

mace donio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año III - Número 9/10 - Buenos Aires - \$ 4,00

aduo ludendi indorum *ocatur ata*

EL ESCRITOR Y LA SITUACION NACIONAL: editorial de ALBERTO VANASCO - Poesía y prosa olvidadas de MIGUEL HERNANDEZ - Cuentos de ESTELA DOS SANTOS, MARCELO GIANELLI, LUIS GUDIÑO KRAMER y JUAN CARLOS MARTINI - Nuevo cine latinoamericano: notas de RODOLFO BENASSO, LORENZO BATALLAN y EDGAR VALDES; reportaje a FERNANDO SOLANAS y OCTAVIO GETINO - Poemas de PABLO NERUDA, FRANCISCO MADARIAGA, NOE JITRIK, ALBERTO SZPUNBERG y RENE PALACIOS MORE

9/10 - otoño 1971

CALATAYUD - DEA - EDITORES

macedonio

Literatura · Teatro · Cine · Artes

DIRECTORES: J. C. MARTINI - A. VANASCO

Año III - Número 9/10 - Buenos Aires - \$ 4,00

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

Contratapa: Pablo Neruda

Dibujo de Attila

Diagramación de tapa: Armando Paiva

Impresión a cargo de Walter Pontalti

Coordinador: Francisco Squeo Acuña

Sumario

- 3 El escritor y la situación nacional
Alberto Vanasco
- 8 Poesía y prosa olvidadas
Miguel Hernández
- 19 Poemas **Francisco Madariaga**
- Nuevo cine latinoamericano:
- 23 Jorge Sanjinés y el cine boliviano
Rodolfo Benasso
- 28 Cine cubano: patria y vida
Lorenzo Batallán
- 36 El cine experimental en el Paraguay
Edgar Valdés
- 42 Cultura nacional y tercer cine
(reportaje) **Fernando Solanas**
y **Octavio Getino**
- 53 Cuento **Estela Dos Santos**
- 69 Poemas **Noé Jitrik**
- 73 **Resultado del Primer Certamen**
Macedonio de Poesía Argentina
- 75 Relato **Marcelo Gianelli**
- 82 Poemas **Alberto Szpunberg**
- 89 Relato **Luis Gudiño Krámer**
- 96 Poemas **René Palacios More**
- 101 Cuento **Juan Carlos Martini**
- 106 Sumario de la colección completa
de Macedonio
- 109 Seis poemas inéditos **Pablo Neruda**

© Copyright: Calatayud - D.E.A.

Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.
Queda hecho el depósito de ley

Se terminó de imprimir en los *Talleres*
Gráficos GARAMOND S.C.A., Cabrera 3856,
Bs. Aires, en el mes de abril de 1971.

EL ESCRITOR Y LA SITUACION NACIONAL

Muchos son, sin duda, los escritores que podrían dar testimonio de que se empieza a escribir nada más que por afición a las palabras, por el mero gusto de acuñar bellas frases, redondas, expresivas y sonoras, esto es, respondiendo únicamente a la necesidad de comunicarse de una manera más plena y profunda que por otros medios.

Es sólo más tarde cuando el que escribe empieza a querer usar las palabras con otra finalidad, para combatir, por ejemplo, aquellas cosas que lo sublevan o apoyar aquellas otras que lo complacen, creyendo —quizá con excesiva ingenuidad— que basta el hecho de denunciarlas o exaltarlas para que las primeras no vuelvan a ocurrir y las otras se sigan repitiendo indefinidamente. Se establece así un compromiso interior, que es el del que escribe consigo mismo. Pero a todo esto los demás —pueden ser lectores, críticos o amigos— han comenzado a exigirle que lo que hace tenga que ver con ellos, que sus creaciones tomen en cuenta lo que les ocurre a todos, en razón de que la representatividad se halla siempre en crisis —sobre todo entre nosotros, latinoamericanos—, y gran parte de ella se vuelca fervientemente sobre los que trabajan con las palabras y dan a conocer lo que producen. A medida que el escritor se va allanando a esta exigencia se transforma en un escritor comprometido. Es el momento en que lo que escribe se toca con la cultura, es decir, cuando entronca con la historia y empieza a ser literatura.

Otros —muy pocos, si los hay— tal vez desde un principio se hacen escritores movidos por ese compromiso que llega de adentro o aquel otro

que se les impone desde afuera; pero la verdad es que todos, en cierto momento, se encuentran frente a tales exigencias y deben dar una respuesta. (Quizá estas presiones algún día se desvanezcan y la literatura pueda volver a sus motivaciones primitivas, la comunicación y la belleza, si ello es así.)

Ahora bien, las demandas y las respuestas asumen un gran número de formas. Los escritores que adhieren al orden vigente, por ejemplo, deben satisfacer un reclamo totalmente negativo. A ellos se les impone que lo que escriban tenga que ver lo menos posible con la realidad social, política o económica, por lo que se los confina en el ámbito de la metafísica o de la subjetividad pura. Quienes se lo exigen conocen el valor subversivo de las palabras y promueven, en consecuencia, una literatura abstracta e inofensiva hasta el punto de lograr que sus amanuenses produzcan una obra completamente inocua y aséptica. Borges es, entre nosotros, el caso típico de sometimiento a este mandato del sistema imperante, y a ello se debe, además, la aceptación que sus relatos han obtenido en un medio internacional donde las consignas son el silencio y la complicidad.

En el lado opuesto, las presiones enormes que soportan los otros los llevan al extremo de plantearse la aparente alternativa, y hasta la antinomia, entre la creación y la acción, entre la literatura y la militancia revolucionaria. Antinomia ficticia y, en el fondo, incomprensible, ya que el escritor —como cualquier otro artista o el gráfico o el técnico— sólo como tal puede ser realmente útil en el proceso. Lo que no lleve a cabo como escritor corresponde a otro plano donde, por supuesto, como individuos, todos tienen las mismas posibilidades y obligaciones y cada uno deberá dar cuenta de ello en otro lugar.

Pero todo eso pertenece al orden personal, y nadie divulga públicamente en este aspecto ni sus recursos de lucha ni sus tácticas políticas.

Sería abusivo pedirle al escritor que lo haga. Hay quienes se imaginan que la gente (vale decir, el público, los lectores, y, en última instan-

cia, el pueblo) hubiera preferido que, en lugar de escritores, ellos hubiesen sido algo así como terroristas, lo cual no es más que una manera de disimular el hecho de no poder realizar desde y en la literatura lo que como escritores sólo ellos podrían llevar a cabo. Cuando esto no ocurre, sobrevienen entonces los sentimientos de culpa y las frustraciones personales, lo cual, por ende, conduce también a la mala literatura. A esa conciencia de culpa se deben, por ejemplo, todos los Vietnams y los Biafras que infectan la producción poética actual en todas partes. Incapaces de escribir los versos que el joven vietnamita hubiera podido escribir en su casamata, junto a su fusil, echan a perder sus poemas con efusiones verbales y fingidas en lugar de prestar atención a todos los Vietnams y Biafras en que ellos mismos se hallan implicados. No es mi intención sentar cátedra sobre todos los modos en que el escritor puede llevar a cabo su obra en un mundo en transformación y, sobre todo, en países periféricos y dependientes. Basta con saber que todos esos modos se hallan comprendidos dentro de las tres formas generales de acción cultural de que dispone el que escribe, a saber: la desmitificación de la realidad, la continuidad de la cultura y la realización de una obra lo menos enajenada que sea posible.

Los tres aspectos se relacionan con el lugar que ocupa el escritor dentro del ordenamiento social. Casi sin excepción, los escritores provienen de las clases superiores, o sea, de las que tienen acceso a la cultura, por lo que su tarea de desmitificación —sea ya a través de la crítica, la interpretación de la realidad o el esclarecimiento de la juventud— depende de que logren o no objetivar su situación frente a los intereses y valores de su propia clase, de que puedan tomar distancia con respecto a las convenciones de su medio a fin de poder estimar adecuadamente el proceso real en sus dimensiones justas. Esto hace que los escritores parezcan traidores a su propia clase aunque, en verdad, lo que hacen es inducirlos a adaptarse al desenvolvimiento histórico.

De ello se desprende que las creaciones, invenciones, fantasías o elucubraciones de cualquier escritor no son defendibles a ultranza, no son incondicionales ni incuestionables, sino que han de ser vistas a la luz de un análisis profundo para apreciar en qué medida pueden ser nada más que el reflejo de los intereses de su clase, de las demandas del orden establecido que tienden a convertir al escritor nada más que en un escriba al servicio de sus fabulaciones. Escritor reaccionario es el que satisface esas exigencias. Y los únicos fantasmas que acechan al que escribe son esos falsos valores con que se traiciona. A ellos se deben tanto los cargos de conciencia como la mala conciencia en que se debate.

Pero a la vez, esta actuación del escritor dentro de su propia clase es lo que posibilita, como ha sucedido siempre, la continuidad de la cultura. Los cambios en el progreso social no producen una solución de continuidad en el desarrollo cultural, en el desenvolvimiento del arte o de las literaturas. Da lugar, es claro, a algunos cambios: ciertas cosas dejan de tener vigencia y otras, sobre todo, cobran de pronto un sentido distinto. El cambio a que asistimos no significará la terminación de una cultura y la iniciación de otra. Habrá experiencias que no tendrán que ser repetidas, caminos que no será necesario volver a recorrer. Lo que quiero señalar con esto es que el punto de partida es siempre el ámbito en que la élite creadora mantenía el hecho literario o artístico. Desde allí, en un movimiento de apertura, pero nunca desde otro lado. No hay ninguna posibilidad de dar un salto a la creación definitivamente popular por el simple hecho de que la revolución no la hará sólo la literatura. Sin cambios de estructuras, como es sabido, es imposible el paso a una literatura abierta. Por eso la vanguardia que ejerce el escritor se sitúa en dos frentes: el social y el estético. Parte desde la torre de marfil pero luego de echar abajo las puertas, de romper las ventanas, de airear las habitaciones. Esto es causa de una serie de paradojas que no siempre se comprenden debidamente. Se suele acusar al

escritor de no realizar obras de amplia repercusión popular. Se echa en cara a las revistas literarias el no alcanzar tirajes que vayan más allá de los dos o tres mil ejemplares. Pero es que no puede ser de otra manera. La lucha debe sostenerse allí mismo, en esa zona reducida donde las generaciones anteriores han mantenido el proceso. Es allí donde el escritor ha de llevar a cabo su revolución. De otra manera su acción sería superflua y nadie se ocuparía de tomarlo en serio. A esto se debe la fatalmente limitada difusión de la literatura renovadora, que es la que tiende a ese cambio que permitirá que la literatura algún día sea hecha o disfrutada por todo aquél que así lo desee. Ahora bien, cuando las circunstancias conducen a otro tipo de acción, los escritores nunca han dejado de estar entre los primeros que se incorporan al pronunciamiento popular. No puedo olvidar, personalmente, el rostro jubiloso de Nicolás Olivari en Plaza de Mayo, el 17 de octubre de 1945, confundido entre los demás rostros eufóricos y anónimos del pueblo.

Alberto Vanasco

Miguel Hernández

Poesía y prosa olvidadas

Estos cuatro trabajos de Miguel Hernández son prácticamente inéditos y han sido recogidos por los profesores Juan Cano Ballesta (Yale University) y Robert Marrast (París, Sorbona), junto con un abundante material disperso en archivos particulares, revistas y diarios de guerras, y que ellos recopilaron en un libro bajo el título de POEMAS Y PROSAS OLVIDADOS. El poema "Alba de hachas" fue tomado del archivo de Leopoldo de Luis, y pertenece al período de la guerra civil, como los tres restantes; "Memoria del 5º Regimiento", del periódico "Al Ataque", nº 5, 6 febrero de 1937. "Compañera de nuestros días" fue publicado en "Frente Sur", nº 1, 21 de marzo de 1937, pero firmado con el seudónimo Antonio López. Y la prosa "Hay que ascender las artes hacia donde ordena la guerra" fue extraído del diario "Nuestra Bandera", nº 118, del 21 de noviembre de 1937.

ALBA DE HACHAS

Amanecen las hachas en bandadas
como ganaderías voladoras
de laboriosas grullas combatientes.

Las alas son relámpagos cuajados,
las plumas, puños; muertas las canciones
el aire en que se apoyan para el vuelo,
brazos que gesticulan como rayos.

Amanecen las hachas destruyendo y
cantando.

Se cubren las cabezas de peligros
y amenazas mortales:
temen los asesinos que preservan cañones,
los órganos se callan a torrentes
y Dios desaparece del Sagrario
envuelto en telarañas seculares.

Vuela un presentimiento de heridas sobre
todos,
llega una tempestad atronadora
de ceños como yugos peligrosos,
se aproximan miradas catastróficas,
pies desbocados, manos encrespadas,
hachas amanecidas goteando relente.

Vienen talando, golpeando, ansiando;
asustan corazones de rapiña,
ahuyentan cuervos de podrido vuelo,
y el ruido de sus bruscos aletazos
hace palidecer al mismo oro.

Donde posan su vuelo revientan sangre y
savía

como densas bebidas animales,
donde canta su ira alza el espanto
su cabello de pronto encanecido,
donde sus picotazos se encarnizan
se apagan corazones como brasas echadas
en un pozo,
donde su dentadura dura muerde
hay grandes cataclismos de todas las
especies.

Ferozmente risueñas, entre manos
igual que remolachas iracundas,
voces de un solo hachazo,
truenos de un seco y único bramido
y relámpagos de hojas repentinas,
talan las hachas bosques y conventos
tumban las hachas troncos y palacios
que tienen por entrañas carcoma y yesca
estéril,
y caen brazos y ramas confundidos,
nidadas, sombras, pomas y cabezas
en un derrumbamiento babilónico.

Amanecen las hachas crispadas,
vengativas.
Sacuden las serpientes su látigo asustado
de su expresión mortal de rayo rudo.

Con nuestra catadura de hachas nuevas,
¡a las aladas hachas, compañeros,
sobre los viejos troncos carcomidos!
Que nos teman, que se echen al cuello los
raíces

y se ahorquen, que vamos, que venimos,
jornaleros del árbol, leñadores.

MEMORIA DEL 5º REGIMIENTO

El alba del diecinueve
de julio no se atrevía
a precipitar el día
sobre su costa de nieve.
Nadie a despertar se atreve
hosco de presentimiento.
Y el viento del pueblo, el viento
que muevo y aliento yo
pasó a mi lado y pasó
hacia el 5º Regimiento.

Me desperté entre cañones,
y pistolas, y aeroplanos,
y un río de milicianos
como un río de leones.
Eran varios corazones
los que en el pecho sentía:
la sublevación ardía,
disparaba, aullaba en torno,
y era el corazón de un horno
el gran corazón del día.

Hombres de noble mirada
y de condición más noble,
que han hecho temblar al roble
y desmayarse a la espada:
héroes que parió la nada,
dejando sin movimiento
el monte, el campo, el aliento
de la paz y la labor,
iban a unir su valor
en el 5º Regimiento.

Herrenías y poblados,
minas, talleres y eras

ante las cajas guerreras
enmudecieron parados.
Se marchaban los arados,
y las demás herramientas,
a las casas cenicientas
donde la pobreza anida
al aparecer la vida
con pólvoras y tormentas.

Campeños: segadores,
la fama de los yunteros,
la historia de los herreros
y la flor de los sudores:
albañiles y pastores,
los hombres del sufrimiento,
ante el fatal movimiento
que atropellarlos quería,
fueron a dar su energía
en el 5º Regimiento.

Lejos de los minerales,
los mineros más profundos
se movían iracundos
como los fieros metales;
ausentes de los trigales
y de los besos ausentes,
los campesinos vehementes,
con una sonrisa hostil,
iban detrás del fusil
y de las malvadas gentes.

¡Qué largamente seguros
lucharon bajo sus ceños,
qué oscuramente risueños
y qué claramente oscuros!
Eran como errantes muros

generosos de cimiento,
y si llegaba el momento
de morir daban su vida
como una luz encendida
para el 5º Regimiento.

¡Cuántos quedaron allí
donde cuántos no quedaron
y cuántos se recostaron
donde cuántos de pie vi!
Así cayeron, así:
como gigantes lucientes,
enarboladas las frentes
con un orgullo de lanza,
y una expresión de venganza
alrededor de los dientes.

España será de España
y español el español
que lleva en la sangre un sol
y en cada gota una hazaña.
No seremos de Alemania
en ningún negro momento
porque el puro sentimiento
que nutre a los españoles
seguirá dando sus soles
para el 5º Regimiento.

COMPAÑERA DE NUESTROS DÍAS

Imagen de tierra

La compañera de los días del hombre ha llevado en España una vida humillada, animal, apaleada, moribunda. Me refiero a la mujer nacida encima del jergón pobre del pueblo, en el rincón ceniciento de la aldea, sobre la misma extensión del campo. Áspera y triste de carne desde su nacimiento, como si fuera la obra cansada de un arado secular y una besana rendida, la campesina española aparece ante mí con imagen de tierra y de encina escuálida, con su silencio expresivo, con sus ojos de abatimiento, por los que su alma avanza llena de llanto íntimo, de dolor encarcelado. No es una mujer: es una corteza que se apoya en unos pies duros, que sube por un vientre donde los partos dejan huellas de torrente, que se derriba en unos pechos sin lozanía, cabizbajos desde la adolescencia, marchitos y requemados desde que comenzaron a ser pechos. El sol, el hambre, la pena, el trabajo, han mordido las facciones y proporciones de esta mujer que pudo ser bella y que resultó terriblemente hermosa bajo el arco de su pañuelo. Tengo muchos motivos para pegar martillazos contra los culpables de la tristeza de las campesinas de España: mi madre ha sido, es una de las víctimas del régimen esclavizador de la criatura femenina. Enferma, agotada, empequeñecida por los grandes trabajos, las grandes privaciones y las injusticias gran-

des, ella me hace exigir y procurar con todas mis fuerzas una justicia, una alegría, una vida nueva para la mujer.

Con el sudor de su frente

Creció sobre la tierra con dificultad de rama pobre de savia, y la abundancia de hijos de su madre y la escasez de pan pesaron pronto sobre sus brazos de chiquilla hambrienta. Desgastó las losas de su casa fregándolas arrodillada en sus ocho, diez, doce años; perdió pelo en las palizas que recibió de su madre si no fregaba con el esmero que se exigía, y lloró dentro de muchos inviernos de frío lavando la ropa de sus hermanos al agua de nieve que hay en todos los arroyos a las cuatro de la mañana. Recuerdo a mis hermanas cuando escribo estas palabras, y recuerdo a todas las hermanas de los pobres. Yo he visto sangrar manos queridas sobre las piedras donde las sábanas habían de recobrar la blancura perdida en el transcurso de los sueños del hombre que trabaja, suda y lleva a la cama restos de barbecho, polvo del camino, trozos de madera combatida por los hachazos, resina, semillas. A los catorce años, la chiquilla ganaba un jornal humillante recogiendo aceitunas, espigando rastrojos, trillando centeno, cogiendo la fruta de los huertos de los señores amos. Luego, ya mayor, vinieron labores más rudas y deshonorosas para su cuerpo: empuñó la hoz y la esteva como el hombre. Y si sus huesos y su carne, a pesar de las agotadoras faenas, se resistía a la deformación, no se masculinizaban, se alzaban prodigiosamente bellos, femeninos, eran presa forzosa del rico que poseía la tierra de su padre.

Su indignante situación

A fuerza de respirar una atmósfera brutal, la campesina se hizo a vivir en ella con resignación, y el palo, el salvazo, todo cuanto la humillaba y envilecía, llegó a aparecerle cosa de irremediable origen. Así llega hasta nosotros con una mentalidad reducida, sin horizontes, y con sus manos varoniles, encallecidas, que se ve que son de mujer cuando cogen al hijo entre sus dedos y lo acarician: entonces, debajo de las arrugas, la oscuridad que les dio el sol y los callos, se transparentan delicadezas, rasgos, gestos que sólo a unas manos maternas corresponden. Llega hasta nosotros, y parece fatigada, sin ganas de hacer otra cosa que tomar compañero, parir y resistir sobre sus espaldas las indignas cargas que se le han ido echando durante varios siglos.

