a la novela cierta rigidez especulativa, acentuada aun más por el confinamiento de los pasajeros a la mitad, sólo a la mitad, del **Malcolm**. Porque a la otra mitad —la que incluye la popa— los pasajeros no tienen acceso: un coordinado hermetismo de impenetrables puertas y exóticos marineros, impide inexorablemente el paso. A lo largo de las cuatrocientas y pico de páginas de que consta la novela, el lector no sabrá a ciencia cierta (el pretexto del tifus siempre suena a falso) por qué misteriosa razón el tránsito a la popa está vedado. La prohibición alcanza a los pasajeros y también al lector.

El viaje es, en definitiva, algo trunco, ya que sólo durará tres días, y el ciclo se cerrará volviendo al café London, en Perú y Avenida, que había sido el punto inicial de la concentración de los **premiados**. A despecho de la cura en salud de Cortázar (**"no me movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas"**), toda la novela es una invitación al reconocimiento de símbolos y claves. El más obvio de esos símbolos llevaría a asimilar la suerte del **Malcolm** con la de una Argentina más o menos actual, considerando a ésta como un país que tenía un destino y se quedó sin él, un país de frustración —como tantos otros de América Latina— tripulado por tímidos o indiferentes conformistas o, en el mejor de los casos, por improvisados rebeldes que van al sacrificio. Quienes pretenden averiguar las secretas motivaciones de los cambios de rumbo (el secreto de la popa), pagan con una inútil lucidez (la popa está vacía) o también con la vida. Los únicos personajes que se realizan son Medrano —asesinado en el preciso instante en que se hace la luz en su ámbito interior— y el Pelusa, una mente primitiva y decidida que se salva por el vigor y la pureza, aunque esos mismos rasgos no le alcancen para que los demás se salven de sus inevitables y propias frustraciones. Con ese ciclo que empieza y acaba en el café London, Cortázar parece estarle diciendo a sus connacionales, y quizá a otros latinoamericanos, que toda aventura argentina (o acaso rioplatense, o tal vez latinoamericana) está contaminada por charlas de café; que la charla de café es el

mayor intento de comunicación que el individuo realiza con su prójimo, y, asimismo, la única y modesta variante de su compromiso. En todo esto (novela de Cortázar, interpretación del crítico) hay, naturalmente, una simplificación, pero todo simbolismo literario está simplificando algo, y, por otra parte, tiene el derecho de hacerlo, siempre y cuando funcione además como literatura.

La otra salida es la interpretación literal que, paradójicamente, en este caso es casi fantástica. Cuando los escasos rebeldes deciden descubrir por sí mismos las razones de tanto misterio, y emprenden su excursión libertadora, Medrano llega hasta la popa y adquiere —un segundo antes de ser asesinado por la espalda— la convicción de que la popa está vacía. **"A lo mejor la felicidad existe y es otra cosa"**, alcanza a pensar, rozando de paso alguna controversia que el lector no consigue dirimir consigo mismo. Porque si en la popa no existe nada, y además no hay tifus, el hermetismo y las prohibiciones van a inscribirse automáticamente en una estructura de absurdo: **todo** ha pasado por **nada** (y conste que ese todo incluye nada menos que una muerte). Pero quizá Cortázar busque decirnos precisamente eso. A diferencia de Kafka, en cuyo mecanismo de eterna postergación está la presencia inasible de Dios, en Cortázar detrás de la postergación está sólo la nada.

Ya sea en la zona de lo estrictamente fantástico (buena parte de sus cuentos) como en esta alegoría que se niega a sí misma, Cortázar demuestra que posee el don de narrar. (Desde este punto de vista sólo habría que reprocharle los híbridos, aburridísimos soliloquios de Persio.) Antes de valer por su categoría simbólica, los personajes de **Los premios** valen como entes literarios. Algunos de ellos, como el Pelusa o como Jorge (los dichos del niño son uno de los grandes atractivos del libro) están vistos y diseñados con cariño; otros, como Claudia y como Medrano, parecen no creer en el propio calado espiritual que evidentemente poseen; por último, López, Felipe, Paula y Raúl, frente a quienes el narrador despliega una cruel objetividad, ofician de contrastes y además no pueden escapar de su mundo cerrado y sin excusas. Los demás son viñetas (algunas de ellas memorables), diálogos costumbristas, simples detalles de este fresco —tan bienhumorado y a la vez tan patético— de la vida argentina contemporánea. **"Detesto las alegorías"**, dice un personaje de Cortázar, **"salvo las que se escriben en su tiempo, y no todas"**. De algún modo, **Los premios** es una alegoría pensada y escrita exactamente en su tiempo.

Ahora bien, así como en **Los premios** Cortázar niega rotundamente todo propósito alegórico y acaba sin embargo construyendo una alegoría de la frustración, así también en **Rayuela** —que desde la solapa enuncia su condición de **contranovela**— termina creando un mundo de una dimensión distinta, original y hasta polémica, pero que sigue siendo novelesco, aunque tal vez en un sentido más hondo y esencial. En un **Tablero de dirección** el autor advierte: **"A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo."** El Primer Libro

(cont. en pág. 18)

CORTÁZAR (de pág. 17)

se divide a su vez en dos partes: **Del lado de allá** y **Del lado de acá**. En la primera, Horacio Oliveira, porteño en París, vive del chequecito familiar, reparte su tiempo sexual entre dos mujeres (Pola, condenada a un cáncer de pecho; Lucía, también llamada La Maga, uruguaya con recuerdo y con hijo) y frecuenta un grupo más o menos internacional, denominado el Club de las Serpientes e integrado por estáticos auditores de jazz y sobre todo por disidentes vocacionales; esto, hasta que muere Rocamadour, el hijo de la Maga, y ésta desaparece. En la segunda, Oliveira regresa a los brazos y al lecho de Gekrepten, penélope bonaerense, encuentra a su amigo Traveler casado con Talita, y se incorpora a ese matrimonio en un curioso triángulo de vivencia y convivencia; trabaja con ambos, primero en un circo y luego en un manicomio, y su carrera de personaje literario culmina en un casi suicidio. Por último, **De otros lados** es el título que Cortázar da a la reunión, en deliberado caos, de noventa y nueve capítulos a los que califica de **prescindibles**.

Con esta complicada estructura, Cortázar se las arregla para crear la novela más original, y de más fascinante lectura, que haya producido jamás la literatura argentina. Por lo pronto, **Rayuela** puede ser disrutada en varias zonas, a saber: la conformación técnica, el retrato de personajes, el estilo provocativo, la alerta sensibilidad para las peculiaridades del lenguaje rioplatense, la comicidad de palabras e imágenes, la sutil estrategia de las citas ajenas. Hay una novela para lo que Cortázar llama el **lector-hembra** (o sea "el tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo"), pero también hay en **Rayuela** otra novela para la que él denomina el **lector-cómplice**, quien "puede llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma". Después de esas opiniones de su sosias Morelli, resulta un poco inexplicable el juicio negativo expresado por Cortázar⁽²⁾ con respecto a la literatura comprometida. La palabra reciprocidad existe. ¿No es lógico entonces que el pueblo (suma de todos los lectores posibles) aspire a que el autor se comprometa, para usar palabras de Cortázar, en el drama que podría ser el suyo? ¿No es lógico también que esa suma de lectores aspire a hallar un **autor-cómplice**, que sea copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que ellos están pasando?

En cierto modo, la palabra que da título al libro ("**La rayuela se juega con una piedrita que hay que manejar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo**") compendia diversas interpretaciones y sentidos. Sirve sobre todo para designar la tendencia espiritual del protagonista, y acaso del autor, que saben, aunque algo confusamente, a qué cielo apuntan, pero calculan mal y se salen del dibujo; sirve también para caracterizar la naturaleza saltarina del **segundo libro** posible, según el cual el lector debe ir también empujando su piedrita de casilla en casilla.

Casi todos los críticos que han comentado **Rayuela**, al hablar de la técnica del

libro se han acordado de **Eyeless in Gaza** (Con los esclavos en la noria) de Aldous Huxley. No obstante, es probable que la semejanza sea sólo externa. Huxley presentaba los diversos capítulos en un desorden cronológico, pero se cuidaba muy bien de invitar al lector a que los leyera siguiendo el orden estricto de las fechas. Quien, pese a todo, haya cumplido esa tarea, habrá tenido acaso alguna decepción, ya que la novela no pierde casi nada en una lectura normalmente concertada, y, en consecuencia, la disposición aviesamente propuesta por Huxley, puede parecer un desorden más bien arbitrario. Cortázar, en cambio, no propone un **desorden**, sino un **nuevo orden**, según el cual las primeras 404 páginas deben ser "leídas con la dirigida interpolación de otras 230. Más que la marca exterior de Huxley, me parece reconocer en **Rayuela** una afinidad interior con el Michel Butor de **L'emploi du temps**, un especialista en interferencias narrativas. Como en la novela de Butor, en **Rayuela** las interferencias no siempre aclaran un episodio; a veces lo oscurecen más, y ese oscurecimiento es, pese a todo, parte importante de su misión.

Para quien no sea un **lector-hembra** (esta denominación no es, por supuesto, sinónimo de **lectora**, sino más bien de **lector pasivo**), los capítulos del Primer Libro tendrán, en el segundo recorrido, un significado y una intensidad distintos. Claro que un pasaje como el que relata la muerte de Rocamadour, el hijo de la Maga, carecerá en la relectura del **suspense** que provocó en la primera aproximación del lector. En compensación, las sombras y las luces que el hecho origina en el ánimo de Oliveira, adquirirán un contraste mucho más violento, casi dramático, para el lector que ahora tiene (porque el autor se los ha facilitado) otros naipes en la mano. Pero no son exclusivamente los capítulos **prescindibles** los que enriquecen la relectura a que obligan. A la luz del enamoramiento que en pág. 338 Horacio dice sentir hacia la Maga; a la luz de las apariciones, sustitutivas de la Maga, que Horacio imagina en un barco, en el puente de la Avenida San Martín, en la persona de esa Talita nocturna que juega a la rayuela en el manicomio, la Maga verdadera de los primeros capítulos cobra otra vida, otra dimensión. No es por simple azar que la pág. 635, última del libro aunque pertenezca a un capítulo **prescindible** que deberá ser interpolado en la mitad del Segundo Libro, incluya este texto revelador: "**En el fondo la Maga tiene una vida personal, aunque me haya llevado tiempo darme cuenta. En cambio yo estoy vacío, una libertad enorme para soñar y andar por ahí, todos los juguetes rotos, ningún problema**". Es esa vida personal la que se descubre en una segunda lectura. También al lector le lleva tiempo darse cuenta.

Existe el riesgo de que la estructura de este libro pueda hacer creer que el recurso de los **capítulos prescindibles** sea apenas una apertura del taller literario de un creador, o sea la consciente exhibición de borradores y variantes desechados, materia prima absorbida, personajes aludidos, etc.; sin embargo, no hay que creer a pie juntillas cuando Cortázar habla de la prescindencia de tales capítulos, sobre todo si se conoce su teoría del lector-cómplice, del lector-personaje. En la pág. 497 dice el escritor Morelli, que en cierto modo es el portavoz literario de Cortázar: "**Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida**

en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo". Pese a toda advertencia en contrario, los **capítulos prescindibles** son un recurso novelístico eficaz. Con la excusa de completar la novela primera, Cortázar obliga al lector a efectuar una nueva lectura con la inclusión de los **capítulos prescindibles**. Pero ¿qué sucede entonces? Que el lector busca, en los nuevos capítulos, con explicable avidez, los pequeños detalles complementarios que le sirvan para redondear el retrato de cada personaje, y una vez que los encuentra hace, conscientemente o no, los correspondientes ajustes en los capítulos primitivos.

Pero entre la primera y la segunda lectura existe además otra diferencia fundamental: mientras el Primer Libro que propone Cortázar es en cierto modo una novela objetiva, el Segundo Libro, en cambio, puede ser considerado una novela subjetiva. O sea que no hay tal prescindencia. Si los capítulos de la última parte eran realmente prescindibles, ¿a qué incorporarlos? Evidentemente, no es por un simple capricho que Cortázar los incluye; la inclusión significa que en definitiva su presencia ha de contar. Se trata pues de un recurso narrativo tan legítimo como el **racconto** o el monólogo interior. De algún modo, el procedimiento me recuerda esos álbumes infantiles con figuras para colorear: en la primera lectura de **Rayuela**, el lector llena mentalmente las figuras con determinados colores, pero luego, al volver sobre ellos, se da cuenta de que, aunque cada figura sea siempre la misma, en realidad son otros los colores que le van bien.

En una nota extrañamente desacertada⁽³⁾, Juan Carlos Ghiano sostiene que el protagonista de **Rayuela** es un porteño típico, y se basa en que Cortázar da esta imagen de Horacio Oliveira: "**Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás**". Sin embargo, el porteño típico precisa como el pan una frivolidad típica, y es allí donde Oliveira no encaja en la definición. El mismo Cortázar es porteño, claro, pero no es típico; no sólo por haber nacido en Bruselas, sino también porque su porteñismo es una esencia y no una superficie. Cortázar usa (y tal vez eso haya desconcertado a Ghiano) todos los ingredientes que le son brindados en bandeja por el folklore guarango, la jerga tanguera y el ritual del mate, pero hace que le sirvan para una búsqueda de autenticidad que es más bien atípica⁽⁴⁾. "**Voyeur sin apetitos, amistoso, un poco triste**", se define también Oliveira, y es seguro que el usual porteño de la liturgia chauvinista, la gomina y el baby-beef, no ha de sentirse representado en semejante tríptico. Sin embargo, debe también reconocerse que Cortázar empapa de porteñismo su afanosa, y a veces desalentada indagación. En primer término, la mayoría de sus personajes han sido varias veces sumergidos en cultura extranjera ("**Babs se había encrespado a lo Hokusai**"; "**eso no se hace ni en la cabaña del Tío Tom**"; "**prometiéndome espectáculos dignos de Samuel Beckett**"; "**un arenque a la Kierkegaard**") y nada puede ser más porteño, o mejor más rioplatense, que esa importada sumersión erudita. Pero también hay en Cortázar un porteñismo invasor. En la etapa parisiense de la novela, cada miembro del heterogéneo Club de las Serpientes piensa, razona, elucubra, de acuerdo a su respectivo estilo nacional, pero (oh sorpresa) casi siempre habla porteñísimamente. Cuando esta novela sea traducida al francés o al inglés, perderá segura-

mente este rasgo peculiar, pero por ahora un lector uruguayo puede fácilmente detectar una deliciosa y deliberada incongruencia que importa toda una actitud. Este escritor, tan enterado y cuidadoso de los matices como para decir de la uruguayo Lucía, o sea la Maga, que "se largaba a estudiar canto a París sin un vintén en el bolsillo", pierde aparentemente esa escrupulosidad lingüística al hacerle decir al pintor Etienne: "sos capaz de encontrar metafísica en una lata de tomates", o "¿qué otra cosa busco yo en la pintura, decime?". Descarto absolutamente que esto sea un descuido. Cortázar es demasiado minucioso como para caer en semejante renuncio de principiante. Creo más bien que con esa invasión coloquial, Cortázar intenta deslizarse la semiconvicción de que su oído es argentino, y, por lo tanto, que el lenguaje del mundo se incorpora a su ser a través de ese oído. "En París todo lo era Buenos Aires y viceversa", escribe Cortázar acerca de Oliveira, pero la viceversa apenas si se nota. Es algo así como un subjetivismo, no individual sino nacional; Cortázar recibe el mundo como el Julio Cortázar que es, pero también como argentino, como porteño no típico sino esencial.

Todo esto le sirve para usar, en su provecho narrativo, dos rasgos porteñísimos, sólo en apariencia contradictorios: la actitud burlona y la cursilería. Pero Cortázar, antes de usarlos, los desarbola, les cambia el signo, la dirección. La actitud burlona se transforma en comicidad pura (la madre de Ossip es un recuerdo que "se va con alka seltzer"; alguien "se ha suicidado por penas de amor de Kreisler"; "vos me escondés tus lecturas", le reprocha Talita a su marido cuando se entera de que éste ha estado leyendo el *Liber penitentialis*, edición Macrovius Basca) pero también en implacable autocrítica. Cada vez que un personaje se pone enfático, pedante o erudito, el autor lo trae (o se trae) violentamente a tierra: "Die Tüchtigkeit, viejo. Zas, éramos pocos y parió la abuela"; "El sueño del pan me lo puede haber inspirado... Inspirado, mirá qué palabra"; "esas irrupciones (...) se vuelven repugnantes apenas se limitan a escindir un orden, a torpedear una estructura. Cómo hablo, hermano". (Agréguese a estos ejemplos todo el capítulo 23, el del inefable concierto de piano de Berthe Trepast, que desde el punto de vista narrativo es el pasaje más logrado del libro.)

En cuanto a la cursilería, el desarbolamiento de Cortázar sirve para transformarla en una versión muy particular de lo tierno. Hay, en este sentido, varios episodios dignos de destacarse, pero el más claro es la muerte de Rocamadour (págs. 167 a 205). La situación incluye todas las posibles contraseñas del melodrama: niño que muere silenciosamente mientras la madre, ignorante de todo, espera que llegue la hora de administrarle una poción. Oliveira se da cuenta de que Rocamadour ha muerto y va pasando la noticia a los otros, pero se crea el tácito acuerdo de postergar el estallido de la Maga hasta que llegue la hora del remedio. Entonces hablan de todo un poco: de Jung, Rip van Winkle, el Karma, Malraux, etc., pero hay un trasfondo de ternura en ese empecinamiento colectivo, destinado a escamotearle un ratito al destino, a preservar una media hora adicional en la condenada e inocente tranquilidad de la Maga.

Ahora bien, ¿qué quiere decir Cortázar, en definitiva, con una novela tan peliagudamente construida? Deben ser posibles varios decenas de interpretaciones. Algu-

nas muy obvias, como por ejemplo la que se desprende del mero hecho de que el episodio bonaerense transcurra nada menos que en un circo y un manicomio, como si el autor quisiera dar a entender que "Buenos Aires, capital del miedo" (pág. 444) o acaso el mundo todo, vive entre la cabriola y la enajenación. A partir de esta contranovela o contra-alegoría, que es también novela y alegoría, pueden formularse varias teorías (¿cuándo no?) de la incomunicación, del lector participante, del humorismo imaginista, de la *otherness*, del amor bumerang, del desprecio por lo estético, etc., etc. Pero Cortázar, como Oliveira delante del espejo, se suelta "la risa en la cara" para luego tener fuerza de quedar indiscutidamente serio. "Mi pesimismo puede menos que mi esperanza y eso se irá viendo", dijo en un reportaje, pero hasta ahora la pulseada está muy reñida. Como tantos creadores de esta América, y acaso en mayor grado que algunos de ellos (por lo menos Carlos Fuentes o Alejo Carpentier han demostrado ser capaces de usufructuar varios centímetros de alguna otra plataforma ideológica), Cortázar se debate entre sus dudas y contradicciones. "Nunca se sintió con más fuerza", ha dicho, "que un escritor debe elegir una de las imágenes del destino humano que le proponen las corrientes ideológicas, o que debe elegir el no elegir ninguna y crear otra nueva." En el fondo, Rayuela viene a ser una apasionada (Cortázar tiene vigor hasta para desanimarse) exhibición de aquellas dudas y contradicciones. El novelista está, como puede confirmarlo su sosias Morelli, "orientado hacia la nostalgia" y esa nostalgia apunta a su vez a un cielo (otra vez la Rayuela) inalcanzable, a un kibutz de adopción. Pero lo extraordinario (y esto es algo que no ha sido visto por quienes han escrito sobre Rayuela) es que ese kibutz o paraíso no significa en rigor una evasión. Cortázar, que ha confesado reiteradamente su deuda intelectual con Borges, pero que ha aclarado: "Si se trata de las invenciones y las intenciones de Borges, ando hace mucho lejos de él", se diferencia sobre todo del autor de Ficciones en un matiz que puede ser decisivo: ambos tienen un fondo de lirismo, pero en tanto que Borges "es radicalmente escéptico pero cree en la belleza de todas las teorías" (son palabras de Enrique Anderson Imbert), Cortázar es más bien esperanzado y reserva su escepticismo precisamente para las teorías. En su agnosticismo, Borges se evade hacia la belleza, mientras que Cortázar busca denodadamente su kibutz en los meandros de la realidad, en los recovecos del alma humana, en las fatigas de la conciencia. La rayuela de Cortázar tiene, de todos modos, un cielo, mientras que las fabulaciones de Borges sólo trompan y recorren sus ruinas circulares. "La gran lección de Borges es su rigor, no su temática", ha dicho Cortázar; pero siendo uno y otro escritores excepcionales, cabe anotar que mientras Borges emplea su rigor para hacer cada vez más irrespirable la atmósfera de sus laberintos, Cortázar en cambio lo usa para calcular y recalcular dónde estará el pasaje o el intercesor, o la salida que lleve de algún modo a ese kibutz prolijamente entresoñado. Cortázar, como Oliveira, sueña con el prójimo, ese prójimo ideal y complementario que en cierto modo es Traveler ("en el fondo Traveler era lo que él hubiera debido ser con un poco menos de maldita imaginación, era el hombre del territorio, el incurable error de la especie descominada, pero cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario"). Cortázar,

al igual que su personaje y a la altura de esta segunda y notable novela, se ha topado con un secreto fundamental: "Ser actor significaba renunciar a la platea y él parecía nacido para ser espectador en fila uno. 'Lo malo', se decía Oliveira, 'es que además pretendo ser un espectador activo y ahí empieza la cosa'. Sí, efectivamente ahí empieza la cosa. Ahora falta saber cómo sigue.

(1) En Revista de la Universidad de México, mayo 1963.

(2) Ver El cuento en la revolución, en la revista El escarabajo de oro, Buenos Aires, año IV, n° 21, diciembre 1963.

(3) Ver nota 2.

(4) La falta de ese mínimo lazo con la realidad, es lo que a mi entender hace menos valioso, dentro de la siempre estimable producción de Cortázar, un libro como *Historias de cronopios y de famas* (1962). Sin embargo, aun dentro de esta obra, la parte más interesante me parece la primera, *Manual de instrucciones*. Es una suerte de desembocada anti-realidad, pero así como el más frenético ateísmo puede ser utilizado como última ratio para demostrar la existencia de Dios, así también esa anti-realidad depende en última instancia de la fuerza y las prerrogativas de lo real.

