

el lagrimal trifurca

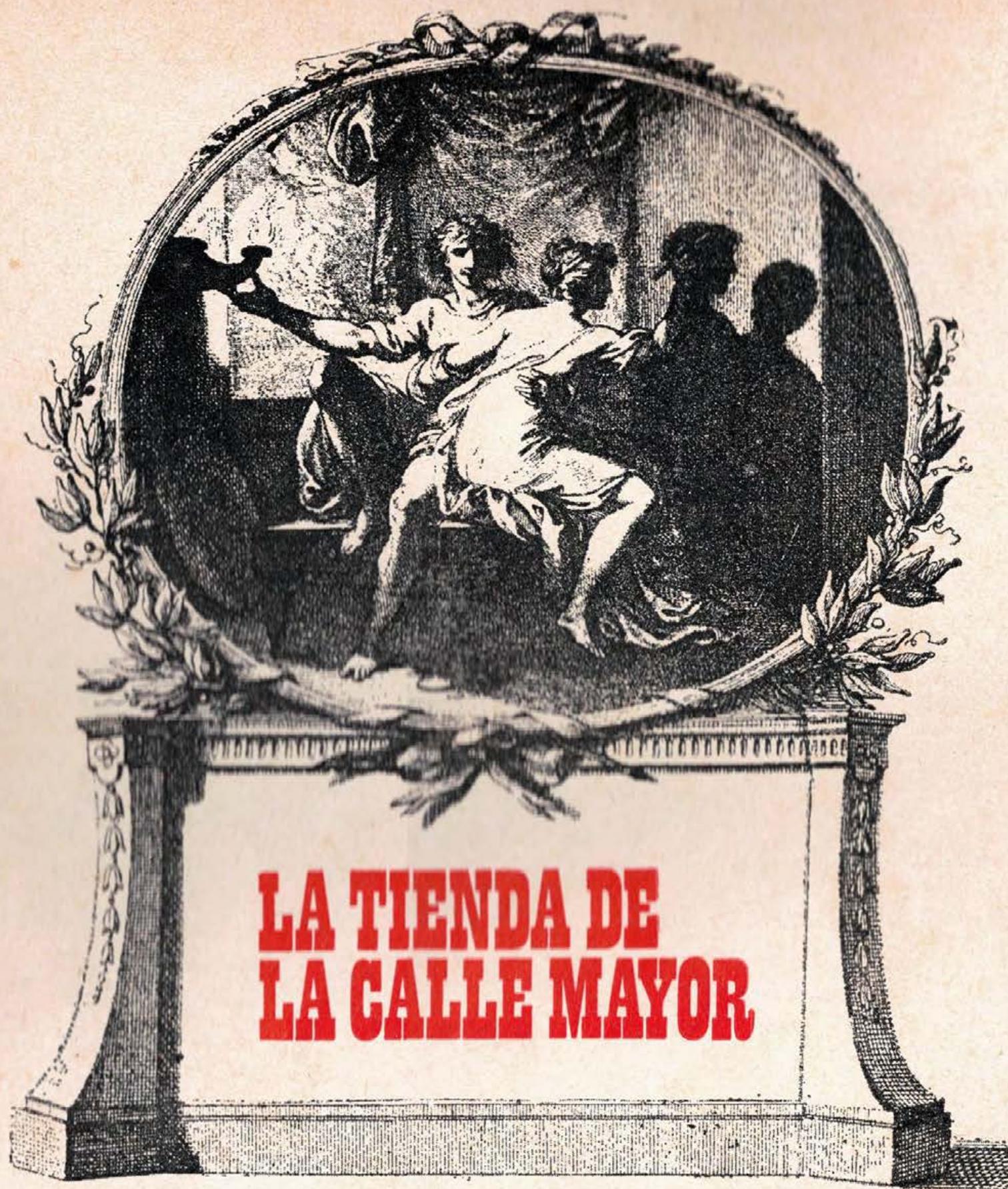
Texto IV de Clemente Padín

Fernando Solanas: CINE Y LIBERACION - RELATO de Osamu Dazai - POEMAS de Dalton, Wenner, Falco, Aguirre - NOTAS

número seis

oct. dic. / 69

ciento cincuenta \$



LA TIENDA DE LA CALLE MAYOR

NEW SHOP

Modelos de diseño exclusivo y accesorios para la mujer - ropa e implementos de playa - joyas, cinturones, bolsos y carteras realizados en cuero y metal - insólitas postales - regalos - artículos de importación.

Somos la única boutique con
200 mts.2 "under - ground"
estamos en

MITRE 739
del Rosario

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sumario

POESIA

	Pág.
Tilo Wenner	2
Roque Dalton	6
Gianni Siccardi	8
Liber Falco	10
Luis Luchi	13
Raúl Gustavo Aguirre	16
Juan Antonio Vasco	18
Fernando Molina	20

REPORTAJE

CINE Y LIBERACION por Fernando Solanas	25
--	----

NARRATIVA

Ya no humano - Osamu Dazai	46
----------------------------	----

NOTAS

Datos de los autores	51
Bibliográficas	53
Revistas	56

nro. seis / octubre/diciembre-69



el lagrimal trifurca

REVISTA TRIMESTRAL

Ocampo 1812 - Rosario - ARGENTINA

Dirección: Francisco y Elvio E. Gandolfo

RNPI: 982790

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TILO WENNER

de « ALGUNAS MAQUINAS IMPERFECTAS »

En una tocante ceremonia, en un claro del bosque,
izaron al último presidente.

*

Mientras la bella dama fue presa de un violento
estornudo hilarante se acercó al disco el caballo
con el jinete descabezado.

*

En el último acto los cirujas cargaron los huesos
del tierno galán.

*

Camino sobre un patíbulo
con un ramo de rosas blancas.
Siempre lo supe, mi novia es un triciclo
que tiene borrada la marca de fábrica.
Sus amabilidades se semejan a un mediodía
de plena primavera.
El señor de la esquina espía el momento perverso,
abre la gran navaja y se hace una incisión
sobre la tetilla izquierda,
cierra el otro ojo y se duerme sobre un tapiz rojo
y saluda al horizonte sin durezas mentales.

METAMORFOSIS DEL CUCHILLO

Canto 1

La ternura del cedro consagrado a la adoración del dios
de los hombres
la ternura untada de la fina piel del escarabajo resucitado
del mausoleo de las momias de los faraones acabados sin la verdadera
escudilla de la luna
la ternura con la lengua del sapo
la ternura abobada en las antesalas de las amabilidades
con las damas prostituídas por el recuerdo de un ingenio muerto

La ternura devorada con besos sobre el vientre de un cocodrilo
la ternura entre el cocodrilo y la cocodrila
adornada con un collar de lodo
el mismo lodo que se encuentra a la entrada de la letra de oro
la ternura de los ahorcados por la locura de sus corazones
hundidos en la tierra roja de la tierna infamia
la ternura de los convidados a dorar las playas con mucha arena
la ternura de la podredumbre disfrazada de honestidad conyugal
y comercial
la ternura de las buenas intenciones
la ternura que devora la distancia de una visita insoportable
la ternura pantanosa de la doncella
la ternura de la gaviota degollada a tijeretazos
en el álbum de zoología
la ternura del dios que favorece a los que tienen la renta asegurada
la ternura de los miserables que se mueren de hambre
porque no hay tierra para sus corazones
la ternura de los escorpiones enredados en las venas de la viuda
del pintor célebre
la ternura amarilla de la semilla estéril del apocalipsis
la ternura de la muerte en cuclillas en la base estrellada
del fémur de la única mujer que no necesitó de la mentira
para descubrir su misterio inofensivo
la ternura en la boca de los coleópteros infanticidas

¡Bella, bella es la ternura que le rompe los dientes a la ternura!

de «EL LIBRO DE VIDRIO»

Testimonio: corcho que flota por virtud de los engranajes del agua.

La nada que nada al llegar a la orilla del cuerpo recién descubre la nada, entonces pretende bañarse en pileta cerrada. Esta es la causa de ciertas angustias desconcertantes que nos hacen vomitar apenas nos asomamos al marco arrojado al vacío.

Hay muchas cosas que no tienen respaldo, una de ellas es la vida.

Hay tantas internaciones como posibles. Pero hay una cosa que no alienta el curso: es la cosa ensartada en un tenedor.

Volveremos al paraíso dijo la sensación placentera.

Después que te corte la garganta agregó el vidrio.

La muerta entre el pasto levantó su odorante cabeza y me dijo: "a último momento comprendí que había ingerido veneno" y volvió a caer en su estado depresivo.

Lo perfecto es lo que no tiene aun quien lo haga. Por ejemplo si se secciona el cerebro en dos planos, uno vertical y otro horizontal, aparece una membrana achocolatada y no roja como la hacen pintar los catedráticos de la Escuela de Medicina. Su sonido es mudo.

El panegírico proseguido por una palinodia es una pala ancha a la cual se le ha adosado un tenedor de plata boliviana.

PARA SER LEIDO EN LA BOTELLA CONTRACTIL

Un ancla de cuatro toneladas que cae desde una profundidad de cuatro mil metros sobre un piano produce un aplastamiento sonoro seguido de un ojo de agua en el cielo, salada o dulce según la concentración de iones de la segunda napa.

Apesebrar es imaginar un colchón de espuma de goma para recibir al niño Jesús del estanciero de la zona.

Las vacas tienen derechos definidos en nuestra constitución: la más sabia y previsora del mundo.

Volveré, dijo el colchonero.

Aluminio para mis besos.

Un hijo de mil putas es el sobrino de una santa.

Tu reino es de vidrio.

Un sueño (31/8/63): hotel polonés.

Una pared pintada de un rojo pálido, un portón con barrotes pintados de violeta pálido; al fondo muchas tumbas.

Antonio retorna a Alejandría después de la derrota de Accio, Cleopatra conmovida hasta el fondo de su alma violeta lo abraza y dice con intensa pasión: glu - glu.

El gas que libera la mujer comprimida sirve para dar ánimo al muerto de la habitación contigua.

ROQUE DALTON

EL DESCANSO DEL GUERRERO

Los muertos están cada día más indóciles.

Antes era fácil con ellos:
les dábamos un cuello duro una flor
loábamos sus nombres en una larga lista:
que los recintos de la patria
que las sombras notables
que el mármol monstruoso.

El cadáver firmaba en pos de la memoria
iba de nuevo a filas
y marchaba al compás de nuestra vieja música.

Pero qué va
los muertos
son otros desde entonces.

Hoy se ponen irónicos
preguntan.

Me parece que caen en la cuenta
de ser cada vez más la mayoría!

AMERICLATINA

El poeta cara a cara con la luna
fuma su margarita emocionante
bebe su dosis de palabras ajenas
vuela con sus pinceles de rocío
rasca su violincito pederasta.

Hasta que se destroza los hocicos
en el áspero muro de un cuartel.

27 AÑOS

Es una cosa seria
tener veintisiete años
en realidad es una
de las cosas más serias
en derredor se mueren los amigos
de la infancia ahogada
y empieza a dudar una
de su inmortalidad.

MATTHEW

El trópico, fatiga infinita.

Las rosas de la montaña huelen a sal,
como el agua horrible que se bebe en los puertos.

Y esos escarabajos que chocan en las paredes
como negros huevos de monstruo!

El vino de Mosela se corrompe,
la cerveza de Holanda cría una asquerosa nata verde
y mis mejores camisas no durarán un año.

La novelística exótica
es también un fantasma que recorre Europa.

REVISIONISMO

No siempre.

Porque,
por ejemplo,
en Macao,
el opio
es el opio del pueblo.

GIANNI SICCARDI

LAS MANOS QUE SALUDARAN EL DIA

Para los condenados a vivir todo se pierde nada se transforma.

Iba a decirte: no quiero amar, quiero ser el amor. Besemos sin embargo lo que haya sido tocado por el amor.

Me han legado cosas que recordar, cosas que olvidar -con igual furia-, pero no quiero doblegar la memoria sino para el amor, para la muerte por amor.

Mi melancolía está puesta hacia aquello que no conocemos. No te digo: ¿recuerdas? Nadie nos mienta -que el pasado sea sólo conciencia, algo desconocido a menos que lo golpeemos con toda nuestra furia.

Yo era ocioso, era lento. Quizá por eso amé la vida que pasaba a mi alrededor. Cuando abría los ojos, las cosas se entornaban, los ruidos venían hacia mí y se convertían en palabras, los colores venían hacia mí y se convertían en palabras, la gente venía hacia mí y la palabra amor se convertía en todas las palabras.

Yo no quise amar, quise ser el amor.

ESTAS SON LAS PALABRAS QUE AMO

si tuviéramos un oficio donde reconocernos
y ganas de envejecer
si no conociéramos tanto lugar de ocio
tanta calle desordenada y abierta
tantos bares y hoteles
pozos de perdición y hoteles
donde se usan palabras extraviadas
recursos rápidos
encuentros sin destino
vidas distintas

y hubiéramos abandonado el deseo de volver a partir
de conocer gente desorbitada
alimentos extraños
músicas fáciles
islas distantes

si no tuviéramos amigos muertos
y enemigos
amores olvidados
si no estuviéramos cansados de los diarios de la mañana
de los deportes y las ejecuciones
de las estrellas fugaces
de la ferocidad de la calle
de los ruidos de esta ciudad
a los que dentro de poco agregaremos otros ruidos
dejando que el reloj de la cocina
que el sol
recorran estas piezas
tus cosas y mis cosas
que entren aquí el calor y los gritos
que nuestras pobres cosas
sean azotadas por el sol y los malentendidos
que entre aquí la violencia
y se vaya sin saber que aquí un día
entraron la desesperación y el amor
o algo que se desesperaba por darse como el amor

si no tuviéramos las palabras
palabras de amistad de hastío de indiferencia
palabras complicadas con el amor
palabras que recuerdan el amor
aunque no le pertenezcan
si no tuviéramos los ruidos de las palabras
si no estuviésemos cansados de tanta estupidez
y tanto olvido

has pasado a mí
tu soledad que no comprendo
ha pasado a mi soledad
que no comprendo

aunque siempre estés entre los ruidos de mis palabras
he encendido este fuego para reconocerte

LIBER FALCO

AQUELLOS OJOS QUE PERDI UNA TARDE

Aquellos ojos que perdí una tarde,
andarán ojos siempre y jamás míos.
Me los llevó la brisa de la tarde
y aquella niña
-pollera azul y bata colorada-.

Sobre la colina estaba yo
y al pie,
mugió una vaca para el fin del mundo.
Ah! cómo hubiera muerto.
Aquella tarde se llevó mis ojos.

PARA NO PENSAR LO QUE DEBES PENSAR

Para no pensar lo que debes pensar,
para no decirte lo que debes decirte,
ibas mirando algo que no existe.
Pero debes pensar y oír como se debe.

Mira los árboles.
Tienen hojas verdes ahora
y tú no las has mirado.
Palpate más de una vez sus troncos
viste latir y subir su savia.
Mira sus hojas ahora.

Qué manía tienes.
Quieres estar en el fondo de las cosas
quieres ver las hojas cuando no existen
todavía.
Te quedarás ciego así, confundido;
olvidarás el verde
la forma de toda cosa, morirás.
Olvidarás todo así, todo.
Mira las hojas.
Tienen forma de hojas
y son verdes.

QUIERO LA PIEL PERDIDA DE LA TARDE

Quiero la piel perdida de la tarde
y la mariposa del gesto triste
con que aquella mujer
tejía una corbata.

Y además que me dejen,
estar alegre de mañana.
Y por la tarde triste,
viendo morir a tantas gentes.

CUANDO POR LAS CALLES

Cuando por las calles,
puesto a mirar las gentes
quiso hablar de su amor,
no le creyeron.

Entonces, vuelto a su soledad, el solitario,
removió el limo de su abismo.
Allí el dolor antiguo le esperaba:
Allí con sonrisa sardónica, le esperaba:

–“Hijo, tú sellaste las compuertas de mi afán
pero yo te esperaba.
Acaso crees que no me debes tu alegría?
Un hombre nace y de su dolor toma nombre.
Y luego su alegría, también de su dolor toma nombre.
Entonces, cómo quieres hacer que los demás te entiendan?
Porque lo que uno quiere olvidar, amando,
ni los demás lo saben, ni apenas tú lo sabes.

VISITA

A esa hora de la madrugada,
hora en que los enfermos mueren,
en que los cristales se enfrían,
en que Dios nos olvida,
a esa hora la vi.
Una lenta lava triste, caminaba su cara.
Mano de hueso, pie de sombra oscura,
la boca manándole negruras,
junto a mi cama estaba.

EN AQUELLA CALLE DE ARRABAL

En aquella calle de arrabal
la tarde era una abeja
libando alegremente en su corazón.
Era bueno, hacía bien, aquel paisaje
de casas recostadas, o emergiendo
de una gran cortina de cielo almibarado.
Pero le acometió el deseo de morir.
Oscuramente morir. O ya como un gigante,
desmesuradamente morir.
Abatiéndose sobre la ciudad,
quiso morir.

