



TIEMPOS MODERNOS



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

SEXUS I:
TESTIMONIO
DE N. ROITMAN

CARPENTIER
por ANGEL RAMA

REPORTAJES o
MARIO VARGAS LLOSA
ALEJO CARPENTIER
RODOLFO KUHN
FRANCISCO URONDO

UNA DEMOCRACIA
ACCIDENTAL Y
CRISTIANA
por DAMOCLES

HUMOR
por SINÉ, BLECHMAN y
M. HENRY

COMO EN EL TEATRO:
ROZENMACHER,
COSSA y WALSH

DISCÉPOLO
por NIRA ETCHENIQUE

CUENTOS DEL AMOR
Y DEL SEXO:
VALLETA, TAFUR,
MARTINI y
DE LA CUADRA

POESÍA
por BENEDETTI,
SALAS, RAZNOVICH,
ETCHENIQUE y
CHAROSKY

LA CIUDAD
CONTEMPORÁNEA:
NIEMEYER

BASTON CRITICO

FORMAS DEL SUICIDIO
CONTEMPORÁNEO



3

JULIO - 1965
\$ 80

TIEMPOS MODERNOS

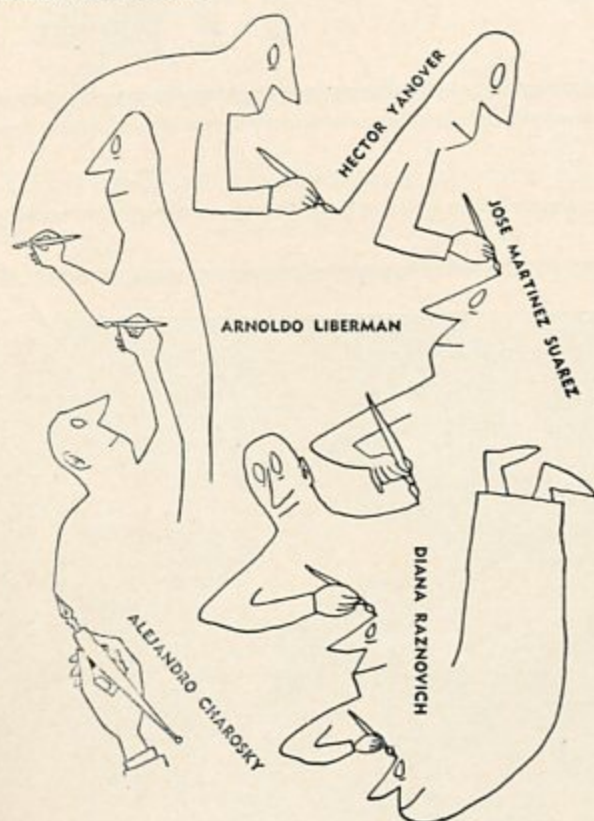
AÑO I

JULIO DE 1965

Nº 3

Registro Propiedad Intelectual Nº 835.756

Hacen esta revista:



EDITOR: Arnoldo Liberman

DIAGRAMADOR: Leandro Hipólito Ragucci

CORRESPONSALES:

Madrid: Félix Grando

Roma: Lino Micciché

Berlín: Franco Moggi

París: Emma de Cartosio y Lea Lublin

Chicago: Zulema Fischbarg

New York: Luis Camnitzer

Tel Aviv: Ruth Czesler y Víctor Magal

Caracas: Rodolfo Izaguirre y Adriano González León

Montevideo: Mario Benedetti

México: Max Aub

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

DISTRIBUCION: Pedro Sirera (T. E. 46-4942)

LA TERCA ESPERANZA

Alguna vez Albert Camus —discutido, muriendo demasiado tarde o demasiado temprano, vigente siempre— dijo algo así: querría a un tiempo poder amar a mi país y a la justicia. Muchos quizá, allí, en otra parte del mundo, entre el estrépito, la velocidad y el confort de una sociedad insolente y vulnerable, piensan lo mismo. Estadounidenses, digo. Por eso compartimos muy pocas veces los juicios universales, las diatribas despersonalizadas. No es EEUU el responsable del vandálico desembarco de los "marines" en Santo Domingo: es un gobierno que no puede controlar sus nervios, que no tiene serenidad para regir los destinos de su país, que tiene miedo. Un gobierno que, obligado, como cualquier otro, a ser político, ha olvidado la más elemental de las reglas de una política sensata: no cometer actos irreparables. Claro que un sistema capitalista lleva en su misma matriz los peores extravíos, pero la situación mundial obliga a contener, a moderar, ciertos fatalismos congénitos. Porque el mundo avanza, porque es imposible detener por las balas lo que progresa en los huesos de los hombres, porque la historia (la más rigurosa de las evidencias) está marcando un camino y no hay posibilidad de desviarlo ni de anegarlo para impedir su travesía. No. No es con el atropello ni con la sistematización de la estulticie que podrán hoy con los dominicanos, los vietnameses, los congoleños, los cubanos, los hombres que en las cinco esquinas del mundo luchan por su dignidad y la dignidad de sus sueños. No es con el atropello, digo, que estos hombres cesarán de jugarse cotidianamente por esa cupla vital que justifica todos los sacrificios. Sabemos, claro, que cuando la fuerza que aplasta es suficiente, muchos hombres pueden morir en su intento de detenerla. Pero es el fin lo que cuenta. Y allí, siempre, triunfa la obstinación, la terca esperanza de los que saben, siempre, que sobrevivirán a la violencia de los verdugos. Siempre.

REPORTAJE A

MARIO VARGAS LLOSA

"Estar en la pomada" puede significar conocer las entretelas de una asonada militar, puede significar saber cómo va a formar Boca el domingo, puede significar entender por qué las elecciones de la SADE se presentan tan estrepitosas. "Estar en la pomada" significa, hoy, también, haber leído "La ciudad y los perros" de Mario Vargas Llosa. Este joven novelista peruano ha nacido con singular repercusión en el mundo de las letras y en el mundo del interés periodístico. Entrevistar a Mario Vargas Llosa era, pues, común aspiración de diversas revistas literarias. Llegó primera "Alcor" de Asunción del Paraguay y, en consecuencia, es de ella que bebemos para poder ofrecer a nuestros lectores otra faz de la viva e inquieta personalidad del autor de "Los jefes", cuentaculador editado hace algunas semanas en Baires.

—¿Has abandonado el cuento por la novela?

—En efecto, el cuento es la primera forma de la narración. Su brevedad misma congela la acción, la fragmenta; mis cuentos son tentativas frustradas de novelas.

—La novela entonces...

—La novela es la realidad en acción. Ella constituye una forma superior de la literatura; primeramente porque incluye a todos los demás géneros, y en segundo lugar porque expresa la realidad más completa y totalmente. La poesía la expresa intuitivamente; el ensayo racional y esquemáticamente; la novela, al contrario, dispone de ambas posibilidades para captarla. Es ella quien crea y destruye los mitos. Por otra parte es una suerte de testimonio del estado de la cultura, no puede darse sino a partir de ciertas condiciones de evolución. Es el género que expresa mejor nuestra época. La poesía y el teatro están prácticamente en receso; la novela, al contrario, conoce actualmente un gran impulso, a pesar de la competencia del cine, porque puede dar una representación más vasta y completa del mundo; en ella se encuentra la realidad exterior, la psíquica y hasta la mítica.

—En lo que a novelística latinoamericana se refiere, ella es conocida como una literatura de testimonio y de combate. ¿Cuál es tu opinión?

—No soy partidario de la literatura militante. Cuando la novela se convierte en informe de defensa pierde su carácter novelístico porque persigue un objetivo limitado, inmediato. Reemplaza al periodismo, al panfleto, al ensayo; se pone en un plano que no le pertenece. La novela ciertamente influencia la sociedad, cambia las conciencias pero, lentamente. Si el escritor se embarca en una literatura militante, pierde su libertad creadora, y para el artista ello es grave. Creo por el contrario en la literatura comprometida. Siendo latinoamericano creo en ello más que nadie; nosotros no debemos eludir la realidad, más aún, mismo si lo quisiéramos no podríamos hacerlo, pues ella nos sale al encuentro.

—Cuando el escritor transpone esa realidad, ¿cuál es su responsabilidad?

—El escritor debe transponerla sinceramente, auténticamente; está así de acuerdo con el sentido de la historia... La historia simplemente, con toda su carga de miseria y de injusticia es suficientemente cruda. No tiene necesidad de exageraciones inútiles. Tal es el origen de la responsabilidad moral e histórica del escritor latinoamericano. Luego viene una responsabilidad que podríamos llamar literaria, es decir una responsabilidad frente a ciertos procedimientos narrativos determinados. Decíamos que la novela no es simple testimonio; ella debe expresarse en el interior de una técnica. Puesto que se trata de una construcción verbal, la novela tiene obligaciones para con la técnica. Si insisto en ello es porque nuestra literatura ha visto fracasar tentativas interesantes a causa del olvido de este elemento. Tal es el caso de la novela indigenista, que se limitó al testimonio y ha dado en la expresión caricatural.

—¿Cuál es a tu parecer el estado actual de una novela en América Latina? ¿Hay relación entre esa literatura y la situación social del continente?

—La gran novela ha precedido siempre las grandes transformaciones sociales o las ha seguido. Antes o después, nunca al

mismo tiempo. La novela de caballería ha precedido al Renacimiento. La gran novela del siglo XIX se afirma 40 años después de la Revolución Francesa. La Revolución Rusa es igualmente posterior a las novelas de Dostoievsky - Tolstoi y los contemporáneos. Actualmente el polo de atracción se desplaza hacia América Latina porque es un continente en ebullición. Es allí donde se van a producir las grandes transformaciones. Estamos en un momento en que la realidad necesita del novelista latinoamericano. La gran novelística es épica en el sentido que describe el mundo exterior. Y nuestro mundo latinoamericano es épico.

—¿Podrías citar algunos nombres de esa gran novelística nuestra?

—Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, José María Arguedas, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes... para no citar sino los que me vienen espontáneamente a la cabeza.

—Acabas de nombrar a más de un escritor fantástico. ¿Cómo juzgas tú la oposición entre el verismo y lo fantástico en la obra novelística?

—La literatura fantástica es limitada; en ella no se reconoce al hombre; ella no encierra ni razón de vivir, ni razón de morir; fascina pero no es vital. Es siempre una literatura de evasión. Lo que no quiere decir que no me seduzca. Admiro profundamente las creaciones que llevan el sello de lo fantástico, sobre todo si ellas llevan la firma de un Poe o —para citar a uno de los autores nombrados— de un Borges. Ahora bien, el caso de Rulfo y de Cortázar es diferente. Rulfo crea un clima fantástico, pero allí se reconocen un medio y problemas que son los nuestros, y Cortázar pasa del mundo fantástico al mundo de la realidad cotidiana con gran facilidad. Este último elemento está siempre presente en su obra.

Pero para responder más concretamente a tu pregunta diré que la trasposición de la realidad —que he señalado como necesaria— crea un problema al novelista, problema de cuya solución depende en gran medida el éxito. La transcripción fiel es la historia; luego, es necesario un mínimo de trasposición para realizar la ficción. Hace falta un equilibrio entre la experiencia del autor y la imaginación, una gran tensión y un control de los dos elementos. Debe tratarse de una historia donde la realidad sea reconocible, aunque las historias no sean extraídas de la realidad. Una falta de equilibrio conduce a una expresión como la de esa literatura española desenfadada (tremendismo) que no hace resaltar sino lo sórdido, lo abyecto; he ahí la falla. Escritores como Flaubert, Tolstoi se apoyan en la realidad, pero elaborándola. Son maestros inigualables para los novelistas latinoamericanos.

—Vargas Llosa es licenciado en Letras de la Universidad de San Marcos y Doctor de la de Madrid. Además es un gran lector. Su cultura le permite citar con solvencia autores y tendencias. Es por eso que le pedimos su opinión sobre el "nouveau roman" y las posibilidades de incorporación de esos modos expresivos a nuestra literatura.

—Los hallazgos formales constituyen patrimonio universal. El "nouveau roman" ha ensayado procedimientos interesantes que permiten asir una otra particularidad en la realidad, otro aspecto, el de la materia inerte. Pero todo esto lo hallamos ya en Flaubert. Esta técnica se justifica cuando se trata de utilizarla en pasajes que ne-

(cont. pág. 4)

reportaje a VARGAS LLOSA

(de pág. 3)

cesitan de ella, es decir cuando esta descripción de apariencia fría entraña una significación profunda. Y no creo que pueda ser utilizada de otra manera permanente; liquidaría al personaje, anularía al hombre. Quizá en Europa, donde se han experimentado tantos procedimientos, esta literatura se justifique, pero nuestra realidad virgen necesita expresión integral.

—Hay técnicas diversas en tu obra, por ejemplo, la de la narración objetiva, el diálogo, el monólogo interior, el monólogo caótico mismo...

—Sí, en efecto. Se trata de un empleo consciente de tales procedimientos, cuyo propósito es dar una imagen completa. Insisto un poco en el monólogo interior para presentar una idea de la vida profunda de estos jóvenes sometidos, a una disciplina que tiende a nivelarlos, a reducir su personalidad. Exteriormente ellos aceptan, respetan, pero hay un repliegue interior que se esconde detrás de la impostura y el engaño. La verdadera personalidad se manifiesta en estos monólogos que, al echar luz sobre los personajes, nos los vuelven más complejos. La dicotomía que de ello resulta transforma a los cadetes en seres falsos, aunque en el fondo son inocentes, lo que no los libera de responsabilidades.

—El título anterior del libro era "Los impostores"; luego lo has reemplazado por el de "La ciudad y los perros".

—Sí, creo que la impostura no es sino una faceta. Por el contrario, *La ciudad y los perros* da una mejor idea del tema de la novela. Los "perros" son los novatos que soportan las leyes de la ciudad pero que al reintegrarse a la sociedad le imponen la propia ley, puesto que son ellos los que mandan.

—Tengo entendido que tu novela ha causado cierta efervescencia en el Perú.

—Sí, la primera partida fue vendida clandestinamente, por teléfono; las librerías fueron amenazadas con el asalto si exponían el libro en vitrina. Además hubo protesta del Colegio "Leoncio Prado" y algunas otras. No obstante yo no atacé directamente a una institución ni persona al-

guna. No me propongo hacer periodismo ni panfleto; ya he expresado mi opinión sobre la literatura militante. Finalmente, supe por la prensa de la última reacción contra la novela; ejemplares de la misma fueron quemados en el patio del Colegio Militar "Leoncio Prado" y el Jefe de Estado Mayor y el Ministro de Guerra me declararon enemigo de la patria y traidor al Perú...

—¿Qué piensas de esta increíble reacción... medieval?

—Lo que les dije a los periodistas de la France-Press cuando me preguntaron lo mismo; estoy contento de saber que los militares en mi país son capaces de leer una novela, aunque hayan tardado más de un año en conseguirlo.

Vargas Llosa estuvo de vuelta al Perú, por poco tiempo, entre la aparición de su libro y la bárbara medida. Cuando regresaba luego de varios años de ausencia, preguntamos a nuestro autor su opinión sobre el alejamiento de su patria y la influencia del mismo en su obra.

—El alejamiento es beneficioso, de un lado, puesto que da perspectiva; pero si se prolonga puede ser pernicioso, porque se pierde el apoyo de la realidad. Cuántos escritores se han frustrado al exilarse de un medio que les aplasta por el desprecio de las clases adineradas y donde tampoco poseen la audiencia de las grandes masas iletradas.

Yo quiero servir a mi país lo mejor posible, es decir, escribiendo. Aquí puedo hacerlo. Lo cual no significa que no desee volver para trabajar en su evolución.

Se han firmado ya 10 contratos de traducción para "La ciudad y los perros". Entretanto, este escritor infatigable está dando los toques finales a otra novela, "La casa verde". Pedimos a Vargas Llosa que nos hable de ella.

—La novela se desarrolla en dos sitios diferentes; una factoría del Alto Marañón (llamada Santa María de Nieva), región extremadamente pobre, donde se explota el caucho. Lo curioso es que a causa de la misma pobreza, los explotadores de los indios, son ellos mismos miserables y de una mediocridad increíble, unos pobres dia-

blos. Sin embargo, la codicia enciende las pasiones y la misma falta de relieve hace que la violencia se manifieste con una crueldad inusitada.

El otro escenario de la novela es Piura, ciudad rodeada de arenales, erigida en el otro medio del desierto. Este paisaje monocrómico infunde un espíritu especial, crea un clima anímico particular; que yo he conocido de cerca pues viví allí parte de mi infancia y volví cuando adolescente.

—¿Y cuál es el medio por el que se establece la relación entre los diferentes escenarios?

—Bueno, la cosa no ha sido fácil, tanto más que la acción se extiende a lo largo de 40 años. La historia se desarrolla en distintos planos: uno interior, en el que juegan los mecanismos subjetivos de los distintos personajes: los indios acuarunas, que viven en una especie de edad de piedra; los caucheros, señores de una época feudal que se desenvuelve entre la violencia, la miseria y la crueldad; y los otros personajes de Piura, algunos tan primitivos como los anteriores. Un segundo plano, exterior, donde esos mecanismos anímicos, las observaciones, temores y esperanzas de los personajes cobran consistencia, se convierten en hechos.

Aquí se descubren las diferentes esferas de intereses, aparecen las distintas clases con sus problemas y luchas. Finalmente, un tercer nivel, el de la realidad mítica. Esta es de capital importancia y ha dado nombre a la novela: "La casa verde". Se trata de un prostíbulo de Piura, legendario ya por su color en medio del arenal. Legendario en nuestra imaginación infantil por muchos detalles, uno de los cuales no me resisto a contarte. La casa verde no era sino un galpón que hacía de pista de baile, bar y lugar de encuentro; cuando las parejas llegaban a un acuerdo, se alejaban unos metros y se tendían en el arenal. Estos datos para darte una idea del universo insólito que se crea en torno a "la casa verde", universo que tiene total autonomía con respecto a los demás, y que le presta una nueva dimensión a la obra, la mítica.

Te había dicho que la novela abarca un lapso de 40 años. Quiero agregar que la historia no es lineal sino discontinua. Hay simultaneidad en el relato de las cosas ocurridas en distintas épocas y lugares; éstas acontecen a un mismo tiempo narrativo aunque no cronológico.

—¿Y esos escenarios has tenido ocasión de visitarlos en tu último viaje al Perú?

—Ha sido el objetivo principal del viaje. La novela estaba avanzada, pero un rasgo de probidad me impulsaba a ello. Casi nada ha variado luego de la comprobación sobre el terreno, hecha con ojos diferentes, de los sitios en que se desarrolla la trama del libro. Por otra parte, creo que el universo literario que había logrado construir tenía ya suficiente autonomía...

Antes de dejar a Mario Vargas Llosa, le hacemos una última pregunta: —¿Qué piensas de la audiencia de la literatura latinoamericana en Europa?

—A continuación del éxito de Borges, Carpentier, Rulfo, Asturias, Cortázar, etc., los europeos comienzan a descubrirnos, luego de un período de menosprecio casi olímpico. Hasta ahora en Europa partían del principio de que todo lo latinoamericano es malo hasta la prueba en contrario. Exactamente lo opuesto de lo que se piensa en América Latina de la literatura europea.

Felizmente, este juicio está cambiando.

Jorge Alvarez editor

TALCAHUANO 485

BUENOS AIRES

MARIO VARGAS LLOSA: LOS JEFES

CRÓNICAS DEL PASADO: SÁBATO / CASTELLANI / LUNA /
ROZENMACHER / BENITEZ / WALSH

CRÓNICAS DE LA BURGUESÍA: B. GUIDO / M. LYNCH /
VANASCO / ORGAMBIDE / CASTILLO / LEVINSON

COLECCION TEATRO: R. J. WALSH: La granada y La batalla

REVISTA CINEMA NUOVO



**HORACIO
SALAS**

INVENTARIO DE MIS DIAS

Como no sé vivir
y ya no encuentro cómodo
llorar cada mañana,
como no sé vivir —insisto—
mientras vivo y desvivo
levanto el inventario de mis días.
Me palpo, me recorro,
con cualquier cosa constato mi existencia,
por medio de una voz,
de una sonrisa
o de cualquier mujer,
sé que estoy vivo.
Antes de despedir la madrugada
busco, revuelvo entre los trastos viejos
y encuentro una palabra,
la desarmo,
le abro su panza de aserrín,
vuelvo a coserla igual que un minucioso cirujano
y escribo mi poesía.
Dando vueltas junto a los minuterios
tropiezo con el mismo ángulo recto
que invade a la mañana la oficina.
Prolijamente saludo a los relojes,
me anticipo a los pájaros ficticios,
digo que sí y que no con la cabeza.
Alargo inútilmente la memoria,
busco números claves con anteojos,
recorro con los dedos el lomo de la tarde,
giro sobre un sillón de cuero con sordina,

sumo porcientos grises, cifras azules y columnas rojas,
escribo sobre libros tremebundos,
pronuncio la palabra bibliorato
ochenta y cuatro veces por minuto;
comento un accidente, un crimen, media guerra,
y elogio los dobleces de algún sueño
para arrugarlo luego.
Enarbolo la pipa sobre el labio,
vuelvo a decir que sí de mala gana,
me angustio, resoplo, dramatizo,
a veces nombro a Sartre, a Dios, o a Sanfilippo.
Huyo de mí,
me ignoro,
no me quiero.
Después cuando el cansancio
comienza a recorrerme por la espalda
saco de los bolsillos mi amor doblado en cuatro,
lo ejerzo tenazmente
y luego con algo de vergüenza lo describo
o tan sólo amontoño palabras y las tiro.
Antes de cada noche me apunto,
me miro en los espejos,
aliso mi soledad contra la almohada.
Sin que nadie me invite
me meto entre los sueños
o crezco con furia en otros muslos.
A veces también duermo.
O desvarío ante una biblioteca,
ante un poema de Eluard,
ante un Chagall plagiado,
o ante un tango.
Otras veces me siento a la orilla de mis ojos
y me miro asombrado y con espanto.
Me olvidaba,
a veces, también como.
En días de nostalgia
prefiero recordarme
o inventarle memorias a la tarde.
De vez en cuando vuelvo a leerlo a Borges.
Con paciencia repito al acostarme
la delantera de Boca en el cincuenta
o lo escucho a Gardel contra el silencio.
Me desbordo de amigos casi siempre,
ya tengo tantos que nunca alcanza el tiempo
a descifrar sus nombres.
Cuando me quedo solo de espaldas a la noche
enumero los días transcurridos,
vuelvo a la infancia, al olor de los juegos,
converso con mi madre;
los domingos mi padre sabe todas las respuestas
y todas las historias de aventuras.
Cuando se acaba el juego
evoco a algunos muertos,
voy al cine,
me reflejo en mis ojos preferidos,
aprendo los artículos del Código,
pienso en mi propia muerte
y mientras tanto crezco.

Como no sé vivir,
como no aprendo,
como no me interesan los deberes
ni tampoco me aplico para pasar de grado,
como no sé vivir —insisto—
me conformo con tratar de cambiar,
o simplemente
con inventar la vida
cada día.

Reportaje de DIANA RAZNOVICH

RODOLFO KUHN y FRANCISCO URONDO

entre Pajaritos Gómez

—Quiero que me digan qué es "Pajarito Gómez", por qué y para qué fue hecha, qué crítica y qué defiende, si es que critica o defiende algo.

—Kuhn (A Urondo, dándole el micrófono): Toma Paquito, laburá.

