



EL MOLINO DE PIMIENTA

Cabaret literario

SETIEMBRE - OCTUBRE 1983 - \$a.13,-

UN CUENTO DE MANAUTA

DIALOGO CON ALEJANDRA BOERO

MARC CHAGALL, POETA

**EN SUEÑOS EMPIEZAN
LAS RESPONSABILIDADES,
CUENTO DE DELMORE SCHWARTZ,
TRADUCIDO POR BORGES**

POESIA DE HOY

FACTURA SURTIDA

MONSTRUARIO

Revista dependiente

Nº 1

EDITORIAL

El 30 de octubre habrá elecciones. Los militares argentinos habrán terminado una de las obras de horror más perfectas imaginables. El toque maestro será la ley de amnistía. Si es cierto que errar es humano y que perdonar es divino, es inevitable reconocer que en los hombres del Proceso hay algo de divino, porque no sólo se han dedicado a errar (de un modo tan hábil, con tanto ahínco y profesionalidad que la palabra errar, sin duda, queda chica), sino que también les ha quedado tiempo para perdonarse, lo que los convierte en verdaderos supermanes.

El demócrata cristiano Augusto Conte se preguntaba (Tiempo Argentino 7-8-83), con razón, cuál es la opinión de Luder y de Alfonsín sobre la ley de amnistía, no ya desde el punto de vista meramente técnico o de los alcances que llegaría a tener en caso que se pusiera en vigencia, porque lo que importa es impedir que llegue a dictarse, después todo será inútil. Luder no agregó nada a lo que ya había dicho. Alfonsín llamó a una conferencia de prensa para fijar su posición y quedó fija. Lo que se necesitaba era adoptar una actitud militante en contra de la ley de amnistía y ninguno de los dos grandes partidos movilizaron sus aparatos, ninguno de ellos participó oficialmente en la marcha.

Los candidatos mayoritarios se hacen los distraídos y el camino queda más limpio. Tácitamente están de acuerdo con el radiograma del general Nicolaidis en lo referente a que la ley de pacificación, curioso giro inventado para nombrar el autoperdón, es necesaria para garantizar la estabilidad del próximo gobierno. La Iglesia Católica no se pronuncia por entender que en sus aspectos jurídicos y morales es "materia opinable". Es materia opinable como casi todo. Las voluntades de la gente están en contra de la ley de amnistía, pero es sabido que eso es muy poco. No interesa ni a quienes tienen el poder, ni a quienes aspiran a tenerlo. Una vez que la ley esté implantada se alzarán voces, nos dirán que es una aberración jurídica, nos darán lecciones, pero será tarde.

Como van las cosas, debemos hacernos a la idea que la ley de amnistía será un hecho. Los problemas residen en cómo la instrumentarán y otras cositas sueltas, pero ya está.

Dijimos que ya está. ¿Y si no está? No hay duda que estuvo. Pero la realidad es tan cambiante que tal vez hoy ya no estén las condiciones dadas como algunas semanas atrás. No hay que confundirse, lo que interesa es la sustancia interior de los problemas y no su cascarón tornadizo. Admitamos por un momento que la ley no se dicte, que no se promulgue porque el asunto fue demasiado conversado y se gastó antes de ponerla en vigencia, porque tuvo mayor oposición de lo previsto o por cualquier otra razón. Eso no querría decir que los militares hayan renunciado a ser perdonados sin necesidad de rendir cuentas ni de dar señales de autocritica; no, de ningún modo. Simplemente buscarán un sustituto, no se debe olvidar que la ley que auspicia el ejército no es más que el nuevo ropaje de aquella impúdica maniobra que se llamó Concertación, aquella de los quince puntos entre los cuales había cabida para los ilícitos y la inserción de las fuerzas armadas en el próximo gobierno constitucional.

El 30 de enero los militares se retirarán de la casa de gobierno no demasiado convencidos de las palabras que el general Bignone ha repetido innumerables veces: que él sería el último presidente de facto. Es dudoso que él mismo lo crea. Es seguro que Juan Carlos Onganía no lo cree, este general ex-azul y ex-demócrata (época de Guido) que fue premiado por su complicidad con quienes cometieron delito de sedición el 28 de junio de 1966, ha pretendido crear una teoría del golpe de estado y no le han dado ni medio minuto de arresto. No hay duda que existe entre los militares un enorme deseo de amnistiarse; lo que no hay es el más mínimo interés de actuar de un modo aunque sea ligeramente distinto de como lo han hecho hasta ahora. Esto no sólo parece una ingenuidad. Es una ingenuidad. Pero ¿cuál es el modo de actuar con alguien que está armado? Por otra parte ante cualquier situación que les resulte molesta, nos recuerdan que ellos no van a ser meros espectadores.

En pocas palabras, quieren decirnos que nos van a salvar tantas veces como lo crean conveniente. Los militares se van y pareciera que se van derrotados. En algún sentido es cierto, pero sustancialmente han triunfado:

- *Mediante un esfuerzo casi obstinado pudieron descuartizar el aparato productivo.*

- *Consiguieron que Y.P.F. sea la única empresa petrolera del mundo que da pérdida.*
- *Lograron que la educación ocupe un lugar minúsculo, casi inexistente.*
- *Consiguieron que haya hambre en un país al que, pomposamente, se lo llamó alguna vez el granero del mundo.*

La lista sería inacabable. Inventaron una manganeta satánica que se puede resumir así: mantuvieron fuertemente subvaluado el dólar durante cinco años y así crearon la ilusión que el dólar era una cosa barata y se dedicaron alegremente a endeudar el país en dólares, en miles de millones de dólares. Mientras tanto la gente compraba porquerías en Uruguayana y creía que era más piola que los brasileños. Compraba cualquier cosa: máquinas de calcular, fósforos, televisores, jeringas para enemas, limas para uñas, corbatas, bicarbonato de sodio, broches para colgar la ropa, todo por una bicoca.

Cuando se termine de pagar la deuda, sí, porque la deuda se pagará toda, hasta lo dudoso, hasta lo creado por pases de magia, todo absolutamente se pagará; aquellos televisores van a resultar más caros que si los hubiera hecho Maradona uno por uno, finamente terminados a patadas.

Todos dicen que el gobierno está muerto, tal vez sea cierto. El único que no se dio por enterado es el gobierno. Sigue actuando como si acá no hubiera pasado nada. Nadie desmintió hasta el momento si, efectivamente, se compraron miles de raciones de abastecimiento de tropas de guerra, en Texas, "a los malditos norteamericanos", el país de Haig —si no lo recuerdan—. Si efectivamente se compraron sería bueno saber para qué; ya que parecería excesivo si fuera para distribuir en campamentos de boys scouts. En el Ministerio de Economía siguen tomando medidas propias de un genio loco, de un campeón del exterminio.

La situación es catastrófica. Y allí reside el mayor triunfo del Proceso, porque la gente no sólo ha achicado su presupuesto, también ha achicado sus sueños. Las reivindicaciones que reclaman las clases populares son de una inmediatez que asusta. Asusta pero no puede ser de otro modo. Hoy a muy pocos les interesa las condiciones de trabajo, lo que reclaman es trabajo nada más.

Hace unos veinte años, nada más que veinte años (consultar discografía de Gardel) más allá del delirio que significaba, entre los estudiantes universitarios, en los grupos intelectuales, en las revistas literarias, se hablaba de algo que no se sabía muy bien qué era pero que todos creían entrever: un futuro luminoso, el hombre nuevo.

Hoy todo eso da risa.

Hoy apenas se espera que el próximo gobierno constitucional no robe, que intente algo para rearmar el aparato productivo, que mejore la situación de los asalariados, que no joda demasiado y sobre todo que termine su mandato.

Y es poco.

Es poco pero es lo imprescindible. Causa pena, indignación o gracia, según quien hable, cuando oímos pontificar sobre la democracia que se instaurará próximamente; como si los hombres pudieran hacerse demócratas con la misma facilidad que se sacan un pulóver y se ponen una remera.

Seguramente debe ser hermoso vivir en democracia. Al menos eso cuentan quienes la conocieron; nosotros no tenemos esa experiencia. El asunto reside en restituir la república. Si vivimos como republicanos, es posible aspirar a construir una sociedad mejor. No va a ser fácil. Nadie regala nada.

Bernard Shaw decía: "las creencias cambian, pero los crédulos quedan".

Y es cierto. Es cierto por todos los costados, tanto que la frase es una figura irónica de sí misma. Porque los desesperanzados como el mismo Shaw, como Sartre (el que luchaba sin fe), como Swift (el que inventó la historia que cuenta que sólo puede haber refugio en el país de los caballos) y como tantos otros que a pesar de sufrir persecuciones o adulaciones fáciles, sin convicción; no se rindieron. Fueron crédulos en una instancia superior a lo corriente, pero crédulos al fin. De otro modo no se explica que el desencanto esté acompañado por una obra vasta, inhumana a veces, un intento casi loco por tratar de cambiar lo aparentemente imposible.

No nos comparamos con ellos, los tenemos en cuenta.

(pasa a la página 26)

En sueños empiezan las responsabilidades

CUENTO DE DELMORE SCHWARTZ

(Traducción de J. L. Borges)

Este cuento fue publicado hace cuarenta años por la revista SUR (Nro. 113/114), no conocíamos al autor, pero no hace falta ser un despabilado profesional para darse cuenta que es un relato excelente. Hablamos con Borges, presunto traductor, tampoco lo conocía y por supuesto tampoco recuerda haberlo traducido. Le contamos la historia y le gustó; no vamos aceptar escribirla en colaboración, porque ya está escrita.

Nosotros creemos que está traducida por Borges a menos que, algún adelantado, hubiera aprendido a copiarle la prosa en aquel tiempo.

Averiguamos que Delmore Schwartz nació en 1913 en Brooklyn, que el cuento que publicamos pertenece a su primer libro aparecido en Estados Unidos seguramente a fines de los años treinta. Tradujo y compuso una versión en inglés de UNA TEMPORADA EN EL INFIERNO de Rimbaud. Y no sabemos más nada.

I

Creo que es el año 1909. Me siento como si estuviera en un cinematógrafo, el largo brazo de luz atravesando la oscuridad y girando, mis ojos fijos en la pantalla. Es un film mudo, en que los



actores usan trajes ridículamente anticuados, y un chispazo sucede al otro con saltos repentinos, y los actores también andan a saltos, caminando demasiado a prisa. La tela está llena de rayos y de manchas, como si hubiera llovido cuando se tomó el film. La luz es mala.

Es un domingo a la tarde, junio 12, 1909, y mi padre va a visitar a mi madre caminando por las tranquilas calles de Brooklyn. Su traje está recién planchado, y la corbata le aprieta demasiado el cuello alto. Hace sonar las monedas en el bolsillo, pensando en las cosas ingeniosas que va a decir. Ahora me siento cómodo en la blanda oscuridad del teatro; el pianista produce las evidentes emociones aproximativas en que se mece el auditorio sin saberlo. Soy anónimo. Me he olvidado: siempre ocurre lo mismo en el cinematógrafo; es, como dicen, una droga. Mi padre anda de calle en calle de árboles, césped y casas, de vez en cuando llega a una avenida en la que patina y chirria un tranvía, avanzando lentamente. El conductor, que tiene bigotes como manubrios, ayuda a subir a una señorita con un sombrero como un bol emplumado. Tranquilamente hace los cambios y toca el timbre al subir los pasajeros. Evidentemente es domingo, pues todos llevan sus trajes domingueros y el ruido del tranvía hace resaltar la calma del día festivo (se dice que Brooklyn es la ciudad de las iglesias). Las tiendas están cerradas y todos los pórticos corridos, salvo alguna farmacia ocasional con grandes bolas verdes en la vidriera.

Mi padre ha elegido ese largo camino porque le gusta pensar mientras camina. Piensa en lo que será en el porvenir y así llega hasta el lugar de su visita en un estado de dulce exaltación. No presta atención a las casas del camino, donde están comiendo la comida del domingo, ni a los muchos árboles que bordean cada acera, ahora muy cerca de su plenitud de verdor y del tiempo en que encerrarán la calle en su sombra de hojas. Pasa un carruaje ocasional, los cascos de los caballos caen como piedras en la tarde tranquila; de tiempo en tiempo un automóvil, como un enorme sofá tapizado, jadea y pasa.

Mi padre piensa en mi madre, en lo distinguida que es, y en el orgullo con que la presentará a su familia. Todavía no están comprometidos y todavía no está seguro de estar enamorado de mi

madre, así que, a ratos, se siente aterrado con el lazo ya formado. Pero se consuela pensando que los grandes hombres que él admira son casados: William Randolph Hearst y William Howard Taft, que acaba de ser elegido presidente de los Estados Unidos.

Mi padre llega a la casa de mi madre. Ha llegado muy temprano y de pronto se siente incómodo. Mi tía, la hermana menor de mi madre, acude al campanillazo con la servilleta en la mano, pues la familia está aún en la mesa. Al entrar mi padre, mi abuelo se levanta y le da la mano. Mi madre ha subido corriendo para arreglarse. Mi abuela pregunta a mi padre si ya ha comido y le dice que mi madre bajará en seguida. Mi abuelo inicia la conversación hablando de la suave temperatura del mes de junio. Mi padre se sienta demasiado cerca de la mesa, con el sombrero en la mano. Mi abuela le dice a mi tía que tome el sombrero de mi padre. Mi tío, de doce años, se mete en la casa, con el pelo alborotado. Saluda a gritos a mi padre, que a menudo le da monedas, y luego sube corriendo la escalera, mientras mi abuela lo llama a gritos. Es evidente que el respeto en que se tiene a mi padre, en esta casa, está templado con una buena dosis de alegría. Impresiona bien, pero no deja de ser muy torpe.