Alguien dijo de él: Es un pobre muerto,
que le teme a la muerte.
Y al sentirse nombrado
pudo decir apenas, dijo

Si pudiera decir, diría
cómo los niños vienen
con un destino de otro tiempo.
Cómo su risa es risa, y hasta dónde,
su ignorancia, es sabiduría.
Cómo al descubrir la muerte, mueren
y ya definitivamente, ya, sus ojos y dientes
comienzan a crecer junto a las horas.

Y niño y hombre y muerto
sintió que odiaba la verdad
de su humana medida.
Y quiso morir; el muerto.



LUIS LUCHI

EL OCIO CREADOR

Dénme lugar y moveré la tierra.
Déjenme cambiarle de sitio a las luces,
necesito más días nublados
más noches extendidas.
Tráiganme un ojo de cerradura,
víveres, pluma bañada en tinta,
cama de piedra, el rincón seco.
Y una pizquita de sol
para sentir el gusto.
Con la condición
que no me obliguen a trabajar.
Taparrabos y leña serán suficientes.
Cuando me encuentre alguien que sepa de mí,
y me enriquezca con una mirada amistosa,
le recitaré sobre la nube navegando
o sobre un gemido asestado.
Santificaré la herencia maldecida,
aplaudiré las protestas
y si llega a precisar
la mitad de la constelación de Orión,
la repartiremos en el hambre del misterio.
Qué pobre es mi haber, qué pobre;
siempre diciendo no,
las fiestas no,
el cortejo no,
en los versos no,
y más que nada trabajar no,
tengo muy poco tiempo.

PLAZA FEDERICO ENGELS

Alejandro Primero
con estatua.
Erase una plaza de pueblo
con nieve en invierno
con barrigas vacías
con hijos analfabetos

con madres humilladas.
Los hombres
marinos con fusiles
obreros con martillos
cambiaron el nombre del país
el color de la bandera
los horarios y la filosofía.
Entre otras cosas
sacaron a Alejandro
de la plaza
y sin poner a nadie
la llamaron
Federico Engels.
En un país extranjero Federico Engels
tuvo por fin una plaza
para él solo.
Justo premio
por haberse quemado las cejas
debido a la mortecina luz
que en su época había
y también por haber asegurado
que lo que ellos hacían
era posible y era inevitable.
En otro pueblo más chico
Nicolás Primero se llamó
Marat
y en uno más grande
casi ciudad
a Veneración de todos los Santos
le pusieron Sacco y Vanzetti
con fuerte sabor de origen italiano.
El día que la plaza Federico Engels
se inauguró
hubo un acto completo
con participación de mucho público
y muchos oradores.
El único artista del pueblo
peluquero y telegrafista
copió de memoria
a un hombre de largas barbas
bastante parecido.
Los que hablaron

supieron decir las verdades
con fuerza y entusiasmo
impulsando los aplausos en las pausas.
Por muchos años después
por siempre
llevó esa plaza central de pueblo
el nombre de un ciudadano
sabio y extranjero
que los campesinos
al pasar con sus canastas
se preguntaban quién era.

AQUI NO HAY NINGUNA ESTELA

Habla Martínez.

Hola.

Me da con la señorita Estela.

Hola.

Me da con la señorita Estela.

Con quién desea hablar.

Me da con la señorita Estela.

Aquí no hay ninguna Estela,
está Carmen.

No, Estela.

Está Elena.

No.

Conoce los bienes espirituales
de Gladys.

No, déme con Estela.

Esther, no es Esther a quien busca.

No, Estela, Estela,

amo a Estela, quiero a Estela,

no es siete cuatro cero

uno seis cuatro uno.

Sí, pero Estela no existe,

está Lucía.

Por favor Estela por favor.

No, Estela no existe,

se mudó.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

SOY

Soy mi sudamericano y mi talión. Mi tatadiós, mi qué le voy a hacer y mis huérfanos, mis pisingallos y mis polvaredas. Idolo baratieri, mi cabeza está vacía pero mis ojos azoran a los ingenuos. Tengo una gran nervazón y así me difundo: deslumbramiento predecesor de la estafa.

Soy un gran carajo que huye cuando atropella, las miserias al aire, las que tenía cuando vine al mundo.

NOCTURNO

El lujo encantador de la noche es la inmensa libertad: libertad de ser árbol o diamante, hormiga o corazón desventurado y alta selva en incendio bajo los cielos más indiferentes. Suntuosidad de las almas en pena, viejos símbolos inútiles que divagan sobre los imperiosos volcanes del dolor. ¡Y cómo me maravillo en la fastuosa evidencia, yo, el seducido por mis hijas!

OJO POR OJO

Ya que no podemos hacer el amor, hagamos sangre. Hagamos sangre con las manos, sin hipocresía, las manos sagradas que respetarán los dioses. Hagamos sangre en las negras pirámides que se elevan hacia los astros: con los sueños incomprensibles, con los menores estremecimientos, con los ojos más puros, con la infinita desesperación. Hagamos sangre con los niños y sus perros misteriosos. Con los recuerdos, con las palabras, con los límites. Hagamos sangre con nuestra sangre, con nuestra justicia, ya que no podemos hacer el amor.

FIESTAS

Levantar de la tierra grandes girasoles, grandes amores, grandes confusiones, como un niño arroja al cielo todas las piedras del camino. Levantar de la tierra los gritos salvajes, los humos de

las fogatas mongólicas, los arcoiris en las lluvias de aguardiente, los vastos ritos nupciales y -bien altos- los viejos sueños que ignoran la seguridad. Levantar, por último, volcanes vehementes y siniestros que se desplomen de pronto en una orgía de músicas. Y danzar. Y aullar hasta el bostezo mientras el descuidado botín se nos oxida...

¡Y morir solos después, en un lugar hollado apenas por el viento, en la noche tajeada de monolitos!

EL ESCRIBIENTE

Quisiera amarlos. Quisiera amar a estos beduinos que me traicionan, a las selvas que se enriquecen en su propia contemplación, a los misioneros que los otros envían en mi ayuda o para atraparme, a los océanos sobre todo, ¡a los océanos!

No puedo: soy consciente de mis limitaciones. Es fácil pronunciar las palabras prohibidas, y no quiero esa ebriedad: no quiero despertarme solo. *No* los amo.

Pero estoy orgulloso de ser, en alguna parte, como ellos. Estoy orgulloso de traicionar, orgulloso de mis exuberancias, orgulloso de mi absurda religión, orgulloso de mis abismos...

¿Orgulloso de escribir?

¿Orgulloso de escribir para tres mil millones de analfabetos y media docena de apóstoles arruinados y mudos, que se excitarán con el recuerdo de alguna gran ocasión?

Ah, sí: por lo menos son gentes honorables.

MIRADA

Me debería alarmar esta tranquilidad con que observo cómo me hundo en la estupidez. ¡Y cada día pudo ser un tesoro, etc.! Rechazado por todo, por todos, a esta indolencia, en el sepulcro de las bolsas de papas, entre el humo y el silencio, arrojo una mirada *teorética* sobre la realidad.

Y aquí, cerca, un mar de seres queridos y olvidados.

Qué bien conoces, tero, mis botas de crimen.

JUAN ANTONIO VASCO

LA TUMBA DE LOS AMANTES

La melodía de un fagot que vuelve cargado de laureles
el aire apenas tibio que exhala la tumba de los amantes
todo está en su punto

La aureola de aceite que marca el sitio donde estaban sus senos
esa cera de insomnio que manejaban las manos del amante
mercader de especies vírgenes nuevamente vírgenes

La calma cae desdoblado su serpiente de caramelo sobre el rostro
del anochecer

Juntos otra vez lamidos por el hierro de la barca que sume en
el olvido las palabras del deseo

oran poniendo las cuatro manos en el hueco dejado por la muerte
al levantar el vuelo sobre los techos de pizarra

Ya saben todo lo que hay que saber cuando Dios baja de su
escaño con el gran silbato de hueso

porque la retreta se celebra en el aposento donde ardían echados
en la pira del pudor

No obstante cada primavera que vuelve cargada de cadenas
les cava en el lugar donde tenían el amor
y vuelve a despertarlos

con la garganta llena de remordimientos

POCO INTERES

Al que llama a la puerta con su cesta de vituallas
le decimos que no hay interés

Tenemos lámparas

Tenemos huevos

huevos-lámparas

lámparas que alumbran los huevos

huevos que dan a luz lámparas de huevo

Tenemos pan, cal, almanaques, guirnaldas,

fe, esperanza, caridad,

calzoncillos,

poemas,

paciencia,

partos, medos, niños de pecho

Tenemos un kakemono
un calentapiés
una unesco

Tenemos relojes pero no tenemos tiempo
Es tarde
Basta por hoy
Basta por este siglo
Vendedores abstenerse

DESTINO COMUN

El guardián,
el hombre que trae la sopa de medallas,
suele también llegar envuelto en compresas de fin de semana
y horóscopos donde siempre hay un viaje y un cambio de fortuna.
¡Oh, qué progresista es el ferrocarril de la sabiduría,
el riel donde poníamos a aplastar las monedas
cuando el padre descendía de sus altas botas
envuelto en una nube de humo campesino!

Gracias pues.

Estamos conmovidos.

Gracias en nombre de todos.

Muchas gracias por las vendas
por las medallas
por los horóscopos
por los viajes
por los fines de semana
por los cambios de fortuna
por las patadas en el culo
y por la salvación.

LA AGONIA DE UN PARIENTE

El hombrecito que se inclina para salir por la puerta de su casa
ese agujero de bala cuyos bordes ostentan la pátina de los años
saca primero un ojo luego un brazo
luego una obra en dos tomos
Empuja con todo el cuerpo para agrandar la cavidad de su lenguaje
pero está herido de muerte
morirá dentro de su casa
Un último esfuerzo consigue sacar medio cuerpo por el tragaluz
Su cabeza de plomo fundente cae chorrea sobre la multitud

FERNANDO MOLINA

A JOSE MARIA LE DIGO

a José María le digo
que él ha de trabajar
y ayudarme a mí
a encuadrar marcos
sobre un pedestal
una puerta hacia al vacío
en eso me ha de ayudar
sin paredes que sustenten
marcos de puertas nomás
él me lo ha de dar
al pedestal que reclamo
sobre el pedestal un
marco
con una puerta lustrada
que a la nada comunique
el arquitecto él sabrá
que las puertas sin vidrieras
enclaustran mi mente ya
una puerta hacia el vacío
eso se ha de lograr
que él diseñe y yo construyo
puertas que dan al vacío
puerta sobre pedestal
de barro y paja mi amigo
ello nomás bastará
para que salga mi pensamiento
para que no estorbe más
por tenerlas comprimidas
en mis entrañas desde hace
muchito tiempo atrás
José María hará puertas
y yo le haré pedestal

CUANDO UNA PERSONA ESTA SOLA

Cuando una persona está sola
y esquemas circundantes le prueban que está sola
¿qué ha sucedido?, nada
sin embargo ha sucedido algo
ha nacido a una tercera vida
y todas las personas que la circundan
se han quedado en la segunda etapa
qué pasa si te muestran figuritas
bonitas a diario
hechas no con papel, sino con grupos
de personas
y que ellas funcionen perfectamente
como las que me muestran a mí
creeme que te volvés vos una persona
más que hace figuritas
pero nada enseña tanto como el sufrir
y penar
luego, vos los entrás a junar
a esos que se encargan de mostrarte
que la vida
es su figurita bonita
y en parte ya está
los dejás atrás
y vivís tu nueva vida
de ente solo y aislado
como el martín fierro
cosas así suceden hoy día
aunque cuesta creerlo
el diario arrancar
es muy costoso
levantarse a diario
y trabajar
pero una vez que están junados
las figuras desaparecerán
¿como ?
alguien dirá

EL CORAZON LATE EN TODOS LOS SERES

El corazón late en todos los seres
tiene el tiempo dentro de sí
como los pescados que tienen esa sangre fría
y la vida también late (agarrate, porque hay
siempre 7 vacas gordas y 7 de las otras)
El tiempo es disuelto por la vida
como aquél que es forzado por una situación
que no le deja otro camino
que imponerse (disolver el problema) a los
problemas que lo circunscriben
Eso una vez sucedido se llama
tiempo de las 7 flacas
y al revés de la bíblica historieta
las gordas vienen al final
¿sirve el marco de la escalera
como sostén para no caerse en
la situación de las 7 flacas?
No porque la vida hace latir
a las malas situaciones por
tiempo prolongado, o sea
más del que se necesita para
bajar de la escalera
y hay que agarrarse
sin embargo
¿de qué entonces?
de las 7 gordas
e ir comiéndolas de a poquito
El hombre le clava el diente
a todo lo que se mueve
Hay que distribuir el peso
entre las 14 vacas
y cagarlas a patadas
si se rebelan, para que
entren ellas también
en el arca de noé
y se salven y así
las tendremos como
reserva y las podremos comer al final
de la pesadilla

Nunca te dejes absorber de tus
problemas por la lluvia
aunque venga en forma de diluvio
Si haces el mandato de la naturaleza
morirás de una sola vez
y se terminó
de lo contrario morirás en cuotas
y eso sí que es feo
eso es prolongado, no tiene el tiempo
dentro de sí, es algo no inmediato
sino mediato con todos sus dolores
y cosas raras.

Y SE ARMO LA DISCUSION

Y se armó la discusión por las dos tablas
una tenía que ser de verde claro y la otra no
y salió con una parte blanca que sumada
con la otra mitad verde oscura salió
la misma resultante pero en dos partes
separadas
y yo dele pensar en las tablas, cómo quedarían
pero llegó el momento de decisión y el movimiento
terminó
¿entendiste?
así que las dejé pintadas a una en dos partes y la otra de blanco
la idea original era obtener una entera
en color verde claro
al largarse a discutir no hay que mantenerse
prendido a la tabla, a la idea que ella representa ¿no?
es como una carrera de movimiento
a ver quién se queda quieto (tablas o yo) primero
y silencioso
y cuando está, pintarle encima sin aguardar a
que se vaya el momento
Eran para unos cuadros que van clavados encima de
ellas y ya están listos
todo, como ya vas viendo está listo
¿crees en el predestino?

¿qué sería si la tabla se para sobre sus dos patas y hablara y expresara algo?

que por qué le pinto encima por ejemplo
o que al equivocarme en algo chille como una cosa capaz de hacerme sentir algo
y después de todo eso es ella
o si el balde debajo del tubo roto que gotea en la cocina se cansara de esperar y me hiciera entender sin hablar (por medio del sonido de las gotas que me llaman la atención que ya está llenándose y así comunicarse conmigo y obtener el resultado que el quería (al que llegó sin hablar) o sea que yo lo vacíe y lo ponga abajo de la pérdida como para que embolse otra vez todo ese líquido

Pero yo sé que balde no habla y así tengo que estar atento a su lenguaje
El andar sin calzoncillos debajo de los pantalones produce un sentimiento que parece que rasca en mi interior y que lo bautizo con el nombre de crac.

Igual que el sentir que produce enjabonarse las manos y secarlas ahí nomás sin enjuagarlas

Qué se siente cuando uno se irá llenando como el balde ¿un sentimiento de crac?

En la pava es más notorio o mejor dicho más completa su manera de expresarse

y es todo porque tiene temperatura que la quema desde abajo. Pero la cosa es que

hace ruido (como la gota del balde) con su

tapa y algo más, se mueve (la tapa por el vapor)

y algo más, hecha humo, así que todo un espectaculito verla

Gané yo, todas las tablas, aguas y baldes etc.
están en su lugar

FERNANDO SOLANAS



CINE Y LIBERACION

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El reportaje que publicamos a continuación fue realizado por Louis Marcorelles, autor también de la nota sobre "La hora de los hornos" en nuestro número anterior. El hecho de que Solanas no se limite a comentar aspectos de su film, sino que va ampliando los radios de abarque hasta llegar a opiniones fundamentales de carácter sociológico, político y estético, convierte a sus respuestas en un texto básico en la actual circunstancia del cine y la sociedad argentina.

LOUIS MARCORELLES: ¿Cómo nació el proyecto de "La hora de los hornos"?

