

mace donio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año II - Número 6/7 - Buenos Aires - \$ 400

REALISMO Y FLUCTUACIONES: editorial -
Poemas de ENRIQUE MOLINA, RAUL
GUSTAVO AGUIRRE y MATILDE HERRERA
- Los libros de Bernardo Verbitsky, por
JUAN CARLOS MARTINI - Cuentos inéditos
de BERNARDO VERBITSKY y ALBERTO
VANASCO - La poética realista en la
Argentina, por ARIEL BIGNAMI - Notas de
JULIO ORTEGA y UBALDO NICCHI

6/7 - invierno 1970



CALATAYUD - DE A - EDITORES

macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año II - Número 6/7 - Buenos Aires - \$ 400

macedonio-macedonio-macedonio-mmacedonio-macedonio-macedonio-macedonio-

Publicación Trimestral
Editores Calatayud - D.E.A.
Rivadavia 1711 - Bs. Aires

Contratapa: Bernardo Verbitsky
Dibujo de Antonio Berni
Diagramación de tapa: Armando Paiva
Impresión a cargo de: Walter Pontalti
Coordinador: Francisco Squeo Acuña

macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-macedonio-m

Sumario

- 3 Realismo y fluctuaciones **Editorial**
- 7 Poemas **Enrique Molina**
- 19 Nota sobre Enrique Molina
Julio Ortega
- 21 Enrique Molina o Viñas de Fuego
Ubaldo Nicchi
- 29 **Primer certamen Macedonio de Poesía Argentina**
- 32 Cuento **Alberto Vinasco**
- 43 Poemas **Matilde Herrera**
- 47 Cuento **Bernardo Verbitsky**
- 65 Los libros de Bernardo Verbitsky
Juan Carlos Martini
- 79 Poemas **Raúl Gustavo Aguirre**
- 83 La Poética Realista en la Argentina
Ariel Bignami
- 101 "Z" o la marca del zorro **Cine**
- 105 Cartas a Macedonio
Juan Carlos Distéfano

© Copyright Calatayud - D.E.A.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Se terminó de imprimir en los Talleres

Gráficos GARAMOND S.C.A., Cabrera 3856,

Bs. As., en el mes de junio de 1970.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Editorial:

Realismo y fluctuaciones

La relación entre el escritor argentino y su realidad ha seguido hasta hoy un movimiento pendular, con períodos de gran distanciamiento y otros de estrecha proximidad. La aceptación o el rechazo de lo que somos es lo que en el fondo ha marcado el ritmo de este proceso. La generación llamada del 80, por ejemplo, sin proponérselo y casi sin tener clara conciencia de ello, escribió siempre identificada con sus circunstancias. Es que pertenecían, en su mayoría, a la élite que en esos años no sólo ejercía el poder sino que a la vez construía y organizaba la "civilización": estaban de acuerdo con su mundo y lo aceptaban con naturalidad.

A principios de siglo las cosas cambian y durante las dos primeras décadas asistimos a una fase de alejamiento bajo la influencia del modernismo. El país ha crecido, la inmigración ha llegado para complicar la fisonomía del país y las clases cultas deciden refugiarse entonces en el esteticismo y el refinamiento. Hay valiosas excepciones, como las de Florencio Sánchez, que viene del Uruguay, o de

Glegorio de Laferrère, que refleja esa decadencia. A partir de los años 20 se observa una nueva inclinación hacia la proximidad: el radicalismo ha triunfado, la clase media —a la que pertenecen casi todos los nuevos escritores— integra el gobierno y se respira un profundo y preocupado sentimiento por lo que somos

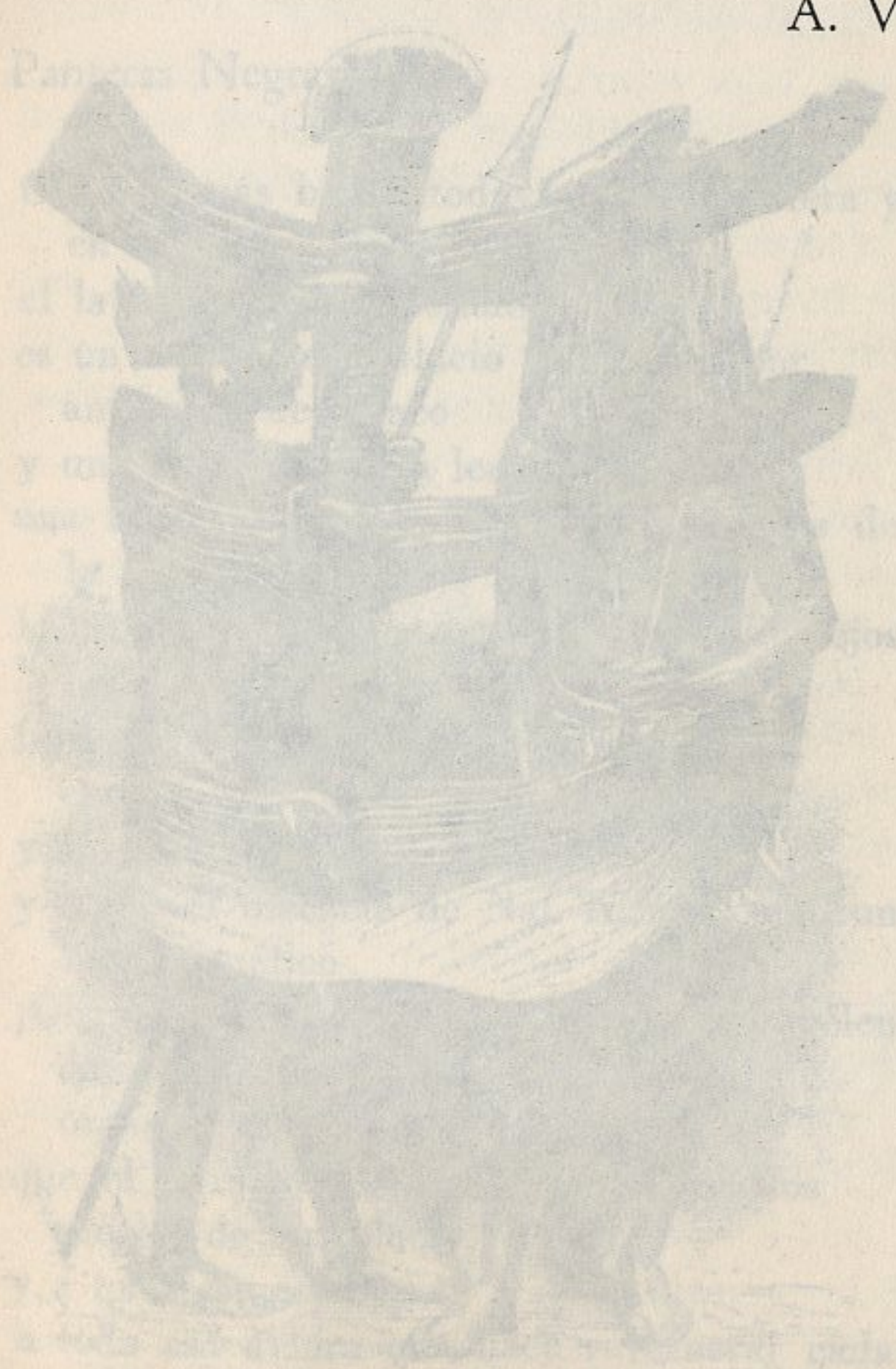
La crisis de 1930 señala el comienzo de otra de las etapas del distanciamiento. Esa misma clase media ha fracasado como fuerza rectora y sus escritores se silencian o pasan a ocuparse de esencias metafísicas y valores intemporales. Este período se extiende hasta abarcar una nueva generación, la del 40, y finaliza hacia 1945. A partir de esta fecha, las verdaderas estructuras de la realidad quedan a la vista con la irrupción del peronismo, lo que da lugar a una firme y constante tendencia a considerar lo argentino. Lo importante ahora es que esto se lleva a cabo por parte de escritores que, aunque provenientes de la burguesía, no creen ya en el poder de la ideología de su propia clase para plantear o resolver nuestros problemas. Han tomado distancia, se han objetivado. Ya ningún escapismo los seduce.

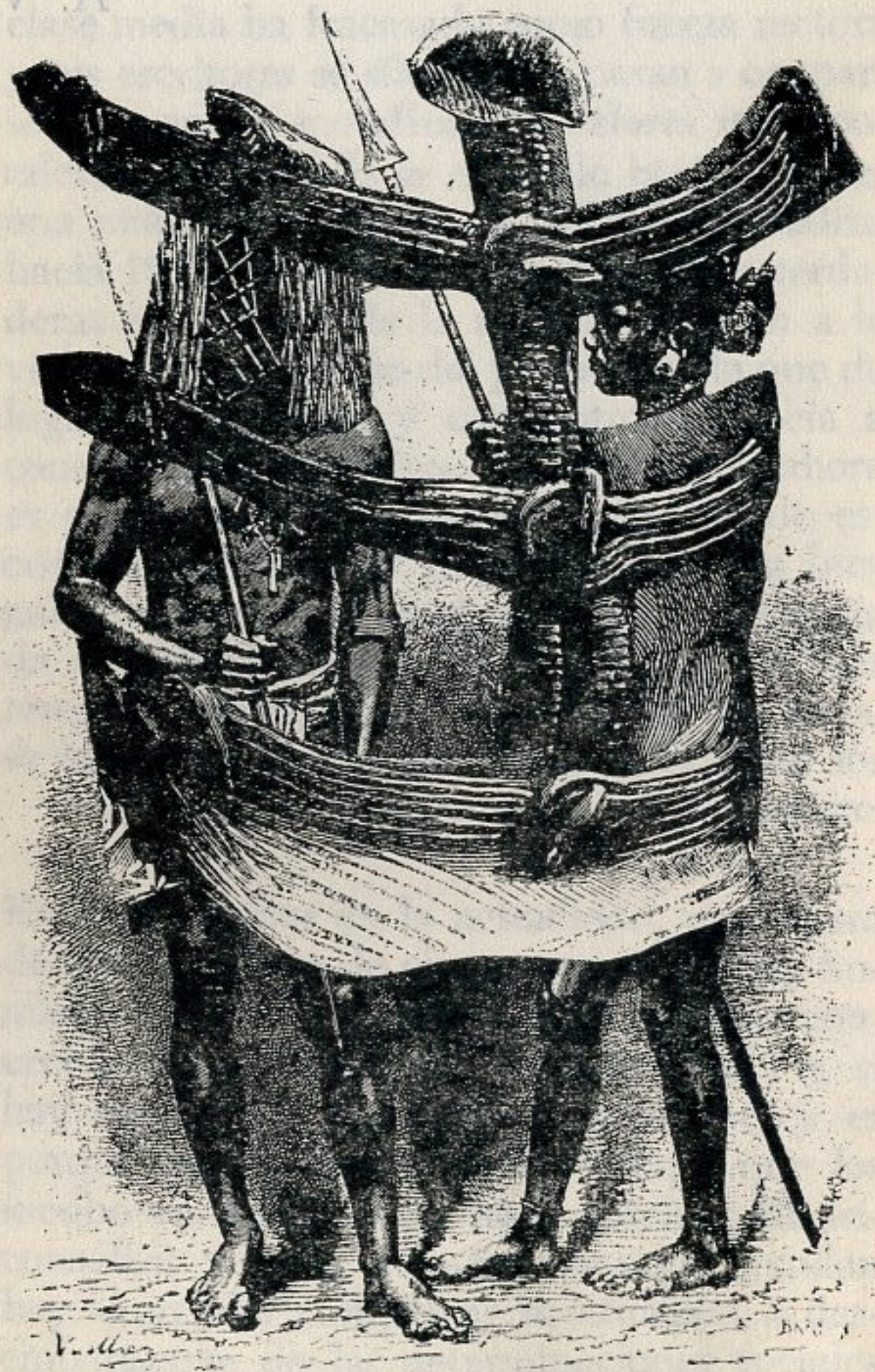
En esto estamos en la actualidad, en el paso de una literatura de clase a una literatura humana, del hombre abstracto al hombre concreto. El proceso está tocando fondo y si hay errores que se obstinan en sobrevivir es porque no entienden que el tiempo que los incubó ya ha expirado hace mucho. El psicoanálisis y otras ciencias humanas ayudan hoy al creador a objetivar su situación, a desembarazarse de las determinaciones sociales que lo alienan. Esto, sin duda, ha de contri-

buir a cambiar el curso de la enajenación creadora.

No estoy afirmando con todo esto que basta hacer realismo para hacer literatura; sí sostengo que escribir escamoteando la realidad es practicar una literatura embrutecedora; es hacer que el mismo hecho de escribir se convierta en un escándalo. ♦

A. V.





Collage de Enrique Molina

Enrique Molina

Panteras Negras

Cuerpos más bellos todavía por la cólera y
en lo profundo de su sangre
el latigazo de las plantaciones
es un espléndido palacio iluminado por
antorchas de tabaco
y una brasa sobre la lengua
una nota desgarradora desde los éxtasis de
la tortura
la estirpe real de las sentinas aúlla allá lejos
los sexos emplumados los delirantes
fardos del sol sobre la espalda de los
cargadores
y luego el sollozo
y luego el machete de Nat Turner como un
ángel fanático
¡Oh mansión! También los invitados suelen
danzar suspendidos de un nudo con un
orgasmo más intenso
que el paraíso de la violación entre los
muslos de una blanca
y a todo ese esplendor
a toda esa avidez que hace reverberar cada
forma del mundo

nadie sino tales príncipes de flancos humeantes
penetrará jamás

Los elegidos

de ayer y de siempre a la tertulia del ciclón

Y la descarga eléctrica que desliza en sus
venas una bola de fuego hasta la eternidad
y las dos mariposas calcinadas que vuelan de
los senos de su raza en un círculo mágico
y el grito de una lluvia caliente entre las
jaulas del exilio

hasta tales injurias

hasta la flor ciclónica del lynch

desde los cafetales bañados por la luna un
fantasmal Misisipí

un insondable sufrimiento

una conjuración de ojos insomnes

fluye en el tráfico acecha en las siniestras
oficinas

pero también un viento desesperado trepa

hasta el sórdido cuarto donde canta el caimán
y también es posible que en la cama la

hembra desnuda a la intemperie de su
aliento brille en la sombra

su vagina violeta como el alba

sus nalgas iluminadas de neón están más allá
de semejantes prostíbulos

y de esas certidumbres

de esos jardines concéntricos de la memoria
despierta el puro instinto de la cólera para

que no se pierda nunca en vuestras almas
la presión de un gran sueño un furor inocente

Sobre el orgullo de los amos vuestra risa
hace orinar al juez y el pastor balbucea en
un tugurio bendito

y entre los mostradores

entre las confituras psicodélicas

entre los diques y los cargamentos

entre la música envuelta por el humo donde
hacéis chocar como cráneos

tres bolas de billar bajo las moscas de Harlem
hay una bala que os besa con gruesos labios
de ciruela y aguarda vuestra seña

Panteras Negras

una bala con el sudor de un sexo de reina
nocturna enardecida por el hechizo de una
trompeta

una bala que os obedece y hace sonar su
crótalo para vosotros la larga cola de astros
de la diosa serpiente de la manigua

una bala que estalla

como un baldazo de fuego sobre un montón
de basura

Totem

Tortuga

Tortugona

Bella de piedra

Bella de cuerno

Tuga tutora

Teja marina

Techo errante

Tortuzambique

Hija del Golfo

Tora de abismo

Gruta con branquias

Sopa de isla

Diosa con tapa

Máscara

Tortugona

Tortuga

Realidades Paralelas

Un viejo cajón con una naranja podrida
arrastrado por la corriente del Tigre
generó misteriosamente la imagen
de un ataúd lleno de frutas instalado con
viejas coronas
en una sala-invernáculo para desfile de
modelos
y rodeado por gentes prodigiosas
en una sofocante atmósfera de calor
donde el dorso desnudo de las mujeres
desprendía luces remotas pero fascinantes
hasta la irrupción
de una suelta de mariposas negras
que bien miradas
eran la cabellera de una mujer
la última hoja del día con un brillo sombrío
la desconocida que la calle con un aletazo
lanza a tu encuentro un instante con rostro
fantasma
el nudo del estrangulador alrededor de tu
cuello
la deslumbradora amenaza
la belleza del mundo

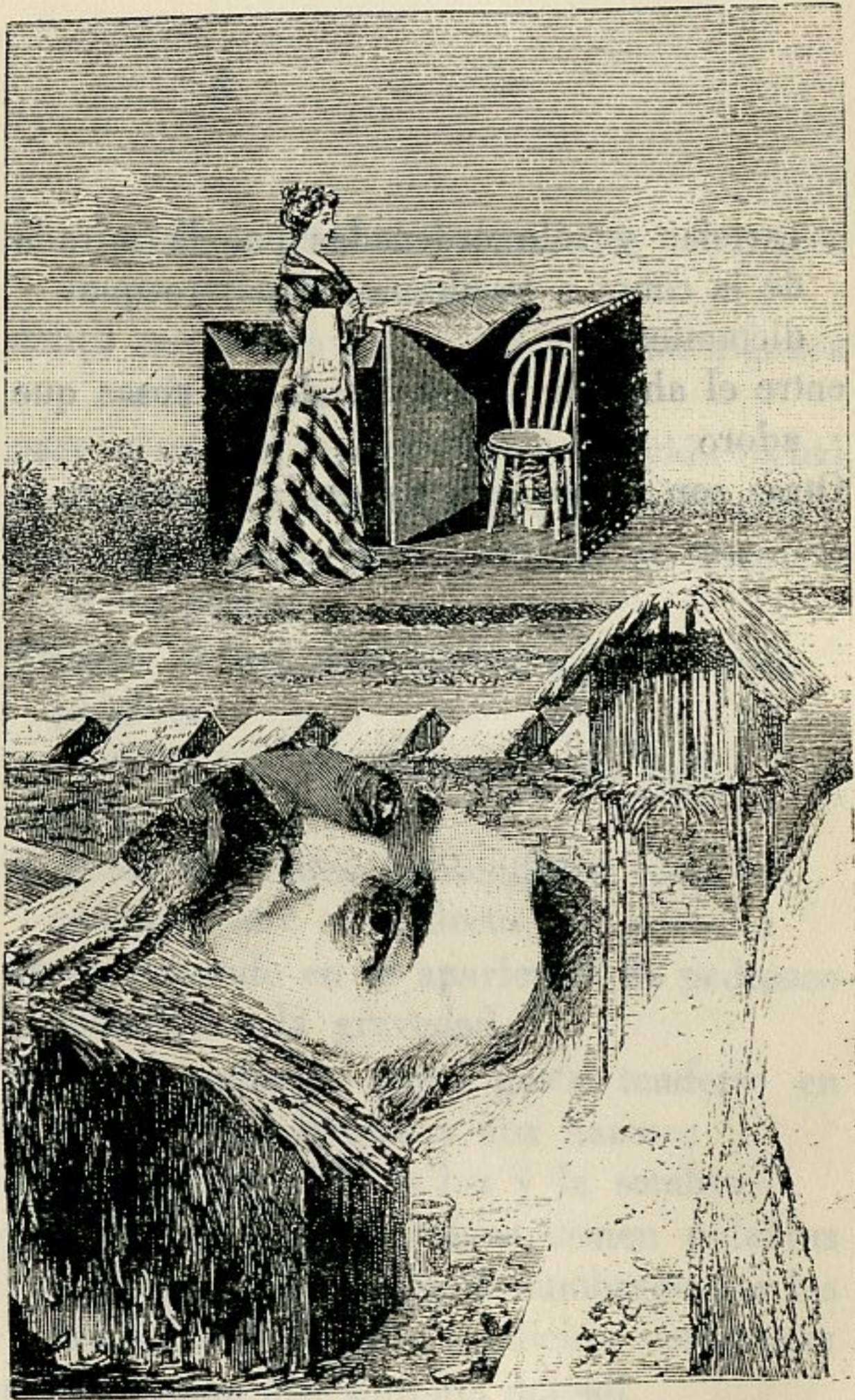
Tentaciones de San Antonio
(Brueghel)

Del extremo del grueso tronco hueco
—tal vez comido por el rayo o las ratas—
¿por qué
ese extravagante individuo en forma de
embudo
con su violín en la cintura
tiende hacia mí una olla? ¿Pero quién
echó allí las cebollas y el aceite y esas
merluzas rojas
qué criatura obscena salta y enseña el ano
entre las flores?
Toco el relámpago de tiernísimo vello
de este muslo que hace brillar su curva su-
culenta
con la embriagadora humedad cálida de ese
sudor
hacia arriba donde sus piernas
se entreabren de una manera insólita
sosteniendo la enorme forma obesa
la ciega terrible urdimbre de órganos
palpitantes
bajo lo tibia redondez de su piel
He ahí

la cerda con oscilantes caderas y tocas de
monja
el cálido jardín animal de la bestia
y roncando con profunda satisfacción
entre los vasos de whisky vaciados mientras
la canción brasileña
desenrosca sus voluptuosos anillos de una
seducción visceral
a la orilla del mar sobre la arena morbosa
bajo la luna
¿qué es lo que ensaya esta criatura seductora
esta misteriosa tentación de los placeres de
la costa . . . ?

