el contemporáneo

PERIODICO DE CULTURA — Buenos Aires, Marzo-Abril 1967 — Nº 2 — $ 80.—

LA "NUEVA GENERACION TEATRAL ARGENTINA"
PAGINA 5

Literatura y Cine
PAGINA 3

Simone de Beauvoir
LA EMPRESA DE VIVIR
PAGINA 8

Poemas de J. Sologuren
PAGINA 6

Lot, o del patriotismo
CUENTO DE KAREL CAPEK
PAGINA 2

EL SURREALISMO
PAGINA 4

María Granata: Color Humano
Crítica Literaria y de Cine

editorial

Diariamente (o casi) leemos o escuchamos consideraciones de la más cansada índole y de desparejo profundidad sobre temas como "la cultura argentina", "el boom del libro argentino", "los poetas jóvenes", "la nueva dramaturgia nacional", etc. Ante tal fenómeno de proliferación de comentarios y el infaltable recurso a la expresión "cultura argentina", parecería indispensable tratar de definirse con cierta precisión el contorno de realidad que encierran algunos conceptos, algunas nociones: por ejemplo, ¿de qué se habla, a qué se alude cuando decimos "literatura argentina actual", "cultura argentina"? ¿Hablamos todos de la misma cosa cuando utilizamos estas expresiones? Y en este punto, a poco que se plantee el interrogante y se inicie el análisis de la cuestión, por muy superficial que éste sea, aparece que tenemos de diferentes que corresponden designar con la palabra idéntica.

La edición escolar del diccionario Larousse dice: "Inflación. Acción de inflar. Fig. Engreimiento, vanidad. Neol. Alza general de los precios. Neol. Creación de papel moneda no garantizado por oro". Tal cual. Habrá que pensar que, de no haber existido, lo hubiéramos inventado: por una vez, el diccionario nos sirve tanto que no sabemos a cuál acepción referirnos en primer término.

Lo primero que se puede observar es que, las más de las veces —por no decir siempre—, cuando se habla de cultura, aquí, en Buenos Aires, se está aludiendo a lo que se hace en la Capital y a algunos esfuerzos casi filantrópicos y hasta paternalistas por "dar el lugar que le corresponde" al trabajo cultural de las provincias. Pero el asunto no para aquí: todos sabemos que lo que podríamos denominar como "ambiente intelectual" está rigurosamente circunscripto a un radio de, pongamos por caso, veinte cuadras del centro de la ciudad; además, estas élites (no por pequeñas menos élites) desarrollan una especie de actividad impertinente, casi indefinible pero que las mantiene firmemente desconectadas de la realidad (y no hablamos de "la realidad del país" —a la que tan frecuentemente se echa manojazo de la realidad a secas, de lo que es real); en suma, una actividad que se nos acuerda comparable a esas prudentemente desafiantes locuras de juventud que antaño provocaban una preocupación metódica y de principio manifestada por los proceres familiares, pedagógicos y de los otros: "inquietudes" juveniles que nunca están de más, que no molestan demasiado y que no tienen mucha importancia porque, de todas maneras, la verdadera historia, la inquieta y cambiante historia se escribe en otra parte.

Casi lo mismo sucede aquí. La literatura, por ejemplo, se escribe en otra parte. Entiéndase porque de otra moda no tendríamos literatura. Es decir: una literatura que mereciera tal nombre, buena literatura; sólo nos quedarían esas alarmantes muestras de incorrección sintáctica, inconciencia respecto del hecho de escribir, amén truculento, folklore ciudadano y apresurada teorización psico-sociológica que periódicamente se publican con la etiqueta de prosa o poesía "realista", "que la duele al país", etc., etc.

Y entendámonos: no estamos contra el realismo, ni contra el compromiso, ni contra el hecho de asumir la realidad del país como algo que nos concierne indudablemente; simplemente, lo que queremos decir es que lo que se escribe (y publica) como tal, en la mayoría de los casos no es realismo ni literatura comprometida por la simple razón de que no es literatura. Buena literatura, por lo menos, en la otra siempre hubo y las generaciones que la subscribieron no pretendieron para sí el dudoso honor de ser la generación que no lee, de escribir mal (para expresarlo tal y como lo hemos escuchado más de una vez); esta parte del programa se va cumpliendo puntualmente, hay que reconocerlo. De todos modos, cabría preguntarse cuál será el oficio propio del escritor, puesto que no se trata de escribir bien. Escribir bien entendido en un sentido igualmente extraño y alejado de las retóricas de dirección oriotacrituante o populista, como de las torres de marfil o el panfletarismo.

Y no hay en esto la menor ironía (o, si la hay, es apenas sonriente), ya que en este punto abordamos el límite donde el fenómeno de la inflación puede acarrear el riesgo de hacernos saltar nada más y nada menos que nuestro tiempo —amén de la literatura, por supuesto. Y también porque todo autoriza a afirmar que escribir se está convirtiendo en un ejercicio de satisfacción (aunque insatisfactoria), autocomplacencia, que se escribe para ser leído en y por determinados círculos literario-intelectuales —y no porque no haya lectores, precisamente, el motivo debe ser buscado en otra parte.

Quizás haya que recordar que —más allá de los subsuelos esquemas de un mal llamado y poco escrito "realismo" fotográfico-pedagógico, más allá de la autopromoción, de la previsto reciprocidad en el aplauso concertado y tan lejos de la distorsión inflacionaria como del espíritu de cuplillo— también existe esa noción para la cual la literatura es, en un sentido profundo, un medio de conocimiento y la finalidad del oficio de escribir ejercido conscientemente.

LA DIRECCION.

Nos pareció oportuno reproducir esta nota que, bajo el pretencioso título de La Junta Figueroa, esperanza de los centroamericanos, apareciera en la revista Claridad del mes de abril del corriente, con la firma de Pedro Orgambide, cuyo solo nombre nos dispensa de toda presentación. De esta manera, El Correspondiente contiende que contribuye a la difusión de la literatura que no solo abunda en las esencias teóricas sino que herida y modificar la realidad la geografía, por lo menos.

Dos colaboradores de nuestra publicación, oriundos de la tierra de Cervantes, nos acercaron este texto solicitando una adicionante: pedir a ese río que refleja espejo a Juana Figueroa? Además, el rigor histórico quedaría mucho más en el nivel del sensor ensayo crítico intitulado La gran frustración se ve desenvolver por los ilustradores de la mencionada revista: ninguna de las fotos corresponde al lugar donde los salteros ofrendan sus flores y sus velas a la Figueroa. Es por cierto esta que lamentable que, al enfocar un trabajo de fantasía geográfica y hacer datos en el mismo sitio de los hechos, el propio Orgambide no se preocupara por traerse por lo menos una instantánea y más cuando —como lo cuentan una de las leyendas dialogadas de las ilustraciones— se tomó el trabajo de desenterrar a viejos documentos de archivos, antropólogos de la talla de Oscar Lewis, (Oh, las musas!

LITERATURA Y VIDA NACIONAL

(Copyright by Claudia)

COMO ahí, en la Junta Figueroa, que, por cierto, Dios mío, que alguien recuerdo como la heroína, en la Junta Figueroa, decía, que ninguna otra como esta, que ninguna otra como esta, que ninguna otra como esta

Se dice que la cinematografía polaca tiene relaciones muy estrechas con la literatura. Casi todos los filmes de un cierto nivel cultural y social de los últimos diez años han extraído su tema de la literatura polaca contemporánea: Generación, Kanal, Cenizas y diamantes, Lotna, Heroica, Adiós, Dormitorio compartido, Sor Juana de los Angeles, etc.

Dejar constancia del hecho parece banal. Se trata de algo conocido y aceptado por la crítica, el público, los escritores y hasta por los mismos cineastas. No obstante, es muy importante tenerlo en cuenta si se quiere conocer a fondo el carácter del cine polaco, su orientación general desde los puntos de vista filosófico, estético y moral, y finalmente los cambios que en ellos se han delineado en su oportunidad.

La literatura no es, en Polonia, la única fuente de inspiración de los films, y está claro que lo es en mayor o menor medida según el tipo de relaciones que se establecen entre cineastas y escritores, pero existen también otras fuentes (teatrales, periodísticas, etc.).

También en la URSS la literatura, ya sea la clásica o —y muy especialmente— la contemporánea, ha influido mucho sobre la producción cinematográfica, sobre todo a partir de fines de la década del cincuenta. Pero —y es preciso agregarlo— en la cinematografía soviética ha desempeñado un papel muy importante el teatro realista tradicional.

La tradición teatral es evidente no sólo en los repertorios sino, y particularmente, en la construcción del personaje y en la puesta en escena.

Pero en la URSS el cine fue, en sus comienzos, completamente autónomo y libre, o casi, de influencias literarias o teatrales. El filme épico es el mejor ejemplo. De hecho, según numerosos estudiosos, ha sido justamente ese cine —y no la pintura o la literatura— el que tradujo plenamente el particular momento social, ideológico y moral del período más tumultuoso de la historia de la URSS. Y esa tradición aún está presente y opera en la cinematografía soviética.

Un desarrollo análogo se presenta de manera más o menos marcada también en otros países. En los Estados Unidos, por ejemplo, el cine se afirma desde sus comienzos de una manera esencialmente autónoma. Casi todos los especialistas subrayan el carácter no literario de aquellos filmes, y sus conexiones con el circo, el music-hall o la comedia de Broadway. Por otra parte, la influencia de la literatura western en los filmes de ese filón es totalmente marginal; inclusive se puede decir que fue el cine quien dio a esa literatura una verdadera y propia dimensión épica. El encuentro del cine norteamericano con la mejor y más comprometida literatura del país presenta aspectos particulares. El cine no absorbió jamás los valores morales, estéticos, estructurales propios de Hemingway, Steinbeck o Faulkner. Filmes como Adiós a las armas, Por quién doblan las campanas o El viejo y el mar no son ni mejores ni peores que cualquier filme medio extraído de un anónimo libreto hollywoodense. Las relaciones entre cine y literatura en los Estados Unidos se fundan, en el fondo, en un proceso de asimilación constante de algunos (a veces casuales) elementos temáticos; el cine adapta a su lenguaje, a su propia tradición cinematográfica los elementos más marginales de la literatura nacional.

LITERATURA Y CINE

LA situación de la cinematografía polaca era muy distinta. Ya se sabe que, especialmente en el siglo XIX, la literatura era el más importante vehículo de los contenidos morales e ideológicos. Durante los 150 años de esclavitud la literatura ha cumplido el papel de opinión pública y de conciencia nacional, ha tenido una posición de vanguardia en la vida del pueblo y ha asumido un papel principal en el tratamiento de los problemas fundamentales de la existencia individual y social; primacía que la literatura ha conservado, tanto antes como después de las guerras. La literatura de los años cuarenta y cincuenta —años, por ejemplo, de la prosa de Kazimierz Brandys, Jerzy Andrzejewski, Adolf Rudnicki, Jaroslav Iwaszkiewicz— era la literatura moralista, único vehículo de cultura que, acertadamente o no, trataba los problemas más serios.