II

Por fin baja mi madre y mi padre, que en ese momento sostiene una gran conversación con mi abuelo, se pone un poco incómodo, por que no sabe si saludar a mi madre o proseguir el diálogo. Se levanta desmañadamente y dice: "Hola", con voz áspera. Mi abuelo lo mira, examinando su incongruencia, tal como es, con ojo crítico, y frotando con fuerza su mejilla barbuda, como siempre hace cuando piensa. Está preocupado; teme que mi padre no sea buen marido para su hija mayor. En este momento algo le sucede al film, precisamente cuando mi padre dice a mi madre algo gracioso: me despierto a mí mismo y a mi desdicha en el instante en que mi interés era más intenso. El público empieza a golpear con impaciencia. La falla se ha arreglado, pero el film ha retrocedido a una parte ya pasada, y estoy viendo otra vez a mi abuelo frotándose la mejilla barbuda, pesando el carácter de mi padre. Es difícil meterse de nuevo en el film y olvidarme a mí mismo, pero al reírse mi madre de lo que dice mi padre, la oscuridad me ahoga.

Mi padre y mi madre salen de la casa, mi padre de un apretón de manos a mi abuelo, con un malestar desconocido. Yo me agito también con malestar, tirado en la silla dura del teatro. ¿Dónde está el tío mayor, el hermano mayor de mi madre? Está estudiando arriba, en su dormitorio, estudiando para su examen final en el Colegio de la Ciudad de New York, habiendo muerto de pulmonía doble hace veintiún años. Mi padre y mi madre recorren otra vez las mismas calles tranquilas. Mi madre, del brazo de mi padre, le cuenta la novela que ha estado leyendo, y mi padre abre juicio sobre los personajes a medida que le explican la trama. Es una costumbre que lo divierte mucho, porque se siente confiado y superior al aprobar o condenar la conducta ajena. A veces se siente inclinado a pronunciar un breve "uf", cuando el cuento se vuelve lo que él llama meloso. Este tributo es la afirmación de su hombría. Mi madre se siente satisfecha por el interés que despierta; demuestra a mi padre cuán interesante es ella, y cuán inteligente.

Están ya en la avenida, y el tranvía llega despacio. Van esa tarde a Coney Island, aunque mi madre considera que esos lugares son subalternos. Está decidida a condescender sólo a un paseo por la playa y a una buena comida, evitando los ruidosos entretenimientos que están muy por debajo de la dignidad de tan digna pareja. Mi padre cuenta a mi madre el dinero que ha ganado en la semana, exagerando una suma que no necesita exagerarse. Pero mi

padre siempre ha encontrado que la realidad suele resultar deficiente por buena que sea. De pronto me pongo a llorar. La resuelta señora anciana que está a mi lado se fastidia y me mira con una cara de enojo, y asustado, me callo. Saco mi pañuelo y me seco la cara, chupando la lágrima que ha caído en mis labios. Mientras tanto he perdido algo, pues aquí están mis padres bajando del tranvía en el punto terminal: Coney-Island.

III

Caminan hacia la rambla y mi madre ordena a mi padre aspirar el aire penetrante del mar. Los dos aspiran hondo, riéndose los dos al hacerlo. Tienen en común un gran interés por la salud, aunque mi padre es fuerte y hombruno y mi madre es delicada. Los dos están llenos de teorías acerca de lo que es bueno comer y de los que es malo, y a veces tienen discusiones acaloradas, pero todo acaba con el anuncio de mi padre, hecho con desdenoso desafío, de que tarde o temprano hay que morir. En el mástil de la rambla, la bandera americana está latiendo con el viento intermitente del mar.

Mi padre y mi madre se acercan a la baranda de la rambla y miran a la playa donde numerosos bañistas se pasean. Algunos están en la resaca. Un silbato de manisero taladra el aire con su agradable y activo gemido, y mi padre va a comprar maní. Mi madre se queda junto a la baranda y contempla el océano. El océano le parece alegre; apuntan chispas y una vez y otra vez las olas pequeñas se deshacen. Nota los niños cavando en la húmeda arena, y los trajes de baño de las muchachas de su edad. Mi padre vuelve con el maní. Sobre las cabezas golpean y golpean los rayos del sol, pero ninguno de los dos se da cuenta. La rambla está llena de gente vestida con sus trajes domingueros, paseando tranquilamente. La marea no llega hasta la rambla y los paseantes no se sentirían en peligro aunque llegara. Mi padre y mi madre se recuestan en la baranda y miran distraídamente el mar. El mar se ha encrespado; las olas llegan lentamente, tomando impulso desde muy atrás. El momento anterior al salto, el momento en que arquean su lomo tan hermosamente, mostrando el negro y el verde veteados de blanco, ese momento es intolerable. Al fin se quiebran, estrellándose fieramente sobre la arena, bajando con toda su fuerza contra ella, yendo adelante y retrocediendo, y al fin degenerando en un pequeño río de burbujas que se desliza por la playa y luego regresa. El sol sobre sus cabezas no incomoda a mi padre ni a mi madre. Contemplan perezosamente el océano sin interesarse en su aspereza. Pero yo contemplo el terrible sol que deslumbra y el despiadado, fatal, apasionado mar. Olvido a mis padres, estoy como fascinado y, finalmente, atónico por su indiferencia, rompo de nuevo a llorar. La anciana señora a mi lado me palmea el hombro y dice: "Vamos, vamos, joven, esto es sólo un film, sólo un film", pero yo vuelvo a mirar el sol aterrador y el aterrador océano, y sin poder contener mis lágrimas me levanto para ir al salón de caballeros, tropezando con los pies de las personas sentadas en mi fila.

IV

Cuando vuelvo, sintiéndome como si acabara de despertarme temprano, enfermo por falta de sueño, han pasado varias horas y mis padres están en una calecita. Mi padre monta un caballo negro y mi madre uno blanco, y parecen hacer un eterno circuito con el solo propósito de arrebatar los anillos de nickel que están fijos al brazo de uno de los postes. Está tocando un organito; inseparable del eterno girar de la calecita.

Por un momento parece que nunca van a bajar del carrusel, porque nunca va a parar, y siento como si yo mirara hacia abajo

desde el piso cincuenta de un edificio. Por fin se bajan; hasta el organito ha cesado por un momento. Hay una súbita y dulce calma, como si fuera la coronación de tanto movimiento. Mi madre sólo ha conseguido dos anillos, mi padre tiene diez, pero es mi madre quien realmente los desea.

Caminan por la rambla mientras la tarde imperceptible se ahonda en la increíble púrpura del crepúsculo. Todas las cosas palidecen en una lánguida llama, hasta el incesante murmullo de la playa. Buscan un sitio para cenar. Mi padre sugiere el mejor restaurant de la rambla y mi madre se niega, siguiendo sus principios de economía y de ama de casa.

Sin embargo, van al mejor lugar, piden una mesa cerca de la ventana para poder mirar la rambla y el móvil océano. Mi padre se siente omnipotente poniendo una moneda en la mano del mozo al pedir mesa. El lugar está lleno y aquí también hay música, esta vez de un terceto de instrumentos de cuerda. Mi padre da órdenes con una bella confianza.

En el curso de la comida, mi padre cuenta sus planes para el futuro y mi madre muestra, en lo expresivo de su rostro, cuán interesada e impresionada está. Mi padre está radiante, entusiasmado con el vals que están tocando y su porvenir empieza a intoxicarlo. Mi padre dice a mi madre que va a ensanchar sus negocios, porque hay mucho campo para ganar dinero. Quiere establecerse. Después de todo tiene veintinueve años, ha vivido solo, desde los trece, está haciendo más y más dinero, y envidia a los amigos, cuando va a visitarlos, en la seguridad de sus hogares, rodeados, al parecer, de los tranquilos placeres domésticos y de niños deliciosos, y entonces cuando el vals llega al momento en que los bailarines giran como locos, entonces, entonces, con una terrible audacia, entonces, le pide a mi madre que se case con él, aunque bastante incómodo e intrigado pensando cómo pudo hacer esa pregunta, y ella, para empeorar las cosas, se pone a llorar, y mi padre mira nerviosamente a su alrededor, sin saber qué hacer, y mi madre dice: "Es lo que más he deseado desde el primer momento que nos vimos", sollozando, y él encuentra todo muy difícil, muy poco de su agrado, muy poco como él lo había imaginado en sus largas caminatas en el Brooklyn Bridge, en las ensoñaciones de un buen cigarro, y fue entonces, en ese punto, que me paré en el teatro, gritando: "¡No lo hagan! No es demasiado tarde para cambiar de idea, los dos. Nada bueno va a salir de eso, sólo remordimientos, odio, escándalos, y dos hijos con caracteres monstruosos". El público entero se dio vuelta a mirarme, fastidiado, el acomodador vino corriendo por el pasillo haciendo relampaguear su linterna, y la anciana señora, mi vecina, me obligó a sentarme en mi sitio, diciendo: Estése quieto, lo van a echar, y ha pagado treinta y cinco céntimos para entrar". Entonces cerré los ojos porque no podía soportar la vista de lo que sucedía. Me senté ahí tranquilamente.

V

Pero después de un ratito empecé a echar unas miradas y por fin volví a observar con sediento interés, como un niño que trata de mantener su ceño cuando le ofrecen el soborno de un caramelo. Mis padres ahora se están sacando un retrato en la barraca de un fotógrafo de la rambla. El lugar está sombreado con una luz malva que aparentemente es necesaria. La cámara está colocada de lado en el trípode y parece un hombre de Marte. El fotógrafo da instrucciones a mis padres de cómo deben colocarse. Mi padre ha puesto un brazo sobre los hombros de mi madre, y ambos sonríen enfáticamente. El fotógrafo alcanza a mi madre un ramo de flores para que tenga en la mano, pero ella lo sostiene en el mal lado. Entonces el fotógrafo se cubre con el paño negro que decora la cámara y todo lo que se ve de él es un brazo saliente y la mano con que sostiene fuertemente la pera de goma que oprimiera al

tomar la foto. Pero no queda satisfecho con el grupo. Siente que hay algo mal en la pose. Una y otra vez sale de su escondite con nuevas instrucciones. Cada observación sólo sirve para empeorar las cosas. Mi padre se impacienta. Prueban una pose sentados. El fotógrafo explica que él tiene su orgullo, que quiere hacer bellos retratos, que no lo lleva sólo el interés del dinero. Mi padre dice: "Dése prisa ¿quiere? No disponemos de toda la noche". Pero el fotógrafo no hace más que correr de un lado a otro nerviosamente, disculpándose, y dando nuevas instrucciones. Me encanta el fotógrafo y lo apruebo de todo corazón, porque sé exactamente lo que siente, y a medida que critica cada pose, revisada de acuerdo con alguna oscura idea estética, me lleno de esperanzas. Pero entonces mi padre dice con enojo: "Vamos, ha tenido tiempo de sobra, ya no esperaremos más". Y el fotógrafo, suspirando afligido, vuelve a su negro escondite y levanta la mano, diciendo: "Uno, dos, tres. ¡Ahora!" y el retrato se toma con la sonrisa de mi padre hecha una mueca, y la de mi madre animada y falsa. En unos minutos se revela la fotografía, y mis padres, como están en esa rara luz, se sienten deprimidos.