Luchamos porque sea otra

Es preciso conmoverla en lo más hondo con el ademán más noble. Es preciso encauzar esa fe religiosa que le domina, y que es el afán de su corazón terrestre vuelto al cielo por habérselo negado en la tierra su expansión amorosa. Al hombre de este tiempo corresponde sacar el generoso cuerpo, acostumbrado a la esclavitud, a la libertad sana y a la claridad de la alegría. Los hijos brotados de las entrañas de esta mujer luchan, sueñan, mueren y viven para ello y para las demás pasiones populares en los páramos de Castilla, en las piedras de Extremadura, en los olivos de Andalucía y en las montañas mineras de Asturias. Obra de esta mujer son nuestros soldados reivindicati-

vos, y ella es la que siente la inmensidad y el peso doloroso y glorioso de sus muertes y de sus vidas. Ella es la que reviste de luto hasta el último rincón de su corazón y su casa, y nosotros somos los que plantaremos en ellos un resplandor alegre de victorias. Nuestras madres, nuestras novias, nuestras mujeres han de venir pronto hacia nosotros detrás de la risa, por una avenida de trigales, ante un firmamento despejado de pólvora, con rastillos relucientes al hombro.

HAY QUE ASCENDER LAS ARTES HACIA DONDE ORDENA LA GUERRA

A los hombres españoles que irremediablemente dedican su vida a la vida del arte se les ofrece una tremenda, inagotable y dura cantera de donde extraer el mármol definitivo para su obra: la de la de esta guerra, la de esta vida que vivimos tan al desnudo en sus pasiones, en sus sentimientos.

La guerra, el gran acontecimiento, ya lo he dicho, desnuda tanto al hombre, que se le ve transparente en sus menores movimientos y rasgos. Ninguna materia tan perpetua para el hombre que hace arte como la de una Humanidad en plena conmoción, emoción, revolución de todos sus valores morales y materiales.

Los hombres de la pintura, la escultura, la poesía, las artes en general, se ven hoy en España impelidos hacia la realización de una obra profundamente humana que no han comenzado a realizar todavía. Yo

veo a los pintores, los escultores, los poetas de España empeñados en una labor de fáciles resoluciones, sin el reflejo mejor de los problemas que la situación de este tiempo ha planteado. Advierto a estos hombres llenos de una frivolidad artística heredada de otros hombres, artistas de relumbrón, excéntricos en pintura, escultura, poesía, arte en general. Veo que los pintores temen a la pintura, la rehuyen y se entregan a juegos formales. A los escultores, a los poetas les sucede lo mismo: les falta consistencia espiritual, formalidad que decimos. Veo que los hombres de España, con ambiciones creadoras, cierran los ojos y el corazón a la latente realidad que los rodea y les acosa, vestidos de un egoísmo de barro sucio, impenetrable por una voluntad mezquina de serlo. En medio de esta realidad han aparecido libros, revistas, obras de arte que demuestran los ajenos que se encuentran sus autores a ella.

Pero mi confianza en el porvenir de España me hace tenerla en quienes han de dar cauce bueno en ese porvenir, y espero que las artes empiecen a ascender hacia donde ordena el pueblo español victorioso y conmovido. ♦

Francisco Madariaga

Para el recuerdo de:
Los gauchos más huraños.
De mi abuelo, Narciso Madariaga,
y de su amigo, Aparicio Altamirano,
salteador bandolero correntino.
Todos en el lujoso palmar.

Una reza

Reza por la reza de las apariciones ronca por la ronca de las enterraciones y vuelve los ojos al paisaje metido dentro de la carne y del fuego del movimiento humano más real el de pasitos de hombres en el espacio humillado por sus elegantes desnutriciones, oh país límpido, intercambiado con tartamudos y despanzurrados y afeitados por el llano y asesinadores engendrados en las negras copulaciones entre ramos y entre santos de ojeras casi naturales, yo exclamo que duermo sobre la arena caída en la desventaja de mis maduraciones que sollozan todo el poder del fuego.

Yo, que tengo el alimento más moderno, estoy rastreando el invierno y las pudriciones de estos llanos.

Madrugada clara

Pero confieso todo quiero cantar cantar e ir durmiendo sobre los cueros de felinos antiguos con mi ojo de infierno a ras a ras del rezo entre los espartillos del invierno y del verano sin epílogo histórico sin capítulo cerrando al estilo del buen cuento jurídico y civil quiero descubrir porqué estas aguas se pudren en su belleza por transfusión de sangre y pobres bocas muertas sonriéndole al espacio del ras.

El canto impopular

Yo, el rastreador, que ha dormido en los atrasos de la luna en los atajos peninsulares, y ahora siento el canto del desahogo, a través del orgulloso coraje, oh mis pequeños seres del desamparo, canto mi canto con un lenguaje impopular, pero cercano de vuestros vestidos miserables.

El vestido las telas livianas de las mejillas despintadas el olor de los motines talados de la miseria siempre en la flor del fuego del pensamiento destruido sin nacimiento en las coloridas y espléndidas organizaciones de las albas lujosas de todos los días de todos los montones de días

ligeros y azucarados por las cañas dulces solares irredentas ininterrumpidas feroces vivientes de la irrecititud siempre anárquica del espacio siempre moderno y siempre solidario con los cantos de las invisibles deidades y de los otros personajes reales asombrados de la miseria de los sucios paisanos que encienden el clavel del esperma nocturno sifilizado y demente y excitado por los cerdos.

Oh, en mi escenario, de rodillas. Cocinas conteniendo el aliento del dormido rencor en la palidez del alba. Oh gente sin viajes, que no puede fumar en el fuego del Universo su tabaco de miel arrollada por el invierno, su comida de humo bañando el ligerísimo mosquitero de rabia del color que se detiene en la ventana el color que no trajina por las camas y que sólo saluda a la sombra con sombrero del Ave María en el altar de los santos ensordecidos por los fétidos besos.

Oh, mí, el rastreador, que ha dormido tirado entre los yuyos, entre la ferocidad joyal de las palmeras en el borde del agua y de una cocina sucia llena de lechos sucios y de tarros con jazmines calentados del ex-alba.

Jorge Sanjinés, 33 años, dos largos metrajes, nunca hizo crítica, estudió filosofía en la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz) y cine en Santiago de Chile, con varios premios internacionales su obra se confunde con la existencia misma del cine boliviano. Junto con Oscar Soria, Ricardo Rada y más tarde Antonio Eguino, este hombre delgado, de apariencia tímida y reservada, no sólo filmó dos grandes películas que son todo el cine boliviano hasta el presente, sino que aplicó certeros "ganchos de izquierda" en las mandíbulas de dos regímenes muy distintos, el recio del doctor Víctor Paz Estenssoro y el asténico del doctor Siles Salinas.

Todo comenzó hace nueve años, en 1961, cuando Sanjinés, Soria y Rada, confiados en su afinidad ideológica y su formación técnica, producen el primer cortometraje independiente de su país: "REVOLUCIÓN". Antes de esto todo el cine boliviano es oficial y por encargo, cortos sobre turismo y cosas por el estilo. En "REVOLUCIÓN" el malestar social, la pobreza, la enfermedad, la mortandad infantil, forman un crescendo que culmina en una manifestación obrera, seguida de represión, detenciones, corridas y más tarde, el fusilamiento sumario de los dirigentes. A la violencia del estado responde la rebelión popular. Los obreros toman las armas. Entonces se moviliza el ejército... No hay relato, dice suavemente Sanjinés. El pueblo es el protagonista de todos mis films. La imagen y la banda sonora. Música y ruido. Lo principal no es la anécdota, sino la concientización a través de la imagen y el sonido. Naturalmente Paz Estenssoro prohibió también esta REVOLUCION, que se exhibió clandestinamente en la aguerida zona minera del altiplano. Allí la vieron no menos de 30.000 personas, asegura Jorge. La película fue varias premiada. En el festival de Leipzig de 1954, con

Nuevo cine latinoamericano

el JORIS IVENS. En Venezuela en 1968, con el 1er. Premio del Festival de Mérida —compartido con LA HORA DE LOS HORNOS— y en Viña del Mar, en 1967, recibió el Premio Especial del Jurado.

En 1964 el gobierno de Barrientos dio un paso del que habría de arrepentirse: le propuso al joven y brillante grupo de realizadores que se hicieran cargo del Instituto Cinematográfico Boliviano. Los muchachos aceptaron en la inteligencia de que harían un cine crítico e inconformista, aún a espaldas del gobierno que los había designado. En 1965 AYSA, un corto sobre la vida de los mineros, con materiales documentales sobre el PIRQUINERO. En 1966 UKAMAU (“así es” en aymara) el primer largo metraje boliviano, hablado en ayrama, con actores no profesionales. Teníamos conciencia de que era nuestra primera película de largo aliento, y la última, aclara Sanjinés, al menor en esas condiciones. En realidad se filmó a espaldas del gobierno, a quien se vendió que filmaríamos una “historia rosa”. Las autoridades se llevaron el sofocón el día del estreno ante el cuerpo diplomático y los periodistas. Habíamos intentado hacer un cine de comunicación, con alta calidad de realización. Sin embargo no era un cine documental, era por entero una ficción. Hablada en aymara, le pusimos títulos en castellano. Ambientamos la historia en la Isla del Sol, prosigue Sanjinés, en pleno lago Titicaca, que es un lago sagrado para el “campesino”, como aquí se llama eufemísticamente al indio. La trama es simple: un mestizo, comerciante, lo que sería un “viajante de comercio” en la Argentina, viola y mata a la mujer de un campesino. La mayor parte del film la insume la espera de este campesino hasta que llega el día de ajustar cuentas: exactamente un año. En un duelo a piedras el campesino mata al mestizo. No intentamos una mera historia de violencia individual. Eso no nos interesaba, aclara Sanjinés. Perseguíamos algo más ambicioso: simbolizar el conflicto entre dos razas, dos culturas, dos mentalidades, dos modos de vivir y morir. No nos interesaba una “vendetta” subjetiva ni siquiera de clan, sino la necesidad de justicia de toda una raza. Raza que no puede acudir al blanco ni al mestizo. Precisamente, aclara, que el protagonista espere un año la venganza, revela una mentalidad distinta. Un blanco se venga en seguida o no se venga. Cuando en nuestro film se revela la identidad del asesino, ese hombre ya está muerto. La venganza

para el campesino es el producto de una meditación, no de un arrebató, continúa explirando admirablemente Sanjinés, con la calma y la sagacidad de un crítico, y no como un autor que hablara de su propia obra.

En Bolivia vieron UKUMAU más de 300.000 personas. Esto significa mucho, porque la máxima estrella de nuestro público, tercia Oscar Soria, que es probablemente Cantinflas, no suele convocar más de 200.000 espectadores. Nuestra película se vio mucho en el campo, nos indica Soria, su lenguaje era comprensible incluso para gente que nunca había visto cine. También el público quechua, en gran parte bilingüe, pudo entenderla, a pesar del alto nivel de analfabetismo que le vedaba la lectura de los títulos en castellano. Pero la distribución se vio frenada por el mismo organismo estatal que la había producido, el que en definitiva terminó clausurado por el mismo señor López Muñoz, aclara Sanjinés, hoy asilado en Perú bajo la acusación de haber intentado la entrega de documentos secretos a la Gulf, y en ese entonces director de Informaciones del régimen de Barrientos. Él nos expulsó a todos. El equipo con que conté incluía a Oscar Soria que junto conmigo fue el responsable del argumento. Alberto Villalpando hizo la música, la fotografía fue de Hugo Roncal. De los tres actores principales, dos eran campesinos: Vicente Salinas y Benedicta Huanca. Néstor Peredo, un conocido actor nacional era el tercero. El gobierno se apropió de las copias del film y probablemente las destruyó. Se salvaron las que estaban fuera del país. Nosotros no poseemos siquiera una copia del autor, afirma Sanjinés.

UKAMAU fue premiada en Locarno, Suiza, con el Flaherty en 1966. Recibió el Premio a la Dirección en el Festival de Prades en 1967 y en el Festival de Cannes de 1967 el premio de Grandes Jóvenes Directores. En Buenos Aires se vio en el Cine Arte en 1966. Este funesto y en alguna manera previsible desenlace que tuvo el estreno del primer largometraje boliviano sumió al grupo en largas tribulaciones económicas, que dieron como resultado un año de total inactividad. Fruto de la contribución de un grupo de intelectuales, artistas, profesionales, amigos, y de los mismos realizadores, es la segunda película boliviana YAWAR MALLKU (la “sangre del cóndor” esta vez en quechua). Antonio Eguino se incorpora al grupo y vende sus equipos fotográficos, Soria empuña su casa, y todos hacen algo parecido. Colaboró tam-

26

bién el grupo Renacimiento Films de Buenos Aires (Achugar, Pallero y Bresky). El film, filmado en Bolivia y procesado en Buenos Aires, se terminó en París, al costo de 45.000 u\$s. Aquí superamos la etapa defensiva, dice Sanjinés sin aumentar en nada el énfasis de su tono, esa etapa que exponía problemas y miserias, y se llega a una etapa ofensiva: el pueblo conoce ya el problema. Le interesa saber ahora *quienes* lo producen. Ha llegado la hora del ajuste de cuentas, el juicio de residencia, la búsqueda de los responsables. En definitiva, radiografiar las estructuras de la explotación, usando el cine como instrumento de conocimiento y orientación de las masas. Quisimos un cine que, a diferencia del colonizado que nos cerca por todas partes, fuera un arte de contenido y forma oponente a la deformación comercial que tan bien conocemos en todos nuestros países. Repito que este cine desalienado no cuenta "historias". Hace historia. Influye en el proceso histórico del país. En esta segunda realización denunciarnos las campañas de esterilización que los americanos empezaron a practicar en Bolivia a través de diversos organismos, entre ellos el Cuerpo le Paz —que llegó a alfabetizar en inglés en algunas comunidades—. Las campañas de esterilización llegaron incluso a emplear medios quirúrgicos como el ligamiento de trompas. No podíamos permanecer indiferentes, con un arma como la que el cine ponía en nuestras manos, para concientizar al pueblo en un asunto de esta magnitud. Es curioso que cuando el organismo estatal de censura vio el film en exhibición privada, la primera llamada que hizo fue a la embajada americana... En Venecia me preguntaron —dice Sanjinés— qué opinaba el gobierno de esas actividades que habíamos denunciado. Qué puede opinar el gobierno, contesté, si el gobierno es la embajada. Entonces era presidente el vacilante señor Siles Salinas, que naturalmente prohibió la película. Pero ni él ni nosotros nos esperábamos la reacción que siguió a esta desafortunada medida. Una verdadera movilización popular. Estudiantes, profesores, curas, artistas, políticos, se lanzaron a la calle, pintaron el título de la película en las calles con pintura fosforescente, llegamos hasta la embajada... y fueron reprimidos por la policía. Los diarios clamaron. Y Siles cedió. YAWAR MALLKU se exhibió ante 6.000 espectadores diarios. En el Festival de Venecia de 1969 obtuvo el OSELLA D'ORO y luego el TIMÓN DE ORO. En 1969, en Francia, el

George Sadoul a la mejor película extranjera. Se verá próximamente en Montevideo, en Chile y en Perú. La han comprado las dos Alemanias, Bélgica, Luxemburgo, Canadá, Italia, la Unión Soviética, etc.

Lo último que hicimos fue un cortometraje, "BASTA", sobre la nacionalización de la Gulf. Se estrenó en marzo del 70. El realizador fue Antonio Eguino. Filmamos, se podría decir, la nacionalización de la empresa, los momentos previos de gran tensión en los ministerios, la vida de los jerarcas de la Gulf, la entrada de las tropas en lo que era su coto de taza privado. Continuamos así

la línea iniciada con UKAMAU. Sobre sus planes actuales, Sanjinés prefiere expedirse mostrando su estudio del Pasaje Trigo, en pleno centro de La Paz, donde acaban de instalarse. Resuelto el problema de la financiación, se abocarán a un tercer largometraje, sobre el que por el momento nada quiere decir, y enteramente explicable, dado los antecedentes. ♦

CINE CUBANO: PATRIA Y VIDA, por Lorenzo Batallán

El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica fue creado el 23 de marzo de 1959. Con fondos facilitados por el INRA y por el Ejército, se comenzó a trabajar especialmente en los documentales. Antes de 1958, la cinematografía cubana no existía prácticamente como organización. "Cuba aportaba cabarets, lupanares, casinos de juego, ambientes gangsteriles y bailarinas menearantes". A esto se le llamaba elemento "tropical" o "exotismo" (Alfredo Guevara). Un panorama sociológico coincidente está reseñado también por el historiador Arthur J. Schlesinger Jr., asesor del presidente Kennedy, en su libro "Los mil días de Kennedy". Alrededor de los camerinos del "Tropicana" convertidos en "sets" de inspiración fílmica, todo un grupo juvenil, disperso, reservaba su talento para oportunidades anheladas. Mientras tanto algunos de ellos cumplían misión política de lucha clandestina.

Tomada la decisión y aportados los fondos, la cinematografía cubana se consolida por la visión y capacidad de un brillante organizador y convencido ideólogo del marxismo, que es Alfredo Guevara. La acuciosa tenacidad de sus planteamientos, pueden compartirse o desecharse, pero una cosa es segura e importante: son de una claridad ejemplar. Que lo sigan o no (parece que sí), es otro problema, pero el hecho es que señaló metas a cumplir y horizontes a conquistar, así como las fórmulas para poder ser logrados. Integraciones, disciplina y apoyo.

Checoslovaquia fue la Universidad cinematográfica que recibió a los realizadores cubanos. En los Estudios Barrandov fueron aceptados, en esa primera etapa, 20 obreros calificados, así como algunos aprendices y técnicos. Simultáneamente se invitó a La Habana documentalistas de prestigio mundial: Jori Ivens, Chris Marker, Agnes

Varda, etc. Se cumplían así dos finalidades básicas: enseñaban a los jóvenes cineastas, y a su egreso a Europa comentaban información sobre el fenómeno cubano independiente o no del hecho cinematográfico. En todo caso hubo organización desde el comienzo, se supo exactamente lo que se podía llegar en tiempo mínimo.

Complementariamente a los estudios en el exterior, y la visita de guionistas y realizadores que participaron de manera práctica en la enseñanza, no sólo con clases magisteriales, en las aulas de la Escuela Técnica Media se siguieron cursos de matemáticas, física, electrónica e iluminación, así como también desde la primaria básica hasta la historia analítica del cine. En el Centro de Estudios Cinematográficos se impartían cursos de Literatura, Historia, Economía Política, Introducción a la Filosofía, Estética, etc. Simultáneamente —informa la revista "Cine Cubano", de donde obtenemos los datos—, un número de becados en los países socialistas que para 1963 eran en número de treinta.

Al cabo de diez años, se han desarrollado también las llamadas "enciclopedias populares" (serie de films didácticos, de interés científico, técnico, educacional o artístico), así como los llamados "cines móviles" que fueron desplazados por toda la isla, partiendo de un primer camión piloto al cual acudía a las granjas, hospitales, parques, escuelas, fábricas, etc. En la actualidad disponen de 102 camiones de este tipo, con el equipo de proyección en 16 mm., más taller y accesorios de repuesto. El número de proyecciones mensuales es de 80 y por las noches la proyección es al aire libre. Para 1969, el total de proyecciones fue de 74.980 y el número de espectadores de 7.284.975 ("Pensamiento Crítico", N° 42, página 117).

Uno de los problemas que el cine cubano tiene planteados para su expansión es el mercado. En primer lugar es una industria dependiente, por cuanto precisa de la importación de la materia prima (película Agfa N.P. 20 y películas de emulsiones ultrarrápidas, etc.), dependencia que solamente la ampliación de mercados puede evitar o al menos amortizar económicamente.

Los mercados de los países socialistas no son suficientes. En primer lugar suponen un elemento competitivo no deseable esencialmente por dos razones: a) la invasión del área nacional de exhibición, y b) que los conceptos políticos, anti-norteamericanos esencialmente, están superados

en el planteamiento por países con una revolución socialista más "anciana", decantada y con otras posiciones en las relaciones internacionales con EE.UU. Todo ello unido a que el cine checoslovaco es actualmente el más inteligente y moderno de Europa, se comprende que obstaculizaran en sus pantallas la programación de un cine inmaduro, por naciente.