El cine no participaba, en absoluto, de esta tendencia. No existía, contrariamente a los otros países citados, una auténtica tradición cinematográfica que pudiera ser tomada como ejemplo. El filme polaco de evasión de la preguerra, a pesar de estar a la par de todas las corrientes de la producción comercial europea, era un fenómeno tan provinciano que no podía constituir un ejemplo. Ni tampoco podían considerarse fructíferas las relaciones establecidas entre cine y literatura durante los veinte años transcurridos entre las dos guerras —piénsese en las numerosas adaptaciones de las obras de Zeromski, Orzeszkowa, Gasiorowski, Berenta— puesto que tales relaciones eran en lo esencial similares a las existentes entre el cine y la literatura norteamericanos; esto es, se pensaba en adaptar solamente los motivos de esas novelas, sus temas. Existía, es verdad, la corriente del filme social, de vanguardia, representada por ejemplo por los filmes surgidos de la tarea del grupo "Start", pero los pocos filmes de esa corriente, a pesar de ser dignos de atención, constituían un fenómeno efímero, demasiado limitado para crear una auténtica fuente de inspiración para los filmes de la posguerra.

Los primeros años de la posguerra asistieron a la afirmación de los filmes comprometidos, pero el codo de los años cincuenta provocó serios cambios. El cine debía terminar con el procedimiento de extraer su inspiración de la propia tradición, debido a las limitaciones de ésta. Tenía que salir de ese círculo restringido y enfrentarse a la vida social, abrevando directamente en su esencia. El postulado era, sin duda alguna, exacto; sólo que en aquella determinada situación eso significaba nada más que un cambio, por cierto positivo, de las fuentes; en la práctica, el filme comenzó a nutrirse de un artículo periodístico o de la lectura de tesis genéricas y propagandísticas. Ni siquiera sorprende que se produjeran ciertos filmes, del tipo de aquellos soviéticos publicitario-propagandísticos, carentes de cualquier problemática ideológica y moral, y privados de todo valor cultural. Los filmes de ese período obtuvieron triunfos debido exclusivamente a la evidente crisis de las ideas características de aquel momento.

A fines de ese período, no obstante, se manifiesta un fenómeno muy interesante. Jerzy Kawalerowicz, luego del fracaso de **La aldea**, por primera vez se dirige a la literatura, y en particular a la contemporánea más madura y comprometida, escogiendo, y no es casual, la novela de Igor Neverly, **Celulosa**. Este primer contacto del cine polaco de posguerra con la literatura se demostró sumamente saludable. Sin detenerme en los valores puramente fílmicos de la obra de Kawalerowicz, me parece que el mérito principal consiste no tanto en la ausencia de una "adaptación" de la novela sino en la presencia, en el film, de todos los valores existentes en el libro. Y estos valores, hasta ese momento desconocidos para el cine pero característicos de la literatura psicológica, han renovado profundamente la cinematografía polaca, dándole una orientación que desde entonces ha conservado. Por lo demás, Kawalerowicz, a partir de ciertos filmes épicos soviéticos de los años treinta, del tipo de **La juventud de Máximo**, de Kozinzev y Trauberg, ha dado cumplimiento a una elección muy precisa. Esto es, se ha entroncado en la mejor tradición cinematográfica de la URSS, y no por cierto en la de los filmes de los años cincuenta, vacuos y superficiales, como lo habían hecho precedentemente los autores polacos de filmes esquemáticos.

Luego de 1955, por lo tanto, se puede hablar con toda justicia de relaciones nuevas y grandemente fructíferas entre el cine polaco y la literatura.

No solamente tuvo lugar una modificación temática sino que aparecieron un nuevo género de filme, una nueva construcción, otros personajes, otras temáticas, un tipo diferente de argumento. Todo lo cual se deriva de la literatura.

Lo que sorprende más que nada en estos filmes es la aparición de un nuevo tipo de protagonista. No se trata del aspecto generacional, sino de la individualidad psicológica y moral. En la cinematografía tradicional, carente de influencias literarias, habíamos visto personajes particulares; personajes que en el ámbito de la moral se atenían a las exigencias de la moral maniquea: el bien está claramente separado del mal, y el juicio moral que el espectador debe dar tiene el mismo significado. El protagonista con quien simpatizamos posee todas las virtudes que sirven para calificarlo en un contexto dado. En el contexto de los cambios revolucionarios, esa virtud será la aceptación sin reservas de los ideales sociales y la lucha inflexible para el logro de los mismos; en el contexto de un filme de amor, por ejemplo, esa virtud será la fidelidad, la sensibilidad, la delicadeza. Si en estos filmes se determinan algunas modificaciones en el ánimo del protagonista, esas modificaciones serán mecánicas; el malo se transforma en bueno bajo la influencia de circunstancias determinantes. Sobrepasa con simplicidad un cierto límite claramente delineado y cada etapa de este proceso es comprensible.

Desde tal punto de vista, ¿quién es Maciek Chelminsi, del filme **Cenizas y diamantes**? Sentimos simpatía por él, es verdad, pero en la categoría de la moralidad social no podemos aceptar su comportamiento. Está implicado en una precisa trama de circunstancias que él mismo no comprende y de las que no logra evadirse porque superan el límite de su comprensión. Este es un personaje que desde hace años encontramos en la buena literatura —también en las novelas de Jerzy Andrzejewski— pero no en la pantalla. Y ahora otro ejemplo aún más característico. El Padre Suryn y Sor Juana del filme de Kawalerowicz. Entramos aquí en un campo de investigación jamás hollado por el cine tradicional. En un primer momento, los personajes no son claros y nítidos: no hay consecuencia entre lo que dicen y lo que hacen, entre lo que sienten y lo que expresan. ¿Por qué el Padre Suryn mata a indefensos muchachitos? ¿Por qué Sor Juana acepta silenciosamente esta grande y pecaminosa aventura? Durante años y años, si el protagonista del filme decía "te odio" significaba que ese odio era el contenido dramático del film; y ningún espectador tenía el derecho de pensar que si alguien decía "te odio" en el fondo podía pensar "te amo". Los personajes de **Sor Juana de los Angeles** se alejan de esa lógica simple y elemental, aproximándose a composiciones más complicadas que las que aparecen a una visión superficial de la vida. Y justamente tal estructura de los personajes, con todos los cambios de adaptación hechos por Konwicki y Kawalerowicz, proviene de la obra literaria de Jaroslav Iwaszkiewicz.

La influencia literaria no se advierte únicamente en la construcción de los personajes. El cine europeo y el norteamericano, por ejemplo, no conocen el tono irónico, a pesar de que desde hace doscientos años todo buen escritor logra aplicarlo. Los filmes son, o serios —y nadie tiene derecho a poner en duda la seriedad de los personajes y de los acontecimientos— o cómicos —y entonces nada puede ser tomado en serio. La tradición cinematográfica ha abolido las evidentes confluencias. Precisemos: no se trata de que en el filme existan nada más que momentos trágicos o nada más que cómicos. La mezcla de las diversas situaciones es frecuente (en este sentido el cine ha tenido una evolución propia) pero el director, en el filme tradicional, no asume una actitud irónica al enfrentar al personaje descripto, y tampoco al enfrentar los conflictos en los que el personaje está implicado. Si el protagonista encuentra algún obstáculo, lo supera (generalmente es esto lo que sucede), o quizás no. Pero nadie tiene derecho a dudar de que el obstáculo sea verdaderamente un obstáculo y de que el protagonista tenga la intención de superarlo. Por el contrario, en casi todos los filmes de Wojciech Has —desde **Adiós**, pasando por **Dormitorio compartido**, hasta **El manuscrito hallado en Zaragoza**— existe ese tono de deliberada ironía y escepticismo respecto del personaje y de su aspiración, y respecto al carácter del conflicto en el que se debate, tono que es de clara extracción literaria. Pero la influencia de la obra literaria sobre el cine no se limita a los ejemplos citados (se la puede verificar en la íntegra estructura narrativa de los filmes polacos) y el comienzo de la relación puede localizarse en un período precedente al ya considerado. El cine polaco de la década del veinte, por ejemplo, tomó de la literatura de la posguerra el tono moralista, y ha afrontado del mismo modo los mismos problemas fundamentales de la moralidad individual, social y nacional de su tiempo.

En la literatura polaca de la posguerra, en efecto, prácticamente no hubo una corriente de novela psicológica, en el sentido más amplio, ni hubo una madura literatura costumbrista. Desde Andrzejewski, a través de Brandys y Dygat, hasta Iwaszkiewicz sólo tuvimos obras que no iban más allá de un inventario social y nacional. Análogamente, en esos años no hubo en la producción cinematográfica polaca un filme psicológico serio, ni hubo un film costumbrista. Hubo solamente filmes que trataban problemas fundamentales de la existencia del hombre en su sociedad.

Lo específico del cine polaco de un cierto nivel, del cual he tratado de trazar un perfil, proviene, en mi opinión, esencialmente de la literatura. Pero, se podría objetar, ¿los valores tomados de la literatura han determinado un empobrecimiento social del cine polaco? Soy de la opinión contraria, es decir que el cine se ha enriquecido de manera evidente, y que esto constituye su originalidad, su fuerza y su particular posición en la cinematografía mundial.

El cine del veintenio último no es, en líneas generales, una "adaptación" de la literatura polaca, sino que constituye su desarrollo intelectual y estético. No es su reflejo pasivo, sino que extrae de ella el estímulo para poder evolucionar de modo positivo. Está impregnado de literatura, que en este período y en este país constituye el medio más rico e inmediato de expresión.

En los años 1962-65 los escritores comenzaron a ocuparse de algunos aspectos de las costumbres y de la moral de ambientes y localidades determinadas. El carácter documental de esta literatura se ha demostrado muy útil para la comprensión de una precisa realidad polaca, en verdad poco conocida. Lo que mayormente ha incluido y fecundado en este período al cine polaco, ha sido el periodismo y la publicidad. Los nuevos escritores y periodistas, con sus obras literarias y publicitarias, han dado al cine la posibilidad de establecer un contacto más vivo con la actualidad social, con aquello que en Polonia se denomina "el terreno enfermo". Han roto, en un cierto sentido, con la manía de la cinematografía polaca —una manía de las mejores cinematografías mundiales— de ocuparse de "la capital", de su problemática, de sus costumbres, de su específica perspectiva moral. Casi todo el cine francés, por ejemplo, sufre de esta enfermedad, es una cinematografía que, como dicen los especialistas, se limita a dos barrios de París: el 8º y el 16º "arrondissement".

Esta nueva corriente ha dado al cine polaco la ocasión de afrontar temas bastante interesantes que hubieran podido enriquecerlo. Lo cual, lamentablemente, no se verificó. Ese tipo de inspiración ya estaba presente, por ejemplo, en el cine italiano del neorrealismo. Se repite hasta el aburrimiento que la noticia del derrumbe de una escalera fue el punto de partida del interesante filme de De Santis; que la noticia del robo de una bicicleta dio origen a **Ladrón de bicicletas**. Y así [illegible] tales fuentes de inspiración han dado vida al filme de Francesco Rosi **Saqueo a la ciudad**. De este modo, el cine italiano nunca ha sido el cine "de la capital", es decir romano.

Pero ese material periodístico, ese testimonio literario, para ser utilizado necesita una dimensión y una estructura intelectual; esto es, se necesita volverlo operante. El cine italiano enseñó que para lograr un tal resultado fue necesario trabajar mucho el libreto. El periodismo y la publicidad pueden ser el punto de partida del tema, pero no el tema mismo: son la semilla de lo que puede nacer una obra rica y compleja con la condición de que sea fertilizada por el trabajo del intelecto, por el conocimiento del lenguaje cinematográfico y por el compromiso del autor. La vida misma (y menos todavía la vida parcializada por el periodismo) no ofrece, por sí sola, la interpretación y la estructura de los acontecimientos.