FERNANDO SOLANAS: Para ser simple: es por una parte el resultado de una búsqueda de Getino y yo mismo en el plano ideológico, social y político, una búsqueda para clarificar nuestro pensamiento a propósito de la realidad argentina; y por otra parte un esfuerzo para contribuir con nuestra obra al proceso de liberación nacional. Digamos que la obra nace de la necesidad de dos intelectuales que vienen de la izquierda tradicional y, desde el fracaso de la izquierda tradicional, se buscan y redescubren el país en términos de una ideología de izquierda más radicalizada, a partir de las circunstancias nacionales. Nuestra búsqueda en el plano cinematográfico es el testimonio de la reivindicación nacional revolucionaria de algunos sectores de la intelectualidad argentina. Pero es preferible mencionar aquí inmediatamente por qué y cómo nació la idea de hacer precisamente este film, porque esto implica ya que debemos hablar de la manera en que concebimos nuestro film. Habíamos tomado conciencia de que era imposible realizar un film que profundizara la problemática de la liberación nacional a través de las estructuras cinematográficas convencionales. Era imposible a causa de los problemas de la censura ideológica y política en el país; y, por otra parte, realizarlo con los métodos tradicionales hubiera condicionado nuestro trabajo. ¿Por qué decir que habíamos comprendido esto? Porque habían existido anteriores tentativas de expresar, de una u otra manera, la problemática nacional. Nosotros mismos, habíamos hecho también esta experiencia y habíamos desembocado en el fracaso al utilizar el sistema, al utilizar las estructuras del sistema para expresar lo que debíamos expresar. Las estructuras cinematográficas son tan numerosas que evidentemente entre la fase de concepción de una obra y la obra realizada, esta última se sometía demasiado a las propias estructuras del sistema. En tanto que resultado de ese proceso, de continuas fallas, de concesiones a los productores, a la comercialización, a la distribución y a los diversos organismos oficiales, en definitiva las obras perdían casi toda su sustancia crítica, su facultad de profundizamiento de una realidad determinada. No era así porque dichas estructuras operasen por sí mismas, sino sobre todo por el proceso de autocensura de parte de los realizadores ante un medio que, para ser viable, exige concesiones continuas. Además, no se conocían antecedentes de un tipo de film explícitamente político. Sería necesario hacer una serie de distinciones para analizar si hubo o no tentativas de realizarlo. Pero lo que es cierto, es que en las circunstancias en que nace "La hora de los hornos", nace también como conciencia el hecho de que, lejos de poder utilizar las estructuras cinematográficas existentes en general, nosotros hubiéramos sido utilizados por ellas. Entonces, digamos que no podíamos perder más tiempo. Y comprendimos

que el verdadero camino para crear era tener nuestra propia fuente independiente para hacer cine. El valor que el cine poseía en esas circunstancias era que no lo condicionábamos a nada. Debíamos enfocar el cine de la misma manera en que un escritor encara su trabajo, político, poético o literario, etc. Es decir que debíamos hacer un cine libre, un cine totalmente independiente que respondiese a nuestra búsqueda, a nuestra problemática.

MARCORELLES: ¿No piensas que te vas justamente de un extremo al otro? El cine argentino normal es un cine que depende, creo, del estado, del Instituto del Cine. Por otra parte existe, por ejemplo en Brasil, una producción independiente, que no tiene nada que ver hasta hoy —al fin eso cambia un poco— con el Instituto del Cine, que es enteramente libre, pobre, dirigido completamente al público. Tú haces un cine de autor. Queriendo rechazar al sistema argentino al mismo tiempo, vas más lejos que los brasileños o vas a otra parte, y haces un cine que está completamente aparte de todo sistema. ¿Es exacto? ¿Lo sabías desde la partida?

SOLANAS: ¡Sí, sí, seguro!... Evidentemente tienes razón, nuestra experiencia ha constituido un salto muy importante, sin que el cine argentino haya pasado por la etapa de un cine que estaría inclinado hacia los valores reales de la cultura nacional, un cine de problemática nacional, un cine de testimonio real sobre el país, digamos un cine de testimonio crítico, un cine de denuncia y un cine como podríamos definir al "cinema novo" brasileño.

Ahora podríamos analizar aquí dos cosas: el fenómeno del "cinema novo" brasileño es notable, realmente, no sólo por el valor de su obra, por la cantidad de su obra, sino también porque ha llegado a fundar un cine crítico nacional aprovechando las posibilidades que presentaba aún el sistema. Pudieron obrar de manera que ha sido posible legalizar ese tipo de cine, porque me imagino que el Instituto de Cine brasileño no está interesado para nada en un cine como el "cinema novo" brasileño. Debe estar mucho más deseoso de desarrollar otros géneros cinematográficos. En Argentina, evidentemente, ha faltado un movimiento poseedor de una cohesión, una fuerza como la que hubo en Brasil. Pero es también el resultado de circunstancias más generales, de hábitos determinados de los intelectuales. La crisis del cine argentino es también la crisis política argentina. Es la crisis de la intelectualidad argentina que, en una buena parte, vive una fase de descolonización del espíritu, y en otra gran parte —la mayoría— vive una fase de aumento de colonización del espíritu. Es decir que si en Argentina no se puede hacer un cine mejor, es también porque no tenemos intelectuales, movimiento de autores cinematográficos poseedores de una conciencia ideológica y política más profunda, y además capaces de convertir sus ideas en hechos y en obras, que es la manera de operar políticamente. Hay que hacer aquí un análisis de la dicotomía que ha existido siempre entre los intelectuales argentinos y las masas, del fracaso también y de la traición de la izquierda tradicional ante el problema de la liberación argentina, de la dependencia de la intelectualidad argentina con respecto a los modelos europeos, de la pretensión de organizar en Argentina un cine siguiendo el modelo de belleza de obras perfectas, de obras acabadas, con una búsqueda artística de lenguaje y temática procedente de otros países, de otras culturas y de otras bases productoras industriales.

MARCORELLES: Es la misma preocupación de los brasileños... El "cinema novo" brasileño quiere crear un cine absolutamente autónomo en el plano cultural, independiente de sus modelos europeos.

SOLANAS: Esto da un cierto tipo de cine argentino que es llamado cine de autor, que es un cine muy dependiente sobre todo en el plano de su len-

guaje, de su concepción y de su forma. Este dato se aplica, en efecto, a la mayoría de los intelectuales argentinos. Tanto de derecha como de izquierda. Y lo más dramático ha sucedido en la izquierda, porque la izquierda ha tratado de aplicar a la realidad nacional esquemas políticos e ideológicos procedentes del exterior. Entonces esa voluntad de probar con los hechos lo que dicen los libros, de tratar de comprender la realidad nacional a través de los análisis de autores de otras ideologías, esa incapacidad de descubrir e inventar su propia expresión nacional, en el terreno de la ideología y por lo tanto en el terreno artístico, digamos que es eso lo que puede caracterizar a dicho fenómeno y en un plano más general es una de las causas que impidieron la existencia de un cine de características más nacionales, como el cine brasileño. La existencia de intelectuales alienados es el efecto de una causa más profunda; el largo proceso de colonización neocolonial que ha sufrido Argentina. La cultura europea ha jugado un rol muy importante en el proceso de inferiorización de nuestra intelectualidad. Tomemos un ejemplo. En 1853 la Asamblea Constituyente argentina elabora la Constitución Nacional que regirá al país. Esta Constitución está hecha sobre el modelo de la Constitución de los Estados Unidos. Nosotros adoptamos una Constitución semejante a la de los Estados Unidos, que están ya en un estado de desarrollo activo, capitalista, que ya han elaborado la doctrina Monroe para la defensa de sus intereses exteriores. Esta Constitución es implantada en Argentina, que está sin embargo lejos de haber alcanzado semejante grado de desarrollo capitalista. Teníamos necesidad de una Constitución, de una legislación que partiese de las necesidades, de la salvaguarda de nuestros intereses internos, de la salvaguarda de nuestra economía y de nuestros propios valores nacionales. Es decir que con cien años de retardo, hemos obtenido una Constitución liberal, extremadamente liberal, muy buena para un país en fase de expansión imperialista. Se ha transplantado así una serie de modelos ideológicos, políticos y culturales que en el plano humano se reducen a la realización de la sola personalidad. Digamos que la ansiedad de crear que pueda sentir cualquier argentino es la de dejar el país y hacer un viaje a París, Londres o Nueva York, para volver después con una especie de sabor divino. Este es en general el proceso de colonización que ha sufrido Argentina, y que no ha sufrido Brasil, donde se han tenido más en cuenta los componentes nacionales. Creo que existe aún en Brasil una burguesía nacional bastante más auténtica y real que la llamada burguesía nacional argentina. Lo mismo en México. Por ejemplo, la burguesía nacional mejicana da la posibilidad y permite también el nacimiento de la pintura mural mejicana. La burguesía nacional argentina es una burguesía cortada sobre el molde americano, inglés o francés.

Por otra parte el sistema nos ha ofrecido menos posibilidades. Otro fenómeno, es nuestra conciencia política, completamente nueva después de la revolución cubana, después del bloqueo contra Cuba, después de la ruptura de relaciones exteriores de todos los países de la OEA y de la expulsión de Cuba de la OEA, la radicalización política de las masas del continente. La intervención a Santo Domingo, la creación en Estados Unidos de la fuerza interamericana de defensa, con su intención explícita de intervenir militarmente donde lo desee, la nueva teoría de las fronteras ideológicas situadas en relación a las fronteras geográficas, la situación política de América Latina nos ha mostrado que América Latina, lejos de ir hacia un ejercicio real de la democracia liberal burguesa, iba por el contrario hacia la pérdida de algunas libertades democráticas que poseían nuestros países. A partir de allí todas nuestras ilusiones se quebraron. Creo que cuando el proceso se radicaliza como ha ocurrido en Argentina, donde la crisis total de las instituciones democrá-

tico-burguesas ha sido experimentada en el curso de esta última década y donde se repone el ejercicio del poder en los brazos armados del poder —es decir, las fuerzas armadas—, y donde es necesario cerrar el Congreso, donde se tienen que anular todos los partidos políticos, donde se tiene que jugar a la farsa de despolitizar el país, porque el país está muy politizado, el régimen no puede institucionalizarse. Esto sucede también en Brasil. Actualmente, después del fracaso de los movimientos nacionales burgueses, después del fracaso de las tentativas de Perón, Vargas, De La Torre, otra cosa llega a América Latina, otra cosa se ha implantado en América Latina. Así, colocándonos en la vasta perspectiva en que nosotros nos situamos, hay dos caminos: o manifiesta y explícitamente nos rendimos al sistema y, conociendo bien su inmoralidad o su hipocresía, asumimos realmente las posibilidades que da el sistema; o bien comenzamos a construir lo que llamamos nuestra propia cultura, nuestros propios valores, nuestros propios medios, nuestro propio poder. Hemos comprendido que el régimen y el sistema no dejan lugar ni en el presente ni en el futuro a todo lo que podría revelar de una manera real al país. Hemos comprendido que tratándose de temas como el amor, la muerte, el trabajo, la infancia, si se lo hacía profundamente y si se decía la verdad que se encuentra detrás de esos temas, un film se transformaba en subversivo porque la verdad profunda, total de un hecho, está al margen de la ley en Argentina. La verdad es que en el fondo se trata de un pueblo proscrito, un pueblo desgarrado, un pueblo hambriento, un pueblo castigado, puesto al margen del proceso de revolución. Si se busca la verdad a partir de esto —el análisis de su mundo y de nuestro mundo, de su legalidad, de nuestra legalidad, de su verdad, de nuestra verdad—, es evidente que nuestra verdad no tiene lugar en ese sistema porque, cuando hoy se profundiza la realidad argentina, no se descubren más que motivos de subversión. Entonces decidimos que debíamos construir un cine a partir de nuestra necesidad, ubicando sus orígenes en nosotros y para nosotros. En el plano de la producción, era necesario que fuesen films de muy pequeño presupuesto. Para que los films tuviesen costos tan reducidos, había que terminar con las categorías cinematográficas tales como director de escena, productor, asistente... Nosotros, con tres o cuatro personas, debíamos realizar un trabajo. El film ha exigido entonces que hiciésemos un aprendizaje técnico a diversos niveles, en diversas fases.

Así, a partir de este esquema de producción y de trabajo, y de elaboración de otro tipo de cine —el cine más comercial y de un fuerte rendimiento económico, que se hace en Buenos Aires y que es el cine publicitario—, tuvimos la posibilidad, muy insertados en el sistema y elaborando un cine publicitario, de tener un gran desarrollo técnico por una parte, y por la otra la plusvalía que caía y las ganancias que realizábamos en el cine publicitario contribuían a producir el otro cine. Así éramos responsables frente a frente sólo de nosotros mismos. Teníamos una gran libertad, pero evidentemente este trabajo era mucho más considerable, comportaba mucho más sacrificio, porque debíamos trabajar alrededor de 15 horas diarias en dos tipos de cine. Se nos preguntará: ¿por qué y cómo hemos pasado de un cine al otro? En principio por la razón de que no se puede hacer otro cine. Pero también, la motivación fundamental que nos ha llevado a hacer este cine provenía de un trabajo, de una necesidad, de una actitud social, ideológica y política, comprendiendo que no hay realización individual, destruyendo el mito del intelectual, del artista y por lo tanto de la realización individual, comprendiendo que la verdadera manifestación de cultura que podíamos tener, al igual que nuestro pueblo, es la toma del poder político por una revolución socialista y profunda. Decidimos entonces hacer un film para nosotros... Lo que nos ha parecido más intere-

sante. No hemos buscado el cine para todos —el cine para todos es un poco una pretensión, es el cine de la coexistencia cultural, un cine por encima de las clases que en última instancia está reducido en la ideología de las clases medias como izquierda del sistema— y elegimos hacer un cine resueltamente clasista, un cine de liberación nacional, un cine antioligárquico, antimperialista, antiburgués, un cine de militantes para militantes, un cine de liberación para la fuerza de liberación. Olvidamos su mundo y pensamos en construir nuestro mundo. Volvamos a las razones por las cuales decidimos hacer un cine totalmente independiente, fuera y al margen del sistema. Es un hecho bastante nuevo en Argentina de 1965: en diciembre del 65, cuando comenzamos este film, queríamos hacer un cine revolucionario en un país no liberado. Recuerdo en esa época, por ejemplo, un error de evaluación en el que cayó Guido Aristarco, la crítica italiana, cuando juzgaba revolucionario el cine latinoamericano que había visto en el Festival de Mérida. En cuanto a su búsqueda y a su forma, lo reubicaba, lo situaba históricamente a la par del cine soviético de 40 años atrás, el de Eisenstein o Vertov. Análisis que puede ser ciertamente muy justo en el plano de la búsqueda y de la forma, pero que cae, sin embargo, en el error de aislarlo de su contexto histórico, como lo hace gran parte de la crítica europea. Es decir que pensábamos que el hecho realmente nuevo que ha surgido en la mayoría de los países latinoamericanos —y no solamente para nuestro film— que son de una u otra manera productores de cine, es el de un cine al margen del sistema, un cine radicalizado ideológicamente, un cine de combate, un cine de ensayo y reflexión nacido en circunstancias muy precisas, que se rueda en países no liberados donde los mecanismos de opresión son muy grandes. Eisenstein y Vertov tenían detrás suyo al poder soviético, el cineasta latinoamericano tiene detrás suyo a la policía. Esa es la diferencia.

Fue necesario que revisáramos la concepción del cine que teníamos hasta ese momento. Nos dimos cuenta de que debíamos hacer un cine a partir de nosotros mismos, para nosotros mismos, que el valor de la experiencia en que íbamos a comprometernos residía principalmente en la capacidad de búsqueda y de invención que pudiéramos manifestar en el curso del rodaje, en volver a poner en cuestión los conceptos que teníamos, los modelos de cine que manejábamos, el modelo del largo metraje por ejemplo, modelo ligado a la novela, al teatro, al cuento. Nos preguntamos qué era el cine y hemos descubierto que era un instrumento de conocimiento y comunicación. Así como había cine novela, había cine científico, cine de noticias, cine de tesis, cine musical. Debíamos poner el cine a nuestro servicio y no depender del cine. ¿Qué queríamos hacer? Un cine al nivel del conocimiento, un cine al nivel del pensamiento, un cine al nivel de la idea, un cine de reflexión, un cine-ensayo. Nos dirigimos hacia el modelo del ensayo ideológico en el film. Descubrimos también que el problema del tiempo, del ritmo, no tenía mucha importancia, porque nuestro film, desde el punto de partida, estaba condicionado por la explotación capitalista del cine —contratiempos, retardos, etc.— Así, comenzamos el trabajo con una libertad realmente total. La obra resultaría de lo que las necesidades del trabajo impusieran. En el plano de la forma y el lenguaje, que eran una preocupación fundamental, queríamos liberarnos absolutamente. Es decir, queríamos utilizar en nuestro trabajo todos los lenguajes posibles para expresar lo que necesitábamos. Su imagen iba a ser la del documento y el testimonio. Es así como surgió la idea de hacer un film de notas y testimonios, notas y testimonios que son suficientemente interesantes para ser tenidas en cuenta, porque el film no es más que eso, notas y testimonios, documentos que contra-informan sobre lo que el sistema informa. En



Fernando Solanas
y Octavio Getino

una realidad en que se niega el acceso a la verdad desde la enseñanza primaria, donde se forma al hombre y el modelo, digamos en un mundo de ficción donde el escritor más brillante es un escritor de ficción —Borges—, en un mundo donde la realidad deviene ficción, el gran esfuerzo de un intelectual hacia el proceso de descolonización, su gran fuerza de invención, digamos su imaginación, es un esfuerzo para romper el mundo de las ficciones y encontrar el mundo de las verdades. Y vamos a documentar nuestras verdades a partir de nuestra realidad. Esto es bastante interesante para comprender la verdad que implica un cine de importación de documentos de un país neocolonizado donde lo que es verdad —documentos e informaciones— es ficción y mentira. No ocurre lo mismo en los países subdesarrollados donde funciona de alguna manera la libertad democrático-burguesa y donde hay acceso a la información. Digamos que creemos que un cine documental, de verdad, en profundidad, es el resultado natural de un cineasta latinoamericano en proceso de descolonización, como puede serlo, en un país desarrollado e independiente, una obra de ficción, una primera novela para un escritor. Para nosotros, nuestro film era nuestra primera novela, era la búsqueda de nuestro certificado de identidad, era nuestro propio descubrimiento.