Las palabras disecadas entre los maxilares
de una semántica severa
deben ser usadas por el poeta según algunos
a modo del collar de un perro
para no caer en una grotesca vegetación verbal
pasible de extraviar la razón y hacer apare-
cer un cepillo de dientes en la bragueta
de un prócer
Ninguna virtud comparable a la de tales
palabras
garantidas por los poderes de la lógica y el
orden
vocablos notariales indiscutibles como un
contrato entre el intelecto y el misterio
ahora invocado en su apariencia de pedruzco
sometido a la gravedad
Hay sin embargo quien gusta tenderse en
palabras semejantes a una hamaca
balanceada entre la luz y la sombra
palabras animales palabras semen palabras
hormiguero o corazón deslumbrado por las
revelaciones de una condición vertiginosa
terrible como una sinfonía del sol
palabras nacidas del hambre confusas como

caricias y sólo ordenadas por la mirada
de la cobra o la pluma del pájaro que
dictamina
entre el absurdo insaciable de las cosas que
adoro
Otras con la boca rígida de la muerte



Collage de Enrique Molina

Ahí está el Urquiza de Pago Largo y brama
sobre el caballo que a su vez susurra
melopeas compasivas de Dios
como caballo que es de esas salvajes llanuras
canta sobre un cráneo el general canta el
caballo
descomunal sobre las hortigas el Urquiza y
la orden del degüello
solloza el caballo y el general
a gritos
canta con su guitarra terrible entre la sangre
de Pago Largo a fierro frío
a filo de cuchillo
los cuatrocientos gauchos prisioneros
fulminados de golpe
deslizándose como sombras por el tapiz de
la carótida
son todos degollados y fluye el humo de sus
huesos
sus lenguas con el hierro de la muerte sobre
los pastos de Corrientes
sobre los pastos donde el Urquiza traza el
círculo escarlata del degüello
y zapatean adentro sus hombres y los muertos

“Hay que enseñarles a matar”
la burbuja sangrienta estalla en pleno día
y todos quedan marcados por el odio
vivos y muertos con sus lanzas sus botas sus
asados
así es la estirpe de este país unos y otros
derraman esa sangre
han sido largamente amamantados por esa
loba inmunda.

Nota sobre Enrique Molina

Por Julio Ortega

“La poesía luminosa y fácil de Enrique Molina (fácil en el sentido de que son fáciles de crecer las hojas del árbol, la vegetación del mar y la sucesión de imágenes del sueño) ...”, ha escrito Octavio Paz, adelantando una precisa observación sobre el mecanismo gestativo que caracteriza a la escritura poética de Molina. Luminosa y fácil porque su desarrollo reproduce verbalmente la pasión germinativa que es su núcleo: esta poesía se propone como visión de un *primer* día de la realidad. Fundada así como asombro, vértigo y deseo, reproduce suntuosamente una vida extremada por la experiencia y por el diálogo. Experiencia que es diálogo al ser elegida por la escritura poética. Y esta elección es el doblaje de la experiencia, su rostro en el lenguaje. Por eso André Coyné acierta cuando escribe que esta poesía “no quiere decir nada; simplemente dice”. En Molina más que una invención de la realidad hay una manifestación de ésta: la realidad invade a la poesía; se muestra, se dice, en ella.

Leyendo a Enrique Molina uno encuentra que todo su mundo poético puede ser vivido en el microcosmo de un solo poema, de cualquiera de sus poemas, porque ese espacio verbal es también un macrocosmos, una totalidad. Si el crítico buscarse

* Julio Ortega pertenece a la nueva generación de ensayistas peruanos y en la actualidad dicta cursos de literatura en la universidad de Pittsburgh. En Argentina, editorial Sudamericana acaba de publicar su novela “Mediodía” en la colección El Espejo.

un poema para presentarlo a la lectura como poética de Molina, podría elegir cualquiera de ellos, al azar: acaso una imagen bastaría para comunicarnos sus mecanismos formales. Un poema es un libro en el mundo de Molina, y una imagen es un poema. Y esto no sólo declara la inmediata coherencia de su obra, sino también un síntoma más interior: su fe absoluta en la imagen, matriz que suscita la gestación verbal.

Pocos poetas como Molina han convertido al lenguaje en un código de imágenes. Código que busca dar una máscara verbal a la experiencia, descubrir así el rostro en la aventura. Por eso este rostro evidencia asombro, vértigo; está animado por el deseo como verbo autónomo que conjuga la realidad. El deseo equivale a la voluntad, es la operación de captura que efectúa el lenguaje. El asombro es un camino de conocimiento y también una operación reflexiva. Y el proceso germinativo de esta poesía —ese movimiento circular, ese ritmo del asedio que es el corpus barroco de su forma— reconoce en el deseo y el asombro su expansión. Ya sea en el ritual de la memoria o en la renovación de la aventura, el asombro acerca el mundo a la palabra en un múltiple descubrimiento. Así, deseo y asombro están proponiendo un primer día de la experiencia, su actualidad plena: y por ello este comienzo intacto es también un inicio de la realidad, su fundación. De aquí que los poemas basados en la memoria —memoria como caos recorrido, como incoherencia reconocida— aparezcan gravitando sobre un instantáneo y henchido presente; el presente es el tiempo central en Molina, y todo el pasado es un viaje en movimiento que compromete como destino irreversible el nuevo impulso vital del presente ♦

Enrique Molina o Viñas de Fuego

Por Ubaldo Nicchi

Midi le juste y compose de feux

Paul Valéry

¡Arde, fuegos terrestres!

Enrique Molina

El punto de partida de la poesía de Enrique Molina es la *visión*. Entiéndase por visión, en este caso, la elevación *perceptiva* que permite al artista (y presumiblemente también al espectador) el acceso a zonas ubicadas a niveles distintos de los establecidos por la perspectiva tradicional, limitada ésta por las puertas cotidianas de la percepción y el juicio. Pero entiéndase también una facultad más mental que espiritual, más imaginativa que psicológica, más metódica que intuitiva, que permite la *expresión* de los elementos simbólicos y aún esotéricos rescatados del buceo en regiones inéditas de la conciencia, y los arquetipos estructurales y estructurados en distintos niveles de la psiquis de la especie y que conforman su morosamente elaborada memoria ancestral. Visión, en el caso de Molina —y en el caso de los mayores creadores en poesía— significa transmutación, conversión, alquimia y cuestionamiento.

Estos elementos aparecerán en la medida en que, partiendo de la perspectiva originaria de la *visión*, Molina se ubique y nos obligue a ubicarnos en aquellas zonas distintas de la percepción, ajustando nuestra mira espiritual y nuestra óptica intelectual a las particulares condiciones en que habrá de producirse lo que se conoce (malamente) como el *fenómeno poético*. Puesto que la poesía de Molina —y la poesía en general— se rige por coordenadas decididamente diferentes de las que explican el acto creador al nivel de lo práctico, de lo instrumental, de lo definido por cualidades de coherencia lógica y eficacia manipulativa.

Así como existe una *originalidad del hombre*, existe el hecho singular de la *creación poética*. Ambos se explican por sí mismos y en la medida en que logran *concretar el proyecto* a ellos inmanente, *in potentia* e *in acto*.

Transmutación

La poesía de Molina, como pocas, estatuye la autonomía y la verdad original e irreductible del hecho poético. Verdadera *ars poética*, su obra relata la azarosa tarea de construir no ya un universo propio, inabordable, evasivo y maravilloso (a la manera de la concepción burguesa del artista: Orfeo individualista, tejedor de sueños y decorador de leyendas), sino que fundamenta la presencia real del objeto poético en un mundo en que otras objetividades se debaten en acceder al nivel de las significaciones. La transmutación se efectúa, antes que nada, por la re-ubicación, el re-ordenamiento, la instalación del hecho poético y la obra creada en un plano de decidida autonomía respecto de las referencias que lo cotidiano, el mundo aparentemente estático de los valores y el devenir histórico podrían quitarle o agregarle. Ello no linda con una concepción subjetivista, psicologista o idealista del hecho artístico, sino que, por el contrario, destaca la realidad autónoma del acto creador y la obra creada, realidad difícilmente irreductible y sobre la cual Marx, en su correspondencia con Engels (y para ubicar la crítica desde el punto de vista insuperable: el materialismo dialéctico) formula serias advertencias referidas a las simplificaciones ingenuas y a las explicaciones esquemáticas del materialismo más vulgar.

Las puertas de la percepción, entonces, en el caso de Molina se abren no a la manera huxleiniana, a la búsqueda de la figuración inédita, sino que receptan aquellos elementos de la realidad que contienen en sí mismos el movimiento propenso a la constitución de una imagen radicalmente autónoma en cuanto a *presencia* (existencia) y *valor*, alejada de la falsa originalidad obtenida por la conversión más o menos eficaz de datos y figuras elaborados en una superposición convencional y artificial (mecanismo común, etapa pre-surrealista), sino mediante la acción y reacción que delate enérgicamente la proximidad o rechazo de aquellos elemen-

tos constitutivos de la dinámica específica de un auténtico *movimiento poético en el poema*.

Conversión

Denominamos así al mecanismo que utiliza el poeta (cada artista, un método) para posibilitar aquella transmutación (no mera transformación) que detallamos anteriormente y que constituye, en realidad, el último paso de *reducción* poética. La conversión se refiere a la manipulación (quitemos la connotación positivista al concepto) de los datos reales (incluimos los planos de la ficción en lo *real*) en la constitución del (o hacia el) objeto poético: la obra creada, erigida en sí misma, soporte y proyección de su *propia* realidad.

Los últimos libros de Molina (nos referimos especialmente a "Costumbres errantes o La redondez de la tierra", "Amantes antípodas", "Las bellas furias" y "Monzón Napalm") exhiben nítidamente el método. La noche, los dientes, las enfermedades (los datos de la naturaleza) no son válidos *per se* en Molina, para colocarlos antes o después de un fondo con niñas en llamas, los relámpagos o en la memoria¹. En Molina, el recurso de juntar dos palabras que antes nunca se encontraron para configurar otra —una nueva— realidad (surrealismo menor) tiende (y no podía ser de otra forma) a trascender en una *realidad poética* que cobre, además, un significado irreductible tras la alquimia literaria propiamente dicha. La conversión se producirá no ya por simple imagería e ingeniería verbal, sino merced a la *modificación* íntima cuya dirección estará acordada por la metafísica personal del poeta: esa imitación que estará determinada sin embargo en su plenitud de posibilidades, en la medida en que constituye la óptima señalización de la expresión iluminadora consecuencia de aquella visión particular e inédita.

Alquimia

Este es el tercer aspecto que define a Molina como magnífico instrumentador e intérprete verbal, magnificencia que no surge de la habilidad retórica acorde al modernismo que se exige hoy al tratamiento de la prosa o al cincelado del verso (*il faut être nécessairement moderne*) sino de la intrincada simbiosis entre continente y contenido, forma y significado.

La construcción poética de las figuraciones de Molina oscilan entre el relámpago de la iluminación propiamente poética, algo más que intuitiva, pero fundamentalmente poéticas, es decir, fundamentalmente verídicas. Puesto que la imagen poética no apoya su realidad en el hábil engarce con la realidad contradictoria u opuesta (o contrapuesta o, presumiblemente, dialéctica) de otra imagen, sino en el residuo de vida que se extrae de la reducción del material figurativo que sostiene el poema, a la medida de su forma esencial, de su esqueleto conceptual (regido por coordenadas muy distintas a las de cualquier lógica), y sin la desesperada y absurda tarea de desplegar el poema dentro del maniqueísmo interpretativo de la crítica ideologizante de Occidente: *la forma*, el *contenido*. Nunca como en Molina la intrincada e inseparable realidad de materia y espíritu, estará fervientemente señalada en la propia condición del pensamiento poético; unidad que por otra parte no surgirá de la inextricable unión de ambos en el rostro bicéfalo del poema, sino del nivel de generalización en profundos estratos de la conciencia y de los arquetipos mentales de la especie que, tal como en el caso del pan y el vino consagrados y convertidos en la carne y la sangre, o el objeto animizado por proyección antropomórfica, establecen la indivisibilidad y perennidad del símbolo *en lo que tiene de concreto*, casi dotado de características parmenídeas.

En este sentido, el método lúdico-operativo de Molina sobre la palabra se despliega en varios niveles de significación: 1) en sí misma, como punto de partida de toda metafísica; 2) metamorfoseada en la elaboración de la imagen poética; 3) "convertida" dentro de la respiración propia del verso; 4) domeñada dentro de la estructura propia del poema. Claro que este proceso —con más o menos pasos; con mayor o menor perfección— se repite en la elaboración consciente de cualquier poema. Pero en Molina hay que señalar otro paso en este lento y refinado proceso de reducción alquímica de la palabra *en verso*: la consistencia poética que otorga a sus poemas una dimensión diferente como resultado de la *calidad* de la visión personalísima de Molina, ya no referida al hecho poético en sí o a su azaroso intento, sino al *develamiento de la realidad*.

Cuestionamiento

No hay gran artista sin concepción personal del mundo. No una densa *weltanschauung* que derive inevitablemente en la erección de un sistema sólido, cerrado, implacable, universalizante. Por el contrario, una *forma* (adviértase la connotación absoluta del término) de ver las cosas, de observar a través (traspasando) y trascendiendo la realidad, penetración y ascenso que se producirá como consecuencia de una *mirada* cuya condición esencial (propuesta poética) no será la originalidad ni la ingenuidad ni el estado de inocencia (o inocentemente receptivo) sino la *intención e intensidad* con que logre expresar aquella *forma*. La determinación del contenido estará dada *en última instancia por la intencionalidad otorgada a la forma*. (He aquí el origen de los géneros.)

Y el cuestionamiento habrá de partir de la *originalidad* poética: su *esencialidad formal* que habrá de constituir la *existencia* del poema. Cuestionamiento que, como en el caso de la producción de Molina habrá de darse a través de la densa reflexión alrededor de la *forma* del mundo, como auténtica demiurgo que es el poeta. Su actitud será fundamentalmente válida y verazmente poética puesto que ha elegido ahondar en las más íntimas significaciones de lo *real*, no a través de la metódica reflexión filosófica o la minuciosa puesta en concepto de sus particularidades, sino a través de la mirada exacerbada del inventor, del iluminador, del visionario, del catalizador de significaciones y señales más profundas que las que capta el receptor normal, descalificado, limitado en sensibilidad, *pathos* y nobleza investigadora.

El proceso de reducción de la materia a sus partículas constitutivas elementales provocaba en los audaces alquimistas medievales un proceso paralelo de purificación espiritual. El oficio de poeta, al crear (ya no re-crear) nuevamente las cualidades y calidades de la lengua, a través de su partícula elemental, *la palabra*, cuestiona radicalmente como ninguna otra actitud o actividad *los fundamentos intelectuales, la experiencia simbólica y la escritura significativa* de la especie. Cuestionamiento que de ninguna manera se pierde en la opacidad de lo Absoluto sino que, por lo contrario, asume las estructuras

elementales de la cultura y las trasciende mediante el desarrollo exhaustivo de todas sus potencialidades. Aquí, sin que "la historia se repita", el hecho cultural, la manifestación poética, cobra su real dimensión de originalidad y prospectiva intelectual. La poesía de Molina, como toda gran poesía (¿hay poesía menor?) trasciende infinitamente las posibilidades de su tiempo. En sí misma, erige develamientos que inevitablemente escapan al propio poeta y, cuanto más, al más inteligente y receptivo de sus lectores.

Es que la gran poesía —y la poesía de Molina—, trasciende los innumerables planos de lo real y se abalanza más allá de toda metafísica, hendiendo su increíble escarpelo en las zonas más antiguas de la magia y el mito y aventurándose en las regiones más desconocidas e inimaginables del porvenir.

*esa batalla de sangre y tiempo mezclados para siempre*².

¹ "Con noches en cuyo fondo se ven niñas en llamas", "Los trabajos de la Poesía". De *Costumbres errantes*, Losada.

"De dientes de relámpago", "Francisca Sánchez", de *Las bellas furias*, Losada.

"...enfermedades de la memoria", "La aventura" (Id.).

² "Tripulantes", de *Amantes antípodas*, Losada.

Obras de Enrique Molina:

Las cosas y el delirio, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1941.

Pasiones terrestres, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946.

Costumbres errantes o la redondez de la tierra, Buenos Aires, Botella al mar, 1951.

Amante antípodas, Buenos Aires, Losada, 1961.

Fuego libre, Buenos Aires, Losada, 1962.

Las bellas furias, Buenos Aires, Losada, 1966.

Hotel pájaro (antología), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Monzón Napalm, Buenos Aires, Ediciones Sunda, 1968.

**LIBROS DE TODOS LOS AÑOS
PARA LECTURA DE TODO EL AÑO
EN EL 70:**

Arthur Koestler

**Los muros de Jericó
y otros ensayos**

Carlos Hugo Aparicio

Trenes del sur

Timothy Leary

La experiencia psicodélica

Blas Matamoro

Hijos de ciego

André Nataf

Los anarquistas

Antonio Di Benedetto

El silenciero

René Crevel

El espíritu contra la razón

Miguel Angel Speroni

Maquiavelo

Georg Henrik von Wright

Ensayo de lógica modal

SANTIAGO RUEDA EDITOR

Sarmiento 680, 19

Buenos Aires

Primer certamen

Macedonio de Poesía Argentina

- 1) Los trabajos serán considerados por un Jurado integrado por Raúl Gustavo Aguirre, Ubaldo Nicchi y Alberto Vanasco;
- 2) podrán intervenir todos los poetas residente en el país y los argentinos residentes en el exterior;
- 3) los trabajos premiados serán publicados en el número diez de la revista "Macedonio", número especial dedicado a la Literatura Argentina;
- 4) el plazo de admisión de los trabajos se cierra el 31 de diciembre de 1970;
- 5) la decisión del jurado se hará pública el día de aparición de la revista con los poemas escogidos;
- 6) no habrá premios especiales. El certamen es estrictamente selectivo y el Jurado tomará en cuenta a tres poetas, por uno o más poemas;
- 7) los trabajos deberán ser inéditos;
- 8) los autores podrán enviar sus originales firmados con su propio nombre o bajo seudónimo. En este último caso, en sobre aparte, cerrado y lacrado, consignarán su nombre y domicilio. En la parte exterior del sobre que contenga los datos escribirán el seudónimo solamente;
- 9) las obras deberán ser enviadas en tres copias a máquina y escritas en una sola cara del papel, a dos

A Eduardo Goligorsky.
Nihil fidei, nihil rerum.

La reunión era en la avenida del Libertador a las ocho de la noche. Como apenas eran las seis y media todavía tenía tiempo. Podía esperar a que oscureciera y caminar después sin apuro, bajo el fresco, buscando las calles menos transitadas. Llevaba puesta la trusa reglamentaria pero lo mismo algo se notaba y Hernán no quería que lo sorprendieran. La noche anterior, sin ir más lejos, había visto cómo una patrulla de reproductores descubría a un réprobo y se arrojaba sobre él para esterilizarlo sin más en plena calle.

Terminó tranquilamente su porrón de cerveza, pagó sin que el mozo, al parecer, se diera cuenta de nada y salió a la calle. El sol se ponía y unas nubes rugosas, llenas de agua, empezaban a cubrir el cielo. "Mejor así" pensó él. Dobló por Independencia, después tomó hacia el norte y siguió por Libertad. Caminaba por la vereda de los números pares y, por fin, cruzó la plaza yerma que estaba además desierta a esa hora. Se había sentado un rato en un banco cuando empezaron a caer las primeras gotas. Se levantó y sin querer apuró el paso al llegar a Santa Fe. Algunos

hombres pasaban junto a él, corriendo, en grupos o solos, enfundados en sus trusas, pálidos y mansos, las miradas lánguidas, perdidas. Tuvo que meterse en un portal al ver venir una banda de sicarios con sus cimitarras doradas al cinto. Por suerte, nadie se dio cuenta, y siguieron de largo. En el acrílico saltado de algunas paredes —a través de las gotas de lluvia— destellaba el último rayo de sol. Pasó a los tumbos un ómnibus simulado, que no levantaba a nadie. Todavía en algunos comercios unas mujeres hacían como que compraban. Cerca de él un hombre hacía como que hablaba por teléfono. A esa hora la ciudad empezaba a girar (para que a la mañana siguiente, al amanecer, los primeros rayos del sol iluminaran el barrio de los grandes padriillos). Hernán trepó a la acera automática, que estaba rota, y caminó sobre ella mientras miraba los avisos que se proyectaban en los televisores adosados al pasamano, pero antes que se descompusiera ya había llegado al aeropuerto. Cruzó la avenida solitaria y entró en el primer hangar del campo de helicópteros. Un aparato acababa de caer y en ese momento, allá al fondo, atendían o saqueaban a los heridos. Hernán bajó al sótano y allí se encontró con sus compañeros que lo esperaban sentados en los cajones de chatarra. Allí estaban los cinco, callados, mirando la llama del calentador, como si esperaran que estallase. El agua hervía. Hernán se sentó sobre uno de los bultos y sacó una pastilla de yerba: la echó a la pava.

—¿Qué hay de nuevo? —dijo.

Ninguno de ellos se animó a contestarle. Se miraron en rueda unos a otros como incitándose a hablar.

—¿No hicieron nada? —volvió a preguntar él.

—No —replicó Migán—. No podemos hacer

nada. Tampoco queremos hacerlo. Por eso te esperábamos para conversar.

Hernán los veía ahora quebrados y macilentos, abatidos y temerosos, desválidamente.

—¿Quieren abandonar? —Alguien sirvió a cada uno una taza de mate aromático.

—No es eso, Hernán —se animó a explicar Noloc—. Es que la situación ahora no nos permite movernos ni siquiera dentro de la fábrica. A la calle ni nos asomamos. Ayer cayó

Maestrut. Sigles la semana pasada.

De pronto Hernán notó algo raro. Mientras Noloc hablaba lo había mirado entre las piernas, allí mismo donde la trusa debía de ajustarle, y observó que algo había desaparecido, que la trusa no estaba del todo ajustada como era de esperarse; es decir, que había ocurrido lo que todos ellos habían estado tratando de evitar durante tanto tiempo. Saltó sobre Noloc con la intención de tocarlo entre las piernas para cerciorarse de lo que le faltaba, pero Noloc se apartó de pronto, con las manos puestas sobre las ingles, hecho un ovillo, gritando, dejándose caer, como si lo hubieran golpeado allí mismo.

—No, no —le rogaba. Hasta que por fin quedó totalmente encogido sobre el suelo, en un rincón, con los ojos en blanco, echando baba, tal cual.

Hernán se volvió perplejo hacia los demás. Y algo advirtió también, entonces, en sus trusas, pero sobre todo en sus caras, que le crispó las entrañas: todos ellos lo miraban ahora un poco de reojo, como en actitud culpable, listos a dar un salto y perderse de vista al menor amago de su parte.

—Migán, vos —dijo él, pero Migán puso también sus manos sobre las ingles y se agachó en silencio—. Vos, Mawthi —siguió, y Mawthi se hizo a su vez un ovillo. Hernán se lan-

zó sobre Olgol para palparlo y éste escapó por la escalera y sus pasos se perdieron unos instantes después en dirección a la calle. Hernán se dejó caer fulminado sobre un cajón.

—¿Todos? —preguntó.