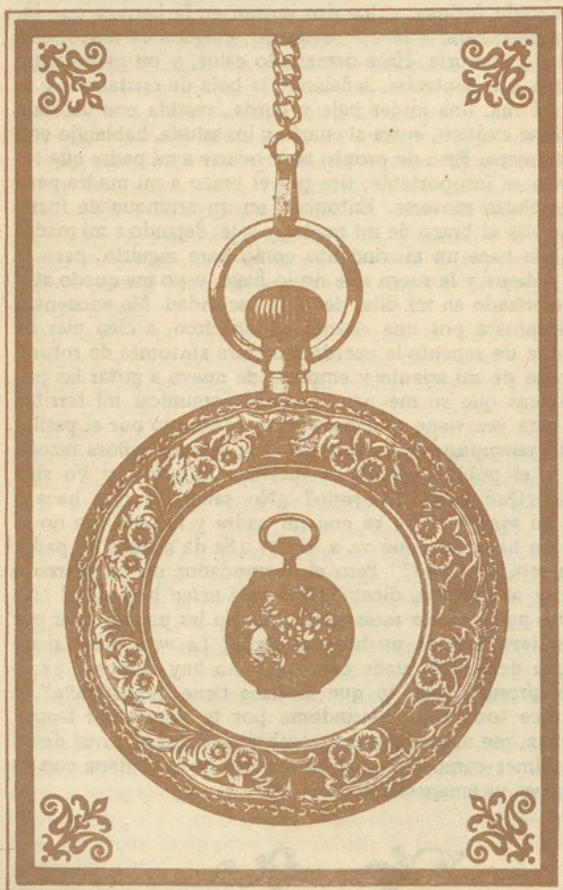
VI

Han pasado por la barraca de una adivina, y mi madre quiere entrar, pero mi padre, no. Empiezan a discutir. Mi madre porfía, mi padre vuelve a impacientarse. Lo que mi padre querría hacer ahora es mandarse mudar y dejar ahí a mi madre, pero sabe que eso no es posible. Mi madre se niega a moverse. Está casi llorando, pero siente un deseo incontenible de oír lo que dirá la adivina. Mi padre accede furioso, y los dos entran en la barraca que es, en cierto modo, igual a la del fotógrafo, colgada de negro, con luz de color y sombría. Hace demasiado calor, y mi padre sigue diciendo que son tonterías, señalando la bola de cristal sobre la mesa. La adivina, una mujer baja y gorda, vestida con un traje que se supone exótico, entra al cuarto y los saluda, hablando con acento extranjero. Pero de pronto se le ocurre a mi padre que todo el asunto es insoportable; tira por el brazo a mi madre pero mi madre rehúsa moverse. Entonces, en un arranque de furia, mi padre suelta el brazo de mi madre y sale, dejando a mi madre aturdida. Ella hace un movimiento como para seguirlo, pero la adivina la detiene y le ruega que no lo haga, y yo me quedo atónito y horrorizado en mi silla, desde la oscuridad. Me encuentro como si caminara por una cuerda en un circo, a cien pies de altura, y que de repente la cuerda mostrara síntomas de rotura, y me levanto de mi asiento y empiezo de nuevo a gritar las primeras palabras que se me ocurren para comunicar mi terrible miedo, y otra vez viene el acomodador corriendo por el pasillo y haciendo relampaguear la linterna, y la anciana señora razona conmigo, y el público airado se vuelve a mirarme, y yo sigo gritando: "¿Qué están haciendo? ¿No saben lo que hacen? ¿Por qué mi madre no se va con mi padre y le pide que no se enoje? Si no hace eso, qué va a hacer? ¿Se da cuenta mi padre de lo que está haciendo?" Pero el acomodador me ha agarrado del brazo, y al sacarme, dice: "¿Qué está usted haciendo? ¿No sabe que no puede hacer estas cosas, que no las puede hacer por más que quiera, aunque no hubiese nadie? Le va a pesar si no hace lo que debe. No puede seguir así, no hay derecho, ya lo sabrá bien pronto, todo lo que se hace tiene importancia", y mientras dice todo esto, llevándome por la galería del teatro, en la fría luz, me despierto en la sombría mañana invernal de mi vigésimo primer cumpleaños, el antepecho de la ventana con su filete de nieve, ya amaneciendo.



POESIA DE HOY

El poeta Daniel Calmels Duguet, nació en Buenos Aires el 26 de setiembre de 1950. Colaboró en las revistas literarias "Suburbio" y "Cuadernos del Camino". Fue vocal y tesorero de la S.A.D.E. (filial sur) y coordinó los talleres literarios de poesía de la Soc. Italiana de Quilmes y de la Escuela del Teatro I.F.T.. Actualmente integra el grupo literario "Quipus". En 1981 publicó "Quipus", obra compartida. Ed. Botella de Mar y obtuvo en 1980 el 3er premio en el 1er Salón de Poemas Ilustrados organizado por la S.A.D.E. zona sur, en 1981 el 1er premio, por su poema "Círculos", otorgado por la Soc. Italiana de Quilmes y en 1982 1ra mención en el concurso de poesía de la revista "Amaru" y otra mención del concurso del grupo Roberto Arlt por el poema "Las Manchas".



LAS MANCHAS

Hemos perdido varias siestas
más de una vez
tuvimos que cargar nuestro colchón
ese hombre dormido.
pero nadie del barrio negará
que es un mapa
un racimo de islas
y en todas ellas
hemos vivido.

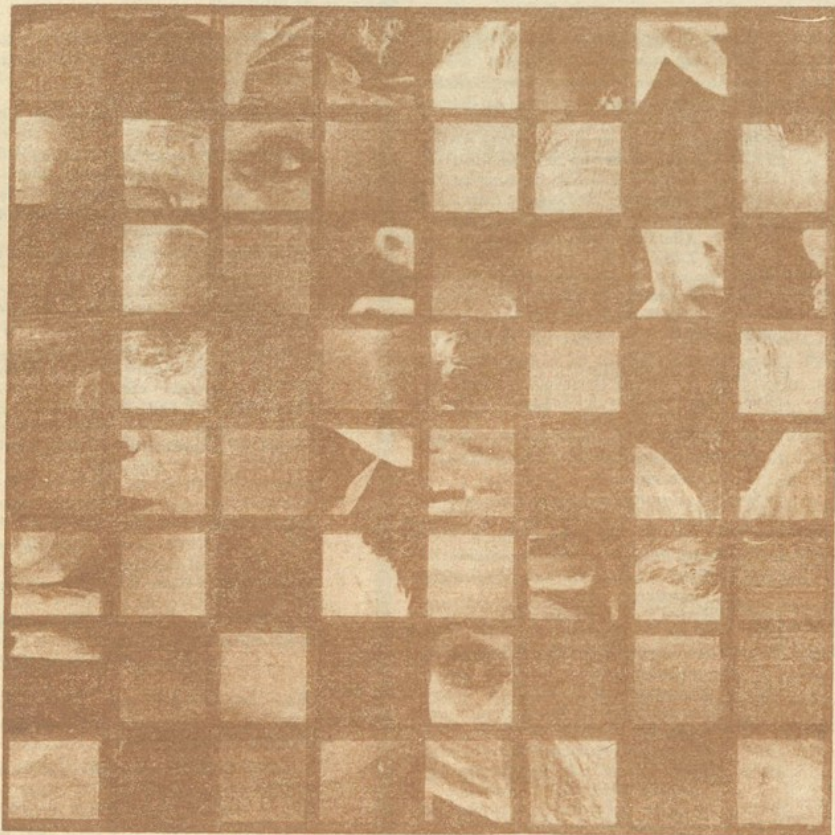
CIRCULOS

Fueron los pájaros
que anidaron violentamente
en las aberturas de mi casa
y fui adentro por largos años
parte del eco de mi eco.

Solo vi un estruendo de roturas
trás el giro de la puerta
Afuera
alguien repetía mi voz.

Daniel Calmels Duguet

Diálogo con Alejandra Boero



ALEJANDRA BOERO: Modelo para recortar y armar.

¿Cómo fue su formación? ¿Cómo llega usted al teatro?

— Fui hija única. Mis padres dedicaron en mí tanto esfuerzo como si hubieran tenido que criar ocho hijos, por eso mi formación fue total, profusa. Mi padre era profesor universitario. En casa existía por la cultura un gran interés. Tuve formación musical, de danza, de literatura desde que era muy chica y con un nivel de exigencia muy alto. Tuve la suerte que todo eso coincidió con mi vocación, que todo eso me sirvió para el teatro. Mas tarde se incorporaron los idiomas. No me acuerdo más que haber estudiado toda la vida.

¿Su ingreso al teatro independiente, teatro vocacional como se le llamaba también en aquel entonces, cómo se produce?

— El término *vocacional* enojaba mucho a los profesionales en aquel tiempo. El término no era correcto. Era agresivo para todos los otros actores del teatro que nosotros llamábamos comercial. Porque en muchos casos también hay vocación. Nosotros éramos independientes de la comercialización. Lo nuestro era teatro independiente.

Yo empecé a conocer La Máscara que era un teatrillo que tenía una sala muy chica en Moreno 1033, a dos cuadas de mi casa;

una vez me metí para ver qué pasaba, era algo que yo no había probado. Empecé a concurrir y allí había reuniones literarias y culturales y conferencias en las que participaban muchos intelectuales de la época, plásticos como Facio Hebecquer, que fue un gran pintor y escultor, Alvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Ernesto L. Castro y muchos más. Discutían y analizaban obras muy importantes: Shakespeare, Moliere, Ibsen y lo hacían profundamente. Y me gustó. Me gustó porque era un clima de trabajo muy serio y solidario. Yo venía de otra extracción y me pareció que si había tenido la suerte de ser formada como fui, tenía la obligación de participar y colaborar. Allí había obreros autodidactas, mucha gente que estaba haciendo muy duramente el camino hacia una cultura más amplia y sólida. Y una vez que descubrí que la palabra era lo más comprometido que puede haber en el arte, quedé incorporada. El actor es un maestro, porque el actor *dice* y eso es algo que queda. Por la misma razón es fundamental saber qué se dice y por qué se dice y eso crea una gran responsabilidad. La responsabilidad que nace de estar a un metro diez por encima de la cabeza de los otros hablando y pontificando.

Y me gustó porque era un clima de gran trabajo. Todo el trabajo, desde los culturales hasta los físicos más pesados: martillar, pintar, arreglar cualquier cosa, limpiar los baños. Y para mí todo eso fue muy importante porque descubrí un mundo donde había una cultura activa. Yo venía de una familia de intelectuales donde las cosas se esterilizan, se convierten en abstracciones. Acá todo era muy concreto. Uno actuaba; los espectadores nos recibían de verdad y uno notaba la utilidad de todo lo que había aprendido.

Y ya me enganché en esto y no me desenganché más.

¿Y estaban al tanto de lo que ocurría en teatro en otras partes del mundo?

— Sí. Nosotros, en nuestra época, cada vez que aparecía alguien que sabía algo corríamos a buscarlo para que nos enseñara. Nosotros conocimos a un alemán que vino casi por casualidad a Buenos Aires, Max

LOS TRABAJOS Y LOS DIAS

PRINCIPALES TRABAJOS COMO ACTRIZ

La Máscara

- "En algún lugar . . ." de Ernesto L. Castro - (Protagónico).
 "El Avaro" de Moliere - (Elisa).
 "Despierta y Canta" de C. Oddets - (Hennie).
 "Peer Gyunt" de Ibsen (Anitra - Mamá Aase).
 "Crimen y Castigo" de Dostoyewski - (Catalina Ivánovna).
 "El Puente" de Gorostiza - (Elena).

Nuevo Teatro

- 1949 - "La puerta de sal", de Clara Giol Bressan (Vanina).
 1950 - "El Alquimista", de Ben Jonson (Doll).
 1950 - "El Oso", de Chéjov (Sra. Popova).
 1950 - "El Aniversario" de Chéjov (Merchútkina).
 1951 - "Bajo Fondo", de Máximo Gorki (Basilisa).
 1951 - "Medea", de Jean Anouilh (Medea).
 1953 - "Ese camino difícil", de Juan Carlos Ferrari (Protagónico).
 1953 - "Demanda contra desconocido", de Georges Neveux (Protagónico).
 1954 - "Madre coraje", de Bertold Brecht (Ana Fierling).
 1955 - "La mujer del corazón pequeño", de Fernand Crommelynek. (Babina).
 1955 - "La casa de Bernarda Alba", como actriz invitada por Lola Membrives. (Esta obra no se representó en Nuevo Teatro).
 1956 - "Bufones", de Rosso di San Secondo (Protagónico).
 1956 - "La otra madre", de Máximo Gorki (Vassa Yeleznowa).
 1959 - "La familia Lenoir", de Armand Salacrou (Protagónico).
 1959 - "Muchacha de Campo", de Clifford Oddets (Protagónico).
 1960 - "La danza macabra", de Augusto Strindberg (Elena).
 1963 - "Lady Godiva", de Juan Canolle (Lady Godiva).
 1964/65 - "Raíces" de Wesker (Beatie Bryant).
 1966/67 - "Sopa de Pollo", de Wesker (Sara Kahn).
 1968 - "La Promesa", de Arbusov (Elena).
 1969 - "Rockefeller en el Far West", de René de Obaldia (Dolly).
 1970 - "Madre Coraje" de Brecht (Ana Fierling).

Trabajos realizados fuera de Nuevo Teatro

- 1971 - "El Círculo de Tiza Caucásiano", de Brecht (La Gobernadora).
 1972 - "Trescientos millones", de Roberto Arlt (La muerte).

- 1973 - "Juan Palmieri" de Antonio Larreta (Carmen).
 1974 - "Lysistrata" de Aristófanes (Lysistrata).
 1975 - Belinda Watson en el film "La Película" de José María Paolantonio.
 1976 - "Espectros", de Ibsen (Elena Alving).
 1977 - "La casa de Bernarda Alba" de F. G. Lorca T.M.G.S.M. (Bernarda Alba).
 1980 - "El inspector" de Gogol - T.M.G.S.M.
 1981 - "La casa de Bernarda Alba" (Bernarda Alba) en la gira Latinoamericana de T.M.G.S.M.
 1982 - "La casa de Bernarda Alba" (Josefa) en la gira por la Unión Soviética de T.M.G.S.M.
 1983 - Recital "Nosotros" T.M.G.S.M.