(5) Ver nota 1.

(6) Rayuela, una ambición antinovelística, en La Nación, 20 de octubre de 1963.

(7) A este respecto puede ser ilustrativo el siguiente fragmento de una carta de Cortázar, que fuera reproducido en el n° 132 de la revista Señales, de Buenos Aires: "Hace años que estoy convencido de que una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina de ficción, es el falso lenguaje literario (sea realista y aun neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en la Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo: pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa".

Apareció

FUEGO GRANDE

de Césare Pavese y Bianca Garuf

En las Buenas Librerías

Editorial Stilograf

FAR WEST

"Marcha" reproduce en una sección especial dedicada a estos menesteres una noticia policial aparecida en "El Día", de Montevideo, septiembre 27, bajo el título de FAR WEST. La noticia dice así:

"En Juan Carlos Gómez entre Cerrito y Piedras, dos agentes de investigaciones fueron agredidos por cinco personas. Al darse éstos a conocer, los individuos no acataron la orden, viéndose los funcionarios obligados a extraer sus armas. Un integrante del grupo desacatado golpeó al agente Rivero en la mano que éste portaba el arma, la cual se disparó hiriendo a: Florisbela Graña Velázquez, uruguayo, soltero, de 25 años, en el pene; a Rubén Vidal Linares, uruguayo, soltero, 20 años, en el tórax, y a Fredi Héctor García, uruguayo, soltero, 19 años, en el tórax." El orificio de salida para los dos que se salvaron fue la puerta.



PASOLINI Y EL EVANGELIO

(ver T. M. N° 3)

PUES, QUE TE PREMIE LA UNESCO

La editorial Losada, en los finales de 1964, publicó, por fin, la premiada obra teatral de Abelardo Castillo, ISRAFEL. Habíamos comenzado a descreer de esta aparición. Como en el caso ya comentado de Alventosa, en este país hay que ser premiado en el extranjero para cosechar, aquí, en nuestro propio suelo, la indiferencia y el olvido. Es ley argentina, criolla. Hay que ser toro en rodeo ajeno para, simultánea y terriblemente, ser sólo cuernos en el propio. Que la Unesco premie a un autor argentino es sólo parte, increíble, de la soledad del autor argentino. ¿Quieres estar solo, autor? ¿Quieres brotar blanquecinos hilos capilares esperando un reconocimiento? ¿Quieres lograr que nunca te estrenen? ¿Quieres esperar años la edición de tu obra y siglos una sala para representarla? Pues, que te premie la Unesco.



EL
bastón
CRITICO

Cuidado con los Poetas, que Muerden - Julio Cortázar



UNA AMISTAD

Entrevista a FÉLIX GRANDE

¿Qué es la poesía?

Una forma cordial de conocimiento; una manera de provocar y calentar la relación del ser humano con el ser humano. Debido a este propósito tan ambicioso que exige a la poesía, estimo que ésta debe estar fundamentada con todas las manifestaciones humanas: desde la razón a la sentimentalidad, desde la serenidad al apasionamiento, desde la angustia al júbilo, desde el terror a las resoluciones; nada debe quedar excluido en poesía, y si ésta contiene ese propósito que he señalado, ninguno de sus materiales será nocivo, todos serán integradores.

¿Qué repercusión tiene, o puede tener, la poesía como manifestación humana?

La buena poesía, repito, es conocimiento que reunifica al autor y al lector; pues bien, la repercusión del conocimiento es el amor. Esta tarea es lenta y compleja, es trabajo de siglos (hay aquí la emocionante teoría —señalada entre otros, por Miguel Hernández— de la obra a través del tiempo; un heredar a las generaciones caídas para testar sobre las generaciones sin nacer). El sueño de la amistad general en la tierra —permanentemente injuriado por el contraste de las realidades antagónicas— labora silenciosamente sin descanso por encima del desorden y los comentarios: la poesía es una de las armas de acción de ese sueño paciente y obstinado. Como desde la ciencia, un paso dado desde la poesía hacia esa desgarradora victoria, ya nunca retrocede.

¿Qué poetas españoles antiguos y contemporáneos prefiere?

Manrique, Bécquer, Antonio Machado.

¿Qué poetas extranjeros, antiguos y contemporáneos prefiere?

Rimbaud, Rilke, Vallejos.



LA MUJER QUE DIOS CREÓ TREINTA AÑOS CUMPLIÓ

Brigitte Bardot (la doble B de Babette, de los bajorrelieves y los balaustres, del basilisco, los bemoles y la bijirita) acaba de cumplir treinta años. Algo así como la firma de un acta de renunciamiento. La batalla entre la fábrica Renault y Brigitte por introducir mayor cantidad de divisas en Francia, comienza a favorecer a la máquina. Claro, Brigitte al fin de cuentas es de carne y hueso, y por ello natural y lamentablemente proclive al deterioro. Su nombre, su pequeña humanidad extrañamente humoral, su vampirismo hecho de lolita y audacia, su auténtica inocencia, su inexorable respeto por el amor, su sensualidad mansa, su candor que desarma, su desvestirse para gozar un cuerpo y no para develar un misterio, todo ello ha hecho de Brigitte un fenómeno singular de este siglo. Simone de Beauvoir, en su ensayo sobre esta cuestión, dice: "Su atracción erótica no es mágica sino agresiva. En el juego del amor puede ser tanto el cazador como su presa. El macho sólo constituye un objeto, en la misma forma que ella lo es para él. Y es precisamente esta característica la que lastima el orgullo masculino. En los países latinos, en los que el hombre adhiere al mito de la 'mujer como objeto', la naturalidad de BB resulta más perversa que cualquier sofisticación. Al menospreciar las joyas, los cosméticos y los tacos altos rechaza la posibilidad de convertirse en un ídolo remoto. Afirma la relación de igualdad en el deseo y en el placer. Una mujer libre representa todo lo contrario de una mujer liviana. En el desempeño de su rol de hembra confundida, de cachorro sin hogar, BB parece estar al alcance de todos los que la desean, pero, paradójicamente, ella los intimida. No está protegida ni por la riqueza ni por el prestigio social, pero hay una obstinación orgullosa en su rostro mohino, en su cuerpo firme [...] No hay nada vulgar en ella. Muestra, por el contrario, una especie de dignidad espontánea que se asemeja a la gravedad de la infancia [...] En una sociedad con pretensiones espirituales, BB se muestra como un objeto deplorablemente materialista y prosaico. Al amor se lo ha revestido con tan falsos ornamentos poéticos que la prosa que BB representa me resulta saludable y tranquilizadora." Simone de Beauvoir, en sesudo estudio, dio el primer paso para develar las características precisas de esta muchacha que dio tantas alegrías al director del Banco Central de Francia; hoy, sus primeros treinta años dan, quizá, el último. La bardolatría —otra de las maneras de nuestro contemporaneidad— ha llegado a su fin. Brigitte ha caído. Viva Brigitte.

KAFKA NO ERA UN FANTASMA INTERESANTE

Max Brod, el amigo de toda la vida de Franz Kafka y a quien se debe la edición (póstuma) de la mayoría de las obras de éste, abrió una exposición en Praga, en el museo de Literatura Checa. Brod celebró recientemente sus 80 años y ha vivido en Israel desde la ocupación nazi de Checoslovaquia, en 1939.

"Estoy muy contento —dijo— de que Kafka esté recibiendo tanta atención en la ciudad de su nacimiento. Pero no estoy tan contento de las interpretaciones que sobre sus trabajos se hacen, no sólo en esta parte del mundo sino en EE.UU., por ejemplo. Kafka no fue un romántico decadente y negativo que odiaba la vida, un fantasma interesante. Fue mi mejor amigo por veinte años. Lo veía todos los días y hasta dos veces al día. Lo conocí como una persona vital y positiva, que amaba los deportes y el teatro, que amaba a Praga y su vida artística, la gente y su conversación. Fue un verdadero hijo de Praga. Sus trabajos están saturados de Praga y su gente; ellos combinan la cultura de Praga, de Alemania y la cultura judía. Buscaba la pureza absoluta y la absoluta verdad. Tenía gran fe en el futuro y en la fuerza del pueblo. Creía que nadie debía permanecer pasivamente aislado y él nunca lo estuvo". El profesor Eduardo Goldstücker, de la Universidad de Pra-

ga, destacó la importancia actual de Kafka, a quien describió en su búsqueda de la verdad por debajo de la superficie de las cosas ("la actitud de todos los revolucionarios" —dijo). Destacó también la convicción de Kafka de que un hombre es responsable por la suerte de quienes lo rodean y de apartar todo obstáculo para que el ser humano se realice plenamente.

¿Qué hubiera escrito Kafka en su diario de esta nueva y esperada actitud de su ciudad, de sus hombres y de sus funcionarios, frente a su obra? Por fin la cordura y la inteligencia han primado sobre los fáciles estampillados y los esquematismos de entrecasa. Que valga.

HUMORISMO

El doctor Héctor O. Fontanarrosa, en un ensayo entregado a TIEMPOS MODERNOS sobre "Psicosociología del humor" —que se publicará en uno de nuestros próximos números— dice, respecto del humorista:

"El humorista trasgrede siempre las normas en que vive basado en un manifiesto deseo de liberación individual, frente a las conductas que le fueron predeterminadas y que oprimen ese impulso. Es por esta razón, precisamente, que todo humorismo no se da únicamente en el otro, sino también en uno mismo. Se ha dicho que el perfecto humorista es el que sabe reírse de sí mismo. Y así es: se ríe de sí y de los otros, pero siempre ríe y hace reír poniendo de manifiesto singulares conductas desviadas."

JUSTICIA





**LA HERENCIA
DE UNA
LUCHA
DIFÍCIL**

Los datos fríos, objetivos, son espantosos. Lucha difícil (años) para realizar un primer largometraje; lucha difícil (años) para salvar los obstáculos de la moralina institucional y las buenas costumbres, de las sensibilidades pruritógenas vestidas con sable y hojas de parra; lucha difícil (años) para vencer las contrariedades de un medio profesionalizado y metalizado; todo ello, así, medido en años, afronta en una semana de estreno el juicio espectador y un cine de la calle Lavalle cambia, alegremente, en seis días, de cartel. Años expulsados por la borda de la indiferencia pública. Años de trabajo, de esperanzas, de urgentes y cotidianos problemas económicos y de los otros. Años que mueren, aceleradamente, en las butacas de un cine difícil de llenar. Años reducidos, por imperio de la obligada economía de medios publicitarios, por indiferencia, por persecución, por torpeza de argentinos (la vieja y reincidente torpeza frente a lo auténticamente nuestro), por todo ello, digo, años reducidos a nada, a casi nada. En tanto, otros países, otros públicos, otras gentes de cine, dan a LA HERENCIA, de Ricardo Alventosa, allá, en New York, en Canadá, en Paris, en Roma, en Varsovia, el reconocimiento que sus compatriotas, por ignorancia, por indiferencia, por torpeza, por déficit de amor, por cualquier cosa, le negamos aquí, en nuestra propia calle Lavalle. No aprendemos más.



**STEFANIA
SANDRELLI**

(S. S.)
(ver T. M. N° 3)

**OSTRAS
Y
AMOR
A LA
VIDA**

En la edición del diario "La Nación" del 8 de enero de este año se publicaron dos noticias que bajo los títulos de "Velada en Irlanda" y "Miss Hiroshima" testimonian el amable momento que está viviendo el destino del hombre. Nosotros, poetas al fin, no resistimos la tentación de cambiar el título de dichas noticias y reproducirlas prolijamente para solaz de nuestros lectores. La primera, a la que titularemos "Dios salve al rey", dice así: "Dublin 7 (AFP) - La princesa Margarita y su esposo, lord Snowdon, pasaron una velada en el conocido "pub" de Paddy Burke, "el rey de las ostras", en Clarenbridge. Después de una comida de ostras, langosta, pollo y jamón, que Tony acompañó con "café irlandés" —brebaje en el que lo esencial es el whisky—, la pareja, en medio de la muchedumbre de pescadores que constituye la clientela acostumbrada del "pub" escuchó las canciones tradicionales de la verde Erin. Al igual que los clientes de la taberna, Margarita marcó el ritmo de las canciones batiendo palmas acompasadamente y golpeando vigorosamente el suelo con los pies. Extremistas irlandeses colocaron más tarde una bomba cerca de la residencia de los huéspedes pero la explosión no tuvo consecuencias".

La segunda noticia, que titularemos "Una forma americana de morir", dice así: "Tokio, 7 (AFP) - Meses después de haber sido elegida Miss Hiroshima, Narae Ueda, una bonita japonesa de veinte años, se ha enterado de que está amenazado por la leucemia. Narae tenía apenas un año de edad cuando la bomba atómica cayó a 1800 metros de la casa donde vivía con sus padres, frente a la estación de Hiroshima. Durante uno de los exámenes a que son sometidos periódicamente todos los supervivientes de aquella acción bélica, los médicos han notado un inquietante aumento de leucocitos en la sangre de Narae Ueda, pero ella tiene esperanzas." "Hasta que el hospital no se pronuncie definitivamente —ha declarado— yo me digo que todo va bien. Quiero vivir y vivir una vida bella."

Como se ve, dos noticias que hablan claramente sobre la verdad de aquella frase: vivimos en el mejor de los mundos posibles. Ostras y amor a la vida. ¿Se puede pedir algo más?

ALTA CALIDAD

Muchos son los periódicos y revistas que llegan a la redacción de TIEMPOS MODERNOS. También ello es parte de nuestra misión: comunicarnos, conjejar páginas y amistad, tender la red de palabras y hambre de diálogo que, junto al resto de las manifestaciones de la cultura, ayude a sentirnos menos extraños, menos torpes de manos tendidas, menos aislados en un soliloquio estéril y egoísta. Esto, que es común a todas nuestras colegas, se ennobrece más aún por la alta calidad de algunas de ellas. Al margen de las argentinas (todas válidas, todas valederas) queremos llamar la atención sobre tres o cuatro continentales, que configuran una elevada expresión cultural y dignifican el aire intelectual americano: nos referimos a MARCHA (semanario de Montevideo), UNIVERSIDAD DE MEXICO (que tan inteligentemente dirige Jaime García Terrés), CASA DE LAS AMERICAS (de La Habana) e ISLAS (de la Universidad de las Villas). Ellos ejemplifican el caudaloso empuje y la indesmentible calidad e inquietud de esta América nuestra que, paso a paso, forja su auténtico ideal de grandeza y justicia social, su destino por prepotencia de trabajo, como lo quería Arlt.

reportaje a

MARIO BENEDETTI



"Gracias por el fuego", segunda novela de Mario Benedetti y finalista en la edición 1963 del concurso "Biblioteca Breve" de la editorial Seix-Barral, no podrá ser editada en España. El "Servicio de Orientación Bibliográfica" (eufemismo de nuevo cuño) ha trazado un NO en tinta roja sobre sus páginas. Ya, anteriormente, "La otra mitad", novela de Martínez Moreno, había sufrido igual destino a manos de los subsidarios de la moralina. Moralina que, muchas veces, es sólo el pretexto o el disfraz de actitudes que, por inaugurar nosotros también eufemismos de nuevo cuño, llamaremos doctrinarias. Hace pocos días visitamos a Benedetti. En tal ocasión gestionamos ante él la reproducción en estas páginas del reportaje que con motivo de "Gracias por el fuego" le hiciera el periódico "Epoca". Podemos también anticipar que Benedetti publicará en TIEMPOS MODERNOS un estudio sobre la obra de Julio Cortázar (estudio que, de llegar a tiempo, publicaremos en este mismo número). También nos ha adelantado para próximos números algunos poemas de su próximo libro. El autor de "La tregua", cuya tercera edición se publica en estos días con pie de imprenta por: año, sigue, pues, su honda labor de inquisición y acercamiento a todo lo que de una u otra manera, con una u otra forma expresiva, signifique testimonio vertical y desarrollo progresivo de una conciencia viva y lúcida, integrante de esta América. Porque haber recorrido el doloroso y contradictorio camino de ida y vuelta que va de "La tregua" a "Nación de patria" es muestra inequívoca de su capacidad creadora y del amplio y fecundo tono de su mundo artístico y personal.

—¿A qué atribuye el terminante voto de la censura con respecto a su novela?

—La censura española se ha caracterizado siempre por ser una institución absolutamente imprevisible. En 1962, cuando estuve en España, un escritor de Barcelona me dijo que esa incoherencia era tal que ni siquiera les dejaba el recurso de autocensurarse. Luego me mostró los originales de una novela suya, devueltos por la censura con casi un centenar de tachaduras; se daba el caso de que le hubieran dejado intactos varios pasajes francamente eróticos, y en cambio le prohibieron usar, en otro capítulo, la palabra *sobaco*. A veces la prohibición que recae sobre una obra literaria, depende de la gajmoñería de algún censor en particular. En realidad, hay en España tres tipos de censura: la política, la moral y la religiosa.

—¿Cree que en su caso tuvo más importancia la censura política?

—Podría ser, no tanto por la novela en sí, sino porque se hayan enterado de cuál es mi posición política aquí en Uruguay. Ya una vez, en 1957, cuando los uruguayos todavía precisaban visado para ingresar en España, el consulado español me negó la visa aquí en Montevideo; al parecer, el motivo fue que en ese entonces yo era crítico literario del semanario *Marcha*. Después conseguí de todos modos la visa (en París, no en Montevideo), pero eso ya indicaba una actitud. Ahora bien, mi novela no tienen ninguna referencia a España o a la política española; con excepción de un largo prólogo que transcurre en un restaurante latinoamericano de Nueva York, el resto está ubicado (como la casi totalidad de mis relatos) aquí en Montevideo. Hay referencias a lo político, pero son sobre Uruguay, sobre América Latina, sobre Estados Unidos. En su aspecto más obvio y exterior, *Gracias por el fuego* desarrolla el proceso de las relaciones (y su pasaje del amor al odio) entre un padre y un hijo, consideradas por lo general desde la perspectiva de este último. En un sentido más hondo, quiere asimismo desarrollar otro conflicto que ya no es de individuo sino de generaciones. En el itinerario que cumple el protagonista, con su lenta maduración del crimen y su frustración final, intenté representar el conflicto de mi propia generación, que quiere (y no puede) acabar con la corrupción y la hipocresía de un pasado inmediato. También puede ser esto último lo que les haya molestado. En general, me inclino a pensar en otras motivaciones.

—¿Por ejemplo?

—Las que suele esgrimir la zona beata, que es la más severa e inflexible. Cuando hace unos meses la censura vetó la segunda novela de Carlos Martínez Moreno, *La otra mitad* (que, al igual que la mía, iba a ser publicada por Seix Barral), llegó a saberse en Montevideo que los motivos de esa prohibición tenían que ver con dos aspectos concretos de esa novela: había un supuesto suicidio y un evidente adulterio.

A partir de ese momento, cifré muy escasas esperanzas en que *Gracias por el fuego* consiguiera el visto bueno, ya que en mi novela hay un suicidio que por cierto no es nada ambiguo, y no uno sino varios adulterios. Es posible que en España no existan ni adulterios ni suicidios (el crimen en cambio parece más institucionalizado) y en consecuencia la censura opine que nuestras novelas uruguayas amenacen con introducir en la Península esos hábitos rioplatenses tan deprimentes como blasfemos. De todos modos, este doble veto a autores uruguayos me parece algo sospechoso. Recuerdo que en la excelente novela *La ciudad y los perros* del peruano Mario Vargas Llosa (que primero fue sólo autorizada para la exportación, pero hoy ya se vende en el mercado español) hay por lo menos un adulterio, amén de algunos episodios de trasfondo bastante sórdidos en el Colegio Militar. En *Los Albañiles*, del mexicano Vicente Leñero (novela que precisamente obtuvo el Premio Biblioteca Breve el mismo año en que mi obra salió finalista) no sólo hay evidente adulterio sino que el adúltero, un viejo corrompido y corruptor, realiza su pecado en dos etapas: primero seduce a un muchacho de quince años, y luego también viola a la noviecita de éste.

En la novela de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, se relata pormenorizadamente el aborto de una muchachita que había sido previamente violada nada menos que por su padre. Junto a esas "transgresiones", la novela de Martínez Moreno o la mía pueden ser consideradas como aptas para señoritas. Por eso se me ocurre ahora que quizá haya otros motivos. Por ejemplo, ¿no será todo esto una vengancita retroactiva por cierta declaración de persona no grata formulada hace un tiempo por el Concejo Departamental de Montevideo con respecto a un embajador español, posteriormente sustituido por el gobierno de Franco? Quizá sea una interpretación rebuscada, pero vaya uno a saber en qué nudos piensa el censor español cuando da sus puntadas.

—¿Qué piensa hacer ahora con su novela?

—Acabo de escribir a Seix Barral para que, en vista de las poco alentadoras novedades, me deje en libertad para publicar la novela aquí en Uruguay. Para la editorial española este veto debe representar no sólo un contratiempo en sus planes (*Gracias por el fuego* debió haber aparecido en noviembre de 1963) sino también una importante pérdida de dinero, ya que el libro estaba en pruebas de página, es decir, con todo el plomo hecho, y eso, como se sabe, representa la parte más costosa de cualquier impresión. De modo que, si no hay otras noticias, lo más probable es que la novela aparezca a mediados de año en la colección Carabela, de la Editorial Alfa, donde por otra parte se han publicado la mayoría de mis libros.

RICARDO

PIGLIA

EN NOVIEMBRE

cuento

No hay como el fin de la primavera, cuando los días grises y oscuros ya no existen, pero están cerca y no entendemos de qué modo pudimos soportarlos. No hay como esos días luminosos y tibios de fines de noviembre, en los que uno vuelve al mar después de meses y meses de lloviznas y viento y cielo encapotado.

Entonces, arrojarse a nadar, es como acostarnos con una mujer a la que hemos deseado mucho tiempo.

Aquel día, cuando llegue a esa playa casi escondida entre los médanos, blanca y despejada y vi el mar como un alambre, una especie de línea moviéndose, allá en el fondo, sentí otra vez las ganas de correr y desnudarme y de gritar que se sienten al sol, cerca del mar, en el comienzo del verano.