—Urondo: Bueno... "Pajarito Gómez", básicamente critica todo el problema de alienación de la gente a través del arte, o para ser más precisos, la utilización de las formas artísticas o pseudo artísticas para acentuar esas formas de alienación. Si vos no entendés algo, o si de repente me pongo confuso o algo de eso me comentás...

—Por ahora te entiendo. Seguí nomás.

—Bueno. Nosotros pensamos que se ha producido en distintas épocas históricas un arte llamado popular, que nada tiene que ver con lo que el mundo burgués y capitalista actual quiere hacer pasar por arte popular. Ese "arte" se difunde masivamente, y no tiene a expresar ningún sentimiento popular y colectivo, sino, por el contrario, tiende a utilizar toda una comunidad imponiéndole elementos. Lo que hemos tratado de hacer con "Pajarito" es ver cómo se arma este aparato para producir un arte masivo y cuál es el objetivo final de ese arte masivo. Este objetivo final, creo que queda dicho con claridad en la película, es precisamente la utilización de la gente. Su alienación para que sea gente disponible y utilizable para determinados fines. No sé si está claro todo esto...

—Sí, yo creo que sí. ¿Vos querés agregar algo, Rodolfo?

—No.

—Bueno ¿Urondo, es tu primer guión cinematográfico?

—Filmado, sí. Escrito, no. Con Rodolfo hemos escrito dos más antes y hubo tres o cuatro experiencias más de cortometrajes. Después una serie de cortos que se integraban y formaban un largo; un proyecto en el cual estaban Kohon, Ríos y otros.

—¿Te sentís satisfecho con esta experiencia en "Pajarito"?

—Sí. Creo que hubo bastante integración en cuanto a lo que queríamos decir, y bastante comunicación, y por lo tanto, creo, bastante enriquecimiento. Esto no

quiere decir que la película sea rica. De repente ese enriquecimiento mutuo no produce una riqueza. Ese es un problema que resulta difícil precisar.

—Rodolfo: ¿Qué significa "Pajarito Gómez" dentro de tu obra? ¿Es una continuación de la línea que venías dando a tus películas, o es un cambio?

—Bueno, en general las películas que uno hace son parte de su vida, parte de lo que siente. Yo creo que "Pajarito Gómez" es un cambio, en la medida en que yo he cambiado desde mis películas anteriores. "Los jóvenes viejos" es una película hecha sobre un determinado tipo de gente del cual yo formaba parte, por lo tanto es autobiográfica en esa medida, no en la identificación con uno de los personajes directamente. Y pude hacerla después de dos o tres años de tratar de hacerla, lo cual me dio una especie de visión de afuera, de dimensión de la cosa. "Los inconstantés" en cambio fue producto de un momento de alienación muy particular para mí, donde lo frustrado es eso: no llegar a objetivar mi alienación de entonces. Es la película que menos me gusta de las que hice, es decir, no me gusta, pero justamente por eso es la que más me interesa a mí personalmente. Este fenómeno que se produjo con esta película me sirvió como punto de partida para revisar un montón de esquemas muy profundamente, y desde ese punto de vista "Pajarito Gómez" abre una nueva etapa con un cine más abierto. Creo que si tuviera que volver a hacer "Los inconstantés" haría una farsa, o algo por el estilo.

—¿En qué sentido abre "Pajarito Gómez" una etapa tuya de un cine más abierto?

—"Pajarito" toma una visión bastante amplia, por lo menos trata de tomarla, sobre una sociedad alienada hoy en la Argentina, y lo hace a través de todo un aparato promotor de Pajarito Gómez y un público que recibe a Pajarito Gómez. Es decir toda la interrelación que se da en nuestra sociedad con respecto a este tipo de fenómeno.

—¿Qué directores crees que influyeron más en vos, y a qué directores admirás?

—Las influencias me son muy difíciles de dilucidar. Hay escenas, momentos de

películas, que me han impactado, y que indudablemente tienen que haber influido sobre mí. Pero no sabría precisarlas con exactitud. Yo no admiro a directores, sino a películas de directores. Por ejemplo te diría que me gusta "Hiroshima mon amour" de Resnais y no me gusta "Marienbad"; si tomamos a Antonioni, me gustan "La Aventura" y "La Noche", y me gusta menos "El Eclipse", y no me gusta "El Desierto Rojo". Por eso te digo que lo que admiro son películas. Admiro mucho "El Ciudadano", admiro mucho las películas de Chaplin, admiro "Sin Aliento" y "Vivir su vida", y me gustan las películas de Bergman en general, con algunas excepciones, es decir me gusta poco "El Silencio" y no me gustan las películas así muy místicas tipo "La Fuente..." y demás. En cuanto a directores argentinos te diría lo mismo. Creo que las trayectorias de los directores no son coherentes en el sentido en que representan también momentos de su vida. Me gustan "Alias Gardelito", "La casa del Ángel", y otras películas. Pero no te hablaría de realizadores, sino de películas.

—"Pajarito" es una crítica a varias capas de la sociedad argentina o está dirigida especialmente a una?

—No está dirigida especialmente a una en la medida en que toma un cantante, y cualquier cantante nuevoalero repercute de distintas maneras en todas las capas sociales. Toma como crítica fundamental a la estructura que hace a los Pajaritos Gómez.

—A vos, Urondo: ¿el cine te realiza como escritor?

—Evidentemente son experiencias distintas. La tarea literaria se realiza en soledad, uno la inicia, piensa, cumple, etcétera. Y otra cosa distinta es hacer un trabajo en equipo, y a su vez ese equipo de trabajo está referido a otro tipo de medio que vos no controlás, que no hacés. Ahora, como los objetivos eran bastante claros, y la inteligencia sobre el propósito, sobre lo que queríamos realizar era muy compartida, seguí la película y todo el proceso de realización como una cosa propia. De modo que diferencio una experiencia de la otra, pero no siento parcialización, ni pasividad. Al contrario, me siento muy activo dentro de todo esto, aunque vea que son medios muy distintos. Como también es distinto escribir un poema y un cuento, aunque ambos tengan un común denominador, que es estar escritos en soledad.

—Vos, Rodolfo: ¿Cómo explicás que el mito de los cantantes de la Nueva Ola fructifique tanto en nuestra juventud?

—Deberíamos remontarnos un poco a la filosofía del mito. Creo que la gente tiene necesidad de mitos, sobre todo en determinadas circunstancias. Tiene necesidad de proyectar en ideales un poco irreales, carencias de sus posibilidades de realización reales. El problema de los cantantes nuevoaleros en sí demuestra que es un poco ingenuo pensar que se pueda imponer cualquier cosa a fuerza de promoción publicitaria, sino que hay que explotar tendencias manifestadas en la juventud, en este caso, ya que a ella se dirigen estos cantantes. Hay una máquina sólida de investigación sociológica y de indagación que busca cuáles son las necesidades de esa gente. Se ha comprobado que acá, por ejemplo, no funcionan los iracundos a la manera norteamericana, es decir a la Elvis Presley. Se trató de imponer un cantante de ese tipo en un principio, que fue Johnny

Tedesco, y hubo que cambiar de orientación porque no prosperaba. Este cantante había sido promovido a fuerza de sweters chillones y espectaculares y se había creado una imagen un poco beatnik, después se decidió encausar la cosa por otro lado. Le comenzaron a sacar fotos con su señora, que tiene un gran aspecto de ama de casa, y ponerle los mismos sweters que él usaba, en miniatura, a su nene de meses. Es decir, trataron de transformar esa especie de cuadro iracundo en un cuadro familiar, con lo cual caminó todo mucho mejor. Además hay una cosa muy notable en cuanto a cubrir distintos sectores de gente. Si vos, por ejemplo, tomás un grupo de gente como el que forma el grupo que más éxito ha tenido en este tipo de programas, es decir Palito Ortega, Johnny Tedesco, Violeta Rivas, Lalo Fransen, Nicky Jones, que son una especie de avanzada de la Nueva Ola en la Argentina, te vas a dar cuenta que en su promoción cada uno cubre algún tipo de sector: Palito Ortega es el provinciano explotado que vino a la ciudad como un desconocido y ahora es líder; con Violeta Rivas han tratado de imponer a la chica de clase media tipo, que gasta mucho en ropa pero se viste muy mal. Inclusive hay pautas de que se tiene que vestir con mal gusto a propósito, y peinarse con grandes batidos y todas esas cosas que ya no se usan más.

—Urondo: Sigue yendo a la misma peluquería de barrio a la que iba hace muchos años.

—Kuhn: Bueno yo creo que es una especie de recreación en cosas de mal gusto

para prender en eso. Yo me asombré cuando, justamente trabajando para "Pajarito Gómez", buscábamos la ropa de Rosa Peralta que es un personaje de la película, una chica del interior que ha ganado un concurso y tiene derecho a pasar doce horas con su ídolo preferido. Buscando ropa para Rosa Peralta caímos en una casa de modas donde se visten algunas de nuestras actrices y donde se viste Violeta Rivas, y yo me asombraba mucho de los precios de los vestidos, que eran realmente horrosos. Eran todos vestidos de veinte mil pesos para arriba. Esto da un poco la pauta de que Violeta Rivas debe seguir siendo promovida dentro de ese medio. Para completarte el panorama: Lalo Fransen es una especie de play-boy de barrio, se lo promueve como la posibilidad del play-boysmo dentro de la clase media. Nicky Jones es una especie de pequeño ser dedicado a gustar a los chicos. Y Johnny Tedesco, como te decía antes es el iracundo bueno, es decir la iracundia debe ser buena. Nosotros tratamos de dar pautas dentro de la película, y llamamos al Long Play que graba Pajarito "Tierna rebeldía". Es decir, el cuadro de esta promoción muestra que los chicos son malos pero al mismo tiempo son buenos. También nos ocupamos mucho en Pajarito Gómez de cómo se promovía un romance. El caso de Palito Ortega que se promovía como un machito, cuando se publicitada su romance con Martita González. Había fotos y comentarios en revistas del nivel de Radiolandia donde se decía que Palito Ortega se duchaba en el departamento de Martita, y eso significaba un avance dentro de la relación.

Pero esto al mismo tiempo se pudo convertir en una cosa peligrosa, de doble filo, con el peligro de un rechazo por parte de la clase media. Todas estas cosas que parecen bastante superficiales, cuando vos te llegás a empapar del asunto te das cuenta que son estudiadas muy a fondo.

—Urondo, ¿querés agregar algo más?

—Sí. Por un lado aclarar algo. Estos chicos no triunfan solamente con la promoción, sino también porque tal vez tienen cierto ángel, cierta atracción. Lo demuestra el hecho de que se ha querido promover a Joly Land a la par que Violeta Rivas, y esto no prosperó. Tienen que tener cierta seducción personal. Por otro lado existe el aprovechamiento de elementos que están latentes en la gente, y esto tratamos de decirlo en la película. Una investigación cuidadosa y profunda, pero no para advertir el problema y enriquecerlo o desarrollarlo, es decir favorecer todas esas cosas así latentes; al contrario, de lo que se trata es de detectar esto, ponerle una estampilla, y dejarlo estratificado. Tratar de que no cambie. Es el envilecimiento de la gente en virtud de cosas que en un principio pertenecían a la gente como cosas nobles. Es un poco la deformación de lo puro, de lo noble de la gente.

—¿Están haciendo otro guión? ¿De qué se trata?

—Kuhn: Es un matrimonio de la clase media. La película empieza con la boda.

—Con el Happy End.

—Urondo: Exactamente. Tanto es así que en la primera escena, cuando la pareja se casa, aparece un cartelito con la palabra "FIN".

ALEJANDRO

CHAROSKY

UNA HISTORIA PARA MI MADRE

del libro

"EN LOS RENGLONES
DEL VIENTO"

(de próxima aparición)

Madre, nací una primavera
de mil nueve cuarenta y tantos,
allá, en un lugar que no recuerdo
en una noche de sueños asombrados.
Tuve una ciudad de tiza
que nunca conociste,
dibujada detrás de aquel ropero
entre tus fotos de novia
y sombreros arrugados.
Guardé la infancia en una noche,
un domingo cualquiera, en una calle,
y la colgué junto a dos trajes
en el fondo, a la izquierda, me parece.
Madre, una noche me inventaron,
me caminé el amor entre los huesos,
me enseñaron el sueño,
la dulzura de los besos esperados.
Caminé la ciudad, junto con ella,
me decía esto es plaza, banco, esquina,
es un niño, se te parece,
y subían esas cosas olvidadas,
las historias que de noche me sabías,
ese hermano que siempre me soñaste.
Me hirió la muerte, de un solo golpe
me trajo la luz de las mañanas,
los vinos desgastados del ocaso,
los nombres del recuerdo, las memorias.
Todo es nuestro y tan hermoso,
todo es nuestro, y tuyo y tan de todos,
esta historia tan mía que te cuento
esta noche, tan tarde y ya me duermo.

ANGEL RAMA

CORONACION DE CARPENTIER

ALEJO CARPENTIER

MARIO VARGAS

LLOSA

4 preguntas a CARPENTIER

—Me gustaría que me dijera algo en torno a esa novela suya que ya es casi clandestina, en contraste con el resto de su obra. Me refiero a "Ecué-Yamba-O", ese primer libro que usted escribió y que es tan difícil de encontrar hoy día.

—El primero que no quiere encontrarse con ese libro soy yo. No considero que sea un libro fallido del todo, que sea una novela totalmente mala. Hay el capítulo consagrado al "juramento ñáñigo", por ejemplo, una ceremonia de iniciación de una sociedad secreta cubana, que no considero malograda en modo alguno. Pero ese libro fue concebido en una época en que padecíamos todos en América Latina —y usted felizmente no pasó por allí—



de una tendencia mecanicista, futurista, ultraista, que nos hizo mucho daño. Había en aquel momento que unir las descripciones de cosas a símiles mecánicos, había que emplear la metáfora en una forma absolutamente desahogada y ese libro fue escrito dentro de la estética de ese momento. Es decir, se trató de un libro demasiado condicionado por la estética de un momento determinado de la literatura latinoamericana. Momento en que poetas había en América Latina que no vacilaban en titular un libro "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía", etc. Y Ecué-Yamba-O, creo, adolece mucho de esa fiebre: fiebre de juventud, fiebre de adolescencia. Un editor mexicano quería reeditar lo recientemente y yo me he opuesto a ello. Pienso que no corresponde a mi manera actual de concebir la novela, a mi manera actual de realizar el relato novelístico.

—¿Podría resumirme brevemente esta concepción? ¿Cómo definiría usted la novela?

—La novela empieza para mí donde termina la novela. Cuando la gente empieza a decir esto no es una novela, es cuando empieza a ser una novela. Para mí la novela va más allá del relato, va más allá de la narración, y a medida que la novela va avanzando hacia un terreno diríamos de investigación en cuanto al estilo, en cuanto al entendimiento de ciertos medios, es cuando realmente la novela está cumpliendo su labor. La novela no puede ser, como decía el diccionario de la Academia Española, "una obra de ficción", "una obra inventada en parte o en todo que ha de pintar costumbres, que ha de pintar determinados ambientes". La novela, para mí, empieza cuando, trascendiendo el relato, llega a ser un instrumento de investigación del hombre. Yo diría que dentro de mi obra he tratado siempre de llegar un poco más allá de los procedimientos usua-

Con *El siglo de las luces* Alejo Carpentier no sólo dota a la literatura hispanoamericana de una magnífica novela —a pesar de su aire antiguo uno de los grandes momentos del arte narrativo de la América actual— sino que además corona un ciclo creador —temático, estilístico, intelectual— que él iniciara con *El reino de este mundo* (1949), ampliara en *Los pasos perdidos* y en la *Guerra del tiempo* y que diez años después —pues esta novela ha sido escrita entre 1956 y 1958— resume, cierra y exalta con esta enorme *summa* artística.

En *El reino de este mundo* ya estaba prevista, como en una semilla precisa, esta última creación, pero al mismo tiempo es *El siglo de las luces* el libro que da sen-

les. Por ejemplo, en mis novelas anteriores a *El año 59* he tratado de establecer una relación de tiempo sin tiempo entre el pasado, el futuro y el presente. A mí, por ejemplo, me dicen a veces: "El siglo de las luces" es una novela histórica. Yo no la considero una novela histórica. Diré más: los personajes centrales de esa novela viven actualmente en La Habana. Por ejemplo, en *El reino de este mundo* he tratado de establecer una especie de gravitación de grupos humanos, unos en torno de otros, porque el personaje central de Ti-Noel es sencillamente un testigo. Y en *El año 59*, creo, he podido realizar acaso —eso lo dirá el lector—, la tarea de escribir una novela sin personajes centrales, sin protagonistas.

—"Los Pasos Perdidos" me parece uno de los libros más ambiciosos de la literatura latinoamericana porque expresa dentro de una unidad dos dimensiones antagónicas de un mundo: una objetiva y otra mítica. Pienso también que es un libro realista. ¿Cree que me equivoco?

—En *Los pasos perdidos* lo que ocurre es lo siguiente: es una novela realista, que sin embargo se sitúa en lo mítico, en cuanto me fue sugerida, como usted sabe, por un viaje que hice al Alto Orinoco. Yo hacía años que vivía en Venezuela, y estaba absolutamente fascinado por el espectáculo de la selva, y la posibilidad de entrar en la selva, y la posibilidad de remontarme a las fuentes de la vida. Y un día subí en Ciudad Bolívar a un barco ganadero, que llevaba unos toros a distintos lugares del Alto Orinoco, del Casanare, y tuve la impresión durante ese viaje de que el río Orinoco mismo era, en cierto modo, la arteria que permitía remontarse a los orígenes de la vida, a las fuentes de la vida. En ese viaje sale uno de Ciudad Bolívar, ciudad moderna, muy linda, con particularidades muy especiales (hay veces que un tigre entra en la ciudad al amanecer y tienen que matarlo a tiros en el Mercado Central, y esto ha sucedido en medio de edificios modernos y todo). Y entonces la pequeña nave, que es una especie de chalupa, de chalupa de motor, empieza a subir y entonces empieza uno a detenerse en pequeñas poblaciones donde se tiene la impresión de que el retroceso en el tiempo es cada vez de un siglo o dos. Es decir, llega uno a lugares donde el tipo de vida que se lleva es el del siglo XVII, o del XVI diría yo, llega uno a ciertas pequeñas poblaciones que están a la orilla del río, donde no hay noticias, no hay teléfono, no hay telégrafos, nadie se entera de nada,

tido y coherencia interna a todas sus obras anteriores —salvo **El acoso**— articulando un fraseo melódico e intelectual que funda las "novelas de la real maravilloso americano". Carpentier ha concluido un ciclo creador en el cual, como un pintor o un músico, ha ido afinando su capacidad para expresar un complejo artístico hasta alcanzar su formulación exacta. En esta línea parece imposible prever nada nuevo, porque todo ha quedado dicho, de modo que Carpentier tiene ahora ante sí la tarea de continuar la línea creadora que quedó, débilmente, apuntada en **El acoso**, o trazarse un nuevo camino literario.

Tiene sesenta años e impresiona como el tipo de escritor de desarrollo lento, que

ha llegado despacio a la plenitud de sus fuerzas creadoras, y ahora abarca, domina con rigor, el mundo narrativo que ha ido elaborando a partir de sus cuarenta y cinco años. Quien parecía un dilettante de las artes, un superculto igualmente dotado para disfrutar de la música, la pintura, la poesía, la prosa, la danza, uno de esos refinados que todo lo saben, todo lo gustan con los sentidos mejores, y están siempre en la última innovación, en el experimento más sutil, se ha revelado en estos quince años como un constructor literario cuya fuerza nos evoca la de los novelistas ochocentistas. Al mismo tiempo que depuraba la invención del surrealismo francés en la cual se formó, como su con-génere Miguel Ángel Asturias, descubría

hondamente una zona particularísima del grande cuerpo americano, el Caribe, cuya naturaleza se ha esforzado por rescatar y entender a través de una verdadera zambullida en el tiempo, en el pasado histórico.

El ha interpretado la doble coordenada del Caribe: la lujuria meridiana de su naturaleza que aspira a tragarse los hombres integrándolos a su eterna, dinámica sensualidad, y aquella coyuntura histórica precisa que hizo de esa gran embocadura el continente la matriz receptora de una nueva civilización. En ningún escritor americano está tan presente, y con tal atracción obsesiva, ese momento de la historia que se abre con las tres carabelas.

(cont. pág. 10)

pueden pasar unos sucesos absolutamente sensacionales en el mundo y nadie se entera de nada, donde los rebaños de cabras o las pjaras pasan de noche por unas calles inundadas, donde la luz eléctrica prácticamente no es utilizada ni conocida, y va usted subiendo poco a poco por el río Orinoco y llega usted más allá de Puerto Ayacucho a un sitio donde empiezan a aparecer los primeros indios, adornados con plumas, de picos de tucán, desvestidos, va desapareciendo la ropa poco a poco, la información, todo lo que tiene que ver con la época y sencillamente se ha remontado usted a aquello que sucedió en el mundo después de lo que llama la Biblia el Cuarto Día de la Creación, a las formas más elementales de la vida humana en el planeta. Y tiene usted la posibilidad, a través de este río-arteria, a través de ese río que diríamos es una especie de pulso americano de hoy, usted, hombre de 1965, entrar en coloquio, en diálogo, en conversación, con el hombre que fuimos hace millares y millares y millares de años. El sentido profundo de **Los Pasos Perdidos** es eso. En América es posible que un hombre de este año entre en relación con un hombre de la Edad de Piedra. Y eso, a mi juicio, desde el punto de vista del conocimiento del hombre, es una cosa sumamente importante. Por lo demás, ese hombre de la Edad de Piedra no es un hombre más tonto que el hombre de hoy. Ya quisiéramos nosotros dominar las técnicas que él domina. Ese hombre sabe encender el fuego, es buen alfarero, es un buen carpintero, buen cazador, es un magnífico pescador, es un hombre entero. Cuando nos encontramos con ese hombre en América tenemos en cierta forma vergüenza al vernos tan desamparados, tan inermes, tan incapaces de valernos todavía de la técnica que proporciona un adecuado uso de las manos y de la inteligencia. Y el sentido de **Los Pasos Perdidos** es eso: un remontarse, a través de la arteria del Orinoco, al pasado más remoto, y una demostración de que todos los estadios de la vida subsisten en el continente americano.

—Ese remontarse en el tiempo y en la historia de "Los Pasos Perdidos" me parece que tiene un equivalente en su obra, dentro de una perspectiva individual, en un relato muy ceñido y de construcción singular: "El viaje a la semilla". Ese relato es también una excursión a los orígenes de una vida humana, de un destino solitario.

—Bueno, acaso este relato responde en su técnica a una preocupación que me acompaña desde hace mucho tiempo: la

identidad que existe entre la extrema infancia y la extrema vejez. El hecho de que la vida pueda ser reversible, en un cierto sentido. Yo sé que los partidarios de una técnica meramente realista van a decir que estoy fantaseando sobre algo que no puede hacerse, porque la vida no es reversible y la vida tiene que seguir adelante, etc., etc. Cuando yo ya no tenga nada que decir, escribiré mis memorias. Es lo último que hace el escritor cuando ya no tiene imaginación creadora. Y esas memorias, no pienso escribirlas en modo alguno, y eso ya está bien planeado, en el sentido del autor que dice: "nací en tal año, mi padre y mi madre eran de tal o cual formación, recuerdo que en las noches me decían en mi casa, fui creciendo poco a poco, a los 7 años ingresé en el colegio". ¡Pero cómo se puede escribir unas memorias de esta manera! Lo interesante, a mi juicio, cuando se escriben unas memorias, es recuperar una especie de no-conocimiento por el que uno ha pasado. Es decir, yo no soy el mismo hombre que era a los veinte años. Por lo tanto, si miro mis veinte años desde la edad de sesenta que acabo de cumplir, pues he ido adquiriendo cosas que han modificado mi vida, y lo interesante si escribo mis memorias, y así lo voy a hacer, es el retroceso, es decir cómo era yo en tal época, cuando no conocía tal literatura, en tal época cuando no conocía tales cosas. Por lo tanto, me parece que la técnica del hombre que escribe memorias y quiere empezar por el principio y llega hasta hoy es completamente falsa. Yo voy a escribir mis memorias mostrando al hombre que yo era cuando me iba despojando de conocimientos determinados. Y esa es una obsesión que aparece en **Los Pasos Perdidos**, y una obsesión que aparece en el **Viaje a la Semilla**.