PRINCIPALES TRABAJOS COMO DIRECTORA

- 1948 - "Las medallas del Soldado O'Flaherty" de G. B. Shaw.
 1949 - "Crimen y Castigo", de Dostoyewski.
 1949 - "La puerta del sol", de Clara Giol Bressan.
 1950 - "El Alquimista", de Ben Jonson.
 1950 - "El oso", "El Aniversario" y "El Casamiento", de Anton Chéjov.
 1951 - "Bajo Fondo" de Máximo Gorki.
 1951 - "El amor al prójimo", de Leónidas Andreiev.
 1951 - "Medea", de Jean Anouilh.
 1952 - "El canto del cisne", de Antón Chéjov.
 1953 - "Ese camino difícil", de Juan Carlos Ferrari.
 1953 - "Androcles y el León", de G. Shaw.
 1953 - "Demanda contra desconocido" de Georges Neveux.
 1954 - "Amero", de Patricio Sosa.
 1954 - "Madre Coraje", de Bertold Brecht, estreno absoluto en castellano.
 1955 - "La mujer del corazón pequeño", de Fernand Crommelynek.
 1955 - "Pasión de Florencio Sánchez", de Wilfredo Jiménez.
 1956 - "Bufones" de Rosso di San Secondo.
 1956 - "La otra madre", de Máximo Gorki.
 1956 - "Heredarás el viento", de J. Lawrence y R. Lee.
 1958 - "El cajero que fue hasta la esquina", de Aurelio Ferretti.
 1958 - "Los indios estaban cabreros", de Agustín Cuzzani.
 1958 - "Las nueve tías de Apolo", de Juan Carlos Ferrari.
 1959 - "El burgués gentilhomme", de Moliere.
 1959 - "La familia Lenoir", de Armand Salacrou.
 1959 - "Muchacha de Campo", de Clifford Oddets.
 1960 - "La danza macabra", de Augusto Strindberg.
 1961 - "Bah, no tiene importancia", de Pedro Herstein.

- 1962 - "Sempronio, El peluquero y los hombrécitos", de Agustín Cuzzani.
 1963 - "Sacco y Vanzetti", de M. Roli y L. Vicenzon.
 1963 - "Festival de Buenos Aires", de varios Autores.
 1968 - "La Promesa", de Arbusov.
 1971 - "El Pollo", de Orlando Leo.
 1975 - "Al Hombre" espectáculo experimental.
 1977 - "La Casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca.
 1978 - "Doña disparate y bambuco" de María Elena Walsh.
 1979 - "Escenas de la calle" de Elmer Rice.
 1980 - "El pibe de oro", de Clifford Oddets.
 1980 - Gira Latinoamericana con el T.M.G.S.M. (Chile - Perú - Colombia - Méjico Costa Rica - Venezuela - Guatemala Panamá - etc.).
 1981 - "Emily" de William Luee - Teatro Regina.
 1981 - "El Alquimista" (El mago) de Ben Jonson - T.M.G.S.M.
 1982 - En la ciudad de Méjico "Emily" de W. Luee en el Teatro Reforma.
 1982 - Versión libre de "Antígona" de Sofocles (La ciudad es del que manda) en el Teatro Colonial.
 1982 - "Santa Juana", de Bernard Shaw - T. M. G. S. M.
 1982 - "Periferia" de Oscar Viale - T.M.G.S.M.
 1982 - Gira del T.M.G.S.M. por la Unión Soviética con "La casa de Bernarda Alba".
 1982 - Recital "Nosotros" T.M.G.S.M.

OTRAS ACTIVIDADES

- Ha llevado una fructífera labor en el interior del país, donde brindó clases y asesoramiento en su especialidad y participó en congresos y encuentros teatrales, centrandose fundamentalmente sus tareas en Córdoba, Rosario, Paraná, Neuquén, Comodoro Rivadavia, Tucumán, Misiones, etc.. re otras ciudades.
- Desarrolló actividades similares en distintos Clubes de la Capital Federal y en Sindicatos (Vélez Sársfield, Alimentación, Bancarios . . .).
 - Integra el Consejo Directivo del Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro (UNESCO).
 - Ha asistido a los cursos dictados en la Argentina por el Director francés Jean Vilar y el norteamericano Lee Strasberg. g.
- 1959 - Viaja al Uruguay inaugurando la sala del Teatro Odeón de Montevideo, donde lleva a cabo una temporada teatral de seis meses consecutivos.
 1962 - Becada por el Fondo Nacional de las Artes viaja a Europa asistiendo a diver-

... cursos de especialización en París, Londres y Roma.

1961/62 - Interviene en el diseño y construcción de la Sala Planeta (Suipacha al 900 - Bs. As.).

1964 - Interviene en el diseño y construcción de la Sala Nuevo Apolo (Corrientes 1300 Bs. As.).

1971 - En el Centro Cultural General San Martín dependiente de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Bs. As., dicta un curso general de teatro y clases de interpretación para bailarines.

1971 - En el mismo Centro pone en escena "El Pollo" de Orlando Leo, dentro de un ciclo de autores jóvenes argentinos.

1974 - Viaja a Europa por el premio Moliere. Visita, Inglaterra, Francia, España, Alemania y Polonia. Visita escuelas teatrales y asiste a cursos de actuación y dirección escénica.

1975 - En el tercer Festival Latinoamericano de Mimo y Pantomima presenta un espectáculo experimental titulado "Al Hombre".

1975 - En el Centro Cultural General San Martín, dependiente de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Bs. As., lleva a cabo tareas de planificación, organización y docencia para los cursos de experimentación y perfeccionamiento para actores profesionales.

1980 - Dicta un curso de teatro a los integrantes del "Grupo de Danza Contemporánea" del T.M.G.S.M.

1981 - Dicta conferencias y brinda asesoramiento a grupos teatrales en Carmen de Patagones (Pcia. de Neuquén) Escuela Municipal de Arte Dramático de Mar del Plata (Pcia. Bs. As.).

1981 - Se hace cargo del Teatro Colonial en Bs. As. para desarrollar una actividad teatral tendiente a la promoción y práctica escénica de jóvenes actores y directores de teatro.

PREMIOS

- Premio Talía a la mejor actriz de 1960. Varias distinciones por su interpretación de Beatie Bryant (Raíces de Arnold Wesker) en 1964/65.

Premio Moliere a la mejor actriz de 1973. Premio Angelina Pagano (Fondo Nacional de las Artes) a la mejor interpretación femenina de 1973.

- Premio de la Revista "Salimos" a la Dirección Teatral en 1980.

- Premio "Konex" a la dirección teatral 1981.

- Premio "Estrella de Mar" a la mejor dirección teatral en Mar del Plata - Temporada 1981.

Wachter, un judío alemán, un refugiado de la época de Hitler. Era un hombre con una importante experiencia europea. Mas tarde vino Adolfo Celli, que ahora trabaja en el cine italiano, que había trabajado con Silvio D'Amico en Italia y en Grecia. En la época de la post-guerra venían muchos y nosotros los íbamos a buscar para que nos enseñaran algo. Tuvimos conocimiento del método de Stanislavsky cuando acá no se conocía. Leí el método de Stanislavsky en inglés, cuando todavía no estaba traducido al castellano. Nos enterábamos de muchas cosas porque estábamos en contacto con gente que venía de Europa. Teníamos grandes inquietudes y buscábamos quien nos enseñara. No se termina nunca de estudiar.

Es lo que hace atractivo a cualquier estudio.

- Sí, claro. Eso es lo que hace que a veces sea más interesante la experimentación que concretar la cosa en un espectáculo. El espectáculo es el objeto que se vende. Pero en la experimentación y la búsqueda está lo más fascinante. Por eso es lindo dar clases; porque la gente joven pregunta y experimenta y lo obligan a uno a estudiar y a movilizarse. Porque tienen una sed terrible de conocer. Ellos tienen problemas mucho más terribles de los que teníamos nosotros, ellos hasta que puedan concretar algo quién sabe cuanto tiempo pasará. Es mucho más difícil, además trabajan mucho más tiempo, hay muchos que tienen que faltar a las clases porque tienen que hacer horas extras, y no pueden perder el trabajo y los hacen quedar más tiempo o tienen que ocultar que estudian teatro porque sino los echan. Es muy difícil.

¿Qué opina usted del teatro San Martín, en la actualidad, como institución?

- A mí me parece que llena un vacío muy grande junto con el teatro Cervantes. En el San Martín hay una actividad permanente en todas las salas, en todos los rincones, a un precio accesible, con una real preocupación cultural y una real preocupación estética. Donde se pueden encontrar espectáculos experimentales en la sala de abajo, en la Cunill. Espectáculos más populares en la sala grande, espectáculos gratuitos en el hall. Pasa por la música, por la danza. Creo que es un fenómeno importantísimo. Sería muy lamentable que cambiara de cara, que llegara a ser otra cosa. Cuando uno se para allí los sábados y domingos y ve a toda esa muchachada, jovencitos sentados en la puerta, como en un lugar amigo y ve que no se los rechaza,

porque las inquietudes son acordes. Hay lugar para los jóvenes, para los de mediana edad y para todos, porque el repertorio es amplio. Y la forma de manejar el teatro es más que correcta. Es formidable ver a toda esa gente arremolinada en ese gran supermercado cultural. Tendríamos que tener dos o tres, uno en Flores, otro en Chacarita y que tuviera toda esa efervescencia. Claro que el teatro San Martín está manejado por una persona que sabe bien lo que hace, que además de tener una cultura sólida y una preocupación estética, sabe manejar económicamente el teatro. Es contador. A eso yo siempre lo pongo en primer plano; yo de números no se nada y hago fracasar cualquier iniciativa teatral, porque mis proyectos son sólo artísticos y culturales y los números no me interesan y así resultan las cosas.

El San Martín es un teatro que crece. Tiene una revista formidable, edita libros en los que publica las obras que puso en escena, en las versiones utilizadas en la puesta, bien impresas y a un costo muy bajo.



Y en el interior, que yo sepa, no hay nada parecido.

- Los edificios están, las entidades también, pero hace falta la persona adecuada que les dé vida.

Yo siempre me he sentido muy feliz en el San Martín, me ha permitido ser coherente conmigo misma, nunca hice un espectáculo en el que no haya creído, que mi conciencia me lo haya reprochado. Salí de Nuevo Teatro y seguí mi línea de conducta en el teatro San Martín. Cuando salimos en la gira latinoamericana todos se maravillaban cuando les contábamos la actividad que había, lo que hacíamos, las obras que se presentaban, el número de espectadores. Y no podían creer. En Latinoamérica no existe nada parecido. En Guatemala hay un edificio lleno de salas y cosas pero está muerto, no pasa nada. De vez en cuando dan algún función y nada mas. Algo que funcione como el teatro San Martín con tanta vida es un fenómeno para admirarlo y preservarlo.

Dentro de su actividad teatral, cómo se fue dando el paso de la actriz a la directora, de la directora a la maestra de teatro?

Alte lauch y Bden

— De modo totalmente natural. La gente que se formó en el teatro independiente tenía un conocimiento total del hecho teatral. Nosotros hacíamos todas las tareas, pero eso no era solamente por necesidades económicas. Nuestra formación era así. Nosotros conocíamos los nombres de todas las cosas del escenario, de toda la atrección como cualquier obrero, por eso ahora uno se entiende con los electricistas, con los maquinistas, porque primero lo hice yo misma en nuestros teatritos, casi sin medios. Entonces todo se va dando naturalmente y uno va orquestando cosas y tiene mucha necesidad de transmitirlo, por eso empieza a enseñar. Transmitir experiencias que desgraciadamente ahora no pueden ser las mismas porque no están las condiciones dadas para hacer las cosas que hacíamos nosotros. Nosotros hacíamos teatro sin dinero. Por eso se inventaban historias y se decía que nos mandaban dinero los rusos o los chinos o cualquier cosa, con tal de minimizar el idealismo que animaba al teatro independiente. Nosotros hacíamos teatro sin dinero. Levábamos cosas de nuestras casas o comprábamos un poco de madera o algo que hacía falta, pero no se necesitaban las sumas exorbitantes que se necesitan ahora, para montar una obra o alquilar una sala. Ahora estoy tratando de hacer algo parecido a aquéllo en el Colonial. Yo tomé el Colonial para que toda esta gente joven que anda por acá, en el estudio, que quieren ser actores o directores hagan su experiencia. Hacer una especie de teatro independiente donde puedan hacer lo que hicimos nosotros. Porque únicamente trabajando se puede lograr experiencia. Aquí cuando vienen los muchachos o chicas yo les pregunto si les interesa el teatro, si quieren trabajar en teatro. Les hago esa pregunta porque si lo que les interesa es trabajar en televisión yo les digo que no pierdan tiempo ni plata y que traten de ir a trabajar directamente, porque con lo que saben y lo que han imaginado les alcanza y les sobra. Pero si, efectivamente, les interesa el teatro tienen que vivir esa experiencia que nosotros vivimos, empezando por cometer errores. Hay que romperse la cabeza, hay que atraer al público, hay que aprender toda la mecánica de una función, hay que ser puntual. Hay que hacer la función aunque uno se esté muriendo. En fin, deben hacer todo lo que hicimos nosotros y que hace que uno sea un buen profesional hoy en día. No es casualidad que estén

trabajando con tanta seriedad y que sean tan importantes en el teatro actual: Gandolfo, Alesso, Fernández, Onofre Lovero, la mayor parte de la gente que está trabajando en serio se formó en el teatro independiente. Y allí aprendió el oficio.

El oficio no es una mala palabra.

No sólo hay que practicar el arte sino que también hay que conocer el oficio. Y eso se aprende trabajando.

¿De las obras memorables que ha realizado cuál le ha dejado recuerdos más significativos? Seguramente la pregunta está mal formulada, porque todos, creo, tienen algo para ser recordadas.