Los periodistas, para hacer más clara y fácilmente comprensibles ciertos problemas o ciertas ideas, efectúan, frecuente y deliberadamente, un verdadero proceso de materialización. En lugar de hablar genéricamente de un conflicto, por ejemplo, sobre la obligación y sobre la falta de responsabilidad, toman dos personas irreales —Juan y Pedro— y construyen un diálogo entre ellos. Los cineastas polacos, en cambio, parecen pensar que éstos son los verdaderos protagonistas, y que por lo tanto bastará tomar dos actores y hacerles recitar la parte tal cual está escrita en el diario. Entre el tema provisto por esas fuentes y el filme, de este modo llega a faltar un lazo muy importante, mucho más necesario cuando al fenómeno "de la vida" se le quiere dar una perspectiva cultural.

Rechazando las complicaciones inútiles, se podría decir muy simplemente: el cine polaco ha extraído su originalidad y su fuerza de la mejor literatura moderna.

(traducción: D. S.)

POR BOLESLAW MICHALEK

"LAS ninfas inspiran a los mortales un amor sin cesar renovado. Eucarea era ninfa y Telémaco era mortal. La fatiga desde hacía tiempo ya hacía girar los cráneos en la sombra cuando la cabeza de Eucarea se dejó caer en el lecho como una nuez vacía. Entonces Telémaco acarició distraidamente la frente de su primera amante y se puso a pensar:

Todo lo que no es yo es incomprensible.

Que vaya a buscarlo en las orillas del Pacífico o que lo recoja en las comarcas de mi existencia, el caracol que aplicaré contra mi oreja resonará con la misma voz que confundiré con la del mar y que no será sino el rumor de mí mismo.

Todas las palabras, si de pronto ya no me contento con guardarlas en mi mano como lindos objetos de nácar, todas las palabras me permitirán escuchar el océano, y en su espejo auditivo no encontraré sino mi imagen.

El lenguaje, a pesar de las apariencias, se reduce solamente a Yo y si repito una palabra cualquiera, ésta se despoja de todo lo que no es yo hasta transformarse en un ruido orgánico por medio del cual mi vida se manifiesta.

No hay sino yo en el mundo y si de vez en cuando tengo la debilidad de creer en la existencia de una mujer, me basta inclinarme sobre su seno para oír el ruido de mi corazón y reconocerme. Los sentimientos no son sino lenguajes que facilitan el ejercicio de algunas funciones.

Llevo en mi bolsillo izquierdo un retrato muy parecido; es un reloj de acero bruñido. Habla, marca el tiempo y no comprende nada.

Todo lo que no es yo es incomprensible."

Este cristalino texto pertenece a un Aragon inolvidable y ya muy lejano, y apareció en el número 13 de **Littérature**, integrando uno de los 23 **Manifiestos del Movimiento Dada.** Tal cual fuera publicado posteriormente en el volumen **Las aventuras de Telémaco**, había sido redactado para ser leído en una manifestación "dada", pero Aragon se vio obligado a improvisar, para intervenir en una de las frecuentes disputas en público que su grupo mantenía con Tzara: a partir del día en que Breton convoca a un llamado "Congreso de París" y en un comunicado a la prensa designa a Tzara como el "promotor de un movimiento venido de Zurich", la ruptura es irreversible. Por supuesto, el "congreso" no se realizó y, en el transcurso de la batalla, todo París asistió a un intercambio de insultos, ironías, comunicados, desmentidos y manifiestos. Finalmente, Tzara acusa a Breton de "nacionalismo" y "xenofobia", Picabia rompe definitivamente con "dada" y distribuye por la calle volantes contra Tzara, éste convoca a todos sus adeptos para el "Salón Dada" (Marcel Duchamp no participa y se limita a enviar desde Nueva York un telegrama que dice: **Peau de balle**, cuya traducción es, decididamente, optativa), el Salón resulta un fiasco aun para los dadaístas más fieles y, ya en la primavera de 1923, "Dada, desde hacía más de dos años bastante enfermo, entra en agonía. Le ruego, no volvamos a hablar de los incidentes que la jalonaron. La era del surrealismo propiamente dicho ha comenzado" (*).

Segunda Nota

ANDRE BRETON Y EL SURREALISMO

Y con la definitiva consolidación del surrealismo se iniciaba una época de las más fecundas: una imponente aventura del espíritu marcaba indeleblemente al siglo, proclamando los derechos absolutos de la imaginación y sacando la creación de los gabinetes de estudio y de las bibliotecas, llevándola a las calles, a los diarios, a los cafés, haciendo de la inteligencia un lugar común y de la vivacidad de espíritu un presupuesto de toda polémica digna de tal nombre.

Breton, que desde el primer momento encabezaba el grupo, sigue como único director de **Littérature**, rodeado siempre por su "estado mayor": Aragon, Eluard, Ernst, Péret; además, se reintegra al equipo Francis Picabia, al tiempo que nuevas adhesiones hacen que, rápidamente, el movimiento constituya una fuerza sólida y coherente: en agosto de 1923, Robert Desnos, René Crevel, Jacques Baron, Max Morise y Roger Vitrac se incorporan al surrealismo. ("No se registra, respecto de la época precedente, ningún desperdicio de energías, al contrario: la escritura automática conoce su etapa de apogeo y la atención de todo el mundo se centra en la actividad onírica; todas las cuestiones se debaten en grupo, lo cual da lugar a discusiones muy animadas y cordiales (las rivalidades aparecerán más tarde). Creo que puedo decir que entre nosotros fue puesta en práctica, sin reservas ni reticencias, una verdadera colectivización de las ideas"). En otras palabras, es la gran época, la edad de oro, la etapa durante la cual los miembros del grupo viven en un estado de "feliz dependencia" recíproca y se preparan a abordar esa "gran aventura" que los espera: una gran aventura que ya es historia y que —en gran parte— tuvo su realización una vez que el grupo se disgregó, y a pesar de las disensiones que acabaron por disolverlo en Francia. Una aventura cuyas repercusiones son casi incalculables y difíciles de circunscribir.

Cuando se aproxima la época del **Primer Manifiesto**, el surrealismo tiene ya casi cinco años de actividad coherente y continua, iniciada desde la época de "dada". El tono de ese año 1924 había sido dado por la aparición de **El libertinaje**, de Aragon; **Los pasos perdidos**, de Breton, además de los textos automáticos reunidos en **El pez soluble**; de Eluard, **Morir de no morir; El ombligo de los Limbos**, de Artaud; de Péret, **Inmortal enfermedad.** Por lo demás, Breton y Aragon publican una plaqueta con un texto de Rimbaud que Claudel había tratado de mantener inédito: **Un corazón bajo una sotana.** Pero, en materia de escándalo, el éxito se consigue por la publicación de un panfleto titulado **Un cadáver**, con textos de Breton, Aragon, Delteil, Drieu la Rochelle y Eluard; el escándalo fue mayúsculo: el panfleto estaba consagrado a una de las vacas sagradas de la época: Anatole France. ("France era el arquetipo de todo lo que para nosotros era despreciable, el prototipo de reputación injusta. Eramos absolutamente insensibles a la pretendida limpidez de su estilo, y su famoso escepticismo nos repugnaba: ¡había dicho que el soneto «de las Vocales» carece de sentido común, pero los versos son divertidos! Además, se trataba de alguien tan abyecto como para conciliar el acuerdo de la izquierda y de la derecha, etcétera. En fin, que nos sentimos dispensados de cualquier tipo de consideración. El escándalo era de esperar y no nos sorprendió. Al contrario: luego de la aparición del **Primer Manifiesto**, la voluntad de combate de nuestro grupo no hizo sino reforzarse").

Año 1924. Aparece el **Primer Manifiesto**, firmado por el jefe indiscutido de un grupo cuyos miembros han renunciado a insertarse en la estructura social. ("A pesar de las dificultades personales que esto supone, los integrantes del movimiento se reconocen entre sí por el hecho de que tienen las manos libres"). A fines de ese mismo año, aparece el primer número de **La Révolution Surréaliste**, revista dirigida por Pierre Naville y Benjamin Péret. En la portada, una proclama: "Es necesario llegar a una nueva declaración de los derechos humanos". ("La ambición revolucionaria del grupo es unánime y el acuerdo, en ese sentido, es total. Pero, en lo que hace a los medios, serán inevitables ciertas divergencias imputables a la complexión psicológica de cada uno"). La "complexión psicológica" de algunos de los integrantes del movimiento no es la misma, evidentemente, que la de Breton. Resultado: aproximadamente a mediados de 1925, en el Nº 4 de la revista, Breton asume la dirección de la misma.

Año 1925. A grandes rasgos, la situación del grupo puede resumirse así: la revista publica muy pocos poemas, y son los textos automáticos y los relatos oníricos los que están a la orden del día; la corriente lírica sigue siendo muy acentuada ("tanto en lo que hace al romanticismo, con Michel Leiris, como a la expresión, con Desnos"); se esbozan dos corrientes principales: una que tiende a operar sobre la materia misma del lenguaje y otra que intenta integrar las conquistas del pensamiento llamado "tradicional"... a tal punto que Naville propone escribir una carta a René Guénon solicitándole su colaboración. Artaud, Leiris y Breton están de acuerdo, la carta es enviada, Guénon no acepta. ("Nuestra decepción fue muy grande").

Antonin Artaud. Nombrar a esa altiva figura equivale a convocar todo lo que el surrealismo significó y significa, a evocar a quien, más que ningún otro, estaba en abierto conflicto con la vida, poseído por un furor encarnizado que no perdonaba a ninguna de las instituciones humanas: si Eluard escogía el Baudelaire de **El hermoso navío**, Artaud reivindicaba el de **El vino de los asesinos.** Artaud, que abre, en el número 15 de la rue de Grenelle, una "Oficina de búsquedas surrealistas", oficina que atiende personalmente. Objetivo: recopilar todos los datos posibles concernientes a las formas que es susceptible de adoptar la actividad inconsciente del espíritu. Artaud, bajo cuya inspiración el movimiento publica textos colectivos de gran vehemencia: por ejemplo, los titulados **"¡Abrid las prisiones, disolved el ejército!"**, cartas **al Papa**, al **Dalai-Lama, a los rectores de las universidades europeas y a las escuelas budistas**, además de la célebre **Carta a los directores de manicomios.** ("Artaud, más que ningún otro, puso todas sus posibilidades, todos sus dones, que eran muchos y muy ricos, en la tarea común del surrealismo. En él, el lenguaje se despoja de todo aquello que pueda prestarle un aspecto ornamental. Me gustan, me gustan cada vez más esos textos, sobre todo esos en los que la huella del genio particular de Artaud es más visible. Una vez más, reconozco respetuosamente, emocionadamente, en función del destino que fue el suyo, la parte de sufrimiento auténtico que motivó en él ese rechazo total, que también era el nuestro pero del cual él fue —sin duda— el más apto para expresarlo").

En el verano de 1925, los acontecimientos se precipitan. Se insinúan disensiones con Pierre Naville y Aragon. Breton tampoco está totalmente de acuerdo con la actividad a la cual Artaud impulsa al grupo ("desconfiaba de un cierto paroxismo al que Artaud tendía con certeza... En fin, si lo prefiere, diría que yo comprendía claramente cómo la locomotora funcionaba a todo vapor, pero no tan claramente cómo podía hacerse para que continuara renovando la energía y funcionando..."). Y, finalmente, el escándalo del banquete a Saint-Paul-Roux y una carta a Claudel, hacen que Breton decida asumir la dirección de la revista y que entre los componentes del grupo se agudicen las fisuras que terminarán por disgregarlo: el surrealismo se aproxima a su "fase política" propiamente dicha, fase que dura desde 1927 hasta 1932, fecha en que la ruptura con el Partido Comunista ya es un hecho. Fecha, también, en que acaba una etapa luego de la cual es posible evaluar con mayor claridad la extensión y la influencia del movimiento, así como la importancia cada vez más determinante de la figura de André Breton, que muy pronto será la representante casi solitaria de la revolución surrealista.