—Todos —dijo Migán. Hubo un silencio general, allí dentro y allá arriba, en la calle:—

Pero queremos aclararte algo.

—Ahora todo está de más —dijo él.

—No, porque todavía creemos en la causa, todavía pensamos que teníamos razón, que esto no puede ser, que hay que cambiar las cosas. Nos hemos dejado intervenir pero para estar tranquilos, para poder trabajar mejor. Lo mismo seguiremos luchando juntos, como hasta ahora.

—Claro —dijeron los demás.— Siempre juntos, para seguir luchando.

—¿Y ahora con qué? —dijo Hernán. Se sentía él mismo impotente. También le habían sacado algo. Se levantó y le pareció que la trusa le quedaba grande. Se sentía más liviano y se preguntó con repugnancia si no se había alegrado de lo ocurrido. —Me gustaría ser como ustedes —dijo— para no despreciarlos.

Subió despacio las escaleras y salió a la calle: aquí y allá se derrumbaban algunos edificios modernos cargados de piletas de natación. (Los arquitectos e ingenieros ya habían olvidado las nobles artes de su oficio). Algunas ambulancias hacían como que intentaban llegar al lugar de las distintas catástrofes para atender a los sobrevivientes pero se descomponían en el trayecto, o chocaban entre sí, o se detenían en el tránsito embotellado a causa de que las calles estaban totalmente levantadas o perforadas. La ciudad se le presentó más hosca y siniestra que nunca.

“Tengo que ir a lo de Gloria”, se dijo, y casi corriendo se dirigió hacia Congreso. ¿De qué

le había valido (*les* había valido) escapar tanto tiempo al decreto general de castración? Desde que él tenía memoria los hombres eran esterilizados al entrar en la pubertad. Los que estudiaban eran los únicos eximidos de tal mutilación y se les ampliaba el plazo a fin de no quitarles las energías necesarias para cursar las distintas carreras, pero una vez que se recibían, apenas terminada la ceremonia de entrega de los diplomas, eran cercenados como todo el mundo. A cambio de esto podían abrir sus bufetes, o consultorios, o estudios. El pueblo vivía así con una apariencia de docilidad, como si todos se hallaran conformes. Se los veía apacibles, fúnebres y demacrados. Algunos, llegados a la edad requerida, se extirpaban ellos mismos, gozosamente, los órganos pudendos. Las mujeres, en consecuencia, eran casi todas frías, y las muy pocas que no habían alcanzado ese alto grado de adaptación social se veían obligadas a elegir sus amantes entre los grandes reproductores (como los llamaban) que vivían en la parte alta de la ciudad, y que, como era lógico, dominaban no sólo el país sino también el continente. Estos grandes padrillos tenían una lista completa de las mujeres insatisfechas o ansiosas, a las que mandaban llamar con algún mensajero cuando tenían necesidad de ellas y, a veces, las retenían en sus casas durante un año o más, según sus servicios, y en grupos de treinta o cuarenta, hasta que decidían cambiar el cortejo. Sus casas resultaban así especies de grandes serrallos y los demás no eran sino los fieles eunucos que las guardaban.

Los que como Hernán se habían mantenido en la insurrección eludiendo el cumplimiento del decreto expurgatorio eran los réprobos, los renegados de aquella sociedad sumisa y que

debían vivir sin ninguna de las ventajas vitales con que contaban los otros y ocultándose, además, permanentemente, de las autoridades, de los delatores y, sobre todo, de las patrullas volantes de castración. Los hombres llevaban, por eso, una trusa ajustada al cuerpo que ponía en evidencia a quienes no habían cumplido con la ordenanza de descargo (como le decían). Cuando una patrulla de sicarios descubría a alguien que trataba de simular no poseer aquello que había tenido a bien conservar, los esbirros se arrojaban sobre el embustero y allí mismo, casi siempre en la vía pública, llevaban a cabo la extirpación con sus grandes cimitarras doradas de filo mellado.

Hernán debía hacer verdaderas proezas para llevar su trusa bien ajustada al cuerpo. Los demás, en cambio, obtenían como compensación un empleo más o menos seguro, una vivienda honorable y la comida necesaria para sus mujeres histéricas y sus hijos bastardos; a veces, también —según la mayor o menor obsecuencia de cada uno—, alguna que otra prebenda. De este modo tenían la impresión de haber solucionado todos sus problemas y vivían como si fuesen hombres enteros. Para Hernán la única y prodigiosa retribución por todo ello había sido el amor de Gloria. En su relación con ella había encontrado su justificación y su fortaleza.

No obstante, aquella tarde, cuando llegó a su casa, cerca de la plaza de los dos Congresos, la halló huraña o, por lo menos, apática. No quiso dejarlo entrar y le cerró la puerta en la cara después de decirle que no apareciera más por ahí. Hernán volvió a llamar, una y otra vez, hasta que ella se asomó de nuevo y él entonces le explicó su situación y le dijo que necesitaba hablarle. Gloria salió

—mirando hacia un lado y otro como con temor de ser vista en su compañía— y después empezaron a caminar por la avenida, bajo los árboles exóticos que, en parte, se resquebrajaban putrefactos. Aún caían algunas gotas, y el viento se había aplacado.

—No quiero que te vean entrar más en mi casa —dijo ella.

—No puedo entender —dijo Hernán—. Creí que hasta ahora todo iba bien.

—Eso es lo que vos creías. Pero lo nuestro ha sido un tremendo disparate, una soberana inmundicia.

—¿Inmundicia? —Hernán no veía la relación. Veía solamente que el pavimento de acrílico —además de estar roto— acababa de partirse en dos bajo sus pies.— ¿Entonces, quiere decir que no tiene ninguna importancia que nosotros dos...?

—¿Que nosotros dos qué?

—Podamos querernos o, mejor, podamos hacer el amor como... como...

—¿Como dios manda?

—Eso es. Con el sexo.

Gloria dejó escapar un ruido de la boca que daba a entender la poca consideración que tenía por aquel aspecto de su familiaridad:

—El sexo no tiene nada que ver con lo que vos pensás —prosiguió Gloria luego de detenerse en una esquina donde había gente que corría a los ómnibus destartalados tratando en vano de subir a ellos—. El sexo está formado por otras cosas. Es el dinero, el poder, la seguridad, lo que te permite tener cosas y disfrutarlas y ser como todos los demás. Eso es lo que dios manda. El único sexo que vale la pena tener es el poder de adquirir cosas y de conservarlas, simplemente el hecho de tener dinero, que es lo único por lo que la gente te respeta. Tu sexo, lo que vos

llamás sexo, no es nada, es una ilusión, una mentira. Sexo es lo que tienen los demás, que pueden vivir y ofrecer vida a los otros y no lo que vos te empeñas en defender, eso que precisamente te transforma en un fantasma, en un desaparecido, en un paria. El único eunuco en esta ciudad sos vos. No existís, Hernán, eso es lo que te ocurre. Y yo preciso un hombre que forme parte de la realidad, que me haga vivir en el mundo y no en ultratumba. Tenés que elegir, Hernán. Todavía estás a tiempo. Tu sexo o el de ellos.

Hernán nunca había pensado en todo eso.

Gloria se dio vuelta como para regresar: —Allí a tres cuadras está la Oficina de Descargo. Andá y poné en orden tu legajo. Cuando tengas el certificado volvé a mi casa.

Gloria se alejó en seguida por donde habían venido. Hernán, casi sin darse cuenta, se encaminó hacia la Oficina que ella le había indicado. De pronto apuró el paso. Por lo visto, se había quedado solo, ya no tenía por qué seguir resistiendo. Aunque tal vez sí. Y aminoró la marcha. Estaba a poco menos de tres cuadras. “Todavía tengo tiempo de decidirlo”, pensó. Tal vez no era el único. Habría muchos más que harían lo que él ya no podía seguir haciendo, ocultos en algún lugar, tratando de mantener encendida esa llama que los hacía hombres. Pero no podía saberlo. Tal vez, sí, era el único. Caminó aún más despacio. Faltaban todavía dos cuadras. “El único”, se dijo. Pero seguramente no. De todos modos, ya no le importaba. Así llegó a una cuadra de la Oficina de Descargo. Siguió avanzando. Faltaban ahora tan solo setenta pasos. Después cincuenta. Pero aun no había entrado. “Todavía tengo tiempo de echarme atrás”, se decía. De pronto se dio

vuelta y se alejó pero solo dos o tres pasos. Se detuvo y volvió a darse vuelta. Siguió avanzando. Treinta pasos. Veinte. Allí estaba la puerta. Pero no la había cruzado. "Aún estoy a tiempo", repitió en voz alta. "Todavía". Ahora eran quince pasos. Después diez. Siete. Cinco... cuatro... ♦

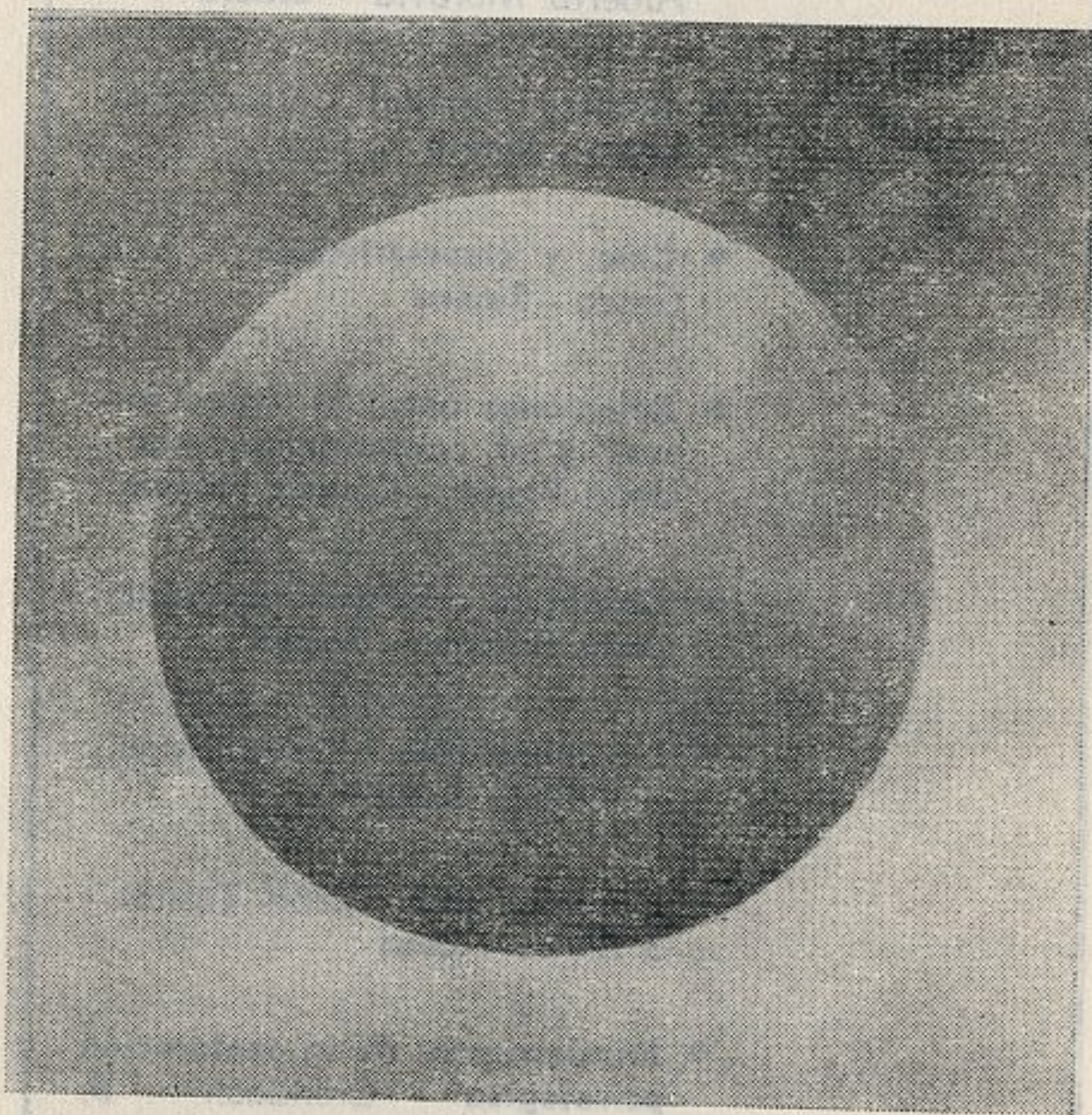
OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

- **Soldados** - Rolf Hochhuth - Grijalbo
- **Thomas Mann** - G. Lukács - Grijalbo
- **La revolución cultural china** - Alberto Moravia - Sinera
- **Crónica familiar** - Vasco Pratolini - Sinera
- **Cine y ciencia-ficción** - Luis Gasca - Sinera
- **Relaciones entre la lógica formal y el pensamiento real** - Jean Piaget - Ciencia Nueva
- **China: la revolución cultural** - Louis Barcata - Aymá
- **Los miserables** - Víctor Hugo - 4 tomos - Zeus
- **Guerra y paz** - León Tolstoi - 3 tomos - Zeus
- **Fundamentos de la exploración psicológica** - Cronbach - B. Nueva
- **Psicología social** - D. Krech y otros - Bibl. Nueva

D. E. A. s. r. l.

Distribuidores

Rivadavia 1711 - Buenos Aires



Roberto Aizenberg; "Pintura"; 1968;
óleo sobre tela; 80 x 80 cm.

Matilde Herrera

Poemas

3 tiempos para mirar un cuadro de Bobby

I
Voy hacia un silencio espeso
brillante
como cuando me aprieta tu mirada solitaria.

II
Floto, me pliego, las tripas se me vuelan,
lamo mi estómago por dentro,
mis brazos se trenzan en cristales,
fluye la sangre por una sonrisa.

III
Mientras giro,
la muerte tiende su mano
de papel, con una lágrima
me quema.

Busqué más allá de los espejos.
 Palpé mi cuerpo invocando desesperaciones.
 Sentí crecer una cordura
 anticipo de un sueño diferente.
 Temible sabiduría.
 Estalló sin aviso,
 quebró el espanto,
 dobló la tristeza.

Transformé el grito en susurro.
 Los látigos estallaron en espuma. La
 espuma en fuego.
 Cada burbuja una explosión
 que rodó por la pendiente.
 Mi piel está en todos los rincones,
 en cada curva de la tierra.
 Hecha de carne y arcilla
 me desarmo en humo y sangre.
 Descubro los caminos imposibles.

Federico García Lorca:
CANCIONES Y POEMAS

Armando Tejada Gómez:
SONOPOEMAS DEL HORIZONTE
CANTORAL DE MI PAIS AL SUR
POETA DE LA LEGUA

Hamlet Lima Quintana:
TALLER DEL RESENTIDO y
LA MUERTE Y LOS PRESAGIOS

Diego Rivera:
OPINIONES SOBRE LA FUNCION
SOCIAL DEL ARTISTA

Qualiton



SUIPACHA 463, 1º 'H'
T.: 40 - 3811
Buenos Aires

Acaba de aparecer:

CANTO RODADO

Alberto Vinasco

Poemas

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto 1º 545 - Buenos Aires

La Vereda de Enfrente
Cuento de Bernardo Verbitsky

—Se siente lejano pero claro el tintinear del oro. Y los piratas ávidos de botín se acomodan el parche sobre el ojo, se reajustan la pata de palo. ¡Oro! —dijo Grandi.

—Piratas, pero famélicos, filibusteros en desgracia, desharrapados y muertos de hambre —acotó Núñez, imitándole el estilo.

—¿Por qué no se dejan de decir macanas? En todo caso los piratas están del otro lado de la puerta —intervino áspero aunque en voz baja Elijovich.

En el momento mismo que la nombraba, se entreabrió lentamente chirriando con un quejido agudo y medroso. Pero nadie apareció. No era una puerta de hierro sino una muy vulgar, de madera, con la pintura descascarada en la parte inferior y a partir de un metro del suelo cuatro vidrios detrás de los cuales comunes cortinas de casa de familia restaban importancia al letrerito en negro que decía 'Administración' al que hacía mucho se le había despintado el acento en la O. En ese pequeño jolcito embaldosado esperábamos, hundidos tres de nosotros en un viejo sillón de cuero con los almohadones desinflados en los que uno creía tocar el sue-

lo con el traste, al sentarse. Espinosa ocupaba una silla y yo la otra.

—La expectativa aumenta —aún comentó Grandi al que la mirada severa de Elijovich reprobó.

Y en realidad, ¿qué tenía de divertida esta antesala humillante? En casa esperaba mi mujer los pesos mugrientos que yo pudiera traer —el oro al que aludía Grandi— para preparar algo de comer para el chico y también para nosotros. Salió por fin el esmirriado

Máximo a quien todos llamábamos Mínimo.

—Mu... chachos, so... lo hay esto, lo sien... to, pero la culpa no es mía.

Tartamudeaba un poco al arrancar. Nos habíamos puesto de pie, con asombro. Cuando él vio nuestra reacción puso en mis manos el dinero y se refugió detrás de la puerta, escuchándose el ruido de la llave. Era tan apocado como nosotros que a pesar de su temor y nuestra rabia no pensamos ni intentamos romper un vidrio o cosa así. Diez pesos para cinco personas, diez pesos en billetes de a uno, nuevitos para mayor burla.

—¿Los acaban de fabricar? —no pudo dejar de comentar Grandi.

Dividimos, y volví a la redacción. Al lado de mi mesa encontré a Sarcone que metía la mano en uno y otro bolsillo evidentemente buscando fósforos para encender medio cigarrillo que tenía en la boca. Se los alargué.

—¿Conseguiste algo, pibe? —hablaba, encendía y chupeteaba el pucho que sostenía con dos dedos de la misma mano que retenía mi cajita. Sarcone me llevaba una cabeza, diez años, y unos treinta kilos. Como siempre, andaba con el sombrero puesto.

—Un capital. Dos pesos.

—¿Me das uno? Mañana te lo devuelvo.

Mientras con una mano yo recuperaba los fósforos, metía la otra en el bolsillo y segu-

ramente intimidado por su tono le di la mitad del dinero conseguido. Enseguida advertí la insensatez de mi automático movimiento, obediente al apremio de su voz algo ronca. En los segundos que tardé en salir de mi aturdimiento, se había ido. Estuve esperando varias horas para conseguir esa miseria que debía llevar realmente para que en mi casa comieran, y le di la mitad a ese tipo que no era mi amigo, que ni siquiera pertenecía a la redacción pues conseguía avisos, una categoría económica más próspera que la de todos nosotros. Esos meses últimos habían sido deprimentes pero nunca había sentido yo tanta desesperación, agravada por la conciencia de mi absurda debilidad. Lo mejor era llevar cuanto antes ese único peso, que mi mujer ya se arreglará por el momento, y luego yo vería. Era el problema de todos los días. Gómez, que no me negaba cuando tenía, estaba revelando, pero ya en la calle pensé en llamarlo por teléfono a su laboratorio, una piezucha en un recoveco del pasquín. No se me ocurrió hacerlo desde mi escritorio pero lo intentaría desde el café de la esquina. Y al entrar lo primero que veo, Sarcone espléndidamente instalado en una mesa junto a una ventana, ante un vaso de vermú recién empezado, leyendo un diario que no era el nuestro, y entre el índice y el dedo medio de la mano izquierda uno de los cigarros cortos y baratos, un Santos de veinte, que a menudo fumaba. A sus pies el lustrador sacaba brillo a sus zapatos. Ese era mi peso: un vermú, un diario, un cigarro, una lustrada. Tenía que morir yo o matarlo a él. Hice saltar su mesa de una patada, y luego descargué un tremendo sillazo sobre su cabeza siempre cubierta por el sombrero. Pero sólo con la imaginación mientras palpaba en el bolsillo hasta encontrar el otro billete. Sólo atiné a escapar, más

loco que cuerdo. Si me hubieran arrancado un brazo no habría sufrido tanto, pues lo peor era sentirse culpable de quitar a los míos lo indispensable para que ese tipo . . . Dios mío, ¿es posible que esto no haya sucedido ayer? He conservado durante 34 años el gusto amargo con que abandoné el Café diciéndome que idiotas como yo no merecían vivir, corrido por esa estampa de inconsciencia grosera que yo contribuí a montar con ese peso que, no necesito decirlo, nunca me devolvió, aunque nos encontramos más de una vez después de esta escena para mí en tantos sentidos desgarradora y que para él, ahora lo comprendo, nunca existió. Yo tenía 23 años, mi mujer 20, el chico uno y medio.

Sarcone no saldría de este Café en cuya vereda estoy ahora sino que regresaría como una alucinación de aquel recuerdo que se me volcó encima como una catarata. Pero Sarcone, tan cambiado que ni lo reconocí cuando llegó, estaba allí dentro. Estas reuniones habían comenzado hacía un mes y medio al encontrarme con Malanca en la Caja de Jubilaciones a donde fui para apurar un reajuste. Me jubilé hace dos años —lo mismo tengo que trabajar— casi sin querer, por consejo del Presidente de la Caja, que era amigo, a quien fui a ver por el expediente de otro que vivía en Santa Fe. ¿Y usted? Dicen que Alsogaray anda queriendo subir el límite de edad a 60 años. ¿No está en condiciones? A los 53 yo tenía acreditados 35 años de servicios, pues empecé a los 18, y con aquella cuña todo fue rápido. Con Malanca, el incansable evocador de un Buenos Aires que se fue, convinimos encontrarnos todos los viernes en un café a la vuelta. Pero ese “a la vuelta” es enfrente del edificio de *Crítica*, no del todo sino oblicuamente. Algunos de los que llegaban a la tardecita tra-

bajaron allí hasta que el famoso diario se cerró hace unos años, y esperaban que se reabriera, pues quedaron debiéndoles, a algunos bastante. Periódicos rumores aseguraban que “esta vez” la reaparición era un hecho pues en el negocio estaba metido un ministro, un figurón o algún aventurero que tenía el apoyo del gobierno de turno, indispensable para poner en marcha la máquina herrumbrada que tan ágilmente hacía funcionar Natalio Botana. Mientras aguardaba la salida de Sarcone, me distraía el espectáculo de la calle, la gente. Los demás realmente parecían espiar desde allí el momento en que esas puertas clausuradas por carteles que les habían pegado encima —había una entrada por la otra calle— iban a dejarles paso hacia sus puestos y el cobro de las lejanas quincenas impagas. Yo empecé allí, y me fui y retorné varias veces —la última ocupaba una mesa cerca de esa ventana del tercer piso—, pero me marché definitivamente cuando don Natalio se mató en un accidente de automóvil volviendo de Jujuy y, aunque parezca extraño, no he pasado en diecisiete años por ese sector de la Avenida de Mayo. No tengo inconveniente en decir que las pocas veces que anduve cerca, lo evité, sin poder explicarme el motivo y sin pretender tampoco averiguarlo. Al verlo después de tanto tiempo no me acordaba de la etapa en que dejé, para no volver, ese edificio sino de cuando entré, al terminar el bachillerato con una carta de mi profesor, Giusti, para Botana, que al recibirme llevaba un revólver al cinto. Fue poco después de la revolución de Uriburu que en buena parte se cocinó allí.