—Una pregunta más, Alejo Carpentier. ¿Quiere decirme algo sobre su última novela, todavía inédita? ¿De qué trata "El año 59"? ¿El estilo y la técnica son similares a los de sus novelas anteriores?

—Yo creo que toda novela, que todo trabajo literario debe responder a una técnica determinada en un momento determinado. **El reino de este mundo** técnicamente nada tiene que ver con **El Aceso**. La técnica de **El Aceso** está basada en una construcción musical, es una sonata: exposición de tres temas, 17 variaciones y acordes sobre dos temas, el tema masculino y el tema femenino. Ahí he tratado de seguir un esquema de composición musical en la construcción de una novela. Yo creo que el relato debe basarse siempre,

en lo que se refiere a la parte técnica, en una adaptación del qué y del cómo: ¿qué quiero decir? y ¿cómo debo decirlo? Y me parece que el escritor debe en cierto modo ajustar una técnica determinada a un determinado sistema de relato. Por ejemplo, si usted observa los libros míos, verá que **El siglo de las luces** es una novela en el sentido más cabal del término, que hay una especulación en mis relatos, y que finalmente, en el arranque de lo que yo llamo mi cielo americano, o sea **El reino de este mundo**, hay una técnica muy distinta. Ahora, me pregunta usted acerca de **El Año 59**. ¿Por qué se titula la novela **El Año 59**? Porque fue el primer año de la Revolución cubana, año en que yo regresé a Cuba después de una larga permanencia en Venezuela, y año en que podemos decir que reinaba, en general, al primer momento, un gran desorden en ciertas conciencias. Había gentes en quienes no se había definido todavía el papel exacto de la Revolución cubana, había fuerzas de oposición en presencia, había gentes que dándose cuenta de repente que, bajo la égida de nuestro Primer Ministro Fidel Castro, se estaba realizando una verdadera revolución en Cuba, empezaban a perder pie, a asustarse, y en esa novela que tiene doce capítulos —titulados enero, febrero, etc., hasta diciembre— se pinta lo que significó el momento inicial de la Revolución cubana, momento inicial en que nació un **epos**, una épica que estamos tratando de traducir los novelistas de mi generación y los de la generación joven. Es una novela sin protagonista, de grupos en marcha, de grupos en movimiento. Eso no significa que en estos grupos no aparezca algún personaje que pueda llamarse de esto o de otra manera, pero es una novela en la que he tratado de ajustar una técnica propia, a un relato propio, a un relato que pretende ser épico, en la que manejo grupos humanos, y los hago trabajar unos en torno a otros, unos dentro de otros, otros independientes de otros, otros antagónicamente de otros, a la manera como circulan los elementos de un sistema planetario. Si he acertado, no lo sé. Usted sabe que hasta el momento de mandar un manuscrito al editor y hasta que ese libro sale a la calle, uno tiene terribles dudas acerca de si está o no está, de si sirve o no sirve, y pasa incluso uno por momentos de gran angustia.

—Puedo asegurarle que ese primer capítulo que conozco, si está, y si sirve; ojalá ocurra lo mismo con los que vienen después, Alejo Carpentier. Y muchas gracias.

CARPENTIER (de pág. 9)

Viaje a la semilla

Antes de iniciar este vasto ciclo, publicaba en 1944, en una pequeña "plquette", un cuento titulado **Viaje a la semilla** que es, desde entonces, el que ilustra su nombre en las antologías del cuento americano. Es un excelente cuento. También es la subrepticia explicación de un método creativo.

Una breve introducción presenta a los obreros demoliendo un lujoso edificio antiguo, frente a un silencioso viejo negro que los observa y que, una vez solo, "hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas. Los cuadrados de mármol, blancos y negros, volaron a los pisos, vistiéndolo la tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con rápida rotación". La casa se reconstruye mágicamente para la ceremonia del velatorio de su propietario, don Marcial, Marqués de Capellanías, y su vida comienza a sermonear al revés; se pasa por sus amores de viudo, por su vida de casado, por su noviazgo, por su vida juvenil alocada, por su adolescencia, su infancia, hasta que deviene un ser "totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrojado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida". Y del mismo modo la casa termina demoliéndose al revés: los materiales de que está construida vuelven a su naturaleza primera, las maderas al bosque, los metales a sus minas, y "el barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de casa".

La seducción del relato se basa en el uso de aquel encadenamiento narrativo que un día los Lumière descubrieron maravillados, al proyectar al revés uno de sus documentales. Carpentier no usa el "racconto", sino que cuenta ordenadamente hacia atrás, complaciéndose en las sorprendentes formas del absurdo que este encadenamiento riguroso origina. Así, los esposos vuelven de la luna de miel: "La Marquesa trajo su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad. Se devolvieron los presentes a parientes y amigos, y, con revuelo de bronces y alarde de jaeces, cada cual tomó la calle de su morada. Marcial siguió visitando a María de las Mercedes por algún tiempo, hasta el día en que los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser desgrabados". Lo que deslumbra en el cuento es la técnica narrativa que confiere nueva y chispeante vida a una historia ya trivial: la existencia de un aristócrata que se arruina. Contada en orden cronológico no despertaría ninguna curiosidad, salvo por la tersura y la riqueza de su estilo. Contada al revés de este modo cinematográfico, transforma en sorpresas ingeniosas cada una de las coyunturas triviales del relato.

Es un ejemplo del triunfo de las técnicas, pero esto poco nos explicaría de la creación de un autor, si no buscáramos la significación ulterior de esas mismas técnicas, respondiendo a la cosmovisión del escritor. Carpentier muestra aquí dos co-

sas simultáneas: la seducción que sobre él operan los objetos suntuosos cargados de historia, y cómo es que a partir de ellos reconstruye aquello que más lo llama, a saber, las vidas reales que se han impreso sobre esos objetos. La casa, minuciosamente descrita en sus capiteles, tejados, puertas, cornisas, entablamentos, le atrae porque es una consolidación concreta de historia en la cual la vida ha quedado trasmutada en objeto. Su esfuerzo consiste en invertir la tramoya del tiempo para volver a desprender del objeto la vida. Pero ya en este proceso intuye la infinitud que le aguarda, y que le hará rebasar el tiempo de la historia para entrar de lleno a la naturaleza pre-histórica donde el tiempo se adecuará, libremente, al funcionamiento de esa naturaleza parecida a la eternidad.

Fue la contemplación de las ruinas que en Haití se conservan del Versalles que se hiciera construir el monarca negro Henri Christophe, remediando la corte francesa, las que dispararon el resorte creativo del cual surgió **El reino de este mundo**, y fue un viaje remontando el Orinoco el que hizo nacer **Los pasos perdidos**. Recientemente, el mejor elogio que Carpentier podía discernir a la novela del joven escritor cubano Lisandro Otero, **La situación**, consistió en loar su capacidad de reconstruir una época que no había vivido personalmente, a partir de los elementos remanentes que habían llegado hasta él. Aquí hay otra demostración: Carpentier opera, cerradamente, sobre lo concreto, y creo que es su gloria y su limitación. Del mismo modo que parte de lo concreto, se desliza siempre sobre lo concreto, a saber, la piel sensible de la realidad. Es básicamente ajeno a toda concepción metafísica de la realidad, se complace en el mundo aparente donde operan sus sentidos erizados, y hasta las estructuras ideológicas se pierden en él o se confunden con las formas del universo concreto. Existe sólo lo que se mira, toca, degusta, oye o huele, y es esto lo que, invirtiendo el signo operacional de los modernistas, se eleva a la categoría de arte y se lo transmuta en objeto estético. Desde luego lo sigue encandilando el objeto culto, hermoso, pero ya no ostenta la exclusiva modernista pues se le reconoce como generado en un carnal, apetitoso y hasta grosero mundo concreto, dado que es así también como se lo goza.

Viaje a la semilla es una flecha que atraviesa la historia y llega hasta la naturaleza, deteniéndose en sus umbrales. Entre una y otra se sitúa Carpentier: atraído por la grandiosidad concreta y rigurosa del mundo natural, espontáneo, bárbaro, violentamente vital, y rechazándolo en el momento en que percibe que dentro de él se disuelve, para retroceder a la historia humana, que es siempre historia cultural, artística, dentro de la cual a su vez, tendrá nostalgias de la libertad sensual de la naturaleza. Estos movimientos son regidos por la ley dinámica que impera en su temperamento creador y que lo impulsa a una constante agitación. En su estilo se nos muestra este dinamismo definidor, mucho mejor que en sus materiales o en el tratamiento narrativo de ellos. Es un estilo en permanente ebullición, que enlaza sin cesar millares de matices de una realidad, agitando dentro de un círculo mágico; aspira a la enumeración torrencial donde ningún elemento deje de ser nombrado y definido —diríase regustado— y donde todos irrumpen un instante bajo una ilumi-

nación de mediodía, con aire urgido, para de inmediato ser suplantados. Es el cosmos igneo, y es evidente el ingrediente vitalista que lo sostiene y anima. Pero este dinamismo ¿es también el del tiempo que transcurre?

El soldado de la guerra del tiempo

En 1958 Carpentier recoge este cuento junto con otros dos bajo el título general **Guerra del tiempo**. Queda en el centro de un tríptico cuyas alas son **El camino de Santiago** y **Semejante a la noche**, amparados los tres por un acápito común de Lope de Vega: "¿Qué capitán es éste, qué soldado de la guerra del tiempo?". Sin embargo sólo el último retoma el tema del tiempo. Partiendo del verso de **La Iliada** que describe al Apolo guerrero, enfurecido, que desciende al combate, narra el último día de un soldado que se embarca para una hazaña militar. Aquí también la novedad es de carácter técnico, pues la partida del soldado, que se nos cuenta ordenadamente, se desplaza sobre distintas épocas históricas: primero es el soldado que ansioso espera embarcarse para Troya a rescatar a Elena y destruir la arrogancia de los troyanos; luego es el soldado que se despidió de sus padres en una ciudad renacentista española, antes de partir para las Indias; luego es su despedida de la prometida y su última noche de orgía en una ciudad francesa, en la inminente partida de una expedición dieciochesca hacia las tierras de los "buenos salvajes" norteamericanos, ciudad que de pronto se esfuma vagamente y parecemos estar en la Edad Media, en la preparación de una expedición de reconquista del Santo Sepulcro, y luego en la edad moderna, en las preparativos de un enorme ejército mecanizado que va a destruir "la nueva Orden Teutónica"; por último es el embarque del ejército y estamos nuevamente en la antigua Grecia, en las naves que parten para Troya. Una misma y coherente historia se desplaza sobre el movedizo fondo de la historia a lo largo de miles de años, y, del mismo modo que en el **Viaje a la semilla**, es el uso de una técnica la que confiere significado al relato, y hace brillar con insólita novedad los materiales narrativos.

¿Qué pretende evidenciar así Carpentier? El eterno ilusionismo que mueve a los hombres a la guerra, los anima con los ideales de la justicia y de la razón para encubrir el afán de rapiña, la codicia material que rige a los ocultos promotores de la lucha. "Pensé que sería hermoso morir en tan justiciera lucha, por la causa misma de la Razón", se dice el joven guerrero mientras contempla el embarque de trigo en las naves griegas; pero al final, cuando la armada parte, ya hay un viejo soldado que descubre que "en realidad, detrás de la empresa que se escudaba con tan elevados propósitos, había muchos negocios que en nada beneficiarían a los combatientes de poco más o menos. Se trataba sobre todo de vender más alfarería, más telas, más vasos con escenas de carreras de carros, y de abrirse nuevos caminos hacia las gentes asiáticas, amantes de trueques, acabándose de una vez con la competencia troyana".

La mecánica del cuento, su significación develada, apuntan a una concepción subrepticia del arte de Carpentier: la invariabilidad del hombre a lo largo de los siglos y aun los milenios, así como la invariabili-

dad de algunos problemas centrales de la existencia. Podría argumentarse que la denuncia de la guerra, implícita en el relato, el anti-ilusionismo que respira el texto, operan justamente como una variable histórica merced a la cual se produce la oposición al pasado. Pero el hecho de que —en este plano ideológico— sean todas las guerras sin excepción las que queden denunciadas; el hecho de que sea posible que un solo personaje se traslade sin ninguna dificultad que afecte su identidad y su unidad interna a través de miles de años; el hecho de que la cambiante realidad del fondo histórico pueda ser aprehendida por el lector como siendo esencialmente la misma y variando sólo en sus disfraces; el hecho de que los móviles auténticos de la conducta sean reducidos a unas pocas apertencias —gozar, dominar, enriquecerse— que funcionan como centros dinámicos, todos estos hechos establecen la general homogeneidad del hombre a través de las épocas y, por lo tanto, tienden a disolver la mutante concepción heraclítica del tiempo.

El tiempo funciona no como elemento variable, sino, al revés, como elemento que confirma la inalterabilidad esencial del ser, cosa que hace a través de un espléndido dinamismo exterior que lo sacude, lo agita, aunque no lo modifica. Incluso puede sospecharse que esa agitación epidérmica y brillante obedece a una secreta ley simétrica, de vaivén, de tal modo que todo desorden concluye en una restauración fatal del orden, o que, tironeado por ilusiones, el hombre se mueve insatisfecho de un extremo al otro del espectro, yendo y viniendo por el mismo camino. Al menos eso se percibe en **El camino de Santiago**.

Cuenta la historia de Juan de Amberes, tambor flamenco, quien para salvarse de una peste traída por los barcos españoles promete hacer el camino a Santiago, pero concluye embarcándose para América atraído por las miríficas visiones que algunos indios embusteros ofrecen de las Indias. Es otra vez el ilusionismo agitándose delante de los ojos de seres miserables, y es otra vez la decepción causada por la realidad: el provincianismo y la escasez de la isla de Cuba pobretona. Añorando su Europa vive Juan de Amberes, sin que puedan curarlo de nostalgias las dos negras servidoras ni la vida edénica que lleva en los bosques y playas de la isla. El ilusionismo europeo es el que ahora se ejerce sobre él, para, una vez vuelto, reconocer nuevamente la realidad mezquina de esas tierras que antaño abandonara. No sólo añorará sus dos negras, el clima templado, la libertad de opiniones, los frutos sabrosos, sino que se empleará en fomentar él mismo el ilusionismo, asumiendo la función de indiano embustero que pregonaba las maravillas de Indias para engaño de incautos.

El tiempo pasó, Juan viajó de un continente a otro, y siguió siendo el mismo: terminó deificando el ilusionismo con el cual la realidad se llena de luces y colores que seducen. El impulso dinámico —vital— que lo movió no acarrió transformación sino que intensificó la permanencia, la invariabilidad del ser. Otra vez el tiempo con su cambio de marco escenográfico, nada más, corrobora la naturaleza. Tal constancia sólo es posible por los elementos concretos que maneja el autor para penetrar en el pasado histórico. En su afán de develar la realidad que se esconde tras los objetos, los trajes, las armaduras, los costumbres distintos, apela a aquellos in-

gredientes que forman la parte biológica del hombre: el gusto por comer, por gozar de la mujer, por desplazarse de modo aventurero, en definitiva el tironeo hedonista de una carne constitutivamente sensual, ya que son éstos los rasgos que definen el hombre básico concebido por Carpentier.

Obviamente esta exclusiva definitiva puede ser contestada, pero no es esa discusión la que nos interesa ahora ni tampoco la opuesta que defiende como rasgo primordial humano el hedonismo sensual. Nos interesa encontrar la apoyatura sobre la cual construye su obra un autor para poder entender la articulación de su peculiar mundo. Y en estos materiales que pre-anuncian **El siglo de las luces**, reencontramos, como en anteriores obras, una recuperación existencial del hombre del pasado histórico al que se dibuja vitalmente, dinámicamente, como un estricto contemporáneo nuestro, sin que el pasaje del tiempo lo haya modificado en nada sustancial. Este contemporáneo está construido golosamente como un ser epidérmico y sensual que vive en la constante nostalgia de la naturaleza a la cual pertenece, que se reintegra con felicidad dentro de ella para recobrar sus fuerzas y potenciar sus cualidades. Y esto es suficiente maravilla. Simultáneamente vive en la permanente agitación, movido de un lado a otro por un ilusionismo que enmascara pintoresca, halagadoramente, la realidad; muy pocas veces se resquebraja para él la apariencia escenográfica del mundo, mostrando una realidad menos seductora, pero aun en esos casos, de inmediato recupera su vitalismo y se entrega de nuevo al juego de la ilusión.

Este juego intenso y decorativo responde a que la permanente acción a que se entrega no modifica su naturaleza propia y tampoco la naturaleza exterior; ésta, anclada sobre poderosísimas y casi eternas fuerzas, continúa una marcha grandiosa, independiente, y arrastra en su decurso a los hombres, simples, pequeños elementos integrantes de un orden desmesurado. Los hombres arañan su superficie, nada más. Y alcanzan la felicidad cuando anidan gozosamente en su barroca existencia dinámica. En definitiva la naturaleza triunfa sobre la historia como en el teorema americano de Hegel.

Quizás en estos elementos deba buscarse la explicación del populismo suntuoso de Carpentier, que constantemente evoca los cuadros de Breughel el Viejo con su bullente acumulación de ferias, fiestas aldeanas, diversiones populares, gran abigarramiento de figuras entremezcladas que, por el vino, por el sexo, por el mediodía, arden en el gozo sin reparar en sus andrajos o en sus miserias que el arte se encarga de integrar a la belleza. Es en la veta popular donde se encuentran los personajes afincados en el mundo primario y seguro de los sentidos, los seres que más fácilmente se reintegran a la gran corriente de la naturaleza, imitando su febril agitación. Con la misma sensualidad con que muerden en los alimentos terrestres, perciben los alimentos del arte, y los equiparan carnalmente a los primeros.

Del arte quizás nada los atraiga más que su relumbrante variopinto. Aunque en este Carpentier no exista la gota de indio choroteo o nograndano que en sí reconocía Rubén Darío, del mismo modo lo deslumbran los vidrios de colores, los objetos hermosos, extraños, las cosas exóticas, ese inmenso bazar siempre renovado donde se acumulan los productos de la cultura. Y

goza de ellos con la misma codicia sensual con que lo haría de una hermosa mulata o de una mesa bien guarnecida. Su gusto por el ornamento centelleante no sólo lo emparenta con este Darío, sino, mucho más y mejor, con el Góngora, astro mayor del barroco, en quien Ortega intuía que lo egregio y perfecto confinaba siempre con lo bárbaro y atroz. (**"El 'culto' Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara. Imagina uno sus amores con mujeres que no se lavaban, envueltas en muchas, muchas faldas de telas muy toscas"**.) Despreciando el amaneramiento refinado de Ortega, podemos quedarnos con la verdad de su observación: de cómo el afán más alto de la belleza ornamental convive y se explica por la más desatada, la más grosera y rica y viviente sensualidad. En definitiva es ése el signo del barroco, y bajo él ha construido su obra Alejo Carpentier, en especial **El siglo de las luces**, su corona moderna, ofreciéndonos la más curiosa gesta del Caribe.

Es la gesta de la burguesía. Burgueses fueron los conquistadores, aunque actuaban al servicio de la monarquía, y burgúes había de ser la sociedad utilitaria que engendraron en tierras americanas, sobre todo en estas comarcas isleñas donde el centro virreinal accionaba lenta y perezosamente. A lo largo de dos siglos habría de desarrollarse, hasta su plenitud económica, esta sociedad burguesa que en el XVIII empuña "las luces" imitando a la europea, a la francesa, y se arroja a la revolución.

En el pensamiento progresista moderno alienta una secreta nostalgia de la época heroica de la burguesía, una simpatía irrefrenable por su racionalismo optimista, por su empuje codicioso, pero también reconoce, dado que ese pensamiento es continuador y contradictor de la burguesía, el error y la falsedad insita en los planteos del XVIII. Por eso **El siglo de las luces** es la centelleante crónica de una revolución fracasada.

EDITORIAL STILCOGRAF

ALICIA TAFUR:

De lo que está en la sangre
(poemas)

ISIDORO BLAISTEIN

Sucedió en la lluvia
(poemas)

HUMBERTO COSTANTINI:

De por aquí nomás
(cuentos - 2ª ed.)

ATOLS TAPIA:

El amargo azúcar de las cañas
(novela)

EDITORIAL STILCOGRAF

JUAN CARLOS MARTINI

LA FLACA

cuento

Volvíamos de la vía, con las cañas. Y cuando la vimos nos dio vergüenza. Creo que hasta Miguel, que era el más chico, no supo qué hacer con el montón de cañas todavía verdes, que habíamos juntado para armar barriletes. Ya nos habían hablado de ella: el Alfredo trajo una tarde la noticia y claro, no era una noticia cualquiera. Se nos había metido adentro, en la cabeza, eso de la mina nueva que tenía Don Andrés. Entonces, con las ganas con que andábamos de conocerla, que nos viera así, con las cañas para los barriletes, nos dio vergüenza. Porque fue uno de esos momentos en los que uno está queriendo impresionar y resulta que sale decepcionando, en los que uno se está creyendo mayorcito y de pronto se siente bien como es, con cañas y todo, bien con los catorce recién cumplidos y con esa necesidad, todavía, de jugar a la pelota. Ella nos miró, cuando pasó junto a nosotros. Nos miró con esa manera de mirar que tenía, con esa seriedad en la boca y con esa provocación sonriente en los ojos y en la cara. Y yo, y todos, supimos que nos gustaba, así como era, flaca y linda y joven, pero no dijimos nada, no pudimos decirle nada. Y desde ese momento nos quedó.

Después nos sentamos en el cordón de la esquina de casa, como siempre hacíamos, y jugamos por cincuenta centavos, si el próximo tranvía sería el 13, el 16, el 10 ó el 17, pero entre tranvía y tranvía se armaban silencios, hurgábamos entre los adoquines con palitos y pensábamos en ella.

—Hay una fulana nueva —había dicho el Alfredo.

Y nosotros, Miguel, Oscar y yo, que siempre andábamos juntos, le habíamos hecho preguntas al Alfredo, que era grande y hablaba con palabras que nos gustaba repetir y con gestos que lo convenían a uno de las cosas que contaba. Y el Alfredo se reía, como si no fuera gran cosa el hecho de haber conocido a la flaca —como empezamos a llamarla—, como no dándole importancia al haberse acostado con ella y entonces, haciendo que nos cuidáramos en lo que decíamos y en lo que queríamos saber, para no mostrarnos ingenuos, para que el Alfredo no hiciera el chiste que siempre hacía: el de la almohada, porque nos molestaba. Con todo lo que tenía de cierto.

Así, supimos las primeras cosas de la flaca. Supimos que cuando nos acostáramos con ella, íbamos a notarle los huesos de las caderas y que nos iba a besar en las orejas. Supimos que a la flaca le gustaba que el hombre fuera joven, y calentón —como dijo el Alfredo—, porque ella era una víbora en la cama. Que íbamos a tener que esperar supimos, porque por la flaca, don Andrés estaba cobrando cien pesos. Y entonces cien pesos eran quinientos de ahora y habría que esperar: hasta juntarlos.