André Breton, ese estudiante que desconocía casi totalmente a Rimbaud y dedicaba un soneto a Paul Valéry. .

POR DOLORES SIERRA

(*) Las citas de expresiones textuales de André Breton que figuran entre paréntesis fueron recogidas, durante una serie de entrevistas, por M. Chapsal e integran el volumen **Les ecrivains en personne**, *editado por B. Grasset en 1961.*

REALIZAR un análisis de lo que insis crítica especializada (y de la otra) ha d la "nueva generación teatral argentina", que entre los años 1965-65 vieron estrenadas teatros de esta capital, es trazar un balance de u en la que debemos hilvanar por un lado constan de la producción misma, y por otro postulacio declaraciones que autores y críticos, en el lapso mos años, han ido dando a conocer. Son esta últimos elementos los que permiten su agrup que sientan las bases de una acción teatral lit desde periódicos, semanarios y revistas que particular importancia para un público ávida midor e influenciable.

UNA "NUEVA ETAPA"

Se nos ha presentado a estos autores, desde mismo del estreno de sus obras (y sus propias abundan en este sentido), como los iniciadores en nuestra dramaturgia, etapa en la que finalm con el camino esperado de un auténtico teatro pilares del futuro edificio, basamento para su el definitivo encuentro del teatro con el ser del hombre argentino. Nada importará maña obras resulten primarias o deficientes: ellas hal precursoras y como tales sufrirán el justo pr comienzo.

Cossa, Halac, Rozenmacher, De Cecco, son hij independiente: todos, en mayor o menor medi bido su primera formación al calor de los po acción de los elencos que constituyen ese Fueron entrenados por actores y directores pro la escena libre que alcanzaron su profesionaliza de la crisis que sufrieron los elencos hacia 19 parte, sus premisas estéticas e ideológicas son que proclamaron los autores de la década del que, en lugar de ser los iniciadores, surgen a p como los continuadores de un pensamiento q producido a los Gorostiza, Cuzzani, Lizarraga, pensamiento que venía de la década del 30 *Teatro del pueblo* y que hasta el presente n en su continuidad.

Pero si son los continuadores de una tradició constancias obraron para que fueran presentad iniciadores de un teatro que por fin acertaba con contenidos?

LA CULTURA DE BUENOS AIRES

Nuestro movimiento teatral tiene su radio d y expresión dentro de los límites geográficos de

De

EL colofón dice que se terminó de imprimir en marzo de 1966. Lleva el sello de Losada y se editó con el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes. Salvo uno que otro comentario formal en alguno de los diarios de la capital, Color Humano, *de María Granata, pasó inadvertido en medio de una ola híbrida y espesa de publicaciones poéticas debidamente promocionadas por editores, críticos paternales y revistas literarias conformistas.*

Sin embargo, después de un profundo silencio que abarcó doce años, el regreso de María Granata debiera haber significado una gran inhalación para nuestros pulmones deficitarios de poesía. Entre una generación que la leyó y otra que la desconoce, se produce el salto al vacío y allí desembocan los que la descubren hoy —por pura casualidad— sin más antecedentes que los que les da su recalada en Color Humano. *Pero el olvido deberá integrar el planteo a la injusticia que será hecho a su debido tiempo a los manejadores de nuestra literatura, planteo en el que se incluirán Barbieri, Rega Molina, Olga Orozco y otros más, aquí rescatados en bloque con el tiempo, de la misma manera con que, fervorosamente desempolvado, nos han regalado ahora la "operación Marechal".*

Pero sí nos importa el silencio impuesto a su nombre a través de un decoroso aislamiento sustentado en caducas actitudes políticas, más nos importa su propio silencio que —en definitiva— castiga directamente a la poesía, esencia última y necesaria y por eso mismo insilenciable.

Si pretendemos respuestas graves co-

Apuntes sobre

LA "NUEVA GENERACION TEATRAL ARGENTINA"

Por

NICOLAS BELLUSCCI

en tanto su público y los propios realizadores viven y se mueven dentro de estos mismos límites. En el resto del país sólo encontramos (con rarísimas excepciones) esfuerzos circunstanciales, aislados, discontinuos; esfuerzos que conforman un panorama culturalmente importante pero cuya labor nunca trasciende las fronteras provinciales y es radicalmente ignorada por la capital, centro y portavoz de la cultura del país. Todo se hace para y en Buenos Aires, y son cada día menos frecuentes las giras de elencos y compañías al interior, que las más de las veces llevan versiones ocasionales y deficientes de los éxitos de la capital.

Este mal, como sabemos, no pertenece solamente al teatro sino que hace a la vida misma de la nación, sus raíces están en nuestra historia y a ella nos remitimos. Lo señalamos para determinar que cuando hablamos de público y teatro nos referimos a expresiones que se realizan dentro de la capital, más exactamente en su radio céntrico; y que toda problematización se plantea y desenvuelve para las necesidades, preferencias y gustos de un sector limitado aunque numeroso de las capas medias porteñas. Es justamente este sector medio el fundamentalmente consumidor de productos artísticos y de él sale el mayor porcentaje de nuestros realizadores.

En sus estrechas fronteras se construyen y demuelen apriorísticos esquemas que en su pretensión nacional definen el sentido de las formas, el lenguaje y la moda, lo que debe considerarse como verdaderamente auténtico o como impostado, lo que en su opinión debe y tiene que ser lo argentino.

Desde un punto de mira que ignora al país y la realidad, que la deforma y falsea, retorciéndose en su propio desencuentro, proclaman una y otra vez nuestras formas de vida, lo representativo y auténtico para nuestro hacer. Formas siempre generales y vagas que se repiten sucesivamente y que, de acuerdo al momento, se aplican al esquema en busca de una solución que la historia quema inexorablemente: en este desencuentro se vive permanentemente la búsqueda de lo inalcanzable con la premura del próximo encuentro. Cada autor nuevo que surge, si roza alguno de los postulados y su obra guarda una cierta coherencia, será el punto de partida y estaremos ante el nacimiento del "auténtico e impostergable camino nacional". Casualmente en una de esas tantas esperas es que aparece este grupo de autores que se inscriben como una nueva generación.

REALISMO Y POPULISMO

¿Pero qué los diferencia de sus antecesores? ¿Qué hay de nuevo en un Cossa con respecto a Dragún? Tanto unos como otros, ¿no pretendían inscribirse en una misma problemática y, siguiendo nuestras mejores tradiciones, escribir un teatro realista y popular?

Mientras la generación del 50 descubría la *plusvalía*, la del 63 descubre la *alienación*. Para Cuzzani o Lizarraga, la tarea del dramaturgo es estructurar un teatro en el que la lucha de clases y la explotación, el sistema social en que vivimos muestre sus contradicciones, y surja de entre la trama dramática el esclarecedor camino que pueblo y país deben seguir para la realización de su meta histórica. Para los nuevos realizadores, el teatro debe ser la crónica cotidiana del diario vivir, en el que el hombre sumergido en una sociedad técnica y deshumanizada se debate en sus propias frustraciones y desventuras. Pero lo que es una constante, en unos y otros, es su preocupación apriorística a ultranza por aplicar un esquema a la realidad antes que sumergirse y ser, como autores, la realidad misma.

En este sentido, y porque su preocupación primaria es la de ser portavoces de una realidad, es que debemos analizarlos más por su contenido que por las formas que aplican a ese contenido. Pues bien: de este análisis surge la evidencia de un fracaso, que no es única y especialmente literario, sino que deriva de su desencuentro político, que hay que ubicar en un pasado reciente en el cual, en tanto componentes de determinados grupos sociales, se enfrentaron al resto del país en la disyuntiva peronismo-antiperonismo, cuya vigencia es todavía una realidad.

En este desencuentro político, a veces ni siquiera asumido conscientemente como tal, la frustración alcanza a una y otra generación, que repite con diferencia de años los anhelos y pretensiones para una realidad.

En esa disyuntiva, la "generación de la plusvalía" se propuso la tarea ciclópea de demostrar las contradicciones del sistema creando argumentos que abarcaban desde las villas miseria (*El jardín del infierno*) hasta la desintegración de las clases altas (*Los Linares*), o inventando episodios históricos (*Santa Juana de América*, *Tupac-Amaru*), o directamente creando situaciones y personajes imaginarios, entre los cuales sobresale, por los altos valores dramáticos que aún conserva, *Una libra de carne*, de Agustín Cuzzani.

Hicieron naturalismo, realismo, brechtismo: según las preferencias del momento, según se iban difundiendo teorías y formas teatrales que influenciaban a directores y elencos a los que estos autores pertenecían. Fue una labor honesta y casi heroica: desde su intransferible mirador pequeño-burgués pretendieron crear un teatro de compromiso, de combate, que fuera visto y comprendido por las masas populares del país. Al no ajustarse sus esquemas a la realidad, sus obras alcanzaron sólo a las minorías que posibilitaban y sostenían aquellos teatros independientes.

REDUCCION DEL "MERCADO"

En cambio, los de ahora, los "de la alienación", reconocieron desde el vamos que sus obras son escritas para "un mercado". Un mercado compuesto por profesionales, snobs, ejecutivos de empresa, estudiantes de filosofía y letras, etc. Este es su público y, definitivamente, para él hay que escribir. Para los asistentes permanentes a experiencias, exposiciones, conciertos, mesas redondas; para los que mezclan su angustia existencial, los semanarios de actualidad, el diván de los psicoanalistas, las "científicas" interpretaciones de la sociología y la reivindicación del tango y la mufa con lecturas apresuradas. Los componentes del país "moderno" que vive los problemas y desencuentros de la vida moderna.

Escribir para ellos significa ser los cronistas fugaces de una realidad fragmentada. No más ilusiones románticas de andar con los tablados por sindicatos, fábricas y barriadas. Eso se puede discutir, anhelar, pero entre tanto están la carrera, la crítica, el éxito.

Nada de esto sería grave si no fuera ligado a la pretenciosa ilusión de ser los fundadores y portavoces del teatro nacional. Si no se proclamaran (y los proclamaran) la generación que encuentra las voces de nuestro auténtico hacer. Los equivalentes en la dramática de esa literatura que en la narrativa traspuso fronteras, alcanzando jerarquía universal.

El triste reverso surge de sus propias obras, balbuceantes esbozos de un ingenuo naturalismo ciudadano.

Estar en un proceso, en una realidad, es trabajar y ser la realidad. No habrá auténtica dramaturgia mientras no tengamos auténticos dramaturgos; hombres y mujeres que tomen el oficio de escribir como la forma vital de su existencia.

Que se entienda que en teatro la única realidad que interesa —por encima de muchas otras— es la realidad del escenario, *la realidad teatral*. El nacimiento de un mundo donde se conjugan el vivir cotidiano con la finitud del hombre, los diabólicos caminos de la razón con las fuerzas incontrolables del azar y del juego. Salto al vacío, su camino estará en la correlación y el equilibrio de las leyes de la creación con las de la imaginación y el juego.