El sol bajaba perpendicular y toda la playa parecía de vidrio y era como caminar sobre uno de esos colchones de "goma pluma", porque los pies se hundían en la arena blanda, caliente y tan luminosa que llenaba los ojos de resplandor y lágrimas.

Caminé contra la brisa fresca y salada que se mezclaba con el olor agrio que hay siempre en las playas abiertas, con ese viento que viene de muy lejos arrastrando ramas y algas y los copos de espuma amarillentos por el yodo.

Mar del Plata estaba muy atrás y evitando el reflejo del sol podía vérsela, posando las barrancas y el puerto, parecida a la maqueta de una ciudad con edificios desaparecidos, con calles anchas y vacías.

Las cosas y la gente se diluyen y se achatan cuando uno está acostado en medio del sol y es como si hubiésemos nacido allí y lo demás es fatigoso, incomprensible como una película vista desde muy lejos, a la luz del día, con hombres que se mueven y hablan, porfiados y en silencio.

La playa se perdía, a lo lejos, formando una línea, inmóvil y callada, salvo el estruendo de las olas y el balanceo de Agustín, el viejo con el defecto en la rodilla, que la cruzaba, rengueando, lentamente, sin importarle el calor, con la caña de pescar colgándole en el hombro derecho. Caminaba mirando la arena y su piel era curtida y marrón como un cuero. Lamenté que no pudiésemos salir juntos a nadar. Porque es espléndido nadar con el viejo mar adentro. Es como un pez y sabe cómo eludir las corrientes y, sobre todo, hasta dónde se puede llegar. Una tarde nadamos juntos y Agustín encontró una de esas corrientes perdidas, que vienen del trópico y nadamos casi hasta el anochecer, siguiéndola, porque el mar estaba tibio y nadábamos sin fatigarnos, en silencio. Yo lo he visto nadar en invierno, cuando el océano es como una navaja y el sol está pálido y el viento salado lastima la piel. Siempre es hermoso verlo nadar, ágil y potente, deslizándose, con sus piernas como una hélice a pesar del defecto en la rodilla. Volvía a su carpa, detrás de los médanos. Almuerzo solo y se duerme con el sol de la siesta en el cuerpo. Tiene los ojos muy grises, una luz en la cara tostada, y pasó sin verme.

Estaba el sopor del sol y el estruendo del mar y yo me sentía pesado y demasiado bien para moverme y llamarlo. Lo miré alejarse, achicándose hasta ser un punto como una t, porque llevaba la caña en el hombro. Y todo volvió a estar quieto y limpio.

Después corrí hacia el mar y cuando la primera ola me tocó los pies estubo el escalofrío agradable como el de una caricia, y no pensé en otra cosa que en poder cruzar las rompientes.

Me zambullí encima de una ola muy alta y la espuma me cubrió, golpeándome. El mar estaba claro y transparente a pesar de que, en la playa, parecía opaco y oscuro.

Tres veces una ola me sorprendió de costado al bracear y, envolviéndome, me llevó casi a la costa. Por último logré dejar atrás la espuma y el mar estaba helado y no tenía fin.

Nadé despacio, cuidándome, porque el invierno es lento y uno pierde la forma en esos largos meses grises que preceden al sol. Floté de espaldas, con el sol parecido a una gota llena de luz, con el cuerpo fresco y la cara tibia por el sol del mediodía.

Nadé más ligero, en piques cortos. Cada vez que sacaba un brazo, podía verlo recortado en el cielo, dorándose. Y el sol llenaba el agua de colores; era un instante, porque todo volvía a ser fresco y oscuro y una alegría luminosa y las ganas de seguir alejándome y alejándome hasta ese lugar en el que uno, sin saber por qué, comprende que tiene que girar y volver.

Me desplomé, cansado, y todo fue otra vez tibio y pesado: la arena, abajo, y el sol, secándome el cuerpo.

Había gente en la playa, a pesar de estar recién a fines de noviembre. El invierno y el otoño se alargan cerca del mar y todos esperamos el sol.

Una mujer hacía girar un chico muy rubio y después lo dejaba en el suelo, caminando inseguro, con los bracitos extendidos, queriendo abrazar a la madre que reía, para que todo dejase de dar vueltas. Yo lo miraba sin levantar la cabeza y entre las piernas y los sillones de mimbre amarillo él trastabillaba, o caía sentado, con el pelo enroscado y la sonrisa en la cara redonda.

Apoyando el mentón sobre mi brazo izquierdo empezaban los pies y las piernas torneadas y el slip negro y la cintura fina de la rubia de cabello lacio que se había soltado el bretel y al moverse se le escapaba el blanco de los pechos. Me acordé de Marisa, desnuda, al sol. Y del color de sus caderas, aquella tarde, mientras nadábamos. Y del orgullo que sentí cuando me dijo eso, al salir del mar, desnuda y riéndose, tomados de la mano y ella tenía el pelo mojado sobre la frente. Pero Marisa había dejado de importar y tuve nostalgia del verano, cuando todos tenemos el color duro que llega recién a fines de marzo y el cuerpo está ágil y nervioso como un revólver gatillado y miramos a las muchachas de frente y después nos paramos uno frente al otro, agazapados, alerta y luchamos, luchamos hasta que el otro toca el suelo y está vencido.

En ese momento lo vi. Primero la gente corrió hacia el mar, gritando y amontonándose en la costa. Levanté la cabeza y lo vi detrás de la rompiente. No de la primera que es mansa y golpea en la superficie, sino de la que viene después, en el sitio en que la playa, lisa y en declive, deja lugar a los pozos. El mar lo alejaba y lo traía, pero sin cruzar la línea donde las olas estallan formando una pared de espuma, a cincuenta metros de la costa.

Agitaba los brazos encima de su cabeza como un bailarín español. No intentaba flotar y se movía torpemente. No bien se hundiese y los pulmones se inundaran de agua y de arena y del polvo de los caracoles y sintiera realmente miedo, todo sería inútil.

Parecía muy alto y corpulento. Sólo veíamos su cuello robusto, los brazos y la cabeza con el pelo rapado y rubio. Y los ojos increíblemente abiertos.

La primera vez que se hundió estuvo en el fondo menos de diez segundos. Apareció de golpe, saltando como para cabecear una pelota. La boca era un mancha oscura, buscando aire.

Estuvo un momento colgado contra el cielo, mirándonos.

Se hundió dos veces más. Quedaba cerca de la superficie, sin llegar al fondo y veíamos los dos brazos saliendo del agua y las manos se abrían, cerrándose en el aire, buscando algo de donde coger para socar el cuerpo y respirar. Acaso podía ver el cielo y la luz encima de su cabeza y la superficie del agua llena de colores por el reflejo del sol.

Una mujer alta gritaba con una voz nasal y todas las demás se movían, girando y poniéndose las manos en la cara. De los hombres, el único que pareció saber nadar no alcanzó a cruzar la pared de olas, blanca y potente.

Cuando el mar tiene ese color, pesado y ocre, es preferible no intentar volver arrastrando un cuerpo muerto y menos cruzar la rompiente nadando con un solo brazo.

Volví a salir y todo él era una mancha oscura buscando aire para los pulmones inundados de agua de mar, amarga y salada.

Y alcancé a oírlo. Fue como un rugido. A pesar de las olas, un grito enorme, lento, fatigado, mientras se hundía.

Tal vez fueran las olas, pero en ese momento, al escuchar esa especie de aullido y pensar que el hombre de cuello robusto había visto el sol por última vez, sentí realmente ganas de arrojarme y sacarlo.

Pero estamos a fines de noviembre y el invierno es lento y uno tiene los músculos duros y el mar es terrible con ese color oscuro que trae, a veces, en el principio del verano.

CRISTINA BANEGAS
DIANA RAZNOVICH

NORMA ALEANDRO

a través de un reportaje
y dos poemas



ALEANDRO
y OSCAR FERRIGNO

SUFRIR

Con todo, no ha de salir barata
la sufrida.
Con todo, sufrir no es lo demás,
ni lo de menos.
Con todo sufrir es algo más.
Pero no mucho.
Con todo, queda algo más
por sufrir todavía.

HERMANA

Hermana del pájaro dormido
no piques con el pico la luna,
que es de lata.
Pica naranjas,
que para eso están hechas.
Pica toronjas,
pica manganueces.
Pero no piques luna,
que es de lata.

Rodeada desde muy pequeña por el teatro, respirando siempre ese aire un tanto fantástico, Norma parece uno de esos seres nacidos para trascender. Una de esas personas de las cuales, incluso en los actos más cotidianos y pequeños, se desprende algo de magia, una especie de permanente afirmación de sí. Pasados dos o tres días del reportaje, volvimos a encontrarnos. Era una noche extraña, singular. En algún bar perdido Norma nos leyó sus poemas. Queríamos vivamente impresionadas.

—Norma, ¿el actor es un creador?

—Bueno, se supone que toda actividad artística necesita un creador. Es el ideal de un actor llegar a crear. La creación tiene sus matices, y en la actuación es exactamente lo mismo. Pero en esencia el actor es un creador.

—¿Cuáles son las principales dificultades de un actor para realizarse en este país y qué soluciones propones?

—Yo creo que en este país, como pienso que en muchos países, cualquier individuo tiene muchos problemas para realizarse, sobre todo en el campo de las artes. Y directamente en el terreno teatral, por ser una parte relegada del arte, o sea no considerada popular ni estatalmente cultural, es muy difícil para la persona que se dedica —ya sea autor, director, actor, escenógrafo— realizarse. Lo más importante para la persona que pretende realizarse en su rama artística es el individuo. O sea: qué es ese hombre, cómo piensa y adónde va, antes de plantearnos qué pretende con el arte. Yo creo que lo más importante es ubicarse históricamente, políticamente, socialmente. O sea que el hombre primero debe saber dónde está parado.

—¿Y cómo crees que se puede llegar a ubicarse en ese sentido?

—Bueno... es una pregunta bastante extraña. Yo siempre he sentido una especie de miedo, mientras iba viviendo, de desconocer la manera de ubicarme. Me parecía que algo o alguien debía existir, y que la mayoría de la gente joven de mi extracción social lo ignorábamos. Fijate que no es tan difícil: en la medida en que vos querés saber dónde están las verdades, las encontrás. Digamos, por ejemplo, una persona joven que desea dedicarse al teatro. Puede entrar al teatro por mil razones que no tienen nada que ver con la vocación y todas esas grandes palabras. Puede entrar al teatro por un problema de vanidad, de comodidad, o por otras razones que nunca importan. Lo que importa es por qué se queda. Como creo que en todas las cosas. O sea: importa la gente que se está quedando. Esa gente tiene mil maneras de informarse y de estudiar. Claro que no nos podemos enorgullecer de tener escuelas maravillosas de teatro, como no nos podemos enorgullecer de nuestras universidades, ni de la educación en general. Pero si nos podemos enorgullecer de una gran inquietud general de esta juventud, y de mucha gente que ya no son tan jóvenes, y que nos ayudan dirigiéndonos y orientándonos: qué debemos estudiar, qué debemos leer, qué es lo que nos tiene que importar leer antes y no después. Es decir, hay mil fuentes de información que te van formando.

—¿La realidad no engaña un poco para esa información?

—Yo creo que la realidad nunca engaña. En cierta manera es lo que vos necesitás. Si vos necesitás ser una estrella no es el ambiente el que te engaña, sos vos la que está engañada. Pero inclusive así se puede cambiar. Yo conozco mucha gente que ha entrado al teatro simplemente para brillar, y que ha medida que ha ido pasando el

tiempo se ha ido nucleando con gente con otras inquietudes, y ha ido ampliando su panorama. Claro, el que se queda en eso, el que no desea cambiar, necesita una pequeñísima inteligencia y una mínima sabiduría. Y no es el ambiente el que te engaña. Es lo que vos necesitás, en una palabra. Hay gente que necesita ser inteligente, y a toda costa trata de serlo. Y hay gente que necesita ser hermosa, o ser envidiada, y entonces se queda con eso. Pero yo creo que estamos viviendo una gran evolución. Y que se ha probado que quedarse en eso es muy efímero y no tiene ninguna trascendencia. Yo veo gente que ahora empieza el teatro, o el cine, o la televisión, y que no está en la pura inquietud de lucirse, y de ser estrella de hoy a mañana. Hombre... ¡las hay que sí! Pero en general yo veo una gran inquietud en estudiar, en preguntar, que yo creo es una de las grandes maneras de saber. En fin, hay muchas maneras de salir adelante. Vos me pedís soluciones. Bueno, yo creo que hay tantas soluciones como individuos. Cada individuo tiene sus soluciones. No se puede dar una solución para todo el mundo. Lo que sí se puede decir es que en la medida en que los seres tratan de fortalecerse intelectualmente, de encontrar una posición ideológica y social, es todo más fácil, ya sea en teatro, o en cualquier arte.

—Norma, ¿qué opinas de todo este resurgimiento de la dramaturgia argentina?

—Yo creo que estamos viviendo un momento macanudísimo con respecto a eso. Justamente el otro día estábamos hablando sobre este tema con Iris Marga en un reportaje que nos hicieron para "Teatro XX"; ella hablaba del teatro de su época y yo del teatro de catorce años para acá, que es el de mi época. Conveníamos en que en los años 20 (cuando surgió realmente el Teatro de Oro argentino, con autores que promovieron un gran movimiento teatral) y en este momento, desde hace más o menos seis años, se está viviendo el mismo tipo de euforia. Y quizá con un hilo que une a ambos momentos autorales, y es que los autores argentinos no sólo están plasmando el efímero momento que vivimos, sino toda una mentalidad de nuestra época, todo un suceso social. Te hablo de Lizarraga, Dragún, Cuzzani, Halac, De Cecco, Cossa, y tantos jóvenes autores.

—¿Qué tipo de teatro pensás que se debe escribir en la Argentina?

(cont. en pág. 26)

NORMA ALEANDRO (de pág. 25)

—Un teatro netamente nacional, con viva preocupación por el hombre argentino. Todo intento, ya sea una cosa costumbrista, o sea algo netamente social como "Nuestro fin de semana", ya sea incluso lo pintoresco que pueda tener el hombre argentino y su relación, es lo más necesario para nosotros, y es lo que lleva adelante nuestro teatro. En la medida en que sean obras trascendentes y acabadas, esto se va a desarrollar cada vez más. Lo importante es que surjan autores argentinos con una preocupación y una mentalidad argentinas.

—**No crees que a los jóvenes escritores, interesados en hacer teatro, se les tiene que dar por lo menos una enseñanza mínima de la estructura teatral?**

—Yo creo que algo muy importante para esto es formar seminarios de autores. Yo conocí algunos grupos, desconectados entre sí, que trabajaban en ese sentido. Por ejemplo en el Fray Mocho de una época, y en otros teatros independientes donde realmente surgían cosas muy importantes. Yo creo que a un autor solamente le puede enseñar otro autor, y todo lo que pueda leer, y todo lo que pueda vivir. Hay que ayudar a los que empiezan la tarea teatral a través de esos seminarios, dándoles un conocimiento de la estructura teatral. Incluso el intercambio de ideas con otros autores es muy importante, y la participación de directores y autores. O sea, de todos los que están interesados con su trabajo en desarrollar el teatro argentino.

—**¿Cuál es a tu juicio la figura artística más representativa de este siglo?**

—Yo creo que eso es muy difícil de decir. Si yo te dijera Chaplin, sería una manera de no darle lugar a otra gente que tiene mucho valor también. Chaplin quizá represente el mito de nuestro siglo. Un mito muy justificado. Pero de alguna manera el mito. Lo mismo que en ciencia con respecto a Einstein: antes de Einstein y después de Einstein... Pero nos quedaríamos muy cortos nombrando a Chaplin. Te puedo decir, por ejemplo, el señor Picasso. O sea hay mucha gente que ha aportado y hecho mucho por la salud artística y cultural del mundo. Yo creo que éste es un siglo muy positivo. Quizá con las enfermedades de un siglo que está en permanente evolución, y cuya dinámica es muy agitada, pero que ha dado seres que han ayudado muchísimo al desarrollo de la humanidad.

—**¿Cómo te sentís cuando te aplauden?**

—Uno se siente muy bien... O sea, no podés evitar que tu dosis de vanidad se vea perfectamente satisfecha cuando te aplauden. Yo creo que en todos los campos sucede lo mismo, y por más que quieras evadirte de eso, te encanta cuando te aplauden.

—**¿La popularidad es dañina?**

—No, en absoluto. Depende del individuo. Depende cómo estés preparado para la popularidad, y si no estás preparado, cómo te preparás después. No es dañina, al contrario, la podés aprovechar para dar cosas que desgraciadamente sin popularidad no podés dar. Adquirís un respeto popular que te permite dar todo lo que quieras.

—**¿Por qué sos actriz?**

—¿Por qué soy actriz ahora, o por qué me metí en el teatro?

—Las dos cosas.

—Me metí en el teatro porque era una especie de monstruo, porque mis padres eran de teatro y toda mi vida viví rodeada del teatro. Era algo así como decir: nos vamos a largar contra las Pirámides de Egipto. Y

nos largamos. Con un lirismo y un romanticismo propio de los catorce años que todavía no había cumplido cuando entré al teatro. Era querer lograr lo que mis padres lograron, y si era posible, más. ¡Las Pirámides de Egipto, en una palabra! Ahora, por qué me quedé, ahí se descompone todo. Al principio por un problema de orgullo. Cuando entré al teatro no tenía condiciones, y con gran fervor me propuse tenerlas. No tenía físico para teatro, no tenía voz, o sea, no tenía nada para hacer teatro, y me propuse tenerlo. Esos fueron los primeros años: lograr lo que me era muy difícil. Después, al pasar el tiempo, me di cuenta que el teatro era un medio de expresión muy favorable para mí, que sentía realizarme día a día. Me fui quedando porque quizá sea el sitio donde yo más cosas tenga que decir. Escribir me interesa. Escribo como desahogo, como quien se hace sonar las narices.

—**¿Ah, sí? ¿Qué escribis?**

—Escribo cosas cortas. Impresiones. No creo que puedan llamarse poemas... Bueno... algún día las mostraré... Dibujo. Hago dibujo humorístico. Pero también un poco para mí.

—**¿Entonces te vas a convertir en una colaboradora de TIEMPOS MODERNOS!**

—Yo, por mí, ¡encantadísima!

—**¿A qué actores y actrices argentinos admirás?**

—A muchos y en distintos planos. Admiro a actores como Bianco, José María Gutiérrez, Labat, Alfredo Alcón. Admiro a actrices como Inés Ledesma, como María Rosa Gallo, como mi madre. Y después admiro a mucha otra gente que no está en ese plano, pero que las admiro por su trabajo, por su dedicación: María Cristina Laurenz, Medina Castro, Rivera López, Susana Rinaldi, Gené, Pedro Buchardo. Por supuesto, uno tiene su tabla de valores, y los va colocando en sus cajones, pero es gente que admiro.

—**¿Quién te gustaría que te dirigiera?**

—De la gente que me dirigió, y con quienes mejor me he sentido: Gandolfo, Ferrigno y Stivel. De la gente que realmente me gustaría que me dirigiera y todavía no he tenido ese gusto: Durán y Gené.

—**¿Si tuvieras que ir a Marte para no volver, qué te llevarías?**

—¡No me iría nunca a Marte para no volver!

—**Bueno, bueno... si tuvieras que ir.**

—Me llevaría primero de todo a mi hijo... después... creo que me llevaría un cepillo de dientes... y un libro de Poe.

—**¿Qué pregunta quisieras que te hicieran, y qué contestarías?**

—Pregunta... ¿Qué tomaste hoy a la mañana? ¿Jugo de pomelo...? No... en serio: ¿Qué ayuda de gran impulso necesita el teatro en este momento? Y yo creo que te respondería, sin lugar a dudas, que una ayuda estatal. Con todo lo que eso implica. Yo creo que el Estado está en condiciones de ayudar al teatro, y que además, sufre un total desconocimiento de la labor que se hace en teatro y de lo que se puede llegar a hacer. Yo creo que algo que le daría un gran impulso sería lo que estamos haciendo ahora en la Sociedad de Actores, y tratando de que salga por intermedio de la Municipalidad: las cooperativas. O sea, un gran movimiento teatral en los barrios. Descentralizar el teatro. Promover y ayudar a las cooperativas de teatro, que es una manera de ayudar a los actores, a los directores y a los autores argentinos. Porque en

la medida en que no hay un campo de acción muy grande, los autores menos pueden escribir, y muchísimo menos estrenar. Siempre las necesidades acicatean al hombre para que cree.

—**¿Si no fueras Norma Aleandro quién te gustaría ser?**

—¿Si no fuera yo quién me gustaría ser? Ay... ¡cosa difícil de contestar!... Y no sé... fijate que estoy tan metida en mí misma que no sé quién me gustaría ser... O sea, yo creo que es tan inevitable ser uno, que por más imaginación que tengas no te podés evadir de lo que sos. Me es muy difícil pensar en ser otra persona. No quiero decir con esto que estoy contenta de cómo soy. Pero estoy contenta de qué soy. Trato de ir arreglándome como soy, y mejorándome en lo que puedo, pero no me gustaría ser otra persona.

—**¿Si fueras Norma Aleandro y no fueras actriz, qué serías?**

—Creo que me dedicaría a la literatura. Y quizá a la política, también. Bueno, ninguna de las dos cosas están reñidas, ¿no?

—**¿Cómo te gustaría morir?**

—¿No me gustaría morir en absoluto! ¿A quién le va a gustar morir?

—**¿Te gustaría ser eterna?**

—Bueno, creo que eso trae muchas dificultades. Pero como todavía uno no las conoce... me gustaría arriesgarme a esa posibilidad. He escrito mucho sobre eso.

—**¿Cuál es el acontecimiento teatral más importante del año 1964 en nuestro país?**

—Yo creo que un acontecimiento importante es que se haya estrenado la obra de Cossa, autor argentino, y que haya tenido mucho éxito. Creo que es importante como aporte cultural que se haya hecho **Divinas Palabras**, incluso creo (yo no la he podido ver) que ha sido bien hecha, con buenas interpretaciones y un saldo positivo. Pero creo que mucho más importante es que se haya hecho la obra de Cossa.