— No se. Algunas tuvieron más suerte que otras. Ahora por ejemplo en el San Martín están dando La Danza Macabra. Con esa obra Nuevo Teatro hizo un espectáculo muy bueno, un espectáculo que uno sabe profundamente que está bien; porque a veces a uno lo elogian pero íntimamente sabe que tan bien tan bien no está. Ese espectáculo fue precursor, en ese entonces había mucha gente que no sabía quién era Strindberg. Ese fue un espectáculo excelente que no tuvo suerte de público y ahora lo están dando en el San Martín y con buena respuesta. Este es un buen momento para un espectáculo así, la gente está más próxima y va a penetrar mejor en la idea de Strindberg. Aparte de los éxitos que tuvo Nuevo Teatro también tuvo cosas importantes desde el punto de vista de difusión y ampliación de la cultura. Y eso es importante, más allá del éxito o no.

Nosotros tuvimos mucha suerte. Pero lo fundamental, lo que quedó, fue la difusión de autores, con puestas en escena verdaderamente audaces para la época y aún para ahora, porque muchas de las cosas que se hicieron entonces ahora no se ven y si se vieran, posiblemente, resultarían verdaderamente atractivas.



Usted ha dicho —palabar más o menos— que en ciertas obras, a veces, en necesario rejuvenecer el lenguaje para mantener inalterable su contenido. ¿Cuál es a su juicio el idioma que debe hablarse sobre el escenario?

— Hay que hablar el idioma del pueblo. No creo en los modismos de las élites culturales. Pero hay que ser cuidadoso, porque en esta época de confusión, de colonialismo cultural tan fuerte, hay que empezar a revisar el idioma del pueblo. Porque al pueblo, entre tantas cosas desgraciadas que les pasa, le hacen aceptar como propias cosas que no son propias. Pasa como en algunas partes de latinoamérica donde la gente sabe la palabra primero en inglés y después la latiniza; *parquear* dicen para estacionar un automóvil. *Parking* quiere decir estacionar en inglés. Parten de la palabra inglesa. Hay que respetar el idioma que se habla en la calle, pero con ciertas precauciones. Hay que hablar en el idioma argentino correcto y actual. Las obras clásicas puestas en el idioma clásico ya no le dicen nada a la gente, esas palabras son ajenas a su sensibilidad y no le transmiten nada. Esas palabras están fuera de uso y por lo tanto no lo golpean, no lo sacuden, no le dan a entender nada. Pero también hay que tener cuidado con las otras que se incorporan a la jerga popular que no son siquiera aquellas de la expresión rea de antes, que era auténtica, que salía del barrio, que era la de esos personajes que habitaban el sainete, que hablaban al vesre. Ese *slang*, para utilizar risueñamente el nombre que le dan los norteamericanos, era auténtico, era reconocible. Pero ahora no, las deformaciones del idioma y de la jerga popular, nacen de los doblajes de la televisión; de las películas y las telenovelas que tienen una enorme penetración en los hogares. Y ahora les obligan a los actores a hablar de *tu* y a tener cierto giro centroamericano para que se puedan vender en el resto de latinoamérica.

¿Ahora?

— Sí, ahora. Hablan de *tu* y para decir *yo*, pronuncian *io*. Supongamos por un momento que sea más correcto decir *io* que *yo*; pero nosotros decimos *yo* con *ye*, vigésimo séptima letra del abecedario castellano. Pero para que esas tiras se puedan vender, obligan a los actores a utilizar una jerga vagamente internacional para que en América Central no les choque el lenguaje. Entonces, ahora, nosotros además de perder de todo día a día, estamos perdiendo también el idioma. Yo no defiendo el idioma español, ese castizo que nadie reconoce acá, sino un lenguaje muy difícil de definir, pero que todos identificamos como válido, común y corriente. Nosotros tenemos una manera de hablar. Como lo suficientemente importantes como pueblo para que tengamos nuestra manera de hablar.

Cuando se traducen las obras clásicas, se traducen al español y ponen palabras que sólo usan los españoles, que a nosotros no nos dicen nada y que cuando las escuchamos nos hacen pegar un salto y nos hacen decir qué es ésto.

Hay que democratizar el lenguaje, éso quiero decir. Y no hacerle creer al espectador que como la obra está hablada con palabras que no comprende, éso es la cultura. Es que todo está tan confundido y hay tantas cosas que aclarar, no digo ya arreglar porque parece una pretensión. ¿Qué es la cultura . . . ? Cómo hacemos para que el espectador común no se asuste, porque cada vez que le dan algo cultural es algo tan pesado y aburrido, un soporífero que la gente dice si ésto es la cultura yo prefiero cualquier cosa de la televisión. Y tiene razón. Porque la cultura no tiene por qué ser aburrida. El hombre espera emociones, espera que lo hagan pensar, sentir, sacudirse y le dan una cosa pesada, aburrida, solemne. Yo tuve la suerte de estar dos veces en Inglaterra, mala palabra ahora, donde hacen a Shakespeare; y el Shakespeare de los ingleses es una cosa llena de sangre y de vida, con un gran ritmo; donde los espectadores que conocen Shakespeare desde que nacen y lo ven cuarenta y cinco veces por semana en todos sus teatros están excitados y pendientes de lo que ocurre en el escenario como si lo vieran por primera vez. En cambio entre nosotros cuando hacen a Shakespeare todos los espectadores se duermen, pero tienen la sensación de ser más cultos . . . Y con más sueño.

Habría que hablar horas sobre este asunto. Todos estamos tratando de aclararnos las cosas, de buscar y encontrar caminos. Y pienso que el teatro tiene una labor muy importante que hacer, a través de una obra de teatro se pueden evitar largas conferencias. Se puede usar para todo como se hace en otras partes del mundo: para campañas sanitarias, de vacunación, de alfabetización, para todo se puede usar y de paso la gente lo siente como algo emocionante, como una aventura, como una cosa atractiva y sin el peso terrible del aprendizaje. Bah, está todo al revés.

Es que a este país lo tenemos que cambiar.

— Sí, claro, espero que nos dejen. A mí me preguntaron hace unos días en Clarín qué le pediría al gobierno que viene. Yo le pediría que nos dejaran en paz, que nos dejen un poco tranquilos. Si nos dejan vivir vamos a hacer muchas cosas. La cultura argentina está hecha a poncho. Y la seguiremos haciendo, medio a los empujo-

nes, pero la seguiremos haciendo si nos dejan. Usted por ejemplo; usted hace una revista; y otro proyecta e imagina algo y viene y lo hace. Somos muy creativos los argentinos. Y si nos dejaran en paz, si nos dejaran un poco en paz podríamos hacer en lo atinente a la cultura muchas cosas. Pero nos hacen perder el tiempo y nos tienen arrinconados, amedrentados. Y cualquier cosa que se haga resulta un sacrificio tan grande que después la gente descansa dos años hasta intentar otra.

Dentro de la labor teatral cómo deben funcionar, qué parte deben cumplir, el talento y el trabajo.

— Pueden ir juntos o no. A veces se da que mucho trabajo haga que se parezca al talento. El talento más trabajo da resultados excepcionales. El talento debe ir acompañado. El talento sin trabajo es como si no existiera.

En teatro, acá en Argentina, hay gente que trabaja en serio; pero una cosa son los esfuerzos individuales y otra una política

cultural donde el teatro ocupe un lugar destacado. ¿De los países que usted conoce, en cuáles se está trabajando en serio?

— El trabajo en serio depende del apoyo del Estado. En los países desarrollados, el apoyo está. En los Estados Unidos, en la Unión Soviética, Inglaterra, Francia también, Italia no tanto.

¿Alemania? ¿Las Alemanias?

— Alemania más que nunca y más que nadie. Pero más allá de todo lo que pueda decirse sobre ésto, lo que me parece importante que se sepa es que el teatro de cultura no da ganancia en ninguna parte del mundo. Por eso en los países desarrollados, el Estado tiene conciencia que debe sostenerlo económicamente.

¿Qué obra quisiera hacer?

— No sé, lo importante es hacer siempre la obra que uno en conciencia, considera necesaria.

Ricardo Manero.



ALEJANDRA BOERO: Modelo armado.

MONSTRUARIO

Cabaret



APÉNDICE F

LA BÚSQUEDA DE GODOT

JOSHUA LEDERBERG

Departamento de Genética, Escuela de Medicina
Universidad de Stanford, Stanford, California

Supongo (1) que los ángeles están todavía dentro de la Galaxia, y (2) que la mejor manera de estimar su «progreso» medio es suponerlo igual al nuestro \pm milenios.

Por lo tanto, una razonable proporción de ellos habrá alcanzado el estadio del viaje interestelar (prudentemente «no tripulado»), pero sin ser capaces de discriminar la Tierra de entre la multitud. (Los visionarios de OVNIS son increíblemente geocéntricos en su engruimiento.)

Ergo, si hay un transmisor, estará situado en el punto único de la Galaxia, y, por lo que puedo imaginar, este punto es el *baricentro*. Eso resultará todavía más evidente para el subconjunto de ángeles que viven a unos cuantos centenares o miles de años-luz del centro. A propósito, ¿dispondrán de más polvo interestelar como «combustible» para sus cohetes?

Además yo favorecería buscar las señales en el dominio de frecuencias, en lugar de explotar el promedio temporal. El programa operativo consistiría en buscar estructuras de líneas inesperadas sobrepuestas a las líneas ensanchadas por efecto doppler; por ejemplo, la emisión de microondas del H en 21 cm. Que de todos modos tenemos buenos motivos para estudiar.

Pero si uno se toma en serio estos programas, tenemos que tener también en cuenta los imperativos políticos que obligan a establecer un *silencio de radio* terrestre en relación con las emisiones que podrían detectarse en otras partes.

Título: Comunicación con inteligencias extraterrestres. Autor: Carl Sagan. Editorial Planeta - Barcelona - 1980



361

Buenos Aires, Jueves 28 de Julio de 1983 * Cronista

LOBO: "NADA QUE"

O HACIA UN

BOGOTA, 27 (AFP) — El Argentino Carlos Alberto Lobo, preso en Colombia por tráfico de dólares falsos y cuya extradición fue solicitada por la justicia de su país, negó hoy haber dado muerte al periodista Ruben Valdez.

Lobo, ex capitán de las Fuerzas de Seguridad de Argentina, en declaraciones hechas hoy a periodistas de Bogotá, dijo que no participó "en el asesinato de ese reportero, porque ya había salido del país cuando ocurrió".

De 34 años y casado con una colombiana, Lobo se declaró un "anticomunista a muerte" y aceptó que fue miembro de los servicios de inteligencia de

LA OPINIÓN - 29.1.78

—Si lo que querés son pruebas de que me dan corte, fijate: estoy en el Espasa Calpe desde los 28 años y en Quién es Quién en la Argentina!

SILVINA BULLRICH

ca EDICION DE LA MAÑANA * Página 4



VER CON CRIMEN DE VALDEZ"

HUMANISMO SIN FRONTERAS

Argentina durante la denominada "guerra sucia" que vivió ese país en 1978.

Lobo, por otro lado, hizo un dramático llamado al gobierno de Colombia para que no autorice su extradición porque, según afirmó "sé que mis propios compañeros de armas me matarán apenas pise el aeropuerto".

"Temo por mi vida", declaró a la vez que rogó: "sólo pido al presidente al conciller y al ministro de justicia de Colombia que me oigan en privado pues yo no tengo nada que ver con la muerte del periodista Valdez", insistió.

Después de declararse un ultraderechista, Lobo puntualizó que "daría mi

vida por la lucha contra el comunismo en cualquier parte del mundo".

Un periodista le preguntó si se consideraba un mercenario, a lo que Lobo contestó: "de quien quiera contratarme no de quien combata el comunismo sí".

En cuanto a la situación que se vivió en su país, el ex capitán reveló que en ambos bandos hubo "atrocidades" pero "no me considero inocente ni más ni menos que nadie".

"Nunca torture, en lugar de eso siempre preferí inyectarlo o de una vez por todas, darle un tiro en la cabeza", confesó con asombrosa frialdad.

La propaganda es el heraldo de la fama. Prueba en los Avisos Clasificados de LA NACION

ABRIL 1972

El Molino de Pimienta pregunta quién dijo: -Mis palabras fueron mal interpretadas.

GRIPACE 500 IMPORTANTE

Las TABLETAS Nº 1 y Nº 2 deben ingerirse simultáneamente una detrás de la otra.

Quiere llamarse "1069" pero no se lo permiten

MINNEAPOLIS (Minnesota), (UPI) — Michael Herbert Dengler todavía no puede satisfacer su deseo de cambiar su nombre por el más simple de "1069", porque el juez a quien recurrió para legalizar el rebautizo dicta minó que tener un número por distintivo, era signo totalitario y degradante para la dignidad del hombre.

Dengler se autodenomina "uno-cero-seis-nueve", pero sus amigos lo llaman "uno-cero".

El juez dice en su dictamen que si bien es cierto que en algunos casos se asigna un número a una persona para facilitar el trabajo de las computadoras, la numeración de los seres humanos es una ofensa a la dignidad del hombre e inherente al totalitarismo".

Para apoyar su tesis, el juez citó el tatuaje de números en los cuerpos de los detenidos en los campos de concentración.