En el Festival de Karlovi Vary de 1965 escuché las más fuertes críticas al cine cubano, hechas por cineastas checos. Por cortesía de la Československá Film Export, que me hizo pasar en pantalla privada todo el material cubano de que disponían para la época en Praga, pude comprobar la injusticia e inexactitud de aquellas críticas, pero también entender las razones por las cuales se pronunciaban.

La invasión, comercialmente legítima, de los mercados de Europa occidental, es la etapa a la cual se encuentran abocados con interés comprensible. De la misma manera el mercado latinoamericano y el africano. Los festivales internacionales han facilitado en mucho esta penetración mercantil, a través de la calidad intrínseca de algunos títulos, unido al éxito reconocido en aquellos medios, como en París, donde la influencia norteamericana es dialécticamente combatida.

Otro procedimiento para la expansión de mercados es el sistema de la coproducción. En principio se pensó que la fórmula ideal era invitar a directores extranjeros con prestigio para que los filmes realizados por ellos en Cuba abriesen pantallas en lugares donde la firma artística del invitado tuviera reconocimiento y aceptación. Así, por ejemplo, Armand Gatti filmó "El otro Cristóbal" (1962-63), que lanzado incluso desde la pantalla festivalera de Cannes, no obtuvo los resultados esperados. Asimismo, M. Kalatazov (autor de "Vuelan las grullas"), quien filmó en 1963 "Soy Cuba", también sin éxito para el fin propuesto (tal vez sirvió para demostrar que el triunfo de "Vuelan las grullas" se debió al excelente camarógrafo Urusevski), el caso es que ni el texto de Eugene Evtouchenko en colaboración con el cubano Enrique Pinera Barnet, pudo superar la inversión y el esfuerzo realizados. La lista es copiosa: "Pueblo armado", de Jori Ivens, prohibido en Francia en su versión integral; "Carnet de viaje", del mismo autor; "Alba de Cuba" (1960), y "Farol azul", de Carmen Román; "Cuba sí", de Chris Marker; "Cuba 58", de J. M. García Ascott; "Operación Preludio" (1962), de

Kurt Maezig, primer largometraje en coproducción con la R.D.A.; "Para quien baila La Habana", coproducción con Checoslovaquia, de Vladimir Cech (1962); "Cuba 1963", cortometraje en 16 mm., de Claude Barret y Claude Atzenberger, etc. Ultimamente, 1969, se hizo una coproducción con Japón, titulada "Cuba, mi amor" (Cuba no koibito), dirigido por Kazuo Kuroki. Presentado al Festival de Locarno en 1969, narra cómo un japonés (Akira), desembarca en Cuba como turista y conoce por azar a una hermosa mujer cubana (Marcia), de la cual se enamora; él la sigue hasta Santiago para colaborar cortando caña, el amor se intensifica, hasta que ella desaparece sin dejar rastro, para consagrarse exclusivamente como militante de la revolución. No se sabe hasta qué punto se inspiraron en "Hiroshima, mon amour", pero es obvio que Alain Resnais es otra cosa cinematográficamente más seria.

Las Semanas de Cine Cubano, organizadas en las principales capitales europeas, están dando resultados que provocan además de la atención de una juventud, el ojo comercial de algunos distribuidores. Un factor que no debe pasar desapercibido es el hecho de que todas las organizaciones católicas europeas y latinoamericanas han aplaudido, desde sus órganos informativos, al nuevo cine cubano.

En Caracas ocurrió el mismo fenómeno. De manera muy especial en lo que a mí —espectador— concierne, por tres películas sumamente importantes: "Lucía", de Humberto Solás; "La primera carga del machete", de M. Octavio Gómez, y "Cerro pelado", del documentalista Santiago Alvarez.

Si hubiera que sintetizar al máximo, se podría decir que el cine cubano, desde el punto de vista organizativo y político, tiene un nombre: Alfredo Guevara. Pero sería injusto no recordar a quien en los balbuceos de la nueva cinematografía entregó lo mejor de su entusiasmo y de sus facultades a empresas, para entonces poderosamente ambiciosas. Este hombre se llama Tomás Gutiérrez Alea. Él fue quien realizó el primer largometraje revolucionario cubano en 1960, bajo el título de "Historias de la revolución". Pese a su dedicación, a su copiosa filmografía (para su edad y para Cuba), Tomás Gutiérrez Alea lleva en su obra el sello de un profesional incansable, pero le falta "genio", y le perjudica una especie de indefinición estilística donde están presentes

demasiadas influencias. Tal vez sus primeras obras nos parecen más legítimas, pese a la inmadurez. En todo caso, es un tenaz pionero capaz del gesto y del esfuerzo, pero jamás lo sentimos llegar. Sentimos que expone pero nada íntimo nos comunica, ni para el aplauso ni para el repudio. Sobre un escenario adaptado y dialogado por Humberto Solás, Julio García Espinosa y Nelson Rodríguez, el cine cubano ha proporcionado un tríptico de excepcional resonancia. Con las imágenes de Jorge Herrera, el montaje de Nelson Rodríguez y la música de Leo Brouwer, un hermoso himno rueda por las pantallas del mundo berto Solás: nos referimos a *Lucía I*, 1895 (Alta burguesía); *Lucía II*, 1935 (Clase media) y *Lucía III*, 196... (Clase popular).

“La carga del machete”, de M. Octavio Gómez, es un verdadero ejercicio de estilo y una demostración de poder imaginativo. Su sentido de la composición es superior todavía a la de Humberto Solás. El equilibrio del plano, tanto en reposo como en movimiento, tanto si mueve un personaje como si dinamiza un mural, es óptimo y de una belleza singular. Los planos del rapsoda, los frescos de las batallas y el ordenado y voluntario desorden de la confusión plástica, son de un estetismo delirante. Ahora bien, probablemente tanto preciosismo resulte negativo: por dificultad de captación figurativa en el espectador común y por la fatiga retiniana que provoca el empleo del alto contraste, durante 1 hora 24 minutos de proyección. No obstante la eliminación voluntaria de toda la gama del gris, ofrecen una gigantesca pintura abstracta sobre cuyos trazos a lo Hans Hartung, va cantando extemporáneamente la libertad.

No sentimos gran preferencia por los filmes de montaje, en base a documentación ya existente. La razón está en que todos conocemos lo que se puede hacer con una moviola. Son obras legítimas, claro es, pero independientemente que estemos o no con el mensaje que se exhibe, las estimamos en muy poco, fuera de lo técnico. Todo este tipo de filmes es lo que llamamos “material reversible”, la mayoría de las veces basta desmontarlas y remontar de nuevo con transposición, para que el film diga otra cosa distinta. Una auténtica obra de arte tiene muchas facetas, es cierto, pero jamás es “reversible” como si se tratase de un guante. Pero dentro de los documentales exhibidos, perfeccionados correctamente en base a las pautas

obligadas del cine político llamado “testimonio”, hemos visto uno que nos ha impresionado y que, abiertamente, nos entrega el talento de su autor: “Cerro pelado”, de Santiago Álvarez. A la narrativa prevista por su autor (sabían adonde iban —San Juan— y que realizarían competiciones deportivas), que bien pudo provocar un guión incompleto, pero previo, ocurrió lo imprevisto; un avión de la patrulla costera de los EE.UU. los vigilaba en su ruta y la llegada a San Juan de Puerto Rico toda una serie de conflictos, que no estaban supuestos en la mente del realizador,

en La Habana.

En la manera como afrontó esta emergencia de material filmable, así como la validez de las tomas y el montaje narrativo de las mismas, demostraron —para mí al menos— el profesionalismo de un verdadero y auténtico reportero cinematográfico. Lástima que al final, cuando los atletas colocan fríamente las medallas de oro sobre el cuello de Fidel, toda la grandeza cinematográfica de la obra se derrumba por ese culto personalista que nada tiene que hacer en un documental de primer orden, como “Cerro pelado”.

En cualquier caso hay profesionalismo, porque hubo previamente pedagogía. Los camarógrafos cubanos que filmaron el partido de beisbol en el Estadium de la Ciudad Universitaria de Caracas, se les podía observar, desde las gradas, como solamente en la manera de empuñar la cámara se intuía la eficacia del encuadre y con un poco de imaginación casi hacer un montaje mental, en base al material que se adivinaba entraba en el lente abierto, contemplando el emplazamiento, la colocación del camarógrafo, el ángulo de toma y los movimientos del “zoom”.

Estoy incapacitado para predecir cuál será el destino político futuro de la revolución cubana, pero me reconforta comprobar de nuevo —esta vez a costa de su cine— que cualquier país del mundo puede, con talento, educación, disciplina, pedagogía y trabajo hacer fructífera la conquista del progreso. ♦

(Comentario escrito con motivo de la Primera Semana del Cine Cubano, que se llevó a cabo en la ciudad de Caracas, a fines del año próximo pasado.)

CONSTANTES CINEMATOGRAFICAS DEL CINE CUBANO

- Cine militante, comprometido, combatiente, donde las ideas y las intenciones les preocupan más que el estetismo.
- Narrativa en tono documental. Gusto refinado y sincero por los poemas realistas.
- Preocupación casi científica por los tiempos cinematográficos. Menos interés en los espacios sin llegar, por razones le plástica, a desinteresarse totalmente de ellos.
- Excelente experticia en el montaje, considerado en todas sus fases.
- Observación, manejo y sentido gramatical de los ritmos, tanto visuales como sonoros.
- Empleo preferencial de la cámara de mano por sobre los grandes complejos mecánicos de filmación, Cámara microscopio.
- Conocimiento y estudio de la Historia del Cine, al menos en sus obras fundamentales, no sólo en los libros o textos analíticos sino también y sobre todo en la pantalla. La Cinemateca cubana es una de las más selectas de la América latina.
- Empleo para la estructura de los documentales por montaje, de las tesis pudovkianas: "una imagen nada vale por sí misma, depende inexorablemente de la que le antecede o/y de la que le sigue".
- Sentido y empleo disciplinado de todo un "equipo" cinematográfico, tanto en el registro material como en un montaje ante la moviola. Se aprecia la labor del conjunto sirviendo la idea del individuo-director.
- Sentido culto y eficaz del efecto sonoro: música, palabra, ruido y combinaciones.
- Eliminación voluntaria o impuesta e vedetismos, ante y tras la cámara.
- Fuerte dinámica en la narrativa. Cine con ansias de poderío imaginativo. Preocupación por lo humano, pero hay tristeza en todos los planteamientos.
- Aprovechamiento al máximo de los maestros y pedagogos visitantes en Cuba, por invitación o por contrato, con fines de docencia profesional con rápida e inteligente asimilación por los realizadores autóctonos.
- Filmes de gritos (plásticos), no tanto por las tesis que los pudieran reclamar, sino por una primera y urgente necesidad de atraer atención mundial como pueblo. No les importe ser combatidos, pero no aceptan ser ignorados.

- + Cine confesionalmente político. Independientemente de posibles pautas programáticas impuestas a los realizadores, conviene recordar que todas las obras maestras del cine están en el camino de la sociología política.
- Influencias notorias y fases de sujeción comprensibles a maestros europeos (italianos, soviéticos), también japoneses, que en los verdaderos creadores se irán eliminando lentamente.
- Integración alrededor de núcleos dirigentes con el programa organizativo, administrador, técnico y creacional, sumamente claro.
- Facultad de buena selección temática, ignoro si elegida libremente. Orden de rodaje de un tema preciso, otorgada a un cineasta preciso. Obviamente se conoce y se ha estudiado "quién sirve para qué".
- Exaltación sin preocupación por los riesgos demagógicos, de los símbolos y valores populares.
- Horror al realismo socialista como fórmula única.
- Filmes en clave heroica, para devolver rápidamente sentido humano y valoración existencial a un pueblo tantas veces mancillado por corruptelas políticas.
- Culturización profesional del individuo y por extensión del equipo realizador, no sólo en el orden mecánico y técnico (no bastan para hacer buen cine), sino en el aspecto general.
- Arquetipos humanos bastante cuidados. Los personajes femeninos son creacionalmente más sólidos que los masculinos.
- Toda la elaboración sonora desde el punto de vista técnico está muy por debajo de los logros fotográficos. Hay excelentes imágenes que una mala elaboración y acoplamiento del sonido, deprecian e incluso arruinan.
- Diálogos, monólogos o recitativos, en directo o en "off", generalmente banales. Literatura al servicio de una falsa espontaneidad.
- Afichaje inteligente y eficaz, pero todavía de notoria inspiración checoslovaca y polaca.
- Cine sin niños y sin adolescente. ¿Por qué?
- Con raras excepciones (General José), los cambios de espacio y tiempo se producen por corte directo (apoyados o no en el racord) desechando frecuentemente las puntuaciones gramaticales por disolvencias.
- Frecuentemente hay "exceso de...". El querer decirlo todo a un tiempo es propio de los cineastas jóvenes.
- Gran equilibrio en la composición del plano, tanto en reposo como en movimiento. Material humano casi siempre en narrativa plástica de fórmula 1/3 o bien 1/5.
- Gusto creacional por los planos o situaciones montados a manera de estribillo.
- En suma: balance muy positivo para un cine con diez años de existencia y el ejercicio propagandístico internacional más eficaz y convincente de todos los que pueda ofrecer el actual fenómeno político cubano.

EL CINE EXPERIMENTAL EN EL PARAGUAY, por Edgar Valdés

CARLOS SAGUIER: CRÍTICA DEL INMOVILISMO Y DE LA NO-VIDA

Desde la perspectiva argentina, se hacía difícil hasta hace poco tiempo seguir con precisión las alternativas de la creación artística en el Paraguay.

En lo que se refiere al cine, los datos disponibles no permitían fundar la creencia de que esta actividad hubiese experimentado un repunte comparable al de las demás artes, pero la presencia en Buenos Aires del realizador paraguayo Carlos Saguier ha aportado elementos de juicio que modifican fundamentalmente el panorama anterior. Mediante conversaciones con él y a través de exhibiciones en privado, hemos llegado a la conclusión de que también aquí se han producido avances significativos, al punto de que Paraguay puede ufanarse hoy de contar con un arte cinematográfico independiente, capaz de competir con cualquiera de las expresiones más avanzadas dentro de esta modalidad. Ha quedado atrás, por lo tanto, la etapa del cine comercial que era propuesta como única alternativa, y que en el mejor de los casos no hacía sino reiterar malamente los mismos temas ya tratados —con mucho mayor altura, ciertamente— por no pocos escritores y poetas de aquel país.

Para dar una idea de los trabajos que se vienen haciendo en este campo, creemos necesario comentar con alguna extensión dos de los últimos filmes de este director, ambos experimentales y en 16 mm., y que fueron titulados por él "La costa" y "El pueblo".

En el primero de ellos, Saguier se propone algo desusado en el medio paraguayo: documentar cinematográficamente algunos aspectos de aquella realidad que hasta ahora —por anestesia moral o acostumbamiento de los sentidos— el hombre común no había aprendido a ver en toda su dramática profundidad. En este film, el campo elegido

es el de "la costa", es decir, la parte de población ciudadana amarrada a la ribera del río, y que puede ser (y es), representativa de toda una modalidad de existencia en el Paraguay. Precisamente, esa modalidad de existencia que tiene que ver con el marginamiento social o el abandono sin atenuantes en que son sumidos vastos sectores de la comunidad.

Con una sensibilidad menos alerta que la suya, Saguier hubiera podido entretener su cámara con lo que es habitual, es decir, con la exhibición de ese Paraguay de tarjeta postal tan grato a las mentalidades conformistas, pero este joven director coincide con Zavattini en que "el hombre que habla, que trabaja, su cotidianeidad . . . , aquellos actos que nunca serán dignos de ocupar tres líneas de un periódico y que sin embargo son los grandes hechos de la vida del hombre, ese hombre que en todos sus momentos, en todo su espacio, nos pregunta incesantemente qué es lo que pensamos hacer por él . . .", es el verdadero tema para todo auténtico creador, y entonces su sensibilidad de artista lo lleva a descorrer, en una suerte de reportaje fílmico, ese velo de inmovilismo y estancamiento que ha caído sobre grandes sectores marginales de la sociedad paraguaya. Se trataría, pues, de mostrar el revés de la brillante trama que ha sido elaborada para el consumo oficial, y que da una visión totalmente deformada de ese contexto particular.

Sin duda no es necesario recorrer punto por punto el itinerario seguido por la cámara para recordar la atmósfera poética y a la vez dramática creada por el film: planos como el de la inexpresividad de un rostro presidiendo las tareas que —se adivina— se hicieron ayer y se repetirán mañana; o el de un grupo de hombres dejando transcurrir las horas muertas en el más anodino de los entretenimientos; o el del desplazamiento de un niño vagando por la playa sin rumbo fijo; o los enfoques de gestos, actitudes y movimientos que parecen haber sido moldeados así de una vez y para siempre —y que en definitiva no constituyen otra cosa que aguafuertes del desamparo y la miseria— prefiguran los límites de un mundo quieto y volcado sobre sí mismo, que parece estar condenado a repetirse eternamente, sin perspectiva de alteración posible. Como si partes enteras de la sociedad hubieran caído en un pozo intemporal y ahistórico, ajenas por completo a las grandes transformaciones que se vienen operando en todas las latitudes. Esa radiografía desnuda no excluye la

interpolación de secuencias de insólita belleza, y va contrapuesta a la tumultuosa presencia del río que, por contraste, viene a otorgar mayor fuerza dramática a ese quietismo aniquilador con que ve transcurrir su existencia el submundo de seres y de cosas refugiado en la costa.

Encarar, por otro lado, la reseña de un mediometraje como "El pueblo", se expresa como tarea más difícil. La riqueza de contenidos implícita en el film, la extraordinaria calidad del montaje y realización técnica, la solvencia con que el director ha conseguido resolver los arduos problemas planteados por una empresa mucho más ambiciosa que la anterior, confieren a "El pueblo" una multiplicidad de sentidos y un nivel estilístico cuya explanación —se diría— va más allá de las posibilidades de la palabra escrita. En un primer examen, parecería que esta experiencia estética se bifurcara en dos direcciones, o para mejor decir, asumiera dos panos simultáneos: uno, el de la mostración desnuda, escueta, de una realidad que nuevamente se confina a un ámbito congelado y fuera del tiempo, y otro, el de la experimentación formal, la búsqueda de un lenguaje capaz de resumir en sí las casi infinitas posibilidades de la gramática y la sintaxis cinematográficas. Enfilado a la "exploración de los datos físicos", Saguier "parte de lo bajo para llegar a lo alto"; su cámara, inquieta y ágil, es manejada con aguda sensibilidad para la captación de esa atmósfera irreal que envuelve a los seres y las cosas encuadrados en el campo elegido. Pero nadie debe llamarse a engaño: la voluntad del realizador va más allá de la simple intención lúdica o de la documentación crítica de una realidad social que es la de su país, para acceder a un nivel de transfiguración o fantasía creativa que sólo encuentra proximidad en algunas memorables realizaciones de la vanguardia europea. Y esto es así porque la pasión creadora conduce a Saguier a un enfrentamiento radical con los elementos que le ofrece la vida cotidiana, a una visión desmitificadora que termina por transformar dichos elementos convirtiéndolos en meros símbolos, en la caricatura de sí mismos. La realidad así entrevista adquiere los contornos de un verdadero acontecer onírico, de una suprarrealidad que, inútil es decirlo, está sostenida por una concepción totalizadora del arte y de la vida. En este sentido, quizá no sea equivocado hablar de la suerte de realismo expresionista con que Saguier encara la ejecución de sus temas cinematográficos.