Entonces, el film es un film de documentos, de notas. Hemos salido para documentarnos. El valor que tiene el documento, el testimonio, es en verdad irrefutable. Ibamos a afirmar verdades. El hecho de que fuéramos a filmar verdades no significaba que negáramos el alcance de la utilización de la recreación en el cine, ni ningún otro tipo de búsqueda formal siempre que sirviera para expresar un contenido y un ideal. Digamos que el film es un gran esfuerzo de descolonización. En esa época, estábamos sumergidos en el pensamiento de Frantz Fanon, que es la verdadera columna vertebral de ese proceso que desembocó en "La hora de los hornos". Menciono a Frantz Fanon y, con tanta significación como él, al aporte de los intelectuales revolucionarios argentinos nacionales, que nos permitieron comprender, profundizar y sacar de nuestras cabezas todo el mal de las clases pequeño-burguesas de izquierda, el paternalismo de izquierda que habíamos conocido, como la mayoría de los movimientos durante el peronismo. Digamos que este es el problema fundamental que tuvimos que vencer para concebir la obra. ¿Cómo fue desarrollada la realización de la obra? Con método, evidentemente. No poseíamos muchas

posibilidades de método, no siendo ideólogos ni historiadores, no teniendo claridad absoluta en cuanto a los temas que íbamos a desarrollar: mientras el film nacía, debíamos clarificar y profundizar nuestras ideas y tomar contacto con el verdadero país.

MARCORELLES: ¿Es decir que por ejemplo el reencuentro con las tesis de la Tricontinental de Cuba por una parte y la defensa de un neo-peronismo por la otra, ambas tesis nacieron espontáneamente con el contacto de la realidad filmada?

SOLANAS: Para ser claro diré lo siguiente. Cuando comenzamos el film, teníamos plena conciencia de que el potencial revolucionario argentino estaba en el movimiento nacional de masa que es el peronismo. Y que ese movimiento nacional de masa era y es el potencial revolucionario porque se compone de la totalidad del proletariado, de los campesinos y de importantes sectores de la clase media: conjunto de masas que desde hace 20 ó 25 años pertenecen a ese movimiento y, desde la caída de Perón y después de la misma, han constituido la gran contradicción del sistema neo-colonialista, lo que le ha impedido institucionalizarse y poner en funcionamiento su democracia burguesa; movimiento de masa de una gran conciencia de clase, que tiene una formidable experiencia de luchas sindicales y políticas, pero movimiento de masa que, teniendo la gran virtud de haber sido el motor de la resistencia contra el sistema neo-colonial, durante todos estos años, tiene también grandes limitaciones, las limitaciones inherentes a un gran movimiento de masa en proceso de radicalización ideológica, que tiene sin embargo orientaciones burocráticas y reformistas, movimiento que está en el plano de profundización política, movimiento que no ha tenido ni tiene fuerza para enfrentar y derrotar al sistema. Si impide al sistema institucionalizarse democráticamente y lo pone en crisis, no tiene fuerza para derrotarlo y vencerlo. Y este movimiento incluye en su seno muchas tendencias ideológicas...

Sobre todo hay una absoluta falta de información sobre lo que es el peronismo, en los países europeos y de América Latina. Falta información sobre este tema y aún el análisis y la información que ha habido durante el peronismo, entre 1945 y 1955, no son concluyentes, pues era una información completamente deformada. Se ha aplicado el esquema del facismo, del nazismo, a un país en proceso de liberación colonial; este esquema ideológico ha sido facilitado por los monopolios imperialistas, por el monopolio capitalista de la información, o por los partidos socialistas y comunistas estanilistas de los social-demócratas. Este análisis nunca ha tenido en cuenta problemas de la cuestión nacional, de la cuestión colonial, y de la problemática del país oprimido en relación a la problemática del país opresor. Ni de la problemática ni de la significación del nacionalismo como expresión de resistencia de los pueblos en proceso de liberación anticolonial. En lo que toca a lo que se entiende por nacionalismo en los países desarrollados en fase de expansión imperialista —es el problema de los Estados Unidos hoy, ayer del nazismo—, voy a extenderme un poco más, si no el análisis quedaría parcial, vista la falta de conocimiento y de información que existe sobre estos problemas. Es necesario reevaluar la significación de los términos porque hay muchas palabras que no tienen el mismo sentido, que ya no tienen idéntico significado, aisladas de su contexto histórico inmediato, privadas de la carga que implica cada una de ellas. Por ejemplo, las palabras libertad, justicia, democracia, en no importa cual país del Tercer Mundo. Digamos que esas tres palabras de la Revolución francesa son tres palabras en cuyo nombre las burguesías nativas neocoloniales han oprimido siempre a nuestros pueblos. De la misma forma que el término nacionalismo tiene un sentido diferente si se trata del nacio-

nalismo de los países oprimidos: el viejo nacionalismo de los países oprimidos: el viejo nacionalismo anticolonial de la guerra de independencia en nuestros países, el nacionalismo de Simón Bolívar, el nacionalismo de San Martín, de Sucre, es un nacionalismo anticolonialista. Igualmente con el término marxismo: en muchos países de América Latina, antes de la revolución cubana, y sobre todo para las masas, no significaba lo mismo, no gran cosa en realidad. Por otra parte, no exactamente el marxismo, sino más bien, en un país como Argentina, el partido comunista, el partido socialista, que habían traicionado muchas veces al movimiento popular, a la liberación nacional argentina. Estamos entonces ante un proceso de revalorización de los términos. En la misma forma sostenemos que el marxismo comienza a reivindicarse a partir de la revolución cubana para las masas latinoamericanas, que allí nace por primera vez un marxismo operatorio latinoamericano que parte de la idiosincrasia de las necesidades de la revolución latinoamericana, y comienza a encarnarse en sectores más amplios de la población. Lenin decía ya en la IIª Internacional que el que se opone al nacionalismo de los países oprimidos apoya el nacionalismo de los países opresores. Y este problema de país colonial y país opresor no ha sido siempre bien comprendido por los grandes teóricos del marxismo. Marx hizo probablemente una evaluación completamente falsa de la presencia del imperialismo inglés en la India hace cien años. Marx cree que la presencia del imperialismo inglés en la India es un factor de civilización. Asimismo se produce otra equivocación semejante en lo que concierne a la lucha entre los Estados Unidos y Méjico. Digamos también que los pueblos coloniales han vivido el nazismo desde su existencia, desde su conquista. Los pueblos coloniales han sido masacrados durante siglos por los países opresores. Cuando se presenta a un congolés, a un nativo de América Latina, a un asiático, la monstruosidad del nazismo, no creo que eso signifique gran cosa, porque los pueblos coloniales han vivido el nazismo a través del imperialismo francés, a través del imperialismo inglés, a través del imperialismo holandés y también del americano. Es lo que está viviendo el pueblo de Vietnam. Voy a dar un ejemplo. El partido comunista argentino en 1945, establecido en Argentina, país totalmente colonizado por el imperialismo británico, con un gobierno oligárquico y toda la economía del país en las manos de este imperialismo, definía al fenómeno político argentino a través de los términos de la contradicción mundial, una contradicción interna entre la democracia y el nazismo. Se pensaba que el mundo iba hacia la coexistencia y que los Estados Unidos y la Unión Soviética iban a liberar a todas las colonias del mundo. Era la época de los acuerdos de Yalta. Ahora bien, la contradicción real argentina es una contradicción entre liberación nacional anticolonial y opresión colonial sobre el país. Y el programa que presentaba en 1945 el partido comunista era anunciado por un grupo portavoz, la Unión Democrática, ella misma sostenida por el embajador americano Braden.

MARCORELLES: Sin embargo he oído serias reservas formuladas sobre Perón y vuestra presentación del peronismo por parte de los brasileños, reservas suscitadas en parte por el recuerdo de Vargas en Brasil. Yo no tengo la experiencia histórica requerida. Quisiera precisar una cosa: lo que me parece importante en el film, no es justamente la tesis —que es interesante—, sino la documentación de la tesis. Y lo que me interesa más aún: ¿hay desde la partida una tesis muy precisa que diga: el peronismo como experiencia de masas debe ser continuado, renovado y utilizado al servicio de una revolución, o es a posteriori, o más bien en el curso del trabajo, que la idea fuerza del film, es decir la recuperación de un movimiento de masa, se ha impuesto?

SOLANAS: No conozco ninguno de los fundamentos de la crítica brasileña respecto a nuestro film, sobre todo en lo concerniente a la valorización que hemos hecho del peronismo. Evidentemente es la falta de conocimientos generales, no sólo de los brasileños, sobre lo que ha sido y lo que es el peronismo en Argentina lo que confunde no sólo a los brasileños sino también a una gran parte de los intelectuales latinoamericanos. En un extremo está, por ejemplo, la sorpresa que causa nuestro análisis en Europa, ver el horror, y lo digo divirtiéndome un poco, por parte de los españoles, cineastas o críticos. Como ese crítico que escribe en la revista española "Nuestro Cine" dirigiéndonos una serie de insultos y tratándonos de deshonestos. Otro ejemplo: cuando estuvimos en el Festival de Pesaro, había personas que no fueron capaces de participar en el debate, cuando a nosotros nos hubiera gustado mucho discutir esos temas con ellos. Esas personas evidentemente no comprenden nada. Digamos que en las reacciones provocadas por nuestra interpretación del peronismo, hay toda una gama que va desde las reservas reales por incompreensión hasta actitudes francamente hostiles y además, a veces, deshonestas. Pero, para volver sobre su pregunta sobre la interpretación de los brasileños, que hacen una analogía entre Vargas y Perón, no tengo la información ni la experiencia requeridas sobre el problema Vargas, como puede tenerla un brasileño. Desgraciadamente, es verdad que nosotros, intelectuales latinoamericanos, tenemos un conocimiento más grande de los fenómenos políticos e ideológicos europeos o de los otros continentes que de los de nuestros propios países. Quisiera simplemente decir lo siguiente: ante la incapacidad de la izquierda tradicional de encabezar la fuerza real de liberación, la fuerza de los negros, de los indios, de los mestizos, de los proletarios, hemos debido recurrir en América Latina a movimientos nacionales y populares, movimientos policlasistas con una gran base de masa, aliados con sectores de la burguesía nacional. Movimientos típicos del Tercer Mundo, movimientos de masa del Tercer Mundo, anticoloniales, de liberación nacional. Este fenómeno de los movimientos populares, que pasa por la revolución mejicana, por el yrigoyenismo en Argentina en 1916, por el peronismo en el 45, por Vargas algunos años antes, por Arbenz en Guatemala, no ha sido analizado con suficiente seriedad. Voy a aclarar lo que sostenemos. ¿Cómo explicar la considerable sorpresa que provocó nuestra presentación del peronismo? Hemos comprobado que mucha gente no ha comprendido nada de los aspectos críticos y de las tesis que hemos formulado... El solo hecho de considerar como facista un movimiento nacionalista constituye un error enorme tanto en el caso de Perón como en el caso de los otros líderes nacionales populares de América Latina, y como he dicho, es el trasplante del esquema de la izquierda europea, en función de lo que ha sido la expresión imperialista de clase de los países europeos frente al facismo o el nazismo. Creo que se equivocan completamente. Esto no quiere decir que esos movimientos nacionales, mezclados con elementos nacionales burgueses, no hayan tenido también características anti-liberales, antidemocráticas, o que alguno de ellos no haya sido influido políticamente por el facismo. Pero una parte de esos movimientos nacionales populares tenía por principal objetivo luchar contra el imperialismo británico o americano, enemigos de la Alemania nazi o del facismo. El fenómeno es complejo. Nosotros mostramos un fenómeno histórico y un fenómeno a nivel de los individuos. Los movimientos nacionales y populares en América Latina así como en el Tercer Mundo han sido también expresiones de las contradicciones propias de nuestras sociedades, movimientos confusos, heterodoxos, contradictorios, con una ideología policlasista nacional burguesa. Nosotros no decimos que el peronismo del 45 ha sido un movimiento socialista o mar-

xista-leninista, pero el hecho es que no pudo haber revolución marxista-leninista en ese entonces en América Latina. La historia es la que es en sí misma y no la que decidimos que deba ser. Y hacemos un análisis de esos movimientos nacionales populares en función de las circunstancias concretas, históricas, por las cuales ha pasado cada uno de nuestros países, en cada uno de esos momentos.

Voy a dar un ejemplo: el juicio que tenemos sobre el peronismo durante la década de su gobierno entre 1945 y 1955. El peronismo nace como un frente nacional de liberación anticolonial, antioligárquico, contra una Argentina oligárquica probritánica y totalmente dominada por el imperialismo británico, una Argentina que se encuentra en esa situación de dependencia respecto al imperialismo británico desde 1823, cuando se contraen las primeras relaciones comerciales con el banco Baring Brothers. En 1945 el peronismo hace su aparición en el momento mismo en que Argentina comienza a desarrollarse industrialmente. Este desarrollo se produce impulsado por el sector nacionalista del ejército. Afecta al mercado interno y entra en contradicción con el imperialismo. Se asiste al nacimiento de un fuerte proletariado, la industria toma importancia. El peronismo, después de 1945, propone un programa antioligárquico y antiburgués, defiende en el plano internacional una posición de tercer fuerza. Perón es de los primeros en hablar de un Tercer Mundo. ¿En qué circunstancias históricas? ¿Por qué? Es aquí donde comienza nuestro análisis. No revalorizamos al peronismo para verlo repetir hoy en Argentina lo que ha realizado en 1945. Las circunstancias históricas han cambiado, y el desarrollo de la estructura socio-económica argentina es otra. En 1945 la revolución china no existe, el Tercer Mundo es un proyecto en marcha, los pueblos árabes no se han liberado, la India aún no es una república. Se firman los acuerdos de Yalta. En el interior del país, en Argentina, como ya dije, se ejerce una presión enorme sobre las clases proletarias. Y el peronismo surge como la eclosión de un fuerte movimiento de masa que encuentra allí su expresión porque no la encuentra en ninguno de los partidos de izquierda tradicionales, aliados al ala liberal de la oligarquía y la burguesía, esa famosa "Unión Democrática" de 1945. ¿Entonces, qué es para nosotros el peronismo en Argentina? Durante esos diez años es el punto más alto alcanzado por la tentativa de una revolución democrático-burguesa en Argentina, tentativa que no llega a sus últimas consecuencias por la traición de una parte de las fuerzas peronistas, de los sectores de la burguesía nacional en relación a la base proletaria y campesina.

Es decir que el peronismo inaugura un proceso de liberación nacional, introduce un control de los cambios, nacionaliza los depósitos bancarios, los servicios públicos, establece el control de la economía por el Estado, toma independencia en el plano del comercio exterior, democratiza el país, da el derecho de voto a la mujer, construye escuelas y universidades que no teníamos anteriormente en Argentina, y es la primera democracia burguesa que funciona realmente en Argentina, a pesar de todo lo mal que de él puedan pensar esos señores españoles, brasileños y europeos. La primera tentativa fue Yrigoyen, después Perón. Por otra parte, se desarrolla la industria nacional. No se firma ningún empréstito con el imperialismo. Pero eso no basta. Esta es una de las primeras tesis que abordamos en el film: un movimiento de masa con una dirección nacional burguesa que oscila del nacionalismo popular al nacionalismo burgués no logra implantar una estructura revolucionaria. La derrota del peronismo en Argentina significa la imposibilidad de llevar más adelante una revolución de liberación nacional si al mismo tiempo no es transformada en revolución social. Un movimiento nacional y

popular debe hacer frente, en lo que concierne al poder, a dos grandes contradicciones: una externa, su lucha contra el enemigo: la oligarquía y el imperialismo; y la otra interna: la lucha de las clases en el interior del movimiento policlasista mismo. El peronismo no supo afrontar y llevar a cabo la lucha contra el enemigo: la oligarquía y el imperialismo; no alcanzó a expropiar totalmente esa fuerza en el aspecto económico. El peronismo, ¿qué representaba para la oligarquía? El poder político. Por primera vez existía una fuerza social en Argentina, la burguesía nacional unida a la industrialización del país. El peronismo no alcanzó a expropiar económicamente a la oligarquía, no supo vencer económicamente al enemigo fundamental. La lucha de las clases se intensificó en la sociedad argentina y se intensificó también en el seno del movimiento peronista, es decir que la falta de afrontamiento contra su enemigo fundamental lo debilitó. También, víctima de su contradicción interna, el movimiento peronista cayó sin lucha, no tenía organización. La burguesía nacional peronista rompió el frente policlasista, traicionó su base proletaria. Es decir que, ante la presión de la lucha de clases, lógicamente, ella vuelve a buscar inmediatamente al enemigo circunstancial y toma posición ante un proletariado que se encuentra frente a ella, como un enemigo directo. Es por eso que la derrota del peronismo significa la derrota de la tentativa más avanzada hecha por un movimiento nacional y popular en el poder en Argentina, la derrota de la tentativa más alta de revolución democrático-burguesa realizada en Argentina. Pero sostenemos que la única posibilidad que ha tenido este movimiento de continuar y profundizar la revolución hubiera sido conducirla hasta sus últimas consecuencias, realizar también una revolución social, expropiar a la oligarquía, llevar a cabo la reforma agraria, expropiar definitivamente al imperialismo. Ese ha sido el gran fracaso del peronismo. Sus limitaciones y su debilidad no han sido más que las limitaciones de la sociedad argentina de esa época y de su ideología. ¡Frente a un dirigente como Perón, se encontraba un dirigente comunista del tipo de Vitorio Codovila! Las limitaciones políticas argentinas han sido también las limitaciones de ese momento histórico. Hubo carencia en el peronismo, en el movimiento de masa peronista, de fuerzas revolucionarias, de intelectuales revolucionarios que llegasen a formular una crítica revolucionaria eficaz.