Al rato, habíamos dejado de jugar a los números de los tranvías y sin darnos cuenta, nos encontramos hablando de ella y de cómo resultaría, mezclando los proyectos con nuestras pocas experiencias, pagas, rápidas, pero dándolas como ejemplo de nuestra capacidad y de nuestra hombría; tratando, cada uno, de convencer a los otros de una seguridad —esa seguridad del Alfredo— y de un conocimiento, que todavía eran escasos, cortos, fugaces, como nuestras incursiones al baño con una revista.

Después Miguel dijo que por qué no pasábamos por la casa de don Andrés. Y fue como si, oscuramente, lo hubiéramos estado deseando hacer.

La casa vieja de don Andrés tenía algo de tradicional, algo que la hacía oscura y atractiva, quizá el mismo viejo. Con esa figura callada y lenta, y esa mirada insostenible, indescifrable, con que nos miraba. Siempre vestido con un saco sin solapas, color crema, y con ese interés disimulado y controlado que signi-

ficaba para el barrio su vida, su retiro de un oficio que todos conocíamos, y que por eso tenía mucho de misterioso y oscuro. Mucho de inconfesable y de dudoso. O a lo mejor no era por él, sino por las mujeres. Por la tarde, era común ver a dos o tres en la puerta de calle, sin hablar casi, esperando la noche, o a los hombres de primera hora: esos a los que les gusta hacer las cosas tranquilos.

Y todo, en conjunto, era nuestro deseo: el de Miguel, el de Oscar y el mío. Y nos metía una especie de respeto al revés. Algo así como saber que una cosa puede no respetarse, y a la que sin embargo se teme y se confunde y se hace imprecisa y entonces y al final, se respeta. Porque se la desconoce. Porque no sabíamos lo que era ser cliente de un prostíbulo, haberse acostado con todas sus mujeres y que ellas nos llamaran por el nombre, porque todo eso —lo que contaba el Alfredo— era lo que cada noche, lo que cuando estábamos en el baño, hubiéramos querido poder contar con la misma tranquilidad y suficiencia que él.

La flaca estaba en la puerta. Pasamos los tres, mirándola, callados, yo sintiendo el estómago dándome vueltas. Y era tan distinta a las otras, tan fresca parecía. No se las podía comparar, ni con la Marta, que hasta esa época había sido la mejor mujer que había tenido el viejo. La Marta era grosera, con un cuerpo bárbaro, pero grosera. No sé, nunca me gustó, a pesar de que el Alfredo decía que era terrible. Con las tetas que tenía. Y las caderas ésas. Yo siempre —las tres veces que había ido— la preferí a la Luisa, que era fea, pobre, y no tan joven. Pero me gustaba, qué sé yo, que fuera cariñosa, que me dijera algunas cosas. La flaca era distinta, se notaba.

Dimos la vuelta a la manzana, y volvimos a sentarnos en la esquina. Un poco queriéndonos olvidar, no pensar. Oscar se puso a hurgar con un palito entre los adoquines. Miguel también. Yo jugueteaba con las cañas, que habíamos dejado junto al cordón. Entonces Oscar lo dijo. Y como si lo hubiera estado esperando, me molestó que lo dijera. Aunque fuese verdad. Dijo: qué papel de pobrecitos hicimos. Le contesté en seguida sabiendo que me iba a decir que no. —¿Recién? —le pregunté. —No, recién no —me dijo. Yo pensaba que era verdad, que habíamos hecho ese papel, justamente: el de pobrecitos. Pero ninguno —ni siquiera Miguel— andaba con ganas de reconocer las cosas. Y Oscar tenía eso: esa costumbre, esa necesidad diría, de decirnos lo que no queríamos escuchar, ni recordar. Y también por eso, es verdad, lo aprecié tanto a Oscar, con aquella sinceridad dolorosa que tenía.

No hubiera sido importante que lo dijera, pero fue por el momento en que lo hizo: justo cuando nos habíamos puesto en serios, en machitos, justo entonces lo había dicho.

—Cuándo —le pregunté. Y lo sabía—, decime cuándo. —Cuando pasamos con las cañas —dijo. Y yo casi le grité que no fuera ridículo, que me dejara de joder. Me dejó hablar y después, sin mirarme, con el palito dale que dale y con el tono de voz suave con que siempre insistía, dijo vos sabés que es verdad. Entonces me calenté. Miguel no decía nada. Seguía, él también, hurgando entre los adoquines, tranquilo. Le pregunté a Miguel, si él pensaba lo mismo, que me dijera. Entonces Miguel me miró con esa cara que ponía en los momentos de grandes decisiones, una cara rara, blanda y suave, ingenua y lisa, y dijo: y sí, Rubén, creo que sí. Lo que pasa es que ustedes están calentitos con la loca esa —grité. Claro, me preguntaron si yo no. Yo no pierdo los calzones por una escuálida así —grité. Ahí, fue cuando Oscar se paró, de pronto. Nadie pierde una mierda —gritó—, y los tres estamos bien calentitos con la flaca, ésa es la verdad. Y yo también me paré. Y Miguel, que dijo ahí viene. Y era cierto, la flaca venía caminando. Pero yo andaba con ganas de seguir la bronca con Oscar, que me sacaba de las casillas. Entonces le decía cualquier cosa, que se las quería dar de muy machito le decía, te querés hacer el Alfredo pero no tenés herramientas, le decía, y él, también, me contestaba cualquier cosa, me gritaba que era un baboso y que si me las quería dar de piola: qué sos, piola vos, gritaba. Los dos gritábamos. Y Miguel repetía ahí viene che, ahí viene.

Entonces se paró la flaca, junto a nosotros. Y ahora es difícil contar aquello, porque no pasó nada y porque nos pasó y porque, simplemente, ella nos dijo que no nos peleáramos: chicos, no peleen —nos dijo, riéndose. No sé por qué riéndose. Si que lo sé. Y me dio tanta bronca, que dejé de gritarle a Oscar, dejé de gritarle y la miré y tuve vergüenza, la miré y ella nos había dicho chicos y lo miré a Oscar, y ella, la flaca, nos había llamado chicos y se reía, cosas de chicos, comentaría después, y Oscar también la miraba, y Miguel, y ella había dicho que no nos peleáramos. Y yo sentía una cosa, la vergüenza era, y comprendí que ya no sería capaz nunca de ir a la casa de don Andrés para verla a ella. De hacer nada con ella, sería capaz nunca, ni de decirle algo, a ella, a la flaca, que nos dijo chicos. Y se reía.



MARIO BENEDETTI

Sabido es que el Departamento de Estado, bajo la inspiración del notable especialista Thomas Mann, ha inaugurado una nueva política para América Latina. De modo que el sábado pasado esta Redacción fue justificadamente conmovida por la noticia de que estaba en Montevideo un expositor latinoamericano de la doctrina Mann. No nos alcanzaron las piernas, los taxis y las motonetas para llegar con la lengua afuera al Victoria Plaza e interrogar de apuro al personaje.

Rolando Chinchoso Malceño resultó un individuo obviamente pingüe y agradablemente sudoroso, con un promedial acento del Caribe y un poblado bigote que cubría unos enérgicos pero jocundos labios de piraña.

—Señor Chinchoso Malceño, ¿puede de-

una hipocresía insistir con la Alianza para el Progreso, cuando en realidad lo que necesitamos urgentemente es aliarnos contra el progreso. ¿No le parece, compañero?

—Querierrecontra y dígame: ¿Qué diferencia encuentra entre la doctrina Monroe y la doctrina Mann?

—Podría simplemente decirle que la doctrina Monroe terminó con Marilyn y que la doctrina Mann empezó con Lacerda. ¿Capta la diferencia? Pero además la historia ha demostrado que el planteo Monroe: "América para los americanos" es anacrónico e inadecuado, así que ahora el planteo Mann parte de la base de que ya no puede pretenderse, por ejemplo: "Brasil para los brasileños", y propone en cambio una fórmula mixta, que podría ser: "Brasil para los norteamericanos". Pero no tema: no se harán discriminaciones. Después de todo ese jaleo provocado por los negros rojos de los Estados Unidos, el Departamento de Estado se halla de vuelta de la discriminación. Así que quien dice Brasil, dice también Chile, Uruguay o Costa Rica.

—¿Considera usted que la doctrina Mann ha modificado el concepto tradicional de democracia?

—Por cierto que sí. Como usted sabe, la concepción tradicional de democracia era favorable a la intervención del pueblo en el gobierno. La doctrina Mann mantiene esa tendencia, pero con un pequeño agregado: "siempre y cuando el pueblo vote por las derechas". Es muy sencillo.

—¿Y si vota por la izquierda?

—Dígame, ¿usted es o se hace?

—Me hago.

—Ah. Bueno, en el caso de que el pueblo vote por la izquierda, la doctrina Mann propiciaría golpes militares, ya que, como usted bien sabe, pueblo que vota por la izquierda, no es pueblo.

—¿Considera usted que un golpe militar de derecha es compatible con la democracia?

—Claro que sí. Previamente a cada golpe, la doctrina Mann tomará la precaución de designar al Ejército como Pueblo. De ese modo, cuando los militares dan el golpe, ya no es el Ejército sino el Pueblo el que lo da, y así la democracia queda a salvo.

—¿Ha previsto la doctrina Mann qué actitud tomaría en el caso de que militares de izquierda dieran el golpe?

—Claro que lo ha previsto. En ese caso, los militares no actuarían como Pueblo sino como Dictadura. Y por lo tanto el golpe sería un atentado a la Democracia. De modo que en esa situación la doctrina Mann, a través de la OBLEA, propiciaría un bloque o una intervención armada para salvar la Democracia.

—¿No cree usted que eso en cierto modo obstruiría la libre expresión de la mayoría?

—En absoluto. Siempre que siga las instrucciones y los dictados de la minoría, la mayoría será ampliamente respetada.

—¿Cree usted que la nueva doctrina se inscribe en la democracia occidental y cristiana?

—Yo diría más bien **accidental** y **cristiana**. Fijese que Cuba, por ejemplo, pertenece al hemisferio occidental pero sigue una política oriental; la contrapartida es precisamente el Uruguay, que se dice República Oriental y, no obstante ello, sigue una política occidental. Así que la antigua palabra ya no nos sirve. Hay que cambiarla por accidental. Vea usted, por ejemplo...

(cont. en pág. 32)

DEL LIBRO QUE RECOMENDAMOS

ACCIDENTAL Y CRISTIANA

por "DAMOCLES"

Nuestros lectores han tenido ya oportunidad de conocer a Mario Benedetti a través de varias colaboraciones. Por esa absurda incomunicación "acuosa" que signa las relaciones culturales entre nuestro país y el Uruguay (donde sólo los lectores de *Marcha* pueden, sin esfuerzo, reconocer voces del vecino país), pronunciar Benedetti, Onetti, Martínez Moreno, Rodríguez Monegal, etc., aquí, en Baires, es un riesgo permanente de contrarrespuesta: ¿quién es, ché? Lo lamentable de esto está, repito, en esa incomunicación. Benedetti o cualquiera de los nombrados, como muchos otros omitidos, son la vanguardia de la literatura uruguaya, con los mismos valores, los mismos talentos y los mismos estrépitos que cualquiera de nuestros vanguardistas: Sábato, Cortázar, otros. Darles permanente espacio en estas páginas es pues, un acto insustituible de justicia. La aparición de "Gracias por el fuego" y de la edición porteña de esa estremecida novela que es "La tregua", justifican esta insistencia de presentar a Mario Benedetti en varios de sus rostros literarios (antes en el ensayo, ahora en el humor y la poesía). En los próximos números seguiremos con otros uruguayos.

El texto de "Accidental y cristiana" pertenece a "Mejor es meollo" (2ª serie), publicado por ediciones "Aquí testimonio". Damocles—seudónimo de Benedetti—está hoy, aquí, con nosotros.

cinros a qué se debe su presencia en Montevideo?

—La OBLEA, o sea la Organización Burocrata Latifundista de Estados Americanos, ha creído oportuno enviarme a las repúblicas situadas al Sur del Río Grande, a fin de explicarles racionalmente la doctrina de Thomas Mann.

—¿Ese Thomas Mann es el de "La muerte en Venecia"?

—No, amiguito. Este es el de "La muerte en Santo Domingo".

—¿Por qué lo eligieron a usted?

—Bueno, la circunstancia de que yo sea un venezolano betancurista, con ciudadanía puertorriqueña y fructuosa estadía en la Cuba fulgencial, debe haber pesado en la designación de la OBLEA.

—¿Cuándo salió de Cuba?

—Oh, hace mucho. No bien el sátrapa rojo del Caribe empezó su nefasta e infeciosa labor progresista.

—¿Le confiscaron bienes?

—Bienes y males. Todo. Apenas pude sacar conmigo un millón de dólares y mis dos queridas. Pero mi infortunada esposa y mis dos hijitos, así como mi pobre suegra, quedaron a merced de los rojos que dominan la otrora perla del Caribe.

—Así que sólo un millón de dólares...

—Nada más. Pero no me doy por vencido. Empezaré otra vez, desde abajo.

—¿Definiría usted la doctrina Mann como la doctrina de la franqueza?

—Correcto.

—¿Querría definir entonces la franqueza?

—Francamente no.

—Dentro de la doctrina Mann, ¿cree que habrá sitio para la Alianza para el Progreso?

—No me parece. Por algo es una doctrina de la franqueza. Después de todo es



historia con humor

MANUEL TRUJILLO

LA MUERTE DEL PROFESOR PEREZ

ESTIMADO SR. MINISTRO:

Por la gracia de Dios y decisión del excelentísimo Señor Presidente habéis sido designado para el Departamento de Relaciones Interiores. Pero sería ingrato de mi parte no reconocer vuestros altos méritos, los cuales ya destacaban en vuestra antigua profesión de cuidador y amaestrador de perros. Y por ser ahora Ministro y tener más perros que antaño, y porque sus bien alimentados mastines concurren todas las noches a aullar inmisericordemente bajo la ventana donde me acomodo a mirar las estrellas para poder terminar debidamente mi trabajo sobre el posible curso de las galaxias espirales y su probable posición dentro de 3.000 años, y meditar, por momentos, lo encantador que sería un viaje interplanetario, le envío esta carta con el mayor respeto que Ud. se merece, informándole así de lo que ocurre y, desde luego, esperando que Ud., Señor Ministro, tome las medidas pertinentes. Su amigo,

PROFESOR PEREZ

ESTIMADO SR. MINISTRO:

Esta segunda carta intenta aclarar vuestras dudas. Como los perros han proseguido merodeando, husmeando y ladrando bajo mi ventana, en mayor número y mayor intensidad que antes, me veo en el penoso deber de explicarle mi actitud. Ud. supone que mi trabajo sobre el curso de las galaxias espirales en una forma muy sutil de evitarme el escribir sobre el curso de sus gestiones al frente del Ministerio de Relaciones Interiores y que ello manifiesta una significativa indiferencia, no sólo para con su persona sino también para con la labor que cumple el Gobierno que Ud. tan dignamente representa. Así, por lo menos, lo ha manifestado Ud. en reciente reunión de Gabinete, según tengo entendido, exigiendo, de paso, que yo explique el sentido de mi frase "me encantaría hacer un viaje interplanetario", y el por qué, cuándo, cómo y con quién o quiénes preferiría realizar tal viaje. A tan peregrina versión de su parte y con todo el respeto que su persona me merece, explicaré que mi trabajo sobre el curso de las galaxias espirales nada tiene que ver con las espi-

rales de su actividad ni mucho menos con las del Gobierno, forma equivocada con la cual Ud. ha intentado interpretar mi labor, y que, en todo caso, ese trabajo tendrá una auténtica vigencia dentro de 3.000 años y no dentro de 3 días, tal como parece desprenderse de sus insinuaciones. En cuanto a la fecha, el cómo, dónde y por qué y con quién o quiénes deseo viajar interplanetariamente, creo poseer el derecho sagrado de reservarme la libertad de opción.

PROFESOR PEREZ

Señor MINISTRO:

¿Qué pretende Ud.? ¿Desesperarme, volverme loco? Alrededor de mi ventana sus perros han aumentado en forma verdaderamente impresionante. Los aullidos son espantosos y ya casi no me dejan trabajar. He terminado por cerrar la ventana y me es imposible continuar observando el posible curso de las galaxias espirales. Pero eso no ha bastado. A mi puerta se llegó uno de sus mastines y durante horas estuvo ladrando furiosamente. ¿Qué es, en fin, lo que Ud. desea? ¿Que escriba sobre sus perros? Pues bien, de acuerdo, lo complaceré. Sus perros, Señor Ministro, están muy mal amaestrados. Por lo menos en lo que respecta a las buenas costumbres. Ni siquiera me dejan dormir en paz.

PROFESOR PEREZ

MINISTRO:

¿Cómo se atreve Ud. a deformar de tal manera los hechos? En primer lugar: ¿cómo puede Ud. asegurar tan descaradamente que yo estoy atentando contra el Estado, el Gobierno y su propia persona, por el simple gesto de haber cerrado la ventana, para que así no se descubra que yo no escribo sobre el curso de las galaxias espirales sino sobre un nuevo "Manifiesto Comunista"? ¿De dónde extrae Ud. tan descabellada conclusión? Además, y ello dicho sin presuntas dobles intenciones, me parece que con el Manifiesto de Marx y Engels, basta y sobra. ¿No cree Ud. lo mismo? En relación a sus perros (y, si le satisface, y como bien puede Ud. notar, ya no escribo nada sobre las galaxias sino exclusivamente de sus perros), vuelvo a protestar porque ya no es uno sino varios los que se colocan, tanto de día como de noche, junto a mi puerta a ladrar con creciente rabia, impidiéndome, como es natural, salir de mi residencia a cumplir mi oficio de Profesor. Sin más,

PROFESOR PEREZ.

MINISTRO:

¡Es el colmo! Enviaré una protesta a la Comisión Mundial de Investigaciones Espaciales y a la Junta de Preservación de los Derechos Humanos. Ignoro si realmente está Ud. enterado con perfecta claridad de lo que ocurre y de lo que llevan a cabo sus benditos perros. Ud. ha dicho que, en efecto, yo me he decidido a escribir sobre sus perros, pero no a favor sino en contra de ellos, lo que significa (siguiendo su opinión) que escribo en contra de Ud., de su Gobierno, del Estado y de la Democracia, lo que a su vez significa que escribo en contra de Wall Street, del Pentágono, del Capitalismo y hasta de la Gracia de Dios y de Dios mismo. Por todo ello asegura Ud. que soy extremista, que estoy vendido al comunismo internacional, y que represento una amenaza para el progreso y el bienestar del Continente. Varios de sus perros, por otra parte, invadieron mi humilde residencia, la emprendieron a dentelladas con el inmueble, destruyeron mis trabajos sobre las galaxias espirales, se tragaron mis últimos alimentos y, por si fuera poco, uno de ellos, con tremendos y terroríficos aullidos, pareció insinuarme que, de no explicar definitivamente cómo, cuándo, con quién o quiénes "me encantaría hacer un viaje interplanetario", a fuerza de dentelladas y mordiscos me obligarían a confesarlo. ¡Protesta de nuevo, señor Ministro, por semejante e infamante atropello!

PROFESOR PEREZ

BOLETIN DEL MINISTERIO DE RELACIONES INTERIORES (Información para la prensa)

Ayer, en horas de la madrugada, el Profesor Pérez, al intentar envenenar con una ración de caviar importado subrepticamente de la Unión Soviética algunos perros pertenecientes a este Despacho, pereció cuando los mastines, justamente enfurecidos, lo destruyeron a mordiscos. En la mesa de trabajo del Profesor Pérez se hallaron diversos planos de la distribución de las estrellas y galaxias, y la frase "me encantaría efectuar un viaje interplanetario", lo que comprueba la filiación política del citado Profesor Pérez, y su labor de espionaje al servicio de una potencia extranjera.

NOTA: se adjuntan fotografías de los planos y de la ración de caviar envenenado.

MINISTRO



TESTIMONIO FOTOGRAFICO

DE NANNY ROITMAN

SEXUSI



Decantaciones de viaje, tituló Parrondo a su nota sobre el Bowery neoyorquino (ver Tiempos Modernos N° 1). Hoy, las "iluminaciones" de Roitman nos introducen en pleno tráfico ciudadano: a pocos pasos de Broadway y la Séptima Avenida, la esquina "más importante del mundo", y quizá sin comillas. A pocos pasos, sí, del estrépito multitudinario, otra nueva contradicción irrumpe en las pupilas curiosas. Una vidriera, una prenda íntima de mujer y sobre ella, en gruesos caracteres, esta singularidad hormonal: ABIERTO PARA NEGOCIO. Allí entró Roitman con su máquina inquieta y registró lo que en estas páginas damos a conocer. Obvio todo comentario al respecto. Quien desee incursionar por tal templo de la complicación contemporánea, bueno, la dirección es ésta: Broadway y Séptima Avenida, a pocos pasos. Decir, por fin, que no sólo en EE.UU. se venden portavasos con forma de senos desnudos, es, al margen de un prurito, una forma de justicia. La "fijación materna", en este aspecto, alcanza también a los países subdesarrollados.

¿Podemos asombrarnos por ello? ¿Hablar de crisis de valores, de morbo comercializado, de prostitución, neurosis, prédica desintegradora? Creemos que sólo de un síntoma: este testimonio. Y de una premonición: este testimonio.



Juan XXIII en situación incómoda

Stop! It belongs
to my daddy



Kraft durch Freude!

E pur si muove!



Sex! Only sex, mister of the Riestra

América
para los americanos

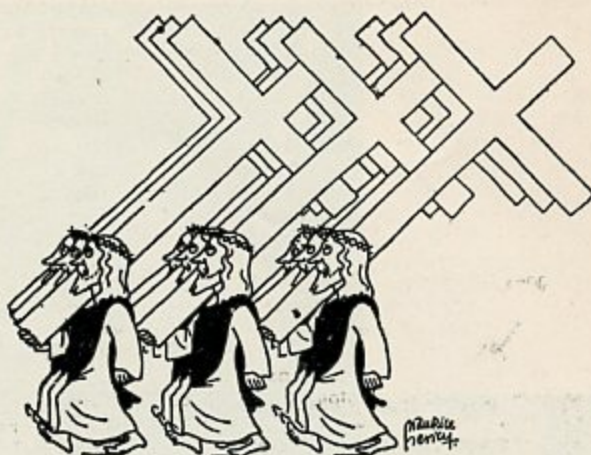


reportaje de PIRÍ LUGONES

en cuatro escenas

HABLARON DE TEATRO

COSSA, ROZENMACHER y WALSH



Que el teatro argentino está pasando por un momento particularmente feliz lo dice —antes que nada— la irrupción tumultuosa y vertical de una generación de autores signada por la autenticidad y el talento dramático. Cossa, Rozenmacher, Walsh (aquí presentes), de Cecco, Halac, otros, así lo testimonian. Primeras experiencias las de casi todos ellos pero que hablan ya de una incuestionable responsabilidad intelectual y humana, y, más aún, de una capacidad creadora que sabe aunar, irreprochablemente, la preocupación por su país y el mundo con la otra, la expresiva, la estética. Piri Lugones, por no ser menos, ha creado esta pequeña obra en cuatro escenas y un estrépito final que demuestra hasta donde son de imponderables las posibilidades de la dramaturgia en nuestro país. Esta obra se representó en exclusividad para TIEMPOS MODERNOS. Cualquier parecido o semejanza con otras obras de similar estructura es, desde ya, pura casualidad. Agradecemos a Piri Lugones haber montado un espectáculo tan auténtico y tan logrado. Algunas omisiones del texto, referidas a interjecciones u onomatopeyas más o menos espontáneas son, lo aclaramos, responsabilidad de esta dirección. Una repetida experiencia en "espontaneidades" de esta índole costó, no hace mucho, serios disgustos a los directores de una revista juvenil. El hecho de ser TIEMPOS MODERNOS una revista adulta no la exime, al contrario, de intentar, en lo posible, sobrevivir. Por eso, en fin, y pese a compartir las puteadas de los actores de esta obra, las hemos simulado cautelosamente, sutilmente, con puntos suspensivos. Queda en manos de nuestros lectores juzgar si esta versión purgada se justifica por sí misma o debemos en la próxima aparición de nuestra revista publicar la versión original. ¿Quién le teme a... la versión original? Gracias, de todos modos.