El film se abre con una serie de imágenes de notable calidad plástica que va fijando la presencia de la gente y su contorno: un rostro de viejo cavado por el tiempo; la labor de una mujer modelando barro; los míseros enseres de una casa; diversos planos sobre la pobrísima actividad artesanal y aún artística; costumbres y ritos populares; el interior feérico de un templo; el mutismo y el silencio que gravitan como pesada loza sobre la intercomunicatividad humana; la pátina de destrucción y acabamiento que deja por todas partes su huella corrosiva; la humildad de manos, pies y gestos sorprendidos en su desganada voluntad de supervivencia; en fin, todo cuanto de vida y de muerte puede encerrar la precaria existencia de un pueblo en los lindes del primitivismo, es sometido a una radiografía implacable, a un desnudamiento progresivo que deja como saldo la configuración de una orfandad y un desamparo infinitos. Se dirá que lo que antecede nada adelanta sobre la naturaleza íntima del film, pero de la visión ascética de este artista pueden ser extraídos algunos elementos que son reveladores: hay una procesión de hombres, mujeres y niños que aparece y desaparece obsesivamente, como obedeciendo a una motivación hipnótica que los convierte en verdaderos autómatas, acaso en seguidores de una esperanza de redención que parece estar depositada en un más allá inaccesible, fuera de toda dimensión terrena; hay una corona de espinas que va flotando sobre ese pobre trozo de humanidad como si todos ellos fueran Cristos virtuales cargando con la pesada cruz de su condena; hay un orador que puede ser un político o un demagogo prometiendo el reino de los cielos con palabras enrevesadas que se lleva el viento; hay un rostro de niño cuya pureza e inocencia se ve de pronto deshecha por una ráfaga de ametralladora, y hay, por fin, como coronación y término de ese largo viaje alrededor de ciertas particularidades de la existencia popular, la visión de un cementerio pueblerino que, en la concepción del artista, puede representar la única felicidad posible, la alternativa del reposo definitivo finalmente alcanzado.

Lo que muestra el film es, efectivamente, el pueblo, un pueblo como cualquiera de los muchos que existen en el Paraguay, pero entrevistado en una dimensión casi metafísica, examinado al trasluz de una lúcida conciencia que pone al descubierto, entre otras cosas, ese círculo de infernal monotonía en que gira inacabablemente la vida

de las aldeas campesinas. Se ha dicho que la realidad puede contener elementos más fantásticos que la ficción, y a nuestro juicio el acierto de Saguier consiste precisamente en haber recreado ese aspecto fantasmal, ese aire de pesadilla en que termina por transferirse la rutina inmemorial que paraliza la vida de los campos paraguayos. Lo que Saguier parece querer expresar —y esto mediante la utilización de recursos cinematográficos vanguardistas— es que la repetición al infinito de un mismo estilo de vida termina por desrealizar al individuo, por disolver su esencialidad humana, cortando todos sus lazos con el espesor y la mutabilidad de la vida terrena. De ahí que esas imágenes aparentemente inconexas estén en realidad unidas por una corriente subterránea que les da sentido y coherencia, regidas por una cosmovisión particular dotada de la más aguda percepción crítica. Hasta aquí puede decirse que Saguier, mediante el film, nos permite acceder en profundidad a esa “presencia contemporánea de la prehistoria y la historia actual de su país” que reclamara alguna vez el crítico Guido Aristarco. A diferencia de lo que acontece en “La costa”, en que el sonido es usado para poner de manifiesto la atmósfera íntima del film o establecer el comentario musical de las imágenes a través, en este caso, de una composición de ese guitarrista casi mítico que tuvo el Paraguay y que fue Agustín Barrios, en “El pueblo” los planos acústicos son los que surgen naturalmente de las secuencias “narrativas”, cumpliendo en este sentido con el papel asignado por los clásicos del cine europeo, es decir, servir de apreciación subjetiva a la percepción objetiva que es ofrecida por la pantalla. Pero no hay que creer que en el fino análisis emprendido por Saguier hay solamente una detención en los aspectos más descarnados de la realidad de su país. Los tramos finales de la película han sido filmados en color, y si bien esto consigue dar mayor relieve a las secuencias precedentes intensificándolas hasta lograr el clima deseado, ello posibilita, asimismo, la irrupción de nuevos planos visuales, el acceso a una distinta tonalidad afectiva en esa misma corriente de vida que puede abrirse, a pesar de todo, a los más esplendurosos dones de la naturaleza. Si la primera parte del film mostraba el apagamiento progresivo de los signos de vida en un contexto social determinado, la segunda parte, en cambio, muestra el deslumbramiento y la esperanza que trae consigo cada nuevo amanecer, la exaltación de ese inalienable

poder de recuperación que alienta en las profundidades de todo ser viviente. La cámara se detiene entonces en el siempre renovado milagro de la vida, milagro que puede objetivarse simplemente en una flor silvestre cuajada de rocío, en el rostro impoluto de una niña enmarcado por el aire campesino, en los radiantes colores inaugurados por el advenimiento de cada mañana. El ciclo de la vida y de la muerte recomienza.

Queremos cerrar esta nota con algunos comentarios adicionales. Personalmente no conocemos toda la filmografía de Saguier, pero estando al tanto de los valores formales y expresivos contenidos en “La costa”, “El pueblo” y algún otro film en preparación, creemos justificado augurar en este joven director el emprendimiento de tareas de mayor envergadura en beneficio de la cinematografía paraguaya. Sabemos que Carlos Saguier se encuentra filmando en estos momentos una película de carácter absolutamente experimental, cuyo título será “Metamorphosis”, film en el cual parece perseguir resultados que llamaríamos totales en relación con las posibilidades de la forma y del color. En tal sentido, “Metamorphosis” llevaría a sus límites extremos la línea experimental que se observa en “El pueblo”, y los niveles de belleza plástica obtenidos en algunas secuencias que conocemos, son verdaderamente asombrosos. Posteriormente, encarará la realización de un largo metraje tomando como base un cuento del novelista paraguayo Augusto Roa Bastos, el que lleva por título “Macario”. Tales son sus proyectos más inmediatos, y su cumplimiento prácticamente supondrá el primer paso dado hacia la fundación de un cine con raíces y características efectivamente nacionales. Pero en estos casos, como en los anteriores, habría que mencionar la presencia de Antonio Pecci como ayudante del director, a cuya experiencia en campos afines sin duda debe atribuirse parte de los aciertos logrados hasta el presente.

En conclusión, puede decirse que en sus películas Saguier no propone nada: simplemente muestra, pero en ese mostrar va implícita la más poderosa de las críticas, pues se hace evidente que toda la rutina y todo el inmovilismo revelados por él no son sino figuración refleja de otros inmovilismos más profundos, cuya ruptura necesariamente traerá aparejada esa vida más plena que anhelan todos los paraguayos. ♦

CULTURA NACIONAL Y TERCER CINE, reportaje a Fernando E. Solanas y Octavio Getino

¿Se puede considerar la cultura como hecho consumado, embrionario, o como hecho en desarrollo?

Cultura no es un término unívoco. A pesar de la vastedad que encierra, responde siempre, desde las oposiciones que se plantean en su seno, a los intereses de determinada clase en un momento histórico dado. En nuestros países compiten dos culturas: la *cultura dominante* y la *cultura nacional*; esta situación existe en tanto lo nacional no se identifica aún con lo dominante, en tanto rige un estado de semicolonias. Si "la cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha mantenido y constituido" (Fanon), esa cultura es en nuestro país la cultura proscrita, la cultura de la subversión. Es decir, el impulso hacia una conciencia nacional autónoma, la *lucha por la emancipación nacional*.

La cultura dominante en la Argentina, aquella presentada por el sistema como "cultura argentina" no pasa de ser una *cultura satélite*, la que como diría el pensamiento imperialista de un Eliot, "conserva su lengua, aunque está estrechamente asociada o subordinada a otra que no sólo ciertas clases, sino todas, tienen que ser bilingües". En la situación neocolonial argentina no es necesario que todas las clases conozcan la lengua del opresor, basta que algunas clases, desde el poder, la traduzcan. Así rige una cultura, ayer estrechamente vinculada a los primeros Shorthons importados y hoy a las metrópolis dominantes convertidas en sociedades de consumo. Ayer sostenida más que por pensadores, por roedores del pensamiento; hoy por epígonos del neocapitalismo para quienes la *civilización*, entendiéndose *necesidades del desarrollo tecnificado imperialista*, absorben a la cultura e intenta hacer de ésta antes que un elemento crítico impulsor, una píldora "educativa"

y tranquilizante. De una u otra manera la cultura dominante argentina sirvió siempre para expresar y justificar nuestra situación de país neocolonizado.

La verdadera cultura nacional es en nuestro caso la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiéndola ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana. *La cultura nacional*, y basta dar una breve ojeada a nuestra historia, está sostenida antes que por las élites bilingües por los más explotados e "incultos", por aquellos que para los rastacueros de la oligarquía ayer eran "barbarie" y hoy "chusma" o "negrada". *La cultura nacional*, negación de la cultura dominante está expresada en el impulso de las tapas más oprimidas, que han tomado conciencia de su situación histórica y que no muchos años atrás ganaron la calle coreando, entre otras, consignas como aquella de "alpargatas sí, libros no", en momentos en que el libro era el símbolo de las élites ilustradas aliadas del enemigo. Es desde este proceso de descolonización, generador de valores nuevos, de ideas nuevas, de modelos nuevos, nacidos en la subversión, que *la cultura nacional argentina* aparece como un hecho en desarrollo. Repetimos a Fanon: "Luchar por la cultura nacional es, en primer lugar, luchar por la liberación de la nación, matriz material a partir de la cual resulta posible la cultura." O a Juan José Hernández Arregui: "La cultura pertenecerá al pueblo y el arte será nacional con la revolución". Pues bien, *proceso de liberación nacional en desarrollo*, equivale en la Argentina a una *cultura nacional latinoamericana en desarrollo*.

Cultura nacional y cultura dominante dejarán de ser una contradicción histórica para cimentarse como personalidad descolonizada e independiente, en aquel momento en que el pueblo y particularmente sus capas más explotadas asuman el poder, cuando los mejores valores nacionales pasen de la proscrición a la hegemonía.

La dominación imperialista de los medios de comunicación de masas no ya en la Argentina sino en todo el mundo de habla española y la difusión masiva e intensa de subproductos culturales ¿ha marcado de un modo particular la cultura argentina?

El neocolonialismo ha impreso su sello en todos los estadios de la sociedad argentina. Difícil sería

encontrar un solo resquicio de nuestra realidad que no haya quedado contaminado con su presencia. La "contaminación" cultural, vale decir la penetración imperialista al nivel de sus modelos, ideas y valores, como parte inseparable de su penetración económica, tiene para aquél enorme importancia. *"En un país abiertamente colonizado, la penetración ideológica puede ser prescindible, pero en un país semicolonizado esa deformación cultural juega un papel de primerísimo orden. Sirve para destruir en el pueblo la idea de nación. Para institucionalizar y hacer pasar como normal la dependencia. El mayor objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no contine su situación de neocolonizado si aspire a cambiarla. De esta forma la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policía colonial"* (LA HORA DE LOS HORNOS). Es decir, si en la Guinea llamada portuguesa, o en Vietnam el napalm reemplaza a Eliot, Valery o Spranger, en la Argentina, estos ayer, y hoy sus continuadores, fervorosos del universalismo abstracto o de ideas tan vagas como "la belleza es en sí misma revolucionaria", suplantando al napalm y los gases tóxicos en un sistemático intento de sofocar la aparición de una conciencia colonial o bien de desviarla, de despolitizarla, porque de esto a fin de cuentas se trata: *despolitizar una conciencia, una cultura un arte.*

Los medios de difusión de masas tratan de hacer hombres más "informados" (con aquella información que la situación neocolonial monopoliza el sistema), individuos más "civilizados" (léase más colonizados), no hombres más cultos, desde que la verdadera cultura está íntimamente vinculada al desarrollo de la liberación y por lo tanto no puede ser en nuestra situación sino *una cultura politizada, una cultura militante.*

Los medios masivos de difusión complementa la distorsión cultural que comienza en la enseñanza primaria y culmina en la universitaria y que está dirigida fundamentalmente en nuestro país a los sectores medios, a las capas altas del proletariado, es decir a aquellos estratos sociales que en determinadas etapas pueden servir de amortiguamiento en la lucha de clases. El conjunto de esta política despolitizante ha servido para disgregar, en las apariencias, los frentes. No es fácil identificar quiénes son nuestros enemigos y quiénes nuestros aliados. Cuando se habla de cultura, nación, patria o bandera, uno está obligado a replantear constantemente los términos. ¿La cultura de ellos

o la nuestra? ¿La patria de ellos o la patria nuestra? Detrás de la política de unificar el sentido de los términos en función de los intereses del sistema, está el intento de *desidentificación del enemigo*. El enemigo externo siempre permanece oculto; el interno se disfraza de nacional. El ejército que ayer sirviera a la lucha revolucionaria contra el colonialismo español es el mismo que se amamanta hoy en las bases del Pentágono pero intenta seguir apareciendo como "reserva de los valores nacionales". En la medida que no están clarificados los frentes tampoco el enemigo es individualizable; resulta entonces difícil asumir respecto de él una *capacidad de odio*. Y es esta *capacidad de indignación y de odio* la que tratan de amortiguar todos los instrumentos de penetración cultural neocoloniales. Tarea, insistimos, en la que colaboran consciente o inconscientemente aquellos que cuando se habla de "cultura" o de "belleza" de "arte" o de "cine", no aclaran la inconciliable dualidad que está planteada hoy en el seno de cada uno de esos términos.

¿Puede el cine en general cumplir un papel de investigador, divulgador, movilizador?

No es sólo que creamos que el cine puede cumplir un papel de investigador-divulgador-movilizador, sino que en nuestros países ésa es su gran perspectiva y posibilidad. Un cine que no moviliza, que no inquieta, que no sacude conciencias, es una irracionalidad en nuestro tiempo. Un cine que no parte de la idea de que *"lo que cuenta es la vida más que la obra de arte, es la historia de estos años que vienen, la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: a conquista de la tierra y la libertad por el hombre"* (Grupo PLÁSTICO DE VANGUARDIA), es un cine al margen de la historia y por lo tanto sólo apto para satisfacer el sueño de las clases dominantes.

Pero antes que plantearnos ese papel como posibilidad, pensamos que convendría hacerlo como *necesidad*. Es a partir del reconocimiento de la necesidad que podríamos entrar a cuestionar o no las posibilidades. Vale decir, un *¿es necesaria la evolución?*, antes que *¿es posible la revolución?* Un cine de investigación y de conocimiento es extremadamente necesario en sociedades en las que el neocolonialismo oculta, distorsiona o sa-

quea todo aquello que haga a una información veraz sobre la realidad nacional, y donde la verdad, está como el pueblo todo condenada a la proscripción.

Viña del Mar, Pesaro, Mérida y nuevamente Viña del Mar, fueron hechos que vinieron a corroborar la posibilidad y necesidad de ese cine. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía un jurado y un público antiimperialista consagran en Mérida las cualidades de un cine precisamente investigador, divulgador, movilizador. *Santiago Álvarez* en Cuba, *Jorge Sanjinés* en Bolivia, *Mario Handler* en Uruguay, *Carlos Álvarez* en Colombia, *anónimos cameramans* en México, el Grupo "*Cine Liberación*" en la Argentina, retoman las cualidades de un cine documentalista o de investigación y le imprimen un empuje movilizador, una categoría revolucionaria y nueva. Estas obras comienzan a ser indigeribles para el sistema. No son ya *dualidad*, es decir, "obras bellas" hechas por realizadores "progresistas". Son *síntesis de belleza y militancia*. Si la burguesía puede apropiarse de la belleza no puede hacer lo mismo con el resto. Se insertan en las raíces de una cultura y una cinematografía realmente descolonizadas y latinoamericanas. De no ser así, ¿por qué el gobierno venezolano habría de prohibir como lo hizo LA HORA DE LOS HORNO con el pretexto de que el públito había salido del cine entonando la "Internacional" —al igual que en alguna universidad argentina cantando "La marcha peronista"?—. ¿Por qué la ley de represión cinematográfica en la Argentina? ¿Por qué habrían de salir en Montevideo los estudiantes a colocar barricadas después de la proyección de la película de Hender *ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES*? ¿Por qué esos magníficos actos de reafirmación antiimperialista que son las proyecciones organizadas por la "Cinemateca del Tercer Mundo" en Montevideo? ¿Por qué el interés de las organizaciones políticas, culturales y populares latinoamericanas en difundir y utilizar los filmes de Santiago Álvarez o LA HORA DE LOS HORNO, o cualquier obra que aporte al conocimiento profundo de nuestra situación?

¿Es acaso ésa la razón de existir del cine, su única y excluyente razón de existir?

Si nos atuviéramos a las necesidades históricas objetivas, podríamos también decir que sí, que ésa

es la gran razón de existir hoy y en nuestros países, del cine. Pero no siempre las necesidades objetivas coinciden con las posibilidades subjetivas y en el caso del cine, con el nivel ideológico, aun relativamente pobre, de gran parte de los cineastas latinoamericanos.

No nos interesa entrar a analizar el viejo cine, el cine comercial standarizado por la industria yanqui; sí en cambio el cine que significó y significa un intento de respuesta a aquel cine, ese hecho que ha ido bautizándose en algunos lugares con justa razón y en otros de manera arbitraria, como Nuevo Cine.

La reivindicación del papel del autor constituye un paso adelante respecto de un cine constituido a nivel mundial de acuerdo con los moldes americanos. Un paso adelante no sólo como búsqueda de una concepción no standarizada de la vida sino también de un lenguaje nuevo, de una lingüística que desde esa búsqueda puede llegar a descolonizarse. En sociedades donde las palabras, los conceptos, los valores han perdido o paulatinamente pierden su significación original y se reducen a vaguedades standarizadas, todo intento de restituirles su verdadera significación es de por sí altamente meritorio. Pero detrás de esta tentativa individual o grupal hay que establecer también diversos niveles y categorías. En el Nuevo Cine argentino confluían desde su origen tanto las búsquedas de un *cine-comunicación* (Escuela Documental de Santa Fe, Fernando Birri, algunos cortometrajistas) como las aspiraciones de otros (Torre Nilsson, Antin, etc.) que no iban más allá de un *cine-expresión*. ¿Qué es lo que unía a unos y a otros? ¿La "contestación" al viejo cine, al *Primer Cine*, al cine "a la americana"? ¿La coincidencia momentánea entre unos a quienes importaba comunicar información sobre la realidad nacional y otros a quienes sólo les preocupaba apropiarse del cine de autor europeo para convertirse en sus obsecuentes imitadores? Con un poco de benevolencia podría quizás englobarse esta doble tentativa, que alguien se equivocó en bautizar "movimiento", bajo el rótulo de *Segundo Cine*. Ahora bien, ¿tiene este cine razones de existir hoy, si es que según decíamos antes la mayor razón corresponde a un cine de investigación y de conocimiento? Entendemos que existen circunstancias que todavía posibilitan y permiten comprender su vigencia. ¿Pero hasta qué punto este *Segundo Cine*, este cine de autor, este Nuevo Cine, cuya razón de existir nadie cuestionó en sus

orígenes, alcanza a satisfacer hoy las necesidades de los actuales momentos históricos ¿Hasta qué punto, incluso, alcanza a satisfacer a un público cuyas demandas y exigencias a todo nivel, son otras? Vale decir, la pregunta va dirigida a los dos puntos esenciales: ¿Hasta qué punto puede afectar hoy este *Segundo Cine* —con pretensiones de llegar a capas masivas— el “Orden” y la “Normalidad” neocoloniales? ¿Y hasta qué punto atiende las demandas de un público que ha evolucionado e intenta romper hoy ese “Orden” y esa “Normalidad” en las que reconoce la institucionalización de la violencia que padece?

Responder a esto es un poco responder a la pregunta de este cuestionario. Por nuestra parte entendemos que del mismo modo que en nuestra situación no cabe una *cultura de contestación* que entrañe de alguna manera el diálogo, porque nada tenemos que ver con lo que podríamos contestar, *tampoco cabe un cine de contestación*. Se abre la necesidad de un *Tercer Cine*, de un cine que no caiga en la trampa del diálogo con quien no se puede dialogar, de un cine de agresión, de un cine que salga a quebrar la irracionalidad dominante que le precedió, de un *cine-acción*. Lo cual no significa que el cineasta deba abordar excluyentemente el tema de la revolución o el de la lucha política, pero sí que ahonde en profundidad en cualquier aspecto de la vida del hombre latinoamericano, porque de hacerlo así tendrá que alcanzar de algún modo aquellas categorías de conocimiento, investigación y movilización de las que hablábamos antes.