—**¿Cuál crees que es la máxima expresión de felicidad?**

—La felicidad es algo tan abstracto... Hay tantos momentos de pequeñas felicidades que después comprendes que son la felicidad... Momentos plenos para mí pueden ser: ver como mi hijo va adquiriendo sabiduría, ver cómo va descubriendo el mundo, ayudarlo a que lo descubra. Y son grandes momentos de felicidad hacer una obra que te gusta, con un público que la entiendo, y que vos te puedas comunicar con ese público. Y el amor es felicidad, pero desgraciadamente uno se da cuenta que es felicidad cuando ya pasó el momento. Al amor, cuando lo estás viviendo, te parece que no es todo. No es culpa del amor, es culpa mía.

—**¿Qué es lo que más amás en la gente?**

—Me gusta en la gente la sinceridad, en todos los aspectos. Sinceridad no quiere decir: decir la verdad. Decir la verdad a veces te importa, y a veces no. Vivir con sinceridad. Yo admiro a la gente que puede llegar a ser un ser maduro, viviendo realmente como piensa que se debe vivir. Y amo a la gente que puede tener la sabiduría del hombre en general, incluso siendo simple. Al simple mediocre no lo puedo amar. Pero amo al ser simple que trata de encontrar la parte positiva de la vida, la manera de comunicarse con los otros. O sea: me importan los seres que les importan los demás. Aparte de sí mismos, que eso también es importante.

(concluye en pág. 32)



aerogramme

con

JULIO CORTAZAR

Paris, 30 de diciembre de 1964

Querido Liberman:

Usted no se enojará conmigo si proclamo que de su cuestionario lo que más me entusiasmó fue el papel azul celeste con filigrana de trompas de postillón y palomas llevando una especie de ladrillo en el pico. Siempre conmueve un formulario que dice al margen: CASA DE MONEDA DE LA NACION, y luego, un tanto ofrancesadamente, AEROGARME. Pero la cúspide, si me permite esta palabra que parece hecha con saliva, se alcanza al descubrir la inscripción memorable: UN AEROGARME NO DEBE CONTENER NINGUN AGREGADO. SI ASI OCURRIERA SERA CURSADO POR CORREO DE SUPERFICIE. Uno se pregunta: ¿De qué agregado me están hablando? ¿Y qué es lo que amenazan cursar por correo de superficie? ¿El agregado? Yo, que me jacto de haber llevado al nivel de muchas indignaciones el genio imprescriptible del filósofo uruguayo Ceferino Piriz, no puedo dejar de celebrar dignamente la noción de "correo de superficie". (Y ya que estamos, qué raro que nadie, empezando por el mismo Cefe, haya señalado que el texto de sus meditaciones en "Rayuela" es auténtico. ¿En qué están los uruguayos, dígame un poco?.)

Usted tampoco se enojará conmigo si aprovechamos su vistoso aérogramme sin agregados para poner algunas cosas en claro. En el cuestionario hay preguntas que me parece muy lógico y estimulante que se le hagan a un escritor argentino, siempre que ese escritor no lleve ya trece años del otro lado del profundo mar azul. Aunque no creo haber perdido los valores y disvalores que hacen de todos nosotros lo que somos, mi acondicionamiento histórico de argentino se interrumpió en 1951. El franqueo de su aérogramme, por ejemplo, me deja estupefacto; en mi tiempo (expresión que anuncia ya la dentadura postiza) una carta por avión costaba a gotas un peso, y si no estuviera ahí la cara de José de San Martín para tranquilizarme, creería que usted vive en Neptuno y que pagó por año-luz en vez de kilómetros. Ergo: a la pregunta 5

("¿Se anima a darnos nombres que según su opinión gravitarán profundamente en la literatura argentina futura?"), a la pregunta 10 ("¿Sabía Ud. que entre los jóvenes se leen profusamente sus cuentos y que los films producidos a base de ellos no les hacen ni fu ni fa?"), y a la pregunta 11 ("Usted luchó contra el peronismo, como muchos de los intelectuales argentinos: ¿Sabe Ud. que hoy en nombre del antiperonismo se regresa solícitamente a aquellos tiempos, con sólo un ligero cambio de colores?"), respondo con un gesto poco recomendado en las clases de conducta social y que consiste en proyectar hacia arriba y al mismo tiempo las dos clavículas. Dicho de otro modo: vivir en Francia en la actitud del proscrito nostálgico, cuando no ha habido ninguna proscripción y cuando las nostalgias son exclusivamente personales, equivaldría a haber echado en saco roto el consejo inmortal de César Bruto:

Si a París vas en octubre
No dejes de ver el Louvre.

Imposible cumplir tan poética admonición sin que inevitablemente el Museo Nacional de Bellas Artes se nos vaya adelgazando en la memoria. Y así consecutivamente.

Usted pensará que de todas maneras yo le podría contestar la número 5, y la prueba es que me moja la oreja al decir: "¿Se anima a darnos nombres... etc.?" Mire, si yo tuviera una idea pasablemente clara de la actualidad literaria argentina, ¿por qué no habría de animarme a imaginar su futuro? Si usted desentierra revistas de los años cuarenta, como Cabalgata, Sur y Realidad, verá que cuando yo era un argentino histórico no tenía ningún inconveniente en animarme. Tanto me animaba que fui, creo, el único antiperonista que publicó un elogio entusiasta de Adán Buenosayres, elogio que me valió entonces que me rajaran a (palabra censurada) por teléfono. Pero pretender hoy "dar nombres", como usted me lo pide, es abrirle la puerta al error y a la injusticia o, en el mejor de los casos, acertar un palpito.

Despachada la sección histórica del cuestionario, agrego que varias otras preguntas han sido ya tácitamente contestadas en mi último libro. Me refiero a la número 1 ("Aquí se habló de "Rayuela" como de una forma de anti-novela; ¿qué entiende Ud. por eso?"), a la número 4 ("¿Cree Ud. que lealtad y libertad son actitudes contemporáneamente compatibles? ¿A costa de qué riesgos?") y a la número 7 ("¿Qué es para usted un estilo?"). Un tal Morelli, y de a ratos un tal Horacio, han hablado largo de todo eso. Es cierto que, a juicio de Gide, "toutes choses ont été dites déjà, mais come personne n'écoute, il faut toujours recommencer". Puede ser, pero en mi caso me planto.

Quedan, por fin, preguntas que le contesto con mucho gusto, siguiendo el orden del mayor interés para mí:

"3. — Usted forma parte del Consejo de Redacción de la Revista de la Casa de las Américas. ¿Es ello una forma de su "compromiso"?"

Por supuesto. Los mejores, los más lúcidos escritores y artistas cubanos apoyan la revolución, y basta ir a Cuba para verificarlo. Si en 1945 el peronismo hubiera contado con un apoyo análogo, yo hubiera sido peronista; pero no por nada el peronismo estuvo siempre solo en el plano intelectual y estético. Si individualmente el poeta y el artista son barómetros falibles, su libre adhesión colectiva me parece mucho más significativa que cualquier consideración geopolítica. Los que atacan la revolución de Cuba tienen buen cuidado de "ignorar" ese hecho y, sobre todo, de ir a Cuba para ver con sus propios ojos. Con Carpentier, Portocarrero, Graham Greene, Lezama Lima, Jean-Paul Sartre, Fernández Retamar, Carlos Fuentes, Neruda, Vargas Llosa, Simone de Beauvoir y centenares de intelectuales y de artistas, hago lo que puedo para apoyar una revolución amenazada por el miedo, la culpabilidad y la estupidez.

"6. — ¿Qué opina de la actitud de Sartre frente al Premio Nobel? ¿Autenticidad? ¿Consecuencia?"

Para un hombre de la talla de Sartre, rechazar el Premio Nobel equivale exactamente al gesto de alejar una mosca de la solapa. Retírese, insecto fastidioso.

Creo que las dimensiones de esta carta-respuesta son lo bastante abrumadoras como para pasar por alto las preguntas restantes (del tipo: "¿Por qué via Muriel de Resnais tres veces?", "¿Por qué quiero tanto a Keats?"), que demandarían explicaciones prolijas. Terminó descañole a TIEMPOS MODERNOS el destino de toda obra de cronopios: gran consternación de famas y esperanzas, desorden considerable, equivocaciones tipográficas y postales indescriptibles, ambiente confuso con llegada de encomiendas de panceta en vez de suscripciones, censura parroquial, renunciaciones cotidianas, desratización quincenal obligatoria, gran euforia antes de cada número y copioso llanto al descubrir las fotos cabeza abajo, sumario por malas condiciones higiénicas, presentación espontánea de martilleros públicos, y asambleas de acreedores bruscamente dispersadas por la tumultuosa aparición de un avestruz portador del cartel: EL MUNDO SERA DE LOS CRONOPIOS O NO SERA.

HÉCTOR

YÁNOVER

ELOGIO DE LA LIBRERÍA

DUODECIMA CARTA DE CONSTANTINO

El capítulo que a continuación se publica pertenece al libro **ELOGIO DE LA LIBRERÍA**, compuesto por Héctor Yánover, librero establecido. En el epígrafe de la citada obra, inédita por derecho propio, dice el autor: "Quiero creer como el primero de mis muertos (aquel que pintaba en las paredes de las grutas) que algo de las librerías está en este libro. Por eso aviso que **QUIEN ENTRA A ESTE LIBRO, ENTRA A UNA LIBRERÍA; compre, por favor...**".

DE LA EXPERIENCIA.

I

Sabrás, poeta, que más aprende el hombre en su diario trajinar, que —mal que nos pese— en todos los libros que lee. Oírás entonces la relación que te haré de mis andanzas, antes que el azar, mi propia obra y las circunstancias que son el hombre, me ubicaran donde estoy.

El destino de un hombre se forja con lentitud y sus hilos se van retorciendo lentamente en un solo sentido. Somos libres de elegir pero siempre elegimos igual. Entonces pareciera que todo estaba escrito porque hasta los hechos menudos nos indican que todo llegaba por este camino. Claro, no lo creía yo entonces porque no lo podía ver con la misma claridad que lo veo. Pero ahora sé que todos mis empleos y mis ocupaciones me traían a ésta en la que me muevo como pez en el agua. Resulta, claro, más fácil juzgar a posteriori.

Mi primer contacto con los libros económicamente hablando, es decir, como profesión y no como lector —porque eso, creo, data de antes—, lo hice un poco indirectamente. Un amigo que ejercía el cargo de tenedor de libros en una pequeña editorial, me solicitó le reemplazara durante dos años, pues partía becado a Europa. Le envidié el destino porque siempre envidiamos a quien se marcha. Y ya que de teneduría de libros no conocía nada, pero sí de andar sin empleo, no titubé un instante en aceptar su proposición. Audacia de hambriento la mía que lo mismo aceptaba corretear artículos de aluminio, ser periodista, contador público, vendedor de café o, si hubiese venido el caso, ministro de estado. Durante dos años, sólo con decencia, administré el dinero de la casa editora. Sólo con decencia, pues no tenía talento para ello. El directorio, aún no sé por qué, confiaba en mí. Sólo el nombramiento de un nuevo tesoroero podía conmoverme. El nuevo se sentía obligado a saber en qué condiciones se desarrollaban las operaciones contables. Llegaba con gran ánimo y pretendía revisar operación por operación. Leía: Depositado el día 22... m\$N. 1.834,50, pero no le bastaba con eso, agregaba: ¿dónde está la boleta de depósito? Comenzábamos a vaciar cajones, a abrir biblioratos, a desocupar estantes; dos horas después, cansados y sudorosos, la encontramos. El tesoroero tildaba, inicialaba, tildaba nuevamente y proseguía: Por gastos de representación cobrador m\$N. 173. Tampoco le bastaba: ¿Dónde está el recibo firmado? Volvimos a vaciar los cajones y después de los dos horas, aparecía el recibo. El tesoroero inicialaba, tildaba, escupía, se secaba el sudor de la frente y pocas líneas bastaban para que el día llegase a su término. En tres jornadas iguales decidía dar por terminada su labor y con un "hasta mañana", desaparecía para siempre. En la primer reunión de directorio informaba que los libros no arrojaban irregularidades con respecto a manejo de fondos, pero sí era obvio un

cierto descuido en cuanto al orden de archivaje. Me hacían llegar una reconvencción llena de medida y el susto pasaba. A este buen señor se le ocurrió un día que debíamos visitar a los libreros morosos. Nos hicimos una lista y salimos a campearlos. El día fue largo y ambos estábamos cansados. Buscaba el buen hombre la forma de alentarme y no la conseguía; por fin le pareció hallarla. Habló con énfasis y ademanes de tribuno: "Después de esto... nos vamos a una confitería (pronunciaba despaciosamente, masti-cando cada sílaba) y nos tomamos un café con leche... con tres medialunas (y me indicaba la cantidad con los dedos) con manteca... y también con dulce." Me repitió su hallozgo innumerables veces. No sé qué imaginaba decirme con tan opípara promesa, pero en la forma pantagruélica del modo estaba el secreto. Todavía hoy lo recuerdo inclinándose hacia mí y guiñándome el ojo por la complicidad que implicaba el delito que me prometía gozar: "Un café con leche, con TRES medialunas... con manteca... y también con dulce..."

En esa editorial tuve mi primer contacto directo con escritores y críticos. Visité por primera vez una imprenta, vi trabajar la linotipo, imprimir los pliegos; y el olor a tinta, a engrudo, a papel, se me coló para siempre en el alma. Como la editorial era pequeña estábamos en todo: los clichés, la elección del papel, los tipos, la encuadernación, los tamaños y luego el precio, la venta, la distribución, la cobranza. Conoci el libro desde el cerebro del escritor ("mundo, mundo, vasto mundo") hasta la mano del lector. Vi las pilas de libros invendibles, las cuentas incobrables, los pretextos renovados de los libreros, las exigencias de las imprentas, los documentos que volvían sin haber sido abonados. La editorial estaba siempre al borde de la quiebra, los costos aumentaban y todos pedíamos aumentos de sueldo.

La contabilidad de esa editorial debe haber sido la más endiablada del mundo. Cuando me enteré que regresaba mi amigo, renuncié al puesto. Tenía lógicamente, vergüenza, e irracionalmente, miedo. Guardo muy buenos recuerdos de ese trabajo. Mis jefes comprendían mis enfermedades y podía ausentarme a mansalva. Mis ataques de hígado comenzaban con la primavera. Cuando los días eran tibios y el aire transparente, comunicaba mis náuseas. Nunca dudaron de mí, tenía la virtud —importante para un librero— de inspirar confianza.

Recuerdo a un cobrador judío, anciano y bueno, anchos bigotes y sonrisa constante bajo el bigote, con el que sostenía interminables pláticas. Lo eternizo en una pregunta: ¿Dígame, a usted le gusta la música? Pero sabe cuál, di clásique: didl, didl, didl... y mientras la formulaba, con el pulgar de la mano derecha dibujaba olas hacia su izquierda.

Las poetisas me consultaban: ¿A usted le brota? A mí me brota, afirmaban. Pero el ser más notable de la editorial era el crítico literario; debía ser terrible para los pobres escritores; lo recuerdo de pie, con una poetisa al frente —quizá aquella misma a quien le brotaba— hojeando su libro. Ella temblaba. De pronto, con una sola pregunta: ¿Qué es esto?, la ultimaba. Versos, respondía ella. ¡Ajá!, entonces escuche, decía. Y después de leer un párrafo de sus poemas: ¿Qué quiso decir con esto? La pobre comenzaba a titubear. Daba confusas explicaciones. El, la escuchaba.

—Bueno, si eso es lo que quiso decir, ¿por qué no lo dijo?

Y le devolvía el original a la pobre, tristesísima, brotada poetisa.

Allí aprendí a mirar el libro como mercancía. Vi la cocina, supe el porqué. Y ése fue mi primer contacto.

II

El segundo fue como corredor libre de las obras completas del caudillo demócrata progresista. Un escritor amigo, un novelista que no leía poesía salvo en rarísimas ocasiones, me relacionó con el editor y gracias a su calurosa recomendación me entregaron los primeros ejemplares de la obra completa que aún no había salido a la venta. Con los libros me dieron una lista de afiliados al partido, sin duda sus obligados adquirentes. Mi comisión era la máxima, el 50 por ciento. Comencé con poco entusiasmo. Siempre me ha asustado tocar timbres. Detrás de las puertas estaban los viejos amigos de Don Lisandro que después de hacerme esperar una hora me atendían paternalmente, escuchaban con aire bonachón mi oferta —tres tomos por 59 pesos— y luego, siguiendo el vaivén de sus sillones, remontaban los ríos pasados. Recordaban los sucesivos días que habían corrido —entonces importantes— serios, trágicos, con caracteres diferenciados, para después de muchos puentes tornarse años iguales donde la misma sombra gris se reflejaba sobre las aguas. "Si me acordaré yo de Don Lisandro..." Iban y venían de los toros a los granos y volvían a hacer nuestros caminos. Los estampidos de la del 14 se unían a los de los motores de nuestros primeros tractores y se continuaban en los que hicieron un surco en Bordabehere para terminar con el último que oyó Don Lisandro. El país desfilaba como en un Nueve de Julio y yo abría los ojos grandes como la boca de los clarines. Final-

mente se dirigían con paso tardío a la biblioteca y extrañamente uno a uno los libros de De La Torre, en primera edición, encuadernados, dedicados por el autor. Después de dos horas, sin un café, sin un cigarrillo, estaba en la calle con un medio día menos y un hambre más. Contaba la triste historia a mis parientes y éstos, compadecidos, eran mis únicos compradores. Mi empeño consistió entonces en descubrir parientes y así como hasta ese momento me había parecido que los tenía a miles, descubrí que eran pocos cuando los necesitaba y muchos cuando me arreglaba sin ellos (esta es una verdad de perogrullo, la escribo rindiendo tributo a la filosofía que recibe el nombre genérico de "sentido común", la verdad para mí ha sido siempre lo inverso, sólo a mis parientes debo el tener todavía piel sobre los huesos); de manera que los ejemplares que vendí apenas alcanzaban para cigarrillos, transporte, etc., pero de ningún modo para amortizar mi deuda con el editor. Opté por desaparecer. Por suerte esta ciudad es tan grande que basta no querer ver a alguien para no verlo.

Fue el escritor el que abrió el fuego. Me llamó, me preguntó qué hacía e insistió en que olvidase la deuda. El se encargaría de ella. Lo complací. Quiso saber si trabajaba y por supuesto no trabajaba. Me envió entonces a ver a un señor Locos, socio de una distribuidora de libros con el mismo nombre. El mismísimo Locos me atendió, me observó (no mucho) y me aprobó. La recomendación valía. Tiempo tardé en darme cuenta que éste es un país de amigos; con un amigo no hay leyes, aduanas ni gobiernos.

III

La distribuidora era chica y daba una comisión altísima. Locos, como un emperador que reparte el reino entre sus hijos, tomó un gran mapa de la Capital Federal, lo cruzó con una línea y dijo: "de aquí para allá es tuya. Me acababa de regalar la mitad de Buenos Aires. Mi primer deseo fue empeñarla. Y así fue como después de ser corredor domiciliario fui corredor en librerías. Caminaba todo el día con mi valijita a cuestas; cuando regresaba por la noche, Locos tomaba mis pedidos y se encargaba de que fuesen enviados. No era fácil vender sus libros. Los enviaban tardíamente y con frecuencia el librero —cuando llegaban— ya los había recibido de otras distribuidoras. Locos no atendía los cambios ni recogía las consignaciones, razón por la cual volvía noche a noche cargado de paquetes, embarzados mis brazos como un rey mago. Cuando en las librerías anunciaba que venía de Locos, comenzaban a insultarme. Me hacían mil reproches. Luego me di cuenta de que "mi mitad" de Entre Ríos-Pueyrredón, arriba, a pesar de ser la más grande era la menos rentadora, en "mi mitad" casi no había librerías. Y cuando por casualidad levantaba un buen pedido, Locos me lo anulaba alegando que ése era un cliente personal y que yo no tenía derecho a socárselo. Pasado el primer mes, mis comisiones se redujeron a los Cantos de Leopardi y la Poesía Alemana editada por Janés que había retirado para mí y, todavía, debía a Locos 13 pesos que me perdonó con la misma magnificencia con la que antes me regalara la mitad de la ciudad. Mi indignación fue silenciada por la formal promesa de Locos de darme trabajo en una librería que poseía en la calle Corrientes.

El tiempo que trabajé como corredor me sirvió para conocer las formas de operar de una distribuidora y las mil argucias de que se valen. Conseguir libros en exclusividad con el 70 % y venderlos con el 30. Traer de Montevideo o de antediluvianos depósitos viejos libros que compran a peso y centuplican inmediatamente su valor. Uno que otro error en los descuentos, etc. El socio de Locos era una persona decente, esto le valió no ganar jamás dinero a pesar de tener buenas ideas siempre. Locos, aunque loco, desgraciadamente también era decente, tampoco ganó dinero.

Y por fin, entré a trabajar en una librería. El instante es histórico. El que sería futuro Don Constantino entra por primera vez a trabajar en una librería (¿escuchas los clarines?). Ya había sido tenedor de libros en una editorial ("multiplicar el costo por seis y ya está el precio de venta"), corredor domiciliario ("la mitad es para usted"), corredor en una buena distribuidora ("a los buenos clientes el 40 por ciento de descuento") y ahora empleado de librería. No tanto empleado; al comienzo mi función consistía en mirar, en no dejar robar. Me paraba al centro de la librería, apoyado en una mesa, y miraba. Locos tenía dos socios. Una era viuda y se le notaba el paso del hombre. La otra era soltera y también se le notaba. Cuando estaba Locos, todo el producto de la venta iba a parar a sus bolsillos sin pasar por la caja. Cuando las mujeres regresaban y se quejaban de la poca venta, Locos hablaba de la crisis y de la poca plata que tenía la gente. Cuando Locos se marchaba a comer seguía la crisis, canalizada ahora hacia el bolsillo de sus socios. Cuando regresaba, la crisis cumplía años. La librería tenía que andar mal. Entonces pensaron en venderla.

Un mediodía caluroso, una morocha alta (altos muslos, ágiles

catedrales) pidió un libro de éxito. Antes que se lo envolvieran, el doctor Sánchez, que estaba leyendo junto a la caja, tomó el libro con aire displicente mientras le decía a la atónita joven: ¿Me permite que se lo dedique?, soy el autor. Y antes de que ella pudiese responder, ya había escrito: A mi dulce amigo... ¿Cómo es su nombre? Sánchez era capaz de firmar, siempre como autor, libros de Homero, Platón, Pascal, etc.