ESCENA I

La escena se desarrolla en casa de la periodista. Un living que no puede ocultar un dormitorio. Sillas, mesas, un affiche en la pared, cierto desorden. En el suelo, un grabador enchufado.

Están sentados en círculo:

PERIODISTA

ROBERTO M. COSSA, 30 años, autor de "Nuestro fin de semana".

RODOLFO J. WALSH, 38 años, autor de "La Granada".

GERMAN ROZENMACHER, 29 años, autor de "Réquiem para un viernes a la noche".

CHANA, mujer de Rozenmacher, joven y bonita.

Antes de comenzar la escena se oyen confusas voces en donde se mezcla al ruido de hielo y vasos, palabras sueltas y superpuestas: Santo Domingo, Caamaño, turros, yanquis, etc.

PER. — El reportaje que les voy a hacer es para "Tiempos modernos", la que era "El Grillo de Papel". La primera pregunta —aunque tengo pocas ganas de trabajar, y voy a dejar que ustedes conversen— es "¿Para qué y por qué hacen teatro?"... (Mirando el artefacto:) A ver, esperó a ver si graba...

COSSA. — Sí, está grabando. Si se mueve ahí, es que está grabando...

PER. — Bueno, Cossa, aparte de tu experiencia, breve, como actor y crítico literario, ¿cómo te pusiste a escribir "Nuestro fin de semana"?

COSSA. — Empecé a armar diálogos, quería escribir una obra en un acto. Lo hacía un poco espontáneamente porque me gustaba dialogar...

WALSH. — Esa debe ser una experiencia común... Además es una pregunta que siempre te hacen. (Fastidiado.) ¿Y qué sé yo por qué?

PER. (agarrándose a la única pregunta que se le ocurrió) — Pero yo pregunto por qué eligieron la forma teatral, y no el cuento, el poema...

COSSA. — Poema es difícil que uno no haya escrito, cuento yo había intentado. Uno se pone a narrar una carilla y después la rompe. Vos llegás al teatro porque el diálogo te carbura, te resulta fácil, es una expresión directa en uno. Además yo vengo de una familia de actores...

PER. — Y antes del teatro, ¿qué hacías?

COSSA. — Nací.

PER. — ¿Y así chiquito empezaste?

COSSA. — No, tuve una "infancia muy dura" (Lo dice en chiste y todos ríen.)

PER. — Vamos a dejarlo, lo de la infancia dura, vamos a dejarlo entre comillas, para eso hay un grabador acá...

COSSA. — Antes hacía lo de siempre, un primer año en alguna facultad como todos nosotros...

WALSH. — ¿En cuál, ché?

COSSA. — Medicina.

WALSH. — Yo hice filosofía en La Plata.

PER. — ¿Vos, Germán?

COSSA. — No, Germán es el único que rompe aquí con el...

ROZENMACHER. — Yo estoy terminando, gracias a Chana, Letras. Me faltan 5 materias...

CHANA. — Le damos al latín hasta las cuatro de la mañana.

ROZENMACHER. — Dejé Derecho, con gran drama de mis viejos. Empecé a hacer lo que quería, estudiar y ponerme a escribir.

WALSH. — ¿Tu viejo quería que fueras abogado?

ROZENMACHER. — Si... bueno, quería...

WALSH. — Que fueras alguien.

CHANA. — ¡Un doctor!

ROZENMACHER. — Sí, claro, como todos los padres...

COSSA. — "Alguien". Pero que aparte gane plata.

PER. — Ya lo logró tu padre, ¿no?

ROZENMACHER. — ¡Nooo!

WALSH. — ¿No está satisfecho?

ROZENMACHER. — No, él creía que esto era una especie de escalafón. Uno escribía una obra... Me decía: "Ahora vas a hacer otra, y después otra, y te vas a comprar un coche..."

COSSA. — Bueno, es la opinión de Mottura, en alguna medida, ¿no?

ROZENMACHER. — Cuando le expliqué que la cosa era más ambigua, que no había ninguna garantía de que a uno le fuera bien o mal, independientemente de la calidad de la obra, se quedó pensando: "¿Dónde está la manija de la pelota ésta, para qué sirve todo esto?"

PER. — Ese es el punto de vista de tu papá, pero por qué ustedes tres...

ROZENMACHER. — No sólo de mi papá... sino de...

PER. — Bueno, de tu papá, de Mottura, en fin... (Risas generales.)

WALSH (candorosamente). — ¿Quién es Mottura?

ROZENMACHER. — ¿Contamos la anécdota, Cossa?

COSSA. — Bueno, Mottura tiene dos anécdotas, una sobre...

ROZENMACHER (interrumpo, se levanta). — ¡No, no, no! ¡No la contés que va a salir!

COSSA. — Yo se la cuento igual...

ROZENMACHER. — ¡Ay! ¡Qué huevón! ¡Vos no la conocés! (A Periodista.) ¡Si la ponés te saca en la revista ASI, en la tapa, con los cadáveres! (Risos.)

COSSA. — Bueno, no creo que Mottura dirija una obra nuestra nunca, y segundo espero que Piri la publique, pero que lo haga en un diálogo salpicado, entonces nos comprometemos los tres.

PER. — Yo te pongo los cómplices, no te preocupés.

WALSH. — A mí me contaron que fue a ver una obra, ¿no era la tuya?, y dijo: "Muy bien, muy lindo, muy inteligente pero no entendí un karako!"

COSSA. — No, conmigo no fue. A mí fue a verlo a Gené y le dijo: "Muy linda la obra, muy lindo tu trabako, Gené. La obra está muy bien, es muy verdadera, tan verdadera, ¿eh?, ma tan verdadera que me rompió la pelota!" (Risos de todos.) Y a Rozenmacher le dijo...

PER. — No, que lo diga Rozenmacher.

ROZENMACHER. — Bueno, va a ser una contribución a la mitología del teatro argentino, no a Mottura director. Me presentó Gutiérrez. "Ah, es muy buena su obra", me dijo, "sí, muy buena es muy fluida, questa pluma fáchile que usted tiene. E dígame, ¿per ché se quedó en la casa del muchacho? Per qué no va a casa de la chica, e toda la familia de la chica, questa cosa. Claro, questo é un tema que Carolina Invernizzi ha tratado ya, pero tratarlo ahora con mucha altura, con questa prosa fáchile, siga, siga".

PER. — Eso es la fama, ¿no?

ESCENA II

Se han servido algunos whiskies, algunos cafés, se han fumado muchos cigarrillos. La periodista se dejó llevar por la gracia de la anécdota y ha olvidado su función o la ha relegado al grabador. Entonces Walsh se acuerda de su oficio de periodista y empieza a conducir el reportaje.

WALSH. — Yo insisto en preguntarle a Germán en qué medida es autobiográfico el Réquiem.

ROZENMACHER. — Bueno, es más autobiográfico que lo de Cossa, y no hablo de tu obra. Pero lo es en la medida en que todas las buenas obras que hacemos son autobiográficas... Es la única seguridad que tenemos del mundo que nos rodea, es el testimonio de lo verificable, cuando no queremos macanear, hacer "literatura". Se impone como método de trabajo, como forma de ir hacia la realidad, sin influencias, que es lo más tramposo. La autobiografía es la única manera de comenzar a abrir nuestra realidad, de ir probando hasta ver adónde se llega.

PER. — En vos, Cossa, el sentido de lo autobiográfico es el de lo conocido, ¿no?

COSSA. — Sí...

ROZENMACHER. — En él...

PER. — Tus parlamentos son muy largos, Germán, dejálo...

ROZENMACHER (en broma). — Los parlamentos de Walsh también son muy largos y Potenze se lo hizo notar. (Rien todos.)

PER. — ¡Mottura y Potenze en un mismo reportaje, me niego!

COSSA. — Yo creo que hay cosas de las que no escapamos ninguna, no lo digo como defensa ni calificación de la obra. Creo que hay una constante que nos pertenece a todos; el aburrimiento, la incomunicación. El clima de "Nuestro fin de semana" no es autobiográfico pero sí observado.

WALSH. — ¿Y qué es lo que te lleva a escuchar a esa gente? ¿Cómo podés acercarte a la monotonía con tanta paciencia?

COSSA. — Es una pregunta que no me han hecho antes ni me la he hecho yo mismo.

WALSH. — Es decir, ¿vos amás a esa gente?

COSSA. — Sí. A mí no me deprimen. Cuando sufren, me duele. Yo prefiero escucharlos, y no darles cosas mías.

WALSH. — ¿Hay una tesis, aunque sea implícita, de que esa gente está así por la situación social?

COSSA. — Yo no me la planteo, pero creo que sí. Son tipos generalmente clase media, gente pequeño-burguesa, cuyas salidas en esta construcción social son imposibles.

WALSH. — ¿El factor opresivo esencial sería una sociedad de masas?

COSSA. — No, una sociedad netamente capitalista, donde el hombre vive junto a otros seis millones, pero no se comunica nunca con el hombre de al lado.

ESCENA III

PER. — Se ha hablado mucho de la "renovación" del teatro argentino que los incluye a ustedes y a De Cecco. ¿Ustedes qué opinan?

COSSA. — Creo, y lo dije ya en un reportaje, que no se puede hablar de renovación con sólo tres obras de autores nuevos, tres primeras obras. Para eso haría falta toda una corriente dramática. Hasta tanto creo que son coincidencias, nada más.

ROZENMACHER. — Fijate que los críticos, que se supone deben estar informados, no mencionaron a Halac en esa renovación. Y "Soledad para cuatro" es del 60 o el 61. Pero ésta es una de las características de nuestra sociedad subdesarrollada clase A: la necesidad desesperada que sentimos por tener un Cine o una Dramaturgia. Debemos tener mucho cuidado en no inventar. Lo menos que podemos tener es mucha lucidez y mucha modestia para calificar, para tipificar. (Hace un gesto buscando un cigarrillo.)

PER. — Acá hay, ¿querés? (Rozenmacher enciende.)

ESCENA IV

WALSH. — ...En la temática forzosamente se deben abarcar los grandes meridianos de interés...

COSSA. — ...pero, ¿cómo?

WALSH. — ...el dinero, la política, el poder, el amor, no sé si hay otros... la vida cotidiana...

COSSA. — En realidad, ésa es la temática universal. Importa cómo la tenemos que dar nosotros.

WALSH. — Teniendo en cuenta el tipo de

país que somos, semidependiente, en donde el escritor tiene, además de la función de creación artística o de placer estético, que no puede renunciar, otra función, que es la del hombre de lucha. A esta altura de las cosas ya no se puede ser un mero esteta. Creo que el último escritor de derecha de Latinoamérica ha muerto, o tiene 70 años...

COSSA. — O es Borges...

WALSH. — ...que tiene 66.

ROZENMACHER. — La necesidad de comunicación que decís vos es cierta, pero el peligro consiste en hacer populismo...

WALSH. — ...el peligro consiste en renunciar a lo que de todas maneras sigue siendo...

ROZENMACHER. — ...no ser artista, ¿no?

WALSH. — ¡Claro! De ninguna manera una actitud de lucha implica descender a una mera actitud de propagandista callejero y renunciar a lo que es arte.

ROZENMACHER. — Ese es un peligro, el otro es que uno empieza solo. Arlt, Payró, Sánchez, empiezan solos. En cuanto a lograr la creación del mundo artístico de uno y hablar de cosas que a uno le permitan actuar como escritor militante, sin hacer panfleto, es un laburo de la gran...

PER. — Ustedes dirían que están influidos respectivamente por...

COSSA (murmura). — ¡Por tanta gente! (Fuerte.) A uno le es difícil observar las influencias. A veces son gustos. A mí un autor que me tocó mucho es Miller.

WALSH. — A mí también me interesa fundamentalmente Miller. Me parece el más grande autor de teatro...

ROZENMACHER. — ...contemporáneo.

WALSH. — ...contemporáneo y hay que remontarse muy atrás para encontrar.

COSSA. — Ahora, ¿por qué tal o cual debe ser la temática nuestra? (A Walsh.) Vos has agarrado un tema en "La Granada" que es inexplicable que los autores argentinos no hayan tocado antes, y lo hiciste por el único camino que se me ocurre que se podía hacer, que es por el lado de la farsa.

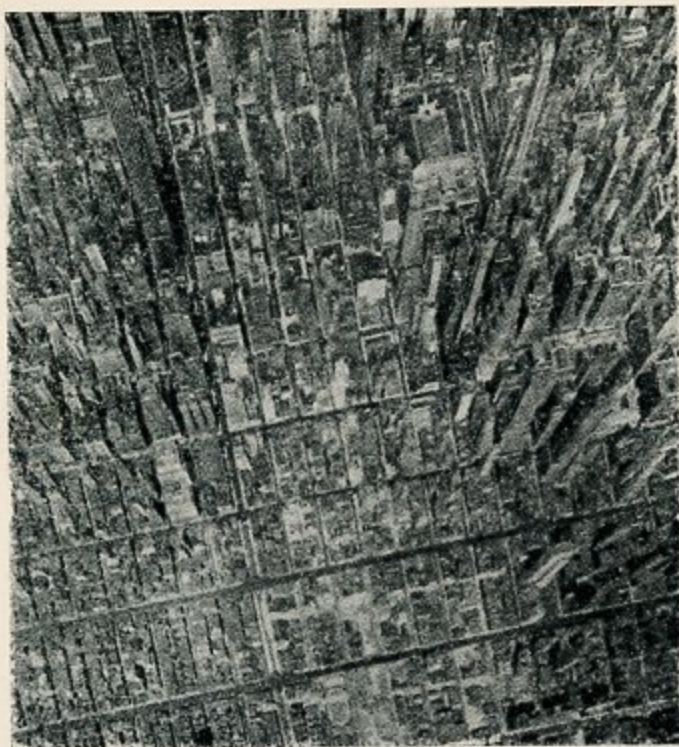
WALSH. — Bueno, la necesidad de tocar el tema me parece ineludible en la medida en que el Ejército viene influyendo permanentemente en la política de nuestros países desde hace 150 años. Tratarlo en farsa es la manera más "presentable" de tratarlo. La conciencia de que es un tema fundamental se está despertando en todas partes al mismo tiempo. Hay cuentos de Viñas anteriores a mi obra, o "La Ciudad y los Perros", donde se realiza una embestida contra la institución militar, que para decirlo de una vez y por todas es una institución que sobra en países miserables, donde la gente se muere de hambre y estamos manteniendo aparatos guerreros absurdos.

ROZENMACHER. — No es tan inexplicable que no se haya tratado el tema. Eso refleja la situación del intelectual de un país colonial, en la medida que no crea vitalmente cultura sino que la refleja y se limita a ser un acompañamiento orquestal y sólo cuando toma conciencia de su mal empieza a denunciarlo.

WALSH (a Cossa). — A mí, la descripción de esas vidas grises de empleados, en tu obra, me parece totalmente subversiva.

COSSA. — Sí, yo creo que no hay complicidad en eso. Pero te preguntaba por "La Granada" porque creo que el trata-

(cont. en pág. 29)



OSCAR NIEMEYER

LA CIUDAD CONTEMPORANEA

Una tesis sobre la ciudad contemporánea presenta siempre el peligro de caer en lugares comunes, esto es, en la repetición de conceptos y opiniones por demás conocidos y divulgados. En realidad, mucho se ha escrito sobre la ciudad moderna, sus conveniencias y necesidades, y son innumerables los libros técnicos y la bibliografía emitida por los estudiosos de esos problemas.*

No sería, por lo tanto, razonable que justamente un arquitecto brasileño se permitiera tratar tema tan complejo, discutido y especulado por las mayores autoridades europeas.

No subestimamos, naturalmente, nuestra capacidad ni —si se nos permite decirlo— la contribución que vamos dando a la arquitectura contemporánea; pero sabemos que nuestro trabajo se caracteriza principalmente por el entusiasmo y por la fuerza creadora, que condiciones peculiares de los países jóvenes —sin grandes tradiciones y preconceptos— permiten aprovechar. Estamos

conscientes de que nuestro esfuerzo no se basa en grandes conocimientos teóricos ni en una vieja y sabia experiencia. La experiencia que tenemos la debemos, sin duda, a la cultura europea, que procuramos asimilar y adaptar a las condiciones específicas de nuestro país.

Por todo esto procuraré no dar a estas líneas un carácter técnico, prefiriendo que ellas se dirijan a un problema más simple de abordar, pero de mayor importancia y, desgraciadamente, muchas veces omitido, que es el hombre en la ciudad contemporánea.

Vivimos ciertamente en un gran período en lo que a urbanismo y arquitectura se refiere; este período que comenzó con la revolución industrial, quedará grabado en la historia como una de las más extraordinarias etapas en que el progreso técnico modificó y revolucionó todo, sugiriendo a los arquitectos un nuevo mundo de formas impresionables.

Solamente el hombre permanece lo mismo, sufriendo las mismas contradicciones e injusticias de siglos atrás. Mientras que para algunos, la arquitectura y el urbanismo constituyen elementos de alegría y confort, para otros —la gran mayoría— ellos se presentan como algo distante, inalcanzable, para lo cual sin embargo contribuyen con sus mejores esfuerzos.

Ante todo, la arquitectura y el urbanismo tienen un objetivo que cumplir, y éste es dirigido precisa e indistintamente al hombre. Pero la criatura humana es tan frágil —aun la más bien formada— que cuando apreciamos las grandes realizaciones arquitectónicas de todas las épocas, siempre olvidamos este objetivo básico que debía caracterizarlas, para limitarnos a apreciaciones de sus cualidades plásticas de grandiosidad y belleza. De esta manera nos conmovemos ante las obras griegas, egipcias o ante los castillos de la Edad Media, sin que nuestra emoción interfiera en el conocimiento de que la mayor parte de estas construcciones fueron levantadas sobre el sufrimiento y la opresión, sin ningún objetivo realmente digno de respeto. Es verdad que todas ellas representan determinadas épocas de la historia —épocas que, sabemos, tenían forzosa y honestamente que expresarse— y que, a su vez, representan etapas necesarias a la evolución de los pueblos. Aún así, es extraño cómo el poder de la belleza nos hace olvidar tanta injusticia.

Sin embargo, hoy día vivimos en una nueva fase en la vida de los hombres. Fase en que la lucha cotidiana los aproxima fraternalmente, conscientes del estado de fragilidad de las cosas, y de que juntos lucharán mejor. En vano el egoísmo y la incompreensión procuran separarlos, dividiéndolos como viejos e irreconciliables enemigos. Se ha gestado asimismo el tiempo —con el sacrificio de muchos, es cierto— de nivelar y esclarecer todo, abriendo a la humanidad el camino justo, más bello y con menos sufrimientos.

A mi modo de ver, esta imposición de los tiempos modernos es la base indispensable de la ciudad contemporánea, donde las antiguas discriminaciones no podrán prevalecer. Para que tal objetivo pueda ser alcanzado, sin embargo, no basta la labor del arquitecto. No basta que los planes urbanísticos expresen ese sentimiento de solidaridad por el cual clamamos, y que debería caracterizar el espíritu de nuestra época. Es preciso, también, que estos planes se destinen a una sociedad organizada sobre las mismas bases y que, reunidos armoniosamente, puedan transformarse en realidad. De otra forma, sus contenidos serán desvirtuados, y lo que generosamente se destinaba a todos, pasará a ser privilegio de una minoría. El problema —si deseamos realmente organizar la vida en términos humanos— es establecer, en primer lugar, una base social justa que garantice la efectiva ejecución de los planes, no permitiendo que ella se presente como una fantasía engañadora o una actitud intelectual que a nada conduciría.

Sólo de esta manera los planteamientos impedirán soluciones discriminatorias en que predominen intereses individualistas. Sólo de esta manera la colectividad —en su sentido impersonal y superior— será soberana, dando a todos las mismas posibilidades y derechos. Dentro de este criterio, las ciudades serán realmente modernas, porque no estarán limitadas a una grandiosa limitación de técnica y buen gusto —aunque siempre destinadas a permanecer en el tiempo como alto ejemplo de belleza y sensibilidad—, sino porque serán ciudades de hombres libres y felices, que no se mirarán con afán de superioridad o envidia, sino como hermanos en esta dura y corta jornada que la vida les ofrece.

A mi modo de ver, ésta es la base indispensable para los debates sobre la Ciudad Moderna que la Conferencia Internacional de Estudiantes de Arquitectura va a entablar en este período privilegiado de la historia de la humanidad, cuando la ciencia asume la dirección de todas las actividades, revelándonos los misterios más extraordinarios del universo, haciéndonos, finalmente, humildes y modestos delante de la grandeza del mundo que nos rodea.

* Texto leído en la Conferencia Internacional de Estudiantes de arquitectura.

ALICIA TAFUR

ESTO ES LO QUE PASA

cuento

Llamé a Néstor. Después de muchos años olvidados. Tenía su imagen blanca, su sonrisa de despedida triste. Toda una memoria de gestos y palabras que se había convertido en una presencia inmóvil, a la vez que amarga, tierna.

Quise volver. Hacia atrás. Haciendo una especie de cabriola maravillosa como si no hubiera avanzado el tiempo. Como si Néstor regresara desde el primer amor y viniera caminando por el tiempo, por el aire del tiempo. Y de pronto dijera: Alicia. Quería saber si todo estaba como había sido. Su cara blanca, su sonrisa, su paso, su voz, su traje claro.

Antes de llamar recorrí todas las posibilidades de su respuesta: no se acordaba; no le interesaba; era un hombre burgués y ocupado y de ninguna manera conservaba recuerdos juveniles; no estaba en Buenos Aires; no vivía más en su antigua casa; no lo encontraba nunca más. Pudeci toda la tarde. De pronto me decía, para qué; de qué servirá.

Me miré al espejo y me vi bien: joven, casi como antes. Volví a pensar en Néstor blanco, suave, con sus manos tibias que me apretaban. Y llamé.

No tuve necesidad de decir nada, me recordaba. —Claro, ¡Alicia! —dijo en seguida.

—¿Cómo? —dijo—, ¿me recordás? Tengo un personaje parecido a vos en mi próximo libro y te llamo para utilizarlo como conejito de indias.

Eso fue lo que dije y él aceptó verme. Sentí el júbilo de una adolescente; después de once años nada había cambiado.

Volé hasta la calle. Miré el reloj y era muy temprano aún. Casi mejor, me dije, porque así caminaré despacio y el viento no me despeinará. Despacio despacio anduve las seis cuadras que me separaban del café Tortoni. Despacio y pensando en su cara blanca y sus manos y sus ojos.