Uno-Cero-Seis-Nueve, antiguo profesor de Ciencias Sociales, apelará ante la corte la decisión del Juez, argumentando que el número 1069 simboliza su interrelación con la sociedad y refleja su identidad personal y filosófica. Añade que cada dígito tiene un significado especial para él.

Dengler, de 31 años, ha tenido numerosas dificultades por su anhelo de llamarse 1069. La Corte Suprema de Dakota del Norte ya rechazó el nombre numérico. Además, perdió su trabajo como profesor de Ciencias Sociales por causa del 1069.

Se cambió a Minneapolis para intentar en esta ciudad abandonar su nombre tradicional y legalizar el 1069.

Pero no todo ha sido fracaso: convenció al banco en que tiene su cuenta corriente que lo llamará 1069 y lo mismo ocurrió con la empresa eléctrica, que le envía la cuenta a nombre de "Mr. 1069".

La compañía de teléfonos todavía se resiste a dar un número como asignatario a otro número.

EL SOL (OWILMES) 17-2-78

LOS PALILLOS DE MARFIL

Cuando el rey Chou pidió palillos de marfil, Chi Dse se preocupó. Temía que en cuanto el rey tuviera palillos de marfil no se contentaría con la loza de barro y querría vasos de cuerno de rinoceronte y jade; y en vez de frijoles y verduras, pediría manjares exquisitos, como cola de elefante y cachorros de leopardo. Dificilmente estaría dispuesto a vestir telas burdas y a vivir bajo techo de paja; y encargaría sedas y mansiones lujosas.

Cinco años después, en efecto, el rey Chou tenía un jardín repleto de manjares, torturaba a sus súbditos con hierros candentes y se embriagaba en un lago de vino.

Y así perdió su reino.

Jan Fei Dsi



EL NIÑO EN LA CORNISA

Juanito estaba parado en la cornisa de un edificio. Cuatro pisos abajo, la gente se arremolinaba y miraba asombrada al niño que desafiaba la altura con una sonrisa. Pasaron cuatro o cinco minutos y llegaron los bomberos y la escuadra de salvamento. Para entonces ya había aumentado el número de curiosos; algunos permanecían callados, otros gritaban. Juanito disgustado ante el creciente bullicio, se alejó volando.

Roberto Castillo Udiarte.

LIBRERIA

*Clásica y
moderna*

S. R. L.

Comunica que está abierta la inscripción a los cursos que realiza a cargo de destacadas personalidades.

Los días martes, reportajes abiertos, dirigidos por Mona Moncalvillo.

CALLAO 892 (1023) BUENOS AIRES
TEL. 44 - 8707

Traducción de Ariel Barbero

Creo que Chagall ha pintado como escriben los poetas, como ha escrito él mismo. El poeta no describe como el novelista, nos encanta porque habla por imágenes y por metáforas. ¿Se le pide a un poeta explicar sus sueños o comentar su figuras con retórica? ¿Se le puede preguntar a Chagall, sin grosería, por qué sus asnos y sus vacas vuelan como los ángeles? ¿Por qué sus novios ignoran la gravedad? ¿Por qué Notre Dame danza y por qué la torre Eiffel está borracha? La poesía puede tomar diversas formas pero la poesía es siempre la poesía.

George Boudaille



Marc Chagall

Marc Chagall, poeta



HACIA ALTAS PUERTAS

Sólo es mío ese país
Que se encuentra en mi alma,
Como un familiar, sin papeles
Me dirijo a él
Ve mi tristeza y mi soledad
Me acuesta para adormecerme
Recubriéndome con una piedra de olores

Un verde jardín florece en mí, flores imaginadas,
Mis propias calles se extienden en mí
Las casas están ausentes,
Desde el tiempo de mi infancia ellas están en ruinas,
Sus habitantes se pierden en los aires,
Buscan una morada, viven en mi alma.

He ahí porque a veces sonrío
Cuando el sol centellea a penas,
O bien lloro
Como una lluvia ligera en la noche

Recuerdo un tiempo
En que tenía dos cabezas sobre mí . . .
Era un tiempo,
Donde las dos cabezas
Se cubrían con un velo de amor
Se disipaban como el perfume de una rosa.

Me parece al presente
Que aún cuando vuelvo sobre mis pasos
me adelanto
En dirección de altas puertas
Que ocultan a caos de paredes
Donde los truenos abatidos pasan sus noches
Y los relámpagos quebrados

TU LLAMADO

Yo no se si he vivido. Yo no se
Si vivo. Contemplo el cielo
Y no reconozco el mundo

Mi cuerpo se va hacia la noche,
El amor, las flores de las imágenes
De un sentido al otro sentido me llaman

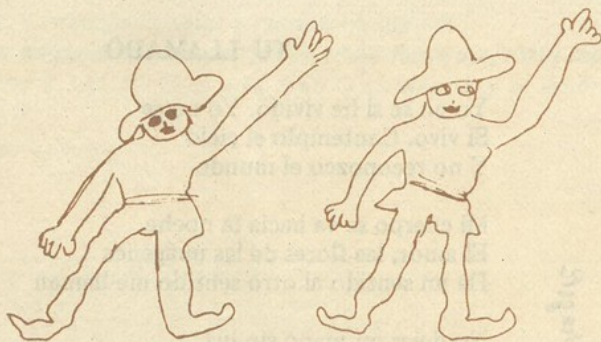
No dejes mi mano sin luz
Cuando mi pieza se oscurezca
¿Cómo podré ver tu esplendor?

Tu llamado, ¿cómo lo escucharé?
Cuando quede solo sobre mi lecho
Cuando mi cuerpo conozca el silencio y el frío?

Marc Chagall



-¿QUO VADIS?



**-A suscribirme
ya mismo a**



EL MOLINO DE PIMIENTA

Cabaret literario

SUSCRIPCIONES

En Argentina:

3 números y presentación que incluye dos dibujos inéditos en el país de Picasso, impresión offset, papel celcote de 118 gramos, en blanco y negro.
\$a. 50.-

En el exterior:

6 números y presentación, cuyas características se consignan arriba.

u\$s 20.-

Cheques y giros a nombre de Ricardo Maneiro.

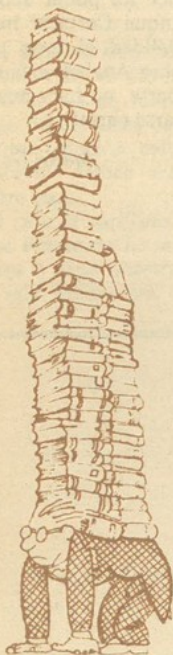
Casilla de Correo 21 - (1884) BERAZATEGUI - ARGENTINA.

LOS LIBROS

DESHORAS
Julio Cortázar
168 Páginas
Ed. Nueva Imágen

En los cuentos de "Deshoras" el lector se ve enfrentado a hechos, en su mayoría horrendos o trágicos, en los que a veces, se ve involucrado; son los cuentos en los que Cortázar logra crear un clima que no se puede resistir. Los personajes, que no son personajes especiales, que ni siquiera están descriptos físicamente, viven una realidad (que está marcada por el modo realista en que empiezan los cuentos) hasta que abren una puerta que les da paso a otra realidad distinta, donde entra lo fantástico o lo sobrenatural. Todos los cuentos se desarrollan en esa ambigüedad; en algunos, los personajes van y vienen, cruzan el límite y regresan, en otros, desde que se presenta la posibilidad de otra realidad, los personajes la transitan, van siendo envueltos por lo extraño, hasta perderse en ella o hasta la muerte y estos hechos están presentados de manera tal que sustraen toda forma de alterarlos, ni por el lector, ni por los personajes que no son concientes, o que se demuestran impotentes para cambiar sus destinos. Destinos que son anticipados o que al menos son sospechados por el lector. Como Diana cuando va al encuentro de lo irreversible, al sentarse en la silla, equivalente a la del cuadro que vio en el museo y que es un anticipo de lo que va a vivir inexorablemente, por eso vuelve al pueblo, a la casa de las pinturas y cruza nuevamente al límite, hasta perderse en esa otra realidad, extraña, en la que ella es también una figura de un cuadro. Pradás, como Diana, también vuelve; vuelve para hacer su segundo viaje, para pelear a través de los puños de Ciclón, aquella pelea que ya había perdido la primera vez, y este regreso tiene un precio, la muerte de Ciclón, que se ve involucrado, mágicamente, en ese segundo viaje; que, en forma paulatina, va siendo parte de un destino enigmático, regido por algo sobrenatural, y los personajes sospechan que algo extraño está pasando, es raro que repentinamente Ciclón se transforme en un pegador, pero para ellos hay una explicación lógica, que no los conforma totalmente pero que es la única que pueden aceptar, el cambio de entrenador de Ciclón, recurso que hace posible la inocencia de los personajes, pero no la del lector, que se transforma en testigo, y en cómplice, de lo que verdaderamente está pasando. Este desplazamiento pausado, le da al cuento un crescendo y un clima que lo vuelven totalmente creíble, aún teniendo como hilo conductor lo sobrenatural. Todas las referencias llevan a Ciclón a ese destino, por un lado la admiración que tiene por Pradás, como sufrió su derrota y su muerte, justifican la necesidad de venganza, ya que va a pelear con el mismo boxeador que noqueara a Pradás, y por otro, la tentación irresistible de llegar a Campeón, forman el marco de referencias que hacen posible que "lo otro" suceda.

Este confluir de elementos es lo que no tiene "Fin de Etapa" y otros cuentos de este libro, salvo "Pesadillas" y "Satarsa", donde



LOS LIBROS (Continuación)

parece que el comportamiento de los personajes es más bien casual, o donde las circunstancias que los llevan a aceptar sus destinos no están planteadas del todo claramente. Más bien hay un clima predominante en el cual los personajes están inmersos, los relatos se desarrollan en una zona más vaga de esa ambigüedad, a través de la cual Cortázar nos muestra su visión del mundo. El pasaje de una realidad a otra aparece como arbitrario, al no ser los motivos lo suficientemente justificables y no encontrar, tampoco, en el desarrollo del cuento esa justificación. En "Fin de Etapa" Diana viene de un fracaso amoroso, de una vida sin sentido y en "La Escuela de Noche" Nito es llevado a cruzar la reja (que, junto con la noche, es el límite de uno y otro mundo) por una inquietud que le hacen sentir sus sueños. Nito se pierde en ese otro mundo, es ganado por éste, no así Toto, pero esta conversión no es paulatina, llega un momento en que Toto puede escapar y de Nito no se sabe más nada, hasta la mañana en que aparece en la escuela y de su charla con Toto se desprende su conversión.

En "Satarsa", a pesar de Cortázar utiliza una especie de introducción para ubicar a Lozano, y a la situación que va a vivir, el cuento tiene un clima más parejo, los personajes empiezan en una realidad y terminan en la misma, con el desarrollo del cuento se va descubriendo cuál es la situación de los personajes y se deja ver lo que tiene de importante su historia, que es lo que los llevó hasta Calagasta, son perseguidos y en Calagasta encontraron un refugio temporal, donde pueden encontrar, también, la salvación, cazando ratas, una tarea a la que se ven sometidos obligadamente, es la única manera de conseguir dinero para pasar del otro lado, para huir de sus perseguidores. Deben atar a las ratas, tarea hasta entonces imposible, que le costó la vida al viejo Millan, y que se vuelve obsesiva para Lozano, al punto de, mediante un juego de palabras, extraer de atar a las ratas el nombre de Satarsa, pero las ratas no están solas, son ayudadas por los perseguidores de Lozano, son las que conducen a los perseguidores y las que, en definitiva, llevan a Lozano y sus amigos a la muerte.

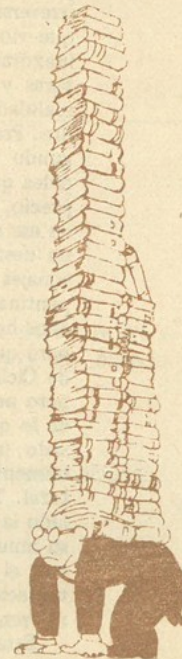
En "Pesadillas" Cortázar resuelve algo que en libros anteriores no había logrado, contar una realidad social y política trágica, sin caer en lo panfletario, como un "Libro Manuel" y "Recortes de Prensa". En este relato entra directamente en tema y el cuento se va desarrollando entre cosas que desaparecen y ruidos de sirenas y de ametralladoras que irrumpen violentamente en la vida de Lauro y su familia. La simetría entre lo pesadillesco y lo real, son dos planos que terminan siendo equivalentes. Una de las pesadillas es la que viven Lauro y su familia y la otra es la que sueña Mecha y que empieza a notarse, con el primer tiro que suena en el cuento, que se acrecienta con el ruido de las sirenas, volviendo cada vez con mayor intensidad, que crece en la misma medida en que crece la pesadilla de Lauro y que ella quiere comunicar con esa desesperación de ojos que se mueven bajos los párpados y que Lauro no entiende, aunque sospeche el sufrimiento. Estos dos planos jamás se unen, pero eso se conoce al final del cuento, y eso queda como una esperanza de salvación, porque, si bien no sabemos qué hubiera pasado si Mecha hubiera despertado antes, una de las posibilidades era esa esperanza. Pero Lauro ya no aparece cuando ella vuelve, como escribe Cortázar, en el final, a la realidad, a la hermosa vida, que es, en definitiva, volver a la pesadilla. En "Des horas" parece que hay una estructura, que es lo que pasa con Aníbal, Doro y Sara, montada para justificar un final que aparece aislado, incluso en su misma estructura, ya que empieza el narrador en primera persona, después cuenta los recuerdos de infancia

en tercera persona y termina, nuevamente el narrador, en primera persona, y digo parece porque hay dos planos de intención que surgen con la misma intensidad, que se quiso contar, los recuerdos de la infancia con Doro y Sara, o la imposibilidad de un personaje determinado, el narrador, de finalizar un relato, por no haber vivido ese final y porque la realidad presente le indica la dificultad de vivirlo. Cortázar escribe "como empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa . . .". Hay dos historias, pero ninguna de las dos es subyacente, que es lo que le daría unidad de efecto, lo que haría a este relato coherente.