Varios libreros reunidos comentaban las novedades del día. Fuera de ellos, sólo un cliente mirando con aire ausente las tapas alineadas en las mesas. Locos contaba que ese mismo día le habían pedido la mejor traducción del *Martin Fierro*. Y antes de que estallase la carcajada, el cliente terció: "Casualmente buscaba una buena traducción del *Martin Fierro*". Hondo silencio.

Allí aprendí lo que era una librería por dentro: los remarques, el recomendar libros clavos, el aumentar los agotados, el despreciar al cliente, el "calar" los ladrones. Por esa librería desfilaba toda la fauna de la ciudad. El gran personaje era Locos. Bueno y blando, jugador, enredado con novias que le sacaban dinero, mal comerciante, mal organizador, generoso, trabajador, enfermo de los riñones y con el dedo índice siempre dentro de la nariz.

Esa vez decidí no enfermarme porque el trabajo me gustaba, pero pocas horas bastaban para que sintiese enormes deseos de salir corriendo. Para esta eventualidad tenía un amigo, Jorge, que se especializaba en traerme mensajes de la dueña de la pensión donde vivía. Ella reclamaba mi presencia cada tantas noches, me quería mucho y la muerte la acechaba. Jorge entraba sofocado, explicaba a las viejas el drama y antes de que se arrepintieran o entendieran de qué se trataba, ya me adelantaba asustado y temeroso de que alguna desgracia se abatiera sobre mis hombros. Escuchaba la relación de los sucesos (¿pero qué barbaridad!) corría a tomar mi saco y salíamos excitados y presurosos. En la puerta nos consultábamos: ¿a qué cine vamos?

Locos tenía "fijas" que no podían perder y salía el domingo con la venta del sábado en el bolsillo, manejando su automóvil, con sus prismáticos colgados al hombro y la seguridad del jugador. Lo encontraba en las calles, al anochecer, sin sus prismáticos, sin su automóvil, sin un centavo en el bolsillo, volviendo a pie desde San Isidro, con la cabeza llena de venganzas que se le olvidaban no bien entraba el lunes a la librería.

Pero todo llega y un día la vendieron. La adquirió una editorial importante en la suma de un millón de pesos. Días antes tres empleados realizaron el inventario de los libros del sótano; cuando lo inventariado llegó al millón, suspendieron la tarea y dieron la suma por buena. El resto era gratis. Llegué un día como siempre a la cinco de la tarde y momentos después bajé a buscar un libro. Mi sorpresa fue mayúscula al encontrarme con caras desconocidas. Digo caras aunque no fue ésa la primera impresión. Un enorme tipo, de espaldas y subido sobre un banquito, en calzoncillos y camiseta, con un pañuelo atado a la cabeza para protegerse del polvo, acomodaba libros a velocidades supersónicas mientras cantaba "Chorra" con una voz gruesa y no educada. Dos hombres jóvenes se arrojaban libros a la cabeza y puteándose a gritos estallaban en carcajadas. Pensé que los vándalos habían llegado. Que no podía trabajar con ellos. El tipo, al que llamaré El Indio, dio vuelta la cara para mirarme. Me hizo un saludo imperceptible con la cabeza y prosiguió su tarea y su canto. Subí alelado. La venta —después de tantos chismes— era un hecho. Llegaron los doctores de la editorial y se concretó el negocio. Sólo despidieron un empleado, el más antiguo. Dicen que robaba "ese hijo de puta". El "hijo de puta" tenía 46 años y ganaba 700 pesos. Le comunicaron que ese día era el último que ellos tenían la librería y que los nuevos patrones habían decidido prescindir de él (la verdad es que fueron ellos los que sugirieron la medida). El pobre, que hablaba constantemente de matar a las viejas, "a Locos no porque en el fondo es bueno", recibió la noticia como si la hubiese estado esperando. Mejor, dijo, ya estaba harto de trabajar en librerías. Ahora me retiro a descansar. Locos quiso suavizar el golpe y le propuso que eligiese en recuerdo de ellos, un libro, el que gustase. El pobre quedó cohibido. Era de esos empleados que de tanto trabajar con seres sórdidos, se convierte en un ser más sórdido aún, como siempre que se aplica "la vara ajena al paño propio". ¿Cualquiera?, preguntó. Sí, hombre, dijo Locos, el que quiera. ¿Cualquiera?, volvió a interrogar el pobre. ¿Puede ser de éstos? y señaló el estante donde estaban los encuadernados de Aguilar. Bueno, contestó Locos un poco alarmado mientras miró a las viejas que sonreían, se retorcieron las manos y tenían no sé qué, porque de todas maneras lo que regalaban va no les pertenecía. Pero a pesar de que ya no les pertenecía: de éstos dijo Locos, señalando los libros de Jackson. El pobre, aturdido, tomó el primero que encontró, sin mirarlo: éste, dijo, y todos suspiraron aliviados. Se lo voy a envolver, dijo una vieja. No, no se moleste. Pero sí, replicó, ahora es Ud. un cliente, y sonrió con una risa que

ELOGIO DE LA LIBRERÍA (de pág. 29)

me heló la sangre. Buscó un papel arrugado —de esos que envolvían los libros que llegaban—, lo alisó contra la falda siempre sonriendo, lo sujetó con una banda elástica y se lo entregó. No sé cómo tuvo fuerzas para llegar a la calle. En cuanto se fue, las viejas comentaron: mirá vos el desgraciado, querer llevarse un Aguilón. El pobre llevaba el virus de la librería; después lo vi en otra y después lo seguí viendo, eran cada vez más chicas, cada vez más sórdidas las librerías donde trabajaba. En una de ellas se lo encontrará muerto al pie de una escalera.

IV

Y el Indio tomó el mando. Los doctores lo nombraron gerente o algo así y las cosas cambiaron. Contra lo que había imaginado me entendí muy bien con los nuevos jefes. A los doctores no los veía nunca y el feroz indio resultó ser un sujeto notable. Dentro de esa mole agresiva, había un pájaro prisionero. El Indio era bueno y torpe y quería ser más torpe aún para estar de acuerdo con la imagen del porteño que tenía de cartabón para sus actos. Quería ser duro y resultaba patético, quería ser hosco y era tierno. Quería ser un atorrante experimentado y era un ingenuo. Hablaba siempre de golpear a uno de los doctores, a los proveedores, a los clientes, a los editores. Su físico estaba de acuerdo con sus palabras pero jamás golpeó a nadie, ni aun a aquellos que debía haber golpeado, porque antes de hacerlo, el intelectual frustrado que llevaba dentro, el filósofo lógico que era, le detenía el gesto.

De cadete lo habían sorprendido repitiendo: "Shakespeare se pronuncia Shéspir". Lo sorprendí una tarde leyendo un libro de poemas que había colocado dentro de "El Gráfico" para que no se burlaran de él; lo sorprendieron luego y antes los bichos de mala fe que engordan a expensas del hombre y le propinaron golpe tras golpe aquellos que en un mundo justo debieran estar presos o muertos. El Indio era agresivo en sus palabras porque eran su única defensa; detrás de ellas sólo había ternura y cariño para un mundo que, aparentemente, puede prescindir de hombres como él, que son quienes, a la postre, lo construyen y le dan un sentido. El Indio era un hombre bueno hasta donde la palabra bondad puede resistir la presión del ambiente.

Recuerdo su definición de una generación literaria. Es un modelo de crítica Calle Corrientes. Me la comunicó un día en una de esas lecherías de las que ya no quedan y sería injusto si me la guardara, si no la hiciese conocer:

"Te voy a explicar qué fue la generación del 40." Despeinado, cansado, sobre un tazón de café con leche, me hablaba con seguridad y convencimiento: "Comenzaron a actuar en una tarde llena de sol en que las tribunas estaban atestadas de gente que quería, al fin, ver un buen partido. Cuando los muchachos salieron a la cancha, el once brillaba como otro sol. Eran jóvenes, estaban en forma, vestían camisetas nuevas, botines nuevos, estaban recién bañados, peinados, frescos, jóvenes y fuertes. La tribuna los ovacionó. Comenzó el partido y era un equipo macanudo. Bordaban el césped como reyes, hacían fintas maravillosas y se pasaban la redonda con pericia, impecablemente. El doce los aclamaba como loco, sería un partido memorable. Los primeros 45' fueron sabios y espectaculares pero a pesar de que el equipo era parejo, terminó sin goles. La tribuna se aprestó a presenciar el gran triunfo en el segundo. Tenían las banderas arrolladas y ya estaban haciendo la polla para el asado. Pero empezó el segundo y ya nada era igual. Entraron cansados, sudorosos, despeinados, los botines sucios, las camisetas arrugadas. Para peor, algunos se habían hecho putos. El partido terminó sin goles. Qué se va a hacer, no hicieron ni un gol." Y meneaba la cabeza con profunda lástima. "Lo que cuenta para ganar —agregó de corolario— en fútbol o en cualquier otra cosa, son los goles."

Escribía con letra grande en pedazos de papel que arrancaba de cualquier parte y que siempre resultaban chicos para su escritura gigante. El Indio es una institución en la calle Corrientes, es el Hombre que lucha y se fatiga.

En otro plano, estaba Pablito. Pablito era el cadete. Tenía 17 años, era gordo y un acné resentido le agrandaba la cara. Su misión consistía en surtir las mesas de ofertas. Bajaba y subía del sótano cargado de libros que amontonaba en las mesas de 3 x 5, 3 x 10, etc. Ese era su mundo. Un día me susurró: "¿Sabe que estoy escribiendo un libro? ¡Mama mía qué libro! Pero no un libro para la de 3 x 5 ni para la de 3 x 10, ni siquiera para la de diez, estoy escribiendo un libro para la mesa de quince."

Era un verdadero reo. Los sábados frecuentaba los bailes con la misión de "tocarles el redondo a las minusis", "algunos chomos se calientan y se arma la podrida". Era frecuente que Pablito el día lunes estuviera preso o que llegara lleno de machucos.

Contra todas las apariencias, Pablito no había nacido en Buenos Aires, era ruso. Un día sus padres resolvieron regresar a su patria. Pablito concurrió a una reunión donde se encontró frente a un funcionario de la embajada soviética. El la contaba así:

"¿Te imagina yo en Rusia? ¿Queviacer allá? Yo le dije al punto: ¿está loco? ¿Paqué vía ir? ¿Hay fulbo allá? ¿Acaso tienen cuadro como Boca? ¡Qué van a tené, deben se uno patadura, deben se...! Viera cómo me miraba el punto! Abria uno sojo así... ¿te me imaginé en Rusia yo?"

Efectivamente, nadie se lo **maginaba**. Las mesas las ordenaba El Indio, pero Pablito intercedía por algunos libros, "poné esta mierdita, poné, total lo gile entran igual..." Cuando hablaba le gustaba ordenar sus razonamientos: "primeramente" decía, "segundamente... terceramente...".

V

A los pocos meses El Indio —de quien más aprendí en mi vida librera— me sugirió que debía ir a trabajar a otra de las librerías que los doctores habían comprado. Este nuevo destino me desconcertó un poco, la librería estaba en la Avda. Santa Fe y yo nunca había entrado en ella por ese inexplicable temor que nos hace considerar ciertos lugares como "no para nosotros".

El local de mi nuevo destino era claro y amplio y la librería era hermosa. La más hermosa y cálida librería que hubo en Buenos Aires y que Buenos Aires no volvió a tener. Detrás del amplio local de ventas había una trastienda acogedora con una mesa y una lámpara; más allá un salón que servía para exposiciones, cine conferencias, etc., y, al final, un departamento pequeño. Cuando entré a trabajar allí, todavía trabajaban El Loco y El Gallego.

El Gallego era menudo y atildado. El Loco grande y mal vestido. El Gallego vestía impecablemente, El Loco se cubría con un traje arrugado lleno de manchas. El Gallego jamás leía un libro, al Loco le interesaban demasiados. El Gallego no manifestaba el menor interés en las mujeres, El Loco las devoraba a todas con los ojos y gemía: "Quién pudiera besarles los tobillitos". El Gallego pensaba que ser crítico literario era el oficio más simple del mundo; "oye" decía, "qué puedo decir de este libro sino que en él las pasiones de sus personajes se desvuelven en la más alta forma y provocan conflictos que llevan a sus protagonistas a situaciones extremas. Una fina sensibilidad puesta al servicio de su mundo interior hace de esta novela un ameno y trágico cuadro de costumbres. Un intento que nadie olvidará y donde auguramos perdurabilidad a estas páginas. Escala las cimas más altas de la novelística contemporánea, arrancada de la más cruda realidad donde el lector se siente empujado hacia el maravilloso desenlace. Este libro crudo y amargo, sutil, lleno de humor, le dejará un recuerdo imborrable". "¿Qué te parece, no puedo yo hacer crítica?"

El Loco amaba la electricidad, el tomismo y San Juan Sebastián Bach, como buen loco creía que los demás se burlaban de él y trataba de ser ingenioso, reservándose —siempre— la última palabra. "La felicidad consiste", explicaba mientras ponía los ojos en blanco, "en almorzarse un pollito y tirarse luego en un sillón fumando un habano mientras se escucha la misa en Re de Bach". Mi amigo Jorge le preguntaba: "Loco, ¿qué tal los tallarines que comió el domingo?" "¿Cómo sabe que comí tallarines?" "Porque tiene uno pegado en la solapa." Y se lo quitaba con el índice.

La imagen del Loco y el tallarín me persiguió un tiempo. Estaba seguro que de pronto encontraría un tallarín pegado en mi solapa y enloquecería.

El Gallego estaba convencido de que a él, "¿A mí, a mí, al Gallego?", nadie le robaba un libro. Pero todo llega y un día descubrí que faltaba un tomo de una obra en tres de sobre una mesa donde estaba expuesto. Sólo al Gallego podían haberse robado pues había estado solo y el libro no faltó antes de entonces. "A mí no me la han de dar", vociferaba, "yo lo tomaré a ese ladrón, verás" y colocó el segundo tomo a guisa de cebo en la mesa más próxima a la caja que regenteaba. Era seguro que de allí no se lo llevaría nadie sin sorprenderlo. Cuando volví de tomar café horas más tarde, el segundo tomo ya no estaba.

—Hostia, coño, carajo —bramaba el Gallego. Tomó el tercer tomo y lo puso sobre la caja, se colocó detrás de ella con los brazos en jarras y clavó su vista en el libro como un toro enloquecido. Entró un caballero anciano y le preguntó suavemente: "¿Tiene usted la última novela de Graham Greene?" El Gallego se la entregó. Cuando el buen anciano se hubo retirado, el Gallego volvió la vista y el tercer tomo había desaparecido. A este buen anciano lo sorprendí un día en que había tenido desavenencias sentimentales. Entré opesadumbrado en la librería y le vi en el mismo lugar de donde desaparecieron los libros armado de un portafolio. Lo saludé distraído y luego recordé quién era. Toda mi ira se volcó contra él. El buen anciano tenía recursos hábiles: "Sprächen sie Deutsch?", me preguntó. "Do yourspeak English?" "Mi no

(cont. en pág. 32)

CARLOS FUENTES

RESPONDE UN POETA SOVIETICO:

VOZNESIENSKI



—Tengo una mala experiencia de las entrevistas —murmura Andrei Voznesiensi— Los periodistas occidentales tergiversan lo que uno dice y creen —o inventan— que hablar normalmente de la creación literaria y de los temas de la poesía y el amor es enfrentarse a Brezhnev. Estuve en París recientemente, recité mis poemas en el Palacio Chaillot ante una muchedumbre. Al día siguiente, leí una entrevista que no había dado. No se ocupaban de la poesía, sino de la política. Puras tergiversaciones. Nosotros somos socialistas... Murmura. Aun no cumple los treinta años. Pequeño, rubio, fino, con un mechón que le cae sobre los ojos azules, eslavos, ligeramente orientales. Murmura. Hay en él una retención, un pudor de la voz y también de la mirada que sin embargo, a veces, se abre con un asombro profundo y lejano. Su poesía —acaso la mejor que hoy se escribe en la Unión Soviética, acaso la más rica en resonancia y emociones desde Mayakovski— posee un poder encantatorio, esconde una ceremonia interna de consagración que colocan a Voznesiensi, no sólo a la cabeza de la joven lírica soviética, sino en la primera fila de la joven poesía universal. Su presencia física es, claramente, el anticipo,

el apoyo natural de la prolongación en el poema.

—Pero soy arquitecto de profesión —dice mientras selecciona con movimientos medidos los platillos de hors d'oeuvres rusos, esa comida antes de la comida que se desplaza en infanterías de esturiones, huevos, mayonesas y caviar sobre la mesa—. Y en arquitectura la mejor escuela es la práctica. También en literatura el movimiento se demuestra andando.

—¿Qué ha demostrado la práctica a los jóvenes escritores soviéticos?

—Que la poesía en apariencia más compleja y formalmente avanzada es la que el público comprende mejor.

—Hablas con gran seguridad del público. En occidente, el poeta y su público son dos extremos secretos, invisibles el uno para el otro.

—Nosotros tenemos una gran tradición comunicativa. Decimos en voz alta nuestra poesía. El público nos escucha, está presente y acaba por convertirse en el otro creador del poema. Al decir mis poemas, siento la respuesta del público y esa respuesta es un elemento más de la creación. Nuestro público, repito, posee una formación literaria, no es una masa amorfa. He comprobado que no está dispuesto a aceptar una poesía simplista, sino la más rica y compleja, la que alcanza múltiples niveles de significación. Es falso que acepte lo obvio, lo simplista o lo fácil. No podemos darle gato por liebre. El vuelo de un sputnik es aplaudido por el público, pero el mismo público sólo se reiría si pretendiésemos volar con una vieja carreta. Tenemos conciencia de que nuestra poesía se dirige a un público educado, que no requiere de letra y asociaciones simples. La verdadera poesía es de asociaciones complejas y múltiples: vive de implicaciones. El arte esconde el arte.

—En occidente, a menudo, se habla de la muerte de la poesía como medio de comunicación en el mundo moderno.

—Aquí también ha habido una disputa entre "físicos" y "líricos", entre los abogados del conocimiento exacto, científico, y los portavoces del conocimiento poético. El hombre con verdadero espíritu científico es-

(cont. en pág. 32)

EL PÁJARO DE NEW YORK

Sobre mi ventana
entre monogramas de luna
se posa el pájaro de aluminio
que en vez de cuerpo posee fuselaje

y sobre el cuello hecho de bulones
con lenguas de llama
alta sobre un encendedor enorme
relumbra
una imagen de mujer!

(En la sábana capitalista arrollado
duerme, sin pantalones, el amigo).

¿Quién eres? ... Delirio cibernético?
¿Semi-robot? ¿Semi-espíritu?
¿Una mezcla de capa real
y plato volador?

¿Eres tal vez la esencia de América
cansada de alegrías?

¿Quién eres, joven quimera
con el cigarrillo entre los dientes?

Me mira pero sin guiños en los ojos
sin sacarse las nocturnas cremas
me escruta como en el Michigan los ojos
de aquella fulana.

Bajo los ojos tiene
bolsas como de gasas.
Sirena, ¿qué asuntos predices?
Sirena, ¿no me mientas!

¿Qué cosas se comunican en tu angustia?
venidas de afuera
como de un vaso comunicante
se levantan en mí extrañas cosas.

El siglo atómico gime en la pieza...
Aúllo. Y maldiciendo,
mi compañero, como escaldado
se levanta y sobre el colchón se sienta.

VOZNESIENSKI (de pág. 31)

ta más cerca, también, de un verdadero humanismo y han sido precisamente los físicos, los científicos, quienes mejor han comprendido la nueva poesía soviética. Quizá también ellos comprendan algo que yo creo: es peligroso que el mundo esté en manos de los físicos; solamente la poesía devuelve su equilibrio y sus límites al mundo.

—¿Cómo caracterizas, más allá de lo dicho, a la poesía de los jóvenes soviéticos?

—Es una síntesis de formas avanzadas, complejas, profundas, y de la gran temática del hombre. El tema de la poesía es todo lo que emociona. Si, el amor en un sentido más amplio.

—¿Ha habido influencias extranjeras?

—¡Ah, las famosas influencias! Mira ese tomate: en cierta forma, lo influimos al mirarlo, tú desde tu lugar y yo desde el mío. Sí, se ha leído mucho a Aragón, a Eluard, a Neruda. Yo he leído a Ginsberg y a Ferlinghetti. Pero quiero mencionar sobre todo a T. S. Eliot no precisamente como influencia, sino como un escritor que me afecta por su virtud de poetizar todo lo cotidiano. Las influencias más interesantes me parecen no las que se dan dentro del mismo género, sino las que son capaces de transmitirse de un arte a otro, de la pintura a la poesía, de la poesía a la música. Y la influencia al final de cuentas, no es

sino una forma de asumir internamente la riqueza común del arte. Miro, tengo que hablarte de una influencia cierta en este sentido: la del arte mexicano. Vi la exposición que vino a Moscú y a Leningrado; tuvo un efecto atómico sobre mí. Me maravilló la convención artística, creadora, de Diego Rivera: hay una bota pintada de manera naturalista y, súbitamente, aparece un ave en vuelo; la realidad se transfigura, se vuelve más real, gracias a la selección intuitiva, a la convención, sí, del artista.

—Siento, en tu obra y en la de otros jóvenes soviéticos, que las ventanas se han abierto para dar y recibir. Quizá esto sea más importante que hablar de influencias.

—Estuve en Florencia esta primavera. En la mañana yo, ruso, lloré contemplando los cuadros de Botticelli. En la noche, el poeta Tvardovski cantó viejas canciones eslavas y emocionó a los italianos que nos escuchaban. Las raíces del arte son las mismas en todas partes.

—¿Y las discusiones teóricas sobre el arte que han tenido lugar recientemente en la URSS?

Voznesiensi sonríe con ironía. Los ojos brillan con un guiño.

—Nuestros críticos se ocupan de los problemas teóricos con gran sabiduría. Yo soy un poeta. En la literatura de creación, el movimiento se demuestra andando. Se escribe o no se escribe.