Entonces, en definitiva, ¿cuál es nuestra posición frente al peronismo? En esas circunstancias históricas, ha significado un gran paso adelante en el proceso de liberación nacional, proceso que no llega a su fin, como digo, pero que da posibilidades de desarrollo a un vasto proletariado y una conciencia anti-imperialista, antioligárquica y de clase muy profunda. A partir del peronismo, el atropello del trabajador, del campesino, del obrero, es imposible. No se pueden manipular las relaciones sociales en lo que concierne al trabajador en cualquiera de esas categorías, sin provocar un conflicto. Antes del peronismo, no existía ningún tipo de legislación social. El peronismo, aún paternalistamente, facilitó toda esa legislación social. También expresó, digamos sintetizó, como movimiento de masa, las aspiraciones y las búsquedas de las masas argentinas. Si el peronismo subsiste sin embargo como fuerte movimiento de masa (las masas se identifican en la lucha de clases y antimperialista, como peronismo) y si el movimiento continúa teniendo una gran cohesión nacional, es porque el movimiento ha significado para las masas su experiencia política más avanzada. Esa es nuestra situación. El peronismo no es un partido político, un partido con estructura secular tradicional. No es más un partido revolucionario. Es un movimiento de masas objetivamente revolucionario, porque contiene las fuerzas objetivamente revolucionarias cuyas reivindicaciones sociales y políticas pasan a través de una revolución



Foto Henry Wilhelm

profunda, de un profundo cambio de estructuras, después de las circunstancias internacionales de Cuba y Santo Domingo, después de que ese proletariado hubo actuado hasta ocupar masivamente las usinas del país, haciendo prisioneras a las organizaciones patronales. Un proletariado que ha pasado por toda esta experiencia está por su conciencia cercano a una revolución profunda que sólo puede ser una revolución socialista.

Y aquí llegamos a la segunda tesis fundamental del film. Si un país como Cuba, un país del Tercer Mundo, ha podido defender su revolución radicalizándola como revolución social allí donde los movimientos nacionales han fracasado, han caído en manos de sus tendencias burguesas, y si éstas, llegado el momento de las transformaciones, traicionaron su base popular, Cuba, poco después de tomar el poder y haber comenzado la revolución democrático-burguesa tuvo que pasar a la reforma agraria, tuvo que llevar a cabo la expropiación. Después de los acontecimientos de Cuba y Santo Domingo, una revolución democrático-burguesa es imposible. Esto está demostrado por todos los golpes de estado que hemos tenido y por la forma en que han sido derrocados todos los gobiernos nacionales y populares que trataron de llevar a cabo una revolución democrático-burguesa. No hay posibilidad de revolución democrático-burguesa si al mismo tiempo no se encara una revolución socialista. Es la tesis fundamental del film. La revolución de liberación nacional es la consecuencia y el efecto de la primer independencia latinoamericana hecha por Bolívar, San Martín, O'Higgins y Sucre. Independencia que no fue llevada hasta sus últimas consecuencias porque fue traicionada por las burguesías nativas desde el alba de su liberación. Esta independencia colonial se ha convertido en una nueva sucesión neocolonial. Es decir que el nacionalismo de la vieja independencia llevado hoy a sus máximas consecuencias para liberarnos del neocolonialismo puede ser posible sólo bajo la forma de revolución socialista. Y es la experiencia que indica Cuba.

Un punto mucho más importante que hemos tratado de abordar, es el contenido continental de la lucha latinoamericana. Creemos y sostenemos que América Latina es una gran nación inacabada. Provenimos de un mismo pasado, con una misma lengua, con una misma historia. Tenemos las mismas posibilidades y enfrentamos el mismo enemigo. La perspectiva histórica de América Latina desemboca en una gran nación socialista unificada, es decir el rebasamiento de la balcanización que nos impone el imperialismo para poder dominarnos. Esto significa desarrollar hasta su más alto grado la concepción del internacionalismo. Muchos se espantan cuando hablamos de nacionalismo. Consideramos al nacionalismo como la expresión de los pueblos para enfrentar al colonialismo opresor. Encaramos un socialismo latinoamericano que tiene su expresión más alta en Cuba, y necesitamos aprender un internacionalismo a nivel continental y mundial para poder llevar a cabo nuestra liberación. Hoy la liberación de un solo país de América Latina es muy difícil, sino imposible. Santo Domingo lo ha demostrado. El imperialismo está dispuesto a intervenir militarmente mediante sus fuerzas conjuntas en cualquier país de América Latina. La necesidad de coordinar la acción de conjunto contra el imperialismo será difícil pero inevitable. Hemos tratado entonces de poner de relieve tres cosas. Primero profundizar el nacionalismo como elemento de resistencia y de enfrentamiento contra el enemigo externo e interno, el nacionalismo de clase, el nacionalismo popular. Paralelamente, enfrentar cualquier tentativa o cualquier germen de chauvinismo en el interior del movimiento de masa con la idea central de América Latina como gran patria; la liberación de la gran patria es inseparable de la gran batalla internacional contra el imperialismo, y llegamos al Che que es la expresión más alta de este internacionalismo y que nos ha dicho: "Siendo el imperialismo un sistema mundial, es imposible combatirlo si no es a través de una gran conflagración mundial. Crean dos, tres, muchos Vietnam". Creemos que ha habido después de Cuba una lucha por la revolución en América Latina que deberá ser articulada. Es un combate y un proceso de liberación que tendrá gran alcance. No defendemos soluciones inmediatas. Lo que queremos hacer como intelectuales y a través del film, es desarrollar la conciencia de las masas, en fin, de las bases, con el fin de prepararnos estratégicamente para una gran guerra de liberación, una guerra que será muy cruel, muy sangrienta y que dependerá evidentemente de las circunstancias nacionales e internacionales.

Tales son las tesis fundamentales del film. El peronismo sigue siendo hoy, a pesar de todos los obstáculos colocados por el sistema, el eje central de la oposición argentina. Evidentemente los extranjeros, sean nuestros hermanos latinoamericanos o europeos, conocen mal la literatura desarrollada sobre el tema del peronismo por la izquierda revolucionaria argentina. Lo que exponemos en el film, son ideas que podrían llamarse bastante comunes en Argentina en el proceso de descolonización intelectual, pero son muy valiosas y ayudan a fortificar ese núcleo y ese frente de masa que es el peronismo, frente de masa dinámico que aporta ideas que no aportaba anteriormente pero que alimenta contradicciones en su seno. Existe una vanguardia revolucionaria que ha realizado las únicas tentativas insurreccionales en Argentina durante la última década, aunque había allí miembros colaboradores de derecha que se aproximan al gobierno. Es la realidad viva, histórica argentina. Y nosotros como intelectuales tratamos de ser útiles mostrando ese proceso, aportando lo poco que podíamos aportar.

Es ponernos al margen del proceso histórico, romper las barreras creadas por la oligarquía, para comunicar con las bases y las masas y operar desde el interior, luchar en el seno de los movimientos de masa para ir hacia una

radicalización ideológica y un profundizamiento de su conciencia revolucionaria. Es lo que podemos aportar humilde y modestamente. Gran parte de esas suposiciones las hicimos antes de comenzar el film. Veníamos de un proceso de conciencia y de descubrimiento de toda nuestra vieja equivocación política, porque éramos la expresión de la búsqueda, digamos, de la fuerza joven, de la izquierda latinoamericana que, a partir de la revolución cubana, se desarrolla y pone en crisis el desenvolvimiento del debate polémico de toda la fuerza de izquierda tradicional. Siendo la expresión de esta nueva izquierda que se establecía a través de hechos concretos como la revolución cubana y otras tentativas de levantamiento en América Latina, siendo la expresión de esta izquierda latinoamericana que operaba buscando un lazo directo con las tradiciones populares y nacionales, veníamos con muchos prejuicios ideológicos. Pero es evidente que el film nace de la necesidad de profundizar estos temas, y lo extraordinario es la experiencia del film, que ha sido el vehículo por el que nosotros, intelectuales procedentes de los estratos medios (Getino no, porque es de origen proletario, yo por ejemplo sí), podíamos tomar contacto en profundidad con lo que hasta entonces había sido una abstracción o una idea: las masas, el pueblo, la clase trabajadora. Es a través de un enorme trabajo que comienza con el reportaje, decenas de reportajes, entre obreros, delegados sindicales corrientes, cuadros sindicales, viajando por la periferia de Buenos Aires, viviendo con ese mundo, recorriendo la mayor parte del país; es a través de ese largo proceso que Getino y yo profundizamos y clarificamos en el fondo de nuestras intuiciones, o verdades ideológicas, y descubrimos que la realidad era mucho más rica de lo que imaginábamos, que la conciencia de las masas y su contenido revolucionario eran un hecho mucho más fuerte de lo que nosotros como intelectuales de izquierda tradicional habíamos pensado cuando hacíamos una evaluación de esos datos. Es el film mismo, es la praxis del film, la que permite romper el paternalismo típico pequeño-burgués de intelectual de izquierda hacia las masas. Es el film quien nos ha transformado y enriquecido nuestra ideología, quien nos la hizo constatar, quien la puso también en crisis. Por eso el film está concebido y escrito al mismo tiempo que iba siendo realizado. Es decir que el film nació como el testimonio y la expresión de los cambios y la búsqueda ideológica que Getino y yo mismo hemos perseguido durante estos tres últimos años.

El film no es más que eso. Tiene grandísimas limitaciones ideológicas, históricas, de toda clase. Y hemos sido perfectamente conscientes de que con nuestros conocimientos no podríamos llegar nunca a realizar una obra ideológica o formalmente perfecta o clarividente. Era imposible. Entonces, lejos de querer renunciar a una tarea tan ambiciosa, preferimos realizarla para nosotros mismos y también para el movimiento de masa y para la liberación porque, por mínimo que fuese nuestro aporte, iba a indicar al menos una actitud operativa entre una intelectualidad que no se comprometía directamente en relación a las masas de su país. Es decir que el film se transforma durante su realización más de diez veces. La estructura misma del film ha sido completamente transformada durante este último año. Su forma nació de la praxis, y aquí arribamos a una característica esencial, a una orientación fundamental para realizar cualquier acción en América Latina y en nuestro país, que es la de partir de la praxis, del acto concreto. De la misma forma que en política no se puede elaborar una dirección más revolucionaria sino es mediante la lucha y la acción revolucionaria misma, en el cine tampoco podíamos comenzar realizando algo superior a nosotros sin la praxis misma, artística, intelectual, ideológica. Esa praxis es el momento más alto, artístico, existen-

cial y también filosófico, que alcanzamos. Esto, a través del film, nos permitió liberarnos completamente. O nosotros nos transformamos o la realidad nos transformó. Y de esta interacción surge una síntesis que ha sido el testimonio de ese proceso, el testigo de nosotros mismos. Es por eso que comprendiendo que el tema que abordábamos, el tema de la liberación, nos sobrepasaba, resolvimos esa limitación mediante la estructura abierta. Y concebimos el film como film abierto para que el público, los militantes, las masas que lo vean agreguen en él lo que falta, para que ellos lo enriquezcan y puedan sobrepasar así las limitaciones que implica en sí mismo. Y lo dijimos en el film: "Compañeros, esto es una información abierta, fundada en el principio de que todo en ella puede ser discutido y que vuestras opiniones tienen tanto valor como las nuestras". No tuvimos la idea de monopolizar, como conferencistas burgueses, un tema abierto como lo es el de la liberación, que sólo finalizará con la toma del poder político. El film está entonces concebido como una estructura abierta que se desarrollará en el momento de la proyección, y hay detrás una idea muy interesante, la idea de que si la liberación es un hecho viviente del presente y hace avanzar al pasado para transformarlo en porvenir, en una realidad concreta, en toma del poder político, si la liberación es un hecho presente, lo que tiene más importancia es el instante de proyección y no el film en sí mismo. Y el momento presente de la liberación, es el momento en relación al film donde se puede tomar contacto con nuestra información, tener un contacto con nosotros. El momento viviente creador, es ese instante en que la proyección se termina y el film continúa a través del debate que se origina en la sala, donde el público deja de lado la actitud expectante del espectador tradicional que no participa en la obra, digamos, el esquema del arte europeo o del arte burgués, para convertirse en protagonista y actor de la historia viva. Deja de ser espectador y se transforma en protagonista y actor pasando de la pantalla a la sala y de la sala a la pantalla. Lo que me parece más interesante en el film, es la búsqueda de izquierda, en última instancia, completada en el momento viviente en términos de cine.

MARCORELLES: ¿Cuál es tu responsabilidad? ¿Piensas que tu film puede tener una acción política inmediata? ¿Cuál es tu responsabilidad moral frente a frente con la acción que deseas provocar? ¿Cuál es tu compromiso?

SOLANAS: Evidentemente no creemos que nuestro film, en el que hemos puesto todo lo que teníamos en el plano material, económico, intelectual, y hasta lo que no teníamos, no creemos que toda esa acción sea un acto más honorable o más loable que el que realiza un militante anónimo cotidianamente en Argentina. Pensamos que los términos de compromiso se determinan en función de lo que el hombre compromete en actos y hechos concretos y no a través de sus palabras. Por ejemplo, el estudiante que participa hoy en Argentina en los movimientos políticos estudiantiles pone en juego su carrera porque el régimen lo castiga expulsándolo definitivamente de la universidad, el obrero que participa en su medio en actividades similares pone en juego su única posibilidad de sostén y trabajo ya que arriesga perder su certificado de trabajo, el militante o combatiente que se calla en la mesa de tortura y no dice el nombre de sus compañeros arriesga su vida. No hemos hecho nada más importante con nuestro film. Lo menos que podíamos hacer como intelectuales era poner en juego lo que mejor podíamos, que en ese caso era el cine; contribuir, como contribuyó y contribuye aún todo el pueblo argentino a través de infinitas luchas, al vasto proceso descrito por Fanon. Si todos estamos comprometidos en el combate por la salvaguarda común, ya no puede haber inocentes, ya no puede haber manos puras ni espectadores. Todo espectador es un títere, un traidor. Todo el objetivo del film es denunciar la acti-

tud de expectativa y de indiferencia, la actitud pasiva respecto a la historia real, a la vida cotidiana del país. Es por eso que la primera parte del film rompe esa actitud, es una parte hecha para provocar, un detonador. Inquieta para transformar enseguida a la segunda parte en parte de participación, en momento de reflexión. Fundamentalmente, queríamos negar la actitud de espera pasiva del espectador burgués que entra o sale del cine según las ganas que tenga de cine. Si tiene ganas de él va, si no sale. Es la misma actitud que una gran parte de la gente en Argentina tiene respecto al país, respecto a los problemas del país. ¡El país es una mierda! ¡Todo es complicado, es culpa de los burócratas, de los sindicatos, de los militares! Dejo de lado el país y así obtengo mi salvaguarda personal. Por otra parte es evidentemente un problema fundamentalmente ético y moral. Si somos auténticos y honestos, debemos reconocer dos cosas: o legalizamos la gran inmoralidad y la hipocresía del mundo en que estamos, o nos oponemos a él. No hay término medio: toda forma de abstención es una manera de reforzar el poder existente. Debemos ir todos a la acción, cada uno con lo que tenga y con lo que pueda. Y la acción se traduce en hechos, en obras concretas, no con palabras.

MARCORELLES: Exiges que los espectadores se comprometan. ¿Como qué se lo exiges? ¿Como artista, como militante político? Es una pregunta delicada, pero es una pregunta sobre la que me gustaría oírte una respuesta precisa.

SOLANAS: Esta pregunta me parece interesante por la siguiente razón: Es común, cuando se analizan los términos de la política argentina a partir de la izquierda, de lo que se entiende por izquierda, que se lo haga a través de una terminología genérica. Por otra parte esta terminología muy genérica tiene por consecuencia no comprometerse con la realidad concreta del país porque los términos genéricos tienen sus correlativos concretos cotidianamente. Quiero decir con esto que en lugar de hablar de peronismo, que es la expresión concreta del proletariado, de la clase obrera, nosotros no hacemos un discurso teórico, ideológico, desde el punto de vista de Sirius, sobre el compromiso y su manifestación concreta, ideológica y política, argentina. Eso hubiera sido mucho más cómodo porque hubiéramos estado en muy buenos términos con todo el mundo. Tomamos el único camino posible que es el de, frente a una realidad concreta que tiene nombre y sobrenombre, llamarla con sus propios nombres. Realizamos nuestro discurso, nuestra intervención, a partir de lo que creíamos e interpretábamos que era el movimiento de masa que se llama en Argentina peronismo, como en otras partes se llamaría de otra forma. Es a partir de esta situación concreta y política argentina que hemos desarrollado nuestra obra, llamando a una acción de conjunto unitaria y dejando abierto el diálogo, que es la propia esencia de la concepción del film.