MARIA GRANATA

...greso y con Color humano

... el riesgo de equivocarnos. La ...ón sólo irrita a los ingenuos aman... la poesía que todavía insisten en ...ner objetividad y acuñar testi... poéticos. No a María Granata ...onfiesa escribir muy poco, sin ...es, con absoluta prescindencia del ..., desvinculada de todo grupo li... y que se asume individualmente ... poeta que todavía escribe en ...ier parte, sin formulaciones míti... estados de particular inspiración. ...l inevitable curriculum vitae so... a su distancia recuerda la poe...sde los ocho años, con una men...de ternura al Leopardi leído en ... y explicado por su padre, su ... poema publicado en El Hogar, *...mer libro,* Umbral de Tierra, *con ... María Granata, adolescente y ...ocida, gana el premio Martín Fie... la S.A.D.E. y el Municipal de ...; las cátedras otorgadas mediante ...o examen y su adopción del pe...o al calor de un sentimiento que ...e y continúa vigente: el de la ... social. Sin afiliarse nunca, in... las coincidencias y moviliza su ...ción revolucionaria. Acepta un ... en la Subsecretaría de Informa... que significa, al cabo de su exo...ón en 1955, la quita de un suel...tipulado en solamente mil pesos. ...ca que su exoneración, incluida la ... cátedras, no calificó prueba al... ni en pro ni en contra y que ...ó entonces vincularse a los grupos ...ales en los que se consigna defi...mente ubicada tanto como para ... a dirigir, durante dos años, el ...ico* Línea Dura.

...¿Cómo ve la revolución?

—No con las fórmulas del viejo peronismo. Sólo una afirmación nacional puede salvar las conquistas populares. El aislamiento será el fin del peronismo; debe hacerse la unidad de acción, buscar las coincidencias.

—¿Cree que el peronismo ha evolucionado?

—En las bases, sí. Las bases tienen conciencia de que no pueden luchar solas. Pero el error suele estar en los dirigentes que no desean perder su gravitación en las masas y ejercen u n caudillismo parcializado.

Cuando se le pregunta acerca de su actitud frente a la creación, de qué manera resuelve su tarea poética, responde que no tiene esquemas, que generalmente todo arranca de un primer punto fundamentalmente emotivo que se va desarrollando lentamente, con referencias de estímulos subjetivos, sentimientos de color y forma, y una abrumadora carga de imágenes.

—A veces el poema ya está hecho cuando me decido a escribirlo.

Pero reconoce que el rigor en el trabajo es necesario, que cada palabra debe ser única y preferentemente aparecer nueva, exclusiva, como si nunca se hubiera pronunciado antes.

No da nombres y está de acuerdo en que la generación del 40, a la que pertenece, es una de las más ricas, pero que eso se debe sólo a coincidencias en el tiempo. De los actuales prefiere opinar con cautela, pensando que hay algo rescatable, que no se puede negar todo y que a veces la poesía se encuentra brevemente en un verso.

Trabaja en un libro de cuentos infantiles, lee mucha novela y viene a la ciudad cuando es del todo imprescindible porque es devota del verde y de su casa de San Vicente. No se siente sola o se siente sola, le gusta la gente pero aquella con la que se habla o no, se está, no impone régimen intelectual, sabe reír o dejarse acompañar.
En Color Humano *desagota una larga experiencia vital:* "He buscado solamente expresarme en voz baja, íntima, casi dialogar y buscar, enteramente, el yo que está en los demás".

Somos nuestra propia tierra
y socavamos la sed,
y es éste el interminable trabajo que [cumplimos.
La sed es el lugar de nuestro encuentro,

Afirmación que parece, por fin, desencadenante de aquella melancolía con que pregunta, en otra página del libro:

¿Quién trae mi adolescencia entre los [brazos,
salvada, sí, salvada,
un hombre exangüe, el otro incandes- [cente,
los ojos derramados, un pie abierto?

Si el pulmón de la poesía necesitaba oxígeno, María Granata, rescatada a su silencio laborioso, nos trae el aire limpio, maduro y grave de su alta voz crecida desde Umbral de Tierra, Muerte del Adolescente *y* Corazón Cavado.
En ese salto al vacío de los que la descubren hoy deberá corregirse el juicio a un país que se define sin poetas.

POR NIRA ETCHENIQUE

LIBRERIA
LOS CRONOPIOS

Literatura Nacional y Extranjera
Novedades

Galería del Este, Florida 946, Local 26

LAS CEREMONIAS DEL VERANO

Este libro mereció el premio de novela en el concurso 1966 de Casa de las Américas, otorgado en esa ocasión por un jurado compuesto por Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Juan García Ponce y Manuel Rojas. Y esto nos permite anotar un hecho de importancia: en la oportunidad, no solamente se distinguió a la primera obra narrativa de una argentina, sino que también —al premiar **Las ceremonias del verano**— el concurso mencionado levantaba considerablemente la puntería en lo que hace al nivel literario de las obras en prosa, sobre todo teniendo en cuenta otros títulos distinguidos con la misma mención en el mismo certamen.

Lo cual no significa que la novela de Martha Traba sea un logro completo; en realidad, y para decirlo estrictamente, la lectura de este libro puede resultar desconcertante. Por una parte, es posible encontrar cada quince o veinte líneas un lugar común; por momentos, se hace reiterativa la utilización de expresiones que traducen una especie de procedimiento asociativo que cede a la facilidad y carece de exigencia: "Contra el mundo inodoro, incoloro e insípido. **H_2O.**", "...el resultado es que se ha quedado sola y visible, **visiblemente sola** ...", "...el padre lleva puesto el pantalón de un pijama a rayas, naturalmente, (hasta ahora **los argentinos se niegan a reconocer que el pijama es para dormir solamente**) ..." y todo el pasaje de la pág. 97 sobre la **radioactividad y el amor**, etc., etc. Por otra parte, la movilidad de la persona que narra (alternativamente primera persona-tiempo pasado, tercera-presente, primera-presente, tercera-pasado), es utilizada con soltura despareja, con un a veces evidente deseo de ahorrarse complicaciones respecto de este problema del punto de vista en el que se ubica el narrador; es decir que esta movilidad no siempre tiene la misma funcionalidad expresiva y que por momentos se tiene la impresión de estar leyendo un monólogo en el que, de vez en cuando, se insertan observaciones de diversa índole acotadas por alguien que sabe cómo terminará todo, alguien que enfoca la narración desde un lugar que no es el del lector y ni siquiera en del narrador-personaje.

Pero (y en este punto radica lo desconcertante y —a la vez— lo atrayente de este libro) la novela tiene un título espléndido: **Las ceremonias del verano**; pues bien, terminada la lectura, se advierte que el libro mantiene cálidamente las promesas del título: todo el tiempo —a través de los cuatro capítulos-episodio— **es verano**. No hace falta demostrar qué difícil es hacer esto con palabras. Y sostenerlo.

En lo que hace a la estructura novelística propiamente dicha, toda la narración tiene esporádicamente, tiradas de gran expresividad y de natural fluidez, pero estas cualidades son casi constantes en el capítulo II, "París era una fiesta", y se hacen sostenidamente definitorias del capítulo III, "La Vermeeriana", cuya sensualidad sin empaque por momentos recuerda determinadas páginas de Colette: de **Sido**, por ejemplo.

Una observación referida al final de la novela: si Marta Traba hubiera procedido más cuidadosamente (por ejemplo, si la narración terminara en la pág. 184: "...cualquiera que sea, está casi segura que no podrá reconocerlo"), **Las ceremonias del verano** habría soldado su estructura de una manera más acorde con los mejores momentos del libro. Porque, si bien no todos los capítulos están en un mismo plano de elaboración estructural ni de tratamiento expresivo, la narración se cierra con la impresión de que la autora obtuvo "el logro de una difícil unidad de composición", como lo reconoció el jurado y a pesar de las observaciones antes anotadas: téngase en cuenta que es justamente a partir de los niveles de calidad planteados por la novela que pueden señalarse sus fallas.

En suma: un libro que merece holgadamente el interés del lector y la atención de la crítica, una narración que aporta al premio Casa de las Américas una infrecuente calidad **literaria**, una primera novela argentina que despierta nuestro interés por los futuros trabajos de su autora.

DOLORES SIERRA

UN DIA MENOS

Parece perfectamente lícito plantearse qué es lo que ha querido hacer Kordon en esta oportunidad, al yuxtaponer cuentos, relatos y crónicas de viaje, sin un orden aparente y sin nexo visible. De todos modos es muy arbitrario titular el volumen igual que uno de los cuentos que lo componen; sobre todo teniendo en cuenta que, como en este caso, la elección no aparece justificada y ni siquiera se trata de uno de los mejores.

Un tema con posibilidades: "Un día menos", se diluye por el empleo de un estilo casi epistolar, pese al diálogo, de una narración correcta pero sin vuelo, que es lo que predomina a lo largo de estas páginas. Hay frases machaconas como: "Contuve un grito de horror y alegría al comprobar que había vuelto con un testimonio del más allá", que son reveladoras del reprochable olvido de que la sugestión es un recurso que el escritor no puede arriesgarse a desechar, y de que otro factor digno de tenerse en cuenta es la imaginación del lector.

"Sin mañana" podría calificarse de distintos modos, pero no tiene absolutamente nada que ver con un cuento. "El día que comí perro" y "Robinsón en Chile" son crónicas de viaje, interesantes como tales, pero híbridas en cuanto pretenden ser algo más; igual que "Agente W 3", sátira de escaso ingenio.

En "Maíz para las gallinas", el ensueño infantil, el anhelo de belleza, se pierden debido a una narración propia de diario íntimo en la que no se ha sabido renunciar a nada, y sobre todo a personajes en los que el autor se ha detenido innecesariamente como el de la niña y el esquemático de Andresito, que no agregan nada al asunto central y recuerdan, en cambio, que el cuento es un género que tolera mal las complacencias.

En realidad, en este libro hay muy poco que pueda ser claramente identificado como cuento. Lo más logrado es "Fuimos a la ciudad", donde por vez primera aparecen personajes, un comienzo en el cual se crea expectativa, un desarrollo que despierta interés por lo que está sucediendo y un desenlace que remata correctamente el ciclo. No es un cuento excepcional, ni vale por sí solo para justificar el libro; pero puede decirse de él que es un cuento. Bajo este aspecto le siguen: "Los ojos de Celina" —donde con sobriedad se narra un suceso tremendo, sobrecogedor—, "Un hombre en la casa" —de tema un tanto vulgar pero desarrollado con interes— y "El sordomudo", este último un intento fallido de plasmar un tema bellísimo pero de una estructura defectuosa que lo hace desembocar en una adocenada crónica policial.

MARTHA SILVA

LIBRERIA DANTE ALIGHIERI

Literatura - Sociología
Ciencia - Filosofía
Textos - Best sellers

Galería Plaza, San Martín 64, local 5 — San Martín (FNBM).

LA GUERRA HA TERMINADO

Dirección: Alain Resnais; Argumento: Jorge Semprún; Fotografía: Sacha Vierny; Música: Giovanni Fusco; Intérpretes: Yves Montand e Ingrid Thullin. En blanco y negro.

Los temas que trata Resnais no deben (ni tendrían) que llevar a equívocos; la bomba atómica en Hiroshima, el artificioso "objeticismo" de Robbe-Grillet, la situación alienante de los comunistas españoles exilados en Francia, son anécdotas, circunstancias, "lugares concretos" donde sucede lo que vertebra la obra del realizador de Noche y Niebla. *No deja de ser aventurado suponer que se trata —y no sólo en Resnais—, de arribar, de atracar en un puerto seguro, en alguna idea que no bailotee sola y enloquecida, suelta. El final de* El Desprecio, *de Godard, en el sentido que hemos señalado, no deja de aparecérsenos como harto significativo.*

En el caso particular de este publicitado filme, antes de exponer cualquier opinión valorativa, preferimos destacar algunos elementos constantes en la obra de la nouvelle-vague, claramente puestos de manifiesto en La guerra ha terminado.