Llegué al bar. Miré y no estaba. Salí. Vi a un hombre delgado y blanco que me pareció Néstor. Creo que abrí enormemente los ojos y me di vuelta. El hombre me miró sorprendido. Esperé en la puerta del Tortoni. No quería que me viera sentada. Quería que me viera entera, bella como yo creía estar. Además, deseaba verlo llegar. Verlo llegar por el espacio de la calle, como antes lo había visto irse.

Y, de pronto, cruzando Rivadavia, pasando entre dos coches que estaban estacionados, apareció Néstor.

Querido e imposible recuerdo de Néstor. Se fue en el tiempo, se fue caminando por el tiempo, corriendo, volando por el tiempo. El recuerdo de Néstor blanco dio una voltereta y volvió hacia atrás, con alas, con un ruido de escape de gas, o como un globo que se desinfla. Había recordado su boca húmeda durante once años...

Sin embargo, ahora, en un momento, Néstor amante, amor, sonrisa, se había esfumado. Allí estaba, sí, un señor gordo, más bien morocho, de frente comprimida entre las sienes y mofletes anchos y brillantes. Los ojos eran redondos, oscuros, y la córnea tenía una fea coloración grisácea. La prominencia de su panza era abrigada por un chaleco gris de lana sucia. Un traje azul, oscuro, nada de traje claro, decididamente oscuro. Y el pelo... y las manos... qué sé yo. Creo que dijo: —Qué linda estás.

Entramos.

Nos sentamos. Nos miramos, sonreímos. No sabíamos qué decir. Yo le miraba los ojos. Buscaba encontrar en esos ojos que eran de Néstor los otros ojos que habían sido de él. Y éste era Néstor, era él, y el otro, el Néstor del primer estremecimiento no estaba, no estaba nunca más. Había retenido empecinadamente en la memoria una cosa que no servía para nada. Una cosa de vida efímera. Un simple llamado telefónico y el recuerdo se hace pedazos y a uno le entra desesperación por mirarse a un espejo.

Yo hice eso. Nos sentamos frente a un espejo, y me miré. Era un milagro, seguía joven, increíblemente joven. Néstor dijo: —Estás igual. Lo miré. Vi que tenía los ojos con lágrimas y escuché que repetía: —Estás igual, Alicia, Alicia, estás igual.

Temblé, ¿entonces era tiempo de salvar algo?

El también se miró al espejo. Se pasó una mano por la cara. Estaba incómodo, indeciso, igual que yo. Nos miramos y sonreímos. No hacíamos otra cosa que sonreírnos. Parecíamos un par de idiotas. No había nada que decir. De golpe, a él se le ocurrió esta frase:

—Pero qué... ¡después de tanto tiempo! Y me palmeó una mano.

No..., desde ese momento, todo se hizo ridículo. Néstor tenía miedo.

Vino el mozo y nos miró. Seguro pensó que éramos una pareja de novios. O no pensó nada. Qué se podía pensar.

—Pedi un café.

—No, cómo vamos a tomar café en esta ocasión —dijo Néstor—, pedimos whisky.

—No, para mí no, yo no tomo alcohol —dijo—. Traígame café mozo.

—No, whisky, vamos, un whisky linda, lo festejamos, ¿eh?

Me pareció que debía aceptar, aunque no tenía ganas de tomar whisky y menos de festejar nada. Lo vi tan convencido de que teníamos que tomar algo importante que no supe cómo obtener mi café y me resigné al whisky.

—Bueno, está bien —dijo.

Por otra parte, de seguir insistiendo, no acabaríamos más con el asunto. Después, ni bien se fue el mozo, dije eso que me estaba torturando.

—Estás muy cambiado, Néstor. No te recordaba así. Eras delgado, blanco, tenías ojos luminosos. Para qué yo te pensé tanto tiempo.

No pareció molestarse. Estaba contento.

—Bueno, sí, estoy viejo y feo, ya lo sé —dijo riendo—, pero qué importa. Estoy sano, estoy fuerte... y me gustás como antes, más que antes. Si parece que te hubieras encofrado. Pero esta Alicia. ¡Qué idea magnífica qué, qué magnífica idea llamarme! En cambio, usted está preciosa.

El modo de hablar no había variado. Conservaba la costumbre de marcar la última palabra de cada frase, particularidad que daba a su hablar una manera cadenciosa, como si cantara. Además, el ché a cada paso, y, cuando quería que la frase sonara sentenciosa, empleaba el usted.

Volvió el mozo y sirvió el whisky en dos vasos altos y labrados. Néstor levantó el suyo.

—Por este encuentro, por vos Alicia.

Levanté mi vaso y no supe qué decir. Néstor seguía alegre, despreocupado. De qué se alegrará tanto, me pregunté, si le parecerá que esta tontería de estar aquí, inútilmente, es para festejarla...

—Por nosotros —dijo, sin saber muy bien a qué me refería.

Tomamos y dejamos los vasos sobre la mesa y volvimos a sonreírnos.

—En seguida reconocí tu voz —dijo—. De golpe me hiciste sentir veinte años más joven.

—¿Cuántos años tenés? —pregunté.

—Treinta y seis. Bastantes —dijo.

—¿Te recibiste?

—Sí, soy abogado... trabajo... cobro... estoy bien. Y ahora estoy con vos, aquí, mirá si no estoy bien.

Y tragó un buen sorbo de su vaso.

—¿Te casaste?

—Sí, ¿vos?

—También.

Me tomó las manos y las besó.

—¿Y qué hizo Alicia, qué hace ahora?

Era difícil. Nada había que pudiera contar. Qué sé yo lo que había hecho. Veintisiete años de nada. Hacer el amor siempre, porque eso era lo que más me importaba. Trabajar para comer. Casarme porque me había enamorado como loca. Hacer el amor porque era la única manera de tener a alguien cerca de uno; porque era la única, la exclusiva manera de compartir algo con alguien. Aunque muchas veces se fracasaba y entonces sí que se

(continúa en pág. 24)

ESTO ES LO QUE PASA (de pág. 23)

sentía una soledad honda, la del fracaso, la más irredimible. Porque no hay solitarios más lastimosos que una pareja acostada en la cama, uno al lado del otro, después de haber fracasado. Entonces si que se está desamparado, solo, con ganas de acabar todo de una vez.

Eso era lo que había hecho. Y andar por la calle. Salir buscando a alguien que no comprendiera nada. Terminar con el sentido del amor. Caminar por la calle. Caminar. Mirar a la gente como desesperada. Dar la mano a los otros apretándoselas con fuerza para retenerlos un poco. Y esperar. Sólo dije:

—Escribo. Me hago desdichada, y escribo. Y espero.

—¿Y qué espera mi Alicia bonita?

Néstor embromaba, me convertía en un bebé. Tal vez tuviera razón, qué sé yo. A veces, creo no haber nacido; por lo menos en este mundo.

Salteé la broma; o, tal vez, no fuera una broma.

—Espero —dije—, espero junto al teléfono. Espero que alguien me llame. Y cuando pasan muchos días y nadie me llama, levanto el tubo y llamo yo. Si no, enloquezco.

—Por qué tan trágica. Si la vida es linda, ché.

Le pedí que nos fuéramos.

Desde ese momento hasta que subí al ómnibus que me llevó a casa, él repitió muchas veces:

—Llamame mañana a las cinco. Mañana a las cinco, sí o sí.

Lo llamé. No es aceptable, sin rebeldía, que las cosas envejecan, que declinen hasta modificarse la vida en muerte. Como no es posible, si uno se ha equivocado, volver atrás, empezar de nuevo. Y yo me había equivocado muchas veces. Era necesario rescatar algo. Por lo menos la parte mínima de un casi sueño.

O si no, destruir a Néstor para siempre. Matarlo yo, ahora, sin esperar a que la fuerza de los días lo hiciera pacientemente.

II

Se oía ruido de cadenas.

Una con la otra se rozaban las cadenas del ascensor que me llevaría al estudio de Néstor. Muy lentamente subía una cadena y bajaba la otra y el ruido que hacían al rozarse era el único ruido que se oía en el corredor oscuro de bóveda alta. Un corredor ancho, muy largo, con techo invisible, con techo de oscuridad. Y nada más. Sólo el ruido tétrico de las cadenas apenas iluminadas por un pequeño foco colocado a la entrada del ascensor. Esperé. Una lenta jaula descendió hasta mí.

Era pachorriento el ascensor y trepaba entre cuatro paredes sucias y un espejo amarillo reflejaba mi cara y al darme vuelta otro espejo manchado se topaba conmigo queriéndome devolver algo que yo no tenía, esos ojos, esa cara, toda esa masa concreta que ya hace mucho no siento.

Qué empeño estar aquí, pensé.

Llamé a la puerta donde una chapa de bronce decía Néstor J. Herrera, Abogado.

En el estudio había un escritorio de metal gris, dos sillones de cuero azul, una biblioteca con gruesos libros de lomos de cuerna y letras doradas, un retrato del rey Jorge V, y la cápsula de una bomba pintada de color rojo.

—¿Qué es eso? —dije.

—Mi mascota. Es bonita —la palmeó con cariño—. Fui militar antes de decidirme por la abogacía. Nos enseñaban a hacer bombas. Es fascinante. Y difícil, ché, muy difícil.

No entendía nada.

—¿Cuándo fue eso? —dije.

—Hace mucho, antes. Aunque me sigue gustando. Pero dejame verte—, y dio un paso atrás para mirarme. Entonces dije:

—Cuando hoy te llamé recordaba las muchas veces que me he equivocado.

—No entiendo —contestó.

—Sí, yo tampoco.

Después lo de siempre. Frases halagadoras, besos, caricias. Un cuarto al lado del estudio con un sofá-cama y una mesa con botellas y vasos. Desconectar el teléfono, apagar las frías luces de neón, prender una lámpara discreta.

Naturalmente Néstor del primer estremecimiento estaba muriendo desde hacía once años. Pero parecía necesario seguir hasta el final. Si estaba en esa habitación era para acabar con la rabia, con esa impotencia que enferma, con la espera, con las ganas de llorar.

Nos desnudamos.

—Parecés una criatura —dijo.

Peor, pensé, de esta manera es difícil creer que los años también caen sobre una.

—Parecés un gordo fofo.

Nos tumbamos. No pasó nada.

—No sé qué pasa, pero es como si fueras mi novia —dijo.

Pobre, pobre tipo este Néstor. No perdía el humor. Después, habló mucho.

—Es lindo vivir, ché Alicia. Varios whiskys, una mujer, linda si es posible, y ¿qué más? Y las borracheras en esta habitación junto a los amigos y las aspirinas a la mañana siguiente. Alicia, si vos querés nos vamos a divertir mucho juntos. Vamos a ir a bailar a todas las boites de Buenos Aires y nos vamos a emborrachar y nos vamos a divertir mucho. ¿Eh, Alicia?, ¿sí o si?

Me apretaba contra su pecho blando y sin vello, contra esa musculatura tan ociosa que parecía masa de harina. Acomodó mejor sus glúteos de goma y prendió un cigarrillo. Yo lo miraba y no hacía absolutamente nada.

—¿No puede venir alguien? —se me ocurrió preguntar.

—No, nadie. Pero te voy a contar... —y se echó a reír—, te voy a contar, Alicia —y reía—. Mirá yo te voy a contar —reía—, vas a ver qué gracioso —de pronto se puso serio y siguió—. Vos sos mi novia ¿sabés?, sos la novia de antes, mi novia de ahora. Con vos me siento raro.

Extendió el brazo. tomó el vaso lleno de whisky y se mandó un gran trago.

—Mirá Alicia. Una vez... te aseguro que te vas a reír. Una vez mi mujer me pescó aquí con otra chica. Estábamos los dos desnudos. Y mi mujer tenía llave. Ahora cambié la cerradura, ¿sabés? Entró y yo salté de la cama cuando oí la puerta del estudio. No alcancé a salir de aquí cuando ella ya había entrado —reía y sacudía su pecho de lechón—. Si vieras la cara de mi mujer, Alicia. Me lanzó dos buenos cachetazos y después agarró a la chica de los pelos y la sacó de la cama. La chica, pobre, la chica estaba despavorida. —Néstor no cesaba de reír—, despavorida, pobrecita. ¿Sabés qué se le ocurrió decir? —Néstor reía—, ¿sabés? Yo creía que era soltero, dijo. Eso, que ella creía que yo era soltero. Y mi mujer se calmó y la dejó. A mí me llevó afuera y me obligó a vestirme. ¡Puerco, inmundito!, me gritaba. La chica se vistió y salió corriendo.

El cuerpo de Néstor se sacudió con dos o tres risotadas más y después quedó quieto.

—Es divertido, ché. Todos mis amigos se ríen mucho cuando se los cuento. ¿Es divertido, Alicia?, ¿sí o si? —tomó nuevamente el vaso y bebió.

—¿Qué hace tu mujer? —dije.

—Está empleada en un banco; gana muy bien. Es ejecutiva —dijo abriendo mucho los ojos.

—Y a vos, la profesión, ¿hacés algo?

—Bien... va bien. Bah, no mucho, tengo algún cliente. Pero qué importa eso.

Se incorporaba y se me venía encima.

—Ahora, mirá, probemos de nuevo, ¿eh? —dijo.

Salté de la cama y comencé a vestirme. Néstor estaba sentado desnudo y mirándose.

—Una vez sola, Alicia, una vez —decía.

Lo miré. Era para morirse de risa. Para morir verdaderamente de risa. ¿Cómo será morir de risa? O para tirarse por la ventana.

—Mirá, Néstor —dije— vos sabés que sos más desgraciado que yo.

Me sentía mal. Tanta impudicia al cuete. Terminé de vestirme. El se puso los pantalones pidiendo que lo llamara al día siguiente. Me acompañó hasta la puerta del estudio. —Llamame —repetió—, llamame que nos vamos a divertir mucho juntos.

Lo último que vi fue su panza blanca que regurgió del pantalón, desapareciendo tras la puerta que se cerraba.

Qué cansancio... qué ganas de doblar las piernas y dejarme caer. Al fin y al cabo, pensé, es mejor que nadie me esté esperando en ninguna parte. En la calle había mucha luz de esas hostiles lámparas de mercurio. Comencé a caminar...

Un libro para dolerse

SUMARIO DEL MIEDO

Poemas de
Marcos Siber

editorial
EL BARRILETE

ARCO IRIS

A veces
por supuesto
usted sonríe
y no importa lo linda
o lo fea
lo vieja
o lo joven
lo mucho
o lo poco
que usted realmente
sea

sonríe
cual si fuese
una revelación
y su sonrisa anula
todas las anteriores
caducan al instante
sus rostros como máscara
sus ojos duros
frágiles
como espejos en óvalo
su boca de morder
su mentón de capricho
sus pómulos fragantes

sus párpados
su miedo
sonríe
y usted nace
asume el mundo
mira
sin mirar
indefensa
desnuda
transparente

y a lo mejor
si la sonrisa viene
de muy
de muy adentro
usted puede llorar
sencillamente
sin desgarrarse
sin desesperarse
sin convocar la muerte
ni sentirse vacía
llorar
sólo llorar
entonces su sonrisa
si todavía existe
se vuelve un arco iris.

poemas de

MARIO BENEDETTI

SOCAVÓN

Tal vez en un desnudo amanecer con frío
ese frío corpóreo y a la vez transparente
que viene desde arriba como el ojo de un búho

después de alguna esquina tenebrosa
con su farol de fábula oscuro para siempre
y los agravios flojos como baldosas flojas

en un exacto mundo todavía con árboles
todavía con monstruos y rocío y pregones
corrompido o a punto de encontrar su pureza

después de los confines nauseabundos
de los tatuajes en la gloria infecta
después de la invasión de los rencores

en una edad que desmorone juicios
que embista rangos y madure insomnios
y cambie lo imposible en inminente

después de las heridas y la sangre
y de la cicatriz y del no olvido
y de saber al fin en donde estamos

sí tal vez en un tiempo con ruinas y paciencia
y algún buen resplandor que no nos abochorne
y esa enorme tristeza que se llama sosiego

allí en ese desnudo amanecer con frío
ya sin consternación y casi alegres

descubriremos la presencia estable
de otra armonía y otro paradigma
y el bienaventurado cataclismo
ese impróspero azar que es la justicia

pero de aquí hasta entonces hasta ese
ecuaníme relámpago de veras
de aquí hasta ese fulgor irremediable

cómo vivir esperanzadamente
en esta noche atroz leonina abyecta
cómo vivir en este socavón sin escape.

ESTACIONES

En primavera
cuando surgen
las consabidas muchachas de ojos verdes
y el nuevo viento agita con esperanza
antenas y divisas y follajes
y cada miserable sobretodo
vuelve a su ropería monacal
y los escotes rebosan de golondrinas
es fácil creer en Dios
y en los horóscopos
proporcionar migajas a los mendigos
y complejos vitamínicos a las palomas
salpicarse sobriamente de optimismo
o imaginar que por los hilos del telégrafo
viajan canciones pegadizas
y más o menos insurreccionales

pero la gracia
está en hacer un agujero
en pleno invierno
un agujero para ver el sol
olvidado y remotísimo
y también para asomar la cabeza
y recordar como fue la primavera.

DESILUSIÓN ÓPTICA

Desde lejos parece
metido en sus costumbres incendiarias
un simple monstruo por aclamación
sádico pero lleno de coraje
pundonoroso arcángel con linterna
y una presencia de ánimo irrompible
verdugo con chorretes de justicia
intransigente como un gigoló
semidiós inflexible poderoso
con puños puñetazos y puñales
honesto como el mar o el terremoto
equitativo como una epidemia
tan popular como la misma muerte

ah pero desde cerca es tan distinto
un débil un guiñapo un inseguro
imán de temblorosas pesadillas
un cornudo ideológico o social o somático
o sea un cornudo propiamente dicho
alguien que teme y teme en varios planos
verbigracia por la virginidad
de su cofre y también de sus hijitas
la propiedad privada de sus rezos
la empresa occidental de su prostíbulo
la antigüedad de su conciencia hectárea.

¿MARILYN? ¿ARTHUR MILLER?

"Después de la caída" de Arthur Miller, que algún día veremos en Baires,, despertará, seguramente, encontradas corrientes de opinión. No hace mucho, Mónica Vitti, al aceptar el papel de Maggie en la obra, dijo: "Lo que en realidad me propongo es defender a Marilyn, muy mal defendida por su ex marido, ahora autor". Miller ha negado repetidamente que la clave de la obra sea autobiográfica y que Maggie sea Marilyn. Sus palabras (para el "Life magazine") son perfectamente claras en tal aspecto. José María Bellido, en "Primer acto" dice: "Me duele que sea Miller

quien haya escrito "Después de la caída". Me duele que considere "pecado" determinadas decisiones, determinados actos de su vida en los últimos diez años. Me duele que se considere obligado, que necesite proclamar a los cuatro vientos su vergüenza y me duele que pretenda hacernos co-participes de esa vergüenza para que sintamos como él, como si la Humanidad hubiera vivido estos años al ritmo de sus propios problemas. Me duele que lo crea y me duele mucho más que lo diga. Resultan incomprensibles, leyendo su última obra, su flojedad, su renuncia, su total desilusión. Vuelve a escribir para empezar diciéndonos que ha vencido el recuerdo de Marilyn, y nos deja ver después, que es ella después de muerta, la que ha triunfado". ¿El sentido testimonial y crítico de Miller se ha adormecido? En estas mismas páginas, autores argentinos lo nombran como preferido: ¿seguirá mereciendo tal caudal de confianza? ¿Habrán cedido a "los peligros que llevamos dentro de nosotros mismos", como una vez lo dijo? Mucho se hablará cuando veamos "Después de la caída". Ojalá no demoren su estreno en Baires.

EL *bastón* CRITICO



cuidado con los poetas, que muerden - julio cortázar

PORTOGALO GONZALEZ TUÑON



HOMENAJE A DOS POETAS

El día 17 de mayo en el Teatro "Los Independientes" se llevó a cabo nuestro segundo festival literario, esta vez dedicado a esos queridos poetas que se llaman Raúl González Tuñón y José Portogalo. El programa fue desarrollado así: **I parte:** Cortometrajes argentinos (*La tierra quema* de Raymundo Gleyzer, *El largo silencio* de Eliseo Subiela y *Jonás* de Ronald Shakespeare). **II parte:** Homenaje poético a Tuñón y Portogalo. Hablaron, Héctor Yáñez por TIEMPOS MODERNOS, Marcos Silber por EL BARRILETE y Horacio Salas por el MOVIMIENTO GENTE NUEVA. Leyeron poemas de los poetas aludidos: Graciela Araujo, Amparo López Baeza y Rodolfo Relman. Completó esta II parte Norman Briski con pantomimas. **III parte:** última escena de "Galileo Galilei" de Bertold Brecht por el conjunto del teatro "Los Independientes" que dirige O. Lovero.



S. S. (T.M. nº 4)

MOVIMIENTO GENTE NUEVA

Para una SADE NUEVA

LISTA ELECTORAL: la presiden

Pedro Orgambide / Alberto Vanasco

la integran

Rubén Vela / Esteban Peicovich /

Antonio Requeni / Ariel Ferraro /

Juan J. Sebrelli / H. Yánover /

Ovaldo Svanascini / H. Salas /

Roberto Santoro / A. Liberman /

Marcos Silber / Rafael Vázquez /

Juan J. Saer / E. Azcona Cronwell /

NUESTRO LUGAR

"Para que los hombres nos den un lugar en el mundo debemos ocupar nuestro lugar en él". Esta versión abreviada, corregida y criolla de una frase de Simone de Beauvoir viene a cuento a raíz de la notable sucesión de triunfos que está coronando en el extranjero la obra o la actuación de artistas y creadores argentinos. No hablemos de los ya conocidos: Cortázar, Sábato, Borges, Berni y otros. Recientemente un poeta nuestro, Víctor García, ganó el Primer Premio del concurso anual de poesía de Casa de las Américas (La Habana); un autor teatral (Abelardo Castillo), que ya había ganado el Premio de la Unesco en el concurso organizado por el ITI, es estrenado en Madrid, Varsovia, París, con éxito singular; un escenógrafo (Mario Vanarelli) fue contratado por la Comedia Francesa para su gira por América; Piazzolla y los Fariás Gómez triunfan resonantemente en EEUU.; films argentinos son comprados para su exhibición en salas europeas y asiáticas; las revistas literarias (TIEMPOS MODERNOS entre ellas) comienzan a circular por librerías y kioscos del Viejo Mundo. Hay mucho que caminar todavía, pero lo comentado es altamente significativo: estamos comenzando a ocupar nuestro lugar en el mapa de la cultura. Que valga.