“Verde es el árbol de la vida y gris el de la teoría”: ¿no está la vida concreta de

los hombres de hoy, de los soviéticos de hoy, mejor expresada en la poesía de amor, de sufrimiento y alegría de Andrei Voznesiensi que en cualquier abstracción teórica? Me reclino y lo escucho. La voz de murmullos se transforma en otra exaltada, como si recogiese, naturalmente, más voces que la propia: Voznesiensi recita su poema sobre Goya, Goya es Voznesiensi y ambos, pintor y poeta, una ciudad destruida por la guerra: se escucha una campana que rememora las culpas de los muertos, Goria, Golocol: Goya, sufrimiento campana: los versos respiran en un oleaje de palabras rusas, de onomatopeyas metálicas que celebran los grandes fastos de la vida y la muerte: habla un hombre, habla un pueblo con la voz de muchos hombres y muchos pueblos. Escucho a Voznesiensi. Su voz me asalta, me sumerge en un océano de cosas y de seres nombrados y salvados. Y cuando estrecho su mano y veo la amistad en sus ojos y recuerdo la verdad de su voz, comprendo mejor a este pueblo original, fuerte, paradójico, en el que las pasiones extremas son más profundas porque jamás se permiten un brillo externo que rompa los contornos de esa gravedad espiritual interna en la que, para usar las palabras de Dostoievsky, todas son responsables de todo ante todos. ¿Existe una fórmula que resuma mejor el perfil moral de los soviéticos? No la hay, sin duda, para fijar la verdadera actitud de los nuevos artistas y escritores de este país.

ALEANDRO (de pág. 26)

—¿Qué significa el teatro en un mundo que tiene hambre?

—Entre otras cosas significa que a ese mundo que tiene hambre se le puede dar la posibilidad de entender por qué tiene hambre, aclarar qué debe hacer para no tener hambre, y ayudar a encontrar el modo de rebelarse contra ese hambre.

—¿A quién meterías en la cárcel?

—¡A Franco! Por un problema muy universal, personal, etc., etc. . .

TIEMPOS MODERNOS

Nº 3

- Pasolini
- Nira Etchenique
- Discépolo
- Siné
- Tizón
- Bradbury
- Rama
- Carpentier
- Moore
- Cabrera Infante
- Ferdman
- otros

ELOGIO DE LA LIBRERÍA (de pág. 30)

habla castellano.” Aparentemente lo único que hacía en castellano era robar.

El Loco no sabía francés y pronunciaba los nombres a lo Sarmiento, tal como estaban escritos. Un cliente lo interrogó:

—¿Tiene el último libro de Mauriac?

—¿Usted dice de Mauriac? —quiso saber El Loco.

—No, de Mauris.

—Vea —se impacientó El Loco—, de quién quiere usted, de Mauriac, de Maurois o de Malraux, porque hay tres.

Teníamos un excelente comprador, abogado y muy rico, que sólo adquiría libros de 16 por 12 centímetros y en color azul. Ese era el alto de los estantes de su biblioteca. “Cómo me gustaría leer alguno de éstos” se decía mientras señalaba libros de formato mayor. “Pero qué se va a hacer, cuando no se puede no se puede.” El destino que nos prohíbe tantas cosas a él le prohibía una más. Una jornada de fuerte lluvia y poca venta, trabaje me costó convencerle que los libros verdes iban bien con los azules. Al fin, convencido, optó por llevarlos pero me obligó a facturárselos así: Cuatro libros encuadernados a veinte pesos cada uno. “Si mi mujer se entera del precio, me mata.” No se hubiese perdido mucho.

A través de la bruma vagan las siluetas alucinantes de los librereros que he conocido y que son un otro mundo paralelo de este Buenos Aires inacabable y maravilloso.



**EDUARDO
COTE
LAMUS**

**alguien
habla en
silencio**

En otra edad el silencio fue una piedra hueca en el fondo del mar. Desde entonces por el silencio va un atajo que conduce a la soledad, y el tiempo allí, sin su máscara de días, tiene la frente llena de miedo.

Hablo del silencio del hombre.

Si todo se mira en dirección contraria al curso de las aguas, es decir, de la primavera, lejos ya del movimiento, cuando se piensa no en el hacha sino en sus tajos y palpando escombros, sueños migratorios, rompe uno a hablar con lo irremediable, se verá que hay un sonido que se evade por los puños hasta lo más íntimo del alma.

Hablo del silencio del hombre;

ése que se quiere vencer, comunicarse al menos.

La mujer delante y con sus grandes ojos lentos.

Al mirarla uno se pregunta cómo era de espiga:

y uno la mira, cuidadosamente le da nombres,

y uno mira las mismas caricias que prodiga

hasta subir por ella,

hasta cubrirla como una hiedra:

y todo para concluir que hay

dos cuerpos, dos almas, dos silencios, dos soledades infinitamente distantes.

El muro. Los muros. Y más muros separando.

Hay un muro encallado delante de los brazos,

o nada. Ahora cuento un cuento:

Alguien una noche, al ir camino de su casa, vio a la luz del farol una mujer que en él se recostaba. Como esas que uno

sale a buscar, sin rumbo fijo,

hermosísimas, y que nos esperan desde

hace mucho tiempo sin saberlo. Así. Al acercarse ella nada

dijo. La tomó en sus brazos y tampoco ella dijo nada, y

desapareció, y en las manos de él sólo quedó algo

como polvo de alas de mariposa.

Así es la entrega y la soledad, porque allí también suceden encuentros, fantasía, dolor como en un potro.

Allí donde antes el silencio tuvo nombre de piedra

hueca. Por eso vengo hablando del silencio del hombre.

De "La vida cotidiana", 1959.

**JORGE
GAITAN
DURAN**

**sé que
estoy vivo**

Sé que estoy vivo en este bello día acostado contigo. Es el verano.

Acaloradas frutas en tu mano vierten su espeso olor al mediodía.

Antes de aquí tendernos no existía este mundo radiante. Nunca en vano al deseo arrancamos el humano amor que a las estrellas desaffa.

Hacia el azul del mar corro desnudo.

Vuelvo a ti como al sol y en ti me anudo, nazco en el esplendor de conocerte.

Siento el sudor ligero de la siesta.

Bebemos vino rojo. Esta es la fiesta en que más recordamos a la muerte.

COLOMBIA DE DUELO

Dos poetas colombianos, Eduardo Cote Lamus y Jorge Gaitán Durán, ambos muy jóvenes (36 y 37 años), desaparecieron trágicamente en el año que pasó. Esta página quiere rendir homenaje a su memoria. América es una sola. Si Colombia está de duelo, lo estamos todos.

ROSSIF

y "MORIR EN MADRID"



AUTOBIOGRAFIA DE UN FILM

Frédéric Rossif es un hombre valiente. Cuando quiere decir algo, no le gusta para nada que se lo impidan. Cuando se le aborda parece un poco cansado, amargo a veces. Pero será preciso corregir nuestras primeras impresiones; este hombre no es otra cosa que entusiasmo, y si a veces parece bajar la guardia, y sueña con un próximo largometraje sobre los animales —una de sus pasiones— es que, desde hace años, ha debido pagar cada una de sus audaces realizaciones con una lucha agotadora.

—¿Ud. acaba de ver mi film? Y bien, he aquí por qué lo hice; para que montones de gentes como Ud. vayan a verlo, conozcan la lucha del pueblo español, y extraigan de ahí enseñanzas para sus luchas actuales. Hice un film sobre la libertad. Hice un film para mostrar que la izquierda debe unirse si quiere lograr la libertad; pues la derecha, sabe siempre unirse cuando se siente demasiado amenazada; monárquicos, nacionalistas, curas y generales, todos se pusieron de acuerdo para destruir a la República. Hice este film porque hoy en día no es preciso mentir. Es el significado del 22º Congreso, y es también, en cierta medida, el significado de la última encíclica papal.

—¿La versión de vuestro film tal como se nos presenta ahora ha sido mutilada?

—No. La censura me impuso solamente dos cortes en la banda sonora. Desaparecieron el apóstrofe del Clero: "Benditos sean

los cañones si en las brechas que abren florece el Evangelio", y de Franco: "Si es preciso, haré fusilar la mitad de España".

—¿Conocía Ud. España antes de ir allá a filmar?

—No, y creo que está bien que sea así. Ud. sabe que cuando se conoce demasiado bien un país, se termina por no distinguir en él la belleza. Por el contrario, en cuanto llegamos a España, la grandeza, la belleza trágica de este admirable país, nos conmovió profundamente.

Pero conocía bien la Guerra de España, por haber leído casi todo lo que ha aparecido sobre el asunto. Tal vez 70 u 80 libros, de todos los países. Busqué sobre todo los documentos de la época —por ejemplo los informes de la Legión Cóndor. He aquí lo que resultaba interesante: hacer decir a cada uno, Franco, Calvo Sotillo, Queipo del Llano, lo que habían dicho efectivamente.

—¿"Morir en Madrid" constituye para Ud. una experiencia muy diferente de la de "Temps du Ghetto"?

—Sin ninguna duda. "Le Temps du Ghetto" era un film cerrado. "Morir en Madrid" es un film abierto. Esto se relaciona con la naturaleza del tema tratado. El Ghetto era el Golem, las brumas del Norte. España es la explosión perpetua, el desborde solar; en España los mismos muertos parecen vivos. Y además la Guerra de España es un inmenso acontecimiento, una

llaga heroica en la memoria del mundo. La guerra de España es también Hemingway, Malraux, Picasso y García Lorca, Bernanos y Unamuno, y también Aragón, Eluard y Pablo Casals.

—¿Cómo realizó Ud. "Morir en Madrid"?

—Trabajé un año y medio en él, con la visión de kilómetros de noticiosos de todos los países y fui a filmar a España ciertos documentos en el lugar. Es Nicole Stéphane, ahora productora (y valiente productora) quien puso los 65 millones necesarios a mi disposición.

Se dice a veces que mis largometrajes son filmes de montaje. Nada me parece más falso. Para "Morir en Madrid" hay cerca de una hora de documentales para una hora y media de proyección. Y bien, filmé en España para más de cinco horas de proyección. Mezclé todo y me serví de ello como de materia prima para componer mi film. ¿Después de todo una pieza de Shakespeare, o los diálogos de Margarita Duras, no son igualmente elementos que el cineasta utiliza para construir su obra?

—¿Ud. no intercaló testimonios, como en "Temps du Ghetto"?

Los rescatados del Ghetto son por desgracia muy pocos. Son milagrosos. Por el contrario, en Francia y en otras partes hay cantidad de refugiados de la Guerra de España. Su testimonio no tiene el mismo interés.

—¿Es decir que en general, Ud. parece haber querido dejar hablar a los acontecimientos por sí mismos?

—Eso es precisamente. Gusto y respeto al acontecimiento. No me gusta especular acerca del acontecimiento. Tengo gran admiración por Resnais y por "Noche de Bruma", que ha sido comparada a menudo con "Temps du Ghetto", pero hice todo lo contrario. Resnais busca continuamente abstraerse de lo que muestra; trata de extraer de ello lecciones, a distinguir de ahí significados. No tengo esa clase de espíritu. Sin duda mi formación no me predispone a esta intelectualización de lo vivido. Si Ud. quiere, Resnais trabaja con el florete, Rossif con el sable. Creo que los acontecimientos son lo suficientemente significativos en sí mismos. ¿Era preciso que me encarnizara contra Franco? ¿Era preciso que dejara en el silencio los 7.937 religiosos ejecutados por los republicanos? ¿Debía suprimir el famoso episodio de la telefonada entre el general nacionalista encerrado en el Alcázar sitiado y su hijo en manos de los republicanos?

—Justamente. Tal vez se le va a reprochar.

—No quise que mi film fuese una provocación. Primero, porque no tenía los medios para ello. Observe las molestias que he tenido ya, tal como está. Por supuesto, se podría hacer un film que pusiera los puntos sobre las íes. Si lo hubiera hecho, estaría todavía en sus latas. No tengo la vocación de las cinematecas prematuras.

—Ud. hizo un film que no es solamente una reconstrucción apasionante y llena de enseñanzas, Ud. hizo un film que es una obra de arte, en el sentido completo del término. Esto debe en efecto descartar toda comparación posible con los films de montaje que se multiplican desde hace años. "Morir en Madrid" es sostenido, del principio al fin por una voluntad estética evidente, que se traduce, en particular, por búsquedas de ritmo, no solamente ritmo de montaje, sino en la elección de los documentos en función de su ritmo interno propio.

PANORAMA

POETICO

DE ESPAÑA

II

De nuestro número anterior:

Quando 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.

—Hemos trabajado mucho en esto. Era preciso dar las grandes líneas de fuerza de España. Hicimos esto por medio de contradicciones de ritmo horizontales y verticales; en los paisajes, por supuesto, esas vastas llanuras y las siluetas de los árboles y de los hombre que se recortan a lo lejos, pero también por los hombres que combaten, y esos muertos que un bombardeo aniquilaba por centenares en un instante en las ciudades y las aldeas. Utilizamos mucho la iluminación artificial, que contribuye a dar a la foto ese estilo que a Ud. le gusta, y no dudamos en buscar a veces los encuadres extraños, como aquella vista en picado sobre Madrid, cuando se evoca la huelga de los mozos de café.

—¿Habría Ud. modificado su trabajo si hubiera hecho el film para la Televisión?

—No, para nada. Mi film hubiera sido estrictamente el mismo.

—¿Le gusta trabajar para la Televisión?

—Ah, por supuesto. La televisión es maravillosa. Sobre todo como medio de información, es prodigiosa. Para lo dramático creo menos en ella. Pero el cine me permite impulsar las búsquedas hasta lo profundo. Tardé cuatro meses en montar "Morir en Madrid". Pude elegir exactamente la música que me convenía, en función de cada uno de los aspectos del film. Maurice Jarre hizo un trabajo que admiro mucho.

—Ud. hizo un film sobre España, otros sobre el Ghetto de Varsovia. Chris Marker partió para filmar por todo el mundo. Armando Gatti está en Cuba. ¿No hay en Francia temas que a Uds. les gustaría tratar, a Uds. cineastas que se mantienen cerca de las preocupaciones de los hombres de nuestro tiempo?

—Habrá temas. Pero sería imposible tratarlos. Conozco guiones inspirados en problemas propiamente franceses que han sido censurados en ese estado de guión. Dejo que Ud. piense lo que le habría ocurrido al film terminado. Y además, se le rehusaría a uno la ayuda, los productores no querían comprometerse en un negocio tan aleatorio. Imagine un film sobre los campesinos; sería preciso abordar ciertos asuntos; los privilegios de los destiladores de (cru) por ejemplo. Es imposible en las actuales circunstancias.

—¿Pero por ejemplo un film como "Rocco y sus hermanos"? "Rocco y sus hermanos", podría haber sido hecho en Francia, partiendo de la realidad francesa...

—Puede ser. Sí, bien podría ser. Pero haría falta todavía que hubiera gente que deseara realizar tales films. Los jóvenes de la Nouvelle Vague hicieron una revolución sólo estética. Y además, una revolución de decoradores. En efecto, creo que para abordar ciertos temas ardientes en la Francia actual, sería preciso poner demasiada salsa alrededor. Y se terminaría por desnaturalizar por completo los problemas. Es preciso cuidarse igualmente de los falsos films sociales. ¡Qué engaño! Los "blousons noirs", no es esto un problema. Pero sí permite a todo el mundo aparentar interesarse en el pueblo, y se lanzan así las veleidades de revolución sobre pistas falsas.

—Sí, no es algo simple hacer cine en Francia hoy en día. Es agotador.

—¿No querría Ud. hacer un film de argumento, sin base documental?

—Sí. Pienso hacer un film sobre la di-cha. Pero tengo otro proyecto: ir a China a reconstruir la Gran Marcha de Mao-Tse-Tung. Es un tema que me apasiona, lleno de grandeza y poesía. La parte de documentales será tal vez menor que en mis films precedentes.

a Gabriel Celaya

**JOSÉ
BATLLÓ**

**esos
ánimos**



Quiero enviar un buen mensaje a mis hermanos:
decir, por ejemplo, nuevas palabras,
iniciar un camino más amplio.

Manifestar mi amor sin desmayos
y, a la vez, gritar por todas las gargantas
impedidas o afónicas,
trabajar por todos los brazos tullidos,
por todos los ojos ciegos o estrábicos...

Expresar, de algún modo, mi admiración
por esta pervivencia humana de tantos años.

Y a vosotros, amigos lejanos o próximos,
que os desgañitáis desinteresadamente,
os termináis con vuestra vida y esperanza al unísono,

quisiera deciros también algo limpio,
sin muchos precedentes,
pero, tal vez, no pueda conseguirlo.

Porque os admiro, os admiro
y os amo y me enternecéis al mismo tiempo;
porque todos sabemos que cualquier esperanza
es insensata.

Y, sin embargo, seguimos,
seguimos,
seguimos con el labio a punto de beso,
la mano pronta al estrechamiento,
la pupila a flor de sonrisa.

**LUIS
FERIA**

**ante la tumba
del guerrero
en la catedral**



El ácido sabor de la derrota
y la fugaz coronación del triunfo
no han de tenerte más, guerrero que
de bienandante temple de porfía,

corazón muy reñido y parca lengua,
en árida actitud te ves trocado.
La muerte es suma, mas ya ves que cabe
en el breve recinto de esta casa
que por nombrar la llaman ataúd.
Dicta el silencio ahora; a su ley cínica
obedece tu puño de alcotán,
aquel que un día doblegó la ira
de mil hombres, deshizo voluntades
que en nada y circunstancia terminaron.
Ya la ranura de tu calavera
ninguna boca te la solicita;
en ella hubiste labio adorador
y ávido descendiste a los infiernos
si otro labio de amor te lo pedía.
Hazañas, fechas, nombres, se pasaron;
permanecen sin dueño bajo el mármol,
se acallan en el ruin foso del tiempo.
Regresará mañana de su origen
el sol que acosa el ámbito del claustro
y no hallará tu pecho, ni el talón
tuyo podrá calzar su espuela aguda.
La luz ya no te atañe, que es la sombra
tu hueste, tu apellido y tu medalla.
Si acaso alguien se acuerda es la ceniza.

**JOSÉ MARÍA
FERNÁNDEZ
NIETO**

sala de juego



Hagan juego, señores, hagan vida,
apuesten lo que tengan: Una idea,
un sentimiento, una ilusión querida,
una nostalgia... ¡Apuesten lo que sea!

No se queden parados o escondidos
mirando la ruleta, jueguen penas,
lágrimas por secar, amores idos,
sonrisas tuyas, lágrimas ajenas.

Se prohíbe quedarse en los pasillos
o contemplar las lámparas colgadas,
apuesten cheques, árboles, ladrillos,
apuesten besos, cánticos o espadas.

Apuesten hijos que dolores cuestan,
padres que ya no son, amaneceres,
apuesten su virtud mientras apuestan
otros su vanidad o sus mujeres.

Apuesten soledades, amarguras,
júbilos también hay y hondas sonrisas,

apuesten gozos íntimos, ternuras,
urgencias de ganar y oscuras prisas.

Acérquense a la mesa, se los ruego,
no se queden así, como indecisos,
acérquense a la vida y hagan juego:
pueden ganarse infiernos, paraísos.

Pueden tocarles júbilos por penas,
tristezas por amor, luz por dolores.
Pueden volverse con las manos llenas
de esperanza y amor... ¡jueguen, señores!

Jueguen a la ruleta de los días,
jueguen su amor a un número cualquiera,
apuesten corazones, alegrías
a cara o cruz... ¡la suerte les espera!

Hagan juego, señores, prueben suerte
y si nada les toca en adelante
jueguen a la ruleta de la muerte
por si les toca Dios... ¡que ya es bastante!

**RAMÓN DE
GARCÍASOL**



el poeta

¡Eh, que traigo noticias de la muerte,
de la inmortalidad! ¡Parad un poco!
¡Soy un resucitado! ¡Vengo a veros
de parte de las normas. ¡Oigo
tras lo aparente la verdad! Os muestro
una revelación! ¡Mirad mis ojos,
escuchad mi palabra, donde late
el tiempo niño, hermanos, cómo...!

(Se lo llevaron unos guardias antes
de que dejase exento el rostro
del futuro, hablasen los presagios,
aclarase la sangre. Otra vez roto
el hilo, con más nudos. Dijo un hombre,
o viento, o sombra: —Un extranjero loco.)

madre

Se me agolpó la sangre contra el hombre
Tenía el puño, el fuego, el grito en alto,
afilada la cólera, al asalto
la justicia y el llanto, y en su nombre

quería hacer pavesas la locura
que nos finge enemigos. La romana
debía repesar la bestia humana
y quitarle su baja añadidura.

Iba a estallar la voz y quedé mudo
frente a tu hijo inerme, duplicada
mi figura mortal, y tan desnuda,

ofreciéndome el cuello y la sonrisa.
Y tú bajaste a recoger la espada
y te fuiste llorando por la brisa.

**LUIS
JIMÉNEZ
MARTOS**

**dos
sonetos
esenciales**



Es la Verdad llamando a la ventana.
Ciego de luz, a golpes, la respuesta.
Pasa, es aquí, sorprendente. Es esta
la casa donde vive quien te allana

el corazón alzado en pura gana,
ofrecido clavel para tu fiesta.
Pasa, es aquí, sorprendente. Es esta
la cita. Ven. Pero te vas lejana.

Pero te has ido huyendo de mi asombro,
dejándome mitades de alegría:
un toque de ala y sol sobre mi hombro.

Ahora por mis adentros se respira
tu nostalgia, tu música, tu escombros.
He nombrado a tu hermana la Mentira.

... Porque alma es edad y espejo en sombra
Un crujir despacioso de madera
que en nave ligerísima quisiera
convertirse. Y en labio que la nombra.

Alma es ojo sin sueño que se asombra
continuamente como en vez primera.

Escalón ambulante de la espera.
Rastrillo que la carne desescombra...

Añade tú, pues sabes cómo ama
la mía sobre tu boca. Lo ignorado
dime qué es cuando el amor enciende.

¿Grito, oración o viento con su rama,
puerta de laberinto entrecerrado?
Dime qué es cuando el amor aprende.

**JOSÉ Ma.
RODRÍGUEZ
MÉNDEZ**

**la rusia
de
pasternak**



No cabe tanta luz en todo el infinito,
no hay dura matemática, ni símbolo que exprese
la inmensa y penetrante desolladura abierta
sobre el mundo que marca tu rostro que amo tanto.