—¿Por qué no vamos a sentarnos al Alameda? —propuso Núñez como lo hacía todos los viernes. Pero agregó esta vez: —Allí festejaríamos mejor el cobro de la retroactividad

del amigo Libonatti, que tan noblemente nos invita.

La Alameda era el Café que estaba al lado de *Crítica* y veíamos muy próximas sus mesas en la otra vereda, pero nadie parecía tener interés en el traslado.

—Sarcone ¿no salió todavía? —pregunté a Malanca.

—Dijo que iba a hablar por teléfono.

Aunque Malanca me ratificaba la realidad del encuentro, me levanté para comprobar si estaba o todo era disparate imaginado. Lo descubrí de espaldas, en el mostrador, pues aunque allí había teléfono público Sarcone usaba el del Café. Volví a mi lugar.

—Allí está. No lo había reconocido cuando se acercó y saludó. Ahora sí, desde la puerta, aunque lo veía de atrás. Ha cambiado mucho.

—Está hemipléjico —me aclaró González.

—¿Hemipléjico?

—Tuvo un derrame y quedó con medio cuerpo paralizado, pero pudo levantarse y anda lo más pancho por el centro. Algo se le nota pero él no afloja, sale todos los días y todavía se las rebusca.

En realidad cuando se acercaba, tal vez porque inconscientemente me recordaba a alguien, reparé en él, y me pareció que caminaba raro, como podría avanzar un biombo desplegado en tres hojas unidas en ángulos diedros por una bisagra. Como había hecho un saludo general antes de meterse en el Café, pregunté quién era.

—Sarcone, ¿no te acordás? —dijo González.

—¿Sarcone?

Bastó su nombre para desencadenar aquellos recuerdos.

—Yo tampoco lo reconocía —comentó Colombo, y después, mientras limpiaba reflexivamente sus anteojos con una gamuza, me

dijo: —Hoy me encontré con aquel tipo que estaba en la Administración, aquel flaco, con una cicatriz. Pero se me olvidó el apellido.

—¿En la Administración? No sé a quién te referís.

—Pero hombre, aquel narigudo de mal genio. Tengo el nombre en la punta de la lengua, pero no . . .

Apareció Sarcone. Al caminar rengueaba, moviéndose un poco de costado como si realmente la mitad viva arrastrara la mitad adormecida de su cuerpo. A pesar de que la ropa le quedaba holgada y la cara estaba trabajada por los años —hacía como diez que no lo veía— era él, evidentemente. Se sentó cerca de mí y al no prestarme atención me permitió observarlo y sin embargo cuanto más lo miraba más excluyentemente veía la escena lejana que tanto me perturbó. Lo estaba pasando por la licuadora de mis recuerdos. Finalmente no pude contenerme:

—¿No te acordás de mí?

Giró su cabeza y yo realmente escarbé con la mirada esa cara descolorida, inmóvil, pero en la que no se notaba asimetría alguna que permitiera individualizar el lado paralizado.

—La verdad, no te ubico.

Hablaba con cierto esfuerzo como puede hacerlo alguien muy fatigado, pero tampoco en la voz se le notaba nada llamativamente anormal. Iba a explicarle: trabajamos juntos en La . . . Pero desistí. Y a Sarcone le importaba más el pedido que hacía al mozo. Él era un implacable recuerdo mío, pero yo no era ni un vestigio en su mente. Y cuando Núñez volvió a proponer que mudáramos nuestra tertulia, miré hacia allá. No necesito cruzar para estar en el Alameda. Me vi en aquella mesa, allí me sentaba y allá sigo y estoy. Tuve que parpadear para borrar esa imagen. Pero me bastó ese segundo de fan-

taseo para sentirme inundado del sabor de los años de la larga lucha de la República Española tal como se sentía entonces en nuestra Avenida de Mayo, más hispánica que nunca. Increíble. Fontdevila había muerto. Paco Madrid, buenísimo Paco, muerto. Venegas, maravilloso amigo, maravillosa persona, maravilloso español, muerto. Y antes don Ángel Osorio, imponente Embajador que también sabía reír y cantar. Hasta Cimorra, fuerte como un toro de lidia, pero buenazo, muerto estúpidamente pues por su mismo vigor abusó desaprensivamente de no sé qué droga que tomaba por una gripe o un dolor de muelas, algo tan poco grave como eso.

Lo nombré y alguien dijo:

—Si Clemente no hubiera muerto, a Mariano seguro que lo mataba. O Mariano no se encenagaba como lo ha hecho. Eso, si vive Cimorra nunca se hubiera atrevido, y habría sido imposible verlo en la Oficina de

Prensa de Franco.

El recuerdo de Fontdevila venía unido a una anécdota. González la contó:

—Ustedes se acuerdan, cuando desapareció un pantógrafo de la sección de dibujantes de *La Mañana*. Ripoll que se tomaba tan en serio su trabajo de cronista de policía al estilo yanqui y se las daba de detective científico, hizo una investigación y descubrió realmente que lo robó Zapettini. Se empeñó en probarlo y Zapettini que la sacó barata porque la empresa se conformó con despedirlo, quedó sin trabajo. Yo estaba sentado allá enfrente cuando se lo contaron a Fontdevila que escuchó calmoso y dijo después con su voz de bajo y en su cerrado español: y a ese hijo de la gran puta —no decía hijo de o hijo de una sino hijo de la— ¿no se le ha ocurrido investigar aún quién fue su padre?

—Cuando empezó la guerra española yo tenía veinticinco años —me escuché a mí mismo.

Me sentí idiota. ¿Quién iba a comprender que yo quería decir que estaba asombrado que justamente hoy me estuviesen llegando jirones de mi propia vida? No es fácil individualizar un año de otro, pero aquí se definían épocas, unas de miseria, otras de fervor. Y como para corregir la impresión que pudo causar mi referencia intempestiva —no lo era, ya que habíamos nombrado a republicanos españoles compañeros nuestros— se me ocurrió seguir:

—El 18 de julio de 1936 a eso del mediodía llegó a *Noticias Gráficas* un cable anunciando un levantamiento en Marruecos. No se nombraba a Franco sino a Sanjurjo. Las dos semanas últimas venían cargadas de violencia, y presentimientos, y de pronto el estallido, el comienzo oscuro de algo incierto pero que se intuía grave. El especialista en España era Pablo Suero, pero venía más tarde. Estaba casi lista la cuarta edición, que debía estar en la calle a las 3 de la tarde, y Oscar Lanata, el secretario, me dijo: ¿se anima? Tenemos que salir con algo, aparte de los telegramas. Me animé, aunque era muy nuevo en el diario. Pero en la "quinta" se levantó, pues ya Suero había entregado una nota extensa. Tendría curiosidad por leer lo que escribí aquel día.

Sí. Y durante tres años vivimos pendientes de las alternativas de esa lucha, que después olvidamos, o que tal vez creíamos que continuaba en alguna otra parte. Ahora, a tanta distancia, cuando ya ni la propia fe de entonces se recuerda, uno se entera que la nueva generación se interesa por lo que tanto nos conmovió y hasta un ejercicio primario de cine como *Morir en Madrid* le parece bue-

no porque les trae un eco de lo que no conocieron. España es nuestro gran imán, antes, ahora y siempre, y bastaría que allá caiga Franco para que aquí todo salte en... Comprendí que me había distraído por unos minutos cuando oí que al lado mío Malanca informaba que se modificarían ciertos artículos de la ley que disminuían ahora nuestra jubilación. Colombo a su vez me decía:

—Te enteraste que murió aquel fotógrafo, no me acuerdo cómo se llamaba, uno chiquito sin dientes, hace años que fuimos al velorio de la madre, un cuadro de pobreza, algo espantosamente triste. ¡Roque! No, Roque, no. Tengo presente las arruguitas que se le formaban cuando se reía. Se llamaba...

—¿Estás seguro de que yo lo conocía?

—Creo que sí. ¿No fuimos juntos aquella noche a ese barrio, allá por...

Volví a mirar a Sarcone, aunque me había propuesto olvidarlo. Estaba comiendo un sandwich y, con la boca llena, algo decía del "82 por ciento", frase allí muy repetida pues era lo que nos tocaba del sueldo de los que estaban en actividad. Tenía un pedacito de miga en la barbilla. Y entonces lo reconocí totalmente, más que en los rasgos, en cierto aire de invencible indiferencia por todo lo que no fuera el logro de sus cercanas metas, pues su única conciencia de existir la alcanzaba en la satisfacción inmediata de sus pequeñas apetencias, un chop que le refresca la garganta, un cigarrillo, afirmación de vida superior a la enfermedad, a toda inquietud. ¿Aún le tenía rencor? Admiración, más bien.

Ya andaría por los 70.

Como si Sarcone también le hubiese traído recuerdos, a Núñez se le ocurrió comparar los sueldos de los jóvenes que escriben en esas nuevas publicaciones que sobre el modelo de *Time* han contribuido a cambiar

la fisonomía de nuestro periodismo, y lo que ganábamos en nuestra lejana iniciación profesional.

—Hoy tenemos una generación de niños prodigios —el pibe Rojas sonrió, pues también aludía a él— que a los veinte años tienen una madurez sorprendente y retribución de ejecutivos.

—También entre nosotros hubo muchachos precoces, pero en los sueldos por supuesto, no hay comparación. Pero no basta decir: lo que ganábamos. Te faltó agregar, y no cobrábamos.

Se relataron anécdotas. Malanca decía: corríamos la liebre. Y Núñez, que cambiaba liebre por coneja, contó una de Espinosa, compañero en el diario en el que coincidí con Sarcone. Una noche que regresó sin dinero a su casa, simuló acostado en la oscuridad que extraía dinero del pantalón colgado en una silla y, sin encender, hizo crugir en las manos un papel que dejó en la mesa de luz, haciéndole creer a la mujer que había cobrado un vale, con lo cual podía irse a la mañana siguiente tranquilo.

—¿Cómo tranquilo? —interrogó González.

—Tranquilo es un decir, pero dejándola confiada... que era lo único que le dejaba.

—No le veo la gracia. Linda responsabilidad de marido. Es para no creerlo.

—Lo contaba él mismo. Ella tendría sus propios padres cerca, ya no me acuerdo. Pero es inútil que te indignes. Así andábamos en esa cueva, corriendo tras un peso.

—Tras un peso —comentó risueño Rojas— ¿y qué se puede hacer con un peso?

—Ahora, nada, y con diez tampoco, pero entonces... Después de la revolución de setiembre, y en 1931, un año de crisis terrible, un peso alcanzaba para dar cada día

de comer a mi familia. Lo difícil era conseguirlo —explicó Malanca.

Rojas sonreía incrédulo.

—En 1931 —terció González— yo tenía 19 años y cuando mi vieja me alargaba un mango, me daba la gran fiesta. Ahora vas a ver. El tranvía desde Floresta era ida y vuelta veinte centavos. El diario diez, y un café quince, ya son cuarenta y cinco. Fumaba de veinte pero ese día me daba el gusto y eran “Particulares” de 35, con lo que ya son ochenta. Como alguna moneda suelta me quedaba en el bolsillo, aún me alcanzaba para un café con leche —eran treinta incluyendo cinco de propina— o hasta me daba el lujo de cenar al volver, en un fondín de la Calle Fray Cayetano, sobre la vía del tren —todavía está— donde por treinta centavos te daban un bife con papas fritas.

—¡Qué locura!

—Dicen que cien de hoy son uno de antes. Saquen la cuenta: uno de antes eran 250 ó 300 de hoy.

—Y si tenía cigarrillos, esa tarde podía ir al Select Lavalle a ver una película y a escuchar a Julio de Caro que con su violín corneta y el piano de su hermano Francisco estaban revolucionando el tango.

—Siento olor a quemado —dijo Rojas que observó su propio saco.

—Y no hay que ir tan lejos. La buseca en el Robino —rememoró Malanca— una buseca que adelantaba el calor de enero en pleno agosto; en las noches más crudas de la calle Corrientes, el verano estaba a una cuadra del invierno porque te corrías allí nomás hasta Montevideo y Sarmiento y ya no necesitabas sobretodo. Tras la buseca, un postre de nueces o provolone, ése era el menú de la cantina, todo por cincuenta centavos. Y no era en el año treinta, sino en mil nueve

cuarenta, cuarenta y dos, hasta el cuarenta y cinco, creo.

—Yo no había nacido —observó Rojas.

—Bueno, viejo, ustedes los jóvenes nacen en el año que se les da la gana —irritado Malanca le movía las manos frente a la cara, que se echó atrás.

Terminó por reír con los demás ante su salida. Malanca me lleva unos seis años. Ahora me doy cuenta que cuando lo conocí tendría cuarenta y uno y sin embargo ya era para todos un veterano y era evidente que él mismo se complacía en el papel de viejo porteño cuando lo consultaban sobre la caña de durazno de algunos boliches o la gripe del 18 que él y otros combatieron y derrotaron con ginebra y grapa.

—Y ¿el Gildo? —seguía Malanca que retomaba la exposición normal de sus recuerdos.

—A ver si la terminan —pude decir deseando atajar esa nueva oleada evocativa “de un Buenos Aires que se fue”.

Me resultaba insoportable la forma que daban a su rememoración, como esos tipos que hablan de su lejana juventud, cuando yo era muchacho, y frases de esas. Ellos al recordar parecen tener una sensación de distancia. Nombran el Gildo abierto toda la noche en Rivadavia y Azcuénaga y lo sitúan en un remoto pasado y a mí nada podrá demostrarme que eso no ocurrió ayer, anoche estuve en el Gildo, y mi cena costó un peso veinte, una buseca, dos chorizos y una porción amarilla de polenta que se había estado friendo en la misma asadera en la entrada, casi en la calle. Fue ayer, pero mi hígado hoy no aguanta fritos, fue anoche y después volví en el tranvía 2 y ya ni tranvías quedan en Buenos Aires desde hace varios años. Fue anoche y tenía veinte años y hoy cincuenta y siete. Al tranvía 2 que avanzaba a

bandazos y recorría íntegramente la Calle Rivadavia de una punta a otra de la ciudad como si fuera un barco, sube por Plaza Once aquel diarero bajo y medio jorobado que anuncia cantando, Critiquita, Razoncita. Treinta y siete años. Entre un recuerdo tan nítido y este instante, toda una vida, toda la vida, toda mi vida.

—Yo también siento olor a quemado —dijo Malanca mirándose los codos, y sacudiéndose la ceniza—. ¿No huelen a quemado?

—Mientras ustedes rememoran el Buenos Aires de antes, déjenme admirar a estas niñitas de hoy —dijo Libonatti.

Malanca objetó las minifaldas, mientras por un momento prestaba atención al desfile de mujeres.

—Pero éstas ¿qué son? ¿Chicas? ¿Mujeres? Petisas, cortonas, regordetas, casi sin pollera, mostrando un revoltijo de patas y muslos. Ya sabemos que este es el país de la carne.

—¿Qué tiene de malo? —opinó el viejo Lacarrere—. No importa lo que son, porque de un modo u otro son mujeres, y eso es generosidad, mostrar todo, entregar todo, no ocultar nada.

—La verdad es que nacimos a destiempo, nosotros.

—Vos, habrás nacido a destiempo. Antes también había pirovo. Y ahora conocemos esto, digno de la época que tiene el honor de ser la nuestra. Estas caderas anchas —indicó alzando la barbilla— me gustan más que la Corrientes angosta, adonde algunos siguen viviendo. Nunca me hubiera perdonado perderme esta exhibición de juventud.

—De no llegarlo a ver, ni te hubieras enterado y de nada tendrías que perdonarte.

—¿Por qué no miran en lugar de decir pavadas? —invitó Libonatti ante ese punto muer-

to a que llegaba la discusión—. ¿Qué les parece esto? —se refería a una figura en pantalones, algo así como un pijama densamente floreado que combinaba azul, verde y fucsia en tintas muy vivas. La masa doble de las nalgas ajustadamente envasadas marcaba un brusco ensanche en comparación con la cintura y parecía pesarle hasta dar a su paso el ritmo de un orangután.

—Ahora las mujeres salen a la calle en calzoncillos largos —rezongó Malanca.

Lacarrere pareció dispuesto a contestarle nuevamente y todos hicieron un alto para escucharlo, con evidente interés, pero él demoró la respuesta; luego cruzó sus flacas piernas —una pantorrilla delgada y blancuzca de viejo asomaba entre la media caída y la botamanga— y tomándose la mandíbula huesuda habló como si fuera a terminar inapelablemente la discusión. Pero pareció cambiar de idea, su ímpetu amainó, y con una voz que nada tenía de polémica dijo con inesperada suavidad:

—¡Qué lindo era culear!

Lo dijo con tan profunda convicción y con tan resignada melancolía que aunque largaron la carcajada luego quedaron tan pensativos como Lacarrere, pues anticiparon en su propio futuro ese pasado tan nostálgicamente rememorado. Lacarrere seguía abstraído con una vaga sonrisa que hacía en ese momento bondadosa la expresión de su chupada cara de pintoresco pillastre y fogueado buscavidas.

—Siento olor a género quemado y hasta a carne quemada —volvió a decir Malanca.

—Serán los lomitos que fríen allá dentro —comentó Núñez mientras revisaba su propia ropa.

—¡Qué barbaridad! —gritó González—. Es a éste que se le quema la manga. Y vació un vaso de agua sobre el saco de

Sarcone, que había arrimado el brazo a un cenicero y un cigarrillo propagó un círculo rojo que ardía lentamente y sin llama por arriba del codo. Sarcone comprendió, por fin, y se levantó trastabillando un poco. Lo ayudaron a quitarse el saco. También la camisa estaba agujereada y chamuscada, y advirtieron la llaga de la quemadura. Insensible de ese lado no había sido advertido por el dolor.

—Esto tiene que verlo un médico, vamos, te acompaño a la Asistencia, en un taxi llegamos en un momento —dijo Malanca. Pararon uno. A Sarcone le colgaba el saco, sólo puesto en un brazo, y González que le sostenía la manga quemada también subió con ellos.

Todos nos quedamos apabullados, con más ganas de irnos que de comentarlo.

—La verdad es que no debiera andar por la calle, como está —opinó Libonatti.

—Vaya a saber por qué no se queda quieto. Obligaciones familiares, cada uno sabe sus cosas —dijo Lacarrere.

—Esto pasa porque no me escuchan: en La Alameda se está mucho mejor.

Núñez era terco, pero esta vez le agradecí que nos diera un tema de conversación. Sólo de conversación, porque conmigo que no cuente, cruzar de una vereda a la otra sería como desandar 35 años, llegar a una vida anterior, y no se puede y me parece que tampoco se quiere, vivir dos veces. Libonatti llamó al mozo, y en ese momento un hombre bien trajeado y bien peinado, con un clavel rojo en el ojal, saludó a todos afablemente y se detuvo a su lado, conversando de pie con él que seguía sentado, durante unos minutos. Cuando se despidió, se acercó al mozo, que debió ir a buscar cambio pa-

ra los cinco mil pesos con que le pagó Libonatti.

—¿Quién es ese tipo? —me preguntó Colombo, mientras limpia sus anteojos con una gamuza amarillenta—. Hace varios días que pasa y saluda, le contesto y no me acuerdo cómo se llama. Trabajamos juntos en un diario ¿pero en cuál?

—No lo conozco.

Con los anteojos en la mano, había detenido el movimiento circular de la gamuza sobre los cristales. En su expresión se veía el esfuerzo por recordar, la mirada inmóvil como si observase infinidad de caras sin cuerpo y sin dueño que colgaran a su alrededor.

—Me voy, es tarde —estaba muy cansado, sólo porque deseaba irme antes que los demás encontré fuerzas para levantarme—. Hasta el viernes a todos —dije, vacilando, porque mentalmente me estaba prometiendo que a esta tertulia no volvería más. ♦

Un pequeño café, por MARCO DENEVI. Humor mío, por JORDAN DE LA CAZUELA. Historias en rojo, por SYRIA POLETTI. El amasijo, por OSVALDO DRAGUN. Ceremonia secreta, por MARCO DENEVI. Ciencia-Ficción, por Varios. La caza del Snak, por LEWIS CARROLL. Falsificaciones, por MARCO DENEVI.

CALATAYUD - D. E. A.
editores - Bs. As.

EDICIONES PERSEO

- **Mitología griega y romana** - D. V. Gomver
- **La mejor manera de estudiar** - F. Bleifarben
- **Cómo rendir examen** - Víctor Ray
- **Cómo iniciarse en relaciones públicas** - Víctor Ray
- **Cómo medir la inteligencia** - Víctor Ray
- **Método de lectura veloz** - Víctor Ray

Distribuye:

D.E.A. s.r.l. Rivadavia 1711 Buenos Aires

Los libros de Bernardo Verbitsky

Por Juan Carlos Martini

De la obra de un escritor es justo responsabilizar —amén del autor, valga la perogrullada— a la crítica y a los lectores de su tiempo, al país que lo cobija o rechaza, a la historia pasada o por venir, a la validez de una cultura, si esa cultura logra filtrarse o dejar rastros en el camino de la civilización humana, por no decir del hombre, y muchas veces al Diablo, que también mete su cola con variado entusiasmo. A Bernardo Verbitsky, por una celosa manía, se lo ha pretendido asociar con grupos generacionales o escritores y corrientes literarias diversos, para facilitar sin duda las explicaciones tácitas que generalmente no explican nada y aportan menos, salvo la coincidencia de coetaneidad o de la relatividad de las fechas de ciertos nacimientos, que no vienen al caso, pero que posibilitan el meter de los pelos a perros y gatos, a griegos y troyanos, dentro de una misma bolsa, con dudoso sentido. Según tales esquemas, Verbitsky pertenecería a la llamada generación "intermedia", que se caracteriza particularmente por haber publicado sus primeros libros en un lapso común, a partir de 1940. Y, además, compartiría el legado boedista (léase narrativa realista y social) y otras tantas implicancias que dejaremos de lado, tal vez por acatar el compromiso que nos toca y suministrar, eso sí, para una mayor acepción hermenéutica, la cronología de su obra, de sus libros que son la única forma de hablar de su responsabilidad total como escritor¹.