PEDRO SIRERA

Corrientes 1551 - 46-4942

Pida allí los
números atrasados de

TIEMPOS MODERNOS

PETARDOS Y FLEMONES

Nuestra cultura soporta otra vez en su ámbito literario la presencia de terroristas sui generis que esgrimen, peligrosamente, una irresponsabilidad absoluta en el manejo de la semántica y del juicio crítico. Estos amigos del petardo han logrado colarse en las redacciones de diarios y revistas literarias y desde allí, amparados o no en un anonimato que no los consulta para habitarlos, desatan su andanada de agresividad y resentimiento contra todo lo que, de una u otra manera, supera su epidérmica capacidad de aprehensión y análisis. Son muchos los casos que testimonian tal deplorable estado de cosas. Quiero referirme a uno de ellos: la revista CERO publica en su último número una crítica del libro de Horacio Salas LA SOLEDAD EN PEDAZOS. Es tal la zoncera y la agresividad de dicha nota, firmada por un tal señor Miguel Ángel Páez, que no nos explicamos cómo ha logrado gozar de los honores de una linotipia. El señor Páez (que tendrá que agradeceremos lo exhumamos en esta nota; publicidad al fin) es tan riguroso en su ataque, que, aun cuando elogia no puede evitar los adjetivos "inflamados" y, ¿por qué no?, microbianos: v.gr., "Todo el libro estaba infectado de nostalgia por la infancia" (sic). No conforme con su personal estruendo (al fin, muchos viven el sueño del estruendo propio), el autor de la nota culpa a Salas de hablar con "voz azul", "retórica", cuando lo aconsejado por el señor Páez es hablar con voz "enronquecida" (sic), elevando la faringitis a la altura de categoría metafísica. Eso no es todo. Este James Bond de nuevo cuño recorre toda la gama de lo imaginable: desde la ortopedia hasta la silla eléctrica, desde el manicomio hasta la infección. Nuestro pobre Salas soporta una fractura de fémur, una condena en Sing Sing, unas vacaciones en el Vieytes y, por si fuera poco, un flemón de nostalgia. En síntesis: agentes 007 irrumpen en las revistas literarias. ¡Atención, control central! ¡Guerra a los fascistas de la literatura! Y no lo olvide: cuidado con los flemones.

UNA INCURSION OBLIGADA

Ciento siete butacas reincidentemente ocupadas (nueve funciones semanales); una sala íntima, cálida, precisa; dibujos de Carlos Alonso y música de Atilio Stampone para prologar el prólogo de una obra de Osvaldo Dragún; un director (Daniel Cherniavsky) pleno de ideas originales y capacidad vivificante; cuatro intérpretes (Norman Briski, Jorge Fiszson, Beatriz Matar y Héctor Pellegrini) que convencen, rebelan, sonrien, enternecen, silencian, y, ¿por qué no?, como lo quería León Felipe, incendian; ¿se necesita algo más? TIEMPOS MODERNOS aconseja calurosamente una incursión por el Teatro de Cámara del Centro de Artes y Ciencias (Maipú 456, galería, al fondo). Allí se podrá comprobar cómo la inteligencia y la gracia, la pasión y la simpatía, pueden renovar y ampliar los valores de una obra ya conocida: HISTORIAS PARA SER CONTADAS.

EL bastón CRITICO



A consecuencia de la cantidad inusitada de niños que acuden en estos tiempos a los museos, la señora Chiche Week-end Jurado ha propuesto el modelo que vemos en la foto adjunta a fin de revestir las esculturas "de la dignidad y civilización" que los tiempos exigen. "No olvidemos que a los museos van niños" —dijo la señora, en entrevista exclusiva para esta revista. "La corrupción —agregó— es otra de las maneras que sirve a los fines de los ideólogos rojos. Las instituciones de moralidad y buenas costumbres deben actuar antes que todo sea lamentablemente inútil". Nosotros, que en este aspecto luchamos también por un mundo digno y civilizado no dudamos en ayudar a la señora Chiche Week-end Jurado con la impresión de este riguroso slogan moral: "Vestid las esculturas".

PASOLINI

En nuestro número anterior prometimos la publicación de una "mesa redonda" sobre el film de Pasolini: "Los Evangelios". Ese trabajo, enviado por nuestro corresponsal en Roma, ya está en nuestras manos. No obstante, hemos decidido postergar su publicación hasta que el film del singular marxista-filólogo esté en Baires. Un grupo de intelectuales católicos-castristas publicará en breve un análisis exhaustivo sobre este film, con reportajes y ensayos exclusivos. Estos "barbudos" —que así se autotitulan— han preparado su material para enviarlo a imprenta en la misma época que nosotros publicaremos la mesa redonda. Como se ve, el lector dispondrá de varios elementos para profundizar en la obra de Pasolini, que ha logrado, milagrosamente, aunar el pensamiento marxista con un respeto religioso por las Escrituras.



ULTIMO MOMENTO: Habiendo olvidado el instrumento en el barco en que viajaba, el célebre violoncelista Pablo Pescar obtuvo de su abnegada esposa una colaboración sin precedentes que lo salvó de caer en el ridículo. Aquí vemos al maestro en plena ejecución. La crítica fue muy favorable. Y el auditorio salió más satisfecho y animado que de costumbre.

HABLARON DE TEATRO

(de pág. 21)

miento en farsa es muy importante. El teatro argentino está un poco enfermo de trascendentalismo. Creo que el camino es un tratamiento mucho más realista, más cotidiano. No porque yo defienda mi teatro. Se puede hacer así, como Germán, como vos. En alguna medida como Halac, como De Cecco, pese a que él busca un trascendentalismo a través de la arquitectura de la tragedia griega.

WALSH. — Esto sería más el tratamiento que la temática.

COSSA. — Creo que la temática hace mucho a esto, Ionesco no es sólo un trata-

miento, un estilo. Detrás hay un criterio, una temática, una ideología. Bueno, pienso que los argentinos tienen que ser anti-ionesco.

WALSH. — Sí, totalmente de acuerdo. Yo me he manifestado aparentemente en contra del tratamiento realista porque en primera instancia a mí no me sale.

COSSA. — Pero tu obra es realista, ¿no?

WALSH. — Sí, en parte sí. Pero introduzco por ahí sectores de irrealidad. El técnico, en explosivos es irreal...

COSSA. — Claro, pero nadie sale pensando que no son los militares argentinos y en ese sentido vos reflejás una realidad nuestra.

ROZENMACHER. — Eso de Mao de las Cien Flores viene perfectamente bien. La única condición es que el espectador se vea reflejado. La manera en que el autor logra crear la comunidad entre espectador y escenario, es cosa suya.

COSSA. — Sí, pero como constante el escritor tiene que trabajar de una forma directa, reflejando una realidad nuestra permanente y vigente.

WALSH. — Sí, yo trato de evadirme a veces pero no puedo. La realidad argentina y la realidad latinoamericana pesan en mí de una forma abrumadora, ¿no? Mi primera tentación es buscar símbolos, eso te agarra los...

ROZENMACHER. — Yo creo que la vanguardia para nosotros es el realismo, dándole una amplitud total a la palabra realismo.

PER. — ¿Tienen algo más, muy importante que decir?...

COSSA. — ¡Nunca!

PER. (señalando la cinta del grabador). — Queda poca.

WALSH. — Podríamos aprovechar para decir algo sobre los hijos de... norteamericanos en la República Dominicana...

COSSA. — ...repudio...

ROZENMACHER. — ...voto de censura.

PER. — No, ahí empezaron la grabación.

COSSA (con ironía). — Bueno, bueno, política no, ¿eh?

TELON

29

UNA CANCION DE

**GEORGE
BRASSENS**

UNE PUTAIN

Desde hace más de diez años Georges Brassens figura entre los mejores y más populares cantantes franceses, junto a Jacques Brel, Gilbert Bécaud, Leo Ferré. Sus canciones, ora nostálgicas, ora picarescas, ora agresivamente anárquicas y anticonvencionales, utilizando el rico lenguaje popular, configuran en suma una poesía que la sitúa en la línea del poema trovadoresco que unido a la voz y la música llega directamente al gran público, sin perder su alta calidad. El poema que ofrecemos, en una traducción casi literal, que naturalmente refleja sólo en forma aproximada la gracia original, ha sido tomado de "Brassens" (Ediciones Seghers. Colección "Poètes d'aujourd'hui", 1964).

En aquel tiempo yo vivía en la luna,
los placeres terrenos me estaban prohibidos,
yo sembraba violetas, cantaba sin asunto
y estrechaba la pata de los gatos perdidos.

Ah, ah, puta de ti
ah, ah, pobre de mí

Una tarde lluviosa llamaron a mi puerta.
Corrí a abrirle, sin duda, a un nuevo gato,
y, Gran Dios, la tormenta traía
un hermoso felino que eras tú, eras tú.

Con tus tiernos ojos del color del pistacho
posaste en mi corazón tu garra de terciopelo.
Por fortuna para mí no tenías mostacho
y tu virtud no pesaba casi nada.

Por los cuatro rincones de mi vida bohemia
paseaste y paseaste el fuego de tus veinte años,
y para mí, mis gatos, mis flores, mis poemas
fuiste al mismo tiempo la lluvia y el buen tiempo.

Pero el tiempo pasa segando sin fijarse
y cortó nuestro amor apenas madurado.
Tú quemaste mis canciones, escupiste mis violetas
y le hiciste porquerías a mis gatos.

Para colmo, al final, pobre mujerzuela,
como ya no quedaba nada en el armario
por una escalopa corriste sin vergüenza
a meterte a la cama del carnicero.

Tú pasabas la raya, eso era el final.
Y renunciando a todo amor terreno
yo partí a la luna llevándome conmigo
mis canciones, mis flores, mis cuernos y mis gatos.

**TIEMPOS
MODERNOS**

Nº. 4

Tizón / Brassens / W. Thiers /
Pasolini / Ciria / F. Grande /
Quiñones / O. Paz / de Lellis /
Roa Bastos / Oviedo / M. Henry /
Calvino / Antonioni / Gelman /
H. Moore / Santoro / Vásquez /
Silber / Reisin / Kalondi /
Dellepiane Rawson / Susmanský /
Saer / Moyano / León Felipe /

LA SONRISA DE HIROSHIMA

Ilustraron: Carlos Alonso, Laxeiro,
Luis Seoane, Raúl Soldi, De-
metrio Urruchúa y Elsa Pérez
Vicente

Edición al cuidado de Alvaro Sol

EDITORIAL STILCOGRAF

Gral. Manuel A. Rodríguez 2548 - Tel.: 58-2115

TEATRO ABC

ESMERALDA 506
esq. LAVALLE

presenta:

**HABLANDO DE
JERUSALEN**
de **ARNOLD WESKER**

DE MARTES A DOMINGO

dirección: **Roberto Durán**
escenografía: **Leandro H. Ragucci**
vestuario: **Fasulo**

JOSE DE LA CUADRA

CHUMBOTE

cuento

José de la Cuadra, ecuatoriano, muerto en febrero de 1941, miembro de "los cinco" o "Grupo de Guayaquil", abogado, y, según Alfredo Pareja Diez Canseco, "limpio y terso de estilo, audaz de pensamiento. Hasta cuando se equivocaba". Tanto él como muchos otros merecerían —por la gravitacional importancia de su obra en la literatura americana— una portada más extensa y analítica. Su cuento **CHUMBOTE** —que aquí transcribimos— hablará por de la Cuadra mejor que muchas retóricas. Este es el primer cuento que **TIEMPOS MODERNOS** exhuma para conocimiento de sus lectores.

Habrás más.

A Manuel Benjamin Carrión

Aseguraban que Chumbote era cretino. Quizás. Después de todo, parece lo más probable.

El patrón —don Federico Pinto—, que se las daba de erudito en cuestiones etnológicas, repetía:

—¡Muy natural que sea una bestia el muchacho éste! Es cambujo, y de los cambujos no cabe esperar otra cosa. La ciencia lo afirma.

No obstante, don Federico Pinto, y su mujer, la gorda Feliciano —"la otela" o "la chancha" como a espaldas suyas apodaban la sus amigas— apaleaban cotidianamente a Chumbote, acaso con el no revelado propósito de desasnarlo, aun cuando el conseguir lo tal fuera contrariar las afirmaciones de la ciencia.

Chumbote había entrado los doce años, y ya se masturbaba en los lugares "sólidos", como había visto hacer al niño Jacinto, el hijo de sus patronos. Entre la masturbación y los palos se le habían secado las carnes. Y era larguirucho, flaco, amarillento, como si lo consumiera un paludismo crónico. Por lo demás, nada raro habría sido que estuviese palúdico: su cuerpo servía banquetes a los zancudos, en las noches caliginosas, tendido sobre las tablas cochosas de la cocina.

Naciera Chumbote en la hacienda de don Federico Pinto, allá por Colimes. Confirmáronlo con el mote porque cuando en la hacienda vivía era un chico macizo y recio como un ternero crecido. No lo conocían de otro modo que por Chumbote. Pero —

como el patrón— se llamaba Federico. Federico de Prusia Viejo. Su padre, Baldomero Viejo, que había sido tinterillo y medio estafador en Colimes, mientras hacía de guardaespaldas de un gamonal, le decía indistintamente "Federico" o "Prusia". Cuando se emborrachaba, le añadía, como un título, lo de "hijo de puta". Pero —dicho sea en honor de la difunta, que dormía desde mucho tiempo atrás en el cementerio lodoso de Samborombón—, la madre de Chumbote sólo había recibido en amor, bajo el toldo de zaraza colorada de su talanquera, a muy pocos hombres además del suyo, Baldomero Viejo, "que se la sacó niña".

Cuando Chumbote ajustó diez años, su padre se lo regaló al patrón Pinto para que lo tuviera de sirviente en la casa de Guayaquil.

Doña Feliciano lo recibió con una sonrisa que —hablando en oro— fue la única que para él dibujó. Pero, así que le oyó decir que se llamaba Federico, la sonrisa se convirtió en mueca.

—¡Cómo, atrevido! ¡Federico! ¿No sabes que ése es el nombre del señor?

El pobre muchacho, todo aminorado y temeroso, hubo de convenir en que había mentido y en que no se llamaba Federico, sino Chumbote a secas.

Para sus adentros, añadió algo más, que su carita atezada no reveló.

Fue un mal comienzo. Doña Feliciano armó un lío horroroso con lo del nombre del chico.

—¡Federico! ¡Como tú! ¡Nada menos que como tú! —increpó al marido cuando éste llegó para la merienda—. A lo mejor es hijo tuyo... Sí; hijo tuyo, sin duda... Un hijo que le habrás hecho a alguna de esas montuvas volantes de la hacienda, y que ahora tienes el atrevimiento, la osadía espantosa de traerlo a tu casa, ¡a tu hogar que es sagrado!, para que se hombree de igual a igual con tu otro hijo, con el legítimo, con el verdadero, ¡con el de mis entrañas! ¡Canalla!

Se lanzó a la cara de su marido, y lo arañó con sus uñas filudas de gata, con sus uñas que eran la única característica que la diferenciaba de las grasosas chanchas. La acogió luego un llanto en Mi sostenido.

Después de esta escena, don Federico Pinto comprendió que para que su mujer se convenciera de que Chumbote no era "su sangre", lo más aconsejado resultaba tratarlo como a un perro adioso.

Esa misma noche lo apaleó. Un nimio pretexto bastó para la pisa.

Cuando doña Feliciano oyó aullar al chico, se refociló beatíficamente.

Le pareció fundamentalmente bien; pero guardó silencio. Un silencio de diosa propiciada. Y hasta esbozó un gesto de incredulidad que vio y entendió su marido.

En lo sucesivo, don Federico le pegó más de firme al muchacho. Repugnábale esto un poco. Mas, estimaba que la paz conyugal estaba por sobre todo.

Doña Feliciano colaboró con su marido en lo de las palizas. El niño Jacinto —que era un badulacón engreído y afeminado— secundó a sus papás.

Y éste le hizo algo peor. Con el ejemplo le enseñó a masturbarse.

De vivir en la hacienda, a Chumbote no se le habrían ocurrido jamás esas porquerías. Los pobres vicios solitarios, tenebrosos y sórdidos como son, que prosperan como el moho en los rincones oscuros, no alientan allá, en el campo abierto. Se ahogan en el mar del sol.

Dejaba Chumbote trascorrir las horas muertas de la media tarde —entre la de fregar los platos sucios del almuerzo y la de prender la candelada del fogón para la merienda— sentado en una esquina de la azotea, al amor de la canícula, entretenido en arrancar los élitros rumorosos a los chapuletes o en organizar la marcha de las hormigas.

Pensaba... Pensaba vagamente en una multitud de cosas sin sentido preciso, no logrando jamás el concertar un razonamiento complejo. A las veces —eso sí— le obsedía el recuerdo de la hacienda, y los ojos parduzcos se le abotagaban de nostalgias inútiles.

Era entonces cuando lanzaba inopinadamente esos sus grandes gritos que hacían más creer a todos que la cabeza no le andaba bien:

—¡"Pomarrosa"! ¡"Cañafistula"! ¡"Maravilla"! ¡"Tetona"! ¡Uji... jah... jah... jah...! ¡Jah...!

A nadie se le ocurriera la humilde verdad. Que Chumbote rememoraba. Que Chumbote revivía milagrosamente, en su memoria, las tardes soleadas o lluviosas de allá lejos, en el campo irrestricto, cuando, retrepado a pelo en su caballejo de color azufrado, chiquereaba el ganado de su patrón.

De oírlo —y lo oía siempre— doña Feliciano aparecía, látigo en mano.

—¡Animal! ¡Que no me dejas dormir la siesta!

Lo azotaba hasta que de la carne enflaquecida y angustiada de las nalgas, le brotaba la sangre —una sangre escasa y blanquecina que más parecía purulencia derramada.

Lo dejaba entonces.

Volvió a su cuarto majestuosa, ondulante, bamboleando la grasa rebotante en uno como ritmo de navegar en bonanza.

Rosa, la **huasicama** leonesa, acudía compasiva. Le bajaba al flagelado los calzoncitos de sempiterno azul, cuya tela se adhería a los surcos largos de los latigazos, y le refregaba un poco de agua con sal. Cuando podía robarlo sin peligro, le ponía vinagre del de la despensa.

—¡Vida mía, me lo ha puesto hecho un **Ecce Homo**!

—Con su compasión, la **huasicama** le hacía a Chumbote un mal antes que un bien. Entre el dolor agudo y picante de los azotes y la proximidad de la muchachota blan-

(cont. en pág. 32)

CHUMBOTE (de pág. 31)

ca, de carnes duras, cuyo profundo olor a mugre y a feminidad se le metía en las narices, revolviéndose a Chumbote las ansias.

Y, en quedándose solo, encerrábase en el retrete a violentar sacrificios onanistas, con la imaginación llena de la azotea.

Y era así, casi sin variación, el programa de cada día...

Como de costumbre, una tarde —las cuatro serían, y aún no había vuelto de la escuela el niño Jacinto—, Chumbote distraía sus cortos ocios en la azotea.

Jugaba ahora con "Toribio", el enorme angora de doña Feliciano, que se había escapado quién sabe cómo de las tibias y mantecosas ternuras de su ama.

Corría Chumbote tras él, hostigándolo con un palo.

—¡Mishu, niño Toribio!

Porque, conforme a la orden de doña Feliciano, el gatazo participaba del respetuoso tratamiento debido a los patrones.

—¡Zape, niño Toribio!

De improviso, la bestezuela, que trataba de refugiarse en una esquina, pisó una tabla que estaba desclavada —lo que había ignorado Chumbote— y que jugaba sobre la cuerda de mangle con un movimiento de báscula, como en la distracción infantil del **guinguilongo**. Dejaba la tabla, al moverse, al descubierto un hueco por el que fácilmente habría pasado un cuerpo humano. Además, ese rincón de la azotea, destinado a sostener los tiestos de flores de doña Feliciano, estaba casi podrido con el agua de los riegos diarios.

Hubo de auxiliar Chumbote al "niño Toribio" para evitar que descendiera violentamente al patio. Y quedóse quietecito, mientras el gato huía.

Pero, con los correteos habíase armado estrépito; y, como siempre, doña Feliciano apareció látigo en mano.

—¿Qué bulla es ésta? ¡Ah, infame, no respetas el sueño de tu patrona!

Alzó el brazo armado de la beta.

—¡Vas a ver!

Descargó el primer latigazo.

Fue tan grande el dolor, que Chumbote —por la primera vez desde que servía en la casa— pretendió hurtar su cuerpecillo del tormento, y corrió.

Mientras corría recibió el segundo latigazo.

Entonces —sólo entonces— pensó rápidamente en la venganza. Todo el odio que había acumulado calladamente, ignorándolo él mismo, reventó en explosión inusitada.

—¡Pipona maldita! —masculló.

Dio un gran salto agilísimo y fue a pararse en la esquina de las siembras, salvando la tabla movediza.

—¡Ah, criminal, cómo pisoteas mis flores!

Arrimado a la cerca de la azotea, en la actitud de una fierrecilla acorralada, Chumbote esperó.

Sabía lo que iba a suceder. Lo que sucedió, en efecto.

Doña Feliciano intentó aproximarsele cuán velozmente pudo, haciendo pesar toda su grasa sobre las maderas podridas, asentando justamente el pie sobre la tabla movediza que al punto jugó en su balance...

Fue un instante.

Se hundió como en un lodazal. Apenas si su diestra pretendió agarrarse a una cuerda carcomida que le negó apoyo.

Chumbote reaccionó vivamente.

—¡Ay!

—¡Rosa! ¡Rosa! ¡Se ha caído la niña! ¡Yo no tengo la culpa!

Nadie le respondió. Sin duda, la Rosa habría salido de compras. Era la hora, y la casa estaría solitaria.

Chumbote no atinaba qué hacer.

Se asomó al hueco que dejara el paso del cuerpo de su ama.

¡Niña! ¡Niñita!

Estaba doña Feliciano tendida allá abajo, en el patio... Había caído sobre un montón de piedras de aristas finas. Estaría muerta, quizás. Acaso, no. Chumbote no entendía de eso. Aguzando el oído, alcanzó a percibir uno como quejumbroso gruñido que salía de la garganta de la patrona.

Se le habían alzado a doña Feliciano, en el descenso, las polleras, y mostraba al aire los muslos ampulosos, blanco-azulados, de un obscuro color de leche con agua.

No pudo resistir Chumbote ese espectáculo.

Sin quitar la mirada de los muslos de su patrona, sentado ahí al borde del hueco, comenzó una nueva masturbación, que venía a ser la cuarta en ese día...

ACCIDENTAL Y... (de pág. 13)

plo, Brasil. Si allá subsiste hoy la democracia, ello se debe al **accidente** que protagonizaron nuestros amigos los gorilas. Fijese en Paraguay, República Dominicana, Haití, Nicaragua, Honduras, etc. Son todas democracias **accidentales**. El propio Lyndon Johnson, presidente de la más grande democracia, llegó a ese puesto por **accidente**. ¿Se había fijado en eso? Hoy en día, una democracia verdadera tiene que tener varios presidentes asesinados. Estados Unidos va a la cabeza, tiene cuatro: lo cual demuestra que es un pueblo adulto y equilibrado. Después vienen Guatemala, Nicaragua, la Dominicana, etc., que también han hecho sus méritos.

—De modo que usted cambia la palabra accidental por accidental.

—Correcto.

—¿Y la palabra **cristiana**?

—Esa no, compañero.

—Queerrecontra y dígame: ¿Por qué no?

—La calidad de cristiano todavía tiene algún prestigio. De modo que es posible mantenerla, siempre y cuando se le incorporen algunas reformas. ¿Recuerda aquella famosa frase sobre el rico, el camello, el ojo de la aguja y el reino de los cielos? Pues bien, la doctrina Mann propone esta nueva redacción: "Es más fácil que una aguja pase por el ojo de un rico, que un camello entre al reino de los cielos". Lo siento por los camellos, pero hay que ser realista. También se propone eliminar aquel mandamiento que dice: "No levantar falso testimonio", por estimarlo inconveniente para el cabal ejercicio de la democracia y la libertad de prensa. En compensación, también se propone ampliar aquel otro que dice: "No codiciar los bienes ajenos", agregándole simplemente: "siempre que esos bienes no sean petróleo, tungsteno, cobre, estaño y otros productos insistentemente reclamados por las necesidades del Mundo Libre".

—¿Cuál cree usted que será la actitud de la doctrina Mann frente a un problema como la Reforma Agraria?