"Botella al Mar" no se puede analizar como cuento porque no lo es, parece una exigencia del editor para completar un libro, es una carta que Cortázar envía a Glenda Jackson, donde le explica el cuento "Queremos tanto a Glenda" y le escribe sobre la coincidencia de que él escriba un cuento con su nombre y ella protagonice una película que lleva por título el nombre de uno de sus libros.

Cuando, en "Diario Para un Cuento", Cortázar dice que le gustaría ser Bioy, crea la ilusión de no poder penetrar en Anabel. Hay la misma intención al presentar el relato con la estructura de un diario; pero en la medida en que la lectura transcurre surge el cuento y el personaje, que Cortázar dice no poder abordar. Ambos aparecen, cuento y personaje, aunque Cortázar insista, hasta en el final del cuento, en esa imposibilidad, al decir que, a pesar de querer imaginarse que escribe sobre Anabel, está escribiendo sobre sí mismo. Lo que, por otra parte, no hace más que reafirmar una de las razones de ser de todo arte narrativo.

Mario De Vitis



LAS MALAS PALABRAS

Ariel Arango

210 páginas

Ed. LEGASA

“Si no tuviéramos libertad de acción, tanto en el campo de la moral como en el de la política y los problemas sociales, nuestra libertad de expresión quedará limitada a la propaganda para respaldar el estado actual de cosas y prevenir toda innovación”. Este epígrafe tomado de *El derecho de los pueblos* de William O. Douglas, Juez de la Corte Suprema de Estados Unidos, con el que el autor preside su ensayo, resume su ideología, que como una ráfaga de aire puro, lo sustentará.

El autor se toma esa libertad y logra que, entre las variadas virtudes de su libro, la innovación campee sobre él. Ariel Arango es psicoanalista y ése es el punto de vista desde donde trató el tema.



Su primera bonanza es una prosa precisa y amena, que pone su contenido al alcance de muchos y con ello rompe con una tradición, Lacan mediante, que colocaba al psicoanálisis en el campo de un saber oculto al que sólo pueden acceder sesudos sacerdotes egipcios, celosos custodios de la sabiduría. Doblemente auspicioso parece este gesto de independencia hecho desde nuestro país.

El primer capítulo se abre con otro epígrafe, esta vez de Sir James Frazer de *La rama dorada*. “Porque a pesar de todo cuanto se haga o diga, nuestras semejanzas con el salvaje son todavía mucho más numerosas que nuestras diferencias”. En él pone en

evidencia que: “en nuestra sofisticada cultura contemporánea existen también palabras prohibidas”.

La literatura, la plástica, su experiencia en el consultorio, su saber teórico, en fin, todos los lugares son válidos para llegar al origen de cada mala palabra y acercarse a lo ameno, muchas veces con un refrescante sentido del humor que lo aleja de la frialdad de la lengua informativa. Así se descarta el preconceito que de ellas se puede tener y las transforma en materia de reflexión. En un marco de decantada erudición, llega a audaces conclusiones con una sencillez que redunde en placer del lector.

Por este camino abre de par en par las puertas destrabadas y franqueadas por Freud, y llega con dos aportes: el de la homosexualidad, uno, y su revolucionario e inquietante concepto de belleza, el otro, verdadero y subyugante hallazgo.

Cabe destacar, por fin, su sencillo y eficaz modo de encarar el problema de las citas en idioma extranjero. Arango no supone, como la mayoría de los ensayistas, que el lector tiene la obligación de conocer otros idiomas, simplemente traduce a renglón seguido, lo que permite la lectura sin interrupciones.

Al trabajo le faltaría una visión femenina, que tal vez no se le pueda exigir al autor, pero quien siembra vientos... En su implícita propuesta de liberación con respecto a los antiguos yugos, el autor frena, calla, no llega hasta sus últimas consecuencias con su opinión sobre la libertad sexual. El tema no se elude, pero cada vez que se lo aborda se produce un salto. Además, la invitación de llamar a las cosas por su nombre, ¿no implicaría la destrucción o desaparición de las metáforas, las sinécdoques, todos los desplazamientos y sustituciones a los que acudimos en procura del placer? Recursos, por otro lado, propios del lenguaje artístico. Esta objeción, apenas esbozada, sin embargo, da para mucho más; quedarnos en ella significaría sólo una resistencia a una propuesta al cambio.

De cualquier modo, de las “malas palabras” se trata, y para saber cuáles son, se tendrá que leer el libro.

María Teresa Bordón

El Monje

LIBROS

LIBRERIA GENERAL

PSICOLOGIA — PEDAGOGIA — NOVELAS — CUENTOS

POESIA — HISTORIA — ENSAYOS — INFANTILES

REVISTAS LITERARIAS — GALERIA DE ARTE

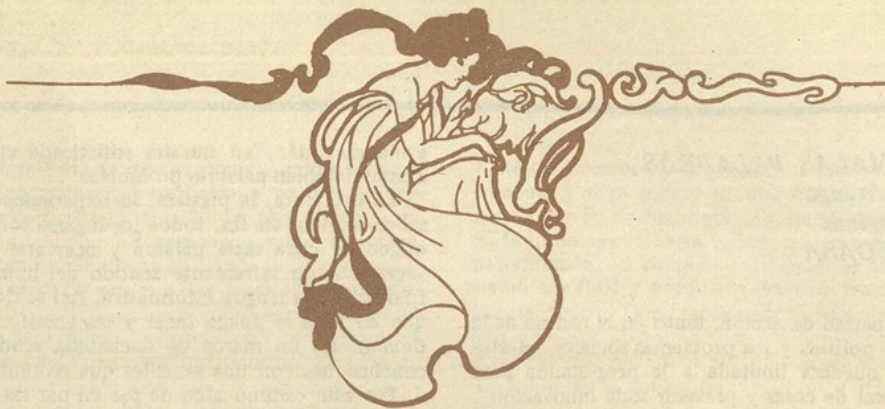
ALSINA 285

MORENO 534

(1878) QUILMES

Bs. As.

Tel. 253-8008



*Por aquellos tiempos, entre 1924 a 1926,
influenciados por Apollinaire y aún por el anterior ejemplo
del poeta de salón Stéphane Mallarmé,
publicamos nuestros libros sin mayúsculas ni puntuación.
Hasta escribíamos nuestras cartas sin puntuación para sobrepasar la moda de Francia.
Aún se puede ver mi viejo libro "Tentativa del hombre infinito"
sin un punto ni una coma.
Con asombro he visto que muchos jóvenes poetas en 1961
continúan repitiendo la moda afrancesada.
Para castigar mi propio pasado cosmopolita
me propongo publicar un libro de poesía
suprimiendo las palabras y dejando solamente la puntuación.*

PABLO NERUDA

Del discurso de incorporación a la Facultad
de Filosofía y Educación de
la Universidad de Chile - 1961

Reglas del Juego

- Vamos a publicar cartas de lectores, preferiblemente bien escritas.
- Pedimos que nos envíen libros y revistas.
- Pedimos a quienes organicen concursos literarios nos hagan conocer las bases y condiciones con suficiente anticipación para poder difundirlas.
- Recibimos donaciones sin pudor.
- Pedimos a autores de cuentos muy breves, de una extensión no mayor de media página tamaño oficio, nos hagan llegar alguno para que sea considerado por nuestro eficaz cuerpo de censores; en caso de ser aceptado, lo publicaremos.
- Publicaremos avisos clasificados que no superen las 30 palabras. Estos avisos podrán requerir canje, compra o venta de libros o revistas. Talleres literarios. Ofrecimiento y pedido de traducciones. Compra o venta de láminas o grabados. Y cualquier otra cosa que pueda interesar a los lectores de nuestra revista. El precio de estos avisos será igual a cinco franques mínimos de correo ordinario a la fecha del matasellos. El importe, en estampillas postales, deberá ser remitido en el mismo sobre donde se solicita la publicación del aviso.

CASILLA DE CORREO 21 - (1884) BERAZATEGUI - ARGENTINA

El cantor y la ninfa

CUENTO DE JUAN JOSE MANAUTA

FICHA Entrerriano, 1919.

Novelista, cuentista.

Obras: Los aventados (1951) — Las tierras Blancas (1956) — Papá José (1958)

— Cuentos para la Dueña dolorida (1961) — Puro cuento (1971) — Los degolladores (1980).

Fue uno de los responsables de la legendaria Hoy en la Cultura.

Dejando a un lado la cuestión de las brisas heladas del Sur (que perseveran desde el río, crecen, se agigantan y hasta se convierten en alegres tormentas) y de las repentinas granizadas (que gracias al río no son más frecuentes), Genoveva sucumbe en la leyenda antes de refugiarse en las épocas más calidas del inmenso patio provinciano, embalsosado en blanco y negro, que en esas ocasiones huele a jazmín y azahar. La quimera de Genoveva transita por ese irreparable aroma.

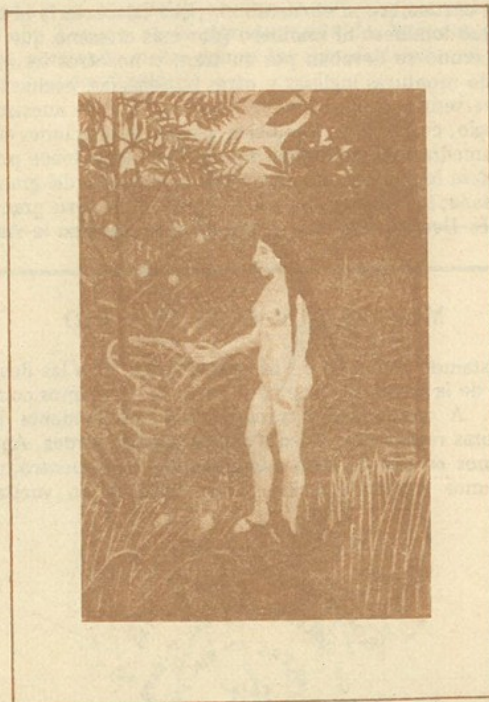
Como toda hija única criada a la antigua (en tiempos, además, de menoscabo y decadencia), sería poco decir que Genoveva se enamoraba calladamente de los amigos de su padre. Se agitaba y temblaba como un álamo por la excitación. Y esa primera noche en que Damián cantó en su casa acompañado por don Tomás después de la cena y de una larguísima conversación. Genoveva, en el fogaje de su pronta calentura, se hubiese dejado poseer por el vagabundo. ¿Quién si no la tía Josefina adivinaría, en plena reunión, los furtivos y audaces pensamientos de la niña?

“Dejémosla —dice su soliloquio (que lleva en sí, no obstante, un rígido e indeclinable acento español)—; ella volverá luego”.

A los postres, después de la última canción y de la interminable charla de su padre, don Tomás, todos “los grandes” se retiran a sus habitaciones y la dejan sola con el cantor para que le sirva más café con el último trago y para que Damián le narre historias de su vida andariega.

Ella no volvería tan pronto.

Con frecuencia Damián se ponía a cantar solo, porque sí, en cualquier esquina, cerca del mercado, casi siempre borracho, o porque algún camionero porteño o cochero insomne se lo pedía. En una de esas oportunidades don Tomás, como cediendo a la diversión, lo invitó a su casa. La casa (ya de los padres y abuelos de don Tomás) sigue siendo un enorme rancho de paredes de adobe estucadas, rodeado por cuatro galerías tejadas a la española, pero sostenidas por robustos y muy criollos postes de viraró tallados y desbastados a machete y azuela. No estaba mal. Esas casas de sueño y delirio, tan viejas, miran por un ojo fantasmal constantemente hacia el nombrado Sur y se acomodan a historias otoñales, interminables como noches de insomnio, repetitivas, y sólo a veces, siendo las mismas, un poco melancólicas. Había en el patio fríos bancos de metal, y en los tapiales que lo bordeaban,



también de adobe, laberínticas enredaderas superpuestas. Las paredes de ese lado eran musgosas y ruines. El sol las castigaba en el verano, cuando era innecesario, y las abandonaba en el invierno, dejándolas a merced de las famosas lloviznas y sudestadas. Por eso las dos ventanas de ese lado padecían y se arrastraban, aún en los mejores tiempos de don Tomás, de su Micaela, de Genoveva, de la tía Josefina (recién llegada de España).