Es este cine, por conciencia y esencia revolucionario, el que tendrá que recurrir y por lo tanto inventar lenguajes, *ahora sí realmente nuevos*, para una nueva conciencia y una nueva realidad. Lejos de ser la negación retrógrada de las estructuras, formas o conceptos aportados por el llamado Nuevo Cine, este *Tercer Cine* habrá de aprovecharlas, contenerlas y negarlas, *sintetizarlas finalmente detrás de una perspectiva mayor, detrás de la única originalidad posible*.

48 ¿Piensan que el cine debe ser considerado o es, o pueda ser, primordialmente, un espectáculo?

El cine ha sido y sigue siendo considerado hasta hoy por la cultura burguesa como *espectáculo* precisamente porque para la burguesía el hombre no es concebido de otra forma que como espec-

tador. La filosofía “occidental y cristiana” no podrá admitir jamás al hombre como ser modificador y constructor de la Historia, como el Gran Actor de la Existencia. Todo para la burguesía ya está escrito. Origen, desarrollo y fin de la humanidad fueron trazados hace milenios con caracteres indelebles. Allí donde muera la burguesía acaecerá el Apocalipsis. Nada falta por descifrar; todo tiene ya respuestas previamente y sabiamente convenidas. Lo poco que falta, los márgenes de duda que se admiten, son niñerías. La Historia es un libro cerrado, una obra hermética, un espectáculo construido por el Supremo Hacedor. El hombre apenas un objeto que se sienta, escucha, lee, mira y espera. Objeto cosificado, engullidor y pasivo. Consume y pacíficamente digiere.

El cine burgués, gran parte del llamado cine de autor y del realizado en los países socialistas, creció y sigue vegetando dentro de esta concepción del hombre y de la existencia. Para la burguesía ese cine tiene además sus correspondientes incentivos de plusvalía. El cine es también para ella una mercancía, una industria generadora de ideología, de tanta expansión, que como bien dice Glauber Rocha, universalizó lenguaje, estructuras, etcétera, de acuerdo con los intereses de los inversores americanos. Así nacen las pautas de cine en 35 mm., 24 cuadros por segundo, salas comerciales, duración de 90', etc. Analizar el por qué esto también influyó y condicionó la visión del cine de ciertos cineastas y de las instituciones culturales de países socialistas, llevaría a abordar otro tema. Baste decir aquí que la propuesta del cine como espectáculo y objeto de consumo, y del hombre como espectador, *conllevan una visión antidialéctica de la Historia, al menos de la Historia que hoy intentamos construir*.

“Se acabó la contemplación estética porque la estética se disuelve en la vida social”. No es la obra la que cuenta, sino el hombre, la vida del hombre. De la subordinación de aquélla a las necesidades históricas de éste, debe surgir la nueva comunicación entre obra y hombre, *entre acto y actor*. Esto obliga no sólo a romper con una concepción burguesa del hombre y de la obra de arte, sino a la *invención de formas de diálogo y de comunicación* que, al margen de todo concepto habitual del cine como espectáculo, sirvan a desarrollar, antes que proyecciones de filmes, ACTOS en los que importa más que la proyección, *el debate interno o abierto, la inquietud de los participantes-actores*,

Al menos ése es nuestro intento, nuestra búsqueda. La primera exhibición que se hizo de nuestro film fue en Pesaro. Antes de la proyección de ACTO PARA LA LIBERACIÓN (segunda parte del film), hacíamos escuchar canciones y marchas revolucionarias del Tercer Mundo, distribuíamos volantes con una Orden de San Martín de 1819 que termina diciendo: "Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano hasta ver el país enteramente libre o morir con ellas como hombres de coraje"; colocábamos banderas argentinas a ambos costados de la pantalla y hacíamos atravesar a todo lo largo de aquélla una pancarta de diez metros que decía: "TODO ESPECTADOR ES UN COBARDE O UN TRAIADOR. Fanon". Personalmente, desde el centro de la sala, hablábamos sobre el significado del acto interrumpiendo en tres momentos la proyección, más que para provocar una participación de un público al cual el acto no estaba particularmente dirigido, para informarle de su significación. Distribuíamos además un volante mimeografiado en el que decíamos: "Compañeros y amigos, esta parte de LA HORA DE LOS HORNOS no está concebida como cine-espectáculo. El film se niega como tal, y se abre ante los participantes y se asume como acto. El film será desarrollado y complementado por los participantes, únicos protagonistas de la historia que el film recoge y testimonia. Lo que importa no es la imagen fílmica, es el acto vivo que se abre en cada proyección. La posibilidad de una comunicación profunda entre los compañeros que son protagonistas de la lucha de liberación; aquellos que están sobre la pantalla y en la sala al mismo tiempo. El espacio del acto se transforma así en un espacio donde el hombre profundizará su propia liberación; extrae conclusiones de la lucha pasada y presente; adquiere conciencia de su real situación; discute sobre los caminos más eficaces para la liberación. En cada proyección el film provocará resultados nuevos, porque sus protagonistas y el lugar y el momento de la proyección no serán nunca los mismos. El film es un instrumento para convocar el acto. A los organizadores de estos actos para la liberación, los autores recomiendan recurrir a todos aquellos elementos que refuercen el acto, que reactúalicen los datos y los testimonios proporcionados por el film y que proporcionen los

medios necesarios para facilitar la comunicación entre los participantes, sean aquéllos música, poesía, un cuadro, una representación en vivo, un reportaje, una canción o un fraternal vaso de vino. El acto es guiado por uno o más relatores en la sala que pueden interrumpir la proyección cuando los participantes lo crean necesario a fin de que la relación entre el film y los protagonistas elimine definitivamente al espectador. Esta forma de abordar el discurso cinematográfico nace en la Argentina a partir de las necesidades que impone la lucha contra el sistema. El film-acto elige a sus protagonistas o participantes. No puede llegar a amplios estratos del pueblo; tiene la clandestinidad como única posibilidad de difusión, una clandestinidad que hoy en nuestro país pasa a través de las organizaciones populares, obreras y estudiantiles. Es desde esta perspectiva que el film intenta aportar a la resolución del problema más importante que se nos presenta como argentinos y latinoamericanos: *la liberación de nuestra Patria*". Por otra parte, la difusión actual en nuestro país, en mayor o menor medida realizada de acuerdo con lo que decíamos en Pesaro, escapa como preveíamos a nuestra participación directa. Las copias del film (de la Segunda y de la Tercera Parte que son las concebidas como "actos"), van acompañadas de instrucciones que establecen algunas orientaciones para la organización de las *proyecciones-actos*. Cada proyección, entendemos, habrá de ser una *puesta en escena*. Y su desarrollo estará condicionado tanto por el grupo organizador, como por el lugar, el momento y los participantes del acto. ♦

Enciclopedia de la Literatura Argentina

Dirigida por
Pedro Orgambide
y Roberto Yahni

Realizada con la colaboración
de más de veinte especialistas
640 páginas

Texto a dos columnas

\$ 22,-

EDITORIAL SUDAMERICANA

HUMBERTO 1º 545

TODOS SE FUERON, cuento de Estela Dos Santos

1

Me acuerdo de la llegada de los primeros inquilinos como de una fiesta grande. El cartelito lo había hecho el primo Augusto que estudiaba contabilidad y estampó letras parejitas de imprenta en una madera de cajón de manzanas. Tres días pasados en el patio, a la espera, mirando a la gente a través de los ligustros. Les miraba la mirada al cartel y me apenaba cuando pasaban sin levantar la cabeza. Se llamaron don Pablo y doña Estefanía y trajeron un perro, dos pajaritos, un baúl, un ropero con espejo, una cama, una mesa forrada de hule, cinco banquitos de madera y un hijo, el Josesito.

Carajo, mierda, te voy a romper el alma si volvés a decir una mala palabra, y el Josesito se escapaba de la zapatilla que volaba por el aire y a veces me golpeó a mí mirando arrinconada en las macetas. Después mamá nos encerraba en la cocina y nos hacía repetir que no las diríamos nunca. Nunca, mamá. Pozo Ardizi a las dos de la tarde, Julia de Alba a las tres, Carmen Valdez a las cuatro, justo para secarse las lágrimas antes de la llegada de Pablo. A las cinco y media la mesa puesta en el patio de cemento, con una olla de sopa enorme y el Josesito con un repasador sucio atado

alrededor del cuello, muy quietito, apenas nos miraba de reojo cuando pasábamos lamiéndonos el azúcar de las rebanadas de pan y manteca y las tazas de mate cocido dejadas en los bordes de las macetas se volcaban con más tranquilidad hasta el fondo sobre las plantas que crecían con nuestro raquitismo. Ellos trajeron las primeras pelotas, un triciclo descangillado, los hermosos billetes de lotería de la jugada de los viernes y un asado para todos la vez que ganaron y la única que comimos juntos porque mamá no los quería. Veintidós pesos de alquiler, la luz compartida, las escupidas sobre las baldosas, los ladridos del perro, el alpiste caído de las jaulas, las injusticias que no podían masticarse. Pero el gasto compartido de la luz eléctrica era la peor. Con don Pablo, que era polaco, se podía llegar a un acuerdo, pero la vieja, santiagueña, no entendía nada de ahorros y sacrificios, la radio estaba para ser escuchada y así funcionaba todo el día y justo cuando llegaba don Pablo mamá ponía la hora da saudade de puras saudades que lamentaba a la hora de las discusiones. La noche se había hecho para dormir, pero las lamparitas de veinticinco voltios no duraban como las largas noches y apenas nos dejaban ver los grandes anuncios y todas las letras y todas las figuras se volvían pura imaginación y cuentos terroríficos. La llegada de los primeros inquilinos pareció una fiesta pero hubo una fiesta grande de verdad en la casa. Ya había sucedido un velorio, mi nacimiento, las visitas ceremoniosas de los paisanos cada domingo y durante meses después que murió papá y las de aquel señor que compró toda su ropa y pagaba a tres pesos por mes y la de don Genio con la cuota del terreno que nos había comprado a doce

pesos cada vez y tomaba su copita de oportu mientras hacía el recibo y la visita de Touris en un colectivo sesenta con toda la familia cada verano cuando tomábamos cerveza y naranjín. Pero hubo una fiesta grande armada por los inquilinos cuando se casó la Rosario, que era hija de doña Estefanía y trabajaba de mucama. Entonces don Pablo trajo los tablones de la obra y los taparon con papeles blancos y las mesas fantásticamente largas, con flores en canastos y lucecitas de colores y toda la comida y las fotografías y el baile donde mi hermana empezó a ser novia del Mario y nos daba risa que la llamara princesa con su corona solo de florcitas de azahar. Los chicos espiaban por los ligustros y nos llamaban, pero nosotros estábamos sentados al lado de la hermana del novio ocupados en apantallarla para que no se ahogase con su barriga enorme que parecía subida en la silla y las parejas se la tocaban al pasar porque daba buena suerte. Después que la fiesta terminó y los chicos pudieron entrar hicimos carreras en los tablones, planeamos como avionetas, saltamos como equilibristas y yo me caí.

Los segundos inquilinos fueron los padres del Raúl, que era tonto. Me gustaba boxear con él porque siempre le ganaba y le robábamos monedas, revistas y caramelos y le dábamos siempre el papel de hijo porque se dejaba vestir y peinar y lo encerrábamos en el baño para que hiciera poses de estatuas desnudas y lo protegíamos en los recreos de la escuela para que los chicos no le pegaran, hasta que doña Adela se puso a gritar ofendida y a llamarnos malvados y entonces se mudaron. Ella trabajaba en una despensa donde robaba jabones, espirales o latas de sardinas que traía escondidas en el pecho hasta parecer

más gorda todavía y nosotros la envidiábamos. La primera vez que fuimos al cine fue un regalo de doña Raquel, un regalo de despedida.

¿Cuándo nos mudamos nosotros, mamá, cuándo nos vamos a otra parte? La Eli desaparece con el acordeón todas las tardes porque toca con un cuarteto italiano en una kermese. Ya sólo la vemos diciéndonos adiós desde la puerta y no juega más con nosotros. La Paca se escapó con el novio y no volvió nunca. Un día vamos a visitar a los paisanos de La Tablada en el carro de tío Federico y cantamos *Allá en el rancho grande* sentados sobre las almohadas de las camas, con el traqueteo que nos corta la voz. La gente no nos conoce pero nos admira la ropa nueva, el pelo enrulado y tan crecidos todos dicen y nos dan cerveza con naranjín y yo digo versos parada en una silla y me dejo acariciar por los viejos. Tantos años sin verse, apenas en los velorios y en las misas de difuntos las mujeres, pero se lo pasan hablando unos de otros, de la juventud, *du pai e da mai*, de las sopas de ajo, del bacalao y de las murallas de Almeida y nosotros hacemos la gracia de decir alguna palabra y de mandar besitos *a nossa abó* para hacerlos llorar cuando todo no es más que un juego menos divertido que el tranvía o los zanjones recién abiertos de la avenida donde corremos de subterráneos y nos machucamos las piernas con tantos choques. A las nueve de la noche escuchamos a Audón López y una vez lo vamos a ver al teatro y nos reímos porque está pintado de negro y vestido de linyera y nos guiña los ojos cuando le gritamos *Faustino, negro Faustino* y mamá nos hace callar porque solamente se puede aplaudir y sonreírles y comprar las fotografías para poner sobre

el espejo del tuallet y otra vez fuimos a ver la Pasión y José Trigo se quedaba clavado en la cruz igual que Jesucristo y como todos aplaudían y lloraban se bajó y la gente le besaba las manos y le daba ramos de flores y muñecas que él le regalaba a la virgen. Después de la novela tomábamos sopa siempre y nos íbamos a dormir sin poder porque los inquilinos ponían *Los ases del tango* y se veían las luces detrás de las persinas y nosotros encerrados en la pieza oscura nos tropezábamos al ir a tomar agua de la jarra hasta acabarla y mamá se enojaba porque nos despertábamos a cada rato para hacer pis y a la mañana no nos queríamos levantar. Doña Casilda nos vino a cuidar cuando mamá estuvo en el hospital y nos daba vino con azúcar, entonces nos quedábamos dormidos en seguida y ella decía que éramos buenos y no había necesidad de pegarnos como la habían autorizado y nos cantaba una canción con los brazos entrecruzados y un balanceo que le repetimos todo un día bailándole delante de las piernas hasta que la volteamos. Después le dijo a mamá que éramos malos y tuvimos que pedirle perdón y besarle la mano el día que se fue le llevamos la valija hasta el colectivo y apenas subió le cantamos la canción para que volviera pero no volvió más. También se fue un gato que se llamaba Felipe y una gata que se llamaba Jacinta tuvo cría y le comió la cabeza a los seis gatitos, entonces don Francisco la metió en una bolsa y se la llevó lejos, pero a los dos días estaba en el galpón husmeando todo y antes de que mamá la descubriera la ahogamos en el balde.

Ese fue el segundo velatorio de la casa. Vinieron casi todos los chicos aunque debíamos disimular y entran por turno. La

colocamos en una lata vacía de dulce de batata y la tapamos con una bolsa. Algunos le trajeron flores y también dos velas que encendimos cuando la llevamos hasta el pozo hecho por el Teobaldo al lado del duraznero. Cuando mamá preguntó por qué estaba toda la tierra removida le dijimos que habíamos plantado carozos, pero esa noche llovió y miles de gusanos caminaban por el patio y subían las paredes cuando nos levantamos tan temprano porque mamá gritaba que nos invadía la peste y pegaba golpes con la escoba. Nos dedicamos toda la mañana a matar gusanos con los pies, con palos, con flit, el Teobaldo tapó con arena la tumba y terminamos haciendo una fogata con todos los aplastados porque seguían moviéndose y nunca terminaban de morir. También se murió el duraznero que era tan rico, los duraznos se abrían por la mitad y solo la semillita quedaba entera. Una vez le hicimos comer las semillitas al Raúl y se descompuso porque son muy amargas. Hubo otro polaco en la casa que leía el diario a la puerta de la pieza y desde el patio nosotros seguíamos el humo de la pipa que fumaba sin parar aunque mamá protestaba que el tabaco era un derroche y una suciedad y en la familia nadie tenía ese vicio y el polaco decía que no quería molestar pero tampoco podía dejar la pipa salvo muriéndose y mamá lamentaba la desgracia que le había caído con ese inquilino. Entonces el polaco se fue. ¿Y cuándo nos vamos nosotros, mamá? Solamente los domingos a San Justo o a Pompeya. Llevamos los delantalitos en la valija para no ensuciarlos la ropa y las zapatillas para conservar los zapatos de salir tan nuevos que se quedan intactos cuando ya nos aprietan los dedos y nos llagan el talón de tanta fuerza

que hay que hacer para que entren y se quedan como recién comprados para dárselos algún día a algún pobre mientras nosotros esperamos el cumpleaños para que alguien se acuerde de regalarnos otro par. También se fue la maestra de segundo grado que estaba muy enferma y faltaba casi todos los días y una chica de sexto nos hacía leer siempre el mismo libro y nos amenazaba con una regla cuando hacíamos morisquetas o ruidos y con llamar a la directora hasta que una vez la llamó cuando todos estábamos en el baño al mismo tiempo porque habíamos comido ciruelas verdes. La chica de sexto lloraba y después todos lloramos cuando la directora nos dijo que la maestra se iba a morir, entonces la Rosita se acordó de la muerte de mi papá aunque es seguro que ella no estuvo porque solamente había hombres y una mujer que me levantó en brazos y me obligó a darle un beso, como mamá nos obliga a besar su retrato en el cementerio pero yo no lo toco nunca y digo que me duele la cabeza para no ir todos los sábados y me quedo acostada en la pieza a oscuras que mamá cierra con llave y me empieza a doler la cabeza de verdad porque me acuerdo de todas las cosas que no me quiero acordar cuando papá tenía la barba crecida acostado y me llamaba con las manos porque no podía hablar y yo lloraba parada en la puerta pero no iba y una Navidad en que cantamos alrededor de su sillón y él se reía antes de que se le pusiera la boca dura y torcida y no se pudo reír más. Entonces me duele mucho la cabeza de tanto llorar y mamá me da té solamente y dice que el lunes vamos al médico y yo me despierto a la noche con tanta hambre y sueño siempre que estoy sentada en la vidriera de la confitería y

los chicos me saludan desde afuera y me envidian porque estoy rodeada de tortas y masitas y para comerlas debo esperar a que se apaguen las luces pero nunca se apagan.

También murió don Ramón. Cuando volvíamos de la escuela pasaba el coche fúnebre repleto de flores por la avenida y todos los vecinos llorando en las veredas y mamá no hizo el almuerzo ese día. Y se murió el Horacio que iba a mi grado y el farmacéutico y la madre de las rusitas que se pusieron vestidos completamente negros y no nos miraban al pasar con la valija llena de peines, elásticos, cordones de zapatos, hebillas y pomadas. Y guardaban las monedas en una carterita también negra que los chicos les amenazaban robar solo de broma, pero ellas igual se asustaban y la mayor la apretaba debajo del brazo y empujaba a la hermana para que se apurase. Dos veces las seguimos para ser amigos de ellas pero no quisieron y además a nosotros nos daba vergüenza estar a su lado cuando golpeaban las puertas y las mujeres les gritaban y ellas seguían nombrando todo lo que llevaban y por ahí les preguntaban el precio de un peine y lo usaban para ver si era bueno y les hacían esperar tanto tiempo antes de traerles la plata con ese sol. Todas las cosas nos daban vergüenza, los vestidos demasiado cortos, los pulóveres descoloridos, la kermesse donde nunca podíamos entrar, ir a pedir el diario al almacén porque la maestra nos hacía pegar recortes y el temor de que don Albino se diera cuenta de que lo habíamos cortado, el ataque que tuvo mamá allí mismo en el mostrador cuando el teléfono decía que se había muerto tío Federico, mi hermana escondida en el zaguán de la casa del Mario, las burlas de

don Francisco cuando llegó la máquina de coser que nos regaló Evita. Por entonces nos habíamos vuelto casi idiotas, no estudiábamos, ya no sabíamos a qué jugar y nos pasábamos el día escuchando la radio y leyendo las historietas que el Mario le prestaba a mi hermana. Por eso mamá nos puso pupilos para que nosotros también nos fuéramos y olvidarnos de la casa.