—Por supuesto, creemos que hay que hacer una mejor distribución de la tierra. Aquí mismo, en los balcones ubicados en

las hermosas propiedades horizontales de vuestra democrática oligarquía, he visto macetas con poquísima tierra. Hay que darles más, ¿no le parece?

—¿Usted sería partidario de una nueva invasión a Cuba?

—Sí, sí, partidario.

—¿E intervendría personalmente en ella?

—Epa, no tergiversar mis palabras. Dije partidario, no cadáver.

—Calificaría el golpe derechista brasileño como un manotón de ahogado o como una victoria a lo Pirro?

—Observo que su pregunta es más bien tendenciosa. Pero digamos que me parece un manotón de Pirro. ¿Vio cómo me escapé?

—Si viviera aún y se hubiera enterado del cable enviado por Lyndon Johnson a los golpistas brasileños, ¿qué cree usted que hubiera hecho Kennedy?

—Telefonar a Oswald.

—Como ciudadano de Puerto Rico, ¿qué opina usted del régimen de Estado Asociado?

—La considero una solución perfecta, ideal. Nosotros ponemos el Puerto y ellos ponen el Rico. La experiencia ha demostrado que, de este modo, el Puerto es cada vez más puerto, y el Rico es cada vez más rico.

—Ya que, según usted, la doctrina Mann es la doctrina de la franqueza, ¿le parece bien que le hagamos ahora una pregunta franca?

—Correcto.

—Señor Chinchoso Malceño, ¿se considera usted un cipayo?

—Correcto.

¡"TIEMPOS MODERNOS" SE EQUIVOCÓ!

próximamente en

TEATRO 35: ISRAFEL

de Abelardo Castillo

premio UNESCO
edición LOSADA

de próxima aparición:

POEMAS CON LOS MIOS

de Arnoldo Liberman

ilustran: ALONSO - BERNI -
BRUZZONE - CASTAGNINO -
SCHURJIN - URRUCHUA



DIANA
RAZNOVICH

SUR

Estas piedras inmóviles,
sus labios partidos en escolleras,
sus figuras sin párpados saltando de la noche,
resplandeciendo solas,
aullando solas en medio de la tierra.

La soledad es más grande que el hombre
y más pequeña
A veinticinco kilómetros de aquí
un bar de vino
una silla de sollozos borrados
un lecho con gemidos de amantes
un prostíbulo con las piernas gastadas.

Pero el silencio se llena de silencio
Las montañas agujerean el viento
Y yo en medio al costado debajo
con todos mis límites oscuros,
recordando los pequeños momentos
los más absurdos tristes
los tristes más lejanos.

¿Cómo saber mientras se vive
qué se va a recordar?
Nunca lo hubiera imaginado.

Pienso en las palabras aquellas
el instante en que fueron pronunciadas
el minuto antes sin importancia
sin importancia el minuto después,
pueden ser: hasta luego,

las mesas están hartas,
las ciudades enfermas,
los amigos amargos,
los borrachos amables.

La fábula de la vida resplandece
cuando nos encontramos con nosotros,

cuando queremos saber
qué hemos hecho por los abrazos totales
las amistades últimas
la esperanza insobornable.

Pienso en aquellas palabras
que pronuncian solemnes
los que se creen salvadores,
y en el sastre José
sus espaldas dobladas sobre las agujas
sus tijeras cortando la noche
el diálogo del sastre con el traje
el abrazo del traje con la piel
los horarios del traje
la pérdida de la noche en la piel
la pérdida del traje,
el incendio de la noche
sobre los árboles de la piel.

Sigo el curso de las estrellas,
los planetas tendidos en otros habitantes
distintos de nosotros,
con más ternura tal vez sobre las uñas,
o con palabras más intensas

con un ojo mirando hacia adentro
y otro sobre el futuro y la existencia.

No sé por qué tiene que haber un planeta,
o tal vez sea el nuestro,

dentro de muchos siglos
de ciudades de abrazos de cabezas
dentro de muchas revoluciones
y parejas.

Aquí la soledad es un prisma,
las piedras hablan cuando nieva,
no hay puertas para cerrar
ni llaves para poseer
ni diálogos para comprender.

A veinticinco kilómetros de aquí
un pueblo de quinientos habitantes
sus mujeres sus sombras sus maneras,

el dueño del bar abre la puerta
y entran el comisario el loco el asaltante
el honrado el precoz el inocente
el pobre y el revolucionario.

Mañana trataré (inútilmente)
de recordar estas piedras,
los horizontes de sus aristas de monarcas,
las bailarinas negras de sus islas,

los lagos fosforescentes de sus algas,
la inmóvil locura de su silencio,
los países dolorosos de sus montañas.

ALBO VALLETTA

EL INOCENTE

cuento

El gran reloj del cincuentenario marcaba las cinco y media de una tarde de invierno. En el parque de juegos de la plaza central dos niñas se hamacaban: una con desgano, la otra con cierta rabiosa exaltación.

—Vamos que es tarde —dijo la sirvientita.
—No importa. Quiero llegar más alto.

Los chicos vieron a la niña (las piernas de María Pía aparecían sobre el ligustro y luego desaparecían); renunciaron a la maratón, penetraron en el parque de juegos y se dejaron caer en el pasto, frente a las niñas. Lino Carpani jadeaba exageradamente. Sospechó de una puntada en un costado. Después cerró los ojos: confiadamente se hundía en una dulce oscuridad. Fue una jalea derramándose en el pasto. Tuvo un temblor en los muslos y más arriba un palpitar como de luciérnagas.

Las niñas seguían hamacándose. María Pía dejaba que la flor de su pollera se abriera y se cerrara. Sus piernas secas, largas, osomaban como estambres. Los chicos juntaron sus cabezas y conspiraron:

Huy lo que se le ve
a la María Pía
Huy lo que se le ve...

La sirvientita detuvo su vaivén. María Pía reía. Sus ojos aguachentos, cenicientos, tenían un insólito poder de desafío.

Huy lo que se le ve...

Era flaca, menuda. Con un gesto perfectamente osado, imperintente, una y otra vez desembarazaba su rostro del cabello.

Voceando el estribillo los chicos se pusieron de pie. Batieron palmas acompasadamente.

La niña se acercaba, se alejaba. Les arrojaba su risa, su sonrisa. Volaba sobre sus cabezas. Los desalentaba.

Huy lo que se le ve...

Lino sintió que eran un estúpido coro de ranas. A la niña no le importaba que le vieran algo o no le vieran nada.

...A la María Pía.

Entonces llegó el monaguillo, un muchacho como de trece años, alto, huesudo. —No te rías tanto Pía que aquí hay un gallo— dijo.

Los chicos se asustaron. Al reconocerlo rieron. Después lo rodearon disputándose el placer de un sometimiento cómplice. La niña había cesado de hamacarse. Estaba de pie junto a la hamaca, rígida, empobrecida. La sirvientita tiraba de su mano. El monaguillo apartó a los chicos. —Esto es lo que ella quiere —dijo desabrochándose la bragueta—. Su risa era como un estertor. Los chicos lo imitaron: hurgaron su rabia, su deseo. También Lino Carpani, aunque de algún modo sintió que el triunfo sobre la niña lo humillaba.

—Se lo voy a decir a mi mamá —parlamentó María Pía. La sirvientita echó a correr. Los chicos la ignoraron, se lanzaron sobre María Pía. La niña retrocedió tras las hamacas y luego huyó también, entemorecida. Tras ella los chicos se empujaban, se envalentonaban gritando obscenidades, tropezaban, caían, se reían. Sin alcanzarla. Una oscura sabiduría guiaba sus pasos, siempre cerca de la niña, nunca bastante. Corrieron interminablemente alrededor de las hamacas y de los subibaja. Cesaron de reír. Después callaron, excepto el monaguillo, que continuó azuzándolos. Se abrió la ventana de una casa vecina. Uno de los chicos desertó. Aunque seguían corriendo detrás de la niña ya no la perse-

guían. Un vago miedo, un indefinido rencor los reconducía a la abandonada maratón.

Entonces, soltando un quejido, María Pía cayó. Los chicos se detuvieron ante un abismo. Lino Carpani alucinó la muerte. El monaguillo velozmente se inclinó sobre María Pía y le sujetó la cabeza contra el suelo. —Ya está, ya está —gritaba. Los chicos se acercaron. María Pía temblaba. Sus ojos aguachentos desbordaron. Un temor, una pena, una rabia excesivas sacudían su duro cuerpo empecinado. El monaguillo urgía a los chicos, los insultaba imponiéndoles la visión de la presa atrapada. —Y ahora, pía pía María Pía.

Los chicos tuvieron vergüenza, se empujaron. Lino Carpani cayó sobre la niña. Se levantó rápidamente. Los chicos lo vitorearon. El monaguillo quiso felicitarlo. María Pía se fue, llorando sobre un brazo.

Una mano de sol se deslizaba por su pelo, una hebra de sol le hacía cosquillas en la oreja, un beso de sol descendía deliciosamente por su cuello.

—Lino, tomá la leche que se te enfía —dijo la madre por tercera vez.

—Sí, mamá—. Pero Lino se distraía. Miraba fijamente la taza. De pronto la perdía en el paisaje de la mesa dispuesta para el desayuno. Un segundo la mano parecía temblar, palpar, pronta a moverse. En seguida la sentía desmoronada sobre sus muslos. Suspiraba. Tenía frío, estremecimientos. "Estoy enfermo. Sería lindo estar enfermo."

—Tomá, comé—. Lino trituró la galletita hasta que los dientes mordieron una dulce y tibia papilla harinosa. Era un lento y desapasionado molino harinero. Sintió sed. Bebió sin detenerse hasta agotar la taza. Su madre recogía las cosas de la mesa. Quiso mirarla. Pero ella se movía rápidamente y a Lino le dolían los ojos. Pensó en María Pía llorando. Pensó en María Pía corriendo por el parque de juegos. Pensó en María Pía hamacándose y riendo. Pensó otra vez en María Pía llorando. Tuvo un gesto de dolor, como si sus ojos hubieran sido heridos por una arenilla. **María Pía y su padre entraban por el portón del fondo. Señalándolo, la niña decía: "Este es Lino, papá." Y una sombra caía sobre él, lo aferraba del cuello y lo sacudía. "Mamá. Mamá." La madre lloraba, estrujaba el delantal con sus manos enrojecidas.** Lino salió al patio y miró hacia el portón del fondo. "María Pía no contaría nada. Tendría vergüenza." Pensó en ir a buscar a Fornero Panadero. Pero la madre de la niña lo vería a través de los postigos. Optó por Carignano. Metió la mano en el bolsillo y contó las bolitas. "Cuatro. Cinco. Seis. Siete. Suerte." Subió a un cajón, trepó al tapial evitando la defensa de vidrio y saltó. Atravesó el baldío y salió a la calle. Corrió por las veredas de ladrillo. Se asustó de un perro. Entró en la Librería Carignano.

Fueron el Príncipe Valiente y Angor Wrok disputándose la espada de oro, los hermanos James asaltando un tren, Flash Gordon y el Profesor Zaroff conquistando el universo. Fueron Lino y Javier jugando a las bolitas. Hasta que a Javier lo llamaron porque era hora de comer y luego ir a la escuela. **La escuela, la maestra, la madre de María Pía contándole lo que había pasado en el parque de juegos: Ayudado por otros chicos, Lino Carpani había hecho una porquería. "Lino Carpani, ¿no te da vergüenza? El mejor alumno de segundo grado, punta de escuadra, felicitado por el general Von der Becke el día del cincuentenario, asqueroso..."**

En medio de la gran galería, fría, desnuda, la pequeña mesa servida concitaba la desesperanza. Los padres de Lino comían en silencio, como campesinos cansados. El padre masticaba con ascética voracidad. Su rencor, excesivo para tener objeto, se derramaba sobre la comida familiar como un condimento más natural que la sal. La madre hacía su aporte de suspiros. Su tenedor picoteaba desganadamente.

—Hay que llegar más temprano —dijo el padre. La madre le sirvió comida.

—Apurate que vas a llegar tarde a la escuela—. Lino pinchó un poroto. Lo retuvo en los labios. Después lo sostuvo en la punta de la lengua. Lo aplastó contra los dientes. Lamió su sustancia hasta vaciarlo. Luego mordió el pellejo cortándolo en partes iguales. Lo tragó. —No tengo ganas —dijo. La madre dejó caer el tenedor en el plato. —Comé y dejate de macanas—. Lino comió un bocado de papa y un trozo de carne. Hacía esfuerzos para respirar. Sintió ganas de llorar. Bajo la lengua comenzó a fluir una marea de saliva.

—¿Qué te pasa? —le preguntó la madre—. Lino corrió hacia el patio. Vomitó una estrella líquida sobre la tierra. La fresca mano de la madre le sostuvo la frente. —Hacé fuerza.

—No. Ya está—. Se enjuagó la boca y se lavó el rostro. La madre le ayudó a secarse. —¿Ya estás bien?— Lino pensó que parecía enfermo. Se imaginó pálido. Hizo que un imperceptible

temblor se transformara en un estremecimiento. —Vamos a acostarte. Algo te hizo mal—. Vagamente Lino lo creyó. La madre lo cubrió y puso un almohadón sobre sus pies. Después le acarició la frente. —Ahora dormite.

Lino oyó que su madre recogía los platos. El padre le preguntaba algo. Ella dijo: —Ya esta mañana estaba raro—. Lino se acercó. "Estoy aquí." Jugó a investigar las profundidades de la cama. Aventuraba el pie debajo del almohadón, en la sábana todavía fría. Trazaba perezosas semicírculos. Recordó que ese día debían comenzar a leer la lectura más linda del libro. Imaginó su banco vacío. "Pase a leer Carlos Martelli." **Maria Pia tiene los ojos enrojecidos. Está rígida y vengativa en su guardapolvo almidonado. La maestra desatiende la lectura de Martelli; mira a Maria Pia; mira también, con enojo, su banco vacío**

Al despertar, Lino sintió que estaba solo en un cuarto en penumbras. Tuvo miedo. Se levantó, agitado. Con rapidez, con prudencia tomó sus ropas y sus zapatos, como si debajo acechara un animal: una víbora o algo así como una nutria. Se vistió en la galería mirando hacia todos lados, disimulando su temor. En el patio había un lindo sol. Se alejó de las paredes. Miró el galpón atento a sus peligros y siguió de largo. Cuando sus pies pisaron la tierra arenosa de la cancha de bichas se sintió seguro. El sol le calentaba la espalda. Se sentó junto a un hormiguero y contempló el ir y venir de las hormigas. Estaba en su dominio, dominante, generosamente distraído. "No iré más a la escuela. Me gusta mirar las hormigas. No sé por qué, pero no soy como los otros. Lino es muy inteligente. Es el más inteligente de los tres, dijo Marcos. Muy aplicado pero muy conversador, dice en mi libreta. La escuela es muy linda, pero más lindo es mirar las hormigas y pensar cosas..."

Lino buscó signos. Los halló en cada gesto y movimiento de la madre. —¿Sabés, mamá?, en mi clase hay muchos chicos sonrosos. Y también: —Hay una chica nueva. Es orgullosa y tonta—. Lino creyó que bastaba para que su madre conociera y aceptara su secreta resolución de no ir más a la escuela. Fue una mañana de amor, de exultante alegría. Pero la hora de comer y de ir a la escuela llegó y, con una serena convicción sin fisuras la madre dijo: —Lino, apurate que tenés que ir a la escuela—. Lino tuvo un relámpago de pánico, sintió desmoronamientos interiores y que su piel retrocedía. Imaginó que iba a vomitar. Pero no vomitó. Y dejó que su madre le pusiera el guardapolvo, que lo peinara. Dijo: —Mamá—, pensó varias veces "Pero mamá..." Se despidieron. Lino oyó que ella lavaba los platos del almuerzo y canturreaba. Atravesó el patio y salió a la calle. Su cuerpo anduvo, enteramente emancipado, ciego, blando, obtuso, sin ganas. Lino pensó detenerse, llorar, escapar. Pero el cuerpo siguió avanzando oscureciendo, certeramente, llevándolo, tembloroso y traspasado, hacia carcas de maestras que lo miraban con rabia y con desprecio, hacia carcas de niños que se reían de él, hacia un cerco de burlas y amenazas. Los chicos lo reconocieron, siguieron jugando. Ninguno se dio cuenta de nada. Las maestras paseaban por la galería. Lino se apoyó en una pared. El sol caía sobre su rostro. Le hacía entrecerrar los ojos, lo adormecía. Sintió tensa la piel de la frente y el cansancio le dolió en los brazos. Arriba de los muslos se gestaba una corrupción; una invasión de temblores avanzaba hacia el llanto. Se mordió los labios. Iba a correr. Sonó la campana.

Lino entró en una zona de ruidos y voces lejanas, de colores y formas fugaces, vertiginosas. Entró una doble fila de chicos y de chicas. Se halló en un aula fría. Se sentó. Retuvo sobre sus piernas la cartera de útiles. Respiró tenuemente con la boca abierta...

—Carlos Camargo.

—Presente.

—Vicente Caride.

—Presente.

—Lino Carpani.

—Presente —le salió una voz ronca, seca. Pensó que al terminar la lista la maestra volvería a nombrarlo. Le diría: "El señor director quiere hablar contigo." Pero la maestra ordenó que tomaran el libro de lectura. Llamó a Ortelli, que comenzó a leer. La maestra lo interrumpió. —Me gustaría que Ortelli no comiera en clase—. Todo el mundo rió. Ya se sabía: Ortelli se comía las cosas. Cuando se llega a un punto aparte hay que levantar la vista... No estamos rezando: hay que entonar... También Zamudio tiene hambre. Volvieron a reír y esta vez Lino también rió. Suspiró profundamente. Salió del letargo. Vio a sus amigos: Carignano y Fornero Panadero intercambiaban figuritas. Miró a Maria Pia: aplicadamente leía la lectura en voz baja...

—Pase a leer Lino Carpani—. Hubo un resplandor y un oscurecimiento. Las cosas giraron, se inclinaron. Lino sintió crecer su

cabeza y que su cuerpo se empuñecía. Tomó el libro. Caminó como un borracho. Quiso leer. Las palabras se deslizaban unas sobre otras, corrían por la hoja delante de sus ojos. Lino vio un banco vacío. Vio el piso de madera. Sintió que la maestra y Maria Pia lo miraban. Entrevió que los chicos se movían, sonreían. Y vio en el libro: "La naturaleza despierta. El aire se puebla de rumores..." Oyó una risa. Esperó que la maestra le dijera —¿Qué le pasa, Carpani? ¿Por qué no comienza a leer?"— Recordó al general Von der Becke, que lo felicitaba. Recordó al maestro de sexto grado: —"Miren a Carpani. Erguido como un soldado." Leyó: La naturaleza despierta. El aire... Sonó la campana del recreo. —Tú quédate, Lino—, oyó a la maestra. Maria Pia pasó lenta, interminablemente a su lado. Cerró la puerta. Lino miró a la maestra sin verla; descifró unos ojos negros y unos labios que se movían.

—Quiero que me digas qué hiciste anteanoche, Lino—. Lino no contestó. "Yo no hice nada." —Cuéntame. Yo ya sé qué pasó porque te vi desde mi casa.

La maestra y su madre lo veían corriendo con los chicos, detrás de Maria Pia; le oían decir malas palabras. "Pero a mí me empujaron. Yo no quise." Lino no dijo nada. —Bueno. Piénsalo. Al terminar el recreo volveremos a hablar... Y también me dirás por qué es que faltas tanto últimamente...

La maestra salió. Pasó dos veces delante de la puerta, conversando con las otras maestras. Lino tuvo un acceso de llanto, de rabia. Tuvo un cuerpo feroz y felino. Tomó su cartera y echó a correr. Oyó que gritaban su nombre. Pisó un triángulo lleno de bolitas. Oyó insultos. Corrió sobre baldosas flojas, sobre ladrillos, sobre pasto quemado, sobre la tierra del patio de su casa. Encontró a su madre y llorando se abrazó a sus piernas. Lino, Lino, ¿qué te pasa? La madre se agachó junto a él y dejó que llorara sobre su hombro. Lino se ahogaba. —Lino, pichoncito. —"Mamita, mamita." —Estás con mamá, Lino. No tengas miedo—. Y lloró nuevamente. Después levantó la cabeza y suspiró: Ahora sí que no iría más a la escuela.

El patio estaba lleno de sombras largas. Por la ventana de la cocina Lino vio que sus padres tomaban mate. Conversaban. Oyó una palabra: "maestra". Cimbró como una jabalina. Retrocedió. Se pegó a la pared. Su madre dijo: —Primerio vi al director. Es un hombre amable y no como dice la gente. Le dije que me extrañaba mucho que todavía usaran esos métodos viejos. Le dije que Lino es un chico delicado y que si falta es con motivo. Me dijo: —Le confieso, señora, esa señorita nunca me gustó—. Me hizo servir café y la mandó llamar. Es una solterona. Me dijo no sé qué cosas de unos chicos que corrieron a una chica y que Lino la lastimó y que le extrañaba que su mejor alumno... Y pavadas así... ¿Vos podés creer que Lino?... Cosas de chicos. La dejé hablar. Cuando se calló la boca le pregunté: —¿Terminó? Bueno. Le dije que no era modo de tratar a un chico y que si Lino falta es con motivo. El director le dijo que esperaba que no volviera a repetirse. Hubieras visto cómo se quedó... —Lino lo imaginó. El director la retaba como si ella fuese un chico. Algo que la excedía le hizo estremecerse, después se transformó en calor para invadirle el rostro, finalmente cesó, desapareció, se alejó como una lluvia. Entró en la cocina. Hubo un largo silencio. Después el padre dijo que tenía que hacer y se fue. —Ya arreglé todo en la escuela— dijo la madre sonriendo complacida. —Yo no sé qué se creen—. Y repitió la historia. Lino ya no sintió tanta tristeza por la maestra. Miró, imaginó, admiró a su madre. La madre se puso un delantal. Tomó unas papas y un cuchillo. Lino abrió la cartera de los útiles y extrajo el libro.

—Mamá, ¿querés que te lea la lectura más linda del libro?

—Bueno. Leémela.

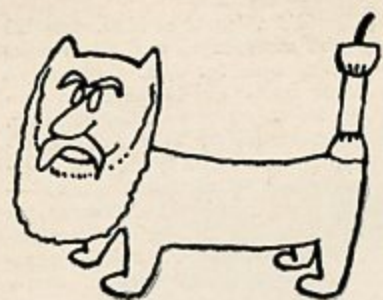
Y Lino leyó. La naturaleza despierta. El paisaje se puebla de rumores y el paisaje se viste de color. Un pajarillo...

el disco que Ud. busca!!

FLORYLAND (gal. Boston)

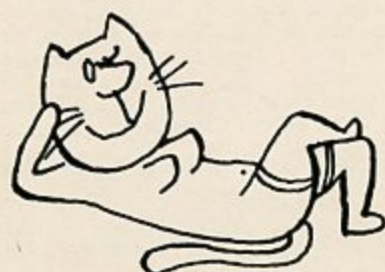


Florida 142 / Nivel A / Local 23

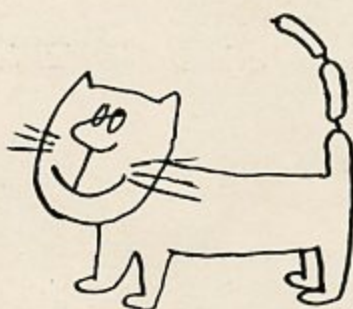


G.B. Chat

Chat-SINÉ



provo cat ive



deli cat essen



Catalina



al cat raz



Chat kespeare



Chat gall



Cat ullus (84-54B.C.)



Ra chat mon



pa chat