1

Sin embargo, todo itinerario enuncia un contexto. Y eso lo supo Verbitsky desde un primer momento

a través de Pablo Levinson, el personaje memorable de su primera novela, *Es difícil empezar a vivir*, Ed. Losada, 1941 (Premio Ricardo Güiraldes), que gira como varado en sí mismo, inmerso en ese país que pudo ser alguna vez —¿lo será algún día?— América Latina, con las tremendas dudas de arrojarse o no a la corriente que luego lo arrastrará hacia “lo para siempre inseguro y problemático”. La novela se sitúa en Buenos Aires, como casi todos sus libros, a principios de la década infame. Acaba de caer Yrigoyen. Mientras el mundo se apresta a padecer uno de los peores dramas de la civilización occidental: el nazismo, en la Argentina, unos cuantos millones de hombres y mujeres están solos y esperan. Como Pablo Levinson, tratando de aferrarse de algo, de un simple significado que los justifique, de un apoyo para salir de la encrucijada, para lanzarse a vivir. Las marchas militares solemnizan, entre tanto, la farsesca situación del liberalismo, que apelará a nuevos métodos disuasivos —ya sin tantas caretas democráticas por el medio— hasta el advenimiento del peronismo, aunque volverán nuevamente después, en el 55, con dosificados bríos. Para Pablo Levinson todo es incierto y forzado y no le queda otra salida que aceptar las propuestas del sistema y de la dependencia, y echarse a nadar en medio de la corriente.

Existen, y no es aventurado decirlo, libros claves para comprender fechas claves, mojones literarios en la gran historia, ya sea de la civilización en conjunto o de un marginado país como el nuestro. Tal el caso de la crisis del año treinta en la Argentina y de ciertos libros y autores —contradictorios, a veces— que, de distintas maneras, intentaron profundizar, con una visión horizontal —literaria— en los diversos recovecos de la época. Respuestas de ideologías contrarias, muchas de una clase determinada; algunas talentosas, otras no; reacciones artísticas y filosóficas dispares, con desiguales logros estéticos; pero cada una de ellas motivada por una inquietante preocupación de acercamiento al problema y al hombre argentino, al momento crucial que pasaba el país. Podría decirse que *Los siete locos*, de Roberto Arlt (1929), *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz (1931), *Radiografía de la Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (1933), *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea (1937), *Hombres en soledad*, de

Manuel Gálvez (1938) y *Es difícil empezar a vivir*, de Bernardo Verbitsky (1941), entre otros, reúnen las condiciones y los elementos propicios para interpretar una realidad concreta e histórica a través de un espejo multiforme y variado, como si esa realidad se pensara a sí misma con pensamientos a favor y en contra, dialécticamente complementados y contrarios en sus implicaciones. Sólo que en Verbitsky no habrá escapatoria esquizofrénica, espiritual o filosófica, quedando planteada la problemática social colectiva, en un Pablo Levinson demasiado politizado o demasiado consciente de la parte que le toca y corresponde, con los pies sobre la tierra y las manos sucias, conocedor de las armas poderosas que esgrime su enemigo en la porfía.

El hombre histórico, por excelencia, quizás el mismo que concibió Aristóteles, confunde su destino con el destino de su clase, de su país, de su tiempo, de la especie humana: sabe, pues, que no debe ni puede salvarse solo.

2

A veces se duda si los libros de Verbitsky siguen a la historia o si la historia se maquina en sus libros —en los diálogos de sus personajes— en forma premonitoria. Están escritos luego, por supuesto, pero existe una visible concatenación de libro a libro y de personaje a personaje, o entre la realidad y la ficción literaria. *En esos años*, Ed. Futuro, 1947, comienza a plantear el enfoque global y dispersado en varios personajes, acentuando la parte coloquial, insinuada en su primer trabajo, a manera de proceso socrático en una constante preocupación indagatoria por alcanzar la verdad. Uno de los personajes es escritor y cumple la ritual odisea para poder publicar, y entonces uno no sabe si es Verbitsky quien se desespera por ver su novela —que uno está leyendo— ya impresa, o está prefigurando su lucha posterior. El periodismo le sirve de tema y a la vez como recurso de encuadre: entre noticia y noticia, uno vive nuevamente la situación histórica que condiciona a los personajes novelescos y al propio autor. Ahora, la guerra española y la segunda guerra mundial. Los acontecimientos son tan crueles y cruentos, como una lenta pesadilla agobiante, que nadie exigiría el virtuosismo de la literatura brillantemente escrita o aquel cuidado puesto en su primera novela. Como judío argentino vive el drama del judío europeo, como escritor se desangra en el

taseo para sentirme inundado del sabor de los años de la larga lucha de la República Española tal como se sentía entonces en nuestra Avenida de Mayo, más hispánica que nunca. Increíble. Fontdevila había muerto. Paco Madrid, buenísimo Paco, muerto. Venegas, maravilloso amigo, maravillosa persona, maravilloso español, muerto. Y antes don Ángel Osorio, imponente Embajador que también sabía reír y cantar. Hasta Cimorra, fuerte como un toro de lidia, pero buenazo, muerto estúpidamente pues por su mismo vigor abusó desaprensivamente de no sé qué droga que tomaba por una gripe o un dolor de muelas, algo tan poco grave como eso.

Lo nombré y alguien dijo:

—Si Clemente no hubiera muerto, a Mariano seguro que lo mataba. O Mariano no se encenagaba como lo ha hecho. Eso, si vive Cimorra nunca se hubiera atrevido, y habría sido imposible verlo en la Oficina de Prensa de Franco.

El recuerdo de Fontdevila venía unido a una anécdota. González la contó:

—Ustedes se acuerdan, cuando desapareció un pantógrafo de la sección de dibujantes de *La Mañana*. Ripoll que se tomaba tan en serio su trabajo de cronista de policía al estilo yanqui y se las daba de detective científico, hizo una investigación y descubrió realmente que lo robó Zapettini. Se empeñó en probarlo y Zapettini que la sacó barata porque la empresa se conformó con despedirlo, quedó sin trabajo. Yo estaba sentado allá enfrente cuando se lo contaron a Fontdevila que escuchó calmoso y dijo después con su voz de bajo y en su cerrado español: y a ese hijo de la gran puta —no decía hijo de o hijo de una sino hijo de la— ¿no se le ha ocurrido investigar aún quién fue su padre?

—Cuando empezó la guerra española yo tenía veinticinco años —me escuché a mí mismo.

Me sentí idiota. ¿Quién iba a comprender que yo quería decir que estaba asombrado que justamente hoy me estuviesen llegando jirones de mi propia vida? No es fácil individualizar un año de otro, pero aquí se definían épocas, unas de miseria, otras de fervor. Y como para corregir la impresión que pudo causar mi referencia intempestiva —no lo era, ya que habíamos nombrado a republicanos españoles compañeros nuestros— se me ocurrió seguir:

—El 18 de julio de 1936 a eso del mediodía llegó a *Noticias Gráficas* un cable anunciando un levantamiento en Marruecos. No se nombraba a Franco sino a Sanjurjo. Las dos semanas últimas venían cargadas de violencia, y presentimientos, y de pronto el estallido, el comienzo oscuro de algo incierto pero que se intuía grave. El especialista en España era Pablo Suero, pero venía más tarde. Estaba casi lista la cuarta edición, que debía estar en la calle a las 3 de la tarde, y Oscar Lanata, el secretario, me dijo: ¿se anima? Tenemos que salir con algo, aparte de los telegramas. Me animé, aunque era muy nuevo en el diario. Pero en la "quinta" se levantó, pues ya Suero había entregado una nota extensa. Tendría curiosidad por leer lo que escribí aquel día.

Sí. Y durante tres años vivimos pendientes de las alternativas de esa lucha, que después olvidamos, o que tal vez creíamos que continuaba en alguna otra parte. Ahora, a tanta distancia, cuando ya ni la propia fe de entonces se recuerda, uno se entera que la nueva generación se interesa por lo que tanto nos conmovió y hasta un ejercicio primario de cine como *Morir en Madrid* le parece bue-

a través de Pablo Levinson, el personaje memorable de su primera novela, *Es difícil empezar a vivir*, Ed. Losada, 1941 (Premio Ricardo Güiraldes), que gira como varado en sí mismo, inmerso en ese país que pudo ser alguna vez —¿lo será algún día?— América Latina, con las tremendas dudas de arrojarse o no a la corriente que luego lo arrastrará hacia “lo para siempre inseguro y problemático”. La novela se sitúa en Buenos Aires, como casi todos sus libros, a principios de la década infame. Acaba de caer Yrigoyen. Mientras el mundo se apresta a padecer uno de los peores dramas de la civilización occidental: el nazismo, en la Argentina, unos cuantos millones de hombres y mujeres están solos y esperan. Como Pablo Levinson, tratando de aferrarse de algo, de un simple significado que los justifique, de un apoyo para salir de la encrucijada, para lanzarse a vivir. Las marchas militares solemnizan, entre tanto, la farsesca situación del liberalismo, que apelará a nuevos métodos disuasivos —ya sin tantas caretas democráticas por el medio— hasta el advenimiento del peronismo, aunque volverán nuevamente después, en el 55, con dosificados bríos. Para Pablo Levinson todo es incierto y forzado y no le queda otra salida que aceptar las propuestas del sistema y de la dependencia, y echarse a nadar en medio de la corriente.

Existen, y no es aventurado decirlo, libros claves para comprender fechas claves, mojones literarios en la gran historia, ya sea de la civilización en conjunto o de un marginado país como el nuestro. Tal el caso de la crisis del año treinta en la Argentina y de ciertos libros y autores —contradictorios, a veces— que, de distintas maneras, intentaron profundizar con una visión horizontal —literaria— en los diversos recovecos de la época. Respuestas de ideologías contrarias, muchas de una clase determinada; algunas talentosas, otras no; reacciones artísticas y filosóficas dispares, con desiguales logros estéticos; pero cada una de ellas motivada por una inquietante preocupación de acercamiento al problema y al hombre argentino, al momento crucial que pasaba el país. Podría decirse que *Los siete locos*, de Roberto Arlt (1929), *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz (1931), *Radiografía de la Pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (1933), *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea (1937), *Hombres en soledad*, de

Manuel Gálvez (1938) y *Es difícil empezar a vivir*, de Bernardo Verbitsky (1941), entre otros, reúnen las condiciones y los elementos propicios para interpretar una realidad concreta e histórica a través de un espejo multiforme y variado, como si esa realidad se pensara a sí misma con pensamientos a favor y en contra, dialécticamente complementados y contrarios en sus implicaciones. Sólo que en Verbitsky no habrá escapatoria esquizofrénica, espiritual o filosófica, quedando planteada la problemática social colectiva, en un Pablo Levinson demasiado politizado o demasiado consciente de la parte que le toca y corresponde, con los pies sobre la tierra y las manos sucias, concededor de las armas poderosas que esgrime su enemigo en la porfía.

El hombre histórico, por excelencia, quizás el mismo que concibió Aristóteles, confunde su destino con el destino de su clase, de su país, de su tiempo, de la especie humana: sabe, pues, que no debe ni puede salvarse solo.

2

A veces se duda si los libros de Verbitsky siguen a la historia o si la historia se maquina en sus libros —en los diálogos de sus personajes— en forma premonitoria. Están escritos luego, por supuesto, pero existe una visible concatenación de libro a libro y de personaje a personaje, o entre la realidad y la ficción literaria. *En esos años*, Ed. Futuro, 1947, comienza a plantear el enfoque global y dispersado en varios personajes, acentuando la parte coloquial, insinuada en su primer trabajo, a manera de proceso socrático en una constante preocupación indagatoria por alcanzar la verdad. Uno de los personajes es escritor y cumple la ritual odisea para poder publicar, y entonces uno no sabe si es Verbitsky quien se desespera por ver su novela —que uno está leyendo— ya impresa, o está prefigurando su lucha posterior. El periodismo le sirve de tema y a la vez como recurso de encuadre: entre noticia y noticia, uno vive nuevamente la situación histórica que condiciona a los personajes novelescos y al propio autor. Ahora, la guerra española y la segunda guerra mundial. Los acontecimientos son tan crueles y cruentos, como una lenta pesadilla agobiante, que nadie exigiría el virtuosismo de la literatura brillantemente escrita o aquel cuidado puesto en su primera novela. Como judío argentino vive el drama del judío europeo, como escritor se desangra en el

torbellino de una realidad difícil de sobrellevar. En esos años resulta imposible creer en algo, en una pequeña página de un libro, en una frase literaria, y sin embargo Pedro, al lado de Mariana, comprende que el alma es inmortal. Su metafísica es tan real como el hombre histórico que lleva en sí. Concluye el libro con un canto al hombre, verdaderas páginas de fe fervorosa, en medio del desastre y la matanza.

3

Café de Los Angelitos, Ed. Siglo Veinte, 1950, reúne doce cuentos. Buenos Aires, hoguera de razas, credos e idiomas, tipifica a sus anónimos personajes: cada ser humano es una circunstancia, una forma de convocar a la gran ciudad. La mudanza. El despido. La muchacha provinciana. Un pescador. La abuela judía, extranjera en casa de su hijo. El fútbol. Un estado de ánimo. El machismo porteño. Simplemente un parque. Todo tiene su historicidad ganada, su pequeña razón de ser en la aventura literaria: el historiógrafo descubre, atrapa, resume en cada cuadro los colores de su propia paleta, persiguiendo una realidad multifacética y discontinua. El secreto reside en buscar al hombre a través de todos los hombres y de sus diminutas cosas cotidianas, en captar la singularidad de un hecho, de un ambiente, de una psicología; lo demás pertenece a la biografía ilustre, a la historia grande.

4

El ascenso social de un grupo primario durante la primera presidencia de Perón, sus vicisitudes y valores, la gris vulgaridad de *Una pequeña familia*, Ed. Losada, 1951 (un matrimonio con dos hijos, con a veces un gato, otras un perro, algunas gallinas, y una doméstica siempre provinciana turnándose en los quehaceres de la casa), que van inconscientemente hacia adelante, "sin complicarse la vida", haciendo un ético uso de los años dorados y de las posibilidades que brinda el país con su nueva política, instigan y conducen a Verbitsky por un peligroso camino: el que bordea al apetito naturalista, a la objetividad fría y oculta. Una repudiable clase media engorda día tras día; los primeros patrimonios, la independencia económica, la pequeña lucha por la pequeña vida. Una típica familia de aquellos días. En cualquier momento, con iniciativa y "sacrificio", alguien puede convertirse en un excelente pequeño burgués; el mismo pequeño burgués que moralizará sus fobias contra el peronismo y que

temerá descender a la "inmunda" clase trabajadora, de donde salió algún día. Hacia el final de la novela, Eduardo, uno de sus protagonistas, realiza forzosamente un trabajo manual y tiembla, casi con entusiasmo o quizás con temor, porque intuye que existe una forma de hacer con sus manos, de crear, que él ha desconocido. Tal vez, por eso, "entonces surgió un pensamiento más concreto entre los que le asaltaban: ¿qué he hecho yo para que el mundo no defraude a mis propios hijos en sus derechos de bondad y belleza?" Es la pequeña familia que pretende el bien y la dignidad, mientras rechaza a la "cabecita negra" que viene desde lejos, con un chico en la mano, a golpear en su puerta, a pedir una limosna. Algo está pasando en el país, pero ellos sólo piensan en la "nueva casita" o en el terrenito comprado a plazos, o en el riesgo de una "changa" bastante pretenciosa, que dará un buen dividendo. Por esos años, uno quisiera saber qué ha sido de la vida de Pablo Levinson, cómo juzgaría él a esta familia, a la época en sí, qué haría o no haría, cuál sería su actitud frente al movimiento peronista, cómo hubiese reaccionado políticamente en tales circunstancias.

5

En *La esquina*, Ed. Sudamericana, 1953, la adolescencia cumple el rito de la gran ciudad, el pequeño pasaporte, la estadía, "atados por la pobreza y la falta de instrucción". El mundo es algo incomprensible y lejano. Comparten el sueño, la alegría, hasta que alguien o algo los lance a ser hombres, y la palabra futuro empiece a saborearse como un caramelo agrio en el fondo de la boca. La esquina se parece a la "primera cancha de la sociabilidad, una estación en el camino". Pero también "es la prueba de que los seres humanos pueden y deben y quieren marchar juntos". Verbitsky agota el lugar común y se deja llevar por personajes que están allí, en el final nuevamente de la década del treinta, en una esquina de Buenos Aires, lanzados por último hacia la aventura de su intrascendencia. La literatura se conforma con muy poco, se ensucia con la vida, con hombres insignificantes, se confunde con el destino del país, se para en una esquina y apunta hacia la nada. Sin embargo, Jacobo le dirá a su hermano Natalio que su esquina aún no está perdida: "Algún día el mundo será distinto y ese día será hermoso, no porque nos llenen de cosas, de bienes, no porque nos den, sino porque podremos darnos a los

demás." En la esquina se aprende a esperar en compañía, con la misma inocencia, con la misma culpa.

6

En otra esquina —una década después— otros muchachos realizan también su duro aprendizaje. La barra se proyecta y se identifica con el cantor de tangos que los representa. La música es una prolongación del alma, la misma tristeza, el mismo vacío. Por esas *Calles de tango*, Ed. Vorágine, 1953², alguien sale a caminar para romper su complicidad o dejar morir su vergüenza. El milagro tiene una cita bajo el puente de la avenida Gral. Paz, en Liniers; allí acuden Nélide y Luis, la pareja que, por azar, se encuentra y mete sus narices en la propia condición humana. El amor abre las puertas de la tierra, está contra todo orden establecido, es adversario de las buenas costumbres, propone el cambio en cada ser humano, instiga a la realización, cuestiona la existencia. Sin embargo, de uno u otro modo, el encuentro de Nélide y Luis ha dejado al margen a la barra de la esquina y no pesa ni atenta contra la alienación de la sociedad. Como si la misma sociedad permitiese o necesitara de tales proyecciones compensadoras, contemplando la plasticidad de la estructura y no la de los individuos que la integran.

7

Hasta una forma simple de relación social, como el noviazgo, ejemplifica y contribuye a la enajenación y al lastimoso cercenamiento del hombre, fraccionando al individuo en el doble juego de provocar y reprimir sus instintos, sus emociones, su sentimiento del amor, las necesidades vitales que, en definitiva, se apoyan y desvirtúan y en pocas ocasiones se rebelan —estamos en 1935— contra los valores de su misma clase; valores que son de la clase dominante en una sociedad donde Platón sigue siendo filósofo y rey. Pero *Un noviazgo*, Ed. Goyanarte, 1956, relata sobre todo los pormenores del mundo del periodismo, al que Verbitsky pertenece y detalla a través de toda su obra. Sin embargo, más acá del coro estable que paralelamente ubica y condiciona a sus personajes —esta vez será la guerra Chaco-Bolivia, Lisandro de la Torre en el congreso, la muerte de Carlos Gardel, etc.—, Verbitsky se preocupa por los engranajes, vericuetos y peripecias de tan alucinante máquina de intereses sospechables. Surge, inevitablemente, en medio de ese trasfondo

cotidiano y mundanal que envuelve a los hombres de la prensa escrita, la confesión a manera de réplica, los argumentos de su poética en el pensamiento de Emilio Quirós, periodista y escritor, que justifica una actitud o tal vez una forma de ser frente al mundo: "Porque yo pertenezco a esa especie que dentro del género literario merece tu mayor desprecio, la del periodista. Por oficio y por temperamento la realidad me atrae y la siento tan tremendamente rica, tan maravillosamente terrible, que me parece superfluo inventar esos extraños mundos que te gusta levantar en tus versos, en tus buenos versos. Creo comprender tu visión de la poesía, pero no es para mí. Los trajes hay que hacérselos a la medida de cada uno. No creo tampoco que inventes una realidad porque conozcas ésta que nos rodea, sino justamente por desconocerla, por ignorarla totalmente. Este complicado tejido de la vida de la ciudad, del país, del mundo. He estado pendiente de esta realidad vulgar... ¿No le importa a tu poesía una guerra, la intervención de una provincia? Y sin embargo mi metafísica no las excluye. Ha sido una función teatral de alternativas más que dramáticas. Trabajando en un diario, es como si tuviera el teatro en casa. (...) La poesía vive en los espíritus de quienes la crean o la sienten pero ni ellos ni la poesía pueden imponer la propia vigencia, la vigencia de la belleza, en el mundo. Hay que cambiar primero el mundo. La poesía puede contribuir a esto, la verdadera poesía contribuye a esto".

8

La propuesta traspone acaso los límites estéticos. El personaje es uno y está definido: América latina. Un personaje con muchos nombres y apellidos, que, en *Villa Miseria también es América*, Ed. G. Kraft, 1957, vive sombríamente marginado en los resquicios que aún le permite la gran ciudad. La enumeración bíblica —que W. Whitman llevara al verso hasta sus últimas instancias— parece novelarse en forma de espiral y acaba por terminar en una eterna huida, mil veces frustrada, como huyendo de sí misma, para volver y comenzar de nuevo. El hambre y la miseria son también lugares comunes. Se meja a un óleo de Courbet aunque deforme, como en Goya, un insulto a la mirada y al buen gusto burgués. La realidad no exige concepciones luminosas y la literatura, como la entiende Verbitsky,

impone la elección. Verbitsky comprende que sólo puede reconstruir y consolidar su alma partiendo del último lugar sórdido, destinado a otras almas. Saber que “cuando llueva, sobre qué infortunio llueve”.