Por otra parte, ¿cuál es nuestro compromiso? No hemos tenido ninguna demanda y hemos dado todo, nuestra acción personal, la realización de la obra, el sacrificio que ésta nos impuso, porque nosotros pusimos todo lo que podíamos en la obra. Pero eso no basta. Nuestro compromiso en sí es un compromiso concreto, nuestro film no está rodado anónimamente, lleva en su ficha técnica nuestros nombres. Nuestro compromiso concreto, que tuvimos y tenemos, es el de asumir toda la responsabilidad histórica, política, ideológica del film en nuestro país, a pesar de todas las estructuras represivas que en él existen. A partir de allí, tratando de evitar toda forma de huida, de evasión del país, podría nacer en nosotros una capacidad de resistencia, una fuerza de invención suficientes para enfrentar esa realidad y descubrir los medios tácticos de acceder al poder político a través de un largo proceso. Creo que

esa debe ser nuestra actitud. Hicimos un film. No cremos que con un film se hará la revolución o se cambiará el mundo. Pero ese proceso nos ha sido aportado por el cine. Y para nosotros nuestra actitud tiene mucha importancia: asumimos públicamente todo lo que hemos expresado en el film, pero eso no elimina nuestra propia crítica de ese trabajo. Hoy, nos encontramos con tanto más profundizamiento en cuanto ya se han presentado las críticas, en cuanto el film ha sido hecho hace tres años y medio. Ideológica y políticamente, es evidente que tenemos una concepción más profunda y avanzada que hace tres, o dos años, o aún un mes. A partir de allí, evidentemente, se desarrollan otros numerosos films.

Lo que deseáramos, es que los intelectuales argentinos, en vez de desarrollar temas que no tocan la inmediatez política e ideológica de Argentina pero contribuyen al desarrollo universal de las ideas universales, a la revolución de las ideas, que en vez de eso comenzaran a obrar y elaborar con temas más profundos, menos equívocos. Con la conciencia de que nuestro film iba a desencadenar de cierta manera una serie de reacciones susceptibles de profundizarlo, asumíamos un gran riesgo intelectual al querer tratar todos esos temas. Por otra parte un film de ensayo político o ideológico tiene limitaciones muy concretas. En un ensayo escrito, es posible desenvolver exhaustivamente cualquier tema. En términos cinematográficos, esto es casi imposible (hubiera sido necesario hacer un film de 50 u 80 horas) y además el espectador no puede detenerse, como en un libro, en cada pasaje en que desee reflexionar. Por estas razones el film no es más que un detonante, para que esos temas sean desarrollados y enriquecidos después de la proyección.

En fin, como le decía, vistas las circunstancias en que hemos realizado este film revolucionario, en un país no liberado, con enormes limitaciones económicas, productivas y también intelectuales, visto que el film es un testimonio de nuestro proceso de descolonización, lejos de pretender que se trate de un film perfecto, absoluto, y muy justo en todos los elementos que implica, debe ser visto sobre todo como una obra de búsqueda. No hemos terminado nuestro discurso ideológico con él. Es nuestro primer film. Y si no podemos rodar mañana, si no podemos expresarnos con la libertad con la que nos hemos expresado en éste, escribiremos un libro o haremos una obra de teatro. Pero lo que nos importa, es proteger nuestra actitud no-condicionada, proteger nuestra total libertad y nuestra situación en un país neocolonial donde el intelectual debe elaborar su ideología, debe contribuir a la batalla concreta y cotidiana que se está librando.

MARCORELLES: Por razones materiales, tú trabajas con un pequeño equipo. ¿Es cierto que tú haces la fotografía?

SOLANAS: He hecho la fotografía de un cuarto del film, porque el operador no estaba libre. La fotografía del film ha sido realizada por otro compañero, y hubo cerca de un cuarto de film que he debido realizar yo por razones de fuerza mayor.

MARCORELLES: ¿Tenías formación de operador?

SOLANAS: No, no tenía dicha formación. Tenía conocimientos de base y sobre todo sabía qué género de fotografía necesitaba. Yo me expreso también a través de la fotografía, me expreso a través del género de fotografía del cual tengo necesidad. Todo esto proviene del hecho de que he realizado films publicitarios, he rodado centenares de films publicitarios. El cine publicitario me llevó a realizar films con todos los géneros de fotografía, es decir que manejo suficientemente la dirección escenográfica, ya que me expreso a través de ella. Pero no la llevo personalmente, técnicamente.

MARCORELLES: ¿Es que el hecho de fotografiar con el sonido te plantea algún problema?

SOLANAS: En verdad el problema es más vasto. Trabajamos con un equipo reducido porque no teníamos los medios económicos que nos permitiesen utilizar un equipo más grande. Es decir que no teníamos dinero y no podíamos contar con un mejor apoyo técnico, que habría significado para nosotros un gran alivio en el trabajo, nos habría economizado tiempo y permitido obtener un resultado muy superior. En lo referente al problema de cámara, he manejado a menudo la cámara en el film, pero esto no por razones económicas, sino porque en un cine de tipo documental, en una imagen documental como la que tratábamos de obtener, había una necesidad fundamental de componer cinematográficamente a través de la cámara. Todo pasó muy espontáneamente, con gran libertad. Teníamos una idea cinematográfica, una estructura cinematográfica también, pero muchas veces filmamos secuencias sin una idea bien precisa del lugar que ocuparían en el film. El film está compuesto fundamentalmente en el montaje. Para mí el montaje es el punto creador más alto del trabajo técnico, artístico e ideológico.

MARCORELLES: La fotografía de la primer parte y de las otras dos del film son absolutamente diferentes...

SOLANAS: Seguro, porque había objetivos diferentes...

MARCORELLES: La primer parte es la de agitación propagandística. La segunda es la de reflexión, es la de la crítica.

SOLANAS: Sí, porque la primera es la parte de la agitación y la segunda y tercera son el momento de reflexión. Por lo tanto el lenguaje debía cambiar. El film se compuso, el montaje se comprendió como el sostén de las ideas, como la expresión visual y auditiva de las ideas; y el contrapunto de éstas, por el manejo del tiempo y del ritmo, es decir, partiendo de momentos de agresión hacia los espectadores, momentos emotivos, progresando hacia momentos de reflexión. Digamos que el momento del montaje, es el momento de la composición. Pero el momento de mayor existencia para componer una obra como la nuestra, el momento de la afirmación (no hablo de todos los demás momentos porque cuando íbamos a hacer un reportaje, partíamos con ideas muy precisas) en la mayor parte del material que habíamos filmado, el momento de la afirmación era nuestra relación con el mundo y la realidad, donde afloraba, digamos, todo nuestro sentido intuitivo, fundamentalmente en el terreno de la expresión. Nuestro subconsciente, nuestra intuición, nuestra búsqueda se manifestaban en el momento de captar la realidad. Entonces, siendo tan libres ante lo que captábamos, no podía dejar de tomar vistas. ¿Por qué? El film tiene una estructura celular, una estructura en capítulos. Cada capítulo expresa una idea y tratábamos al menos con la cámara de expresar en el plano de la imagen, en el primer film particularmente, de dar su sentido a la idea, de hacer sentir la idea. Y reforzar la idea, darle su sentido y completar el abastecimiento, el esquematismo de la idea, traspasarla a través del contacto audiovisual y la realidad que habíamos visualizado. Y en cada una de las células que componen el film, para cada una de ellas debíamos encontrar entonces la expresión que transmitiese el sentido ideológico, el contenido de la idea y así sucesivamente. Es decir que cada secuencia, cada célula tiene una fotografía diferente, tiene más bien una forma diferente. Hay pequeñas células que son pequeños cuentos en sí mismas, pequeñas narraciones, hay otras que son documentales libres, hay otras que son exclusivamente secuencias de montaje y contrapunto, otras que son escenas puramente descriptivas, otras son cine directo, otras son especies de canciones de carnaval ci-

nematográfico. La posibilidad de unir todo ese material, para no caer en la dispersión total y el caos, era dar a cada parte una forma. Así, desde el trabajo de cámara hasta el montaje, era obligatorio encontrar esa forma de lenguaje. Como el film no es un film narrativo, hay secuencias cuyo montaje se orienta a partir del estilo de la cámara. Otras secuencias son exclusivamente secuencias de montaje a partir de planes fijos. Y además, como no existía una composición cinematográfica previa, era a través de la cámara que yo componía la realidad, era obligatorio que hiciera el trabajo de cámara.

MARCORELLES: Tú filmaste a Julián Troxler, filmaste la escena al borde del mar, filmaste al viejo militante de la Patagonia. Son secuencias que, fotográficamente, tienen una tensión particular. Y quisiera saber si tienes el sentimiento de que el hecho de estar encargado de una cámara, de ser no sólo el director de la puesta en escena sino el director de la fotografía, de una fotografía estrechamente apegada a la toma de sonido, no agregaba una cualidad particular para ti, responsable del film. Es decir, por ejemplo, conoces el nombre de Leacock. El dice: "El montaje se hace ya en la toma de vistas".

SOLANAS: Cuando me refiero a la fase del montaje del film, a la mesa de montaje, al montaje del sonido y de la imagen que fue el momento creador por excelencia, me refiero a la estructuración definitiva ideológica y dramática de la obra. Pero en cada secuencia que filmamos, me planteaba antes de rodarla todas las hipótesis posibles de búsqueda y de lenguaje formal, y evidentemente era inevitable que hiciera la cámara yo mismo porque yo montaba con la cámara. Es evidente que estar a cargo de la cámara y tener conciencia del sonido y de la fotografía que se está haciendo permite sintetizar y definir la expresión. Es muy importante. Cuando el creador se sumerge completamente en un film, pasa por períodos de gran confusión, de búsqueda y de lucha interna para definir su expresión, porque ella no está nunca muy clara. Por otra parte encuentro muy peligrosa definirla totalmente. Esto amenaza con hacer perder el contacto con la realidad del hecho fílmico, porque ese contacto es muy rico y, a través de la sensibilidad, en el caso por ejemplo de un film como éste, que tiene secuencias recreadas, enriquece y transforma también vuestra concepción del film. No exactamente la concepción sino su expresión. Cada una de las secuencias la filmamos así, no tenía forma el principio y nos pareció evidente que su forma debía ser esa. Y hubo siempre en mí un conflicto interno de clarificación a propósito de saber cuál era, de todas las formas posibles que venían a mi espíritu, la más adecuada, la que fuera la expresión justa. En ese sentido entonces, pasamos por todos los tipos de esquemas y esta expresión se manifestó al nivel de un ritmo, de un tempo dramático.

MARCORELLES: Dijiste hace un momento: somos pobres. Para nosotros es necesario trabajar con un pequeño equipo y un rodaje ligero —cámara ligera, su síncrono, etc.— ¿Crees que para un tema verdaderamente viviente, este tipo de rodaje, fuera de toda consideración económica, política, es más esencial para captar una realidad que un rodaje muy formal, muy organizado?

SOLANAS: Creo que es necesario trabajar con un pequeño equipo muy móvil, y además un equipo que se identifique a la obra, la conozca y viva la experiencia de grupo en una forma profunda. No puedo trabajar con un equipo en el que los miembros no sean buenos amigos míos, buenos compañeros, y no tengan una cierta posibilidad de comunicación y la conciencia de lo que están haciendo. Es lo ideal. Lo anterior no sucedió nunca, pero la gran desgracia era que faltaba lo más elemental. El film fue rodado en gran parte en 16 mm. con dos cámaras de 30 m., sin su síncrono. Trabajamos con magnetófonos ordinarios. Fue un trabajo terrible resincronizar todos los reportajes, y aún

muchos reportajes no pudieron ser resincronizados a causa del total defasaje. Hubiéramos necesitado tener una cámara como la Éclair de 120 m. Silenciosa, con un Nagra y un buen técnico de sonido, porque Getino tuvo que ocuparse a menudo del sonido. Yo debía hacer la producción y Getino también. Y debíamos hacer un poco de todo. Todas esas interferencias nos estorbaban en el profundizamiento de nuestra obra porque debíamos superar una serie de obstáculos técnicos y de producción que nos tomaban un tiempo enorme. Y en lugar de reflexionar en la afirmación, debíamos inclinarnos sobre la manera de resolver prácticamente los problemas. Esto no quiere decir que yo hubiese renunciado a manejar la cámara en un film documental como éste. En un film puesto en escena, con movimiento de actores ya indicados, con movimientos de cámara previstos, hubiera preferido que fuese un cameraman quien se ocupara de ello. Pero en el caso de un cine tan libre como nuestro film, era muy importante hacer cámara. El hecho de estar yo mismo a cargo de la cámara me permitió incorporar la cámara a mis ojos. Esto es muy importante. Sé que lo que hago mejor es cine y para mí el cine es un rectángulo. Miro a través de ese rectángulo y es verdaderamente con la cámara con lo que tengo la verdadera percepción cinematográfica.

MARCORELLES: Tienes una formación musical. ¿Qué importancia le atribuyes al sonido, a la sonorización?

SOLANAS: Me parece de una importancia fundamental porque cuando uno ha desarrollado a un alto grado de perfección la sensibilidad sonora, musical, auditiva, uno siente la necesidad de expresarse a través de la música y del sonido explotándolos hasta sus últimas consecuencias. Una veta que aún no está completamente desarrollada en el cine, en verdad, que permanece muy limitada en el cine, es la explotación del sonido. Creo que hasta secuencias enteras de film podrían ser realizadas sin imagen, con una banda de sonido. Pusimos meses en realizar nuestra banda de sonido. Hicimos mezcla de sonidos, bandas de preparación montándolas en pequeñas células, registramos ruidos, reportajes, luego sintetizamos todo.

MARCORELLES: ¿Qué música utilizaste?

SOLANAS: Utilizamos música de repertorio, de discos, canciones, percusión. En el principio la canción, con las letras, eran mías. La concepción del ritmo es mía, la temática. Pero el todo ha sido orquestado por un amigo músico que se ha consagrado a los problemas técnicos de la realización musical.

(Declaraciones registradas en magnetófono)

Cahiers du cinema Nro. 210

Traducción: E E. Gandolfo

YA NO HUMANO

RELATO

OSAMU DAZAI

OSAMU DAZAI: Nació en 1909. Sus padres eran ricos terratenientes del Norte del Japón. Su vocación literaria fue muy temprana. Inició estudios universitarios, con el propósito de especializarse en lenguas y literatura francesa, pero los abandonó debido a graves problemas de salud y a una fundamental desconfianza en sí mismo, que le llevaron a las drogas y el alcohol. Actuó en política, adhiriéndose a la oposición general que existía entre los intelectuales contra el régimen militarista que gobernaba al país en ese entonces. El derrumbe de dicho régimen lo dejó, como a tantos otros, insatisfecho y desubicado. Su novela *EL SOL PONIENTE*, publicada en 1947, no logró vencer su desesperanza. Trató de suicidarse repetidas veces y al fin, en 1958, consiguió quitarse la vida.

Su estilo e incluso su modo de vida, tiene puntos de contacto con la mayoría de los autores japoneses influidos por la literatura francesa, especialmente Maupassant, y entre los que se destaca también Akutagawa. Lo que publicamos es un fragmento de *YA NO HUMANO*, un libro que más que una novela constituye un diario magníficamente escrito de su propia vida, ya que las distintas circunstancias vitales del protagonista, Yozo, calcan con pocas variantes los hechos de su vida.

Es un libro terrible, que va describiendo con una precisión descarnada el progresivo hundimiento en la humillación y la desesperanza absoluta de un hombre cuyo principal defecto es ser escéptico y débil en una sociedad que exige seguridad y buenas defensas para poder ser soportada.

La noche de mi regreso a Tokio nevaba copiosamente. Recorrí todos los bares que se alineaban detrás del Ginza, cantando en voz baja una y otra vez, tan suavemente que mi voz no era más que un susurro: "Estoy a centenares de millas de mi hogar... Estoy a centenares de millas de mi hogar". Me paseé por las calles, haciendo saltar con la punta de mis botas la nieve acumulada en las aceras. De pronto, vomité. Fue la primera vez que arrojaba sangre por la boca. La sangre tiñó la nieve de un rojo pálido como el color del sol naciente. Me quedé inmóvil unos instantes. Luego, con ambas manos, recogí un poco de nieve limpia y me froté el rostro con ella. Me eché a llorar.

"¿Hacia dónde conduce este sendero?"

"¿Hacia dónde conduce este sendero?"

A lo lejos sonaba indistintamente la voz de una muchacha que cantaba. Infelicidad. En este mundo existen toda clase de personas desgraciadas. Supongo que no hay ninguna exageración en decir que este mundo está compuesto enteramente de personas desgraciadas. Pero esas personas pueden luchar en sociedad contra su infelicidad, y la sociedad, por su parte, comprende y simpatiza con esas luchas. Mi infelicidad provenía de mis propios vicios y yo no tenía ningún medio para luchar contra ella. Si hubiera elevado mi voz a modo de protesta, aunque sólo hubiera sido murmurando una sola palabra, toda la sociedad —y no solamente el Lenguado— hubiera dicho, escandalizada: "¡Hay que ver la audacia que tiene este hombre al hablar de este modo!" ¿Soy lo que ellos llaman un egoísta? ¿O soy todo lo contrario, un hombre de espíritu excesivamente débil? En realidad, no me conozco a mí mismo, pero dado que en cualquier caso parezco ser una masa de vicios, caeré fatalmente, inevitablemente, en la infelicidad, y no tengo ningún plan concreto para librarme de la caída.