2

Mi hermana nos llevó con ella cuando cumplimos trece años, así que estuvimos todos juntos otra vez menos mamá que se murió un mes después que Evita. Sería por eso que no podíamos pensarlas separadas y el Carlitos recortó las dos fotos y las pegó una al lado de la otra y teníamos el cuadro guardado en el cajón donde estaban todas las cosas que iban a adornar estas piezas. Entonces dormíamos en el comedor del departamento y cuando hablamos de la casa y de cómo pasaron los años es increíble que fuese tan grande y que se viera la calle desde el patio y las gallinas y el limonero y la higuera y confundidos todo con el colegio que también era grande pero de puras piezas y corredores que nunca llevaban afuera. Desde las ventanas mirábamos llover sobre el patio que era mucho más chico que el de la casa, ¿no es cierto, Carlitos?, donde se podía jugar al fútbol y hacer hasta dos rayuelas juntas y en el colegio nos saludábamos con los pañuelos y los otros se tiraban besos aunque está prohibido y también papelitos o escupidas o piedras porque no nos dejan encontrarnos.

El comedor era chico con tantos muebles, la mesa y las seis sillas en el medio nos tenían siempre dando vueltas alrededor o mirándonos de enfrente. Entonces el Carlitos había empezado a trabajar y yo estaba sola casi todo el día con el nene y aprovechaba la pieza de ellos para leer las revistas acostada en su cama y leía en voz alta porque suena diferente y es como si los personajes me hablaran a mí y además me servía de ensayo para cuando trabajase en la radio. En realidad no tenía bastante tiempo y algunos días ni siquiera lo podía hacer. Estaba limpiando y debía darle de comer al nene y seguía limpiando y debía hacer las compras y vuelta a darle de comer al nene y a cambiarlo y en seguida eran las cinco y media y aparecía mi hermana y entonces todo se volvía un revoltijo, venían los vecinos, entran y salen, ocupan el comedor y la pieza y la cocina y el Mario se está bañando y allí no se puede entrar y la mesa se llena de comida, de diarios, de corbatas, los pañales no se secan bien y hay que extenderlos por las sillas donde no hay que apoyarse porque humedecen la espalda y en el televisor se caen al suelo, se sacuden abrazos, todos saltan encima de los sillones y gritan entre carcajadas y el Carlitos medio dormido decía *no sé de qué se reirán* y el Mario decía *seguramente hicieron un chiste que no oímos*, porque estamos todos apretados y se hace ruido sin querer, don Pepe se disculpa y dice que ya se va a ir que es hora de comer, pero se cae un plato y tengo que pasear al nene que llora y la canilla está mal cerrada y mi hermana dice que sería mejor devolver el televisor al club y el Mario dice que es la única rifa que ganó en su vida y no hay que ser desagradecidos con la buena suerte, pero yo

me olvidé de comprar el sifón y tengo que salir a pedir uno prestado y el Carlitos se tira en el diván boca abajo y yo después tengo que empujarlo para que me deje sacar la colchoneta y no se despierta y me quedo en el suelo y me asfixio envuelta en la frazada y todavía él dice que debía estar medio loca porque hablaba en sueños pero nunca quiere decirme las palabras. Los domingos ellos se iban a pasear y nosotros tomábamos mate y venía el Ricardo que también trabaja en el taller de Rosales. Entonces hablamos de todas las cosas que nos gustan, comemos dos docenas de facturas y a veces cantamos. El Ricardo me enseña a bailar y pensamos ir a Vélez Sarsfield en el carnaval porque él es conocedor y dice que vale la pena. Se había anotado en la escuela nocturna ese año pero porque estaba muy cansado o porque tenía sueño, nunca iba, aunque si vamos los tres y nos acompañamos será distinto y yo decido estudiar declamación y mecanografía y el Carlitos un día quiere hacer cerámica y al otro que es mejor electricidad y nunca está seguro de nada mientras que el Ricardo se va a anotar de nuevo en radio y televisión.

Cuando alguna novela me gustaba mucho se las leía. En una de *Maribel* se trataba de una chica que era muy pobre y vendía flores en la calle y un señor se la llevó a su casa y le enseñó a tener modales finos, a hablar bien, a leer libros y después estaba enamorado de ella. Me acuerdo que a los dos se les antojó que ningún señor se lleva a una chica a su casa para enseñarle a leer y a hablar, sin entender que la novela quería significar que los pobres pueden triunfar y yo les daba explicaciones con los ejemplos de Gardel y de Evita, entonces hablábamos de ellos y se nos pone

la piel de gallina especialmente porque Evita parece que está siempre junto con mamá como en el cuadro que hizo el Carlitos y lo colocábamos apoyado en el florero y después estábamos tan tristes que sólo podemos hablar de todos los que se murieron.

El Ricardo tenía una hermana melliza también que se murió a los siete años y nos mostró las fotos en que están los dos y si no fuera por el pelo no se podrían distinguir porque están vestidos iguales en todas, con mamelucos y camisas floreadas. A veces me miraba en el espejo y me parecía que mi cara era la de ella como si fuera ciega para no ver tantas diferencias y me hubiera gustado que él me llamara Isabelita por lo menos una vez que ni le dije porque es imposible revivir a los muertos.

Fuimos dos veces al velorio de Evita. La primera con mamá y un inquilino que había en aquel tiempo en la casa y se llamaba Martínez. Después fuimos con el colegio. Las colas duraban cuadras enormes por donde pasamos con la ambulancia cuando mamá se desmayó y nos dieron café con leche que casi vomito allá adentro nos llevaron dos enfermeras y nos alzaron para que le diéramos un beso al vidrio. Estaba igual que en las fotos pero hacía mucho calor y tanta gente y tantas luces y tantas flores que mareaban con el llanto siempre más adelante o más atrás de nosotros que estábamos debajo de las enfermeras, casi sin tocar el suelo y si levantaba la cabeza para respirar las luces me mareaban y en seguida ese auto tan rápido de vuelta en el colegio porque mamá ya estaba en el hospital y tuvimos que rezar toda la tarde en la capilla con las monjas y no dormí esa noche sola en el

inmenso dormitorio sentada en la cama como me quedé mirándome con todos los muertos hasta que la celadora abrió la puerta porque había que ir a rezar de nuevo a la capilla y me siguieron con los ojos cuando salí todos quietos aunque pronuncié sus nombres uno por uno sin conseguir ningún gesto de reconocimiento. Cuando fui al velatorio con el colegio dijeron que podía quedarme y casi me obligan porque me puse a temblar de puro miedo y creyeron que estaba enferma. Desfilamos por el medio de la calle entre las filas interminables de gente y también desfilamos por el salón y pasé de nuevo al lado de ella sin verla porque no le pedí a nadie que me levantara como hacían las chicas. Ese día tomamos chocolate y aunque algunas se descompusieron y lloraban en las camas con fiebre, armamos una representación de la Pasión de Nuestro Señor y yo hice un soldado que pinchaba al Jesucristo de María Teresa con un tenedor hasta que el populacho delirante nos derribó en medio del desbarajuste de los cuerpos caídos y los manotazos yo me clavé el tenedor en una pierna.

Me gustaba empezar a bailar y saber que lo haría delante de tanta gente aunque el Ricardo decía que nadie iba a mirarme yo sabía que no era así, porque desde chica miré a los que bailaban y la gente es diferente toda cuando baila. Y como me quedaba pensando se creían que estaba aburrída y el Mario decía que si mi hermana hubiese sido triste como yo no la hubiese querido. Tenía también catorce años, pero a mí no me importa lo que él piensa.

Las chicas de ese barrio no fueron amigas mías. Yo las saludaba al pasar pero nunca charlamos. Me parecían diferentes, más

lindas y más alegres que yo. Las oía contar el paseo del domingo, un muchacho que conocieron parecido a Errol Flynn, el vestido que iban a hacerse ese verano. La Hilda era amiga de mi hermana y se llevaba el nene a su casa porque se divertían tanto con él y hablaba de un novio que había tenido y al que dejó porque siempre la prueba de amor. Decía que los besos estaban bien y que ella lo extrañaba pero una mujer debía conocer los límites para no arruinar su vida y entonces con mi hermana se acordaban de todas las mujeres que habían arruinado su vida. Yo las escuchaba disimulando porque me daba vergüenza que me preguntaran algo. La Hilda me miraba como si fuese un poco idiota porque una vez me dijo *¿tenés novio?* y otra vez *¿sabés bailar?* y ella a mi edad ya tenía ese cuerpo y contaba cómo se había asustado la primera vez que un hombre la siguió por la calle y mi hermana que sabe que no soy idiota le decía que soy tímida y que era un defecto de familia, sin imaginarse que yo no era tímida, que ensayaba para ser actriz y que ya sabía bailar y siempre la pensaba diciéndole a los vecinos que me escuchasen por la radio y a la gente preguntándome por el final de la novela para no tener que sufrir tantos.

Por aquel tiempo yo creía que todas las cosas iban a suceder el año que viene. Recitaría en los festivales del club los versos de Alfonsina Storni y Rubén Darío, juntaríamos plata para alquilar una pieza que decoramos con todos los recortes que teníamos guardados y hasta que los quemamos no quedó un solo espacio libre en las paredes salvo las ventanas hacia la calle donde nos quedamos viendo el sol y la lluvia, cuando nos acordamos del patio de cemento que se inundaba porque la tierra

estaba más alta y la canaleta no daba abasto si llovía mucho y mamá y doña Estefanía se paraban en el umbral de las cocinas para barrer el agua y salimos con los zuecos a pasearnos por las lagunas apenas paraba, mientras que en el departamento solamente podía escucharse porque el patiecito estaba todo tapado con la ropa tendida y con los cajones de botellas vacías y los desperdicios, tan repleto que no se podía pasar y la vez que un ratón me saltó encima de un pie rociamos todo con veneno y don Pepe nos sorprendió a los tres el domingo, allí escuchando un disco de Gregorio Barrios, y abre una caja que trae, saca cinco cadáveres y los pone en fila con las colas rígidas y enganchadas una por una igual que el tren.

3

Después yo entré en la Grafa y allí trabajamos los dos ahora y en el mismo horario así que estamos siempre juntos y más en esta casa donde tenemos las dos piezas a la calle y nunca nos encontramos con los otros. Dos viernes por mes vamos a la función del cine club con Isidoro y Julia y comemos pizza y discutimos hasta caer nos de sueño. También vamos a bailar al Social o al Estudiantil donde consigo novios de tres semanas tope y cuando el nene cumple años gastamos una quincena porque nos acordamos, Carlitos, de los juguetes de los otros, de las bicicletas prestadas por diez minutos, de los patines únicos que terminé dejándote a vos, de la muñeca sin brazo que nunca conseguimos curar. Y un día sucedió el accidente de Ricardo cuando hacía tanto tiempo que no

lo veíamos y estuvimos entre todos los desconocidos, parados junto a las flores sin tener nada que hacer después de tanto tiempo. Tomamos mate ese domingo interminable como ya no acostumbrábamos para hacer el recuento de los muertos de los nombres de las fotos y un día entró la Fefe que se va a casar con mi hermano y dijo *ahora me doy cuenta por qué son tan tristes ustedes, si tienen un cementerio propio* y de tan nunca pensado nos matamos de la risa, sacamos todos los recortes, hacemos una fogata en la calle y decidimos pintar cada pared con un color distinto. Pero ya pasó otra semana y hoy va a venir la Fefe de nuevo y le diremos que un día quedó encargado el Carlitos y se olvidó y al día siguiente quedé yo pero tuve que ir urgentemente a ver al nene que estaba con fiebre y al otro nos olvidamos de hacer el encargo y al otro yo llegué a la pinturería cuando ya habían cerrado y al otro el Carlitos fue pero no encontró la variedad de colores que necesitamos y mientras vamos decidiendo todo lo que le diremos miramos los espacios limpios y calculamos qué recorte era según el tamaño y recordamos todo lo que pasó, todo lo que debo escribir en este cuaderno para preservarnos del olvido antes de empezar a pintar sobre las marcas. ♦

Noé Jitrik

CON LAS BOTAS PUESTAS

El general se desanima
frente a las candilejas
no quisiera este tablado.

El general ha sido exigido
tres hombres se lo pidieron
y en su momento
se impresionó.

No es que esté incómodo
frente a las señoras
o los encapuchados
o las docenas de rosas blancas
y azules
(bella improvisación)

está frente a la historia y sufre
está frente al pelotón y tiembla
lo miran los corceles
y se intimida.

El general no sabe
de aflicciones tenaces ni de frases obsesivas
lo cual no le impide encogerse
recordar vagos traspiés
repeticiones errores malentendidos
lamentables deslizamientos.

El general se ensancha se difunde
se hace un hilo de emoción
frente a los niñitos de la patria
ricitos delicados ojitos
padres y padres y padres hasta nunca acabar
reserva de verdad:
por esos parpadeos meditará
pondrá la mirada lejana.

El general se acuesta cansado
de la vana ciencia
de la falta de fe
(a la que pondrá remedio)
y se levanta brillante convencido
de que ese temblor en el piso
no es para él
que ese rencor en el silencio
de ningún modo es para él.

PEAU DOUCE

Parecés un gansa
bailando
se te ondula el flanco
el cuello se te atersa
caés sobre mí
bailando
como la lluvia en la arena
parecés una gansa joven
sumisa
no pensás en protestar
tu dorso es clandestino
gansa
no tenés revés
bailando
me copás
me atravesás
me sacás de quicio
bailando
sos la tierna oca
para el sacrificio
no cisne no paloma no perdiz
cuál es tu gracia
mi destino se atraganta en su cuerpo
bailando
qué cosa inexplicable
por qué me tenía que pasar,

MUSICO AL MARGEN

El trompetista se sacude
no alcanza a gemir
hay una madeja que está a punto
de rescindir
una inflexión que se atranca
un remordimiento que gira como loco
y todo confluye
menos la serenidad
tal vez un chico muerto por una bala
melodía que habrá que cantar
alguna vez
un zumbido entrañable
los grandes insectos del pasado
y las ganas
Las ganas de decirlo todo
de una vez
y los dedos que se resisten
como el bronce que no da para más
o sobrepasa lo imaginable
es demasiado noble
para tanta desazón
así que a empezar de nuevo
de nuevo a sufrir:
no hay tolerancia ninguna
para el que se atreve a levantar la voz.

72

PRIMER CERTAMEN MACEDONIO DE POESIA ARGENTINA

Por resolución unánime de los jurados: Ubaldo Nicchi, Raúl Gustavo Aguirre y Alberto Vanasco, entre 216 participantes que enviaron más de seiscientos poemas, fue otorgado el premio único que establecía este certamen a *Martín Alvarenga*, cuyos poemas serán publicados en el próximo número de *Macedonio*. Además, en un acto público, se le entregarán al autor cien plaquettes con los trabajos premiados.

Federico García Lorca:

CANCIONES Y POEMAS

Armando Tejada Gómez:

SONOPOEMAS DEL HORIZONTE
CANTORAL DE MI PAIS AL SUR
POETA DE LA LENGUA

Hamlet Lima Quintana:

TALLER DEL RESENTIDO Y LA
MUERTE Y LOS PRESAGIOS

Diego Rivera:

OPINIONES SOBRE LA FUNCION
SOCIAL DEL ARTISTA

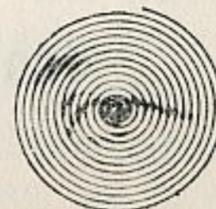
Charles Baudelaire*:

LES FLEURS DU MAL
Louis Jourdan/Eva le Gallienne

Dylan Thomas*:

ANTOLOGIA POETICA
Por su autor

Qualiton



* Editados bajo el sello JUGLARIA

TALCAHUANO 860 - 1º D
T. E. 44 - 7008
Buenos Aires

librerías

FAUSTO

TODOS LOS LIBROS DE
TODAS LAS EDITORIALES

CORRIENTES 885 Y 1311

SANTA FE 1715

BUENOS AIRES

LOS QUERIDOS PASOS DE LA NOCHE, relato de Marcelo Gianelli

A Julio Carvajal

Una noche comenzaron a cruzar inadvertidamente. Fue un desvelo momentáneo sin causa aparente. Quizás el crujido de la vieja cómoda o la sirena de una ambulancia pasando por Libertador. Trató de mantenerse despreocupado, sin abrir los ojos. Sintió el viento arremolinar las hojas por los espacios infinitos de los patios con un rumor de lluvia humilde, para luego desaparecer en las ramazones de la arboleda. Sus pensamientos flotaron libremente entre la realidad que se insinuaba y el sueño irrecuperable, mientras su conciencia intentaba sumergirse nuevamente en los extraños canales que unen las claridades de los días. Sus sentidos captaron la noche dormida en sí misma, inmensa y chata, y el silencio arrebujaado en la oscuridad, deteniendo como un dique el fluir del tiempo.

Los recuerdos en trazos desordenados se internaron por calles, seres y paisajes de otra época, abandonando deliberadamente los planos agresivos y urgentes de la actualidad, las decisiones imperiosas, el desaliento transportado a lo largo de jornadas iguales e inútiles. Olvidó la ausencia de amor sepultado en páramos de costumbres, en palabras repetidas y gastadas, sin cariño, sin emoción. Huyó hacia el

reencuentro de imágenes de luz ardiente y rozando las sábanas frías evocó la frialdad vibrante del mar para ubicarse en la nostalgia de la edad fanática hasta palpar la dureza de los cuerpos jóvenes, entrelazados de pronto en la cadencia del baile, con la mano suspendida en la cadera, el roce de los pechos y los muslos huidizos. Recordó un paseo feliz por las calles de Belgrano un anochecer de árboles altísimos, de ternura temblorosa en las manos, de frases ingenuas en los labios mojados y unos ojos brillantes asombrando la pirueta que orilla los imposibles doloridos de esperanza. Su pasión por la ansiedad repleta, desbordante, de sus días de juventud. De improvisó se encontró trepando el porvenir, entretejió acariciando una vez más las ilusiones y los deseos perdidos en los engranajes de la gran ciudad. Su mole se alzó humeante y ruidosa frente al fastidio de ventanas abiertas a la rutina. Las chimeneas de hollín y el río emporcado de petróleo penetraron en la angustia de su insomnio.

Fue durante la segunda noche. El despertar volvió a repetirse a esa hora indeterminable que se le ocurría eran alrededor de las cuatro. Esa hora en que las estrellas cansadas de derivar hacia el oeste, inician su fuga hacia las bohardillas de los cielos y los grillos, como ante una señal misteriosa, suspenden su banda sonora apenas herida por un ladrido distante. Es la hora en que el temor de las calles aplastadas en las penumbras se apacigua y el transitar nos entrega al goce de la noche, con la tranquilidad de que los imprevistos asaltantes de las sombras se han esfumado a sus escondrijos insospechados. Intuimos que en algún lugar remoto, los camillitas, los lecheros y los camiones de las

gaseosas preparan su irrupción a las calles y que el primer tren aún no ha partido, aquietado en la madrugada de los andenes de Retiro y todo el ruido capaz de explotar en la redondez de los días, parece agazapado, oteando las primeras luces para atropellarse aullante sobre el despertar de la ciudad.

Si hubiera prestado atención habría oído el lento avanzar de los impasibles caracoles, las babosas y los bichitos de humedad hacia los escondites de las piedras, pero estaba demasiado atento a no dejarse sorprender por inquietudes que frustraran su deseo de retomar el sueño.

Sí, estaba seguro, fue la segunda noche. Las cuatro de la mañana de la segunda noche cuando los escuchó. Comenzaron a cruzar transportando un sonido remoto, apagando sus ecos en los arbustos de los jardines abandonados. Pausados, lentos, perezosos, meditados. Pasos de una solidez tierna. Parecían surgir de las honduras líquidas, de millones de años sumergidos en la sabiduría de una total comprensión de las angustias de los hombres, de su desamparo, de su pequeñez. De su desasosiego.