Así, precisamente, como “Los picapedreros”, de Courbet, un cuadro al parecer tan inocente e inocuo, que en su momento fuera considerado propaganda subversiva, *Villa Miseria también es América* se constituyó —más allá de su valor como libro— en la frase lapidaria y prohibida. Podía tomarse —y se tomó al principio— como el alegato antiperonista, o la crítica a las limitaciones del gobierno de Perón y de sus seguidores luego. Como aquel “largo muro” del que tanto se habló y que fuera llevado al cine como juicio al peronismo. Pero, poco a poco, se fue convirtiendo en la confesión vergonzosa, en el título explosivo, escandalizante y negado. Resultó, al fin y al cabo, más fácil cuestionar a la literatura —y al propio Verbitsky— que admitir la iniquidad social, de la que éramos y somos beneficiarios o cómplices. Lo difícil había sido verdaderamente aceptar la dolorosa realidad de América latina y concederle siquiera un marco de utilidad —si no de pólvora— al hecho literario y artístico.

9

Abrir los brazos, entonces, y declarar que la aventura es riesgosa y única. Tener, por ejemplo, quince años y no permitir decir a nadie que existe por lo menos una edad hermosa de la vida (Paul Nizan). En *Vacaciones*, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, un niño adolescente acusa: “Los mayores, ellos saben, ¿por qué no hablan?” ¿Quién puede desprenderse de los hilos intrincados que nos envuelve y señalar por un instante al mundo, alertar a sus habitantes de la universalidad de su color o de lo inútil de tantos sacrificios y rituales repetidos y falsos? Nada escapa a la socialización: las buenas costumbres se internalizan en cada uno, solapadamente, y encubren los tabúes tradicionales, el pequeño enemigo o la dolorosa iniciación, el delito de participar. Como si nuestra propia experiencia personal estuviese viciada por su marco de referencia. Por cada saboteador interno (Fairbairn), otros saboteadores se multiplican en la cercanía y conducen a buen destino nuestro sabotaje total.

10

“...el cosmonauta vio la tierra y dijo que desde su mirador era azul.” Un grupo de periodistas viaja en avión a Nueva York para pasar allí tan sólo un día, aunque todo es muy extraño y sirve de pretexto a las disquisiciones de cada uno de ellos, como si en verdad fuesen a conocer en pocas horas la ferocidad o la ternura del lobo en su propia boca de fiera. Entre ellos, un émulo de Martínez Estrada —o él mismo, simplemente—, de nombre Fernández Pardo, y otros lúcidos arquitectos del espíritu postulan ideas brillantes pero inútiles, que Olivera utiliza para monologar mentalmente y sacar sus propias conclusiones. Tres relatos cortos acompañan a la nouvelle, bajo el título de *La Tierra es azul*, Ed. Losada, 1961. Desde arriba, Olivera tiene la oportunidad de ver un simbólico amanecer sobre América latina: el continente despierta rojo y anunciando vivos resplandores. Más alto aún, sin embargo, todo ha de verse de un color distinto, mucho más lejano y noble, azul, como si a través del hombre la Naturaleza tomara conciencia de sí misma. “Entonces, ¿no se había visto la tierra a sí misma reflejada en los ojos del cosmonauta?” Erase una vez acaso un hombre llamado Hegel que vivió en la tierra azul y que soñaba sueños rojos: Olivera, el periodista argentino, comprende que, más allá del viaje desconcertante, del sueño o la metáfora, todo tiene sentido y se revela.

11

Faltaba, pues, la conciencia que hiciese explosión en sí misma, que anunciara su propia revelación cosmológica. El grito de un hombre contemporáneo. Un desesperado y acaso inútil grito de papel. Como si alguien se propusiese escribir un libro con destinatario incierto, pero que con la misma fe de un Kafka, se lo confiara a un amigo dudoso o inteligente que tarde o temprano lo haría llegar forzadamente a su destino.

Porque el mundo está por estallar, está estallando a pedacitos. Mientras el peligro atómico más que nunca hace del hombre la especie, en tanto se ha llegado a la Luna y la miseria y el hambre exponen, por otro lado, la injusticia de la civilización burguesa; ellos, los trabajadores de América latina se dejan vivir, resignan su participación, esperan en silencio. “Están haciendo tiempo, pero también

en esos momentos son los protagonistas. Lo sé —piensa Ríos, otro periodista—, lo siento. Puedo espiarlos, pero eso mismo confirma que yo soy apenas un testigo. Los protagonistas son ellos. Aguardan su turno. Y si no construyo algo con ellos, si no contribuyo a dar un sentido al nacimiento de su conciencia, nunca seré otra cosa que el Hombre de Papel”. Otro hombre, más de un siglo atrás, que también había hecho sus primeras armas en un diario, tal vez confesara la misma certidumbre y profecía. Pero ¿acaso persistir con una profecía no requiere la misma audacia y lucidez de quien la vislumbró por primera vez, con la misma pasión y convencimiento?

Un Hombre de Papel, Ed. Jorge Alvarez, 1966, es el libro más ambicioso de Verbitsky y uno de los más comprometidos políticamente dentro de nuestra literatura; muchas de sus páginas serían irreproducibles en ciertos diarios y revistas “legales” que cacarean por la libertad de prensa; y resulta coherente, si se quiere, el tipo de vacío o la crítica parcializada sobre algunos aspectos que se han hecho en torno del libro y de su autor. Desde la venta de pasajes a la Luna, nuevamente el periodismo, las villas miserias (ahora a través de otro punto de vista), los platos voladores, nuestra situación dentro de la política y la realidad social del mundo, el imperialismo yanqui, la revaloración del peronismo, el planeta Tierra y su relación con las galaxias conocidas, el cine, la televisión, las luchas estudiantiles, el cristianismo, las ciencias físicas y sociales, la psicología, un terremoto en Chile (acaso uno de los mejores relatos de Verbitsky), la discriminación racial, Lanza del Vasto, el arte, la verdadera medicina, España, la UN, B. Russell, la explosión de una fábrica, Dios, la isla Maciel, Antonio Berni, hasta la constante preocupación por el uso y el peligro atómicos, todo es motivo de conversación, objeto de análisis, material para la reflexión. Sus personajes giran como atrapados, un tanto etéreos en sus relaciones y vínculos personales, casi desgajados, en medio del torbellino y de la vertiginosa enumeración de la realidad. Es que los personajes, en verdad, conforman una gran conciencia, son partes estructurales de una cosmovisión, de un devenir pensante, y están allí, frente al Universo, y el Universo se mira en ellos, como a

través de un espejo, de un creador, de un ser histórico que compromete y hace partícipe a todos los hombres del mundo, del propio Bernardo Verbitsky. “Expresar la realidad es dejar que ella se afirme doblemente a través de nosotros. No imaginamos ni soñamos contra la realidad que crea también a través de nuestra imaginación, estemos dormidos o despiertos.” Sin embargo, ¿qué importancia tiene estar en una realidad y no tener conciencia ni comprender que se es parte de ella? “Había una vez un periodista que de tanto leer los diarios para rectificar las noticias sobre los problemas mundiales, pues aun los más lejanos también influyen sobre el destino de quienes ni pueden comprenderlos, terminó por fundirse con su obsesión y poco a poco se convirtió en un hombre de papel.” Para Verbitsky, comprender ha sido la forma de la acción; escribir, su arma de combate y el sufrido silencio de sentirse solo, con un modo de vivir que no da siquiera para vivir. Aún más, “... la tragedia del escritor argentino es que si realmente escribe para su pueblo, si sufre por él, ese pueblo ni se entera.” Los fundamentos estéticos se confunden con la ética, se identifican, repudian el hecho literario gratuito o bellamente inútil y virtuoso, y sólo se explican en función del destino del hombre.

12
Sólo que es difícil pensar en el destino del hombre, cuando el modelo —por las mismas razones históricas que lo motiva— está viciado de imperfecciones. “En un mundo construido sobre el dinero, es decir, sobre la injusticia, ¿puede haber perfección individual?” ¿Puede acaso el psicoanálisis aportar en la lucha contra el hombre enfermo? ¿O sólo será meramente reconciliarse con lo imperfecto? *La neurosis monta su espectáculo*, Ed. Paidós, 1969, encierra las preguntas. Y también: ¿qué es esto de la fidelidad conyugal? Un ideal o un casillero psico-cultural, la monogamia, tan histórica como el hombre, pero que puede aceptarse o rechazarse como patrimonio de este hombre enfermo que sobrellevamos todos, en la misma medida en que la Historia nos acepta como hombres y que, como hombres, nosotros constantemente modificamos con nuestro rechazo a la Historia. Pese a las limitaciones y otras especulaciones de Freud, su terapia propicia y contribuye al cambio social y

nos hace sentir decididamente que nosotros y la Historia somos una misma cosa, metidos en un mismo juego.

Tal la inquietud de Verbitsky: no hay evasión posible para el hombre contemporáneo y menos para la literatura, que debe ser o aspirar siquiera al hecho bello y útil, como lo entendía Horacio. Tal vez, como oposición a la fuerte tendencia irracional que ha pretendido por mucho tiempo justificar en nuestro medio los pasatiempos lúdicos y preciosistas, la obra de Verbitsky se levanta a manera de contención, de represa radical, y se adueña del tiempo histórico latinoamericano, a través de cuatro décadas en donde lo ficticio encara a lo real, lo acomete, lo embiste, buscando sus propios fundamentos y razones. Decía Wright Mills que "la imaginación sociológica permite a su poseedor comprender el escenario histórico más vasto en términos de su sentido para la vida interior y la carrera exterior de una cantidad de individuos". En Verbitsky, la literatura recorre el camino contrario, aunque tarde o temprano concluye por explicar el escenario socio-cultural que la posibilita y la contiene. Como un bumerang que vuelve siempre al hombre y sus circunstancias.

De tal forma, por esa particularidad en el tratamiento de la realidad y por la homogeneidad de la obra como un conjunto que se continúa —ya sea paralelamente a los hechos sociales o por la persecución o búsqueda del tiempo histórico a través de la temática y sus protagonistas y de la ubicación cronológica de cada novela—, los libros de Bernardo Verbitsky agotan, por así decirlo, una etapa de la narrativa argentina y dejan planteadas las diversas problemáticas que hacen al hecho creador y a sus logros, a la relación de la literatura con la realidad concreta de los hombres, con sus cosas cotidianas, su tiempo determinado, su drama específico, pero también a las concesiones que un escritor otorga a la creación artística por solidaridad con el futuro de sus lectores y consigo mismo. Aparentemente no hay en Verbitsky preocupaciones experimentales en cuanto a la novela ni actitudes de vanguardia, ni cierta preocupación selectiva o de síntesis prolija y menos especulación literaria en provecho de lo estrictamente literario y superfluo,

y sin embargo ese relativo aspecto muchas veces de cronista y observador le confiere a sus personajes la vitalidad y la solvencia de pisar sobre la tierra, casi con lealtad, virtualmente, con el convencimiento inocente de que un molino de viento sólo puede ser un molino de viento, en el último de los casos.

Los libros de Bernardo Verbitsky sentencian a la literatura a su justo lugar de militancia: no esperan salvarse por sí mismos, solos, como un objeto decorativo, sino junto con los hombres que han elegido salvarse en armonía y entre todos. ♦

¹ Para la presente nota se tomaron en cuenta solamente las obras de ficción, en sus primeras ediciones. Verbitsky ha publicado también tres ensayos: *Significación de Stefan Zweig*, Ed. Hebraica, 1942; *El teatro de Arthur Miller*, Ed. Siglo Veinte, 1959; *Hamlet y Don Quijote*, Ed. Jancana, 1964; y, además, un libro de poemas: *Megatón*, Imp. Colombo, 1959.

² Hugo del Carril llevó esta novela al cine con el título de *Una cita con la vida*.

DIALECTICA E HISTORIA

Carlos Astrada

EL MARXISMO
Y LAS ESCATOLOGIAS

Carlos Astrada

IVAN EL TERRIBLE

Alexis Tolstoi

OSCAR WILDE

Ramón Gómez de la Serna

SEBASTIAN

Guillermo Garro Auderut

HOMBRE SUMADO

Juan Carlos La Madrid

HOJAS DE HIERBA

Walt Whitman (trad. Jorge Luis
Borges e ilustró Antonio Berni)

JUAREZ EDITOR

San Martín 1033

Buenos Aires

Raúl Gustavo Aguirre

Dama de Corazón

Yo hubiese perseguido un objetivo, pero no tengo objetivo. Como la gramilla en la tierra áspera soy apenas una pluma, apenas una espina en el invierno, y bajo las lluvias y los soles del estío una insensata exaltación. Guadaña en mano, me vuelves apacible, pero por poco tiempo, si no te ayuda mi sed. De esta manera, a veces creo en mi eternidad, aunque no es eso lo que importa. Lo que importa es esta condición salvaje en una tierra a la que, en todas direcciones, asuelan, oh cuidadoso, tus cementos armados.

Epigrafía

“Cuando tú, Señor, urdías y atesorabas, yo fui dispensador de puros signos, y era más grande la extensión de mi reino. Cuando temías, yo avanzaba en la noche, y eran asombrosos mis encuentros. Cuando depredabas, yo hacía el amor. Y ahora somos la misma tierra y el mismo silencio.”

La Voz

No buscamos la paz —menos aún la paz de los justos—, buscamos las tierras altas. Cobre ardiente buscamos. Y, como siempre, la magnífica libertad. Por eso comenzamos por emprender, serenamente, una terrible guerra de lenguajes. Danza nupcial o macabra, un mismo esplendor nos sirve de intermediario. El hombre a quien los dioses hicieron el honor de la llaga será nuestro amigo. Su voz resuena más allá de la muerte y guarda nuestros cantos.

Ciudad

Cuidad de pobres vidas embadurnadas. Leo en tus ojos tristes un gran clamor de huracanes, un imposible deseo de comenzar otra vez. ¡Montañas y montañas de basuras fieles a su destino! Postergaciones las fábricas, y la ciudad entera una gran postergación. ¿Dónde dejar la mano de ese niño que sobrevive a todo, milagrosamente?

Tablado

Es una farsa, aunque en ella algo me hace llorar. ¡Esqueletos de jerarquía! Pero también corazones a quienes, tal vez, esperaron otros caminos... ¿A qué mirar? Si todo está convenido de antemano...

Movimientos

¿Y ahora qué? ¿Cesar para dejar paso al monstruo? No, esta figura de danza no es tan simple: el monstruo, él también, lentamente surge de la poesía, se supone libre

en un instante desgarrador y luego, sin resistencia, se convierte de nuevo en poesía.

Signo

A pesar de su amor, de sus palabras preciosas, de sus gestos apacibles, había en él un dejo de depravación, algo así como una inmensa codicia en acecho o una cobardía capaz de traicionarlo todo en el relámpago supremo. Pero vivía, y Aquello —futuro mientras tanto perdido— de ninguna manera detenía su corazón, su benevolencia y su canto.

Ruta

Nada que decir. Entre riscos y riesgos, la Gran Dadora sigue su camino. Camino hecho de nuestros andares, en el seguro azar de los vínculos cercanos, la mirada de pronto, por un momento, acordándose sin urgencia y sin miedo de su Tenochtitlán.

Casa de altos

Señal donde mi vida conoce el infinito, yo el Ausente te pienso y te celebro. Mi corazón está en todas partes y también está en ti, pero no existe, no te altera, y sobre todo, ¡oh mi amor!, no te posee, no necesita poseer. ¿Qué puedo devolver si no existo, qué puedo dejar de ver si no miro, qué puedo decir si ya no entiendo? Oh, mi amor siempre perdido, el tiempo, nuestro aliado feroz, es una tormenta lejana que te ignora. Allí, con él, todo lo que yo tenía, todo lo que no era y te desconocía. Oh, mi amor, de pronto hemos sido el universo, más vasto que el juego de mentiras que lo habita...

librerías FAUSTO

TODOS LOS LIBROS DE
TODAS LAS EDITORIALES

CORRIENTES 885 Y 1311

SANTA FE 1715

BUENOS AIRES

La Poética Realista en la Argentina

Por Ariel Bignami

En un trabajo recientemente publicado por Galerna, "Notas para la polémica sobre realismo", y que tiene los alcances de una sencilla introducción al tema, he procurado (permítaseme renunciar, de una vez para siempre, a la convención de la primera persona del plural, con la cual se pareciera querer tomar distancia con respecto a la propia obra y al lector), he procurado, decía, aclarar las bases de una estética materialista, "no dogmática ni abstractamente idealista" (Banfi) y en tal sentido, hacer más las precisiones de Deila Volpe, quien, tan lejos del eclecticismo ideológico garaudiano como del "neo-zdanovismo" de Goldmann-Lukács, ha indagado más profundamente que nadie en la raíz semántica de la poesía, en la presencia de las ideas como característica intrínseca de *toda* obra de arte, en la existencia del pensamiento conceptual como factor sistematizador y creador de coherencia artística, mediante el cual el artista ajusta sus cuentas con la realidad, en una forma específica que constituye y determina el vasto campo de la autonomía del arte, autonomía establecida en la historia, nunca fuera de ella. Sobre estas bases, se establece sólidamente la existencia de una poética del realismo, entendido como reelaboración simbólica de la realidad objetiva, histórica y social.

Me parece interesante complementar el trabajo mencionado con el presente artículo, referente a la participación argentina en la elaboración de aquella estética materialista y de esta poética realista.

Los intentos teóricos realizados hasta ahora, aun-

que escasos, son estimables. La fundamentación del realismo literario reconoce en nuestro país un lejano antecedente: el de Aníbal Ponce, que en "De Erasmo a Romain Rolland", análisis de las vicisitudes del humanismo burgués y del surgimiento del humanismo proletario, dedica un capítulo al entonces naciente realismo socialista. Con mayor claridad que Plejánov, valora acertadamente la experiencia artística de Flaubert (¿el "anatomista" que nos dio en *Madame Bovary* la obra más perfecta de su género, no es acaso el mismo Flaubert que define al "burgués" como a un "hombre que piensa bajamente"? Sólo un artista, en efecto, que odie hasta la desesperación el medio en que vive, puede tener aliento para construir a punta de pluma esos retratos desesperantes de *Bouvard y Pecuchet*), así como la de Swift, donde pese a su carácter fantástico, "se pueden ver de manera transparente las andanzas aventureras de la expansión capitalista, la febril acumulación de las riquezas, la certera comprensión de las funciones del dinero". El poner de relieve la mayor profundidad de la novelística balzaciana con respecto a la naturalista, no deja de distinguir la contradicción resultante en el aspecto ideológico: aunque más "liberales" y "progresistas" que Balzac, *los naturalistas habían dejado de percibir las contradicciones sociales entre las clases* y se conformaban, por lo mismo, con vagas comparaciones extraídas de la biología y de la clínica a propósito de las "enfermedades del organismo social". Polemiza con las opiniones, algunas tan autorizadas como las de Lunatcharski y Gorki, según las cuales, el nuevo realismo sería una forma de romanticismo: "La palabra romanticismo —señala— tiene una tradición histórica tan confusa; lleva adherida de tal modo a su estructura la idea de la exaltación sin motivo y el arrebato patético; trae tan irresistible a nuestro espíritu la imagen del escritor grandilocuente y del artista infatuado, que me parece poco feliz incorporarla si no se la explica a cada rato". Al pasar a definir el realismo socialista, Ponce no pudo evitar el ser influenciado por las generalizaciones entonces en circulación; el tema no había sido profundizado todavía de manera adecuada, ni la experiencia artística a él adscripta era la acumulada hoy. Sin embargo, señaló correctamente que no implica una temática en particular, que supone la representación de la realidad "bajo su forma histórica con-

creta" y que "saber expresar la verdad artística es saber expresar la tendencia del desarrollo".

Importante para el planteo del realismo literario en nuestro país es la "Defensa del realismo" de Héctor Agosti. Adelantándose en gran medida a encarnizadas polémicas posteriores. Agosti aborda aquí problemas como el de la relación entre literatura e ideología, o el de la comunicabilidad y el hermetismo. Fundamentando lo que prefiere denominar "realismo dinámico", rechaza tanto la "gnoseología de lo inconoscible", dominio del romanticismo y del irracionalismo, como el "verismo detenido en la corteza de los fenómenos"; define el fundamento filosófico del nuevo realismo en el "conocimiento dialéctico de la realidad". "El viejo naturalismo fijista reflejaba al mundo tal cual es en la apariencia cortical de los fenómenos, y ese mundo, como Franz Roh lo señala con indudable sensatez, era 'afirmado... y aun magnificado con cierto orgullo demoníaco'. En el nuevo realismo, de raíz discursiva y dialéctica, el mundo posible aspira a abstraerse entre las premoniciones del mundo real". Agosti indica además que este realismo dinámico no es "ni menguadamente objetivo ni engraidamente subjetivo", por lo cual propone calificarlo como *suprasubjetivo*. Y agrega: "Me parece... que esta calificación adquiere algún valor conceptual susceptible de aclarar el debate inacabable sobre el hermetismo y la transparencia del lenguaje. Si el realismo consiste en la traducción de la realidad a través del temperamento, aquellas categorías expresivas pierden también su rigidez dogmática para someterse al despliegue de las psicologías individuales. Lo que interesa es que el artista ascienda a la conciencia del objeto, y cuando ha llegado a esa conciencia, bien puede dejársele la libertad de sus medios expresivos, que serán cerrados o traslúcidos según sea su nota psicológica individual, a menos que incurriese en una repugnante traición consigo mismo, anticipo de una segura traición hacia sus prójimos..." "Opuesto al arte abstracto por lo que éste implica de deshumanización y de evasión, el realismo, sin embargo, convierte a la abstracción en un método primordial para el abordaje de la realidad", agrega luego. Como más tarde Aragon, Agosti señala que quienes más han dañado al realismo moderno "en su difusión correcta son los

cultores vulgares que lo deforman y escarnecen a pretexto de defender una trascendencia meramente social. Estos presuntos defensores adoptan un método de investigación y de representación contradictorio con la doctrina que pregonan. Pugnan por forjarse una realidad que *a priori* sirva a a su 'voluntad de probar' y caen así en aquella actitud idealista que sólo descubre en la historia una confirmación de las ideas presupuestas". Agosti concluye el ensayo que da título al libro, fundamentando de qué manera "para el realismo, en última instancia, el hombre vuelve a señalarse como centro del mundo".