“Nosotros los gualeños —decía don Tomás, como en un sueño viejo y desteñido— siempre fuimos muy ‘ferrocarrileros’ (le gustaba decir eso o empezar con eso), aunque usted ahora vea que las vías hayan quedado solitarias y cubiertas de yuyo, y algunas desclavadas para siempre de sus durmientes podridos de tan antiguos.

“La historia viene de lejos. Supimos, los gualeños, tender uno con gente y plata de aquí mismo, que iba a Puerto Ruiz. No necesitamos para esa vez pedirle nada a nadie, y mucho antes de que a los ingleses se les ocurriera saber o volver a pensar que existíamos. Por ese ferrocarril nuestro, yo mandaba hacia Puerto Ruiz, de ahí a Buenos Aires y, después hasta Europa, mis cueros ya curtidos y buenos abarrotados de talabartería fina: dos fabricaciones distintas, es cierto, aunque dependientes la una de la otra, que habíamos sabido combinar con mis hombres en una misma empresa, chica, sin muchas artes mecánicas, pero muy próspera en su debido momento. Sólo mucho después de lo que les estoy contando, los ingleses compraron por nada, sin puja ni almoneda que se supiese, ese ferrocarril, a fin de suprimirlo más tarde y tender otro que les conviniese más a ellos y a sus traficaciones. Carnes heladas y ya no saladas. Ustedes me entienden . . .

“¡Qué curtiembre ni curtiembre! ¡Qué talabartería ni talabartería! ¡Qué lomillero ni lomillero (por más artesano que fuese)! El cuero crudo se llevaban por su tren, y nosotros terminamos comprando monturas inglesas y otras buhonerías, hechas con ese cuero, que venían más baratas (no mejores) que las nuestras. Con eso, negocio, curtiembre, lomillería y otras instalaciones empezaron a desmedrarse, como ya se ve que todo languidece por aquí (¡usted viese lo que eran la carpintería de Estanga, del grandor de una manzana; la fábrica de carros de Epele; la herrería grandísima del francés Deville, que vino pobre de Francia, hizo la América,

y murió pobre otra vez; el taller de los Lanza, o el molino harinero de los Armelín!) Tuve que cerrar yo también para no fundirme, conservar al menos mi buen nombre y no caer en el descrédito. Me acogí al instrumento, que ya mi abuelo aragonés, baturro, sabía pulsar y que Martín Flaco, con mucho arte de su lado, me había enseñado a tocar de chico. Mis peones, algunos muy conocidos, hombres de buena mano para el oficio, andan por ahí, numerosos sin saber qué hacer como no sea rondar de balde por el mercado, nazareando al pedo, a la espera de alguna changa de carga y descarga . . . Otros se fueron, yéndose por ese tren de los gringos o por la calle de San Lorenzo, derecho al cementerio”.

Damián va mejor vestido que de costumbre y ha peinado con esmero sus largos cabellos cobrizos. Genoveva lo toma de la mano y lo conduce sigilosamente hasta su habitación. Apaga las luces soplando sobre el tubo de las lámparas, una a una. (¿Siempre es verano?). Por la ventana abierta entran miríadas de luciérnagas y enormes mariposas tornasoladas. Es noche fragante, multicolor y loca. Los músicos no sólo tañen guitarras, sino también laúdes, pequeñas arpas paraguayas, flautas, gaitas, bandurrias, tambores, címbalos, atabales y trompetas, sobre todo trompetas, como si todo fuese a perdurar y no se convirtiera, no pudiera convertirse, en la reliquia de un ideal muerto. Mientras tanto, el espejo multiplica la claridad del plenilunio. Ella se desnuda. Le pide que cante, pero eso es imprudente como las propias luciérnagas. Le pide entonces que le narre sus fábulas y ambos sonrían. Se dan cuenta de que todo es quimérico, pero que allí, en la noche húmeda y estrellada de verano, lo ilusorio es palpable. La cabeza brillante del cantor vagabundo está al alcance de sus manos, y sus dos tetas fugaces y blancas se aplastan y forcejean dulcemente contra el pecho velludo y heroico de Damián. Este se atreve por fin y le canta, casi sin despegar los labios, junto al oído:

*Si ya te has ido con la golondrina
a despoblar los aires de este pecho;
si ya en el ciego manantial se hacina
la ceniza del júbilo deshecho . . .*

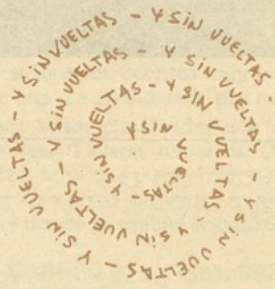
y la besa sin término.

Damián no podía rehusar, por muy inverosímil que pareciera, una invitación como ésta de don Tomás. Primero, porque andaba hambriento; segundo, porque deseaba cantar en condiciones distintas a las habituales: bajo techo, con el estómago lleno y acompañado por alguien que supiera la música de verdad; tercero, porque Damián era incapaz de desechar un lance intrépido o fortuito como éste, de no dejarse llevar por el curso espontáneo de lo que sobrevinía a su alrededor, así como era incapaz de no seguir la continuidad de una melodía, una vez lanzado el primer acorde.

La presencia de las tres mujeres de la casa (lo único temible) no intimidó a Damián. Al contrario, animado por las confesiones de don Tomás, que en algo los igualaban, puso más énfasis en su estilo un pocos gangoso y abecerrado de cantar, y aunque jamás desentonaba, trató de acompañar con mayor precisión el seguimiento del ex talabartero. En la segunda canción, después que las mujeres trajeron café y bebieron cognac, don Tomás lo acompañó con más ajuste, con más dulzura, adaptando las emisiones de su guitarra al modo salvaje de Damián, pero requiriéndole al mismo tiempo una especie de sujeción a ciertas convenciones y normas del canto profesional.

MEDIOS QUE DIOS NOS DIO

Estamos grabando un programa radial. Son las dos y pico de la tarde. El cassette se termina. Probamos como salió. A continuación transcribimos textualmente las palabras registradas: Buenas tardes, buenas tardes. Aquí estamos en pos de otro comunicativo Reencuentro, intentamos hablar con la palabra clara y sin vueltas,
y sin vueltas



¿A qué vierte su sangre la esperanza,
desentendida, ajena a la mudanza,
y empeñada en vivir donde moría?

El verso final de la canción, quizá improvisada, dicho en un susurro, vulneró todas las ya debilitadas resistencias de la doncella. Y más, obró de estímulo. De modo que Genoveva puso en juego toda la lujuria contenida, toda la astucia de su indefinida sed, y así logró flotar con su amante, uno sobre otro, como una pareja de hipocampos sobre un lecho fluvial, mullido, hipersensible y caudaloso. Sentía en la cintura la presión de una mano, y a borbotones, el ingreso de la voz del cantor en su garganta. Se ahogaba. Cerraba fuertemente los ojos y aún así veía titilar luciérnagas, mariposas y ahora también peces rojos, febriles, todos intrusos y obstinados en penetrarla. Vibraba en medio de un silencio que sólo luciérnagas, mariposas y sobre todo peces son capaces de engendrar.

¿Huyó? ¿Corrió tras de su amante? ¿En qué mudó?

Las hamacas del inmenso patio siguen siendo desmedidas como en la infancia, pero ahora parecen, aún meciéndose, gigantescas guillotinas con sus cuchillas abajo, no en descanso, sino dispuestas a amenazar y a elevarse de nuevo.

Damián no podía rehusar, y no rehusó, además, porque guitarras como las de Higinio Cáceres o de Ramón Gorosito no eran capaces ni intentaban descubrir y menos estimular una escondida ambición perfeccionista del cantor vagabundo y pordiosero. Ambos eran a lo sumo buenos ejecutantes intuitivos, y sólo quedaban, como acompañantes, a mitad de camino entre su rústica musicalidad y el pretencioso academicismo de don Tomás.

Ellos eran los amigos de su barbarie.

Además, con Cáceres y Gorosito solamente se juntaba en farra que se organizaban, en verano, a orillas del río, cerca de la decadente glorieta del parque (donde él vivía con permiso del guarda municipal Escabini), y en invierno, en bulines suburbanos, donde pululaban adolescentes irrespetuosos, jugadores de fútbol, ladronzuelos, muchachas más hambrientas que alegres (algunas con un hijo a cuestas), prostitutas ocasionales y a veces decididas, amigos desaprensivos, proclives a dejarlo a uno en la estacada o a tomarlo para el churrete en lo mejor de una generosa entrega a la música o al alcohol; gente "diversa", infernal. Gente como de paso, fugaz y sin rastros en la vida de los otros. Y así como él era dócil e ingrátido como un vilano, un rasgo de sí codiciaba enraizar, sujetarse e intentar el esfuerzo que exige la música bien tocada.

Después de esa primera noche de gloria y canto, de buena comida y de interminable conversación con don Tomás y las tres mujeres, Damián halló el monedero con el par de aros ("caravanas", dijo), el reloj pulsera y el dinero. El dinero no lo contó, pero se gastó hasta el último peso en copas, primero en lo de Coviti, después en lo de Matellán y por último en uno de los bares del mercado.

Según declaró, el hallazgo se produjo a la mañana, yendo precisamente al mercado a recoger verduras y frutas para la venta callejera y a domicilio. Cuando pudo llegar a la casa de don Tomás, su intención —declaró— era regalarle los aros ("caravanas", volvió a decir) a Genoveva, pero cree que ya era muy tarde. No recuerda —declaró— cómo entró ni cómo salieron de la casa, pero si mariposas tornasoladas y débiles luciérnagas pueden entrar por una ventana abierta, él también habría podido hacerlo,

por muchas copas que hubiese tomado. Además —dijo y se ratificó después—, quería cantar, y en esos momentos estaba seguro de que a Genoveva le agradaría que le cantase bajito, al oído, tanto como las mismas caravanas y el reloj pulsera. En cuanto al dinero, ya se sabe, y sólo pudo afirmar que era mucho, porque durante todo el día no tuvo necesidad de cargar las canastas ni de salir a vender nada por la calle. Sólo tuvo que gastarlo sin tasa, y aunque tal vez borracho —declaró—, llegó a la vieja casa descansado y limpio, sin rastros del sucio trabajo de vocear sucias mercaderías por la calle. La garganta era lo que en realidad tenía de limpio y descansado esa noche, y también los brazos y el pecho, por mucho que su borrachera de alcohol y de amor le diera vueltas por su cabeza. No pudo decir más.

Aquella u otra noche igual, agraciada y pletórica, sería interminable para la bella soñadora y el cantor vagabundo.

"Déjala. Ella volverá" —decía otra vez la tía Josefina en el patio desierto, ganado por el invierno.

No volvería tan pronto. Peregrina y recóndita, se negaba a crecer. Reincidía en su pollera tableada, en sus trenzas azules y en las plumas de ganso de su disfraz infantil.

Suenan austeras guitarras cuando ella aparece y muere bajo el inmenso cadalso de la hamaca.

El guarda municipal Escabini fue el primero que la vio, atendiendo a los ladridos de su perro, y la sató del río donde flotaba, "hinchada y ya carcomida por los peces". El y el comisario Piluá dieron con Damián en la glorieta, dormido, borracho y todavía mojado, apretando en las manos los aros de Genoveva y la cinta con que se ataba el pelo.



Entre la parálisis y aceptar los sueños optamos por lo último. Preferimos la militancia de la palabra a la del silencio. Todo esto no sería nada más que difícil si estuviéramos todos. Pero no estamos todos y a los que hemos quedado todavía nos dura el aturdimiento. Hasta para soñar hace falta ejercitación y acá se había perdido la costumbre. Si, como dice el narrador gallego Xosé Méndez Ferrín, la literatura es una planta que nace sobre la mierda, seguramente estamos asistiendo al nacimiento de una literatura riquísima.

EL MOLINO DE PIMIENTA - cabaret literario nace ahora, en la Argentina, el país de los cadáveres sin nombre. El mismo país de algunos narradores que han decretado que son la vanguardia de nuestra literatura. Es bueno que lo digan, porque así es más fácil que nos demos cuenta. Aquí va una de las frases favoritas de uno de ellos, según su propia confesión: "Cuanto más libros se lee, más se comprende que la única función de un escritor es escribir una obra maestra y ningún otro fin tiene la menor importancia". Brillante y conmovedor, pero sería bueno saber si además de gustarle la frase ya escribió o está por escribir una obra maestra.

El escritor no sólo expone, también se expone.

Por último vamos a reiterar una parte de lo que dijimos en nuestra carta de presentación: publicaremos obras de ficción, de poesía o de crítica argentina y extranjera de acuerdo a nuestros propios pre-conceptos y arbitrariedades, sin darle a nuestra elección categoría científica.

A cada redactor, la revista, le va a suministrar un alfiler para pinchar las pompas de jabón que, graciosamente, están flotando por nuestro vasto firmamento.

Ricardo Maneiro
(23 de agosto de 1983)





EL MOLINO DE PIMIENTA

Cabaret literario



EL MOLINO DE PIMIENTA — cabaret literario

Dirección: Ricardo Maneiro — Coordinación: Julia Sancho — Secretaría de redacción: Mario De Vitis.

Colaboran en este número: Ariel Barbero, Alejandra Boero, María Teresa Bordón, Daniel Calmels Duguet, Juan José Manauta.

Arte e Impresión: Litofemar - San Martín 348 - Quilmes.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Casilla de Correo 21 - (1884) Berazategui - Argentina.