Oh, Rusia, madre Rusia, que tan solo nombrarse
se puede como a Cristo, que inefable apareces
como Dios aparece a todo el que le ama sin querer acercarse.
Así veo tu estepa, tu nieve, tus amores
fallidos, tu ruidoso fracaso, tu historia gigantesca
y por dentro tu grande, tu gloriosa victoria
que empequeñece todo lo que pueda haber sido
grandeza del espíritu.

Hay millones, millones, millones de campanas
que repiten tu nombre por todos los caminos,
campanas que tu viento mueve en lo más oculto
de las sangres más raras, más ajenas a todo.

Te has ido aposentando sobre los corazones
como lenta nevada silenciosa en la noche,
como la luz secreta de la vela que arde
vuelven todos los rostros hacia ti su misterio...

No hay Neruda que cante tu amorosa presencia,
ni santo que se pierda por tu espacio imposible,
para que pueda el mundo contener una idea
feroz y desgarrada lo mismo que la tuya.

Igual que los misterios religiosos, tú eres
asimilable solo, por la vía amorosa,
por el eco lejano de tus viejas campanas,
por el suspiro largo de tus hondas mujeres,
y por la afiladura de tu hoja cortante
que a todos nos desuella la fibra más oculta
y nos hace de ti, hijos de la desgracia,
hijos de la victoria, hijos de tu mañana.

**JOSÉ-MIGUEL
ULLÁN**

**la
bendición**

"Un respirar que trepa hasta los
ojos y que lo enturbia todo."
Cees NOOTEBOOM

Qué bendición tan calma
por el charco
de aquel manso sudor
amedrantado

Desde la madrugada hasta los surcos
fue decir y cantar
como el latido

desde la boca padre a los gañanes
con la azada de agostos por la oreja

y un escúchame
el aire
sin dolores

qué temprano en amor
y en camposantos
qué dulzura de amargo
por su boca

bendición en los labios
y telúrico
con canciones

al filo del barbecho
con la pana dormida
y los remiendos



trepadores de antaño
sin presente
con un aire minúsculo
tan cósmico
con las manos callosas bendiciendo
jornalero a la viña
silencioso
bajo el bíblico sol
de tanto entierro
y una miaja de albor
sobre
las boinas
tan de padre la voz y el gesto acorde
tan de tierno patrón
tan jornalero
con las mulas en fila
y la herramienta
tembloroso

de PAZ
y de tristeza
buen respirar
sin fe
por las goteras
de aquel techo antañón
de mi "castilla"
dolorido el mirar sobre el mendrugo
que se parte candente
sin milagro
como un "noé" fantasmal

tras el diluvio
y vertiente
en los ojos

anegados
el ayer venidero
tiritante
la cálida rodera
con los trigos
a punto de rastrojo
en carne viva
y la muerte silbando un pasodoble

tal vez nadie comprenda
que la vida
es una bendición de aquella "armuña"
los gañanes torrados
por la duda
las mujeres muriéndose
en promesas
trece casas de adobe milenario
con las hoces de espera
por el llanto

y aquella bendición
aquel partirse
con la mano veloz
en gesto dulce
jornalero de amor
y en madrugada

¿LOS BEST-SELLERS SON SIEMPRE MALOS LIBROS?

No necesariamente. Con algunos coincidimos, con otros no. Pero **nuestros** best-sellers son siempre buenos libros. Muchas veces son best-sellers **únicamente** en nuestra librería. Porque no le recomendaremos **jamás un mal libro**. Si hay alguno que Ud. no le haya gustado, la culpa es **suya: ¡reléalo!** Si no los ha leído: **visítenos**.

NOVELAS: **El cazador oculto** (Salinger). **El barón rampante** (Calvino). **Los premios y Bestiario** (Cortázar). **El tambor de hojalata** (Grass). **La ciudad y los perros** (Vargas Llosa). **Señor de las moscas** (Golding).

TEATRO: **Israfel** (Castillo). **Brecht** (4 tomos). **El teatro y su doble** (Artaud). **Mi vida en el arte** (Stanislavsky).

POESÍA: **Lautreamont** (obra completas, trad. Pellegrini). **Antología poesía surrealista** (tra. Pellegrini). **Milosz** (Antología, trad. Galtier). **Blake** (Primeros libros proféticos). **Dickinson** (obra escogida). **Antología poesías norteamericana, latina, italiana, chilena** (en sus mejores expresiones y traductores). **Cantos de la resistencia española**. **Poesía de A. Machado**.

TAMBIEN TENEMOS: **Tiempo de amar** y **Caminata en tu sombra**, de Diana Raznovich. **Sonetos con caracol** y **El motín de la luz**, de Arnoldo Liberman. **Elegía y Gloria** y **Arras para otra boda**, de Héctor Yánover.

RECIEN APARECIDOS: **Poemas con los míos**, de Arnoldo Liberman (grabación por Susana Rinaldi) y **La soledad en pedazos**, de Horacio Salas.

LIBRERIA NORTE

PUEYRREDON 1454

Tel. 84 - 3944



JUICIO A UN JOVEN POETA

BRODSKY

Josef Brodsky, el poeta y traductor ruso de 24 años de edad, que fue condenado a principios de 1964 en Leningrado a 5 años de trabajos forzados, ha sido puesto en libertad no hace muchas semanas. La información la suministró el escritor suizo Friedrich Dürrenmatt, al regresar de Moscú, luego del estreno en la capital soviética de dos de sus obras. Según Dürrenmatt, la presión creciente de los principales escritores y artistas de la URSS (entre ellos Dimitri Shostakovich, Anna Ajmatova, Samuel Marshak, Kostantin Paustovsky) tuvo éxito. Desde su juicio Brodsky trabajó como acarreador de estiércol en una granja del Estado. La publicación de este juicio se hizo anteriormente en "Encounter" y en "Marcha" de Montevideo. La necesidad de analizar ciertas limitaciones ideológicas —que aún subsisten virulentamente en los cuadros dirigentes de la izquierda—, sumado a la necesidad de ahondar en la difícil problemática del arte en los países socialistas, justifican plenamente esta publicación. Es posible que este juicio no sea más que una variante de "la visita de la anciana dama"

de Dürrenmatt. Que no sea más que una imaginaria o una manobra saturada de infidelidad a los textos. Pero al mismo tiempo es perfectamente verosímil que haya sucedido tal cual está desarrollado en las páginas siguientes. Porque estos juicios suceden todos los días en todas partes del mundo. Porque lo hacen posible la supervivencia en los países socialistas de anacronismos que, por caracterizarlos de una manera y usando de una disponible etiqueta, llamaremos "stalinistas"; porque en Occidente el juicio es diario, cotidiano, poeta por poeta, con resultados quizá más execrables: porque, en fin, el creador aún espera la sociedad que, construida a la medida del hombre y haciendo del hombre un absoluto (como diría Sartre), dé a la creación la posibilidad de un pleno y fecundo desarrollo. Queremos, por último, llamar la atención sobre la cantidad de seres ("testigos del juicio"), que allá, en el mismo lugar de los hechos, juegan su dignidad de testimoniantes y su rebeldía de hombres lúcidos para salvar la imagen que ellos, constructores también de un mundo nuevo, tienen del arte y del compromiso.

DECRETO

En la intensificación de la lucha contra las personas que eluden el bienestar común y llevan una vida anti-social y parasitaria.

Está establecido que los ciudadanos adultos hábiles para trabajar que no cumplen con el deber más importante asentado en la Constitución, es decir trabajar honestamente de acuerdo con su capacidad, que eluden el trabajo para el bienestar común, que aprovechan ganancias no producidas por el trabajo, sino surgidas de la explotación de la tierra, de los vehículos automotores, que viven acomodadamente o que cometen otros actos anti-sociales que les permiten llevar una vida parasitaria, de acuerdo con la decisión de la Corte del Pueblo del Distrito de la Ciudad son pasibles de deportación a lugares especialmente seleccionados a este propósito por un período de dos a cinco años y a trabajos forzados en el lugar de su confinamiento penal, junto con el secuestro simultáneo de sus bienes no adquiridos con el trabajo.

N. Organiv, Presidente del Presidium del Soviet Supremo del R.S.F.S.R.

S. Orlov, Secretario del Presidium del Soviet Supremo del R.S.F.S.R.

SESION DE LA CORTE DE DISTRITO DZERZHINSKY DE LA CIUDAD DE LENINGRADO

Primera audiencia de la causa contra Josef Brodsky el 18 de febrero de 1964.
Presidente del Tribunal: Sra. Savelya.

Juez: ¿Cuál es su ocupación?

Brodsky: Escribo poemas. Traduzco. Supongo...

Juez: No importa lo que usted supone. Párese correctamente. No se apoye contra la pared. Mire a la Corte. Responda a la Corte correctamente. ¿Tiene un trabajo permanente?

Brodsky: Creo que era un trabajo permanente.

Juez: Dé una respuesta clara.

Brodsky: Escribía poemas. Creí que serían editados. Supongo...

Juez: No interesa lo que usted "supone". Conteste por qué no trabajaba.

Brodsky: Trabajaba. Escribía poemas.

Juez: Eso no nos interesa. Nos interesa saber con qué institución estaba usted en contacto.

Brodsky: Tenía contratos con una casa editora.

Juez: Entonces responda. ¿Tenía suficientes contratos como para vivir? Dénos una lista de ellos con las fechas y las cantidades habidas.

Brodsky: No puedo recordar exactamente. Todos los contratos los tiene mi abogado.

Juez: Le estoy preguntando a usted.

Brodsky: En Moscú se publicaron dos libros con mis traducciones. (Las enumera.)

Juez: ¿Cuánto tiempo estuvo trabajando?

Brodsky: Aproximadamente...

Juez: No nos interesa "aproximadamente".

Brodsky: Cinco años.

Juez: ¿Dónde trabajaba?

Brodsky: En una fábrica, en expediciones geológicas...

Juez: ¿Cuánto tiempo trabajó en la fábrica?

Brodsky: Un año.

Juez: ¿Qué hacía?

Brodsky: Era maquinista de una fresadora.

Juez: ¿Cuál es su verdadero oficio?

Brodsky: Soy poeta. Y traductor de poesía.

Juez: ¿Quién lo ha reconocido como poeta? ¿Quién le ha dado un lugar entre los poetas?

Brodsky: Nadie. ¿Y quién me ha dado un lugar en la raza humana?

Juez: ¿Aprendió eso?

Brodsky: ¿Qué?

Juez: A ser un poeta. ¿No trató de ir a una universidad, donde se prepara a la gente... donde se les enseña?...

Brodsky: No lo pensé... No pensé que se pudiera lograr con instrucción.

Juez: ¿Con qué, entonces?

Brodsky: Pensé que... por medio de Dios...

Juez: ¿Tiene alguna solicitud que hacer a la Corte?

Brodsky: Me gustaría saber por qué he sido arrestado.

Juez: Esa es una pregunta, no una solicitud.

Brodsky: Entonces no tengo ninguna solicitud que hacer.

Juez: ¿Tiene la defensa alguna pregunta que hacer?

Abogado Defensor: Sí. Ciudadano Brodsky, ¿daba usted lo que ganaba a su familia?

Brodsky: Sí.

Abogado Defensor: ¿Estuvo bajo tratamiento en una institución?

Brodsky: Sí. Desde fines de diciembre de 1963 hasta el 5 de enero de este año en el Hospital Kashchenko de Moscú.

Abogado Defensor: ¿No cree que su enfermedad le impide trabajar mucho tiempo en un lugar?

Brodsky: Quizá. Probablemente. En realidad no sé.

Abogado Defensor: ¿Ha traducido poemas para una antología de poetas cubanos?

Brodsky: Sí.

Abogado Defensor: Pido a la Corte que se agreguen al expediente de la causa la opinión técnica de la oficina del Departamento de Traductores. Una lista de los poemas traducidos. Copias de los contratos. Y solicito que el ciudadano Brodsky sea examinado por médicos para determinar si su estado de salud le ha impedido tener trabajo permanente. Pido que el ciudadano Brodsky sea puesta en libertad inmediatamente. Creo que no ha cometido ningún crimen y que su arresto es ilegal. Tiene residencia permanente y puede presentarse a la Corte en cualquier momento.

La Corte se retira a deliberar y luego lee la siguiente decisión:

Se somete para que se informe por expertos psiquiatras a esta Corte sobre este punto: ¿sufre Brodsky alguna enfermedad psicológica e impide esto enviar a Brodsky a trabajos forzados en un área remota? Remitir los antecedentes de la causa a la Milicia para comprobar los contratos de trabajo de Brodsky...

Juez: ¿Tiene que hacer alguna pregunta?

Brodsky: Tengo una solicitud. Que se me dé lápiz y papel en mi celda.

Juez: Esa solicitud debe dirigirse al jefe de la Milicia.

Brodsky: Se lo pedí y se negó. Solicito lápiz y papel.

Juez: Examinaré su solicitud.

Brodsky: Gracias.

Segunda audiencia de la causa contra Josef Brodsky (Fontanka 22, salón del Club de los Obreros de la Construcción), marzo 13, 1964. Cartel:

"Proceso legal contra el elemento re-nuente al trabajo Brodsky."

El informe de los psiquiatras dice:

"Se observaron síntomas de mente psicópata, pero hábil para trabajar. Por lo tanto, pueden tomarse medidas de carácter administrativo."

El Juez pregunta a Brodsky qué solicitud tiene que hacer a la Corte. Es evidente que el acusado no ha visto aún la copia de la acusación. Se suspende la audiencia, y es llevado afuera donde puede leer la acusación. Se le trae de vuelta, declara que algunos de los poemas no le pertenecen. Además, solicita que el diario que escribió en 1956, cuando tenía diez y seis años, no sea incluido entre los documentos de la causa. El diario no es desglosado. El Juez le pregunta por qué cambió de trabajo treinta veces desde 1956, y por qué hubo intervalos en los cuales no trabajó.

Sorokin (Fiscal Público): ¿Es posible vivir con el dinero que gana?

Brodsky: Es posible. Desde que estoy en prisión he firmado un estado de cuenta todos los días donde se establece que se han gastado 40 kopecks diarios en mí. Y he ganado más que 40 kopecks por día.

Sorokin: ¿No precisa zapatos y trajes?

Brodsky: Tengo un traje, uno viejo, pero un traje de todas maneras. No necesito otro.

Abogado Defensor: ¿Han aprobado los expertos sus poemas?

Brodsky: Sí, fueron publicados en el almanaque "Por primera vez en Idioma Ruso" y he leído traducciones de los poetas polacos.

Juez (al Abogado Defensor): Se supone que le pregunte sobre los trabajos útiles que ha realizado, y le pregunta sobre sus recitales.

Abogado: Sus traducciones son trabajo útil.

Juez: Sería mejor, Brodsky, si explicara a la Corte por qué no trabajó en los intervalos entre trabajos.

Brodsky: Escribí poemas. Trabajé.

Juez: Pero hubiera podido trabajar al mismo tiempo.

Brodsky: Trabajé. Escribí poemas.

Juez: Pero hay gente que trabaja en una fábrica y escribe poemas. ¿Qué le impedía hacer eso?

Brodsky: Pero la gente no es toda igual. Hasta el color de su pelo, la expresión de sus caras.

Juez: Eso no es un descubrimiento. Todo el mundo lo sabe. Sería mejor que explicara cómo avalúa su parte en nuestro progresista movimiento hacia el comunismo.

Brodsky: La construcción del comunismo no significa sólo permanecer al pie del banco de trabajo o cavar la tierra. También significa trabajo intelectual con el cual...

Juez: Olvídense de las frases rimbombantes. Explíquenos cómo intenta organizar su actividad en el futuro.

Brodsky: Quiero escribir y traducir poemas. Pero si esto contradice la norma general, tendré un trabajo fijo y escribiré poemas de todas maneras.

Juez Tyagly: En nuestro país todo el mundo trabaja. ¿Cómo podía usted holgazanear tanto tiempo?

Brodsky: Usted no considera mi trabajo como trabajo...

(El Juez le extiende el artículo del "Vechniy Leningrad" titulado "Un parásito intelectual", que se refiere a Brodsky. Brodsky declara que el autor, Lerner, miente: es errónea la edad que le atribuye, los poemas no le pertenecen, sus presuntos amigos apenas si los conoce o no los conoce para nada.)

Juez: Testigo Grudinina.

Grudinina: Estuve encargada del trabajo de los poetas jóvenes por más de diez años. Durante siete años fui miembro de la comisión para trabajar con autores jóvenes. Ahora me ocupo de los poetas de las clases más altas en el Palacio del Pionero y del círculo de los autores jóvenes en la fábrica Svetlana. A pedido de la editorial compilé y edité cuatro antologías de poetas jóvenes, donde se incluían más de doscientos nombres nuevos. Por consiguiente, tengo un conocimiento práctico de la obra de la mayoría de los poetas jóvenes de la ciudad. La obra de Brodsky como principiante la conozco a través de sus poemas de los años 59 y 60. Eran poemas inconclusos, pero contenían ideas e imágenes claras. No los incluí en la antología, pero consideré al autor talentoso⁽¹⁾. Conocí a Brodsky personalmente recién en el otoño de 1963. Después de la publicación del artículo "Un Parásito Intelectual" en el "Vechniy Leningrad" llamé a Brodsky porque la gente joven me acosaba con pedidos para que interviniera en el asunto del hombre calumniado. Cuando le pregunté en qué se ocupaba en el presente, Brodsky me contestó que estaba estudiando idiomas y que estaba trabajando desde hace año y medio en una traducción literaria. Me quedé con manuscritos de sus traducciones para estudiarlas. Como experta en poesía y literatura puedo afirmar que las traducciones de Brodsky son de excelente calidad profesional. Brodsky tiene un talento específico, difícil de encontrar, para traducir artísticamente poemas. Me dio un trabajo de 368 líneas de versos; más o menos, leí 120 líneas de los poemas traducidos por él y editados en las publicaciones de Moscú. Por mi experiencia personal en traducciones artísticas sé que un trabajo de esa proporción exige del autor como mínimo un año y medio de dedicación absoluta, sin contar las molestias que suponen la publicación de los poemas y la consulta a los especialistas. Como bien se sabe, es imposible saber con exactitud el tiempo que requieren estas diligencias extras. Si evaluamos estas traducciones de acuerdo hasta con las tarifas de ediciones más bajas que he visto con mis propios ojos, Brodsky ha ganado ya 350 rublos, y el único problema es cuándo todo lo que ha hecho será editado en conjunto. Aparte de los contratos de traducciones, Brodsky me mostró también contratos para trabajar en la radio y la televisión, y en estos casos el trabajo especificado en los contratos ya ha sido realizado pero aún no ha sido pagado enteramente. Por las conversaciones con Brodsky y con la gente que lo conoce, sé que Brodsky vive muy humildemente, no gasta en ropas ni en diversiones, y pasa la mayor parte de su tiempo en su escritorio. El dinero que recibe por su trabajo se lo da a su familia.

Abogado: ¿Para poder lograr una traducción poética artística, es necesario conocer toda la obra del autor?

Grudinina: Sí, las buenas traducciones, como las de Brodsky, exigen el conocimiento de la obra del autor y la propia inmersión en su idioma.

Abogado: ¿Se pagan poco los trabajos sobre traducciones en bruto?

Grudinina: Sí. Cuando traduje a los poetas húngaros sobre traducciones en bruto recibía menos de un rublo (del dinero de antes) por línea.

Abogado: ¿Es común que los traductores trabajen con traducciones en bruto?

Grudinina: Sí, muy común. Uno de los traductores más importantes de Leningrado,

(cont. en pág. 42)

BRODSKY (de pág. 41)

A. Gitovich, traduce del chino antiguo sobre la base de traducciones en bruto.

Juez Lebedeva: ¿Puede aprenderse un idioma extranjero sin la ayuda de nadie?

Grudinina: Aprendí dos idiomas sola, además de aquellos que aprendí en la universidad.

Abogado: Aunque Brodsky ignore el idioma ¿puede no obstante hacer una traducción de alto valor artístico?

Grudinina: Sí, por supuesto.

Abogado: ¿No considera que trabajar sobre traducciones en bruto es una explotación reprensible del trabajo de otro?

Grudinina: Oh, mi Dios. ¿Por qué?

Juez: ¿Pero por qué trabajaba aislado? ¿Por qué no pertenecía a ninguna sociedad literaria?

Grudinina: En 1958 quiso entrar en mi asociación literaria. Pero había oído que era un muchacho histérico y no lo acepté; lo rechazé personalmente. Fue un error que mucho lamento. Ahora con mucho gusto lo aceptaría en mi asociación y trabajaría con él, si lo desea.

Juez Tyagly: ¿Alguna vez vio cómo escribe sus poemas, si utiliza el trabajo de otra gente?

Grudinina: No he visto cómo Brodsky se sienta y escribe. Pero tampoco he visto a Sholajov sentado en su escritorio mientras escribe. Pero eso no significa que...

Juez: No está bien comparar a Sholajov con Brodsky. ¿No le ha explicado a la gente joven que el Estado exige que los jóvenes estudien? Brodsky sólo concurre seis años a clase.

Grudinina: El ámbito de sus conocimientos es muy amplio. De eso me convencí cuando leí sus traducciones.

Sorokin: ¿Ha leído su desagradable poema pornográfico?

Grudinina: No, nunca.

Abogado: Quiero preguntarle otra cosa, testigo... La producción de Brodsky en 1963 es la siguiente: poemas en el libro "Amanece en Cuba"; traducción de los poemas de Galczyinsky (por supuesto, aun no publicados); poemas en el libro "Poetas Yugoslavos"; canciones gauchescas y publicaciones en "Kosryor". ¿Puede esto considerarse como trabajo en serio?

Grudinina: Sí, sin duda alguna. Es un año lleno de trabajo. Pero ese trabajo recién dará dinero en algunos años. Es erróneo juzgar el valor de la obra de un autor joven por el monto de las retribuciones que recibe en el momento. Un autor joven puede fracasar al principio; puede necesitar más tiempo de trabajo. Hay un chiste que dice: la diferencia entre un elemento renuente al trabajo y un poeta joven es que el elemento renuente al trabajo no trabaja, pero come. En cambio el poeta joven trabaja, pero no come.