En otros trabajos, Agosti aborda temas afines, tales como el de la "literatura como conciencia de lo nacional", en "Cuaderno de bitácora", o el de lo "nacional y popular", en "Nación y cultura".

Raúl Sciarretta es traductor y autor de agudos prólogos para Della Volpe ("Crisis de la estética romántica") y Brecht ("Breviario de estética teatral"). "La batalla más encarnizada de la escuela dellavolpiana —dice— está dirigida contra los enemigos tradicionales del materialismo y también contra las deformaciones o mistificaciones filohegelianas (Lukács, Rosental, Massolo, Cornu, Lefevre y otros)". Y comentando a Brecht, sostiene que "el realismo de una obra de arte no surge por comparación con las obras realistas del pasado (...), supone no sólo contenido progresivo, sino también forma progresiva", para concluir que "las coordenadas del arte y del pensamiento de Brecht definen la vanguardia contemporánea de la estética dialéctico-materialista, de la poética realista y del arte militante..."

Jorge Iegor, que ha contribuido a la polémica con artículos publicados en diversas revistas literarias, sostiene que "el realismo (profundo) no es actitud ni intención, sino resultado", afirmación con la que es difícil estar en desacuerdo, siempre que se tenga en cuenta que ese *resultado* presupone a su vez una *actitud* del creador frente a la realidad, a menos que se adopten las divagaciones místicas de Sábato, según las cuales la obra de arte cobraría vida al margen de la intervención del autor, convertido en una especie de robot que se limita a esperar y seguir los dictados de su inspiración, un *deus ex machina* que lo visita periódicamente.

Iegor propone que el arte "crea ámbitos para la vida del hombre. Estos ámbitos pueden ser tentativos, ofrecerse a prueba para que los hombres los traigan (o no) efectivamente a la realidad. Estos ámbitos pueden ser premonitorios, adelantar un futuro vislumbrado y probar y preparar a los hombres para la historia que les espera. Finalmente, pueden reproducir, figurar el mundo existente, pero en ese caso lo que ocurre es que, por su elevación a un nivel artístico, se constituye un verdadero ámbito humano donde sólo había un medio neutro, natural. Al figurar un medio, para bien o para mal, para exaltación o crítica, se constituye en él una estructura significativa: de lo contrario no hay arte sino crónica".

A la escasa bibliografía existente en la Argentina sobre el tema, Juan C. Portantiero agregó su "Realismo y realidad en la narrativa argentina", que en toda su parte teórica sigue muy de cerca, sin agregarle gran cosa conceptualmente, la intervención de Carlo Salinari en el debate sobre "Problemas del realismo en Italia", que menciona en su bibliografía y a la que, en todo caso, es más provechoso recurrir.

El desaparecido diario "El Mundo" en su suplemento literario, publicó un debate sobre "Realismo versus vanguardia", que partía del equívoco indicado en el título (equívoco disipado por los más lúcidos teóricos de la verdadera vanguardia artística actual, como Edoardo Sanguineti, que sólo concibe a la vanguardia real, de raíz revolucionaria, como un aspecto *actual* del realismo). Algunos de los participantes, sobre todo Rodolfo Walsh, aclararon en parte dicho equívoco. Para Noé Jitrik, "del realismo clásico de principios del siglo al realismo de Arlt hay una diferencia muy grande en el sentido de la renovación, hay un enriquecimiento que superó estereotipos; lo mismo puede decirse del último realismo que aparece en nuestros días, que ha perfeccionado los aportes de Arlt con mayor lucidez crítica, afinación del instrumento, alcances más profundos (...). Tanto el realismo como las tentativas vanguardistas en sus momentos de reaparición —año 1945— marcan el movimiento de avance de la totalidad de la literatura argentina; se va advirtiendo en cada campo una expresión más madura, más sólida, menos ligada a modelos ex-

tranjeros, más nítidamente transportadora de, si no toda la realidad, por lo menos de una experiencia de la realidad. Según Kive Staif, "el rechazo del realismo por los vanguardistas puede deberse a mero esteticismo, también a una retrógrada visión minoritaria de los problemas del hombre. El rechazo del vanguardismo por los realistas podría atribuirse al miedo a un universo acaso más peligroso que el objetivo cotidiano: el mundo interior del ser humano, mucho menos controlable por la conciencia, por los esquemas filosóficos, por los sistemas ideológicos". Héctor Sánchez identifica realismo con decadencia; se solidariza con una vanguardia encargada de "asumir a toda costa la independencia del arte amenazado por el prejuicio de la razón" (planteo que lo remite inequívocamente a los viejísimos postulados de la estética crociana romántica) y concluye que "los campos son inconciliables".

Por su parte, Walsh aportó, en ese debate, un interesante elemento: "El realismo no se opone necesariamente al vanguardismo. Cuando el agotamiento de temas o de formas debilitan la pintura de la realidad y su interpretación, el autor realista se vuelve por fuerza vanguardista. La vanguardia es entonces el modo que asume el realismo en una coyuntura histórica de agotamiento. Esa coyuntura no se puede forzar ni es obligatorio que cada etapa tenga una 'vanguardia'. Cuando se lo intenta a contrapelo, el resultado son simples anomalías o rarezas que momentáneamente pasan por 'vanguardia' [...]. En América Latina, el escritor realista está en la vanguardia cuando hace patente lo que esté invisible: el imperio, la lucha de clases, el sentido de las relaciones humanas y de los sentimientos de los hombres. Carlos Fuentes, Vargas Llosa, el mejor Cortázar, son realismo y son vanguardia, sin contradicción en los términos."

En 1960 la revista "Cuadernos de cultura" publicó una mesa redonda sobre "Problemas de la novela" y un debate sobre poesía. En la primera, Estela Canto opinó que "toda buena novela, por el hecho de ser una buena novela, encierra una tesis" y que "una buena novela, cuando refleja una realidad interna o externa, es social, aunque pueda asumir formas que aparentemente no están encuadradas dentro de lo más clásico del realismo. Si refleja

el medio y las reacciones del escritor ante ese medio, ya de hecho es una novela realista (...). Creo que se puede hacer una novela con elementos bien reales y ser, sin embargo, una novela totalmente fantástica". Por su parte, Raúl Larra sostuvo que "el novelista responde a su sensibilidad. Pero también responde —debería responder— a su concepción del mundo, a su ideología. No siempre, estaría por decir, la mayoría de las veces, no hay una total correspondencia de la sensibilidad con la ideología", cuestión que ejemplificaba con novelas de Margarita Aguirre, "El huésped", y de Sara Gallardo, "Enero".

Con respecto a la primera decía: "Ella ha recreado novelísticamente el mundo de su infancia y de su adolescencia, pero su ideología de hoy trasciende en su texto", y respecto a la segunda: "Su hermosa novela, aunque ella no lo haya querido, no se lo haya propuesto, traduce con elocuencia la condición aminorada de nuestra mujer campesina, su servidumbre, su inferioridad social. Por ese solo hecho su libro tiene una intención a despecho de las motivaciones de la autora".

En el mencionado debate sobre poesía, Carlos Brocato sostenía como problema fundamental —¡todavía entonces, en 1960!— el de la "salida" y "siempre clara, que surja sin necesidad de alquimia" (¡nada menos!), sobre cuya base pasaba inmediatamente a rechazar el conjunto de la poesía joven que se estaba realizando en ese momento. Raúl González Tuñón dijo en esa oportunidad: "Creemos que no puede obligársele a un poeta a que escriba en determinado estilo o de acuerdo a rígidas preceptivas, como pretende el joven *no iracundo* Alvaro Yunque y en cierto modo la joven *iracunda* Susana Thenon. Yo prefiero la libertad de la forma y creo que todas son válidas, especialmente cuando son adecuadas al fondo; lo importante es lo que se *pone adentro*, la intención moderna. En mi opinión, no hay poesía social o antisocial. Existen, eso sí, elementos, aspectos sociales, a veces poderosísimos, que el creador introduce en la obra de arte, no siempre deliberadamente, cuando tocantes hechos humanos, sociales, políticos, golpean su conciencia de artista en cuanto hombre. No deben subestimarse las innovaciones formales, los movimientos que ellas provocan, como

pretenden por ejemplo, los amigos que quieren resucitar el grupo de 'Boedo', afirmando que las formas no aportan nada nuevo, que lo nuevo es privativo del contenido, ignorando la sutil y necesaria simbiosis del caso. Resulta infantil desconocer las escuelas que últimamente se han sucedido, y que han contribuido a enriquecer el auténtico realismo, que no es una escuela, sino algo 'permanentemente en marcha' (...) El reflejo de la realidad no supone la servidumbre a la realidad".

En su revista *El lagrimal trifurca*, Elvio Gandolfo publicó en 1969 un artículo sobre "La novela nueva en Argentina", estimable por muchos aspectos, en especial por su agudo rastreo de las tendencias renovadoras en la narrativa de nuestro país, pero donde bordea constantemente el equívoco en la utilización del término "realismo" en un sentido peyorativo, como equivalente de "naturalismo" o de empleo de recursos tradicionales. Equívoco que aparece con claridad cuando considera "el más experto de los nuevos" (vale decir, de los renovadores, y en cierto modo, de los no-realistas) a un escritor tan típicamente realista —y renovador, es verdad— como Vanasco.

Hasta aquí las cosas en el aspecto de la discusión estética en la Argentina; pues Sebrelli se ha limitado a señalar su adhesión a los planteos lukacsianos, y el trabajo de David Viñas, aunque importante, pertenece al campo de la sociología del arte. Entre tanto, la narrativa argentina presenta un panorama mucho más rico de lo que podría suponerse teniendo como referencia el escaso desarrollo de la teoría estética en nuestro país. La creación lleva gran delantera a la crítica y la teoría, y está bien que así sea, aunque esto no justifique el retraso en este aspecto.

Aquí debemos limitarnos a señalar los orígenes de la narrativa realista en la Argentina y las principales tendencias actuales, sin abrir juicio acerca de niveles de calidad sino en la medida en que pueda considerarse que afectan al carácter realista o no realista de la obra.

El realismo argentino reconoce su principal antecedente en el *Martín Fierro*, donde Agosti ha señalado "la condición militante de una literatura con

ideas" e identifica estas ideas con las del *Dogma socialista*, de Echeverría. Antes de aquel poema novelado, o novela en verso, solamente *El matadero*, del mismo Echeverría, quizás *Facundo*, de Sarmiento, que participa del ensayo más que de la novela. Después, en la generación del 80, Cambaceres, inequívocamente influido por el psicologismo de Flaubert y el naturalismo zoliano, pero empeñado en interpretar su entorno real; Julián Martel, cuya única novela, *La Bolsa*, es sin duda la más importante de esa época. En 1909, Horacio Quiroga se interna en el "infierno verde" misionero y desde allí produce lo más característico de su labor literaria, en la cual alternan, significativamente, los temas de exasperado trasfondo telúrico con los fantásticos, sobrenaturales, tan realistas estos como aquellos.

"El Grupo de Boedo", dice Francisco Herrera, ubicando su nacimiento alrededor de 1922, "no tuvo un jefe que le imprimiera con su gravitación una homogeneidad y coherencia rigurosas [...] Pero su carencia de unidad orgánica (sin perjuicio de importantes coincidencias generales) resulta compensado en riqueza por la diversidad de sus voces, cuyos temas y matices signan personalidades bien diferentes [...] Para una posible nomenclatura de los más notorios integrantes de esta constelación debería mencionarse, entre otros, a Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, César Tiempo, Roberto Arlt, Gustavo Riccio, José Sebastián Tallon, Nicolás Olivari, Lorenzo Stanchina, Enrique Amorim, Aristóbulo Echegaray, Luis Emilio Soto, Abel Rodríguez, José Salas Subirat, Pedro Juan Vignale y Enrique González Tuñón [...] Si algo caracteriza de manera inequívoca a los escritores de Boedo, no es otra cosa que su apasionado fervor social [...] De ahí que se inclinaron hacia una literatura decididamente militante, responsable por antonomasia, comprometida con el destino del hombre concreto e interesado en su felicidad." Literariamente, el grupo resultaba aún más heterogéneo que desde el punto de vista ideológico. Marcó un momento positivo en la evolución de la narrativa argentina, en oposición al preciosismo de los martinfierristas y lo que éstos representaban; su influencia posterior ha sido variada y contradictoria. Por un lado, ha pesado positivamente como voluntad de enfrentamiento con la realidad nacional; por el otro, cuando se buscó una continuidad de su experiencia

sin asimilación crítica, ha significado restricciones en los temas y limitaciones en la búsqueda de lenguajes.

Entre los autores mencionados, hay uno cuya influencia trasciende la del mismo grupo al que estaba vinculado (y al que nunca "perteneció", en el sentido estricto del término); nos referimos, por supuesto, a Roberto Arlt, cuyos rastros es posible descubrir, todavía ahora, aun entre algunos de sus negadores. Al margen del grupo, el realismo reconoce, además, los antecedentes del costumbrismo un tanto superficial de Payró; del populismo de Florencio Sánchez, Evaristo Carriego, cultores de ambientes y personajes de pesada cargazón sentimental, más apta para promover compasión que solidaridad.

Los antecedentes, aunque valiosos, no son abundantes; el actual desarrollo y vigencia del realismo argentino, que es el de la narrativa argentina, sólo puede explicarse, no como herencia literaria, sino como consecuencia de una realidad contemporánea cada vez más compleja. Tampoco es consecuencia de un supuesto "compromiso" viciado de vaguedad y con frecuencia proclamado para eludir definiciones más concretas, puesto que la literatura "descomprometida" no existe y, en todo caso, habría que saber cuál es el carácter de este compromiso, teniendo en cuenta que, en cuanto escritor, éste se define mediante sus obras.

Con las reservas del caso, se pueden señalar algunas tendencias fundamentales, realistas y no realistas, de la narrativa argentina actual.

Hay una escuela de narradores, en proceso de extinción, refugiada en la correcta e incluso preciosista construcción literaria; en la fidelidad a prestigiosos modelos de otra época y en la defensa de los valores de la sociedad tradicional, cuyo exponente más destacado podría ser Mallea, acompañado por Mujica Láinez, Abelardo Arias, Murena y otros; y a la cual, tanto por sus premisas ideológicas como por su horror a la búsqueda de un lenguaje adecuado a las nuevas circunstancias sociales, habría que caracterizar inmediatamente como antirrealista. Muy cerca de esta tendencia, pero con características formales propias, se inscribe la obra de Borges.

Desde cualquier ángulo que se lo considere, el principal mérito de Borges sigue siendo el de un manejo extremadamente hábil del lenguaje. La realidad, pese a su presencia aparente y hasta cierto grado de "populismo" en los temas del barrio y del compadrito, pasa a segundo plano, convirtiéndose en pretexto. El resultado es una notable falta de profundidad y de verdad artística, junto a una no menos notable maestría artesanal en la construcción del relato. Esta maestría se envuelve alrededor de sí misma, sin tocar la realidad, hasta fatalmente agotarse. En un país donde abunda la especie literaria de los que "escriben bien" y nada más que eso, Borges es el mejor de todos, el que "escribe mejor" y quien representa con mayor fidelidad a una corriente sobrepasada por los verdaderos creadores, los interrogadores y cuestionadores de la realidad, que han pasado al primer plano del panorama poético-narrativo argentino. Hace un par de años, en París, tuvo lugar una apasionante mesa redonda sobre la nueva literatura latinoamericana; en ella, Alejo Carpentier, Vargas Llosa y Asturias fueron los voceros de esta vigorosa corriente. Piénsese un poco en el papel que habría hecho Borges junto a ellos... y no me refiero por cierto a su apostura física. Mario Benedetti supo ver con lucidez sus limitaciones: "...un escritor excepcionalmente dotado para la especulación intelectual y definitivamente malogrado para la captación de la realidad."

Durante mucho tiempo, Bioy Casares ha sufrido de la proximidad borgiana, condenado a que se lo considerara una especie de apéndice del otro. Ahora va siendo cada vez más claro que se trata de un narrador mucho más original y vital, y, por lo menos en su más reciente obra, *Diario de la guerra del cerdo*, de un realista, por el método con que aborda la narración y por la preocupación actual y concreta que lo lleva a encarar una problemática contemporánea, vista a través de un tema enrolado en el género de la política-ficción.

Ernesto Sábato es, acaso, el último de los escritores no-realistas cuya obra tiene peso en el conjunto de la narrativa argentina. Dada la naturaleza problemática de sus enfoques, no podría asimilárselo sin dificultades a la corriente "tradicional" antes descrita, aunque su parentesco con ella surja a cada momento. En su caso, se trata de un no-realismo

por deficiencia. En efecto: no se trata solamente del hecho de que su esquema ideológico sea el de la metafísica y el irracionalismo, sino, sobre todo, de que la elaboración novelística de estos elementos es casi inexistente, y de que los personajes (de *El túnel* y de *Sobre héroes y tumbas*) no tienen apoyatura real y carecen de otra vida que la muy precaria que les permite el ser portavoces de aquellas ideas. Ante estos resultados, es por lo menos irónico que Sabato, puesto a teorizador de la novela, sostenga la tesis de una autonomía casi total del personaje con respecto al autor. Los suyos no tienen otro papel que el de ilustrar prolongadamente sus opiniones sobre toda clase de temas. En el desarrollo de nuestra novelística, *Sobre héroes y tumbas* es importante sobre todo por sus objetivos, evidentemente ambiciosos, antes que por sus logros. César Fernández Moreno señaló acertadamente los factores que la alejan de la mejor novela actual y la emparentan con la peor del pasado: el folletín.

En cuanto a la narrativa realista argentina actual, podemos señalar provisionalmente varias líneas generales de desarrollo.

David Viñas, Beatriz Guido, Marta Lynch, Sara Gallardo, se encuentran entre quienes han alcanzado con mayor eficacia los límites de la llamada novela "testimonial". Del primero, dice Gandolfo que "lo que salva a sus mejores obras (*Los dueños de la tierra*, *Los hombres de a caballo*) de la pesadez y la desubicación es la inmensa tensión crítica a una realidad concreta (política y social) que el autor le imprime, comprometiéndose en el más amplio sentido, con una actitud cuerpo a cuerpo con su material que lo asemeja nítidamente a Roberto Arlt, siendo uno de sus pocos sucesores reales, quizás el único, y con quien comparte también la utilización de un lenguaje untuoso, sólido, pero no la misma agilidad en cuanto a la experimentación de estructuras". En cambio, por mi parte, anoto entre sus parciales fracasos a *Las malas costumbres*, donde al encarar la época peronista —como en *Los años despiadados*— no logra ver el proceso más allá del "absurdo" exterior; en una estructura narrativa evidentemente enderezada al testimonio social directo, esta deficiencia no podía dejar de tener consecuencias negativas.

A esta altura, resulta una redundancia insistir en que el enfoque de la realidad, por parte de Beatriz Guido, es el de su clase; que su reprobación es de carácter moral, como si reprochara a la oligarquía el no haber cumplido bien con sus obligación de dirigir el país *que le pertenece...* "La problemática de la novelista", dice Iverna Codina, "es de orden ético. Su crítica a la decadencia de la clase alta está formulada desde el punto de vista ideológico de esa misma clase alta; a lo sumo, de un sector que anhela una adecuación con la realidad..." Esto es más evidente todavía en su novela más reciente, *El incendio y las vísperas*, que por otra parte es la más rigurosa, la mejor construida en el conjunto de una obra que suele mostrar cierta imprecisión y desaliño.

Marta Lynch desplegó sus mejores recursos en su primera novela, *La alfombra roja*, que refleja el ambiente, las ilusiones y decepciones de la época frondicista; *Al vencedor* significó un estimable intento de renovar la estructura novelística; con la retórica sentimental de *Cuentos tristes* y *La señora Ordóñez* toca los puntos más bajos de su carrera literaria.

Sara Gallardo se inició con *Enero*, que participa de la novela testimonial y la psicológica; sus dos novelas posteriores, *Pantalones azules* y *Los galgos los galgos*, pueden clasificarse más definitivamente en esta segunda tendencia.

Existe un importante grupo de cuentistas y novelistas argentinos que busca insertarse en la realidad y reelaborarla, mediante la búsqueda en la estructura y el lenguaje; en los mejores casos, no se trata de una huida ante la realidad, sino de su cuestionamiento. No caben dudas de la influencia decisiva de Julio Cortázar en este aspecto.

Cortázar es, creo, y por ahora, el más original de nuestros escritores, el que más profundamente ha renovado la narrativa argentina. El hecho de su residencia en Francia, que suele reprochársele, es anecdótico; en todo caso, será discutible como actitud política, pero no sirve para juzgar la ubicación de su obra, pues Cortázar siempre habla de la Argentina, como escritor argentino, con lenguaje argentino, aunque aparentemente se refiera a otra cosa. No en vano García Márquez describió a Bue-

nos Aires diciendo que había creído encontrarse dentro de un libro de Cortázar. Detrás de sus invenciones más fantásticas encontramos siempre —a partir de *Final del juego*— al hombre real, el mundo real, el país real. Esta presencia es constante, aunque se haga más explícita en su novela *Los premios* o en algunos de sus cuentos, como *Reunión*.

Sus confusiones ideológicas —que lo llevan de su adhesión a la revolución cubana, a la defensa de Padilla contra la misma revolución, participando con Semprún y otros en una campaña en tal sentido cuidadosamente orquestada por la CIA a la cual declarada y sinceramente aborrece; o a extasiarse ante una de las más vacías ingeniosidades de los *enragés* pequeño-burgueses parisienses: “Sea realista, pida lo imposible”— son otra cosa. No digo que no tengan nada que ver con lo que escribe; digo que son otra cosa, y que la relación debería ser analizada en profundidad para que fuera provechoso hacerlo. Entre tanto, compruebo su papel renovador de la narrativa y su irrenunciable humanismo, que pesa inequívocamente del lado de la transformación de la realidad, y no del lado del mantenimiento del *statu quo*. Estas características hacen de él un gran escritor realista.