• *No se trata del desarrollo de un conflicto, sino de la ambientación, del acopio de datos y particularidades, facetas significativas, que hacen al conflicto en sí, pero donde éste permanece en estado latente, subyacente. Es como un momento presente que intentara lograr la infinitud al tratar de valorar cada una de las circunstancias nimias que operan.*

• *Tratamiento situacional del tema: el "tiempo" dramático "coincide" con el tiempo real. La cámara se instala sobre el o los protagonistas y los persigue, no deja escapar ningún detalle. De esta forma, las fuerzas en pugna, los lineamientos dramáticos no son enfrentados en busca de su puja o resolución, sino que se ciñe a su presentación. (Ya es un lugar común aludir a la búsqueda de la complicidad del espectador, la señala como una crítica Aristarco frente a Fellini, y como una virtud Eduardo Bruno con respecto a Godard*). Resulta, a lo largo, un relato "improvisado", como si estuviéramos viendo a un baldazo de agua desparramarse sobre un piso de mosaico.*

• *De lo anterior surge un elemento como imprescindible: lo literario, la voz en off, la ilustración del relato mediante veloces raccontos o insertos. El relato oral es el encargado de informar, y muchas veces de explicar, de unir esto con eso, de reiterar uno que otro, aquello que no desoriente del todo a ese ser que está en la platea y al que de alguna manera se lo está coercionando a recorrer esa casa desconocida de la que por momentos vemos un cuadro o un asesinato en el living, una ventana o el ama de llaves, el patio o el baño, un discurso literario o un candelabro, un adulterio en el rellano de la escalera o una crítica política, muchas veces un pensamiento "filosófico" producto de un refinado e irónico sentido común; en suma, un acopio de imágenes que quieren ser significativas por sí mismas pero que no siempre alcanzan un estadio posterior, la totalidad.*

• *Los protagonistas adolecen de una dualidad insalvable entre sus motivaciones y sus pensamientos, entre sus opiniones y sus actos, entre lo que a grandes rasgos podemos llamar lo íntimo y lo público, lo personal y lo interpersonal. Aquí es donde más resalta la "vaciedad", el forzamiento de muchas acciones que, carentes de fundamento, se desglosan del total y quedan flotando, ocupando nada más que un lugar, un simple haber sucedido.*

* * *

Si se nos obligara a resumir, diríamos casi sin vacilar: en estos filmes, los hechos suceden. Suceden simplemente, no nos preguntemos por qué ni cómo, tampoco para qué; suceden, nada más. Este acaecer está íntimamente ligado a la concepción del azar; las relaciones no son causales.

Retomando las primeras palabras de esta nota, restringiéndonos al juicio que nos merece La guerra ha terminado, *sólo diremos que nos pareció mucho más floja, casi intrascendente, con respecto a sus antecesoras. Hubo, creemos, un factor que la absorbió y que al no ser resuelto por no ser (o no serlo) el quid de la cuestión, empañó la claridad de la exposición: lo político, nada novedoso y poco claro, harto discursivo. Se pone ampliamente de manifiesto, al estar los elementos que se señalara más arriba en franca dispersión, un neto carácter de miscelánea, de exposición desordenada y sin fundamento de una cantidad de cosas (la relación con Nadine, su paseo con una maleta llena de panes de gelinita) que ni siquiera cumplen con la cualidad de lo insólito, muchas veces frecuente en la gente de la nouvelle-vague.*

A. G. R.

* Ver *La popularidad de Godard* en Proceso Nº 1, pág. 4, noviembre de 1966.

●

VACACIONES A LA ITALIANA

Dirección: D. Risi. Fotografía: A. Naonuzi. Intérpretes: Enrico Salerno, Sandra Milo y Jean Sorel. En colores

No es un filme que esté a la altura de *Il Sorpaso*, pero se las trae. El cine italiano ha logrado una madurez expresiva y temática que, aun en las más latosas producciones comerciales, los gags, la ironía moralista, un fino sentido del humor, escapan a lo que podemos denominar el común denominador del cine que se exhibe a diario.

En este caso particular, las relaciones de un joven matrimonio burgués son analizadas en ese clásico nivel en que se maneja Risi: costumbrista, satírico pero algunas veces profundo. Que una anécdota aparentemente banal se transforme en una risueña manera de enfocar un problema, analizándolo y resolviéndolo, no deja de ser una virtud digna de destacarse. Bajo ningún punto de vista es una pretensión, a través de lo dicho, de querer ensalzar y poner en otro lugar este tipo de filmes; se trata, simplemente, de rescatar lo valioso de aquellas obras que, sin pretenciosas ambiciones a priori, logra satisfacer al espectador y cumplir una de las condiciones básicas de esta industria que es el "séptimo arte".

G. H.

QUINCE MINUTOS CON CLAUDE RENOIR

Tilcara (villa veraniega de Jujuy, en medio de la quebrada de Humahuaca), febrero de 1967. En las instalaciones del club Terry, *en el borde norte del pueblo, han levantado el estudio. El acontecimiento de la filmación ha dado un raro e inusitado movimiento a esta tranquila población, sólo alterada en verano por la llegada de los turistas y por los festejos del* Enero Tilcareño, *semana de gran jolgorio, cantos y bailes callejeros; la* vuelta del perro *nocturna, alrededor de la pequeña y única plaza, ahora cuenta con la presencia de algunos actores y bailarines conocidos. Pero, entre esos hombres, la presencia del fotógrafo francés Claude Renoir, sobrino de uno de los pioneros del cine galo, Jean Renoir, era lo único que realmente podía suscitar interés. Porque ni el costo millonario, ni la participación de algunas "estrellas" conocidas o el hecho de que la belleza natural de la quebrada y del pueblito de Purmamarca aparezcan en un filme argentino, "ambientando" el drama* Seluna *del guatemalteco Asturias, merecen relevancia.*

Renoir apenas si articula unas pocas palabras en castellano. Estudió algo de fotografía, pero lo fundamental lo aprendió junto a su tío, haciendo cine. *Le gusta trabajar con Vadim; se siente cómodo. Por su oficio, integrando el equipo técnico que secunda a un director, si bien su trabajo es fundamental, entiende que la única manera de congeniar, de sintetizar esos esfuerzos humanos, es la confluencia, el mutuo entendimiento entre los dos entes, el director y el fotógrafo. Por eso está satisfecho, no con el filme en sí, sino con la labor que realizó en* Los amantes de Teruel.

Sostiene que en el color, el director, el artista que busca en el cine un medio de expresión, encuentra uno de los elementos más importantes para dar relevancia y originalidad a la obra. Aquí es donde elogia la particularidad de Godard, sobre todo en Pierrot el loco. *Y asiente, cabecea blandamente, cuando en la conversación surge el nombre de Gianni di Venanzo y su postrer trabajo, la fotografía de* Julieta de los espíritus.

"Sí, es indudable que el cine está pasando por un momento de grave crisis", responde Renoir. No sabe a qué factores atribuirla concretamente —si al auge de la televisión o, como afirma Rossellini, a la reiteración aburrida de clisés sexuales y del fenómeno

(Sigue en pág. 7)

FLASHES

"Ver es comprender y es actuar, ver, es unir el mundo al hombre y el hombre al hombre (...). El papel del artista es guiar, abrir los ojos más rebeldes, enseñar a ver cómo se enseña a leer y mostrar el camino de la letra al espíritu (...). En el libro de oro de la humanidad (los artistas), han inscripto sus razones —la razón— por simpatía. Su preocupación es decirlo todo. El alba necesita el día. El hombre tiene nostalgia de la luz total". PAUL ELUARD, *en el prólogo a su antología de escritos sobre el arte* Los hermanos videntes.

* * *

El equipo y el espíritu que produjeron esa memorable revista que fue Tarja *publican ahora* Pliegos del Noroeste, *cuyo primer número está a punto de aparecer en Jujuy, donde se edita.* El Contemporáneo, *que tiene el honor de contar entre sus colaboradores y amigos a algunos miembros del grupo, saluda este regreso que nos concierne a todos, que concierne a la cultura argentina.*

* * *

"Ante esa multitud aburrida y gris de seres impotentes pasó un hombre, grande, inteligente, atento a todo; observó a los fastidiosos habitantes de su patria... y les dijo con su bella voz, tan sincera: *Ustedes viven mal, señores*". GORKI *dijo, hablando de* TCHEJOV.

* * *

En la Feria del Libro de Frankfurt las Ediciones Buchet y Chastel vendieron los inéditos de Flaubert a la revista norteamericana ... Play-Boy.

* * *

Y él irá por un río sin apuro/ olvidado de tiempo y de medida,/ mientras aquí las formas de la vida escribirán su nombre sobre un muro. *De* Anillo de Sal *de* VICENTE BARBIERI. *Fue editado en 1946. ¿Se reeditará algún día?*

* * *

"Hay dos clases de artistas: unos traen respuestas; los otros, preguntas. Es preciso saber si se es de los que responden o de los que preguntan: ya que quien interroga jamás es el mismo que pregunta. Hay obras que tienen que esperar, y que no son comprendidas durante mucho tiempo; es que traía respuesta a preguntas que aún no habían sido formuladas; con frecuencia, la pregunta llega terriblemente más tarde que la respuesta". OSCAR WILDE, conversando con ANDRE GIDE.

* * *

Una edición del CEDAL, en su colección "Libros de la luciérnaga": *Fausto*, de Estanislao del Campo. Pero lo que hace que este sea un volumen que hay que tener son las ilustraciones de BENICIO NUÑEZ, más cerca de una elaborada simplicidad que de la "ingenuidad".

* * *

"Como una— gran yegua negra que aparece por el fondo— visionario del crepúsculo, i el cuello ornado de inmensas— crines extiende, empapándolo en los largos flujos rojos— del Poniente: como una— yegua negra en cuya grupa sienta su triste abandono— una inmensa mujer blanca, que es la luna,— una inmensa mujer blanca de cabellos luminosos;— la Noche viene, turbada de pensamientos solemnes— i de gemidos heroicos,— que van quedando prendidos en las ramas de los sauces como agonizantes pájaros— de oro." ¿El autor...? LEOPOLDO LUGONES: se trata de un fragmento de "El viento", del libro *Las montañas de oro*, publicado en 1897, y escrito entre los veinte y veintidós años.

UN POETA PERUANO

Javier **Sologuren** nació en 1922, en Lima. A partir de sus comienzos surrealistas se distingue por su preocupación formal, su exacto sentido de la palabra en función poética pura y su cálido y refinado lirismo. Desde la publicación de su primer libro —**El morador**, de 1944— se constituye en uno de los más importantes poetas latinoamericanos y ocupa un lugar de muy alta significación en su patria. Es Premio Nacional de Poesía de Perú. Los poemas que publicamos pertenecen a su segundo libro, **Detenimientos** (Lima, 1947): Sologuren tenía 25 años.

Además, ha publicado: **Dédalo dormido** (México, 1949); **Bajo los ojos del amor** (México, 1950); **Otoño, endechas** (Lima, 1959); **Estancias** (Lima, 1960).

ELEGIA

AMOR que apenas hace un rato eras fruto
de resplandeciente interior en los ojos
de irreprochable dulzura, que sólo eras
una gota de agua resbalando entre los senos
apaciblemente diminutos de una joven;
ahora, al otro lado de las falsas paredes
pintadas con húmedos y empañados carmines,
oh amor, has de ser guía certero del asesino
que ardientemente trabaja con un hilo de nieve
en torno de lo que ama.

EL PASEO

ASTROS donde no se habita, frío espacio que no tocamos,
piedras en las que no respiro, opacas avenidas.
En el carbón y los diarios inflexibles, como el humo
soy que escapa a la quieta argamasa del hogar.