Me levanté de la nieve con la idea: tengo que buscar sin más dilación la medicina adecuada. Me encaminé hacia una farmacia próxima. La propietaria se me quedó mirando cuando entré, al tiempo que yo la miraba a ella; en aquel instante sus ojos se agrandaron e inclinó la cabeza, pero sin mostrar ninguna señal de alarma ni de disgusto. Su mirada hablaba de espera, casi de la busca de la salvación. Pensé: "Ella también debe de ser desgraciada. Las personas desgraciadas son sensibles a la infelicidad de los demás". Hasta entonces no me había dado cuenta de que se sostenía en pie con cierta dificultad, apoyada en unas muletas. Reprimí un deseo de correr hacia su lado, pero no pude evitar el fijar mis ojos en su rostro. Sentí que las lágrimas regaban mis mejillas,

y entonces me di cuenta de que también sus grandes ojos se anegaban en llanto.

Esto fue todo. Sin pronunciar una sola palabra, salí de la farmacia y me dirigí a mi apartamento. Le pedí a Yoshiko que me preparase agua con sal. Me la bebí y me acosté sin darle ninguna explicación a mi esposa. El día siguiente me lo pasé en la cama, con la excusa de que tenía mucho frío. Por la noche, la excitación por la sangre que había vomitado volvió a apoderarse de mí, y me levanté. Fui otra vez a la farmacia. Esta vez confesé con una sonrisa a la mujer cuál era mi estado físico. En tono humilde solicité su consejo.

—Tiene usted que dejar la bebida.

Eramos como parientes consanguíneos.

—Estoy alcoholizado. Necesito beber.

—No debe hacerlo. Mi marido solía beber mucho, a pesar de que estaba tuberculoso. Decía que el licor mataba los microbios. De este modo acertó su vida.

—Me siento como en el borde de un abismo. Tengo miedo. No soy bueno para nada.

—Le daré a usted una medicina. Pero debe evitar beber.

Era viuda, con un solo hijo. El muchacho había estado asistiendo a una escuela de Medicina, pero había tenido que dejar los estudios, aquejado de la misma enfermedad de su padre. El suegro de la mujer estaba en cama, atacado de parálisis. Ella, por su parte, no podía mover un lado del cuerpo desde que tenía cinco años: parálisis infantil. Arrastrándose sobre sus muletas, recorrió la tienda en busca de varias medicinas que escogió de diversos estantes. Me explicó su utilidad:

—Esta es una medicina para reforzar la sangre.

—Este es un suero para inyecciones de vitaminas. Aquí está la aguja hipodérmica.

—Esto son pastillas de calcio. Esto es diastasa para evitar las molestias estomacales.

Su voz estaba impregnada de ternura mientras me explicaba la utilidad de media docena de medicamentos. El afecto de aquella infeliz mujer resultó ser, sin embargo, demasiado intenso. Finalmente, me dijo:

—Este es un medicamento que sólo debe tomar cuando no pueda resistir más el deseo de beber.

Quitó rápidamente el envoltorio de la cajita.

Era morfina.

Dijo que no era más perjudicial que el licor, y yo le creí. Me encontraba precisamente en aquella fase en que me daba cuenta de

lo inmundo de la embriaguez, y me sentí lleno de alegría al pensar que podría escapar de las garras de aquel diablo llamado alcohol. Sin vacilar un instante, me inyecté la morfina en el brazo. Mi inseguridad, mis temores y mi timidez desaparecieron como por ensalmo; me convertí inmediatamente en un conversador optimista y ocurrente. Las inyecciones me hicieron olvidar la debilidad de mi cuerpo, y me dediqué con renovado entusiasmo a mis dibujos. A veces estallaba en carcajadas mientras estaba dibujando.

Empecé por una toma diaria; luego fueron dos, después tres; cuando llegué a cuatro, me di cuenta de que me resultaba imposible trabajar sin tomar morfina.

Sólo faltaba que la mujer de la farmacia me sermoneara, diciéndome cuán lamentable sería que me convirtiera en morfinómano para que me diera cuenta de que eso había ocurrido ya. Soy muy susceptible a las sugerencias de los demás. Cuando la gente me dice: "No deberías gastar ese dinero, pero supongo que lo harás de todos modos...", me asalta la extraña sensación de que si no gasto el dinero actuaré de un modo que los demás no esperan y cometeré un error. E invariablemente gasto enseguida el dinero. Mi infelicidad al pensar que me había convertido en morfinómano me hacía en realidad buscar más la droga.

—¡Se lo suplico! Una caja más. Le prometo pagárselo todo a fin de mes.

—No me importa esperar lo que sea para cobrar, pero la policía puede buscarme algún disgusto.

Algo impuro, obsceno, se apoderaba de mí.

—¡Se lo suplico! Déme usted otra caja. Le daré un beso.

Ella enrojeció.

Seguí suplicando.

—No puedo trabajar si no tomo esa medicina. Es una especie de motor para mí.

—¿Qué me dice de las inyecciones de hormonas?

—No diga tonterías. Tiene que ser el licor o la medicina, una de las dos cosas. Si no las tengo, no puedo trabajar.

—No debe usted beber.

—De acuerdo. No he probado una gota de licor desde que tomo esta medicina. Me encuentro muy bien físicamente, gracias a usted. No quiero seguir dibujando estúpidas historietas. Ahora que he dejado de beber y me he fortalecido un poco, voy a estudiar. Estoy convencido de que puedo convertirme en un gran pintor. Se lo demostraré a usted. Pero debo superar este período crítico. Por favor... ¿Quiere que le dé un beso?

Ella se echó a reír.

—Es usted un latoso. Por lo que veo, la droga ya se ha apoderado de usted. —Sus muletas resonaron sobre el pavimento mientras se acercaba a uno de los estantes para coger la medicina—. No puedo darle una caja entera. Aquí tiene media.

En cuanto estuve de regreso a mi casa me puse una inyección.

Yoshiko me preguntó tímidamente:

—¿No duele?

—Desde luego que duele. Pero tengo que dármela, por mucho que duela. Este es el único medio de que dispongo para aumentar la eficacia de mi trabajo. Ya viste lo sano que he estado últimamente. Y luego, alegremente: --Bueno, a trabajar. A trabajar, a trabajar.

En cierta ocasión, a última hora de la noche, llamé a la puerta de la farmacia. En cuanto la mujer de las muletas abrió la puerta, envuelta en un salto de cama, rodeé su cuerpo con mis brazos y la besé. Fingí llorar.

Ella me alargó una caja sin decir una sola palabra.

Por aquella época me había dado cuenta de que las drogas eran tan abominables, tan malas como la ginebra, aunque no peores; pero me había convertido ya en un morfinómano incorregible. Había alcanzado, en realidad, el punto de la desvergüenza. Empujado por el deseo de obtener la droga había vuelto de nuevo a hacer dibujos pornográficos. También había caído en lo que literalmente puede llamarse una asquerosa aventura con la mujer de la farmacia.

Pensé: "Deseo morir. Deseo morir como nunca lo he deseado. No existe ninguna posibilidad de recobrase de esto. No importa lo que haga, todo será un fracaso. Aquel sueño de ir en bicicleta a ver una cascada rodeada de hojas verdes no era para mí. Todo lo que puede ocurrir ahora es que un pecado se acumule sobre otro pecado, y mis sufrimientos se agudicen más y más. Deseo morir. Debo morir. La vida en sí es la fuente del pecado". Iba y venía frenéticamente desde mi apartamento a la farmacia y viceversa.

Cuanto más trabajaba, más morfina consumía, y mi deuda en la farmacia alcanzó una cifra espantosa. Cada vez que la mujer me miraba a la cara, se echaba a llorar. Yo también lloraba.

Infierno.

Trad.: José María Aroca
(Ed. SEIX-BARRAL)

DATOS DE LOS AUTORES

TILO WENNER: Nació en General Galarza (Entre Ríos), el 3 de febrero de 1931. Primeras letras en escuela de campo. Tareas agrícolas. Resero en una estancia de la provincia de Buenos Aires, en General Pirán. A los 13 va a Buenos Aires y allí cursa estudios secundarios en escuela nocturna. Comienza medicina pero abandona para viajar: Europa, América, Argentina. En 1957 funda la revista *Serpentina* con Luis Edgardo Massa. En 1958 *KA-BA*. En 1959 *Pamela*. En 1963 *Mediodía*. En 1964 edita *Arte y Crítica* en colaboración con Rubén Vela. El mismo año inaugura una imprenta en Escobar y edita el periódico semanal "El actual", que se ocupa de los sucesos locales. Libros: *Cantos a mi amigo loca*, *Magnético*, *Uhr*, *Algunas máquinas imperfectas*, *Faz de Cordi*, *El libro de vidrio*, etc.

ROQUE DALTON: Nació en San Salvador (Panamá) en 1933. Estudió Derecho y Antropología, en El Salvador, Chile y México. Debido a su actividad política fue perseguido y encarcelado. Actualmente reside en Cuba. Libros: *La ventana en el rostro* (1961), *El mar* (1962), *El turno del ofendido* (1963), *Los testimonios* (1964), *El Salvador* (1963 y 1964), *César Vallejo* (1963), *Poemas* (1968) y *Taberna y otros lugares* (1969) libro que obtiene el premio de poesía de Casa de las Américas y al que pertenecen los poemas publicados.

GIANNI SICCARDI: Profesor de canto. Publicó: *Conversaciones*, *Travesía* y poemas en diversas revistas y antologías. Formaba parte de la editorial poética *Sunda*.

LIBER FALCO: Uruguayo. Nació en Montevideo el 4 de octubre de 1906 y murió el 10 de noviembre de 1955. Cursó dos o tres años de secundaria. Luego aprendió ligeramente dos o tres oficios, correteando más tarde para una pequeña imprenta. Publicó tres libros: *Cometas sobre los muros* (1940). *Equis andacalles* (1942) y *Días y noches* (1946). Al morir había dejado casi terminado un volumen con el nombre de *Tiempo y Tiempo*, título con el cual se editan actualmente sus poesías completas. Su poesía, junto con la de Humberto Megget, adquiere cada día más importancia en las letras uruguayas.

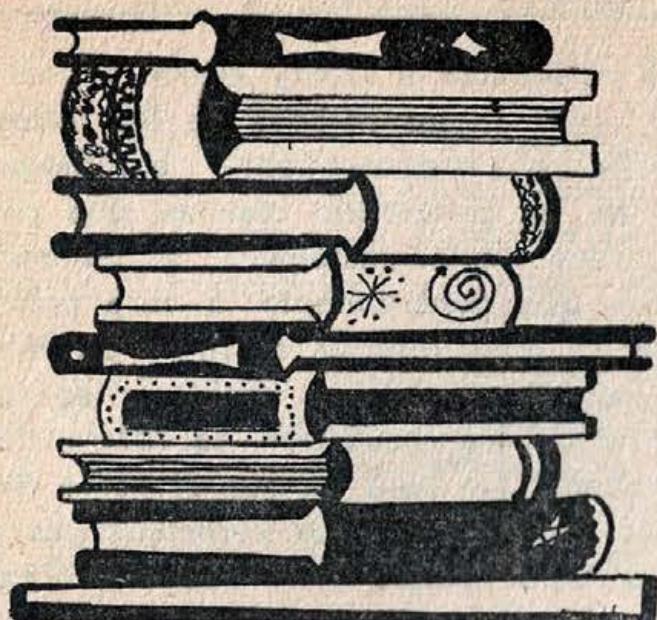
LUIS LUCHI: Porteño. Construye sus poemas con elementos ampliamente aprovechados por la poesía argentina, rescatándolos mediante una poética directa y clara, que los reactualiza. Libros: *El obelisco y otros poemas* (1959), *El ocio creador* (1960), *Poemas de las calles transversales* (1964), *La vida en serio* (1964), *Vida de poeta* (1966).

RAUL GUSTAVO AGUIRRE: Nació en Buenos Aires. Dirigió entre 1950 y 1960 la revista "Poesía Buenos Aires", quizá la más importante de las últimas décadas. Actualmente es director de Biblioteca y traduce a Baudelaire y Rimbaud. Libros: Cuerpo del horizonte (1951), La danza nupcial (1954), Cuaderno de notas (1957), Redes y violencias (1958), Alguna memoria (1960), Señales de vida (1962), La piedra movediza (1969).

JUAN ANTONIO VASCO: Nació en 1924 en Buenos Aires. Ha publicado: El ojo de la cerradura (1940), Cuatro poemas con rosas (1948), Cambio de horario (1954), Destino común (1959). En 1955 se establece en Venezuela y publica en varios periódicos y revistas de dicho país. Actualmente residió en Buenos Aires.

FERNANDO MOLINA: 27 años. Nació en Santa Fe. Estudiantes de arquitectura. Viajó por Europa y Estados Unidos. Residió en Dinamarca.

bibliográficas



CICATRICES de Juan José Saer - Ed. Sudamericana - Buenos Aires - 1969.

El postulado de varias existencias constituyendo círculos separados que muy raramente se unen está implícito y explícito en distintas formas en "Cicatrices" y reflejado incluso en la división de la novela: cuatro relatos independientes reunidos por un débil eje: un asesinato, que hace que algunos de los personajes, durante breves momentos, toque el círculo de los restantes. Esta base está expresada crudamente en varias ocasiones, cuando algún personaje —y más de una vez— se plantea su posibilidad. Alcanza en cambio un significado mucho más agudo y válido en los casos en que se manifiesta en forma implícita: los conos de luz del billar, las mesas separadas del punto y banca. En cuanto a los relatos, el resultado no es total: si la narración de Angel concuerda con la de Ernesto en una cena de ambos, que permite a través de este hecho ver un mismo hecho desde dos perspectivas psicológicas —los relatos son en primera persona—, dando una idea total del mismo, no sucede lo mismo con la última, por ejemplo, que a pesar de ser justamente la que une las vidas de los otros tres relatores, está escrita como un cuento cerrado y clásico, esto es, un transcurso recto disparado al efecto único, remarcado por la técnica seca, casi despiadada que utiliza Saer. Y concuerda menos aún el segundo trozo, del jugador, en el que la intervención o invasión

del resto del libro es un elemento eliminable sin mayores pérdidas. Esto ocurre también por una causa puramente literaria: la diferencia de calidad en los estilos. Los dos primeros relatos son estilísticamente posteriores a "Unidad de lugar", libro que significó para Saer un importante cambio de posición ante el material escrito: una economía total en el manejo de las situaciones, un evitamiento cuidadoso de golpes de efecto, citas inútiles, melodramatismo. Algunas incursiones de fraseología externa a los personajes, y perteneciente claramente al narrador —como el párrafo sobre la novela— son los suficientemente mínimos como para pasar casi desapercibidos en la narración de Angel y no disminuyen para nada la extraordinaria calidad que posee. Una calidad basada en el control total de los hechos, que llega casi al virtuosismo en la dosificación de la tensión, obtenida mediante una técnica objetiva, seca, con un latido de violencia y humor que remiten más a las novelas negras americanas —Hammett, Raymond Chandler (citado admirativamente en el texto)— que a la escuela francesa. Ejemplos pueden ser el complejo edípico de Angel, detenido siempre —salvo al final— un paso antes de convertirse en un lugar común o en elemento fácilmente interpretable o el fragmento del amor de Angel, en el que se logra un ritmo cinematográfico y jadeante con absolutamente nada.

El control del material es aún más complejo en el segundo relato, uno de los mejores —sino el mejor— de Saer. Es más complejo debido a que lo manejado es más escurridizo: una corriente narrativa en primera persona construida con una precisión tan matemática que llega, por un malabarismo virtuoso, a una irracionalidad precisa y pantagruélica a la vez. Una corriente narrativa que constituye una teoría del cosmos, explicado, con una precisión maníaca, en la extensa disertación acerca del punto y banca, jugada con casi tantas posibilidades como permiten las doscientas sesenta cartas del sabó y con tanta precisión filosófica como cualquier sistema, para concluir con que "Lo antedicho demuestra que, en el juego de punta y banca, todas las razones que rigen mis apues-

tas, tanto las racionales como las irracionales, son irracionales". Por otra parte Saer crea dos personajes, el jugador y la sirvienta, que de su elección vital: el juego y sólo el juego, sumiendo en la indiferencia el resto de las motivaciones —incluso el sexo—, adquieren, sin que en ningún momento lo acepten o les importe, una dimensión casi heroica.

Los dos relatos restantes caen en varias trampas anteriores de Saer. En el de Ernesto Garay, por ejemplo, los distintos planos —onírico, psicológico, real— funcionan separados y sin sentido: los datos que revelan la psicología del personaje son muy obvios, casi de manual, y se acercan al clisé literario: la "gorilización" del resto del mundo, por ejemplo, o el símbolo demasiado fácil que constituye la inútil e interminable traducción de "El retrato de Dorian Gray".