Juez: Objetamos ese planteamiento. En nuestro país todo el mundo recibe la retribución adecuada a su trabajo, por lo tanto es imposible que nadie haya realizado grandes trabajos y recibido poco dinero. En nuestro país, donde se demuestra tanta simpatía por los poetas jóvenes, dice que pasan hambre. ¿Por qué dice que los poetas jóvenes no comen?

Grudinina: No quise expresar eso. Indiqué que era un chiste en el cual había alguna verdad. La renta de los poetas jóvenes es muy irregular.

Juez: Bueno, eso depende de ellos. No necesita explicarnos eso. Muy bien, aclaró

que estaba hablando en broma. Aceptamos su explicación.

Se llama a un nuevo testigo, Yefim Grigorievich Etkind.

Juez: Permitanos, su nombre fue pronunciado con poca claridad: Etkind... Yefim Gershovich... Lo escuchamos.

Etkind (miembro de la Asociación de Escritores soviéticos, Catedrático en el Instituto Herzen): De acuerdo con la naturaleza de mi trabajo social y literario, vinculado a la instrucción de los traductores principiantes, he tenido ocasión de leer u oír traducciones de jóvenes intelectuales. Hace un año más o menos tuve la oportunidad de ver trabajos de Brodsky. Eran traducciones de los poemas del famoso poeta lírico polaco Galczyński, algunos de cuyos poemas fueron traducidos a nuestro idioma. La claridad de la fraseología poética, la musicalidad del lenguaje, la pasión y la energía de los poemas me provocaron una fuerte impresión. También me sorprendió que Brodsky hubiera aprendido el idioma polaco solo, sin ayuda de nadie. Leía los poemas de Galczyński en polaco con el mismo entusiasmo con que leía las traducciones al ruso. Fue evidente para mí que estaba frente a un hombre de dotes excepcionales y —lo que no es menos importante— capacitado para el trabajo arduo y perseverante. Tuve muchas conversaciones con Brodsky y me sorprendieron sus conocimientos de literatura americana, inglesa y polaca.

La traducción de poemas es un trabajo extraordinariamente arduo que exige tenacidad, conocimiento y talento. En este oficio el intelectual tropieza con innumerables fracasos y los beneficios materiales son asunto de un futuro lejano.

Debe darse a Brodsky la oportunidad de trabajar como traductor de poesía. Lejos de cualquier ciudad grande, donde no hay ni los libros necesarios ni el ambiente literario, esto es muy difícil, si no imposible. Con su técnica poética, nada debería impedirle trabajar desordenadamente; pudo traducir cientos de líneas, aunque trabajó de vez en cuando. El hecho de que gane poco dinero no significa que no sea diligente.

Juez: ¿Pero por qué no pertenecía a ninguna colectividad?

Etkind: Vino a nuestros seminarios de traductores...

Juez: Oh, seminarios...

Etkind: Asiste a estos seminarios en el sentido...

Juez: Suponga que no tengan ningún sentido...

(Risas en la Corte.)

Juez: Cuando habla de los conocimientos de Brodsky, ¿por qué pone tanto énfasis en la literatura extranjera? ¿Por qué no habla de nuestra literatura, la literatura de nuestra patria?

Etkind: Hablé con él como traductor. Por consiguiente, me interesaban sus conocimientos sobre literatura americana, inglesa y polaca. Son considerables, muy vastos, y nada superficiales.

Smirnov (jefe de la Defensoría, testigo del fiscal): No conozco personalmente a Brodsky, pero quiero decir que si todos los ciudadanos tuvieran la misma actitud que Brodsky con respecto a la acumulación de los valores materiales, no se construiría el comunismo en mucho tiempo. La inteligencia es un arma peligrosa para aquellos que la poseen. Todo el mundo ha dicho que es inteligente, casi un genio. Pero nadie ha dicho qué clase de persona es. Se crió en una familia que pertenecía al am-

biente intelectual, pero sólo tiene seis años de instrucción. Preguntemos a los presentes si les gustaría tener un hijo que sólo haya concurrido a la escuela primaria. No hizo el servicio militar porque era el único sostén de la familia. ¿Pero qué sostén? Dicen que es un traductor talentoso, pero ¿por qué nadie habla de las extrañas ideas que tiene en su cabeza? ¿Y sus versos anti-soviéticos?

Brodsky: Eso no es cierto.

Smirnov: Tuvo que cambiar muchas de sus ideas. Dudo del informe médico respecto a su enfermedad nerviosa en el hospital. Algunos amigos influyentes debieron tener urgencia en llevarlo y pidieron: ¡Salven al muchacho! Pero debe curarse con trabajos forzados, sólo con trabajos forzados, y nadie lo ayudará, ningún amigo influyente. No lo conozco personalmente. Lo que sé de él lo sé por la prensa. Y he visto el informe médico. Desconfío del informe médico que lo liberó del servicio militar. No soy médico, pero desconfío.

Brodsky: Cuando me dispensaron por ser el único sostén de mi familia, mi padre estaba enfermo, había sufrido un ataque al corazón, pero yo trabajaba y ganaba dinero. Después estuve enfermo. ¿Cómo llegó a conocerme para poder hablar de mi de esa manera?

Smirnov: Revisé su diario personal.

Brodsky: ¿Con qué derecho?

Juez: No permito esa pregunta.

Smirnov: He leído sus poemas.

Abogado: Había poemas entre los documentos, que no eran de Brodsky. ¿Cómo sabe que los poemas que leyó eran en verdad sus poemas? Porque usted se refiere a poemas que no han sido publicados...

Smirnov: Lo sé, y eso es suficiente.

Juez: Testigo Logunov.

Logunov (delegado director del Ermitage, departamento económico): No conozco personalmente a Brodsky. Lo he visto por primera vez aquí en la Corte. Vivir como vive Brodsky no se permite desde hace tiempo. No envié a los padres que tienen semejante hijo. Quiero decir que es necesario trabajar, abandonar las afectaciones intelectuales. Entonces los poemas de Brodsky serían poemas de verdad. Brodsky debe comenzar de nuevo su vida.

Abogado: Los testigos deberían en realidad citar hechos. Pero...

Juez: Podrá expresar su opinión sobre las exposiciones de los testigos más adelante.

Denisov (plomero del UNR-20): No conozco personalmente a Brodsky. Sólo lo conozco a través de las publicaciones de nuestra prensa. Hablo como ciudadano y representante del público. Después de leer los artículos de los diarios estaba indignado con el trabajo de Brodsky. Quise conocer sus libros. Fui a la librería: no hay ninguna obra de él. Pregunté a mis relaciones si conocían a alguien con ese nombre. No, no lo conocían. Soy un obrero. Durante toda mi vida sólo cambié de trabajo dos veces. ¿Y Brodsky? No me satisface la declaración de Brodsky de que dominó muchos oficios. No se puede aprender ningún oficio en tan poco tiempo. La gente dice que Brodsky es un poeta o algo parecido.

¿Por qué no era miembro de ninguna asociación? ¿No estaba de acuerdo con el materialismo dialéctico? Engels dice que el trabajo hace al hombre. El no opina lo mismo. Quizá sea muy talentoso, ¿pero por qué no encontró su camino dentro de nuestra literatura? ¿Por qué no trabaja? Quiero establecer que sus actividades no me parecen las de un trabajador.

Juez: Testigo Nikolaiev.

Nikolaiev (pensionista): No conozco personalmente a Brodsky.

Quiero decir que he sabido en estos últimos tres años la pernicioso influencia que ejerció sobre sus contemporáneos. Soy padre de familia y me he convencido por experiencia propia de lo arduo que es tener un hijo que no trabaja. Más de una vez vi los poemas de Brodsky en manos de mi hijo. Un poema en 42 secciones y también poemas individuales. Conozco a Brodsky por el caso Umansky.

Hay un proverbio: "Dime con quién andas...". Conocí a Umansky personalmente. Era un enemigo empedernido de la Unión Soviética. Mi hijo me dijo además que se consideraba un genio. Igual que Brodsky, no quería trabajar. Gente como Brodsky y Umansky tienen una influencia pernicioso sobre sus contemporáneos.

Me asombran los padres de Brodsky. Es indudable que están de acuerdo con él. Es evidente por la forma de sus poemas que Brodsky puede escribir poemas. Pero esos poemas sólo han hecho mal.

Brodsky no sólo es un elemento renuente al trabajo, es un elemento militante renuente al trabajo. Hombres como Brodsky deben ser tratados cruelmente. (Aplausos.)

Juez Tyagly: ¿Considera usted que los poemas de Brodsky influenciaron a su hijo?

Nikolaiev: Sí.

Juez: ¿Lo influenciaron negativamente?

Nikolaiev: Sí.

Juez: ¿Cómo sabe que eran los poemas de Brodsky?

Nikolaiev: Tenían una carpeta y en la carpeta decía: "Yossif Brodsky".

Abogado: ¿Su hijo conoce a Umansky?

Nikolaiev: Sí.

Abogado: ¿Por qué piensa que era Brodsky y no Umansky el que tenía una influencia pernicioso sobre su hijo?

Nikolaiev: Me refería a Brodsky y a los de su calaña. Brodsky escribió poemas vergonzosos y anti-soviéticos.

Brodsky: Cite mis poemas anti-soviéticos. Repita siquiera una línea.

Juez: No permitiré citas.

Brodsky: Pero quiero saber a qué poemas se refiere. A lo mejor no son míos.

Nikolaiev: Si hubiera sabido que iba a declarar en la Corte les hubiera sacado una copia fotostática y los hubiera traído conmigo.

Juez: Testigo Admoni. Si es posible, con su permiso, su nombre es poco común.

Admoni (Profesor del Instituto Herzen, lingüista, catedrático de literatura, traductor): Cuando supe que Brodsky había sido citado para comparecer frente a la Corte acusado de ser renuente al trabajo, creí que era mi deber dar mi opinión a la Corte.

Creo que tengo razones para hacerlo porque he trabajado con gente joven durante treinta años como profesor universitario, y porque hace tiempo que traduzco. Conozco muy poco a Josef Brodsky. Nos saludamos mutuamente, pero dudo que hayamos intercambiado más de dos frases. Durante un año, sin embargo, seguí su trabajo como traductor con gran atención —sobre la base de sus visitas a las veladas de los traductores y sobre la base de sus publicaciones. Sobre sus traducciones de Galczynsky, Fernández y otros puedo decir con absoluta responsabilidad que exigen un trabajo excepcionalmente arduo de su autor. Suponen gran habilidad y cultura del traductor. Pero no son milagros. Ni la habilidad ni la cultura surgen por sí solas. Cuando supe hoy —por primera vez— que sólo tenía

seis años de escuela, fue evidente para mí que debió realizar un gigantesco esfuerzo para poder adquirir la habilidad y la cultura que posee actualmente.

Lo que decía Maiakovsky sobre el trabajo del poeta puede aplicarse también al traductor del poeta: "Para lograr una sola palabra laboriosamente traslada miles de toneladas de roca impenetrable". Este decreto, por el cual se juzga a Brodsky, está dirigido contra aquellos que trabajan poco, no contra aquellos que ganan poco. Elementos renuentes al trabajo significa que trabajan poco. Por lo tanto la acusación de renuente al trabajo contra Brodsky es absurda. Es imposible acusar a un hombre que trabaja como Brodsky de ser renuente al trabajo —un hombre que trabaja duro y mucho, que no piensa en grandes ganancias, que satisface sólo las necesidades indispensables de la vida para poder perfeccionarse en su arte y para crear traducciones de gran calidad artística.

Juez: ¿Qué dijo sobre condenar a aquellos que ganan poco?

Admoni: Dije que el decreto establece que aquellos que trabajan poco deben ser condenados, no aquellos que ganan poco.

Juez: ¿Qué quiere decir con eso? ¿Leyó el decreto del 4 de mayo? El comunismo sólo será creado con el trabajo de millones.

Admoni: Todo trabajo que es útil a la sociedad debe ser respetado.

Sorokin (Fiscal público): Nuestra gran nación está construyendo el comunismo. En los soviéticos se ha desarrollado una característica primordial: la alegría en el trabajo útil socialmente.

Sólo en las sociedades donde eso no existe el ocio florece. Brodsky está muy alejado del patriotismo. Ha olvidado el principio más importante: aquel que no trabaja, no come. Pero Brodsky ha llevado una vida de elemento renuente al trabajo por muchos años.

En 1956 dejó la escuela y entró en una fábrica. Tenía quince años en ese momento. Fue despedido el mismo año. (Lee la lista de sus empleos y señala los intervalos entre sus trabajos permanentes como períodos de ociosidad.) Hemos verificado y descubierto que por uno de sus trabajos Brodsky recibía sólo 37 rublos; él dijo que recibía 150.

Brodsky: Eso era un adelanto. Sólo un adelanto. Parte de lo que iba a recibir más tarde.

Juez: Silencio, Brodsky.

Sorokin: Donde Brodsky trabajara, chocaba a todo el mundo por su falta de disciplina y disgusto por el trabajo. El artículo del "Vecherniy Leningrad" encontró gran aprobación. Recibieron gran cantidad de cartas de gente joven. Condenaban áspicamente la conducta de Brodsky. (Lee cartas.) Los jóvenes opinan que no hay lugar para él en Leningrado, que debe ser castigado severamente. Carece de sentido del deber y de responsabilidad. Todo el mundo considera un honor servir en el ejército. Pero él se escabulló.

El padre de Brodsky lo envió a una clínica para que lo examinaran, y consiguió un certificado que una crédula comisión militar aceptó.

Aun antes de presentarse frente al comisionado militar escribió a su amigo Shajmatov: "Trato de conseguir que me reciba el Comité de Defensa, tu escritorio será un refugio seguro para mis versos yámbicos".

Pertenecía al grupo de aquellos que saludaban la palabra "trabajo" con una risa satánica y oían con reverencia a su "jefe" Umansky.

Brodsky se había unido a ellos por su odio al trabajo y a la literatura soviética. Las palabras y las ideas pornográficas tenían gran aceptación entre ellos. Brodsky llamaba a Shajmatov "sir". Así mismo. Shajmatov fue condenado. Y de ese medio surgió Brodsky. La gente habla del talento de Brodsky. ¿Pero quién es esa gente? Gente que se parece a Brodsky y Shajmatov. A Brodsky lo defienden hábiles escamoteadores, holgazanes e imbéciles. Brodsky no es un poeta, sino un hombre que trata de escribir versos mezquinos.

Ha olvidado que en nuestro país el hombre debe trabajar, debe crear valores: empleos, pan o poemas. Debemos obligar a Brodsky a hacer trabajos forzados. Debemos desterrarlo de nuestra heroica ciudad. Es un holgazán, un patán, un hábil escamoteador, un hombre espiritualmente corrompido. Los admiradores de Brodsky están llenos de rencor.

La constancia del alegato del Abogado Defensor se ha perdido.

Sus conclusiones fueron: la culpabilidad de Brodsky no fue probada. Brodsky no es un elemento renuente al trabajo, por lo tanto no se le pueden aplicar "medios de influencia administrativa". La importancia del decreto del 4 de mayo es muy grande; es un arma para librar la ciudad de reales holgazanes y parásitos. Su infundada aplicación deshonra el propósito de la ley. La decisión de la Suprema Corte de la Unión Soviética el 10 de marzo de 1963, obligó a la Corte a adoptar una actitud crítica frente a la prueba presentada y no aprobar un veredicto contra aquellos que trabajan, y respetar el derecho del acusado a conocer los documentos del caso y a presentar prueba de su inocencia. Brodsky fue puesto bajo custodia ilícitamente desde el 13 de febrero de 1964, y privado de las posibilidades de presentar gran cantidad de pruebas. Pero de todos modos las pruebas presentadas son suficientes para llegar a la conclusión de que Brodsky no es un elemento renuente al trabajo.

Josef Brodsky fue condenado a cinco años de trabajos forzados.

(1) Los versos de Brodsky no han tenido casi publicación en Rusia, de todas maneras muchos de sus poemas han circulado en mimeógrafo y formaron su reputación. "Oí su nombre por primera vez", escribe el crítico americano Andrew Fields, "cuando la anciana Ana Ajmatova, el poeta con vida más grande de Rusia, alabó su poesía en una conferencia sobre la obra de la nueva generación, y agregó "posiblemente porque escribe como yo aunque..." Como poeta Brodsky manifiesta la fuerte influencia de Ajmatova, y también del famoso poeta ruso Osip Mandelstam. Sus poemas no son dogmáticos y con un estilo engañosamente accesible; intenta frecuentemente transmitir las maravillas y delicadezas de la vida de la manera más simple posible..." Estas son las últimas líneas del poema de Brodsky titulado "Monumento a Pushkin":

Una calle vacía
Y un monumento a un poeta
Una calle vacía.
Y el canto de la tormenta
Y una cabeza
inclinada con lasitud.
—En una noche así
revolverse en la cama
es más agradable
que estar parado
en pedestales.

Presentar a Carlos Fuentes es lo que Gide llamaría un acto gratuito. El más hondo y contemporáneo de los novelistas mexicanos, que dedicara a Luis Buñuel su novela "Las buenas conciencias", que llegara con "La muerte de Artemio Cruz" a un grado de violencia y protesta pocas veces igualado en la literatura americana, es hoy no sólo el creador de compulsivas ficciones, sino un activo ensayista y un intelectual militante de pluma aguda, incisiva, insubordinada. Carlos Fuentes, a quien se le podría aplicar el epígrafe que él dedicó a Buñuel, "gran destructor de las conciencias tranquilas", es el autor de esta breve pero densa nota sobre el cine, su grandeza y su miseria.

CARLOS FUENTES

UN ARTE FRAGIL

BUÑUEL



Celuloide eres, y en celuloide te convertirás: arte frágil inmediato, que da al hombre, y con él comparte, el ritmo verdadero del tiempo, el cine está tan cerca de nosotros en virtud de su patética semejanza a lo cotidiano, a las estructuras directas del flujo temporal, la conciencia de finitud, la presencia real de las personas y las cosas. Alain Resnais dice: "Quisiera hacer películas que se vieran como una escultura... Cuando nos acercamos a La FOCA, de Brancusi, podemos abordarla desde cualquier ángulo, y siempre tenemos la impresión total de la escultura". Estas palabras de Resnais delatan el drama de la creación cinematográfica: como todo arte, el cine aspira a producir obras permanentes y totales y, sin embargo, su destino parece ser el de producir obras de mayor intensidad inmediata que cualquier otro medio expresivo pero de menor resistencia temporal, de menor presencia total, que la música, la poesía o la escultura. No es preciso repetirlo; toda obra de arte supone un fracaso; la realidad es ilimitada e ilimitable, la comunicación de la realidad siempre es limitada. En ello radica el resabio de dolor que acompaña a la gran manifestación artística: el artista se da cuenta de los límites de su expresión, y mientras más grande es, más dolorosamente experimentará y reconocerá su fracaso. Limitado, el artista intenta rebelarse contra la realidad ilimitada, contra el rigor indiferenciado del tiempo, mediante una ampliación al máximo de las posibilidades de recreación de su obra. La medida en que la máxima concreción (un hidalgo de La Mancha recorre los campos de España en compañía de un labriego socarrón) logra penetrarse de la máxima universalidad (el espíritu y la carne recorren juntos sus caminos y se necesitan tantas veces como se entorpecen y rechazan) será la medida en que el margen de recreación se extenderá.

La densidad y concentración del material concreto unida al significado universal humano de la obra, establece el equilibrio y la distancia que la recreación requiere. El primero sin el segundo puede ser periodismo, decoración, entretenimiento. El segundo sin el primero es apenas declaración abstracta, buena intención. Pero ni Hamlet es sólo la ficha clínica de un joven indeciso, ni Coathlicue es sólo una diosa del panteón mexicano. La recreación, la experiencia repetida, emocionada, permanente y viva de la duda universal y concreta, del terror universal y concreto, constituyen la victoria expresiva de Shakespeare y del anónimo escultor prehispánico.

Este problema central de la expresión artística, aún no ha sido resuelto por el cine. Y sin embargo, pocas formas de expresión — quizá actualmente ninguna — posee la vitalidad, la presencia, la intensidad del cine. ¿Por qué, entonces este arte no ofrece las posibilidades de recreación, de permanencia, que ofrecen la pintura, el teatro o la música? ¿Por qué la obra de arte cinematográfico, destinada y recibida por el público más numeroso que haya conocido expresión alguna, es inmediatamente la obra de arte más olvidada y envejecida?

La respuesta a esta pregunta está en la naturaleza misma de la expresión cinematográfica, en su grandeza y en su miseria. Arte de lo inmediato, compañero y víctima del tiempo, reflejo denso, concreto, pormenorizado, exacto, de un ahora y unos hombres, documento activo de la moda, la voz, la apariencia, el lugar, ningún arte ha estado más comprometido con el presente ni más expuesto a ser pasado. Sólo el ojo del cine ve y dice lo actual, lo presente, sin mediación y con semejante intensidad. Esta es su grandeza y esta es su miseria. Espejo y gemelo de nuestras vidas, las acompaña y las dice con la fidelidad de nuestro movimiento, pero, también, con la brevedad de nuestro tiempo personal. De allí su intensidad. De allí su patetismo. Sólo en el cine nos vemos inmediatamente —hablamos, nos movemos— sin el tamiz de la palabra escrita, de la representación pictórica, de la convención teatral o del simbolismo melódico. Pero si la carencia de tamiz, de vehículo, libera al presente y lo ofrece desnudo, deslumbrante y verdaderamente actual, también es cierto que esa carencia despoja al cine de la fuerza mediadora capaz de establecer una distancia —que, paradójicamente, es a la vez un vínculo— entre la obra y sus virtuales destinatarios futuros. A fuerza de ser presente, el cine envejece con rapidez. A fuerza de ser intensamente directo, sacrifica la mediación recreativa. A fuerza de ser concreto, llega exhausto a los umbrales de lo universal.

No obstante, ¿puede algún artista verdadero renunciar a la aspiración de expresar universalmente un mundo concreto? Lograrlo con los medios específicos del cine ha sido la intención de los pocos hombres que, en la breve historia de este arte, se han planteado con seriedad los problemas particularmente complejos de la expresión cinematográfica: Griffith, Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Stroheim, Pabst, Welles, Flaherty... y hoy Buñuel, Bresson, Resnais y muchos otros.