En la misma tendencia se puede ubicar a Manuel Puig (acaso el más destacado de los nuevos, por *La traición de Rita Hayworth* y no por *Boquitas pintadas*, donde no hay más que una repetición de recursos), Aníbal Ford (*Sumbosa*), Amalia Jamilis (*Los días de suerte*) y Néstor Sánchez. Este último, después de un volumen de relatos del que ahora reniega (*Conversando con mi hijo*) apuntó como uno de nuestros escritores importantes con *Nosotros dos*, donde un intimismo casi egocéntrico no excluye el impacto de lo real. *Siberia blues* y *El amhor, los Orsinis y la muerte* se parecen más a un juego gratuito, con la dislocación del lenguaje como fin en sí mismo y la retórica y la pérdida de interés artístico como resultado.

A este grupo podría agregarse a Abelardo Castillo, en quien no se registra la misma influencia cortazariana de los demás, aunque los resultados son similares, sobre todo en sus cuentos fantásticos.

Otro sector de la narrativa argentina, en fin, se em-

parenta a veces con la novela testimonial por sus temas, aunque con una mayor reelaboración formal, una tensión estructural e ideológica que trasciende las limitaciones de aquella. No se trata de que esté en un “término medio” respecto de las otras dos tendencias a que hice referencia; por el contrario, lo integran creadores de auténtica personalidad: Enrique Wernicke, Humberto Constantini, Rodolfo Walsh, Juan José Manauta, Alberto Vanasco, Alfredo Varela.

Wernicke fue uno de nuestros escritores más originales, capaz de transitar por la fantasía y por la realidad inmediata como por terrenos igualmente conocidos. Poco antes de su prematura muerte publicó *El agua*, como para demostrar que seguía siendo dueño de las cualidades ya evidenciadas en *La ribera*, *El señor cisne*, etc. Constantini es dueño de virtudes muy similares: concisión, exactitud, limpieza. Tampoco Walsh parece necesitar el recurrir a tiasas acrobacias formales para renovar el lenguaje de la narrativa argentina, con *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. La ingenuidad y el afán testimonial de *Los aventados* no permitían prever la madurez de la obra posterior de Manauta, en *Las tierras blancas*, *Papá José* y los *Cuentos para la dueña dolorida*. Vanasco fue precursor de modos de narrar que en otros autores, más afortunados en el sentido publicitario, aparecieron luego como hallazgos fundamentales. La única novela de Varela, *El río oscuro*, sigue influyendo la narrativa latinoamericana.

La herencia derivada en parte del boedismo, en parte del antiguo naturalismo, llega hasta nuestros días con Roger Plá, Max Dickmann, Bernardo Verbitsky, Leónidas Barletta, Carlos Ruiz Daudet, etc. Otro tipo de influencia, la del naturalismo indigenista de Icaza, José Eustasio Rivera, Ciro Alegría y otros, reconoce como uno de sus últimos receptores a Alberto Rodríguez (h), cuyo inconformismo es necesario apreciar positivamente, pero cuyos buenos propósitos se ven parcialmente malogrados por su tremendismo, por su deliberada sordidez; en definitiva, por los mismas limitaciones de sus maestros. En su momento, en *El precio*, Andrés Rivera apuntó como un estimable narrador de los temas de la clase obrera. Allí, entre la confusión estilística y el afán frustrante de dar testimonio de demasiadas co-

sas al mismo tiempo, asomaba un escritor promisorio. Su obra posterior parece desmentir esta promesa: en *Los que no mueren* se limitaba a rumiar tipos y situaciones de la primera y de uno de los cuentos principales de *Sol de sábado*. Los de *Cita* y *El yugo y la marcha* lo ubican en una pendiente cada vez más peligrosa; en su casi totalidad, pierden toda validez literaria al ser convertidos en meros vehículos para el "ajuste de cuentas" del autor con su pasado político.

Con mayor o menor fortuna, también se inscriben, de una u otra manera, por su obra, en la corriente realista, los novelistas y cuentistas Haroldo Conti (*Sudeste*, *Alrededor de la jaula*), Pedro Orgambide (*El encuentro*, *Las hermanas*, *El páramo*, *Memorias de un hombre de bien*), Atols Tapia (*El amargo azúcar de las cañas*), Juan José Saer (*En la zona*, *Responso*, *Unidad de lugar*, *Cicatrices*), Iverna Codina (*Detrás del grito*, *La enlutada*), Antonio Di Benedetto (*Zama*), Estela Canto (*La noche y el barro*, *Isabel entre las plantas*), José Murillo (*El fondo del miedo*, *Una lonja de tierra*, *Los traidores*), Germán Rozenmacher (*Cabecita negra*, *Los ojos del tigre*), Raúl Larra (*Gran Chaco*, *Sin tregua*, *El uturunco estaba entre nosotros*), Angélica Gorodischer (*Cuentos con soldados*, *Opus dos*, *Las pelucas*), Tununa Mercado (*Celebrar a la mujer como una pascua*), José Chudnovsky (*Dios era verde*, *Pan pueblo*), Rafael Gallegos (*Los barrios de Mauricio*), Mario Ferdmann (*La fiesta ajena*), Juan Carlos Martini (*El último de los onas*), Juan Carlos Martini (*El festín*, *La rutina y los días*), Octavio Getino (*Chulleca*), Liliana Heker (*Los que vieron la zarza*), Nira Etchenique (*Sur*), Vicentes Battista (*Los muertos*), Francisco Urondo, Lelia Varsi, Luis Gudiño Kramer, Alberto Foradori, Laura Devetach, Lubrano Zas, Bernardo Jobson, Horacio Casal, Eduardo Goligorsky.

Tal es el panorama de nuestro realismo de hoy, sin duda con importantes omisiones, inevitables en los límites de este trabajo. Imposible e inútil sería tratar de predecir su desarrollo futuro, ni cuáles serán las tendencias que lograrán afianzarse a partir de la situación actual. Por ahora, y al saludar en esta rica corriente de nuestra literatura el predominio de la preocupación por interrogar, de una u otra manera, la realidad nacional, desearía señalar mi coin-

cidencia con Vasco Pratolini, cuando indica la necesidad de "investigar, indagar en las clases populares, dado que son ellas las que se han convertido, en muchos países, en amplias zonas de la humanidad, en ideológicamente hegemónicas del momento histórico que vivimos. Esto, por supuesto, con la mayor responsabilidad de parte nuestra; con un mayor deber de conciencia, de penetración intelectual y fantástica, para no caer en el simple naturalismo o —lo que en este momento es peor— en el simple populismo". ♦

PICASSO

El deseo atrapado por la cola

Una joya del surrealismo. Picasso consagra el deseo, el amor en páginas de gran belleza (\$ 4,60).

SARTRE

El miedo a la revolución

Crítica política acerca de los últimos acontecimientos nacionales franceses e internacionales (\$ 3,—).

ELUARD

Antología de escritos sobre el arte

Un poeta máximo ordena en tres tomos la expresión de poetas, novelistas, pintores, filósofos (3 tomos, cada uno: \$ 4,80).

Editorial Proteo

Bauness 1616

Buenos Aires

Cine:

"Z" o la marca del zorro

"Z", film de origen greco-francés. Actores: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant, Renato Salvatori, Charles Denner y Jacques Perrin (este último, coproductor de la película junto con capitales argelinos). Música: Mikis Theodorakis. Guión cinematográfico: V. Vassilikos, Costa-Gavras y Jorge Semprún (guionista de la recordada "La guerra ha terminado"). "Z" está basada en la novela del mismo nombre del escritor griego Vassili Vassilikos. Dirección: Costa-Gavras (36 años, griego, director de "Crimen en el coche cama" y "Donde sobre un hombre").

No siempre fue demostrable con tal facilidad que el arte (a pesar de su comercialización) es útil o entraña una estrecha relación con la realidad cotidiana de los hombres, y menos comprobar que dicha relación tuviese como vínculo una eclosión directa y hasta oportuna con un consumidor masivo, como en el caso de la exhibición de "Z" entre nosotros, película galardonada por los premios más importantes del mundo cinematográfico. Precisamente esos premios (entre ellos, el Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera y el Primer Premio de Cannes) influyeron en la no prohibición de film en la Argentina y aseguraron su éxito, además de contar a su favor con el rumor de un posterior secuestro y con la repercusión de una elogiosa crítica europea, que hicieron del hecho un boom casi internacional (con recaudaciones inusitadas y sorprendentes). Tal vez la mayor virtud de "Z" sea justamente su condición de oportuna, tomando el término en el mejor sentido de la palabra. Y es que desde un punto de vista liberal-burgués —el planteo no va más allá ni asegura otros límites— despierta en el espectador la civilidad perdida poco a poco ante regímenes militares que a manera de gavillas fueron copando el poder y negando los propios valores del sistema que

los procreó y que aún los sigue alimentando. Partiendo de un hecho real y concreto —el caso del asesinato del diputado Lambrakis en Grecia—, “Z” demuestra que aún puede hacerse cine dentro del sistema, si bien la película no puede exhibirse en Grecia, de la misma forma que “La hora de los hornos” no puede verse en la Argentina, sólo que gobiernos semejantes no pueden mantenerse por sí solos y contrapesos como “Z” les resultan puñales por la espalda. Sin embargo, ¿qué dice una película como “Z” a un país dependiente que ha pasado y pasa por las mismas circunstancias, que vive similar encrucijada? Algunos de los que aplauden el film quizás están aplaudiendo la fórmula de una vuelta a la “democracia” y no ven que quieren volver a la misma enfermedad que provocó todo esto. ¿No falta acaso en “Z” el planteo de la liberación nacional, el de la violencia contra la violencia? He allí el ingenio y la habilidad de los realizadores (¿o sus limitaciones?) para que una película resulte explosiva en la medida en que puede ser explosivo un producto comercial y comprometido, concediendo a las tijeras de la censura varias partes pero no dándole demasiada libertad para cercenarla totalmente. La película dice hasta donde se ha podido decir y demuestra una vez más que un creador emplea —debe emplear— también sus mañas, a la manera e un zorro, y que bien puede esconderse en la propia cacería que lo persigue, disfrazado de perro y ladrando inocentemente como cualquier otro. Aun con los riesgos de ser devorado por los perros en cualquier momento.

“Z”, en definitiva, es una película que escapa al común hecho cinematográfico y nos reconcilia por las mismas razones con un cine que pretendemos sea algo más que un mero entretenimiento; aunque puede llegar a confundir el lado positivo de un hecho singular como “Z” con el aspecto revolucionario, que no lo tiene, ni que procura alcanzar desde su atalaya liberal. No obstante, la película de Costa-Gavras muestra bien a las claras la imposibilidad de un sistema y deja un suspenso prefigurado que apunta hacia el futuro, pero que sólo continúa luego del decreto prohibitivo con que concluye el film, en los mismos espectadores —la mayoría, inocentes— que salen del cine y se encuentran con una realidad tan concreta y deplorable como la que reprobaron apenas minutos antes.

J. C. M.

OBRAS DE

LEFEBVRE

Crítica de la vida cotidiana

La Suma y la Resta

Introducción a la modernidad

La proclamación de la Comuna

Un panorama totalizador del pensamiento de Henri Lefebvre que somete a ruda crítica al marxismo contemporáneo para explicarlo a la luz, precisamente, del **materialismo dialéctico**.

2 TOMOS, EN PAPEL DE 1º
FORMATO 23 x 16,
CON UN TOTAL DE 704 PAGS.

A. Peña Lillo
editor

H. Yrigoyen 795 - 6º p, (2º ascensor)
34 - 8152 - Buenos Aires, Argentina

La más completa revista de
información y crítica:

Conciertos

Opera

Ballet

Discos

Audio

Del Interior

Del Exterior

Entrevistas.

Una crítica renovada y
constructiva, un enfoque
sano y sin prejuicios.

■
Solicítela

en Casas de Música -

Librerías - Kioscos.

Informes: 82 - 9766

Buenos Aires

Cartas a Macedonio

Buenos Aires, 0,22 de
enero de 19,70 (Años
Ley 18.188)

Estimado Macedonio:

Ayer estuve en la
editorial de novelas policiales y/o folklóricas.
Me atendió el "asesor": resultó ser, así se pre-
sentó el Sr. A. G., quien dijo ser crítico de
teatro y autor (sic) de unos cincuenta wes-
terns y unos cuarenta policiales, publicados
en las editoriales Bruguera y Acme Agency
(colección Rastros). Muy amablemente y lue-
go de ponderar mi estilo, los diálogos de los
personajes y algunas otras cosas más, me con-
fesó que mi thriller "Asesinato para Armar"
(o "Asesinato: Ármelo Usted") no tiene mer-
cado para la colección que el Sr. Castro (¡y se
llama Castro!) piensa sacar a la venta en
quioscos. Resulta, fíjense, que en mi novela
existen SOLAMENTE: un asesinato, un suici-
dio y una muerte por remordimiento, amén
de una muerte por derrumbe, que a la postre
resulta fallida. Según el asesor y el editor,
una novela de sesenta y tantas páginas, que
va a venderse en quioscos a pesos ley 18.188:
ochenta centavos, no puede BAJO NINGU-
NA CIRCUNSTANCIA, ofrecer menos de
ocho muertos. O sea un muerto por 10 cen-
tavos nuevos. Me defendí como pude pero,

ay, no pude mucho. ¿Cómo podría hacer para matar a ocho personas y que esas defunciones tuviesen algo que ver con una novela policial? Imposible. ¿Epidemia? ¿Aluvión? ¿Crisis? ¿Asesinato en masa por un maniático? Imposible sostener tantos fiambres: absolutamente imposible. El marketing efectuado por los señores C. y G. indica que los compradores eventuales, quieren que a partir, **POR LO MENOS**, del segundo capítulo, haya una muerte y así sucesivamente. Parece que el mercado de su editorial (de ellos) va dirigido a los infradotados y a los asesinos en potencia: dime lo que te gusta y te digo en seguida qué clase de tipo eres. Mi único asesinato era liquidado a balazos ¡en el capítulo séptimo! Era imposible que tal tardanza gustara a los editores y al asesor; imposible. Así que fracasé (por ahora) en mi intento de comercializar mi chifladura. Ésa es la cuestión: novela policial o pompa fúnebre. La opción es de hierro para mi editor: pompa fúnebre o nada. Bueno. Malo, mejor dicho. Te saluda con resignación, tu afectísimo fracasado:

Juan Carlos Distéfano

P.D.: La carpeta con el Inspector Olivera y Pablo asesinado y Ricardo asesino y Alma equivocada, fue depositada ayer noche en el tacho de la basura. Ignoro dónde estará hoy: pero lo imagino. ¡Qué fenómeno! No somos nada.

OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

Retorno al coloniaje, por ARTURO JAURETCHE, Ed. Mar Dulce - **La redención del robot**, por HERBERT READ, Ed. Proyección - **Romance del amor oscura** y **Romance del amor resignado**, por RAFAEL DE LEON - **El socialismo en la Argentina**, por JORGE E. SPILIMBERGO, Ed. Mar Dulce - **La cuestión judía**, por CARL MARX, Ed. Coyoacán - **El miedo a la revolución**, por JEAN PAUL SARTRE, Ed. Proteo - **El método de la etnografía**, por MARCEL GRIAULE, Ed. Nova - **Historias**, poemas de JACQUES PREVERT, Ed. Alonso - **La CIA en Bolivia**, por GREGORIO SELSER, Ed. Hernández - **El escupido**, por MANUEL DEL CABRAL, Ed. Quintaria - **Historia sexual de la humanidad**, por EUGEN RELGIS, Ed. Merlin - **Escritos sobre teatro**, por BERTOLT BRECHT, Ed. Nueva Visión - **Antologías**, de CORSO, FERLINGHETTI, GINSBERG, BRETON, LAWRENCE y SAN JUAN DE LA CRUZ, Ed. Mediodía.

D.E.A. s.r.l.
Distribuidores
Rivadavia 1711
Buenos Aires

NOVEDADES

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Jorge Amado,
Doña Flor y sus dos maridos

El prestigioso novelista brasileño preside este festín con una contagiosa fascinación por sus propias criaturas.

Jorge Amado,
Gabriela, clavo y canela

En esta novela se revela una intensa capacidad de recuperar por la palabra los goces más sensuales de un paisaje natural y humano.

BIBLIOTECA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Hugo Friedrich,
**Tres clásicos
de la novela francesa**

Es el estudio histórico-literario más importante que existe sobre Stendhal, Balzac y Flaubert y el único que reúne a los tres maestros de la novela moderna.

Giuseppe Bellini,
**La narrativa
de Miguel Angel Asturias**

El universo verbal de Miguel Angel Asturias que queda iluminado por una mirada tan penetrante como identificada con las pasiones del autor estudiado.

José Blanco Amor,
Encuentros y desencuentros

Ensayos literarios
Interesante recopilación de ensayos sobre temas literarios.

EDITORIAL LOSADA

Alsina 1131 Buenos Aires

EDITORIAL LOSADA

Alsina 1131

Buenos Aires

BIBLIOTECA CLASICA CONTEMPORANEA

Elvio Romero,
Los innombrables. N. 360

El eximio poeta paraguayo nos brinda una de sus obras capitales de acento recio y áspero.

Jack Kerouac,
**Los vagabundos del Dharma.
N. 358.**

El objeto es Dharma, la verdad, y los caminos sagrados o profanos que a ella conducen son los senderos de la novela.

Jack Kerouac,
En el camino. N. 357

El autor se consagró como novelista portavoz de la generación "beat", cuya forma de vida se propagó desde la costa del Pacífico a todos los sectores de la juventud norteamericana.

Angel Leiva,
Los cuerpos gloriosos

Es el segundo libro del joven poeta que obtuviera el único premio en poesía en el concurso de S.A.D.E. 1969.

Libros recibidos

Poesías "La casa del canto", por Fernando Hugo Caamaño, Ed. La Rosa Blindada, Bs. As., 1969; "Aceleración múltiple", por Lucía Fox, Ed. Dead Weight, Bs. As., 1969; "Poamorio", por Darío Canton, Ed. del Mediodía, Bs. As., 1969; "Interrogante", por Amelia Saieg, Ed. de la autora, Bs. As., 1970; "Feudal cortesía en la prisión del cerebro", por Vicente Zito Lema, Rodolfo Alonso Ed., Bs. As., 1969; "Indagaciones", por Rubén Derlis, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1969; "Al volver la esquina", por Alberto González, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1969; "16 poemas breves", por varios, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1968; "Contraimagen", por Rubén Derlis, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1968; "Rituales", por Beatriz Mazliah, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1969; "3 poetas, 3 poemas", por Corti, Derlis y González, Ed. del Alto Sol, Bs. As., 1969; "Las guitarras aiantes", por Juan Carlos Martínez, Dirección de Cultura de la provincia de Santiago del Estero, 1967; "Cuaderno Yermal", por Martha Di Matteo, Libr. Huemul, Bs. As., 1964; "En el tiempo labrador", por Néstor Groppa, Ed. del Autor, Jujuy, 1966; "El intento infinito", por Oscar Agosti, Ed. Stilcograf. Bs. As., 1969; "El más allá", por Luis Argañaraz, Ed. Vigilia, Bs. As., 1966; "Seis poemas gallegos", por Federico García Lorca (traducción de Andrés Fidalgo), Ed. del Traductor, Jujuy, 1966; "Poesía y prosa en Jujuy, selección de Groppa, Tizón, Pereira y Fidalgo, Ed. de la Dirección de Cultura de la Provincia de Jujuy, 1969.

Ensayo: "Elementos de poética", por Andrés Fidalgo, Ed. Tarja, Jujuy, 1961; "Proposiciones", por Roger Plá, Ed. Biblioteca C. C. Vigil, Rosario, 1969; "Breves toponimia y vocabulario jujeños", por Andrés Fidalgo, Ed. La Rosa Blindada, Bs. As., 1965.

Últimas novedades de Editorial Sudamericana: Teorema, de Pier Paolo Pasolini; Los Dos Robinsones, de Miguel de Amilibia; Z, de Vassilis Vassilikos; Civilización Griega: de la Ilíada al Partenón, de André Bonnard; Diálogos Famosos, de Salvador de Madariaga.

Revistas: "Uno por uno", Director: Sergio Sinay, Nro. 1, Bs. As., mayo 1969; "Encuentro", Director: Alberto L. Ponzo, Nro. 7, Bs. As., mayo 1969; "Cormoran y delfin", Director: Ariel Canzani D., Nro. 5, Bs. As., mayo 1969; "El lagrimal trifurca", Dirección: Francisco y Elvio E. Gandolfo, Nro. 6, Rosario, diciembre 1969; "Índice", Director: Sergio Leonardo, Nro. 8, Bs. As., marzo 1970; "El contemporáneo", Director: Amílcar G. Romero, Nro. 6/7, Bs. As., enero 1970; "Diagonal cero", Director: Edgardo Antonio Vigo, Nros. 26, 27 y 28, 1968/69; "Encuentro", Director: Alberto L. Ponzo, Nro. 8/9 (preparado por Ponzo y Fulvio Milano), Bs. As., 1969; "Pliegos del Noroeste", Director: Néstor Groppa, Nros. 1, 2 y 3, Jujuy, 1967; "Arauco", Director: Francisco Squeo Acuña, Nro. 9, La Rioja-Catamarca, 1968 ♦

Marcelo Simonetti

A los 34 años —incomprensiblemente, inadmisiblemente— ha muerto Marcelo Simonetti, el joven productor de radio, cine y televisión que había entendido su trabajo como la conjunción del talento y la amistad, de la inteligencia y el respeto, que actuó siempre rodeado de poetas, autores, actores, directores y periodistas que eran, ante todo, sus amigos, y a quienes brindaba incondicionalmente su atención, su simpatía, su cuidado, lo mejor que había en él, que era todo entusiasmo y calor humano, delicadeza y juventud. En todos los niveles de la producción hay muchos que no lo olvidarán, entre ellos David Stivel, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Norma Aleandro, Osvaldo Dragún, Mario Trejo, Luis Medina Castro, Rodolfo Khun, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido y técnicos y extras y publicitarios ♦

Miguel Schapire

Al entrar en máquina este número nos llega la noticia de otra pérdida que toca también muy de cerca a escritores y artistas. Miguel Schapire fue uno de los primeros editores en creer en la importancia de la difusión del libro argentino, que él llevó a cabo mediante su fe en las colecciones completas y en la publicación permanente, más allá de la fabricación del best seller y de la promoción comercial. Durante varias décadas fue el héroe silencioso de una labor y política editoriales con las que había consustanciado su vida ♦

**Bernardo
Verbitsky**