Vinieron acercándose de algún lugar alto y profundo, de alguno de los recovecos que inventa la noche de los suburbios, tan desamparados, tan desiertos como podría estar Chile y Huergo un sábado a la tarde o las calles de los Bancos un domingo a la mañana. Venían de lejos, cada noche los oía llegar de más lejos. Casi los presentía antes de escucharlos. Y comenzaron a ser un latido de su propio afán de oírlos. A necesitarlos.

En algunas oportunidades los pasos se detenían y no era una detención vigilante, sorpresiva. Algo tenía que frenarlos. Un

perfil distinto de las bocacalles, el perfume de los naranjos y ¿por qué no?, un perro. Sí, un perro. Un perro amigo, camarada, olisqueando los rastros desvanecidos por las veredas. Un perro poderoso y manso que correteaba su paseo nocturno en compañía del patrón. Eso tenía que ser y se alegró de haberlo ideado. El perro que nunca había poseído. El que sueña y resopla frente a los hogares de leña de los inviernos. El que nos envejece con su mirada triste y atenta.

Después los pasos se perdían por esas callecitas donde no nos extrañaría encontrar a Dios fracasado, dialogando con su propia sombra obrera, enternecido de andamios al sol, harto de los hombres del status

idiota. Una noche se sorprendió imaginando su rostro, construyéndolo de gestos y arrugas. Pensó en el rostro de Einstein acariciando la cabeza de los pibes en las plazas de New York. En el de Hemingway escribiendo su "viejo y el mar". En el de Schweizer derramando con su manos de organista, aceite de Chaulmoogra sobre las úlceras leprosas de Lambarene. Y en el de su padre, ya anciano, desvaído entre visiones de su niñez con sus calesitas, sus arroyos y el petizo del zoológico.

78 Creyó escuchar su voz grave y cálida, dibujar sus ademanes detenidos en la atmósfera y sus ojos azules, envejecidos en la reflexión, en la bondad sin odio. A esa hora en que la noche madura el rocío o la escarcha del amanecer, comenzó a entregarse a una exaltación de su personaje. Le gustaba armarlo y sentirlo amigo. A abrirse, a entregarse al ser desconocido de la noche. Dejarle penetrar su aislamiento, transmitirle lo que ya no podía hablar con sus semejantes, quizá por hastío o por to-

zudez. A que traspasara ese enfunfurrado rincón equívoco de su existencia. Transmitirle su sensación de derrumbe, de inutilidad de todo esfuerzo frente a un futuro que irrumpe violento y joven, desconcertante para su domado equilibrio, para su pasión agotada, para su envejecer sin alegría. Hacerlo partícipe de su certidumbre de no estar incluido en la construcción de los días que vienen, ni de su mística, ni en su amor, ni en la adoración de los dioses futuros.

Con los pasos, por momentos, le parecía abrir ventanas y puertas de su mohosa habitación, cerrado por los días de escepticismo y desencuentro.

Los pasos siguieron cruzando todas las noches, saboreándolas, pregustando la encrucijada de las esquinas, internándose hasta acallarse, donde los sonidos se adormecen en su propia voz. Y ellos le dejaban paz y placidez para dormirse.

Alguna noche intentó levantarse, vencer sus dudas y la desazón de un posible desencanto. Ir a su encuentro, espiar su aparición por el rectángulo de la ventana. Pero se detuvo temeroso de verse reflejado en un suicida, luchando con su irresolución y su estúpido querer perpetuarse en la burbuja que estalla entre millares de siglos. Lo obsesionaba imaginarlo con las barbas de Horacio Quiroga, transitando su locura genial, su inaccesible ternura, tratando de rescatar la raíz de su apasionamiento, madurando su torturada fuga final del Hospital de Clínicas...

Las noches se sucedieron, deslizándose por las aceras abandonadas como una sangre tibia y el pulso del peatón de las cuatro de la mañana, latiendo en su soledad encajonada.

79 Muchas veces pensó que podía ser sencillo.

No complicarse. Simplemente tendría que acercarse, tenderle la mano y decirle:

¡Hola! ...

y él respondería:

¿Qué tal? ...

Y caminar juntos, callados, por los caminos del sosiego. Convencerse de que no valdría la pena romper el silencio que los unía con frases que desconciertan. Sentir el retorno, plenamente, del calor humano amigo. Acaso, sin resentimiento, pronunciar solamente palabras claves:

¿Te acordás? ...

Aquella vez ...

Entonces ...

Y todo el diálogo se reduciría a un silencio maduro, casi telepático, pleno. No necesitaba más, porque se sentía enfermo de comunicación, de noticias, de actualidad sin afecto. Desesperaba por abandonar, alguna vez siquiera, el pulso enloquecido del mundo que golpeaba su existencia hasta castrarla en la indiferencia de lo que conmueve a los pueblos. A sus vecinos. Al hombre que viaja a su lado en el colectivo. Huir del egoísmo amargo con que atrincheraba su vida.

Lentamente llegó al convencimiento de que todo su anhelo se conformaba con recuperar el sentido de la vieja amistad, desaparecido en los ascensores pulcros de las empresas, en las oficinas funcionales, en las relaciones públicas. En los "bares al paso", por el tránsito endemoniado y las reuniones sociales de los sábados por la noche. Y perdido, definitivamente, en el encuentro casual de Florida y Corrientes:

Hola, viejo, ¿qué contás? ...

¿Cómo va tu gente? ...

¡No dejés de hablarme! ...

¡Chau, hermano! ...

Ayer a las cuatro de la mañana, sin pen-

sarlo siquiera, de pronto, se encontró detrás de la ventana. Los pasos se acercaban pausadamente transfigurando la noche. Un perro vagabundo se acercó a un tacho de basura y después orinó su vieja acacia. Permaneció anhelante, febril, casi enloquecido, acechando el cruce de los pasos. Y cruzaron.

Pasaron cargando los despojos y el cansancio de una vida ya también sin sentido. El día entró creciendo por la ventana como una marea rugiente y absurda. ♦

Alberto Szpunberg

CARTA UNO

A veces, sobre todo por la noche, suelo pensar —y eso la verdad me preocupa más por Ud. que por mí—

que si no fuera Ud. el que está muerto, yo tendría que estarlo,

de lo contrario es inútil, siempre el tiempo, esos dos siglos de memoria más o menos, siguen impidiendo que podamos compartir plenamente la misma mesa, la misma madrugada,

la misma caminata junto al río, no importa cuál, ya sea el Rin o el más ancho del mundo, que es un río nuestro.

Pero hay diferencias que mejor dejarlas como están.

De cualquier manera, Ud. no resistiría con vida mis aburridas opiniones acerca de sus divertimentos,

yo, por mi parte, no podría dejar de pensar que sólo en el fondo del río

encontraría Ud. el silencio necesario para que sus condes y marquesas y asociados le hagan audiencia.

Yo y mis amigos somos tan pero tan fieramente animales

que ni siquiera sus violines y oboes nos amansan.

Le soy sincero, Mr. Mozart, me alegra sobremanera que en nuestro caso el muerto sea Ud. y no yo.

Además, le aseguro, nadie de por acá podrá perdonarle que a los ocho años Ud. definiera su vida sentándose al piano.

P.D. Los Hnos. Rivero, a los efectos de renovar su espectáculo,

me han pedido que le pregunte si hay algún extraño parentesco entre Ud. y Herr Wolfgang, el intrépido domador de fieras que con dos o tres leones africanos logró escapar de las arenas del Alamein hasta la arena del circo que lleva su nombre.

SEGUNDA CARTA

Perdóneme que insista, Mr. Mozart, pero es tremendo, mis vecinos nada saben de Ud.,

lo relacionan vagamente con una radio que nunca sintonizan,

hasta yo para escribirle debo hacerlo en voz baja, cuando ellos duermen,

como si sólo el silencio fuera la única
manera de comunicarme con Ud.
como si sólo pudiera abrirle mi corazón
en la medida en que cierro la puerta y
las ventanas,
en la medida en que mi corazón sólo se
abre hacia adentro como un pozo
en la noche.
Yo no sé muy bien, Amadeus, como salir
de algo tan injusto,
sólo sé que si el corazón se vuelve un pozo
uno termina como Ud. está ahora,
cómodamente, pero tirado a lo largo como
un reguero de cenizas que ya ni el
viento conmueve.
Por eso es que pasan a veces semanas
enteras sin que le escriba ni abra
sus cartas,
lo que Ud. me cuenta yo no tengo a quién
transmitirlo,
lo que yo le cuento tengo miedo que sea
pasto de los fantasmas,
la voz de los locutores, los suyos en Maine
y los míos en Radio Municipal,
sólo saben decir nuestros mensajes
con voz de ultratumba.
Esto disgusta profundamente a mis vecinos.
Wolfgang Amadeus Mozart, por Ud. y por
mí, por el bien de todos, de los suyos
y los míos,
es urgente decidirse y que de una vez por
todas alguien se vaya a pasear con la
música a otro lado.

DE LA ULTIMA CARTA DE MR. MOZART A MR. FOOLISH

He recibido tus cartas y ahora te contesto,
te escribo simplemente,
mi situación personal no ofrece mayores
variantes, acá ya no amanece,
ni siquiera se oyen por encima de nuestras
cabezas o lo que eran nuestras cabezas
los pasos noctámbulos que hace bastante
podíamos oír yendo y viniendo,
los tristes y desamparados de hoy en día
han cambiado el cementerio por
las plazas
y ni el más sufrido amante de todos los
amantes envidia nuestra situación,
ahí está Werther —creo yo que
arrepentido— sin esperanzas ya
de reclutar adeptos,
los últimos que han engrosado sus filas
son sirvientitas que nada tienen que ver
con una pasión contemplativa sino todo
lo contrario,
han antepuesto las manos a los ojos, el grito
a los suspiros, de acuerdo a esa tendencia
general de cambiar la contemplación
del mundo por su transformación,
tal como lo afirmara un colega nuestro
que si bien comparte nuestras posiciones
horizontales
se mantiene a distancia, orgulloso en sus
cenizas, acusándonos a casi todos de estar
en tranquila convivencia con los gusanos,
fomentando la lucha de clases en el seno
de la misma muerte.
Ignoro por qué medios han llegado hasta
mi lado tus palabras,

posiblemente confundidas con las hojas
otoñales con que el viento nos sigue
cubriendo
o escurriéndose por entre la tierra
con la lluvia que no se cansa de lavar,
hasta calarnos, lo que subsiste
de nuestros huesos,
la música ha escapado de mis manos
y ya me es ajeno su destino,
sólo puedo asegurarte que en las noches
de mucha tormenta el viento irrumpe
en mi esqueleto, sopla por los canales
de mis huesos, y yo vuelvo a soñar
estremecido los movimientos de nuevas
sinfonías,
esta manera de componer y el desengaño
cotidiano respecto a la inmortalidad
me han convencido de que el genio precoz
de Salzburgo, al igual que su vecino
el zapatero, Grichen la rubia o Hans
evangelista empecinado,
no hacía más que trabajar transformado
mal que bien lo que se daba,
pasos, ecos, vientos, lluvias, otoños
anteriores a mí y que han subsistido
a mi muerte;
han cambiado, como ves, mis viejas ideas
acerca de la gloria y la creación,
nada tengo que ver ahora con mis
admiradoras apasionadas que entregan
sus caricias a un piano antes que
a un hombre,
nada tengo que ver ya con los palacios
imperiales y es mentira que yo deambulo
noche tras noche por sus pasillos,
mi peluca es lo primero que a costa
de indigestarse se han comido los gusanos,
en cambio resiste heroicamente la calvicie
definitiva de mi cráneo,

incluso más: la rápida pudrición de mis
ropas y mortaja me ha desnudado tan
profundamente que a veces creo volver
a mis mejores momento de amor,
abrazo apasionadamente la tierra, me lleno
la boca y los ojos de ella, su olor vuelve
a marearme como entonces.
No vengas por acá, es inútil, el viaje
más largo del mundo no puede
equipararse con la muerte,
ni me mandes más cartas, teniendo tantos
vecinos, y sobre todo vecinas,
para charlar.
En cuanto a mis apasionadas admiradoras,
igual que mis instrumentos,
quedan en manos de ustedes para que
toquen y toquen, escandalosas,
salvajemente, con amor.

P. D.: si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido
y el dolor de ya no ser . . .

POST DATA

Además el océano, eso lo decía ayer
en el tren a una apasionada admiradora
suya,
nada menos que el Atlántico de por medio,

los idiomas distintos, las costumbres
diferentes,
por ella, sintonizándolo sobre sus faldas,
volteaba su cara contra el vidrio,
contra las distancias,
entregaba a la noche su rostro negado
para mí,
y yo le hablaba a ella pero al final
pensaba en Ud., en nuestra vieja
correspondencia,
en nuestros insalvables desajustes,
en nuestros imposibles encuentros,
y ella cerraba sus ojos transfigurada por
sus instrumentos de viento que se
filtraban por la ventana mal cerrada,
molesta por mis palabras, amenazante
con la fuerza pública,
hasta bajarse en una estación de tantas,
hasta perderse totalmente,
mientras yo me convencía de que Ud.
es también responsable de que haya niñas
que prefieran acariciar un piano
antes que un hombre,
mientras yo cerraba la ventana poniendo
fin a sus oboes y sus flautas
y a la injusticia de que Ud. no sólo
me hurtaba sus apasionadas admiradoras
sino que viajara con todos nosotros
sin pagar boleto.

LA FLECHA, relato de Luis Gudiño Krámer

Yo conocí el barrio o paraje llamado La Flecha hace más de cuarenta años. A nadie se le hubeira ocurrido entonces en San Javier que de aquel campito donde diez o doce ranchos levantaban sus quinchos saldría un campeón mundial de box... ¿a quién se le podría haber ocurrido? Los pobladores de La Flecha eran los más pobres del pueblo y la mayoría, como casi todos los indios, salían por temporadas a trabajar en las cosechas, en las juntadas de maíz, en las recogidas de maní o hacían changas en el pueblo, que estaba ahí, no más, a cinco o seis cuadras, siguiendo el sendero orillado de pajas o abrojales, o pedigüeñaban las mujeres, los chicos y los hombres con pegajosa persistencia. El pueblo de San Javier es un pueblo realmente extraño y sui generis. Tiene aún una estación de ferrocarril y rieles, pero por ellos no corre ningún tren. Los servicios fueron levantados en tiempos de Alzogaray. Antes, los galpones solían llenarse de bolsas de maíz y de cueros y allí encontraban trabajo algunos indios, que formaban la población más pobre del pueblo. Otros pocos son vigilantes, y el resto pesca, cuerea, o cuereaba porque hasta eso se acabó, algún yacaré, víbora o nutria, o hachaba leña para el consumo casero en las residencias de los magnates, o en la pana-

dería o el hotel. El monte rodeaba al pueblo y la leña fuerte, de algarrobo, ñandubay o quebracho abundaba y se utilizaba en todas las cocinas, en los ranchos y hasta en la locomotora del tren bisemanal.

El pueblo tenía, además, un río. Un río sinuoso, en cuyas márgenes crecían sauces y ceibos, con islas cubiertas de pajonales y de grandes árboles, talas, ingás, timboes...

El río se iba cegando, día a día, pero muchos recordaban sus épocas de esplendor cuando "El Lucero", un vaporcito de Sarsozzi, llegaba una vez a la semana desde Santa Fe con pasajeros y carga y atracaba un poco más abajo de donde supo estar el almacén de Mántaras e Iglesias. Ahora solamente alguna canoa de pescador o la lancha de la jefatura se balancean sobre las escasas aguas.

Para lograr una buena pesca había que salir hacia el norte, para el lado de Alejandra, a dejarse llevar aguas abajo hacia el sur, como quien fuese para el Saladero o Helvecia.

El río se iba ensanchando apenas abandonaba el pueblo, el bajo de los eucaliptus que hacía de puerto. Alguna que otra barranca bordeaba sus orillas. La isla era inmensa. Abarcaba más de treinta kilómetros de orilla a orilla por miles de largo, cubiertos de grandes pajonales, espartillos duros y árboles diversos que formaban islotes dentro de ella. Nosotros las llamábamos isletas, y crecían en grandes manchones desde la orilla de los zanjones, arroyos, lagunas y bañados que constituían ese verdadero paraíso para los ganados, los patos y chajaes, las garzas moras y los tuyangos, los carpinchos y las nutrias y uno que otro gato montés que se refugiaba en los pajales.

Había, también, caminos, picadas, senderos, a través de estas islas, algunos ranchos, y ya cerca de la costa entrerriana, casi sobre las barrancas del Paraná, dos o tres pequeñas poblaciones ribereñas.

A medio camino, en un recodo del Verde, arroyo que con el Berón eran como las venas para el sistema circulatorio de las islas, se levantaba un poblado de cinco o seis ranchos, con un pequeño boliche donde se podía encontrar pólvora en latas, tacos y municiones para la escopeta, además de una gran variedad de anzuelos, de plomadas, de líneas y cordeles y de planchas de corcho para los trasmallos, las redes y los espineles. Este era el mundo casi mágico que rodeaba a San Javier. El mundo de las islas interminables, ocupadas por la compañía, los ganaderos de ambas márgenes, que aliviaban sus campos en época de seca, los cuatreros que aumentaban sus vacas con el terneraje que hurtaban a los estancieros, los prófugos de la autoridad, los cazadores y los pescadores y también y accidentalmente por quienes iban a cortar maderas y pajas o gruesos ceibos como solía hacer don Cándido Baucedo para, después de crear la madera, fabricar sus primorosas monturas. Él ponía a secar los troncos en unos túmulos que habían sido cementerio de los indios y donde apenas después de cada creciente aparecían flechas y cacharros.

Era como una Arcadia con hombres y animales; con yacarés tomando sol en los bancos de arena, con tortugas asomando las cabezas entre las Victorias Regias, pacuces y sábalo chupando el retoño de los canutillos, nutrias, carpinchos, y pájaros y aves, todos en guerra y en comunión...

Yo solía ensillar mi caballo zaino marca Dickson, de buena sangre, y salía al paso,

pues mi caballo no era del todo manso e iba inquieto, atento a los rumores de la mañana y al movimiento de los yuyos. Solía salir por atrás del hospital, por lo que allí llamaban el boulevard. Bordeaba luego el río por un camino arenoso que amarilleaba de macachines y ya se podía decir que estaba en La Flecha. Y le habían puesto bien el nombre porque se iba afinando el barrio por la convergencia de tres o cuatro cuadras que concluían en el río. Había un boliche y una docena de ranchos que hervían de chicos y de perros, una curva justo donde concluía la concesión de los curas, unos espinillos y alguna cina-cina florecida. Por allí, doblando la esquina y orillando el río se podía salir detrás del cementerio y tomar el camino real. Mi caballo se espantaba por la corrida de los chicos, el ladrido de los perros, algún papel que arrastraba el viento.

Golondrina solía estar parado contra la pared de su rancho, fumando. Desde mi caballo yo podía ver el patio de las viviendas, alguna ropa percutida colgada del alambre, alguna chinita peinándose frente a un pequeño espejito colgado de la pared, alguna gallina o un pato; a los pequeños indiecitos desnudos ensuciando en el patio, al borde de los yuyos, y a los pollos esperando su banquete.

Cuánta mugre, cuánta pobreza, cuánto abandono. Era realmente un submundo, una imagen inconcebible, que actualmente ni siquiera se puede creer y poseía, sin embargo, sus categorías, sus símbolos, sus ídolos y sus payés, y sus santos y vírgenes y brujerías. Ciertamente los poseía aunque todo ello no sirviera para nada, ni creemos que nunca les hubo servido para nada... Golondrina me observaba el caballo y después se ponía a mirar hacia las islas mien-

tras yo pasaba al tranco. La mañana crecía y de los ranchos de La Flecha iban saliendo hombres y mujeres y chicos con bolsas y bultos para incursionar por las casas del pueblo. Hacía un rato que habían sonado las campanas de la iglesia sus toques matinales. Sobre una mesita, cerca del altar estaba un pequeño libro de tapas de cartón rosado: Memorias del P. Florián Paucke, resumen de la monumental obra de aquel sabio empírico que trató de civilizar a estos indios hace sus buenos doscientos y pico de años.