La ciudad es una helada cuadrícula, un pensamiento
agudo y persistente que rayara con pureza a la mañana.
La ciudad es ya un tren alegre, un silbido de oro,
un fuego rápido y deshabitado al pasar los andenes.

Una puerta que se abre sobre lo inesperado.

LAS HOJAS ENTREABIERTAS

LAS copas de labios delgados, impares,
el día ligero y profundo como un licor solitario.

De un momento a otro, cuando se vuelve el rostro:
un guijarro de la primavera
donde la rosa se dibuja con el ardor del trino;
una mirada como el mar
entre un cielo abierto y un anhelo misterioso.

Una ola de gozosa altura, un brazo como guirnalda,
tu rostro hecho de claridad y de tristeza.

La estación en que se pierde una huella de amor.

PIE DE LA NOCHE

El murmullo del mimbre en los tabiques.
El río que corre bajo los hombros de la noche.
El sueño, las ventanas desiertas del corazón.
El agua derramada con la forma de tu cuerpo.
Los rayos de la música, la profundidad del amor.

JAVIER SOLOGUREN

(Viene de pág. 2)

ron de su mano, y de la mano de su mujer y de las manos de sus dos hijas, según la misericordia de Jehová para con él...

Cuando lo conducían, oaraba Lot diciendo:

—Todo lo que me dio la vida, Sodoma, me lo dio con tus manos. Hizo mi carne de tu barro y puso en mi boca las palabras que están en las bocas de tus hombres y de tus mujeres; y por eso los he besado con cada una de mis palabras, aun cuando los maldecía.

Te veo aunque cierre los ojos, porque eres más profunda que mis ojos, eres para mí lo mismo que yo he sido para ti.

Mis manos ejecutan tus movimientos sin saberlo. Y aunque estuviera en el desierto, irían mis pies siguiendo la dirección de tus calles...

Sodoma, Sodoma..., ¿acaso no eres la más linda de las ciudades? Y aun cuando solamente viera una ventanita cubierta con una cortina a rayas, la reconocería y diría: "Es una ventanita de Sodoma".

Soy como un perro al que se llevan de casa de su amo. Aunque arrastre el hocico por el suelo para no ver, aún así recuerda el olor de las cosas que conocía.

Yo creía en Jehová y sus leyes. En ti no creía, pero tú, Sodoma, eres tú. Y las otras tierras son como una sombra que entra, sin poder descansar contra las paredes o bajo un árbol. Son como sombras...

Tú, a pesar de todo, no tienes igual. Y todo lo que es, lo es solamente comparándolo contigo. Si te veo a ti, es sólo a ti a quien veo, pero si veo cualquier otra cosa, solamente la veo comparándola contigo.

Creía en Jehová porque soñé que sería el Dios de Sodoma. Si no hay Sodoma, no hay Jehová.

¡Puertas, puertas de Sodoma! ¿Adónde me llevan y hacia qué soledades? ¿Dónde he de poner mi pie? Porque bajo de mí no hay tierra y estoy de pie como si no estuviera. Id, id hijas mías, y dejadme. ¡No puedo continuar!

Y le pusieron fuera de la ciudad. Y fue que cuando los hubo sacado fuera, dijo el ángel: Escapa, huye, por tu vida, no mires tras de ti, ni te detengas en toda esta llanura; huye al monte, no sea que perezcas.

El sol salía sobre la tierra cuando esto le decían.

Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos.

Aquí se volvió Lot, gritó y corrió de nuevo hacia la ciudad.

—¿Qué haces, maldito? —le llamaron los ángeles.

—Voy a ayudar a los sodomitas —contestó Lot, y entró en la ciudad.

EXPLICACION

Cuando en publicaciones como la nuestra se destaca un recuadro y se comienza a decir al "estimado amigo lector" que, debido a la consabida alza del dólar y —por consiguiente— del costo del papel y de la mano de obra y de que nada se puede hacer, desde una publicación de cultura, para detener el proceso inflacionario, eso siempre viene acompañado con un final que reza un pedido de comprensión ante lo que el "estimado amigo lector" ya había advertido aun antes de leer lo destacado en ese recuadro interior: el aumento del precio de venta. Bueno, nosotros no hemos hecho lo mismo. *El Contemporáneo* sigue valiendo $ 80. Preferimos reducirnos, salir con menos páginas, pero mejorando la calidad del papel y —pensamos— de su contenido. Lo preferimos porque, a pesar de contar en este número con escasas ocho páginas, al achicar también el cuerpo de los textos, realmente sólo nos vimos obligados a reducir el espacio dedicado a la crítica literaria y de cine. Quedó postergada una nota de nuestro colaborador Jorge R. Navone sobre el "problema" que hizo descender a *La Patada* de cartel, una sección fija —*Pura Biógrafo*—, dos notas críticas —ya anunciadas en nuestro Nº 1— sobre los libros *Otro verano* (poemas de J. J. Hernández) y *Los nuestros* (ensayo de L. Harss). Aquí tenemos que agradecer el espíritu de equipo de nuestros colaboradores que, antes que cualquier otra cosa, aceptan y sostienen el criterio de la redacción en lo que hace al balanceo de lo que se publica.

En el Nº 3, de no decidir el Ministerio de Economía otra cosa, se dará a conocer *La perfección del sistema*, sostenido relato de Estela Dos Santos, poemas de Juan Filloy y la iniciación, a través de sucesivos trabajos de Antonioni, Welles y otros, de un ahondamiento del tema "Literatura y cine".

"el angel del altillo"
revista argentina de poesia
ginsberg - schwenger - breton - heraud - giordano - tabachnik - wainerman - pound - morgan - curto - waserman - patchen y otros.
Correspondencia: José Mármol 1014
Capital Federal
APARECE EN MAYO

Estudio Fotográfico
antigona
Casamientos - Bautismos
Fiestas en general
Confección de álbumes
Revelados - Ampliaciones
RAPIDEZ EN LAS ENTREGAS
3 de Febrero 133 - San Martín
(F. C. N. B. M.)

(Viene de pág. 6)

de la alineación—, pero es indudable que la actual situación no es la misma que a fines de la década del 50 y principios del 60, hasta 1963 aproximadamente. Si bien la nouvelle vague *dejó hechos positivos, Renoir entiende que uno de los fenómenos más salientes actualmente, en su país, es la falta de escritores. No hay argumentos para filmar; se carece de temas. Y cree que, dentro del panorama general de las corrientes cinematográficas, los italianos son los que han marcado un camino, una sólida tradición cinematográfica por la unidad de sus expresiones. (En esto coincide con su compatriota François Truffaut, que también afirmó lo mismo en una entrevista concedida recientemente a un semanario argentino). Asimismo, sostiene que en esto del tratamiento del color recién se están dando los primeros pasos, y que ante el cine, con este nuevo elemento, se abren infinitas y nuevas posibilidades de expresión.*

Claude Renoir se marchaba a París en los primeros días de marzo, más trabajo. Atrás, quedan Soluna, *Asturias, un costo millonario, un sueldo pagado en dólares, durante cinco meses, a uno de los mejores y justamente reputados fotógrafos europeos, la quebrada de Humahuaca y su respectivo "color local", la dirección de Mudanes.... ¿Será muy aventurado preguntarse si no habremos hecho un filme para exportación?*

AMILCAR G. ROMERO

NESTOR GROPPA

La consecuencia del trabajo

De un tiempo a esta parte, a la par que se inundaban estanterías y mesas de librerías con libros de poesía, se comenzó a ignorar sistemáticamente la producción del interior del país. Sólo, de cuando en cuando, como una imagen solitaria, se recordaba las virtudes de Tarja.

Y precisamente ahora, cuando circunstancias que hacen a nuestra vida nacional nos hacen recapacitar y recapitular, es cuando se tiene la más absoluta certeza de la distancia (no la geográfica, por cierto) que media entre "esos" intelectuales y los de acá. Un libro de poesía, este libro que hoy nos ocupa, nos sirve de ejemplo. Néstor Groppa no es un iniciado en el oficio de escribir; tampoco uno de esos "jóvenes" que se promocionan desde tantas publicaciones; sin embargo, es uno de los favorecidos por el anonimato, por la ignorancia. Desterrado de los corrillos por no pertenecer mentalmente a ellos, de las aglutinaciones crónicas que llevan el rótulo de libro (y sobre problemas hormonales, como le gusta decir a Cortázar) es hasta lógico (en un país como el nuestro, se entiende) que un libro como En el tiempo Labrador, fruto del autor hasta para editarlo, no sólo no figure en las listas de best-sellers sino que sea patrimonio de apenas un grupo de amigos, de gente que en el interior —Salta, Tucumán, Jujuy— elige la cultura como trabajo, no como mercado interno de consumo.

La luna que vio el origen
de los dioses y las razas,
mira otro dios que castiga
con cuatro meses de zafra
hacia el Este de Jujuy
casi en los cielos de Salta.

Un tono, una media voz constante y sostenida, un mundo poético hecho de melancolía, de acatamiento a las voces de la lluvia, de la luz, de las hojas y las estaciones, todos estos elementos componen el canto de Néstor Groppa. *En el tiempo labrador* es la quinta publicación de su autor y recopila poemas compuestos entre 1959 y 1964, poemas en los que prevalecen la simplicidad que traduce un entrañable acuerdo con el medio y con una forma de vida siempre rica de motivaciones escondidas y silenciosas.

Como se sabe, Groppa ahora colabora en *Pliegos del Noroeste*; y en este libro volvemos a reconocer una dignidad, un seguro oficio del ritmo cadencioso y transparente. Por lo demás, se trata de una muy cuidada edición, que comporta cinco xilografías de: Pompeyo Audivert, Víctor L. Rebuffo, Medardo Pantoja, Carlos Giambiagi y Luis Pellegrini, respectivamente.

Cuando Groppa canta a su ciudad (*De una ciudad de la poesía*), encuentra los acentos que entre todos conservamos en la memoria:

... San Salvador de Jujuy, sobre la arqueología
del pan de cada día y de esta lluvia mansa.

San Salvador de Jujuy, ni leal ni constante:
definitiva y sola tres veces en el mapa.

Es decir, la limpidez, una certeza impregnada de altivez y el neto dibujo de simples palabras.

D. S. / A. G. R.

SIMONE DE BEAUVOIR

o la empresa de vivir

POR FRANCIS JEANSON

Francis Jeanson mantuvo dos entrevistas con la autora de El segundo sexo. *Aquí reproducimos parte de esos diálogos, cuyo texto completo constituye el apéndice del libro de Jeanson* Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre (1), *que próximamente publicará Editorial Sudamericana. Recuerdos, anécdotas, aspectos circunstanciales de una vide son recogidos y puestos en una nueva dimensión; pasado y presente, el porvenir, la existencia de un ser humano llevada a cabo como una empresa de vivir.*

(1) Editions du Seuil, Paris, 1966.