La última parte, el relato del asesino, es, como ya dijimos, un cuento completamente autónomo y no agrega nada al resto del volumen. Incluso el eco que despiertan las causas del asesinato al ser conocidas, son inferiores al oculto simbolismo que yacía en las referencias hechas durante los otros tres relatos.

De esta manera la base de los círculos independientes tocándose permanece incompleta, inacabada, y está suficientemente sintetizada en el magnífico empleo del "doble" con que termina el relato de Angel.

El manejo equilibrado de un humor frío (la referencia a Philip Marlowe), significativo (los ensayos sobre historietas del jugador), cargado de un matiz siniestro a veces y la extraordinaria densidad que adquieren los lugares de Santa Fe, nunca nombrada pero más presente e imprescindible que en cualquier libro anterior de Saer, hacen de "Cicatrices" uno de los volúmenes de autor argentino más importantes de este año.

E. E. G.

ORILLA DE LOS RECUERDOS de Hermilo

Borba - Ed. de la Flor - Bs. As. - 1969.

La referencia a Henry Miller se ha repetido tanto en las solapas de los libros verdadera o presuntamente autobiográficos que se ha convertido casi en una costumbre. Una mala costumbre 'si tenemos en cuenta que generalmente la obra promocionada es muy inferior al nivel de Miller o no es más que una mala imitación. En "Orilla de los recuerdos" la referencia está justificada. No sólo porque el estilo de Borba se acerque por sus características al de Miller, sino porque construye una obra propia, original, entroncada perfectamente dentro de la amplia y vital literatura brasileña. Es sobre todo en la primera parte la de la infancia y primera adolescencia del protagonista —el mismo Borba— donde resuenan ecos del "Niño del ingenio" de Lins Do Rego, del "Joao Ternura" de Aníbal Machado, de Amado, de poetas como Drummond de Andrade, Bandeira, etc. Una referencia que ya va siendo corroída por esa corriente de recuerdos delirante, incontenible, en donde el principal papel está jugado por el sexo, omnipresente en forma continua: en la estética, la política, lo doloroso (todas las torturas del libro tienen como centro un aparato o zona del cuerpo sexual). La diferencia con Miller es que el transcurso no se detiene, no hay bruscas tiradas teóricas, proféticas o filosóficas que interrumpen el fluir de amores, compromisos políticos, mujeres. Sólo de vez en cuando algunas líneas explicativas, una que otra detención, a veces sintetizadoras del texto: "No recuerdo ya lo que dije, exactamente, pero en el discurso se entremezclaron recuerdos de familia, reminiscencias de infancia, fidelidad al espíritu de la ciudad, deseo de fuga, presiones de grupo, necesidad de experiencias, oportunismo, contacto social, sueños, esperma, arte, exhibicionismo, grandeza del teatro, respeto, oportunidad de afirmación, masoquismo, dinero". La importancia del libro, su intensidad, no dependen sólo de la vitalidad y dimensión de los hechos, sino de la recreación que Borba hace de ellos, mediante un

lenguaje pleno, sensual, que recoge todo el sabor goteante, succulento, horrible de la experiencia y la atmósfera del Brasil contemporáneo. Dicho lenguaje ha sido recreado con exactitud en la impecable traducción de René Palacios More, haciendo uso de un oportuno y siempre justificado lunfardo donde el lenguaje de Borba lo hace necesario, manteniendo un ritmo interno perfecto.

La crítica queda, necesariamente, incompleta. El volumen es el primero de un ciclo de tres, que pueden modificar a favor o en contra el valor de estas memorias de "Un caballero de la segunda decadencia".

E. E. G.

LA CUESTION DE LOS INTELCTUALES de
Edgar Morin, Martin Heidegger, Roland
Barthes y otros - Rodolfo Alonso editor
Bs. As. - 1969.

La traducción de R. G. Aguirre reproduce fielmente el número de la revista francesa "Arguments" dirigida por Morin. El material, dada su procedencia —una revista—, es heterogéneo: desde la profundidad de los "Principios del pensamiento" de Heidegger hasta los artículos casi didácticos que integran junto con el texto citado la primera parte, la menos interesante, ya que constituye una apreciación erudita de la antinomia entre los "intelectuales" como transmisores de cultura, como individuos que de una u otra manera creen en el positivismo del valor de mejoramiento de la difusión de cultura, constantemente desmentido por las catástrofes "civilizadas" y los "filósofos" que buscan la verdad. Una antinomia que es ejemplificada por Paul Elthen mediante la contradicción entre Platón y los sofistas, por Georges Lapassade a través de Rousseau y los enciclopedistas, y que es conducida a la explicación de su máxima crisis en la lúcida consideración que aporta el concepto de "praxis" de Marx en la nota de Michel Mazzola.

La segunda parte del libro: "La crisis de los intelectuales" es la más interesante, sobre todo por referirse concretamente a la

problemática operativa de lo intelectual. Las notas importantes son, lejos, las de Edgar Morin y Roland Barthes. El primero plantea todas las posibilidades de interrogación del problema y trata de contestarlas en un esfuerzo que a veces roza el eclecticismo. El segundo señala en un agudo ensayo —ya publicado en sus "Ensayos críticos"— las diferencias entre "escritor" —aquel cuyo principal enfrentamiento es con el lenguaje— y el "escribiente" —aquel que trata de convertir al lenguaje en un medio de acción—, y a partir de esto desentraña las contradicciones que liman la posible efectividad del "escribiente", de cómo es prácticamente más fácil que su efecto rebelde sea absorbido por el sistema que el del "escritor". Los restantes artículos no agregan datos importantes a este cuadro, y la tercera parte, constituida por un fragmento de prólogo de un libro sobre el burgués de Bernard Groethuysen es demasiado fragmentario como para significar algo, es nada más que el preámbulo al interés.

REVISTAS

EL LARGO ADIOS

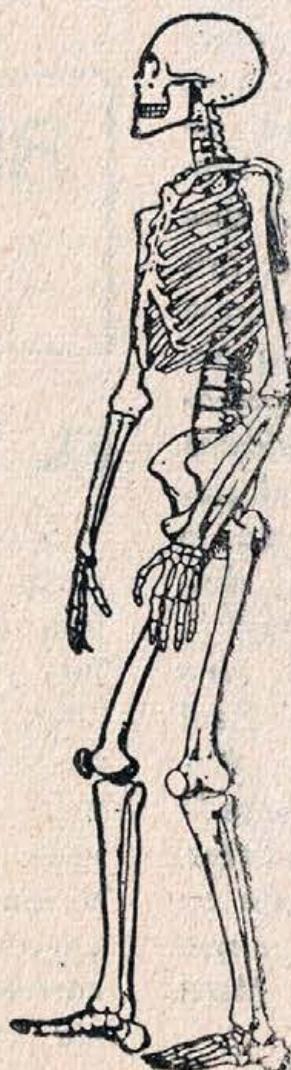
Sobre un hermoso fondo violeta se recorta un huevo roto en dos mitades. De una de ellas una mujer enmascarada, con las piernas colgantes, saluda. Debajo una cita: "Para crear un mundo hay que destruir un mundo". En el ángulo superior se aclara que es el último número de la revista uruguaya "Los huevos del Plata", dirigida por Clemente Padín, que escribe el emocionante editorial de despedida. Una corriente de colaboraciones y correspondencia más un fluir de viajes de colaboradores de "El lagrimal trifurca" y de "Los huevos" entre Piriápolis, Montevideo y Rosario nos hacen sentir una especie de comu-

nión con este último número de "Los huevos del Plata", quizá el más austero y equilibrado de los aparecidos hasta el momento. Una serie de revistas y plaquetas que comenzó en la época de la "hacheplencia" y se continuó con características siempre cambiantes, con nuevos colaboradores y traducciones, incluyendo entre los más fieles de los primeros al alma mater Clemente Padín, a Horacio Buscaglia, a Mario Levreiro (quizá el mejor prosista del grupo, recientemente mencionado en el concurso de novela de Marcha), Néstor Curbelo, Jaime Poniachik, Aparicio Vignoli, Rubén Kanelstein, y entre los segundos sobre todo al Marqués de Sade y a todos los artistas que de una u otra manera representaron la ruptura, la posición surrealista, maldita o simplemente vital ante la muerte social: Lautremont (a quien se le dedicó un número), Los Beatles, Lovecraft, la última poe-

sía cubana, Artaud, Rigaut, Ginsberg, más la publicación de autores argentinos como Federico Undiano, Sammy Wolpin, el desaparecido poeta cordobés Alberto Mazzochi, Miguel Grinberg, Eduardo D'Anna.

La cita de la tapa es transparente: "Los huevos del Plata" terminan para transformarse. Una transformación que se anunciaba ya en el número trece con la insistencia sobre las últimas experiencias espacio-poéticas mundiales y que ya está encarrilada en dos ediciones: las postales de poemas plásticos de Clemente Padín y la edición conjunta con PONTO de Brasil de una serie de Poemas Proceso, todo bajo el nuevo nombre de OVUM 10. Desde aquí nos unimos a la despedida calurosa a "Los huevos del Plata" y al deseo de que el nuevo mundo que comienza con OVUM 10 dure tanto y tan intensamente como el anterior.

E. E. G.





SUSC

RIPCCIONES

1 año: \$ 600.- - EXTERIOR u\$s 2.-
SOLIDARIA \$ 1000.- - " " 4.-

*Cheques o giros o/Francisco Gandolfo
Ocampo 1812
Rosario - Argentina*

NOMBRE

DIRECCION

ADJUNTO GIRO POR

COMO SUSCRIPCION A «El lagrimal trifurca» desde el No.

.....
Firma

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

SUSC



REPUBLICANAS

1 año 3 vol. - EXTERIOR 1/2 \$
SOLIDARIA 2/3 \$

Director y Editor Francisco S. ...
Quinta ...
Rosario - Argentina

MEMBROS

DIRECCION

ADJUNTO CERO POR

COMO SUSCRIPCION A "El pagador ... desde el no.



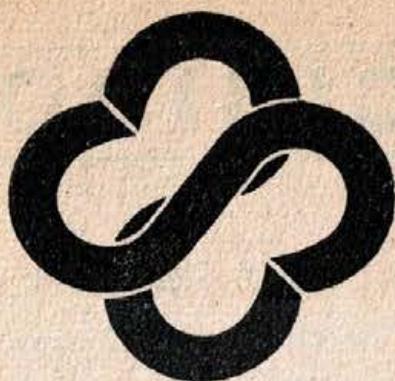
CANJE RECIBIDO

REVISTAS

Cuadernos del Guayas 28-29 (Ecuador) / SLD 7 y 8 (Brasil) / The bridge - Le Pont 13-14 (Yugoslavia) / Uno por uno N° 2 y 3 / Equinoccio N° 3 (San Juan) / Participación Poesía N° 2 (Panamá) / Revista de historia de Rosario N° 15-16 / Serpentina N° 1, 2 y 4 / Pamela N° 1 / Caballete N° 55 / Kaba N° 1 / Arte y crítica N° 2 / El contemporáneo N° 5 / El Cuento N° 36 y 37 (Méjico) / El aliéjgeno solitario N° 1 / Norte N° 229 y 230 (Méjico) / Asomante 2/69 (Puerto Rico) / Inédito N° 68 / Haraví N° 15 (Perú) / La nueva sangre N° 7 (USA) / SLD N° 9 (Brasil) / Comentarios bibliográficos hispanoamericanos N° 1 y 2 (Uruguay) / Poesía de Venezuela N° 38 / Jornada Poética N° 16 y 17 (Perú) / Península N° 5, 6 y 7 (Perú) / Amary N° 9 (Perú) / Los huevos del Plata —último número (Uruguay) / Fichero Bibliográfico Hispanoamericano N° 9/69 / Trace N° 70 (USA y UKA) / Chau N° 1.

LIBROS

DESNUDO EN EL TEJADO de Antonio Skármeta - TABERNA Y OTROS LUGARES de Roque Dalton - PERU 1965: APUNTES SOBRE UNA EXPERIENCIA GUERRILLERA de Héctor Beja Rivera - LOS FUNDADORES DEL ALBA de Renato Prada Oropeza - EL CRUCE SOBRE EL NIAGARA de Alonso Alegría - Ed. Casa de las Américas / ARCHIPIELAGO de Arysteides Turpena - PUTA VIDA de Benjamín Ramón - RECITS de Roberto Fernández Iglesias - Ed. Participación Poesía (Panamá) / POR LA PIEL de Marta Kapustín y Bosé Slimobich - Ed. del Alto Sol / EPIGRAFE de Carlos Moragas - Ed. Escritores Jóvenes / LOS VERSOS DE UN LACERADO de Tito Gigli - Ed. Ruiz / TANGO de Vladimir Mrozeck - Ed. CEAL / PAJARO, CANTOS A MI AMIGA LOCA, UHR, FAZ DE CORDI, KENIA, MAGNETICO, EL LIBRO DE VIDRIO, de Tilo Wenner - Ed. Raya, Mediodía y Serpentina / EL ALA DEL TIGRE de Rubén Bonifaz Nuño - Ed. Fondo de Cultura Económica (Méjico) / LA CUESTION DE LOS INTELLECTUALES de Edgar Morin y otros / EL DOCTOR SPOCK HABLA DE VIETNAM de Benjamín Spock y Mitchell Zimmerman / EL ALMA DEL HOMBRE BAJO EL SOCIALISMO de Oscar Wilde - Ed. Rodolfo Alonso Editor / POEMAS de Alberto Mazzochi / EL CANDLABRO DE PLATA de Federico Undiano - Ed. Los huevos del Plata (Uruguay) / RITUALES de Beatriz Mazliah - Ed. del Alto Sol / A PUERTAS ABIERTAS de Alberto Luis Ponzo - Ed. Dead Weight / PROCESO - Ed. Ponto (Brasil) - OVUM 10 (Uruguay) / ENLEVO de Anastasio Aíves (Brasil) / POEMAS de Elvio Villarroel - Ed. Provincia (Córdoba) / CONCRECOES DE FALA de Joaquín Branco (Brasil) / SOMBRAS DEL TIEMPO de Francisco Ponce - Ed. Xilote (Méjico) / TU CARA, ROJA Y CALIENTE de Alberto J. Cossi - Ed. Ensayo Cultural / LOCURA, SOL NACIENTE y ULTIMOS POEMAS de Eugen Relgis - Ed. Humanidad (Uruguay) / LOS COMBATIENTES de Carlos Alberto Montaner - Ed. San Juan (Puerto Rico) / LAS RAICES CALIENTES de Daniel Casoy - Ed. Interior.



**TODAS LAS NOVEDADES
LITERATURA
PSICOLOGIA
DISCOS
REVISTAS EXTRANJERAS
AFICHES
CIENCIAS**

LIBRERIA SIGNOS

**CREDITOS
LUNES A DOMINGO
GALERIA LA FAVORITA**

EL ORGASMO DE DIOS

escrito en 9 eternidades & 77 tamarindos

por

ANDRES BOULTON FIGUEIRA DE MELO

300 págs. superilustradas

Edic. HAOMA - Apartado 3623 - CARACAS - VENEZUELA
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Roger Plá
PROPOSICIONES

(Novela nueva y narrativa argentina).

Un lúcido y singular ensayo dentro de la crítica argentina. Los cambios vertiginosos en las técnicas y el lenguaje de la narración en la nueva novela europea y norteamericana. La dinámica interna de la narrativa argentina.

(Colección Ensayo. Un volumen de 276 páginas \$ 600).

Rodolfo Alonso
HAGO EL AMOR

La obra poética de Alonso de 1963 a 1967. "Tal vez la ambición de este poeta -¿cómo saber con certeza la ambición de la poesía?- sea traer a la vida de todos los días el fuego de una llama viva de amor, ardiendo en el mayor silencio de comprensión" -del prólogo de Drummond de Andrade-. (Colección Poetas Argentinos. Un volumen de 160 páginas \$500).



EDITORIAL BIBLIOTECA

Departamento de publicaciones
de la Biblioteca Popular C. C.
Vigil / Alem 3078 / Rosario.

Distribuyen: LIBRECOL /
TRES AMERICAS

BAUEN arquitectura S.R.L.

Alvarez / Goldberg / Solomonoff / Schujman / Arquitectos
1º de Mayo 864 / Teléfono 23752 / Rosario

NUEVOS PLANES DE FINANCIACION

BAUEN arquitectura S.R.L. notifica el cambio en los planes de venta de sus departamentos de 1, 2 y 3 dormitorios, para sus edificios **BAUEN 7** (Salta 1969) y **BAUEN 8** (3 de Febrero 377).

Esta Empresa desea destacar la trascendencia que adquieren sus **planes de financiación hasta 100 meses**, al haber logrado una cuota de amortización accesible al amplio sector de la demanda hacia el cual se dirige.

BAUEN arquitectura S.R.L. ofrece sus oficinas en calle 1º de Mayo 864 a fin de ampliar detalladamente la información al respecto.

Departamento tipo "C" / 2 dormitorios

Superficie cubierta total estimada: 75 m2.

Departamento 2 dormitorios, baño, hall de ingreso, living comedor, balcón, cocina comedor y lavadero (75 m2)

Precio Contado \$ 3.190.000

Financiación:

a la firma del boleto	550.000
12 cuotas de	40.000
a la posesión	550.000
100 mensualidades de	28.000