Ni Golondrina ni Caraballo ni Monzón sabían que este cura escribió sobre ellos en su tudesco atrabiliario, e hizo dibujos y acuarelas sobre sus costumbres, y pintó los animales, las aves y los pájaros, los hombres y las mujeres, las flores y los niños, pero, ¡qué importa!, parece que no era cuestión de reducirlos ni de enseñarles a sembrar y tejer a las mujeres y además eran otros tiempos, en que los indios andaban desnudos pero estaban sanos; el alcohol y la sífilis no los habían destruido todavía.

Golondrina, recuerdo, se acercaba al alambrado que limitaba su vivienda y allí se quedaba, como si el tiempo no existiera, y yo me iba y me voy borrando en el recuerdo, hasta desaparecer, como La Flecha, San Javier, las islas, mi caballo... ♦

OTROS LIBROS Y OTRAS EDICIONES

Retorno al coloniaje, por ARTURO JAURETCHE, Ed. Mar Dulce - **La redención del robot**, por HERBERT READ, Ed. Proyección - **El socialismo en la Argentina**, por JORGE E. SPILIMBERGO, Ed. Mar Dulce - **¿Para qué sirve la literatura?**, por JEAN-PAUL SARTRE/SIMONE DE BEAUVOIR, Ed. Proteo - **Cartas a una madre**, por WILHELM STEKEL, Ed. Libera - **La otra orilla**, por MARCELO GIANELLI, Ed. Freeland - **Para un tiempo de fábula**, por GUILLERMO CANTORE - **Gustavo Riccio, un poeta de Boedo**, por LUBRANO ZAS - **La veleta y la antena**, por RAUL GONZALEZ TUÑON, Ed. Buenos Aires Leyendo - **Antologías** de CORSO, FERLINGHETTI, GINSBERG, BRETON, LAWRENCE y SAN JUAN DE LA CRUZ, Ed. Mediodía - **El pozo de la soledad**, por RADCLIFFE HALL, Ed. Hemisferio.



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

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 Snark, por LEWIS CARROLL. Falsificaciones, por MARCO DENEVI. El Anfión, falso Mesías o Historias y Aventuras del barón D'Ormesan, por GUILLAUME APOLLINAIRE. El cocodrilo, por FEDOR DOSTOVIESKI, 1 volumen.

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

EDICIONES PERSEO

- **Mitología griega y romana** - D. V. Gornver
- **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
- **El arte de redactar** - Víctor Ray

Distribuye:

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

René Palacios More

ROPAJES

Aquí, donde no hay Marsellas en que
recalar,
la luna oprime plagas de fragor en sus
manos
y se entrega de inmediato al loco
tamborilear de las estaciones.

Aquí, las palabras antiguas
se desmandan por las habiaciones de la
memoria
que humean a medida que avanza la tarde.

Este que te digo es el rostro del corazón:
unas viejas heridas de largos cabellos y
ojos crecidos
en donde descansa el clamor de los
alimentos.

TU ROSTRO, POR EJEMPLO

Ella no sabe de confabulaciones
Es dueña del ónix y otro tanto de los
vientos del sur
Se extiende por entre las ordalías que
recorro aún a tientas veleidoso y
obsedente

Sabe aplacar las tardes de borrascas
Se detiene en el corazón de los frutos
Penetra en el regusto del desvarío

Los cabellos desamparados le hacen
sonreír hasta encontrar su nueva
estatura
De cuerpo presente madura en sus propias
ceremonias
Se circunda de semillas que le irrumpen
por los ojos

Accede siempre accede al cercano sol del
mediodía
Ella tiene el rostro del corazón arcano a
veces beneficiante siempre
El verano este verano la ha agotado de
imprevistos

GUSTOS Y VIRTUDES

Fruto del nacimiento,
este paraje en que habito es el más
fervoroso de los tiempos de paz.
Lo levanto en el cuenco que formo con los
ojos de la bella
y el humo de las que fueron mis moradas.
Lo entrego desde la raíz de los oropeles
cuando la miro
entre los hinojos de las parejas que se
entregan a sus ritos.

Con mis manos que fueron disolventes
encadeno las estancias del sol por estas
latitudes
y las despliego para su regocijo,
yo, que aprendí a vivir en las escolleras
donde se asientan,
a veces,
esas aves marinas sólo concebidas bajo el
dictado imperioso de los vientos del sur.

Cuadernos de Rayuela

Viaje alrededor de una mesa: Julio Cortázar.

Serie Escritores Unidos

El amor nueve veces: Manauta, Martini, Vanasco, Costantini, Heker, Orgambide, Conti, Sáenz y Denevi.

Los mejores cuentos argentinos de hoy: Castillo, Cortázar, Piglia, Conti, Jurado, Orgambide, Dal Masetto, Moyano, Costantini, Rozenmacher, Briante y Vanasco.

Serie del Jorobadito

Cuatro historias de Buenos Aires: Bernardo Verbitsky.

Serie Megafón

Puro cuento: Novela de Juan José Manauta.

EDITORIAL RAYUELA

Cabrera 3856

Buenos Aires

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
- **China: la revolución cultural** - Louis Brata - Aymá
- **Fundamentos de la exploración psicológica** - Cronbach - B. Nueva
- **Psicología social** - D. Krech y otros - Bibl. Nueva
- **Guía del carácter** - Leo Talamonti - Martínez Roca
- **El Japón tercer grande** - Robert Guillain - Martínez Roca
- **Los trabajadores y la evolución técnica** - A. Touraine y otros - Nova Terra

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

Distribuidores

Rivadavia 1711 - Buenos Aires

SEDUCCION, cuento de Juan Carlos Martini

Me habré dormido alrededor de las diez de la noche y desde hace cuatro cuadras me persigue, es bastante buen mozo y parece respetable como para atreverse a ciertas cosas, cruzar la plaza Martín Fierro será una aventura arriesgada pero nunca tan peligrosa como en una historia real —que en el último de los casos tenga que despertarme—, igual me pongo nerviosa y no sé qué hacer con las piernas, es lamentable que a la gente le parezca sencillo dormirse por las noches y no sospeche ni por un instante de la propia seguridad de abrir los ojos al otro día, o por rebeldía o por miedo —o por demasiada lucidez—, esto de tener conciencia hasta en los sueños, de saber que una está soñando y que todo lo que sucede es una ficción —inocentemente falso—, porque nadie, ni yo misma, puede dudar de que ahora me encuentro dormida y soñando o viviendo una pesadilla en donde un hombre me acosa desde hace tres cuadras, con piropos inofensivos, y no niego que si fuese un poco más joven intentaría cambiar unas palabras, un pequeño diálogo, para saber de quién se trata, simplemente lo esquivé con un “por favor, me compromete”, apuré los pasos varias veces, pero él sigue impertérrito, con una sonrisa traviesa, lo adivino —apenas giré el rostro aprovechando la esquina

de San Juan, soslayando la mirada para que no advirtiese mi curiosidad— y presiento y deduzco su cara de conquistador, su triunfo de meterse en un sueño mío.

—retírese, por favor, dejesé de molestar

—... ah no, esa carita te queda mal —me dice y me ha rozado el brazo, siento en la piel una efervescencia extraña, no quiero creer que haya tratado de tocarme, estamos por llegar a la plaza y no me animo a cruzarla, aunque si alargo el camino por la vereda se va a dar cuenta de que lo hago por él, debo buscar a alguien, pero la calle está completamente solitaria y el final de Urquiza parece un bostezo negro tragándose los árboles, si grito quién puede venir a socorrerme, qué puedo hacer si llega a abalanzarse con otras intenciones, tal vez si le hablo en otro tono

—qué te cuesta contestar

—váyase, se va encontrar con mi esposo y le puede salir caro

—no soy celoso

—pero qué busca

—esto, hablar un poco con vos, ¿o me tenés miedo?, soy un poco mayor pero no hacemos mala pareja

—en cualquier momento dejo de soñar o me despierto y se acabó todo

—no, Celia, tan fácil no es

—¿cómo conoce mi nombre?

—un pajarito

ahora sí estoy más intranquila, su presencia no inspira tanta desconfianza pero esto de que conozca mi nombre y la forma en que empieza a pegarse me inquieta ya bastante, porque me pregunto qué puede pasarme si se le ocurre abrazarme o besarme o

—cualquier otra cosa
—no pienso continuar con esta pesadilla,

usted es un entrometido y un grosero, si no se aparta ...

—llamame Flavio

—pero cómo se piensa que ...

—por qué te escandalizás, no querés reconocerme, tu nombre es Celia y me encanta enamorarme de una chica como vos, sé que vas a cruzar la placita, que nos besaremos —usted está loco

—y luego entraremos en una casa blanca, subiremos una escalera y nos acostaremos en una cama de barrotes de bronce, frente a una ventana que da a la plaza —usted está loco, ahora mismo llamo a un policía

—no veo a nadie por aquí

y ha dicho la verdad, es lo que quería escuchar, tenía que haberme imaginado todo esto, por eso intento correr, pero se interpone y me quiere tomar de los brazos, me resisto, grito —aunque sin voz—, me sacude y arrima su boca a mi cuello, y me toma con violencia, debo despertarme, me desespero y puedo soltarme y escabullirme un instante pero me vuelve a tomar y me empuja hacia uno de los árboles, grito —¿por qué no consigo articular un simple sonido? —y él se pone enfurecido, acaba de abrirme las ropas y creo desmayarme, pero que no puedo perder los sentidos y dejarme arrastrar por el sueño, y lloro y lo araño y grito —es un aullido breve—, pero él no se detiene, me arrincona, estoy prisionera y espero sólo ya el milagro, volver a la vida consciente, el último recurso de salvación, poder escapar de sus brazos, de sus caricias, de sus besos, de esta furia que lo arrebató, que me conmueve, debo despertarme en el momento preciso, lo sé, y me resisto con vehemencia, casi con desesperación

—no seas sonsita

—no, por favor, no

he quedado encerrada en el sueño a disposición del hombre, no acierto a verme así, desconocida, con los cabellos revueltos, procurando escurrirme del dominio de alguien que ni siquiera conozco, exasperada porque no me permito esta fantasía escandalosa y menos esta sensación minuciosa —y un poco increíble en mi persona— de propender a otra Celia, enfermiza, que no pelea con la astucia debida, porque el hombre parece que precisase de mi resistencia, debo despertarme, me digo, y lo golpeo y grito —mentira, no tengo voz—, porque alcanzo a mover una mano, tal vez un brazo o el cuerpo, y me agito y hago un esfuerzo definitivo, casi con la certeza de retornar a la racionalidad, a mi justo lugar, a la vida plena, y porque resuelvo concluir de una vez por todas con el sueño, el descaro y el apetito del hombre, porque todo es posible, me digo, con la convicción inexcusable de lo incierto, y porque, asqueada, con horror, nuevamente grito

—¿Qué te pasa, amor?

Y abro, entonces, los ojos y respiro aliviada. Porque detrás de la ventana se agitan levemente las ramas de los árboles, la noche sosegada, el aroma inconfundible de la plaza.

—Nada, una pesadilla —digo. Y siento que la realidad vuelve despaciosamente: la luz del velador, el cuarto, los barrotes de la cama y luego la sonrisa de Favio que me quiero tomar necesariamente fuerzas por—
observa sorprendido. ♦

p **Si Usted Desea** 
"algo más" ...


TON - 1016
ESTEREO
"...su instrumento me parece tan interesante como el de Baden Powell o Toquinho".
Vinicius de Moraes.


TON - 1015
ESTEREO
R. Rodgers & L. Hart, Jerome Kern, John Coltrane, Gershwin y Oliver Nelson, por el joven pianista argentino.


TON - 1011
ESTEREO
Varios críticos norteamericanos no alcanzaron a comprender como podía tratarse de un conjunto "southamericano"

prodisa S. R. L. **CULPINA 375**
T. E. 612-5107
BUENOS AIRES

macedonio

Nº 1. Verano 1968/69.

SUMARIO: Poemas de **Juan Gelman** y **Manuel Bandeira**. En torno a la novela latinoamericana, por **Alberto Vanasco**. Paradoja del bien y del mal - Sartre Genet, por **Blas Raúl Gallo**. ¿El arte, lenguaje eficaz?, por **Mariano Ferrazano**. Nuevas tendencias del Jazz, por **Walter Thiers**. Los experimentos del profesor Millic, por **Raúl Gustavo Aguirre**. Historia de la Nación Latinoamericana, un libro de Jorge A. Ramos. Cuento de **Juan Carlos Martini**.

Nº 2. Otoño 1969.

SUMARIO: Editorial: A censurar, censores. Poemas de **Raúl González Tuñón**, **Carlos Drummond de Andrade** y **Alberto Vanasco**. Relatos de **Haroldo Conti** y **Bernardo Carey**. ¡Más censura!, por **Enrique Molina**. Homenaje a la censura, por **Aldo Pellegrini**. Defensa de la novela y el actual fenómeno narrativo latinoamericano, por **Juan Carlos Martini**. Surrealismo, por **Jean Schuster**. El movimiento praxis en Brasil, por **Edgar Bayley**. Ambivalencia del mito, por **Carlos Astrada**.

Nº 3. Invierno 1969.

SUMARIO: Editorial: Man in the moon. Poemas de **Leopoldo Marechal**, **Francisco Squeo Acuña**, **Edgar Bayley** y **André Coyné**. Cuento de **Marco Denevi**. Teatro, por **Julio Ardiles Gray**. Visión de la Poesía en un poema de Dylan Thomas, por **Raúl Gustavo Aguirre**. Joyce y su gran aventura novelística, por **Leopoldo Marechal**. Apuntes para una nueva novela latinoamericana, por **Luis Gregorich**. Homenaje a Oliverio Girondo. En la Masmédula, por **Olga Orozco**. Viaje al Paraguay con Oliverio, por **Francisco Madariaga**. Oliverio Girondo, por **Emilio Zolezzi**.

Nos. 4/5. Verano 1969/70.

SUMARIO: Manifiesto breve: editorial. Poemas de **Jorge Calvetti**, **Francisco Urondo**, **Roberto Sánchez**, **Juana Bignozzi**, **José Agustín Goytisolo** y **Elvio Romero**. Relatos de **Liliana Heker**, **Augusto Roa Bastos** y **Edgar Bayley**. América Latina: Continente novelesco, por **Augusto Roa Bastos**. Borges a e fin de la alienación, por **Alberto Vanasco**. El pensamiento de

Hernández Arregui, por **Juan Carlos Martini**. Motivaciones para una literatura lunfarda, por **Blas Raúl Gallo**. Prosa y poesía del Paraguay, por **Edgar Valdés**. Cine: reportaje a **Nicolás Sarquis**. El suicidio de Arguedas, notas y cartas de **Andrés Fidalgo**, **Juan Carlos Distéfano** y **Noé Jitrik**.

Nos. 6/7. Invierno 1970.

SUMARIO: Realismo y fluctuaciones: editorial. Poemas de **Enrique Molina**, **Matilde Herrera** y **Raúl Gustavo Aguirre**. Los libros de Bernardo Verbitsky, por **Juan Carlos Martini**. La Poética Realista en la Argentina, por **Ariel Bignami**. Cine: "Z" o la marca del zorro. Notas sobre Enrique Molina, por **Julio Ortega** y **Ubaldo Nicchi**. Primer certamen Macedonio de Poesía Argentina, bases. Carta de **Juan Carlos Distéfano**. Cuentos de **Bernardo Verbitsky** y **Alberto Vanasco**.

Nº 8. Primavera 1970.

SUMARIO: Editorial. Hegel en su segundo centenario: notas de **Carlos Astrada**, **Raúl Sciarretta** y **Alberto Vanasco**. Poemas de **Edgar Bayley**, **Eduardo D'Anna** y **Cassiano Ricardo**, (traducción de **Andrés Fidalgo**). Juan Carlos Onetti o escribir en Latinoamérica, por **Juan Carlos Martini**. Bases del Primer Certamen Macedonio de Poesía Argentina. Cuentos inéditos de **Pedro Orgambide** y **Juan Carlos Onetti**.

Suscripción anual: \$ 1.000 $\frac{m}{n}$ o su equivalente.
Suscripción de apoyo: \$ 3.000 $\frac{m}{n}$

Venta de colecciones completas y números sueltos en Librería del Congreso, RIVADAVIA 1711 - BS. AIRES, ARGENTINA

NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Beatriz Guido

Escándalos y soledades

320 páginas, \$ 8,80

Esta novela —de la que se han agotado ya cuatro ediciones— ratifica la deslumbrante imaginación y la sobreabundante capacidad de relato de la autora de **Fin de fiesta** y **El incendio y las vísperas**.

Susana Bombal

La predicción de Bethsabe

96 páginas, \$ 6,00

Un soplo de irrealidad atraviesa estas historias, muy concretas y precisas, para dejarlas flotando, suspendidas en una región sin nombre, hecha de aromas, de mágicas sensaciones, de recuerdos doloridos.

COLECCION CUMBRE

Ernesto Sábato

Obras completas. Ensayos

1056 páginas, \$ 45,00

Esta Editorial, que ha publicado ya el conjunto de la obra de ficción de Sábato, completa ahora con este segundo volumen la edición integral de uno de los principales escritores argentinos de la actualidad.

POETAS DE AYER Y DE HOY

Pablo Neruda

La espada encendida

160 páginas, \$ 6,50

Pablo Neruda

Las piedras del cielo

96 páginas, \$ 6,00

Las dos últimas obras —ambas publicadas a fines de 1970— del máximo poeta viviente de lengua española.

EDITORIAL LOSADA

Alsina 1131

Buenos Aires

Montevideo - Santiago de Chile - Lima - Bogotá

Pablo Neruda

I

De endurecer la tierra
se encargaron la piedras:
pronto
tuvieron alas:
las piedras
que volaron:
las que sobrevivieron
subieron
al relámpago,
dieron un grito en la noche,
un signo de agua,
una espada violeta,
un meteoro.

El cielo
suculento
no sólo tuvo nubes,
no sólo espacio con olor a oxígeno
sino una piedra terrestre
aquí y allá, brillando,
convertida en paloma,
convertida en campana,
en magnitud, en viento
penetrante:
en fosfórica flecha, en sal del cielo.

II

Un largo día se cubrió de agua,
de fuego, de humo, de silencio, de oro,
de plata, de ceniza, de transcurso
y allí quedó esparcido el largo día:
cayó el árbol intacto y calcinado
un siglo y otro siglo lo cubrieron
hasta que convertido en piedra pura
cambió de eternidad y de follaje.

III

Turquesa, te amo como si fueras mi novia,
como si fueras mía:
en todas partes eres:
eres recién lavada,
recién azul celeste:
recién caes del cielo:
eres los ojos del cielo:
rompes la superficie
de la tienda y del aire:
almendra azul:
uña celeste:
novia.

IV

Busqué una gota de agua,
de miel, de sangre: todo
se ha convertido en piedra,
en piedra pura:
lágrima o lluvia, el agua
sigue andando en la piedra,

sangre o miel caminaron
hasta el ágata,
el río despedaza
su luz líquida,
cae
el vino a la copa,
arde su suave fuego
en la copa de piedra,
el tiempo corre
como un río roto
que lleva graves muertos,
árboles despojados
de susurro, todo
corre hacia la dureza:
se irá el polvo, el otoño,
los libros y las hojas,
el agua: entonces
brillará el sol de piedra
sobre todas las piedras.

V

Largos labios del ágata marina,
bocas lineales, besos
transmigrados,
ríos que detuvieron sus azules
aguas de canto inmóvil.

Yo conozco
el camino
que transcurrió de una edad a una edad
hasta que fuego o vegetal o líquido
se transformaron en profunda rosa,
en manantial de gotas encerradas,
en patrimonio de la geología.

Yo duermo a veces, voy
hacia el origen, retrocedo en vilo
llevado por mi condición intrínseca
de dormilón de la naturaleza,
y en sueños extravago
despertando en el fondo de las piedras.

VI

El líquen en la piedra, enredadera
de goma verde, enreda
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.
La lee el sol, la muerden los moluscos,
y los peces resbalan
de piedra en piedra como escalofríos.
En el silencio sigue el alfabeto
completando los signos sumergidos
en la cadera de la costa dura.
El líquen tejedor con su madeja
va y viene sube y sube
alfombrando la gruta de aire y agua
para que nadie baile sino la ola
y no suceda nada sino el viento.



PABLO
NERUDA

Attila