Pregunta: Un día, hablando (con Madeleine Chapsal) de la edad en que escribió, por ejemplo, El segundo sexo, **usted decía: "No creo que uno pueda modificarse a esa edad". A lo cual agregó: "Tengo la impresión de que todo se decide muy temprano, quizás a los diez años, quizás a los dos, inclusive". Pero, a medida que yo me familiarizaba más profundamente con su obra, con todo lo que ella nos dice sobre su aventura personal, se me ocurrió la idea de que sería más bien entre los trece y los dieciocho años que se definió todo para usted.**

Respuesta: Evidentemente, esa otra idea de que todo está ya determinado a los dos años, esa importancia asignada a los primeros momentos, es completamente freudiano, ¿no es cierto...? Pero me pregunto si no se ha decidido todo, entre los trece y los dieciocho años, **precisamente** sobre el fondo que yo había ya adquirido en mis primeros años, en mi **primera infancia** — que había sido muy equilibrada, y muy feliz por cierto, lo que me ha dado mucha fuerza para abordar luego los problemas de la adolescencia. Lo he notado en muchas jóvenes que, aproximadamente, me han contado su manera de vivir, y que, en circunstancias más o menos parecidas, han tenido crisis análogas; pues bien, veo que, con cualidades que en un sentido son equivalentes, ésta o aquélla las sortean muy bien, mientras que otra permanece encerrada en una neurosis —y que esto es debido, con certeza, al modo como se han desarrollado sus dos o tres primeros años. Por supuesto, hay que tomar esto en un sentido dialéctico: todo está decidido y todo se vuelve a decidir luego constantemente.... Pero pienso que **hay** un comienzo, el cual de una cierta manera es irrecuperable. Irrecuperable, es decir (como lo explica Sartre, por otra parte): si usted tiene una pierna amputada, tiene **montones** de manera de reaccionar ante este hecho; dicho esto, está amputada. Del mismo modo, si ha tenido una determinada infancia durante sus dos primeros años, tendrá **montones** de maneras de tomarla, quizás será un don-nadie o un gran escritor, pero, de todas maneras, será con esa infancia detrás suyo.

—Sí, ya veo. En suma, ¿no se poría decir, más bien, que todo está "dado"?

—Con todo, yo querría decir algo que es más que "dado"... No, al contrario, no diría que todo está dado, ya que creo que luego habrá un constante retomar de la existencia y de sí mismo; a los cuatro años se retoma lo que se era a los dos años, a los diez... etc., y yo estoy retomando aún, a mi edad, lo que he sido. Así pues, no es dado: ya que hay, de todos modos, esta adquisición que prosigue, durante toda la vida... De hecho, más vale se trataría de "decidido"... Sí, eso es lo que quería decir: hay **suertes** o **malas suertes** que no lo abandonarán jamás. Usted podrá, quizás, dominarlas, pero serán las suyas porque las habrá tenido durante los primeros meses, inclusive, de su vida, y de todas maneras durante los dos primeros años.

—¿Las apuestas se han cerrado?

—Sí, en cierto modo.

—Pero, en fin, así y todo todavía le falta apostar a usted; y el verdadero drama, de todas maneras, se sitúa más tarde...

—Es decir que tengo la impresión de que siempre es posible perder, más tarde, pero hay casos en que la infancia ha sido tal que no se podrá jamás ganar verdaderamente.

LOS LECTORES JOVENES

—En conjunto, ¿se siente usted comprendida y reconocida por sus lectores?

—En conjunto..., y a través de muchos malentendidos, sí, así y todo, por un número bastante grande de ellos. Y **sobre todo** por la joven generación. Tengo la impresión de que, entre las madres que tienen unos cuarenta años, una cierta hostilidad se explica por la preocupación de defender la vida que se han procurado, y que no concuerda con la que yo propongo como una verdadera vida de mujer. Por el contrario, las jóvenes de dieciséis o diecisiete años, que como siempre están más o menos luchando contra su madre, y que más bien buscan armas para afrontar de una manera diferente su propio futuro, esas sí, tengo la impresión de que me comprenden; como pueden comprender las jóvenes, que naturalmente no están en condiciones de verlo todo, pero que en todo caso están mucho más cercanas a mi actitud. Dicho esto, hay también mujeres de mi edad, por ejemplo, que me han escrito con una enorme inteligencia y comprensión. Y además, hay de todos modos un cierto número de mujeres de entre treinta y cinco y cuarenta años que me han comprendido bastante bien. Hombres también, por otra parte... Todo esto, por supuesto, no deja de implicar una enorme cantidad de malentendidos, a nivel del conjunto de los lectores. Y entonces, aquí sí, de todas maneras hay un punto sobre el cual he sido **muy mal comprendida**, y es también por eso que estoy muy contenta de que usted haya escrito ese libro, porque sé que pondrá las cosas en su lugar y porque eso me devuelve las ganas, de otra manera y siguiendo otros temas, de hablar un poco de mí misma...: ¡es esa última frase de **La fuerza de las cosas**, que **casi nadie** ha comprendido!

EL PASADO

—¿Pero no reconoce en usted misma (...) una necesidad de volver frecuente y profundamente al pasado para conservarlo, **para** salvarlo?

—Sí, sin duda alguna, y ese era el sentido de los tres volúmenes de la autobiografía. Sólo que, ahora que están escritos, no pienso tanto en eso.

—Pero quiero decir: a medida que vivía en el presente, ¿de todos modos usted tenía esa idea de que era necesario...

—¡Ah!, ¿qué era necesario que no se perdiera? ¡Sí, sí, ciertamente!

—Se la encuentra con frecuencia en su obra: usted llega, inclusive, a imaginar un gran magnetófono...

—¡Un magnetófono gigantesco! Sí, es verdad, por cierto existía esa idea de que, en cierto modo, todo se inscribía en algún lado; lo cual, por lo demás, me dispensaba precisamente de hablar de mí misma.... Y después, con todo, se me ocurrió que no había sino una manera de salvar el tiempo: era recuperarlo escribiendo.

—Y usted ha dicho también, a Madeleine Chapsal: "Me gustaría tener una enorme documentación sobre mi vida, lo encontraría apasionante". Es seguramente en la medida en que...

—...¿En que quería efectivamente **recuperar**? Seguramente. Una de las ideas esenciales de esos tres volúmenes ha sido esa especie de recuperación, que en realidad es impracticable porque jamás se recupera el pasado: una vez escritos los libros, permanece tan extrañado como antes; pero, en fin, de todos modos es más o menos recuperado, en todo caso bajo la forma de lenguaje impreso en libros. Sí, por cierto que existía esa idea.

¿SALVACION?

—Si he querido insistir sobre este punto es porque uno llega finalmente a preguntarse —hay textos suyos que podrían ilustrar esta tesis— si el porvenir en cuanto tal no es para usted, antes que nada, una posibilidad de "salvación" o de "rescate" del presente. En suma, sería la idea de que es necesario salvar el presente, salvar ese SER, hacer de su vida un presente total.

—En efecto, esa también es una idea que he tenido. Pero ya no la tengo tanto, me parece. La idea de salvación, justamente, decididamente me parece que se ha roto. Es decir que todavía tengo ganas de escribir, pero que el proyecto de englobar el mundo en la experiencia de **mi** vida, ¡ah, no!, ya no creo en eso, sé ahora que no es posible. Primeramente, está el porvenir, que me escapa, que cada día me escapará más; y también está el hecho de que la experiencia será vivida por otros, una vez que yo esté muerta... Así, no puedo ya tener esa especie de ilusión, que tenía, de hacer de mi vida una experiencia privilegiada de la condición humana.

LA VIDA COMO EMPRESA

—He tratado de presentar el conjunto de su movimiento de existencia, al mismo tiempo que de su movimiento de pensamiento, bajo las especies de una "empresa de vivir"... (...) **¿Qué relación establecería hoy entre la empresa de escribir y la empresa de vivir? ¿En qué anda ahora a este respecto.**

—¿En qué ando? Pues bien, vivir no se me aparece en absoluto como una empresa, sino más bien como la prolongación de lo que ya ha comenzado a ser: como un movimiento que prosigue en sus propios derroteros y según sus rutinas propias, algunas de las cuales son elegidas y constantemente queridas, mientras que otras no se deben sino al azar. Bueno, estoy aquí, vivo en este departamento, hay esas amistades que ya están hechas; y si de vez en cuando alguna amistad nueva viene a agregarse, así y todo, en conjunto, ya no se trata más de una empresa... No tengo ya un porvenir que construir, no proyecto ya poseer el mundo. (...) Por cierto, jamás soportaré mi vida, porque uno no es jamás verdaderamente pasivo y porque no está en mi carácter; pero los quince o veinte años que me quedan de resto, más vale tengo ganas, actualmente, de pasarlos **sin demasiada desdicha**; en suma, es una actitud defensiva. A ese respecto, he tratado de decir que no puede sucederme nada importante, como no sea algo muy desdichado: pero ahí tampoco se me ha comprendido muy bien. Es simple, sin embargo: algo **muy** importante sería... que me quebrara la columna, o que Sartre se volviera un chocho, o que se muera, o que una bomba atómica cayera sobre Francia... Y en cuanto a las cosas felices, pueden sucederme montones, que serán agradables, inclusive **muy** agradables, pero que no serán muy importantes. En todo caso, ya no tengo en absoluto la idea de que voy a **hacer** de mi vida **otra** cosa que lo que ya ha sido. Sí, todavía podrá sucederme tomar iniciativas; pero será cuestión de las circunstancias.

Así pues, ya no tengo en absoluto la impresión de que mi vida sea una empresa. En compensación, la empresa de escribir, eso sí, todavía es real. Inventar cada vez, crear algo nuevo... Ya no sé muy bien, por lo demás, por qué siento todavía estas ganas; pero el hecho es que sé que aún las siento, y es lo que hace que la vida pueda, a pesar de todo, en un sentido, seguir siendo para mí una empresa: en la medida en que comporta la de escribir.

—Sí. Pero vivir es también —usted misma lo subraya con bastante energía— envejecer y tener que morir: ¿es que la empresa de vivir implica también que haya que asumir eso? Más precisamente, por ejemplo, ¿la muerte continúa teniendo la misma importancia, continúa usted experimentando a ese respecto el mismo...?

—¡Sí, el mismo horror! Justamente, la idea misma de "asumir", en este caso, la encuentro fastidiosa: ya que equivale a resignarse. Por supuesto, hay maneras de asumir que no tienen ninguna relación con la vejez; pero cuando se trata de la vejez... No es como una guerra, por ejemplo, que se puede intentar vivir lo más correctamente posible: es únicamente un estado, que se soporta estando ahí. Es, en suma, un avatar por el que se atraviesa. Entonces, la idea de que habría que vivirlo "bien" me irrita, porque coincide con todos los consejos que se dan sobre la serenidad de los viejos, etc. Pero justamente me interesa que me haya preguntado esto porque me permite comprender esa suerte de irritación que sentía; sí, pienso que no se puede asimilar a una empresa el hecho de **soportar**, lisa y llanamente, lo que se le impone. Usted me dirá que una guerra también me sería impuesta; pero no es lo mismo: uno puede situarse de muchas maneras en el contexto de una guerra, se necesitan continuamente invenciones y elecciones. La vejez, por lo contrario, no es posible asumirla porque es una situación esencialmente **insuperable**. Dentro de la vejez misma, por supuesto, habrá situaciones parciales que exigirán ser superadas; no las conozco, no puedo preverlas, pero mientras no esté chocha, evidentemente siempre estaré aquí, siempre en alerta, para vivirlas. Lo que me parece completamente falso es decirse: ¡ah!, voy a tener una vejez serena, voy a dar el ejemplo de una muerte verdaderamente calma, que pruebe que se puede prescindir de moral cristiana, y cosas por el estilo. Porque no creo en absoluto que el existencialismo o la laicidad obliguen a mirar la muerte con serenidad. Por otra parte, muchos creyentes también... Y, después de todo, bien se puede considerar la vejez y la muerte como un escándalo sin por ello dar por sentado que Dios existe y que es necesario ser creyente. La cosa es así: hay que envejecer y que morir, pero eso no es una empresa.

(Traducción: D. S.)

DE FILOSOFIA Y LETRAS * BUENOS AIRES
BIBLIOTECA